





anno XII, numero 23-24, gennaio-dicembre 2014

# Il Giannone

Semestrale di cultura e letteratura  
diretto da Antonio Motta



CENTRO DOCUMENTAZIONE LEONARDO SCIASCIA/ARCHIVIO DEL NOVECENTO  
SAN MARCO IN LAMIS

IL GIANNONE

Semestrale di cultura e letteratura

*Comitato di redazione*

Luca Clerici, Benedetta Craveri, Gianfranco Dioguardi,  
Francesco Durante, Giuseppe Lupo, Beatrice Manetti,  
Massimo Quaini, Giuseppe Ricuperati, Giovanni Russo

Centro Documentazione Leonardo Sciascia/Archivio del Novecento  
Via Carlo Alberto Dalla Chiesa, 11  
71014 San Marco in Lamis (FG) Italy  
tel. 0882 831931 / 329 7320863  
e-mail: antoniomotta1@tiscali.it

Registrazione n. 178 del 12 febbraio 2003 presso il Tribunale di Foggia

Un fascicolo euro 25,00 – doppio euro 50,00

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta del Centro Documentazione Leonardo Sciascia/Archivio del Novecento di San Marco in Lamis.

## INDICE

### IL DESTINO DELLA BELLEZZA

OMAGGIO A CRISTINA CAMPO (1923-1977)

ANTONIO MOTTA  
*Introduzione* 11

PIETRO CITATI  
*Ritratto di Cristina Campo* 13

### GLI ANNI DEL RUSSICUM

ERNESTO MARCHESE  
*Ricordo di Cristina Campo: gli anni del Russicum* 21

CRISTINA CAMPO  
*Lettere a Ernesto Marchese* 33

ERNESTO MARCHESE  
*Cristina Campo e la quarta virtù teologale* 55

### SAGGI E TESTIMONIANZE

FEDERICA NEGRI  
*Il «viaggio apparente» di Cristina Campo* 67

ANNA MARIA TAMBURINI  
*«O tenera tempesta notturna!». Motivi letterari del Carmelo  
in Passo d'addio* 83

SIMONE DUBROVIC  
*«Lampi di fuoco e neve»: breve lettura di Cristina Campo* 113

SANDRA DI VITO <i>Cristina Campo: il paesaggio nelle Lettere a Mita</i>	123
ALESSANDRO GIOVANARDI <i>«Morte della morte». Liturgia e alchimia in Cristina Campo</i>	133
PIERO PANZETTI <i>Cristina Campo e il gregoriano</i>	147
LAURA BECONCINI <i>Cristina e Christina. Echi e ecolalie</i>	163
MARIA PERTILE <i>«Una di queste mani sospese, mezzo in ombra». Appunti per la storia di Matizia e della Pisana</i>	179
GABRIELLA SICA <i>Cristina Campo e Vittorio Sereni, amici e maestri di brevità</i>	189
GIANFRANCO DRAGHI <i>Luminosità di Cristina</i>	211
LIETTA MANGANELLI <i>Due anime inquiete: Giorgio Manganelli e Cristina Campo</i>	217
<b>ANTOLOGIA CRITICA</b>	
LEONE TRAVERSO <i>Passo d'addio di Cristina Campo</i>	223
MARGHERITA PIERACCI <i>Passo d'addio</i>	227
FERRUCCIO MASINI <i>Poesie di William C. Williams</i>	233
LEONE TRAVERSO <i>Fiaba e mistero</i>	237
FERRUCCIO MASINI <i>Fiaba e mistero</i>	241

PIERO POLITO Fiaba e mistero <i>di Cristina Campo</i>	243
MARIO PRAZ Poesie amoroze poesie teologiche <i>di John Donne</i>	247
MARGHERITA GUIDACCI <i>Cristina Campo</i> , Il flauto e il tappeto	249
GUIDO SOMMAVILLA <i>Cristina Campo ultima vestale</i>	253
MARÍA ZAMBRANO <i>La fiamma</i>	259
GIORGIO MANGANELLI <i>Cristina Campo</i>	263
GABRIELLA CARAMORE <i>La passione della perfezione</i>	265
ATTILIO BERTOLUCCI <i>Il metallo della poesia: Lettere a un amico lontano</i>	269
MARIO LUZI <i>La vocazione di Cristina</i>	271
EMANUELE TREVI <i>La passione della bellezza</i>	275
MARGHERITA DALMATI <i>Il viso riflesso della luna</i>	279
ALESSANDRO SPINA <i>Cristina Campo e l'Oriente</i>	285
MARGHERITA PIERACCI HARWELL « <i>La Posta</i> » di <i>Cristina Campo</i>	291





IL DESTINO DELLA BELLEZZA  
*OMAGGIO A CRISTINA CAMPO (1923-1977)*



ANTONIO MOTTA

## *Introduzione*

Si fa fatica a cercare il nome di Cristina Campo nelle antologie poetiche e nei repertori degli anni Sessanta e Settanta. La cultura dominante non ha avuto grande considerazione per lei, si sa; quando morì, nel 1977, l'unica commemorazione ufficiale fu quella di Roberto Calasso, che dieci anni dopo avrebbe iniziato la pubblicazione e la diffusione della sua opera con *Gli imperdonabili* (qualche anno prima era uscita la traduzione di *Venezia salva* di Simone Weil). Eppure il suo tempo fu pieno e colmo e lo visse da protagonista. Non c'è poeta, scrittore di rango che non abbia conosciuto la sua dolcezza, la sua eleganza, la sua passione. Tutti ammiravano l'astro puro e costante, ricco di fermo chiarore della Campo. La sua forza, oltretutto dai suoi pochi e grandi libri, è testimoniata dall'epistolario che, di giorno in giorno, si arricchisce di nuovi testi e ne rivela la splendida solitudine e la tensione civile.

La dimensione ancipite di essere dentro e fuori il suo tempo si può riassumere nell'immagine dell'«extraño dolor» – la metafora è della stessa Campo in una lettera giovanile inviata in data 17 febbraio 1945 al Marqués de Villanova – che attraversa tutti i suoi scritti. Anche le lettere inviate a Ernesto Marchese, che si pubblicano qui per la prima volta, sono un documento umano e letterario illuminante in questo senso.

Marchese frequenta l'autrice degli *Imperdonabili* negli anni del «Russicum», quando il dolore di vivere si fece stringente. Pochi amici, pochissimi libri, molte letture dei padri della Chiesa. Marchese arriva a Roma dalla rocca di Pollina, in Sicilia, e si sobbarca a sfibranti viaggi quando le forze glielo consentono. Insegnante elementare, vent'anni più giovane, lo legano a Cristina un pugno di letture straordinarie e soprattutto la liturgia e il rito bizantino. Non è un'amicizia formale, né dotta, né letteraria, ma qualcosa di più profondo che tocca le vie dell'anima, le *sources* della salvezza.

Data l'importanza del carteggio, si ripubblicano qui – in apertura e in chiusura della sezione ad esso dedicata – due testi dello stesso Marchese. Ci sembrano il “commento” migliore per questa occasione.

Ma il numero apre con un ritratto di Cristina Campo fatto da Pietro Citati, il più bello e sontuoso finora scritto. Nella sezione dei saggi inediti Anna Maria Tamburini indaga la presenza di alcuni autori del Carmelo (Teresa d'Avila, Giovanni della Croce, Edith Stein) nella raccolta *Passo d'addio*; Federica Negri si sofferma sulla dimensione della favola e sulla simbologia del tappeto; Laura Beconcini sfoglia il «piccolo quaderno di traduzioni» e in particolare la presenza di Christina Rossetti nell'opera della Campo e intesse insospettabili fili; Alessandro Giovanardi compie un viaggio affascinante nell'icona e nella

liturgia della morte passando attraverso i «delicati angeli orientali» di Rilke cari a Cristina. Piero Panzetti getta altra luce sulla sua passione per il canto gregoriano, un fondamento della preghiera e della liturgia.

Sandra Di Vito rilegge *Lettere a Mita* attraverso il paesaggio nel suo valore realistico e simbolico, estetico e spirituale, seguendo l'indicazione della Campo, che lo considerava «una delle quattro sfingi sorelle di cui si nutre la poesia». Sullo stesso tema, ma con particolare riferimento alle «isole periferiche» (dalla torre di Villa Giulia all'Aventino) e ai «romitori perfetti» che hanno suggestionato poeti leggendari (Recanati, la torre sul Neckar, Amherst, Boulevard Haussmann), si sofferma Simone Dubrovic.

Maria Pertile ricostruisce l'amicizia con Maria Letizia Maroni Lumbroso, una figura minore di scrittrice dimenticata, nelle cui pagine vi è più di un ritratto suggestivo della Campo a passeggio per Roma o intenta «a registrare e ad ascoltare» le poesie appena tradotte di William Carlos Williams. Il nome di Williams ritorna nel saggio di Gabriella Sica, che ripercorre il piccolo epistolario tra l'autrice delle *Lettere a Mita* e Vittorio Sereni, facendo rivivere con ricchezza di riferimenti letterari la figura straordinaria del poeta medico americano.

La testimonianza di Gianfranco Draghi è quella di un sodale che riavvolge il filo della memoria di anni lontani. Invece Lietta Manganelli prova a mettere a fuoco la breve amicizia della Campo con Giorgio Manganelli: due anime inquiete, che fecero l'esperienza della ricerca del sacro.

Una storia della critica su Cristina Campo non è stata mai fatta e sarebbe molto utile ora che il suo nome è noto e tradotto in Europa (con la sola eccezione dell'Inghilterra) e in America.

L'antologia critica, che chiude il numero, privilegia i testi più antichi e introvabili (da Leone Traverso a Margherita Pieracci, da Ferruccio Masini a Margherita Guidacci)<sup>1</sup> e recupera testi più recenti poco noti o addirittura sconosciuti. Fra questi ultimi, si segnalano gli scritti più propriamente “biografici” di Margherita Dalmati e Mario Luzi, e il poetico, metaforico “ritratto” fatto da María Zambrano pochi mesi dopo la morte di Cristina Campo.

Ringrazio Pietro Citati per aver concesso di pubblicare con variazioni minime il suo *Ritratto di Cristina Campo*; Lietta Manganelli che mi ha permesso di riprodurre la pagina autografa di Giorgio Manganelli; Maria Pertile che ha rivisto la mia trascrizione delle lettere a Ernesto Marchese; ma soprattutto Margherita Pieracci Harwell che, paziente e generosa di consigli, non solo mi ha segnalato l'esistenza delle lettere a Ernesto Marchese, ma ha anche accompagnato con la sua presenza vigile le diverse fasi di preparazione di questo «Omaggio a Cristina Campo».

<sup>1</sup> Tre scritti importanti sono stati esclusi perché ripubblicati di recente: le note di Caproni, *Poesia e discrezione e Il fiore è il nostro segno*, «La Fiera Letteraria», 17 febbraio 1957 e 1 febbraio 1959, p. 3, ora in G. Caproni, *Prose critiche*, vol. 2, 1954-1958, pp. 759-762 e vol. 3, 1959-1962, pp. 1137-1140, a cura di Raffaella Scarpa, Milano, Aragno, 2012 (pp. 759-762 e 1137-1140); e l'articolo di Roberto Calasso, *Una scrittrice fra mistica e letteratura*, «Corriere della Sera», 5 marzo 1977, p. 3, ora in *La critica letteraria e il «Corriere della Sera»*, vol. II, 1945-1992, pp. 1533-1535, a cura di Mauro Bersani, Fondazione «Corriere della Sera», Milano, 2013, e in *1963-2013 Adelphiana*, Milano, Adelphi, 2013, pp. 357-359.

PIETRO CITATI

*Ritratto di Cristina Campo*<sup>1</sup>

La prima immagine che ci lascia Vittoria Guerrini è quella di una ragazza brillante e scintillante, che amava la frivolezza. Avrebbe voluto essere un gatto e vivere in un mondo di gatti: gatto il paletot, gatto il dizionario tedesco, gatti gelati nel frigorifero; o diventare Alice e attraversare come lei lo specchio che ci divide dall'altra esistenza. Chissà quali figure divertentissime stavano di là dallo specchio: quali Regine e Re e Fanti di cuori con i quali intrattenere una interminabile conversazione! Amava trasformarsi: cambiare nome, carattere e linguaggio: si firmava Pisana, Puccio Quaratesi, Bernardo Trevisano, Giusto Cabianca, Massimiliano Putti, finché non scelse il nome definitivo: Cristina Campo. Immaginava di essere una vergine quattrocentesca, come aveva visto nei quadri di Botticelli e del Carpaccio: o una più tarda, malinconica vergine preraffaellita. Non sopportava che la bellezza. Non sopportava che la felicità. Qualche volta – lei che soffrì tanto – ebbe il dono di «mutare in felicità tutto quello che toccava». Come Proust giovane, aveva un intensissimo bisogno di adorazione e di venerazione. Pochi come lei ebbero un dono naturale di scrittrice: eppure dovette scegliersi una serie di modelli, per i quali nutrire una devozione assoluta, e identificarsi con loro. Di lei non doveva restare nulla: solo un'ombra adorante ai piedi di un grande angelo dalle ali festosamente colorate. Così scelse come modelli Hugo von Hofmannsthal, Emily Dickinson, Emily Brontë, Katherine Mansfield, il colonnello Lawrence, con le sue imprese eroiche e la sua più eroica desolazione. Quando cominciarono a venire pubblicati i libri di Simone Weil, fu la folgorazione definitiva. Ne conosceva ogni riga. Ne assimilò tutte le predilezioni; e avrebbe voluto curarla, anni dopo la morte, come si cura un malato. Fu una passione cieca: un'identificazione quasi paurosa; ma come era accaduto a Proust con Ruskin, accrebbe la sua capacità di sentire, la portò in uno stato di grazia, le consentì di diventare sé stessa.

Voleva la perfezione: i gesti perfetti, i libri perfetti, le parole adamantine pronunciate tra amici in una conversazione squisita. Attorno a lei, non doveva esserci né volgarità né ombra. Anche l'esperienza della vita doveva bruciare ogni apparenza. «Bisogna vivere tutto fino in fondo. Ogni volta che si torna indietro

<sup>1</sup> Edito, col titolo *Le lettere di Cristina Campo*, in *La malattia dell'infinito*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 410-417.

è per tracciare di nuovo il cerchio, ancora e ancora finché non sia perfetto». Specialmente trovava belli i luoghi: le città dove il tempo, gli eventi e il dono artistico degli uomini si erano composti in un disegno intoccabile: Venezia «posata sullo specchio dell'acqua come un fiore bianco-rosato», la *sua* Firenze, «pura, nettissima, di un azzurro quasi ghiacciato». Qualche volta sbagliava: confondeva i gesti della perfezione (che sono così facili da imitare) con la vera perfezione – che è sempre segreta, e non proclama sé stessa. Venire ossessionati dalla perfezione è la via più sicura per non arrivarci mai: eppure lei ci giunse, e lasciò alle sue spalle, quasi senza saperlo e volerlo, un'opera piccola, ma densissima e senza macchia. Aveva sempre amato la bellezza fisica: quella dei gesti e dei riti: il grande spettacolo teatrale che è la vita quotidiana della Chiesa Cattolica; e col tempo bellezza e fede diventarono per lei la stessa cosa. Non era possibile fede senza bellezza, e la bellezza non era che la fede realizzata – perché «veramente è la bellezza che conta, su cui tutto verte e si gioca».

Vivendo in questo mondo imperfetto, aveva bisogno di amicizia. Era, per lei, un dono rarissimo e insostituibile: geloso, possessivo, quasi folle – «mostruoso» diceva. Doveva amare ed essere amata, divenire presente, e sentire, accanto a sé, una presenza continua, ininterrotta, senza lacune – anche se migliaia di chilometri la dividevano dalla persona amica. Allora la conversazione della lettera sostituiva lo scambio alterno delle voci nella stanza, attorno alla tazza di tè o alla cena. Nel suo epistolario con Margherita Pieracci Harwell, tutta la vita di Cristina Campo si concentra in una sola amicizia: tutto accade tra due sole persone: non esiste nient'altro; e proprio a causa di questa concentrazione ci sembra di condividere ogni istante della sua vita, e scorrere insieme a lei nello stesso fiume spirituale. È un libro bellissimo: uno dei grandi epistolari della nostra letteratura, che raccomando a tutti i lettori italiani sperando che essi vincano la propria avversione per gli epistolari. Senza calcolo né correzioni, posseduta dalla ricchezza del suo talento, Cristina Campo scrive lettere fluide e nitidissime, che rivelano lo splendore lucido, appassionato e crudele della sua mente.

Quale bisogno di dedizione attraversò la sua vita: dedizione per gli scrittori, per le amiche e gli amici, per la Chiesa, per l'uomo amato. Senza riserve, a ogni costo, doveva sacrificarsi, immolarsi per un altro: *l'altro*. Erano le piccole attenzioni: «pettinare un malato, profumarlo, cambiarlo, mettere nella stanza fiori o un leggero incenso, trovargli la bevanda *diversa*, il diverso libro». Era l'affetto materno. «E non ha meno bisogno di carezze di quanto ne abbia un bambino piccolo come Maurice». Era l'infantile vocazione di infermiera: «con vecchie ricette del tempo di mio nonno – semplici quanto perfette – gli ho eliminato i dolori del torace, i sudori notturni, rieducato l'apparato digerente, il rene e l'appetito, propinato, ogni giorno, 150 grammi di carne cruda (a lui che non tollerava nemmeno la cotta!), dissimulata nel limone, burro, polpa di sardina». E se la notte temeva che lui avesse freddo, si alzava alle tre, si vestiva, usciva, prendeva la macchina, andava a chiudergli una finestra, «perché il tramontano viene d'improvviso come a Firenze. Lotto ora per ora con la fatica e soprattutto con l'ansia». Anche in queste lettere alla Pieracci, dove sembra che nulla venga

nascosto, quale cautela. Ogni cosa intima viene allusa: perché l'essenza di questa dedizione amorosa è la discrezione.

Amava la bellezza delle forme: eppure, nel profondo, come la Weil, l'attraeva ciò che è spoglio e denudato. Visitava le chiese moderne: le squallide chiese moderne; e invece di protestare contro questa offesa allo splendore della tradizione, vi trovava un esempio e un simbolo. Accettava «l'anonimo, la nudità del nostro tempo»: le sembrava che la spoliatura fosse la sola sua forza; e che oggi la verità possa rivelarsi solo così, come in una catacomba, spogliata di ogni ornamento. E dal nostro tempo, «in cui tutto è perduto», risaliva indietro fino al principio, quando trionfava la bellezza del Cristo. L'esempio della missione operaia della Weil non le abbandonava la mente. Avrebbe voluto essere una monaca senz'ordini: una novizia nel deserto, come Charles de Foucauld; oppure lavorare in un ospedale psichiatrico o in un riformatorio femminile. A casa, nel Collegium Musicum che allora abitava insieme al padre e alla madre, cercava di ripetere la stessa disciplina di solitudine esclusiva. «Tra due giorni, chiudo le porte, tiro le tende come Elettra. Non resterà che lavorare ascoltando musica, gli interminabili pomeriggi. Vi penso con desiderio e disperazione».

Perché questa parola – disperazione? Aveva una gravissima malattia al cuore. «Non posso scriverle più una riga. Sono stanchissima, i nervi consumati... Da tanto tempo strascino una spossatezza infinita che non mi lascia dormire né mangiare... Ho una fortissima crisi di tachicardia...». Vi fu molto di più, per quanto sia possibile comprendere tra questi veli successivi di segreti, lasciati cadere proprio dove la confidenza era più intima. Conobbe ciò che lei chiamò (per ora senza allusioni religiose) la sua *notte oscura*. Era solo la profonda malinconia, che corrode tutte le anime innaturalmente liete? O la sensazione che in terra la perfezione non è possibile? Che tutto è soltanto sventura? O il desiderio di fuga? L'impossibilità di trovare riposo su qualsiasi cuscino? «In questi giorni di smanie, in cui non so chi sono, di dove vengo, dove vado e che cosa si aspetta (o non si aspetta) da me...» «La testa mi duole tanto – al punto di congiunzione tra il corpo e l'anima». La notte non dormiva per paura del sonno, che – portava incubi e risvegli angosciosi. E allora usciva, sola in macchina, verso le undici di sera per le strade e le piazze di Roma. «Il fiume è di un viola nero trasparentissimo in cui si torcono sagome bianche di alberi, e il cielo un fiume viziato, pesante».

Poi vennero gli anni del Diluvio. Prima la morte della madre e del padre, ai quali Cristina Campo era inestricabilmente legata. Tra il 1962 e il 1965, il Concilio Vaticano: la proscrizione della messa in latino e del canto gregoriano, le modifiche ai riti, nei quali vedeva l'incarnazione di Cristo. Difese il latino come poteva difendere una creatura umana vilipesa minacciata, assassinata: anzi qualcosa di più raro e prezioso di ogni creatura umana. Temette che i riti fossero irrimediabilmente condannati se Dio non interveniva. Le sembrò che il Cristianesimo fosse giunto alla fine: era il tradimento, l'«apostasia religiosa», una «guerra tremenda e senza speranza terrena». Vide tutte le cose sotto una luce

luttuosa, livida, apocalittica. Le Bestie di Giovanni erano dappertutto: il Dragone rosso-fuoco, la Bestia scarlatta, la Bestia della terra, la «grande Babilonia». E sotto questi segni, immaginò di essere una piccola Giovanna d'Arco: si armò con tutte le armi della fede e compose i suoi scritti più belli, compresi nell'ultima parte degli *Imperdonabili*. Ormai odiava Roma, che pure aveva tanto amato. «Tutte le forze di maledizione che possono convergere in una Città Santa che non ha più custodi, si sono date convegno qui». «Il deserto inquina l'aria, ogni forma di bellezza – contaminata dal tradimento e dal sacrilegio».

Ci fu anche l'ultima dolcezza. Dopo la morte della madre e del padre, Cristina Campo andò a vivere a piazza Sant'Anselmo, sull'Aventino. Dapprima nella stanza di un piccolo albergo: aveva una finestra triplice, come un *bow-window* del tempo di Jane Austen: davanti un albero di ginkgo biloba, come nei versi del *Divano* di Goethe; e i mobili di casa le ricordavano quelli virginali di Emily Dickinson. Poi affittò un appartamento nella piazza, con bellissime finestre da cui vedeva gli alberi dorati dall'autunno, bambini correre su piccole biciclette rosse, una bella adolescente scendere di casa al fischio del ragazzo, e i suoi gatti dormire in una macchia di sole, su giacigli di foglie rosse odorose. Non era arrivata lì per caso. Accanto sorgeva l'abbazia di Sant'Anselmo, come una protettrice fortezza medioevale: le sembrava che la sua casa fosse la foresteria del convento. Da una finestra si affacciavano delle suore tedesche addette alle cucine: «visi perfettamente rotondi, perfettamente gotici, di fanciulli senza sorriso». Incontrava per la strada un monaco, di cui non sapeva il nome, che ogni volta, salutandola, le tracciava una croce sul cuore malato; e un povero che pregava per ore e ore, genuflesso nell'identica posizione. Lei, donna e monaca senza ordini, non poteva entrare nel cuore dell'Abbazia, l'Arca che stava per attraversare il Diluvio: ma, come una formica dolorante e meticolosa, si era costruita una barca presso la grande Arca salvifica.

Per qualche anno, fu felice di questa condizione. «Non so dirle la bellezza, qui, di tutte le ore, le dolcezze delle campane, dell'orologio di Sant'Anselmo che suona ogni quarto d'ora. E quanto sia importante essere chiamati all'Angelus tre volte al giorno». Frequentava devotamente le funzioni. Andava ai Mattutini d'Avvento: la sera, in chiesa, faceva molto freddo; i monaci erano tutti in cocolla e cappuccio; «ma come si vede subito, da come rialza il cappuccio, da come si inchina dopo la lezione ("Tu autem Domine miserere nobis")», quale di loro è vero monaco, quale ha gettato la sua vita "nell'altro paese". Andava ai riti della Quaresima: la chiesa nuda, spenta, senz'organo, coi monaci tutti in nero, che cantavano *Super flumina Babylonis* o i *Sette salmi penitenziali*, e poi sfilavano via in assoluto silenzio. Infine giungeva la domenica delle Palme. «Stamani abbiamo portato palme e ulivi in processione per i chiostri e i giardini di Sant'Anselmo, e il coro dei monaci cantava le dolci antifone: *Pueri Haebreorum* e *Gloria laus et honor*. I monaci portavano tutti queste altissime palmette, il solo Abate, tutto in porpora, un ramo fiorito di rose gialle, mirto ed altri boccioli, come una verga fiorita fittamente in quell'attimo». Negli ultimi anni, frequentò anche altre chiese, come il Collegium Russicum, dove ritrovava una liturgia intatta. «Ieri sera, al



“canone di Andrea di Creta”, guardando quegli uomini prostrati faccia a terra in totale silenzio, davanti all’iconostasi, non osavo credere che veramente tutto questo esistesse ancora, sopravvissuto ancora per noi in un punto del mondo». Anche lei, come loro, si abbandonava a lunghe, estenuanti genuflessioni.

Aveva sempre sognato di vivere nel centro immobile della sua anima: quel centro che una volta non riusciva a conoscere; e ora vi abitò stabilmente, rinunciando a ogni dispersione. Per un temperamento ricco come il suo, forse qualche dispersione sarebbe stata utile. Forse, con la sua spietata durezza, tagliò troppe cose della sua persona: la amputò; rinunciò e si distaccò dolorosamente dalla letteratura – sebbene questa rinuncia fosse meno profonda di quanto lei affermasse. Finalmente, là in alto, alle falde dell’abbazia di Sant’Anselmo, Dio si rivelò alla sua anima. Quello che aveva ritenuto «inconscio» prese il volto di Dio. Non viveva più nel vestibolo, preparato per un Ospite che non si vedeva ancora: ma nel centro della dimora. Le colpe, addirittura i crimini, di cui si era accusata, furono per qualche tempo dimenticati; e conobbe una sconosciuta soavità, nel luogo che Pierre de Bérulle chiamava «la fine pointe de l’âme». «Dio è di una indicibile tenerezza con me da molto tempo».

In quegli anni Cristina Campo attraversò una profonda esperienza mistica, che si rivela soltanto in queste lettere inviate a migliaia di chilometri, là dove un’amica la ascoltava fedelmente. Come ogni esperienza mistica, fu sotto il segno della tragedia. La lotta si faceva sempre più stretta. Dio esigeva tutto, la sua segretezza era tremenda, e le sembrava di poter pregare soltanto per Lui. «Se preghiamo per qualcuno, dobbiamo chiedere che Dio ci scusi, come bambini che chiedono quello che non sanno». Doveva fare in modo, scavando il vuoto in sé stessa, che la preghiera si impadronisse di lei, bevendo e dissetandosi alla sua sostanza. Come accadde a Manzoni, gli anni della rivelazione furono per lei soprattutto anni di desolazione, e quasi di terrore. Pensava di non essere degna. Le sembrava di essere abbandonata. Non vedeva più. Temeva di perdere la luce: temeva di smarrire quel tocco soave, che l’aveva incantata. A tratti andava oltre. Le chiavi continuavano ad aprire porte inattese – ma di là non c’era nessuno, le chiavi non servivano a nulla. «Forse, il momento miracoloso era da stringere più saldamente, e ora è tardi». «Che cosa è accaduto è un mistero. Ma di nuovo la sfinge guarda, e mi colma di terrore, di nuovo il cuore sanguina quasi senza interruzione». Persino la liturgia cristiana, di cui era vissuta, le faceva terribilmente male. Non riusciva ad andare più in chiesa. Come Dostoevskij, pensava che la bellezza avrebbe salvato la terra: eppure aveva paura della bellezza – l’unica, quella del Cristo.

Era sempre stata sola. Aveva sempre abitato nel fondo del Mar Morto, del deserto Nitrico, del Tartaro. Era stata san Giovanni tra le locuste. Forse ora, a tratti, la solitudine le sembrò insostenibile. Così, alle prime ore del 10 gennaio 1977, Cristina Campo morì. Aveva cinquantatré anni. In apparenza, morì per una crisi di cuore. Sebbene sino alla fine fosse scintillante di spirito e di leggerezza, non posso non credere che si sia immolata per ansia di perfezione: la più tremenda tra tutte le ansie umane.



*GLI ANNI DEL RUSSICUM*

Si ringraziano Luciana Bragaglia, Marco Lolli, Maria Pertile, Maria Grazia Podio Guerrini, Ernesto Marchese, per le significative autorizzazioni alla pubblicazione delle lettere.

ERNESTO MARCHESE

*Ricordo di Cristina Campo: gli anni del Russicum*

*Alla sua amicizia devo quel che di meglio  
posso aver acquistato nel corso della mia vita.*

NICOLA CHIAROMONTE<sup>1</sup>

Se qualcuno di coloro che nei primi anni Settanta frequentavano con amabile assiduità la chiesa di Sant'Antonio Abbate sull'Esquilino è ancora tra noi – ma temo che non siamo molti, essendo passati quasi trent'anni – ricorderà certamente una donna ancora giovane, minuta e di grande eleganza che seguiva con attenzione rapita le sublimi cerimonie della liturgia bizantino-slava.

Cristina Campo – è lei, com'è facile capire, la signora attentissima alla Divina Liturgia – era approdata alla chiesa del Russicum, da sempre mirabilmente curata dai PP. Gesuiti, allorché la liturgia Romana, con un atto di vera e propria apostasia (il termine è suo) fu proscritta, come una reprobata, da tutte le chiese della terra: nonostante la Costituzione sulla liturgia dell'ultimo Concilio, per citare l'ultimo documento autorevole, avesse ribadito con esplicitezza: *Linguae usus in ritibus latinis servetur*.

Lo choc provocato dalla perdita della liturgia amata, la cancellazione, insieme, della lingua dell'Occidente cattolico e del gregoriano, fu tale da scatenare nella delicatissima autrice di *Missa Romana*,<sup>2</sup> che per il rito aveva una sensibilità trascendentale, una sindrome non troppo diversa da quella descritta da Ernesto de Martino<sup>3</sup> nel suo libro più famoso.

<sup>1</sup> L'Elogio che Nicola Chiaromonte pronunciò per Andrea Caffi, uno dei suoi maestri, posto come epigrafe a questo *Ricordo di Cristina Campo*, vuole significare il debito intellettuale (e non solo intellettuale), che sul versante soprattutto della spiritualità e della liturgia bizantino-slava, contrassi con l'indimenticabile e sempre rimpiantata amica perduta. Un debito spirituale non meno cospicuo contrassi altresì con Elémire Zolla, sicché l'epigrafe vuole essere un omaggio anche a questo formidabile Maestro.

<sup>2</sup> Per *Missa Romana* e *Diario Bizantino* rimando a Cristina Campo: *La Tigre Assenza*, Milano, Adelphi, 1991; per *Sensi soprannaturali a Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987 (entrambi furono mirabilmente curati da M. Pieracci Harwell). Per *L'uomo del sacrificio* alla nuova edizione ampliata di *Sotto falso nome*, Milano, Adelphi, 1998, curata con acume da M. Farnetti.

<sup>3</sup> Il libro di Ernesto de Martino al quale alludo è, naturalmente, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Torino, Einaudi (poi Bollati Boringhieri), 1958.

Chiunque abbia conosciuto Cristina Campo sa che visse la perdita del rito romano come un evento luttuoso, non diversamente da come aveva vissuto proprio in quegli anni la scomparsa quasi contemporanea dei genitori; e sa pure che non sarebbe uscita da quella melanconia così cupamente ferale, se Elémire Zolla, suo compagno già da molti anni, non avesse «trovato» per lei, nel cuore di Roma, a pochi passi dalla Basilica di Santa Maria Maggiore, la chiesa, appunto, del Pontificio Collegio Russicum.

Sia lode a Zolla per aver «trovato», con un gesto di così delicata tenerezza, un antidoto al tempo stesso terapeutico e destinato a dare frutti straordinari.

«Il teatro – ha scritto l'autore di *Uscite dal mondo* – deve aiutare l'uomo a scoprire gli archetipi. Ma è noto che gli archetipi sono terapeutici, che, quando vengono scoperti, danno ordine alla mente, ed è noto che l'ordine della mente si trasmette alla psiche, e l'ordine della psiche, che è gioia, si trasmette al corpo e così lo risana».<sup>4</sup>

La liturgia bizantino-slava, teatro sacro di stupenda efficacia terapeutica, guarì Cristina dalla grave prostrazione psichica e le ispirò, per giunta, *Sensi soprannaturali*, forse il più bello dei suoi saggi, e il postumo *Diario bizantino* che avrebbe suggellato in versi, come l'aveva aperto, un itinerario poetico e spirituale di cui solo ora si comincia a percepire l'originalità profonda. Tuttavia, la straordinaria bellezza del rito bizantino-slavo, col quale visse negli ultimi dieci anni della sua vita in un'intimità sempre più stretta non rimarginò mai del tutto la ferita che aveva lasciato in lei la scomparsa del rito romano.

Alla restaurazione della liturgia perduta si consacrò, allora, con un ardore da grande, tragica Controriforma, spendendo in quella battaglia necessaria e chisciottesca le energie che le restavano e sottraendole, ahimè, non solo alla scrittura ma al riposo e, persino, al sonno.

Certo, non ignorava che quel corpo a corpo con l'istituzione ecclesiastica, già tutta impregnata di spirito neoterico, era votato alla sconfitta, ma le bastava intanto, che la celebrazione della «sempiterna» *Missa Romana* non s'interrompesse.

Così, non era raro incontrarla in quegli anni, tra un'ufficiatura bizantina e l'altra, in chiese di rito romano bellissime e ai più sconosciute, come, per citarne solo qualcuna, quella di San Girolamo della Carità, dove spesso celebrava quel Monsignor Pozzi evocato con così vivo rimpianto ne *L'uomo del sacrificio*: commemorazione commossa non solo di un sacerdote fedele *usque ad mortem* all'idea tradizionale di sacerdozio, ma di uno stile e di un'epoca dai quali ci separano, ormai, distanze astrali.

Un'altra chiesa, non bella come San Girolamo della Carità, ma degna senza dubbio, di menzione, dove talvolta ci si adunava per la celebrazione della Messa proscritta, era quella di San Salvatore in Campo.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Le parole di Zolla che ho citato all'inizio sono tratte da una lunga e acuta intervista sul teatro (l'estratto che ne ho non reca alcuna indicazione).

<sup>5</sup> Su San Girolamo della Carità e su San Salvatore in Campo si veda: *Le confraternite romane e le loro chiese* di M. Maroni Lumbroso e A. Martini, Roma, 1963.

Questa chiesa, che non ha «nulla di particolare, se non una piccola marmorea Crocifissione a quattro chiodi», è nota agli esoteristi perché nell'aprile del 1768 Alessandro Cagliostro vi sposò Lorenza Feliciani: evento che l'avvolge in un alone un po' «magico».

La chiesa dall'aura esoterica mi ricorda – mi si consenta, ora, una breve divagazione – un amabile incontro con Margherita Guidacci.

Amica da molti anni di Cristina, essa aveva appena scritto un saggio eccellente su *Il flauto e il tappeto*,<sup>6</sup> che, purtroppo, non è stato incluso nel bel volume scheiwilleriano dedicato alla nostra autrice. Eccone perciò un florilegio illuminante, che vorrebbe rimediare a quell'involontaria, credo, omissione: «[...] Lezione di suprema eleganza... ardire casto e segreto [...] Qui non si procede per dimostrazioni ma per radiose affermazioni [...] Scintillano le immagini come gemme in un forziere, come stelle disseminate in un cielo notturno. [...] E quasi impossibile [...] riassumerlo mentalmente, isolarne uno schema. [...] Lo si ricorderà tutto insieme, “come una poesia”, o come un paesaggio abbracciato nella sua vastità e compattezza dal lampeggiare di un solo sguardo».

La mia conversazione con Margherita Guidacci non tocco, quel tardo pomeriggio d'aprile, che un argomento: la liturgia (avevo appena assistito a una Messa in *Cena Domini* celebrata con pietà toccante, forse unica nella Roma postconciliare, ed eravamo entrambi commossi).

Nella delusione dell'autrice di *Giorno dei santi*, le cui idee sulla liturgia riformata non erano dissimili da quelli dell'amica, vi era, però, o almeno così mi parve, alcunché di stanco, di arreso.

Nulla di stanco, di rassegnato o di arreso vi era, invece, nell'autrice de *Gli imperdonabili*, che, per la conservazione della Messa Romana classica, aveva intrecciato rapporti di amicizia con cardinali, vescovi, abati, sacerdoti secolari e regolari, italiani e stranieri, e naturalmente, con molti laici che condividevano quella battaglia.

Non credo di rivelare nulla di nuovo se dico che l'interlocutore privilegiato di Cristina fu – almeno per la liturgia – l'Arcivescovo Marcel Lefebvre, nel quale vide l'intemerato custode dell'ortodossia.

All'Arcivescovo, aborrito dai novatori come reliquia di un passato, per loro, non meno abominevole, Cristina disse una volta (lo so da lei stessa): «Vous êtes l'Église» e l'imperturbabile Monsignore di rimando cavallerescamente: «Et vous êtes les fidèles».

Non credo, tuttavia, che Cristina Campo avrebbe accolto a cuor leggero lo scisma lefebvrino ché il papato, nonostante tutto, restava per lei un'istituzione irrinunciabile (le sue idee, in proposito, non erano diverse da quelle di un De Maistre).

<sup>6</sup> Lo scritto di Margherita Guidacci su Cristina Campo, *Il flauto e il tappeto*, apparve sul fascicolo 2054 della «Nuova Antologia», febbraio 1972 [vedi qui pp. 249-252].

Suppongo, anzi, che si sarebbe adoperata per impedirlo anche perché le sarebbe stato impossibile essere, insieme, fuori della Chiesa come lefebvrina e dentro come fedele di rito bizantino-slavo. Il carteggio con l'Arcivescovo, se esistesse, potrebbe rivelare la natura di un sodalizio che sconcerta o inquieta soltanto chi abbia un rapporto cattivo con la Tradizione.

Cristina aveva legami, altresì, con i tradizionalisti di «Una Voce», l'associazione per la salvaguardia della liturgia latino-gregoriana che aveva contribuito a fondare, e rapporti, non so quanto stretti, con «Itinéraires», la rivista francese che difendeva la stessa causa. A chi giudicasse iperbolica l'oltranza liturgica di Cristina Campo (Dom Jean Prou, abate di Solesmes, le disse: «Vous êtes extrême») vorrei ricordare che essa, come il «suo» Hofmannsthal – cito Burckhardt – «aveva un senso insolitamente acuto per i patrimoni spirituali e una continua angoscia, e anzi il terrore che questi patrimoni andassero a perire».

Vorrei poi ricordare che era andata a vivere sull'Aventino per essere vicina all'Abbazia di Sant'Anselmo, dove la liturgia tradizionale veniva celebrata con incomparabile splendore; che il gregoriano era per lei l'archetipo dell'orazione d'Occidente allo stesso modo che l'icona lo era dell'Oriente (cristiano); che la tradizione non può essere cambiata senza gravi pericoli per coloro che ne vivono; che la liturgia è, in qualche modo, ispirata: come la Scrittura.

In uno dei due quaderni che mi furono affidati perché vi attingessi qualche citazione, in vista di un saggio sulla cosmologia del vespro che poi non scrissi, Cristina annotava: «[...] la tradizione per i tradizionali non è tanto ciò che il passato porge al presente quanto ciò che l'eterno porge al temporale». E ancora: «La libertà di pensiero serve solo a capire a che cosa deve essere diretto il pensiero. Questo lo insegna la tradizione. Senza tradizione non serve libertà di pensiero, nella tradizione essa è superflua, tautologica».

«Oggi a nulla si permette di essere un assoluto salvo al relativismo, Moloch infinitamente più vorace e terribile di ogni assolutismo». Infine: «L'idea di una società spiritualmente unanime, intollerabile al liberalismo moderno» (non si capisce dal contesto se questi pensieri siano di Cristina o siano citazioni o parafrasi del pensiero di altri autori ma poco importa: sono intimamente suoi).

L'Abbazia di Sant'Anselmo era così vicina alla casa di Cristina che dal terrazzo della camera da letto se ne toccavano, per così dire, le mura, e su quel terrazzo la rivedo spesso con gli occhi della mente. È un giorno torrido di luglio: Cristina, rannicchiata per terra con la grazia di una *jeune fille* disinvolta, appoggiava il dorso alle gambe di Zolla (che, seduto su una sdraio centellinava una bevanda fredda), e parlava con incontenibile *verve* di poesia, di liturgia, delle prossime vacanze a Nervi dove, in prossimità del mare, vi era «Una piccola grotta ombrosa», e di una splendida chiesa liberty così vicina all'hotel...

Non credo che qualcuno abbia descritto la casa, ormai leggendaria, di Cristina, alla quale si accedeva da un cancello sempre chiuso (all'interno c'era un cane che intimidiva).

Non vi era in essa nulla di «borghese», di *bohémien* o di eccentrico. Vi si



sentiva, piuttosto, l'aura gentile e gentilizia che suole spirare nelle dimore protette da lari delicati; e poiché quell'aura era cristiana, potrei dire con Valéry Larbaud, che «oggi come ai tempi evangelici Gesù Cristo elegge a sua dimora le case degli amici», e che «a casa loro Dio è a casa sua».<sup>7</sup>

Quando Cristina non era costretta, dalle crisi sempre più frequenti della malattia (aveva il foro del Botallo pervio) alla «liturgia del letto», riceveva gli amici nel soggiorno-salotto che era anche camera da pranzo.

Mi provo a descriverlo sommariamente. A destra, entrando, vi erano la credenza e il tavolo: stupendi ma un po' cupi esemplari del Rinascimento più puro; alle pareti, quadri di poco posteriori: non meno cupi, di un luminismo «notturno».

Erano dipinti di cospicuo valore pittorico, le cui quotazioni dovevano essere abbastanza alte, ma che non ispiravano, in chi li possedeva, alcun entusiasmo.

Tra la credenza e la parete vi era un San Francesco ligneo di buona fattura con un candeliere; sul ripiano della credenza vidi per anni un *Antiphonale Monasticum* e un *Graduale Romanum* sottratti, come molti altri libri liturgici, di canto e non, alla distruzione.

Un giorno che mi sorprese a guardare con attenzione quei quadri Cristina disse tranquillamente: «Se dovessi trascorrere un anno in una cella con questi dipinti, dopo un po' mi riuscirebbero intollerabili; con un'icona, invece, e non dico che debba essere necessariamente di Rublëv, supererei certamente la prova senza impazzire».

«E con quali libri – chiesi incuriosito – potrebbe trascorrere un anno in una cella senza diventare pazza?».

«Con i *Vangeli*, si capisce, ma anche con il *Messale Romano* o con il *Breviario* o, ancora, – continuò – con un libro come *I promessi sposi* o *I fratelli Karamazov*. Una buona compagnia potrebbero essere le fiabe oppure gli *Essais* di Montaigne. Con un romanzo d'oggi non ci resisterei, in una cella, che il tempo di leggerlo, e sarebbe già troppo».

Cristina amava gli aforismi, gli apoftegmi, i proverbi, i breviari, i dizionari, i cataloghi, le mappe, le enciclopedie.

Nella sua elegantissima 'cella' di Piazza Sant'Anselmo usava leggere e rileggere libri, appunto, di apoftegmi: dalla *Filocalia* (tra gli antologizzati di questo grande libro il suo preferito era Isacco di Ninive) al *Libro degli amici* di Hofmannsthal, dai *Detti notabili* di Sant'Antonio Maria Zaccaria ai *Pensieri ascetici* del cardinale Raffaele Merry del Val.

Nella piccola libreria «in stile ma moderna», che completava, col divano e le poltrone, l'arredamento di questo ambiente raffinato, erano ordinati alcuni libri e trattati sulla liturgia e sul gregoriano.

<sup>7</sup> La citazione di Valéry Larbaud è tratta da *Sotto la protezione di San Girolamo*, Palermo, Sellerio, 1989.

Non si può parlare di Cristina Campo senza evocare Zolla, che visse con lei, come si sa, dal '60 in poi, fino alla morte.

Elémire Zolla, gentiluomo dai modi squisiti e dall'eloquio soave, studiava tutto il giorno nell'altra ala della casa.

Dotato di una straordinaria concentrazione si distraeva talvolta con un magnifico soriano che, angelo silenzioso, se ne stava accucciato per ore ai suoi piedi. Talvolta veniva nel soggiorno per qualche minuto: il tempo di prendere il tè o di mangiare una fetta di torta o, ancora, di citare un detto ermetico o un aforisma egizio. «Se questa non è la voce di Dio...», mormorava, mentre già si allontanava. (In quegli anni lavorava alla straordinaria summa alchemica *Le meraviglie della natura*.) Cristina, come, d'altronde, tutti coloro che frequentavano la sua casa, aveva per Zolla un'ammirazione infinita. Ne elogiava continuamente la splendente intelligenza, la cultura eccelsa, l'argomentare calmissimo, l'humour straordinariamente arguto.

Era un'ammirazione ricambiata.

Una volta, contando sulle dita delle due mani i libri del Novecento italiano che a suo giudizio avevano possibilità di durare, dopo aver menzionato *Le occasioni* di Montale, *Il Gattopardo* e pochi altri titoli che non ricordo, Zolla concluse convinto: «Resterà il libro di Vittoria» (allora *Il flauto e il tappeto*).

La conversazione di Zolla era dotta, imprevedibile, fascinosa.

Come (pare) Albert Camus, aveva il vezzo, talvolta, di rispondere a una domanda con un'altra domanda. Gli piaceva sovvertire, con battute memorabili, le abitudini mentali dei suoi interlocutori.

Era scomparso un filosofo e gliene chiesi un giudizio: «È l'unica azione buona che quell'uomo, abbia commesso: la buona azione di morire», rispose imperturbabile.

Non è che mancasse di *pietas* (ché, per esempio, su Montherlant, morto suicida, aveva detto parole accorare), ma amava affascinare e divertire, con verità e affermazioni paradossali.

Un'altra volta si parlava di Stalin e disse che il dittatore georgiano era stato un anticomunista implacabile, avendo fatto assassinare non si sa quanti milioni di comunisti. Mi limitai a dire: «Ingegnoso ma... poco convincente».

«Ingegnoso? Dica veridico, veridico!» sbottò Zolla.

Un giorno si discuteva di estetica e fissandomi mi chiese: «Conosce Carmelo Ottaviano? Legga *La legge della bellezza come legge universale della natura*. Vedrà: non è un filosofo ma il filosofo».

Zolla aveva conosciuto Ottaviano a Catania l'anno, il suo primo, che vi insegnò, e ne ammirava l'assoluto non conformismo, il «ritorno alle origini».

Cristina, che ascoltava, disse che «alle origini» lei c'era già e credo che non abbia mai letto quel trattato. Io sono contento di avere seguito il consiglio di Zolla (al quale devo, del resto, tante altre preziose indicazioni), ma rimpiango che egli, Ottaviano, nei suoi libri, non lo abbia mai citato.

Quando Cristina Campo arrivava al Russicum, come molti fedeli di rito bizantino, accendeva una candela davanti all'icona della festa del giorno posta su un leggio al centro della chiesa e la baciava; poi baciava la Madonna Miracolosa detta «Fjodorovskaja» (copia di un'icona dipinta nel XVIII secolo da un monaco russo), e prendeva posto in uno degli stalli dell'ultima fila.

Tra le molte immagini che ho di lei nella chiesa «russa» ve n'è una, più viva che mai, che mi riporta con implacabile nostalgia a un Venerdì Santo sempre più irrecuperabile: il mio primo di rito bizantino-slavo.

Ero assorto nella contemplazione della cerimonia quando, a un tratto, come per miracolo, ecco apparire Cristina – la sapevo a letto con terribili fibrillazioni – più seducente che mai.

Avvolta in un mantello nero di straordinaria bellezza, essa aveva nel portamento eretto alcunché di ieratico, cui il pallore lunare del volto aggiungeva un che di arcano, di fatato: un'apparizione indimenticabile.

L'autrice de *Gli imperdonabili* condivideva il compendioso aforisma di Hofmannsthal che «la cerimonia è l'opera spirituale del corpo»; ne era, anzi, l'incarnazione perfetta.

Chi però non l'abbia vista, per così dire, all'opera difficilmente potrà immaginare con quale fede, energia, scioltezza, e anche grazia, questa cardiopatica sempre più stanca usasse compiere i gesti liturgici che nel rito bizantino sono così frequenti: segnarsi, inchinarsi, inginocchiarsi e sfiorare terra con la fronte; gesti che usava compiere anche in privato, davanti alle sue icone, affatto incurante del suo cuore impazzito.

Il Russicum era per Cristina Campo il luogo perfetto dell'adorazione e *adorazione*, parola squisitamente béruilliana, è anche, a parer mio, la parola che la rappresenta con maggiore compiutezza.

Non è davvero un caso che le fosse così congeniale il grande trattato del de Condren sul Sacrificio e sul Sacerdozio del Cristo che ruota interamente attorno alla dottrina del Bérulle.

(Altri suoi archetipi, insieme letterari e religiosi, erano San Francesco di Sales e Chateaubriand.)

Nei suoi ultimi anni Cristina non fu serena che al Russicum.

Durante la «notte di Pasqua», cuspide ineguagliabile della liturgia bizantina, sembrava ritrovare la salute del corpo e della mente.

Il giubilo per la Resurrezione, tale da contagiare anche i tiepidi, le dava un'ebbrezza spirituale che ne ringiovaniva e abbelliva anche i tratti.

Alla fine della meravigliosa ufficiatura, dopo aver ripetuto infinite volte *Voistinu Voskrèse!* (In verità è risorto!), in risposta al celebrante che ripeteva *Hristos Voskrèse!* (Cristo è risorto!), Cristina saliva nel salone del Russicum dove continuava a festeggiare la Pasqua fino all'alba con i Padri e con i fedeli più assidui (tra questi vi erano alcuni dei suoi amici che aveva battezzato (Filippesi: un ingegnere, un chimico, un'anglista).

Un'intensa amicizia aveva intrecciato col Padre Antonio Koren, arciprete della

chiesa e uomo singolare che, all'inizio, le impartì qualche lezione di liturgia e di paleoslavo.

Il Padre Koren sembrava, a prima vista, ruvido, distratto, e sornione, ma a conoscerlo bene, era delicato e attento come pochi alle vicende di chi gli si accostava.

Liturgista assai fine, aveva portato le cerimonie del Russicum a una grande perfezione grazie anche all'eccellenza del coro diretto, magistralmente, dal Padre Ludwig Pichler.

Fino ai primi anni Settanta il Russicum aveva un vescovo, Monsignor Katkov, di una impareggiabile ieraticità che poi scomparve, si disse, per contrasti con la Compagnia di Gesù (il Monsignore non era gesuita).

Cristina, con un'immagine di Julien Green, disse una volta che egli aveva «occhi color tempesta» e a lui si ispirò nella ispiratissima descrizione di quel «meraviglioso racconto del destino [che] è nel pontificale bizantino, la vestizione del vescovo».

La perdita del vescovo fu uno dei dolori di Cristina che dovette abituarsi, come gli altri fedeli, a cerimonie non pontificali.

Cristina era una dama imperiosa, ma non rigida o scostante. Affabile, anzi, e arguta, sapeva fare il verso, con una grazia irresistibile, a principesse e a uomini di Chiesa, a scrittori e a persone comuni; e sapeva ridere, con umorismo leggero, anche di sé stessa.

A Gianna Manzini che si lamentava, al telefono, dei suoi molti mali, disse con brio delizioso: «Noi cardiache siamo di ferro!».

L'autrice della *Sparviera*, stizzita, borbottò: «Come, come?!».

Aveva un'immagine di sé che la malattia non osò diminuire. Non la vidi mai, infatti, trascurata o sciatta, ma sempre, anche nei giorni più desolati, vestita con elegante semplicità e truccata con cura. Aveva adottato in quegli anni una tenuta che le consentiva, tra l'altro, «metanie» impeccabili: pantaloni (per lo più neri o di un blu quasi nero), camicetta bianca o azzurra, pullover vivaci.

Il bianco e il nero, che prediligeva, ritornavano in un'altra *mise*, un po', questa, da collegiale lussuosa: gonna nera di taglio perfetto, camicetta bianca di seta pura con le maniche lunghe, scarpe senza tacco, golfini di cachemire.

Amava i profumi e se ne cospargeva. Ne ricordo uno, intenso, Shalimar, anche per averglielo regalato in più di un'occasione.

Per la cena di Capodanno (anche del suo ultimo) amava preparare tutto con cura meticolosa: le vivande, il panettone, i dolci, lo champagne, che disponeva sulla credenza e sul tavolo. A una certa ora arrivavano due amici dai modi cortesi, anch'essi siciliani, che si fermavano solo per il brindisi, poi ritornavano dai figli.

Il signore era un uomo politico, la signora una studiosa di estetica che aveva pubblicato un libro cospicuo su Durando di Mende.

A mezzanotte Cristina brindava con Zolla a braccia incrociate; poi l'autore di *Che cos'è la Tradizione*, acceso il turibolo, incensava con sacerdotale, apotropaica maestà gli angoli della casa e le icone.

Zolla turiferario è indimenticabile.

La camera da letto di Cristina era così armoniosa, che un suo amico scrittore, un pomeriggio, mentre si congedava, le disse con convinzione: «Non si rattristi troppo, se non potrà uscire per qualche giorno, ha il privilegio di abitare la camera più bella di Roma».

Alessandro Spina,<sup>8</sup> nella sua bellissima *Conversazione a Piazza Sant'Anselmo*, ha parlato delle «due ribalte identiche del Settecento che parevano specchiarsi l'una nell'altra», ma non erano solo questi mobili di alto antiquariato a magnetizzare l'attenzione del visitatore; incantavano il raccoglimento, il silenzio, la suppellettile sacra, che suggerivano l'idea di un microcosmo, appunto, armonioso; stupendi erano un crocifisso bizantino lucente come oro che recava tra i bracci della croce una ricca simbologia, e un grande reliquiario.

Cristina Campo credeva, come il Cabasilas, che «mentre [i Santi] erano in vita il Cristo era in loro, [e che] dopo la morte non abbandona le loro spoglie. È unito alle anime, ma è congiunto e commisto anche a questa polvere sorda; anzi, se è dato di trovare e di possedere il Salvatore in qualcuna delle realtà visibili, ciò è possibile proprio nelle ossa dei Santi».<sup>9</sup>

Il lettino, al centro della camera, tra due comodini non indegni delle ribalte, era coperto di un *plaid* che doveva attrarre irresistibilmente i gatti: erano sempre lì a dormire e a fare le fusa.

Di qua e di là del letto aveva sistemato due panchette colme dei libri che leggeva durante le sue terribili degenze – (sui comodini teneva, invece, i libri che amava assaporare tutti i giorni: il *Messale*, il *Breviarium Monasticum*, il *Libro dell'Oblato Benedettino*, il *Liturgikon* bizantino e quelli di aforismi che ho già citato). Davanti all'icona di Edessa (il volto Santo di Genova), che vegliava le sue notti insonni, vi era talvolta un mazzolino di mughetti, i fiori che prediligeva.

Non era difficile incontrare a casa di Cristina il Dottor Procesi, che la curava con dedizione e acuta intelligenza clinica. Medico di Evola, egli era un esoterista raffinato del quale la malata usava elogiare le qualità di «diagnostico eccezionale», e il suo non essere «venale».

Il Dottor Procesi diagnosticava anche attraverso il ritmo dei polsi e, agopunturista sapiente, curava *anche* con l'omeopatia (ma era, prima di tutto, un medico allopatico di primo ordine).

Qualche volta, dopo la visita, si fermava a conversare con Cristina e con Zolla della Tradizione Romana, delle Tradizioni dell'Estremo Oriente (conosceva il cinese per averlo appreso dai seminaristi cinesi di *Propaganda fide*) oppure delle cerimonie del Russicum che seguiva con attenzione.

L'interesse del dottore per l'Oriente era invero tale che se non avesse fatto il

<sup>8</sup> *Conversazione a Piazza Sant'Anselmo* di Alessandro Spina fu pubblicato da Scheiwiller, Milano, 1993.

<sup>9</sup> Il passo sulle reliquie è tratto da Cabasilas, *La vita in Cristo*, Torino, UTET, 1971.

medico avrebbe fatto sicuramente l'orientalista di professione (contava numerosi amici tra gli studiosi più accreditati dell'India, della Cina e del Giappone).

Nella sua camera di eterna malata Cristina percorse con la mente e col cuore i grandi testi teologici e spirituali del cristianesimo orientale: dai grandi commenti alla liturgia di S. Massimo Confessore al Cabasilas, dalle *Meditazioni* di Gogol ai trattati del Padre Hausherr, e agli studi dei grandi teologi della Chiesa d'Oriente.

Nell'acutissimo ritratto che ne ha disegnato Pietro Citati, certamente uno dei più veridici e vivi, è detto, tra l'altro, che Cristina Campo «non aveva una vera e propria passione teologica».<sup>10</sup>

Vorrei confutare un'affermazione così perentoria.

In verità, almeno negli anni in cui ho avuto il privilegio di frequentarla, essa aveva un interesse assai vivace per la teologia ascetica e mistica e per la teologia sacramentaria.

L'idea, per esempio, che la Messa Romana potesse essere degradata da Sacrificio a Cena, sollecitava in lei una dialettica teologica profonda e acuta (taccio dell'indignazione e del diletto amaro con i quali commentava le cosiddette *nuove cristologie, nuove ecclesiologie ecc.*).

Cristina era intransigente sui principi ma anche schiettamente ecumenica e generosa, come sa chiunque abbia letto i saggi su Heschel o sul lama tibetano Trungpa davanti ai quali deponeva qualsiasi pregiudizio confessionale o dottrinale.

Cristina Campo si sentiva sempre più sola. Aveva perduto, in quegli anni, Monsignor Pozzi, che era per lei un grande aiuto spirituale, e Padre Benedetto Lenzetti del quale amava dire che era una «colomba» (mite e dotto domenicano del Convento di Santa Sabina, questi aveva uno straordinario *esprit de finesse* che la rasserenava).

Zolla, sempre più assorto nei suoi studi alchemici, le appariva distante, «distratto».

Un giorno, alludendo al suo compagno che studiava alchimia nella camera accanto, parlò stranamente di vana curiosità che non giova alla vita spirituale. L'angoscia ingigantiva la sua solitudine, che era reale.

L'ultima volta che la vidi, una settimana prima che se ne andasse, era distesa sulle due poltrone del salotto che io stesso avevo accostato perché stesse più comoda.

Zolla quel giorno, come il giorno che la conobbi, non c'era.

Parlò del *Diario bizantino* con verecondia (come usava fare quando parlava di sé stessa). Non tollerava l'idea che non si potesse pubblicare sul prossimo numero di «Conoscenza Religiosa», già composto (poi Zolla, come si sa, lo

<sup>10</sup> Il saggio di PIETRO CITATI, *Il viso di Cristina Campo*, è nel volume *Ritratti di donne*, Milano, Rizzoli, 1992.

pubblicò postumo proprio nel primo numero di quell'anno della sua rivista).

Cristina, benché pallidissima e con tutti i segni della sofferenza sul volto, conversava amabilmente.

Le dissi che aspettavamo un altro libro bello come *Il flauto e il tappeto* e che doveva fare in fretta a guarire. «Arrivata a questo punto – rispose – non potrò scrivere che degli zibaldoni». Il prossimo libro, mi aveva scritto, invece, anni prima, avrebbe avuto «sei capitoletti: 1. Sensi soprannaturali; 2. Del bacio; 3. Delle lacrime; 4. Del tremendo; 5. Del divieto; 6. Cosmo e breviario (o più semplicemente: Del breviario)».

Negli ultimi mesi leggeva Balzac che amava quasi quanto i russi, ma quel giorno aveva accanto a sé le *Poesie* di Esenin. Volle che leggesti ad alta voce *Ohi tu, mia Russia natale*, e si intenerì.

Al momento del commiato (non credevo davvero che fosse un addio), per ringraziarmi della lunga compagnia, citò la liturgia bizantina così come Benn l'aveva citata in *San Pietroburgo – Metà del secolo*:<sup>11</sup>

«Chiunque l'altro soccorra, è Cristo nel Getsemani; Chiunque l'altro consoli, è la bocca di Cristo».

(«Humanitas», n. 3, giugno 2001, pp. 422-433)

<sup>11</sup> *San Pietroburgo – Metà del secolo* è in GOTTFRIED BENN, *Poesie statiche*, Torino, Einaudi, 1972.





CRISTINA CAMPO

*Lettere a Ernesto Marchese*

1

[Roma] Venerdì [prima di mercoledì 24 febbraio 1971]

Mio caro Ernesto,

la sua amabile lettera merita una risposta sollecita. Mi perdoni se nelle prossime settimane non sarò più così. Purtroppo devo dire con Julien Green: o i libri o le lettere. I miei libri sono ben pochi e ben piccoli, ma io ho anche una casa sulle spalle, un uomo di genio a cui accudire – e un buco nel cuore... Abbia dunque pazienza con me.

Intanto sgombriamo il terreno dall'ultimo paragrafo della sua lettera, che non può essere se non una civetteria. In nome del Cielo, perché mai dovrei fare confronti tra i miei amici, che sono per me un'adorabile costellazione, ogni stella unica e squisitamente diversa? E perché mai Lei dovrebbe apparirmi una stella meno lucente delle altre? Simili scorpionerie le lasci ad Angela – e noi occupiamoci di cose serie!

Sapere 1) che farà presto l'oblazione, 2) che ha cominciato il saggio sul Vespro, mi dà una doppia gioia. Sono, queste, le due facce di una nuova vita che trasformerà, ne sono certa, anche la sua salute. Vorrei che intitolasse il suo saggio: *Cosmologia del Vespro*. È stata una grande ora, quella del Vespro, per me, sette anni or sono. Come per Adamo nell'Eden. Qualcosa che oso appena ricordare, tanto lacerante è il pensiero di non avere corrisposto *in nulla* a quei divini incontri «nella brezza pomeridiana». E il Vangelo è così pieno di minacce terribili per coloro che non sanno accogliere il loro «tempo di visitazione»! In questi giorni più che mai mi sento come un Adamo oltre i cancelli dell'Eden, e imploro le preghiere dei miei amici perché la prossima Quaresima – quella del mio *settimo anno* (l'*annus mirabilis*, ahimè!) – possa essere per me almeno un tempo di *tenue speranza*... Ma basta di questo, e mi perdoni.

Per il suo saggio raccoglierò tutto quello che posso trovare. Non dimentichi *Genesi III, 8*, *genesì* anche del Vespro.

Per quanto riguarda il nostro Vescovo, è possibile che una lettera gli venga inviata dai Filippesi; così almeno desiderano i nostri amici. Quanto a me, credo piuttosto nella preghiera istante, l'*ektenia ardente* della liturgia.

Mons. K. mi sembra uno di quegli esseri che regola un sistema di correnti invisibili piuttosto che una rete di avvenimenti esteriori. Per questo non giudicherei con metri normali nemmeno il suo comportamento, che a Lei è sembrato così poco amichevole. Rispondere a una lettera di carattere personale, raccogliere una lode: non credo gli si debbano chiedere certe cose. La sua presenza appartiene a un'altra categoria, quella dei simboli operanti, delle teofanie, come lei direbbe. È l'icona di Silvano del Monte Athos e da un'icona non si attende risposta quando le si offre un cero od un fiore. Egli ha saputo essere per noi questa cosa meravigliosa in un tempo nel quale *nessuno nel mondo intero*, e men che meno nel mondo religioso, sa, vuole, osa più esserlo. Ha saputo imporci, in un mondo di orrende prossimità e sovrapposizioni, il mistero sacro della *distanza* e di una distanza che è, come dev'essere, mediatrice; perché quei bellissimoi occhi che, apparentemente ignorandoci, «si fissano nell'eterno», stanno indicandoci, in realtà, ciò a cui noi tutti dovremmo essere fissi e che ovviamente non è lui, come non è l'icona. Questa è una cosa enorme, e se pensiamo a tutto quanto si fa e si farà per renderla impossibile, dobbiamo tendere ad una sola cosa: renderla, da parte nostra, possibile.

(Ricorda la poesia di Laughlin?)

Curvo il mio corpo sino a terra  
 quando passa l'imperatore  
 preceduto da giovinetti  
 che suonano campanellini:  
 non l'ho mai visto in viso...

Contentiamoci di *avere* un imperatore: è il massimo che si possa avere.  
 Contentiamoci dei campanellini...)

La informerò di qualsiasi cosa i Filippesi vogliano fare.  
 Buon lavoro. Mi scriva, via via che nasce questo saggio.

Con fraterno affetto

Xtina

*Due note:*

– Mi è sempre sembrato che il dialogo di San Seraphim di Sarof con Motovilov fosse un commento al *Veni, Sancte Spiritus*. Ci pensi un attimo: p. 23 (dei *Mistici russi*) corrisponde ai versi «Sine tuo numine/ nihil est in homine/ nihil est innoxium»; p. 24 a «da virtutis meritum/ da salutis exitum»; p. 42 a «Sana quod est saucium»; p. 46 a «rege quod est desium»; p. 47 a «lucis tuae radium»; p. 51 a «O lux beatissima/ reple cordis intima»; p. 53 a «consolator optime»; p. 59 a «da perenne gaudium».

– À *propos* de mons K., mi torna in mente la vecchia, grande pagina di Cheateaubriand sul sacerdote in *Génie du Christianisme*, ricorda?

«Il faut donc qu'un prêtre soit un personnage divin, qu'autour de lui règnent la vertu et

le mystère ; retiré dans les saintes ténèbres du temple, qu'on l'entende sans l'apercevoir, que sa voix religieuse, grave et solennelle prononce des paroles prophétiques et chante des hymnes de paix dans les sacrées profondeurs du tabernacle ; que ses apparitions soient courtes parmi les hommes... ».

(Sarebbe terribilmente, disperatamente urgente che qualcuno riscrisse in linguaggio moderno questo immenso libro.)

Lettera manoscritta, non datata, 4 ff. recto e verso, di cui gli ultimi tre numerati. Archivio Ernesto Marchese, d'ora in poi AEM.

2

[Roma, prima dell'11 aprile 1971]

Carissimo,

spero che il Durando e la reliquia siano arrivati felicemente nelle Sue mani. Pensavo: visto che la mia imperdonabile distrazione la obbligherà a far ristampare la fotografia dell'Oblazione, perché non mandarne una copia anche a P. Koren? Egli prende grandissima parte alle vicende dei suoi amici e credo ne sarebbe incantato. Intanto potrà dirgli due parole affettuose sulla sua (sempre più ammirevole) opera liturgica: questo è *pane* per lui e non bisogna lasciarglielo mancare... Gli trascriva il passo di Innocenzo III – è proprio nel suo spirito... Ancora grazie da

Xtina

P.S.

Nessuna risposta a eventuali messaggi da Via dell'Oca (?). Chi ha messo mano all'aratro non si volti indietro – anche un semplice starnazzare d'ocche può, in questi casi, recare un enorme danno; perché non è d'ocche che si tratta ma del *passato*, questa entità di cui le forze infernali sanno fare un uso così mortalmente efficace... Il passato (i. e. la contemplazione di esso) è utile solo come periodica meditazione della misericordia di Dio: delle vie impensabili e meravigliose attraverso le quali Egli ci ha condotto fuor dei labirinti e dei roveti, fino alle rive della terra promessa. Qualunque altro uso del passato è, per noi che tentiamo, con così enorme fatica, di liberare la mente, esiziale. Mi perdoni il consiglio, ma in questi sette anni ho imparato qualcuno degli infiniti trucchi del grande Ingannatore...

Xtina

Continui a pregare per me. Questo settimo anno prosegue in un buio sempre più fitto. Preghi per la mia Pasqua.

Cartolina manoscritta, non datata: Monastero della Trinità, Jordonville, New York. Con *post scriptum* su foglio tagliato verticalmente, *recto* e *verso*. AEM.

3

[Roma] Domenica in Albis [18 aprile] 1971

Caro Marchese,

La prego, scriva immediatamente una lettera al Padre Antonio Koren, Collegio Russicum, Via Carlo Cattaneo, Roma, ringraziandolo, quanto più lungamente e completamente può, per le cerimonie della Settimana Santa e la Notte di Pasqua. È il momento di farlo. Anti-dati di qualche giorno la lettera, gli scioperi postali giustificheranno il ritardo. *Non* accenni a possibili cambiamenti, non tocchi nessun tasto pericoloso. Esprima quello che ha provato in quei giorni col maggior numero di particolari e lo preghi di ringraziare tutti, il Vescovo, i sacerdoti, i diaconi, il coro ecc. Lodi le sue immense fatiche, la sua presenza ovunque, la perfezione dei risultati ecc. Perdoni se le suggerisco tutti questi particolari, ma *contano molto*. Lo informi che per essere a Roma in quei giorni aveva fatto grandi sacrifici e che intende *farli ancora*; parli, se crede, della sua precedente indifferenza religiosa ma *non*, la prego, del suo marxismo. Di me non dica nulla. Le spiegherò un'altra volta, con maggior calma. Grazie di cuore e a presto.

Aff.te

Xtina

Cartolina dattiloscritta, datata: Icona russa del secolo XVII, Natività di Cristo. Saluti e firma autografi. AEM.

4

[Roma] III Dom. post Pascha [25 aprile] 71

Caro Marchese,

oggi, nella sala da the del Russicum, c'era una cornicetta contenente la copia accuratissima di due lettere. La prima era la Sua, la seconda quella di un altro amico che avevo pregato di scrivere. La Sua era di gran lunga la più bella. Dopo il Pontificale, durante il quale sono stati ordinati due suddiaconi, gli amici si sono riuniti come sempre per il the e allora il Padre Koren ha dato quella cornicetta a uno dei suoi giovani che ha letto ad alta voce le due lettere. Tutti ascoltavano in religioso silenzio, solo accennando di quando in quando col capo, come se ciascuno sentisse proprie quelle parole. Il Padre era indicibilmente commosso. Non sorrideva neppure, fumava in silenzio guardando in terra. Alla fine c'è stato una specie di applauso soffocato. Tutti sono andati a stringere la mano del

Padre... Come vede, era bene fare quel che Lei ha fatto e non poteva farlo meglio. Ora spero che anche Paolillo dalla Germania dica la sua. È indispensabile che i pochissimi, là dentro, a credere nella *durata* siano sorretti ad ogni passo. Se ha occasione mandi ancora qualche parola al Padre, una cartolina di quando in quando: un ricordo del Russicum. E grazie di tutto cuore, ovviamente.

A presto.

Xtina

Cartolina dattiloscritta, datata: Icona del XV secolo della Scuola di Novgorod, Il Profeta Elia. Saluti e firma autografi. AEM.

5

[Roma, aprile-maggio 1971]

Carissimo Ernesto

le mando questo bellissimo autoritratto di vescovo – uno dei mille che la Chiesa ha avuto e che nessuno conosce: maestri nascosti che hanno retto l'edificio da vivi e probabilmente (anzi certamente) lo stanno reggendo da morti! La Congregazione mariana è quella del nostro Vescovo; chi scriverà mai la storia di questi «drappelli perduti»? Scriviamola intanto noi, nel nostro cuore.

La lettera al R. è andata benissimo – gliene parlerò a voce

Con affetto, sempre

Xt.

Cartolina manoscritta, non datata: Parma, Cattedrale, Pronao, Ottobre «vino nuovo» (XIII sec.). AEM.

6

[Roma] S. Cuore [18 giugno] 1971

Caro Marchese,

vorrei dirle grazie per la molta bellezza che mi viene da lei e realmente non saprei farlo meglio che inviandole il simulacro di uno dei miei tesori: il Mandylion di Edessa, che ho potuto venerare da vicino per tre volte a S. Bartolomeo degli Armeni a Genova e che ha mutato radicalmente la mia vita (i. e. il mio rapporto con la parola). Una volta le racconterò questa storia. Nessuna riproduzione, come è ovvio, può dare un'idea del Mandylion: un oggetto totalmente soprannaturale e cosmico dinanzi al quale il mio amico ortodosso cadde prostrato, baciando terra per tre volte. Se però lo mette vicino a una

lampada molto forte, che lo “accenda”, per così dire, potrà avere una pallida idea dell’originale, che prego Dio di poterle mostrare un giorno.

Quanto alla depressione, non sarei certa che per una modesta parte non dipenda dalle sue condizioni fisiche – mancanza di ossigeno e di esercizio forse soprattutto? Curato il fisico, se persiste è segno che Dio sta tentando con quel mezzo di comunicarle qualcosa – qualcosa che nella sua vita non va, una qualche eredità del passato, chi sa? un atteggiamento mentale del quale lei forse non ha neppure coscienza... Ci pensi.

Per me era la paura, un atteggiamento infantile di dipendenza dalla famiglia, che si scatenò quando la famiglia venne a mancare di colpo. Fui curata con la maniera forte da E. Z. e da un medico polacco che sfidò il mio orgoglio fino a capovolgere il mio carattere. Benedirò entrambi finché abbia vita.

Naturalmente il diavolo *se mêle de tout cela*, perché una nevrosi depressiva è per lui un patrimonio troppo prezioso: fomite di malinconia, fantasie compensatorie, sfiducia nella provvidenza, ecc. Può scatenarsi – lo fece con me – se vede che la preda sta per sfuggirgli. Bisogna prevedere anche questo e non dimenticare benedizioni ed esorcismi (io allora non lo sapevo e soffrii più del necessario). Del resto questi sono gli scotti che si devono pagare per la grazia della conversione: purificarsi è indispensabile e da soli non ci riusciremmo.

La sua abitudine di visitare luoghi devoti è già una buona medicina – ho notato che al Russicum dimentica tutto, mi sbaglio?

Ma non dimentichi l’acqua benedetta, e gli altri piccoli sacramentali utili in questi casi. (Ha un Agnus Dei? È importantissimo e se non lo possiede le darò un frammento del mio quando la vedo).

Poi, sempre e soprattutto, la preghiera: alla Vergine del Patrocinio (il «Pokrov» russo) in particolare.

Spero che conoscere l’Arcivescovo le farà bene. (Mons. Katkoff credo sia in America e temo non vi saranno ordinazioni al Russicum).

Affettuosamente

Xtina

Lettera manoscritta, datata, 2 ff. *recto* e 2 f. *recto* e *verso*, numerati. AEM.

7

[Roma, 1 luglio 1971]

Rodex compresse, 2 dopo i pasti in poca acqua  
Polaramin confetti, 1 la sera ½ ora prima di coricarsi

Questo, caro Ernesto, è la prescrizione che le suggerisce il dr. Procesi dopo

la mia descrizione dei suoi disturbi. Se già non conosce queste medicine, le provi. Le auguro che, con il riposo e l'aria buona di Pollina, possano ridarle il benessere.

Ha avuto notizie delle sue reliquie? Il P. Benedetto va a Chianciano per 2 settimane: al suo ritorno, se non ci saranno state novità felici, gli riparlerò della reliquia di S. Benedetto. Intanto non si affligga troppo – l'unione spirituale col Patriarca supplisce a qualunque reliquia. (Oggi è la festa del Preziosissimo Sangue; per tutta la settimana reciti le meravigliose litanie, che sono una potentissima protezione).

Al R. l'anno liturgico si è chiuso splendidamente con la festa dei SS. Pietro e Paolo, questa festa così romana che vederla e sentirla celebrare in protoslavo mi commuove ogni anno profondamente. P. Koren mi ha accolto con una tenerezza tutta particolare durante l'ultima settimana. È chiaro che la piccola citazione da Lei mandata lo ha commosso. (Se le risponde, vuol farmelo sapere?)

Sto leggendo *The Art of Prayer*, un manuale di preghiera del cuore che è una pura meraviglia. Vorrei che Rusconi lo pubblicasse, ma credo di averle già parlato di questo.

A presto, spero. Ancora grazie e mille buoni pensieri da

Cristina

Lettera manoscritta, non datata, 1 f. *recto* e *verso*, 1 f. *recto*. AEM.

8

[Roma] Martedì 11 [luglio]  
S. Bened. [1971]

Caro Ernesto,

spero che il Suo silenzio sia dovuto soltanto al riposo delle vacanze: ne aveva tanto bisogno! Le spedii due ricette di Prosesi – le ha ricevute? Vorrei sapere se hanno agito.

Mi dà gioia scriverle in questa festa del Patrocinio del S. P. N. Benedetto, nella quale ho ricevuto la visita del Vescovo-Abate benedettino Cesario di Sebaste. Abbiamo elaborato insieme un certo progetto che anche a Lei dovrebbe piacere. E domani accompagnerò, spero, il nostro santo Metropolita Marcel a cercare una nuova ametista per il suo anello pastorale. Che la prima si sia spezzata non fu buon presagio e infatti il mirabile uomo ha dovuto molto soffrire in questi ultimi tempi. Ma che la seconda gli sia donata da noi, suoi diocesani spirituali del mondo intero, ha pure il suo senso, e confido buono e propizio.

Minuti strappati al lavoro, che dopo la lunga malattia si è fatto proprio schiacciante... Così per questo biglietto (sono le 2 a. m.)

Non so come dirle grazie del disco – voglio imparare a memoria interamente quella Messa. Io le mando una cosa molto piccola ma potente: un Santo Volto della Sindone con il Monogramma dinanzi al quale s'inginocchia il Cielo e l'Inferno. Sono io che glielo spedisco ma l'ha preso per lei Gaetano Paolillo, che la ricorda con noi affettuosamente, da Filippese a Filippese. La medaglia porta un motto benedettino. J.O.G.D.

Ciao, stia bene,  
sia felice

Xtina

Al R. continuano, malgrado le vacanze, le belle Messe e persino i Vespri. P. Mailleux ha celebrato con molta pietà una *panichida* per i miei genitori. Chi sa che persino su di lui non si possa agire lentissimamente? Persino gli animali a sangue freddo hanno inclinazioni, si dice... Il Vladyka (Mons. K) è a Roma, ma dopo l'apparizione impressionante durante la cerimonia di suffragio per il giovane Vogh nessuno l'ha più visto, e certo per quest'anno nessuno lo vedrà più. (Sempre più somiglia all'Abate Arsenio, ricorda?, quello che non scrisse né ricevette mai una lettera...)

Lettera manoscritta, non datata, 2 ff. *recto* e *verso*. AEM.

9

Lugano, Natività della B.V. M. [8 settembre] 1971

Carissimo,

la ricordo, in questa festa della nostra divina Principessa, con particolare preghiera e gratitudine – perché attraverso le parole della mirabile Donna Cecilia lei mi ha seguito ora per ora in questo viaggio, finora pochissimo riposante, sia causa il Congresso (splendido) sia perché le bozze del mio libro mi hanno perseguitata fin qui. Spero che lei stesso sia immerso nelle delizie del trattato sulla orazione, così vicino, tra l'altro, agli insegnamenti del mio maestro, Padre Houghton. Qui c'è Marius Schneider (sempre più *bello*) che la saluta insieme con E. Z., con Paolillo e con me.

Xtina

Cartolina manoscritta, datata: Lugano, Chiesa degli Angeli, Crocifissione (Luini). AEM.



10

Colle della Guardia  
Bologna, 1 dic. 71

Ai piedi della Divina Madre, nel favoloso Santuario celato da fittissime nubi candide, sono state deposte tutte le Sue intenzioni

Xtina

Cartolina manoscritta, datata: Immagine della Beata Vergine di San Luca, Bologna. AEM.

11

I Padri del deserto sono così grandi da atterrire

[Roma] 12 dic. 71

Carissimo Ernesto,

la povera donna che m'interessa si chiama Maria Macchera vedova Corrao e sta in via La Masa (o Lamasa) n. 73. Sempre che ci stia ancora. Sono anni che vorrei mettermi in contatto diretto con lei ma non potevo farlo per lettera per ragioni che non posso, ora, spiegarle. Lei non dica nulla di me. Dica solo che una persona che s'interessa a lei l'ha incaricato di cercarla. Oppure dica *che sono io* ma che non sa il mio indirizzo attuale. Poi Le dirò.

La poveretta rimase vedova per Natale nel '65 e vorrei fare in tempo a mandarle, per il 25, qualcosa che la consolasse.

Grazie, benefico Ernesto. Le unisco altre due immagini della mia piccola cara Teotokos bolognese – che dal giorno della mia visita sembra voler soccorrere puntualmente tutti gli amici che le ho raccomandato e (giustamente) ... chiederne il prezzo a me.

Con affetto

Xtina

Lettera manoscritta, datata, 1f. *recto* e *verso*. AEM.

12

[Roma, 1971]

Carissimo,

il suo biglietto mi riempie di gioia – e il catalogo mi mette la febbre addosso... Vuol farmi due favori: 1) prendermi subito il libro di Madame Cécile che cerco da anni 2) chiedere ai monaci chi è il loro distributore in Italia e se conviene comprare qui o direttamente da loro? Sempre che le sia possibile. Grazie infinite e a presto, spero.

Mi ricordi ascoltando (orazione dell'udito...)

Cartolina manoscritta, non datata, non firmata: Chiesa russo-cattolica di S. Antonio Abate e Pontificio Collegio Russo, Roma. AEM.

13

Venerdì 20 [Roma, venerdì 17 dicembre 1971]

Carissimo,

i suoi libri *non* sono arrivati ed io la prego, se ce l'ha, di mandarmi la ricevuta, dopo avere, ovviamente, fatto ricerca all'ufficio postale di Palermo. Per un altro pacco, ho dovuto andare a cercarmelo io all'U. P. dove giaceva da 2 mesi. Mi perdoni se Le scrivo in fretta ma la cosa mi preoccupa. – Grazie di cuore per quel che mi scrive del *Flauto* – e più della divina Alacoque. Le unisco una preghiera a S. Pio V, che La pregherei di recitare, ora che entriamo nella fatale novena di Avvento...

A presto, spero.

Sempre

Xtina

Cartolina manoscritta, non datata: Chiesa russo-cattolica di S. Antonio Abate e Pontificio Collegio Russo, Roma. AEM.

14

[Roma] Domenica  
[dicembre 1971-gennaio 1972]

Caro Amico,  
stamani abbiamo assistito al grande Pontificale di ordinazione. Tre ore e

mezzo fuori del tempo e dello spazio: Processione di ingresso, Vestizione, Ora di Terza, Messa, Ordinazione, Conclusione della messa, Processione... Infine un piccolo ricevimento – monastico e aristocratico insieme – nel salone d'onore del R. Ciò che più ci ha colpiti questa volta è stato l'*epos* dell'Ordinazione, che in realtà è l'*adoubement* di un Cavaliere di Alessandro Nevsky. I canti eroici, l'*Axios* che è un vero grido di guerra, il noto stile del Generale Katkoff che quando esclama: « Sviatj Bože!» sembra comandi: «Puntate i cannoni!», il vittorioso inno «Mnògaia lieta»... tutto ha incantato il nostro animo fanciullesco. E di questo incanto desideravo farle parte.

Così voglio dirle che incomincio a intravedere il libro di saggi a lei già caro fin d'ora. Sei capitoletti: 1. Sensi soprannaturali; 2. Del bacio; 3. Delle lacrime; 4. Del tremendo; 5. Del divieto; 6. Cosmo e breviario ( o più semplicemente: Del breviario). Che ne pensa?

Alla Messa armena ho appreso questa frase: «Imprimi nelle loro anime l'atteggiamento simbolico dei loro corpi».

Perfetta epigrafe, non è vero?

Sempre

Xtina

Due cartoline manoscritte, non datate: *Synaxis der Erzengel*, Scuola di Novgorod, sec. XVI; *Christi Einzug in Jerusalem*, Russia, sec. XVI. AEM.

15

[Roma] 12.1.72

Caro Ernesto,

se già io non La ricordassi ogni volta che vado al R., ci penserebbe la Sua amica dai capelli grigi a farmi pensare a Lei. Non mi ha ancora salutato che già mi domanda: «Ha scritto Ernesto?» «E Ernesto come sta?» «Ma come mai Ernesto non si fa vivo?» E poi le reminiscenze rapite: «Caro Ernesto... Con Ernesto abbiamo detto, nello stesso momento... Anche Ernesto diceva...»

A volte, nel rapimento, la chiama Attilio, probabilmente sovrapponendo a Lei qualche altro caro fantasma. Insomma, invece di una madre ora ne ha due, e questa, come vede è una madre che non ha molto da fare se non incantarsi sui figli. Non credo vi siano qui pericoli di seconde nozze...

(Forse in seguito a questo istinto materno prepotentemente risvegliato da Lei, l'altro giorno, nel solito momento di raccoglimento generale (la Grande Dossologia del Mattutino – Santo, Santo Santo...) mi sentii soffiare nell'orecchio: «Ma Lei ce l'ha la Mamma?» Spero però vivamente che non adotti anche me. Mi sento abbastanza Sua sorella senza questo genere di oneri familiari.

Ancora grazie, caro Eugenio-Attilio (ma per l'Oblazione le sarà dato un terzo nome – quale e quando?), della sua visita e della sua amicizia.

Affettuosamente

C.

Lettera manoscritta, datata, 1 f. *recto* e *verso*. AEM.

16

[Roma] Domenica 6 [febbraio 1972]

Carissimo,

ieri sera, a metà circa del Mattutino, sono entrati nella Chiesa di S. Antonio Abate cinque satanassi, uno dei quali (una specie di Enrico VIII russo) in sontuosissimi abiti episcopali. Dignitari del Patriarcato di Mosca, naturalmente, il che vale a dire, cinque volte su sei, agenti sovietici. Il Vescovo, enorme, cupo, di una carnalità terrificante, si è comportato né più né meno che da *padrone di casa*. È andato a prendere l'unzione con una pompa e una sicumera che ha immediatamente evocato ai nostri cuori la meravigliosa modestia del *vero padrone di casa*; sotto i piedi (buffonata senza precedenti) gli è stato posto il tappeto con l'aquila (il tappeto del padrone assente) e poco dopo, uscendo ha avuto il coraggio di volgersi a benedire... I fedeli sono rimasti impassibili: non uno si è segnato o inchinato.

Abbiamo poi saputo che costoro rimarranno ospiti del R. per varie settimane: al piano superiore è già allestita da tempo una *cappella ortodossa* per le loro Liturgie (ma Nikodim non esitò a celebrare un *moleven* nella cappella del S.S. Sacramento!). Ora si spiega – almeno in parte – il lungo viaggio del vero padrone («pasticci con la Russia») e anche una momentanea assenza del P. Koren che forse ha voluto sottrarsi a una alzata di scudi dei Filippesi... Intanto è uscito il programma della Quaresima e, come vede, la Veglia e la Liturgia delle Palme *non* sono pontificali. Poi il programma si arresta – e con esso questo mio notiziario.

Affettuosamente

Xtina

Lettera manoscritta, non datata, 1 f. *recto* e *verso*. AEM.

17

[Roma, marzo-aprile 1972]

Carissimo Ernesto,

mi perdoni se non posso rispondere alla sua lettera per ora. La mia gattina Paki-paki ha messo al mondo 4 splendidi cuccioli ma non ha superato bene il parto e mi tiene continuamente occupata e preoccupata. Affidiamola al nostro N. S. P. Antonio il Grande, signore delle bestie innocenti. E lei mi scusi. Sono tra l'altro stanchissima: l'ansia è la più grande delle fatiche.

Cristina

Scriva intanto *Lei* al P. Koren

Cartolina manoscritta, non datata, reca in alto a sinistra la firma autografa *Pius pp. XII*. AEM.

18

[Roma] 19 aprile [1972]

Carissimo,

vorrei scriverle a lungo, aiutarla un poco in quelle sue penose giornate. Ma sono ancora nei ceppi, fino ai polsi e al collo, del *Pellegrino russo*. Oltre alla introduzione, devo fare ora una revisione del testo italiano – sempre con i minuti contati, come è l'uso di Rusconi. Tutto questo non mi piace ma è necessario per vivere.

Anch'io sono stata abbastanza male. La lunga assistenza a Paki paki mi aveva contagiata – il dolore dell'animale è qualcosa di cosmico, che ferisce profondamente la psiche. E Paki parlava e agiva come un essere *raffinatamente* ragionevole. (L'ha guarita la reliquia di Antonio Abate). Alla fine ero stremata, col cuore a pezzi. E il lavoro premeva e preme.

Mio caro, le chiedo una parte delle sue sofferenze, da dividersi, a sua volta, in altre due parti: una per il Professore, che attraversa un periodo di grandissimo abbattimento, l'altra perché io ritrovi la preghiera, che da un paio di settimane mi è venuta meno (ennesima prova iniziatica di questo fatidico anno).

Da parte mia io offrirò questa incomparabile pena perché a lei non venga mai tolta la felicità di pregare.

Spero di leggerla, o sentirla, più sereno e più forte. Bisogna chinare il capo quando passa l'ondata e ricordare che è, appunto, semplicemente un'ondata... S. Filippo l'aiuterà. Non è un caso che quello spirito di gioia (la gioia che zampilla dalla croce) le sia venuto accanto proprio in questo momento.

Le trascivo qui sotto due frasi che mi hanno profondamente colpita nella liturgia della Settimana Santa:

«Serviamo Dio con tenerezza»...

«La tua volontaria passione, fonte di impassibilità...».

Sono sufficienti alla meditazione di un anno intero, mi sembra.

La ricordo con ogni desiderio di bene. E. la saluta affettuosamente

Cristina

La Signora Pagni la benedice. È molto cara. «Ogni cosa bella che vedo o sento, penso a lei», mi ha detto ieri, baciandomi.

*Addenda*

«Dunque, tu dimora di continuo con il Nome di N. S. Gesù Cristo, così che il cuore inghiotta il Signore e il Signore inghiotta il cuore e i due divengano uno.»

S. G. Crisostomo

«L'anima dell'uomo è un pane, l'anima celeste lo mangia»

Apophtegmata copti

Lettera manoscritta, non datata, 2 ff. *recto* e *verso*, 1 f. *recto*. AEM.

19

[Roma, 22-23 aprile 1972]

Caro Ernesto,  
sono le 4 del mattino tra il sabato e la Domenica (IV dopo Pasqua e festa di S. Giorgio). Non posso dormire (forse perché il prof. Zolla non sta bene, forse perché ho visto Mons. Lefèbvre, sempre più minacciato, sempre più radioso) e, attendendo che il mattino mi porti la Divina Liturgia, riparatrice di tutte le ansie, conferma di tutte le speranze, per ringraziarla della meravigliosa citazione sulla pittura di icone, glie ne mando una io, veramente indicibile e che penso Lei non conosca. Inutile parlarne – anni non basterebbero a meditarla! (Per ora ciò che più mi sconvolge è quello Spirito Santo celato nel centro del cosmo che il Figlio regge, come è celato nel centro del nostro cuore...).

Stia bene e sereno.

Cristina

Cartolina manoscritta, non datata: *Icona della Paternità*, Scuola di Novgorod, sec. XIV, Mosca, Galleria Tretjakow. AEM.

20

[Nervi, primavera-estate 1972]

Carissimo,

a quelle buone monache direi la verità, e cioè che «Conoscenza Religiosa» non è rivista ecclesiastica ma laica (e quindi non necessita di approvazione della S.S.) ma per purezza di ortodossia potrebbe insegnare a molte riviste edite da religiosi. Vi è attuato il vero, il puro ecumenismo, esente da compromessi e confusioni, con la pubblicazione di antichi testi di varie religioni in ciò che hanno di più universale, cioè di implicitamente cristiano. Ha stampato una antologia dei Padri del Deserto, testi inediti di P. Pio da Pietrelcina e della Ven. Lucia Mangano, saggi di P. Bryan Houghton e di Cristina Campo sulla liturgia, del Prof. Mario Schneider sul canto gregoriano. Si tranquillizzino se possono – vale a dire se sono ancora quali Donna Cécile le avrebbe volute...

Un affettuoso pensiero da Nervi.

Xtina

Cartolina manoscritta, non datata: Nervi, Golfo Paradiso. AEM.

21

[Nervi] 24 agosto [1972] Hotel Giardino-Riviera

Il libro di Donna Cecilia è un piccolo miracolo. Spero Le dia la stessa gioia che ha dato a me. Qui la stanchezza è venuta fuori tutta, come la ruggine. Dormo 18 ore al giorno e mi desto sfinita. Ma poco importa. Ho finalmente il tempo di pregare un poco e gli amici qui hanno quasi tutti un'anima. Non dispero, prima di andarmene, di venerare l'Icona di Edessa – e la ricorderò in quel momento in modo particolare. Sia felice e fiducioso, nel bosco sacro di Solesmes.

Xtina

Cartolina manoscritta, non datata: Nervi, Golfo Paradiso. AEM.

22

[Roma, settembre 1972]

Carissimo,

la lunga prova (non soltanto fisica) non accenna a finire. Anche ieri aritmie

fortissime per 2 ore circa. Continuo a vivere tra 4 pareti, in ombra – e fuori è un meraviglioso settembre, che invita più che mai e già coi cenni del congedo... Non fa nulla. (E Dio *sa* perché questo avviene). La sola cosa che mi brucia è non poter scrivere (ho versi che mi ossessionano da mesi) e più ancora essere separata dalla liturgia, fonte e meta di ogni poesia. Ma mi dica di lei – e abbia cura di sé. Se venisse un po' a Roma? Sono certa che le gioverebbe. Dio la benedica e grazie per le sue care parole.

Xt.

Cartolina manoscritta, non datata: La Trasfigurazione, affresco nel Refettorio del Pontificio Collegio Russo, Roma. AEM.

23

[Roma, 1972]

Carissimo,

il suo Benn è venuto a ricordami, in una giornata tremenda, l'*altra* moneta d'oro – quella che compra la parola. «Servi la avversità, servi lo Spirito...» Avevo tanto sofferto, in questi mesi, da ricordare appena questo stupore dinanzi a una parola pagata a peso d'oro. «Tardi nell'anno e in profondo silenzio/ ...le immagini discenderanno...»

Questo libro, carissimo, era il migliore e più puro augurio che lei potesse mandarmi. Dio glielo renda!

La sua Xtina

Mi parli di Francesco.

Cartolina manoscritta, non datata: Olimpia, Donna lapita proveniente dal frontone ovest del Tempio di Zeus. AEM.

24

[Roma] 15 nov. [mercoledì, 1972]

Carissimo,

mi perdoni se a Roma l'accolsi tanto *pallidamente*: da anni non avevo sofferto, psichicamente e spiritualmente, come in quei giorni. Spero Lei abbia intuito, attraverso quella parete d'angoscia, il mio affetto e la mia gratitudine.

Da tre o quattro giorni sono un po' più serena – non lo merito e non so come renderne grazie. E tuttavia ho ancora paura di ascoltare il suo disco, che



pure tanto mi attrae, così come sino a tre giorni fa avevo paura di ritornare alla liturgia, di non reggere all'urto della bellezza – lei sa che cosa intendo, vero?

Il miracolo del mio ritorno alla quiete è stato mediato, anche questa volta, dal nostro santo Arcivescovo, che lunedì scorso, mentre ero a letto con fitte al cuore, venne a trovarmi e, benedicendomi, mi impose le mani. Pensai a lei e a tutti i miei Filippesi in quell'ora e mezza durante la quale ebbi davanti, nel suo splendore e nella sua maestosa umiltà, la vera Chiesa cattolica... E di nuovo pensai a lei la settimana scorsa, comprando (all'Ancora) alcuni bellissimi libri appartenuti al Cardinale Giobbe – voci molteplici ed armoniose, ancora, di quella stessa regale, unica Chiesa. (I libri del Cardinale sono molti – se lei potesse vederli penso che troverebbe di che *sfamarsi*). Con ogni augurio di bene, la saluta

Xtina

Lettera manoscritta, non datata, 1 f. *recto* e *verso*. Allegata molto probabilmente a questa lettera la fotocopia dell'articolo di Domenico Celada *Un arcivescovo contro la «nuova Messa»*, recante l'indicazione di mano di Cristina Campo *Tempo*, 14. 11. 72. Idem per la fotocopia del seguente frammento: «L'evidenza della religione cattolica riempie e domina il mio intelletto. Io la vedo a capo e in fine di tutte le questioni morali, per tutto dove è invocata, per tutto dove è esclusa», recante l'indicazione di mano di Cristina Campo *Manzoni* (lettera a Diodata Salluzzo Roero, 11 gennaio 1828). AEM.

25

[Roma, 1972]

Carissimo,

preghi per favore (le preghiere dei nuovi oblato hanno speciali poteri): il nostro dolce padre Benedetto è in clinica da ieri (calcoli? epatite?) e il nostro Pastore, l'Arcivescovo Lefèbvre, trema per i suoi seminari, dopo questo temerario articolo, uscito proprio mentre lui è a Roma... Intanto il Professor Zolla si dibatte tra l'eterno processo e il suo domani accademico (Genova? Roma? Napoli? l'estero?) e Xtina è anche lei sotto torchio, anzi sotto molti torchi... Solo gli splendori del R. ci insegnano che in fondo «tutto è bene».

A presto. Grazie.

Xt.

Cartolina manoscritta, non datata: Bologna, Santuario di San Luca, La venerata immagine della Madonna. Forse l'accompagna un *dépliant* dattiloscritto, in francese, con notizie sulla Fraternità Sacerdotale San Pio X, conservato insieme alle lettere. AEM.

26

[Roma] 29 marzo [1973]

Carissimo,  
 sono alzata ed esco. Ma ancora ho le forze limitatissime, e i problemi rientrati nell'ombra durante la grave malattia sono ora davanti a me, in piena luce, e bisogna davvero essere eroi di fiaba per affrontarli bene. Le bon petit Henri...  
 Prego per me, sia parte, ancora una volta, del piccolo cerchio di geni e fate (invisibili e visibili) che mi ha salvato finora.

Non posso scrivere più a lungo, mi scusi. Un abbraccio stretto

Xtina

Lettera manoscritta, non datata, 1 f. *recto*. AEM.

27

[Nervi] 25 VII [1973] (fino al 3-5 agosto, credo)

Carissimo,  
 la ricordo sugli scogli, tra i piccoli anfratti limpidi (malgrado tutto), sulla terrazza leggendo le piccole ore, la sera all'ora di *Sviete Tichji*.

Ogni grato e affettuoso pensiero da

Xtina

Cartolina manoscritta, non datata: Nervi, Passeggiata a mare verso Torre Groppallo. Con aggiunta d'altra mano *Un affettuoso saluto da Gaetano, Elémire*. AEM.

28

[Roma] 23.VIII. [1973]

Carissimo,  
 il mio silenzio è dovuto a una sola ragione: il calore torrido di Roma ha finalmente avuto la meglio sul mio cuore appena convalescente, che ha ripreso le sue furiose corse notturne... Lei mi parla di «angoscia del domani». Immagini la mia – del domani e dell'oggi – senza medico, senza domestica (in ferie), quasi senza amici in città (tutti fuori anche loro, con una sola eccezione). Anche la preghiera diviene difficilissima. Voglia Dio accettare l'offerta e la (limitata) pazienza. Faccia Lei le mie veci presso il Cuore Divino e creda al mio affetto.

C.

Biglietto manoscritto, non datato, 1 f. *recto*. AEM.

29

[Roma] Sabato 8 (o 6) [8 settembre 1973]

Carissimo,

in questi giorni si tiene, a S. Anselmo, il capitolo generale dei benedettini. Di nuovo l'Aventino è percorso dai meravigliosi abiti neri del *nostro* ordine – e nel mio cuore ingenuo era nata la timida speranza che dopo 6 anni di rovine e l'esempio di Fontgombault gli abati cominciassero ad aprire gli occhi. Nulla di tutto questo: è stato rieleto Primate l'abominevole Remberto Weakland, che nei prossimi 6 anni, con l'aiuto e la protezione del suo privato amico Paolo VI, completerà la distruzione. Mi perdoni se le dò questa tristissima notizia – ma occorrono preghiere: a Dom Colomba, a Donna Cecilia, a Dom Ildefonso cassinese – e ovviamente e più che mai ai Santi Gerarchi Benedetto e Gregorio... Un'ora canonica quotidiana dovrebbe essere unicamente dedicata a questo!

Dopo 1 anno di presenza nella mia stanza, penso che Teresina del B. G. e del Santo Volto lascerà il posto (sotto Pio X) alla Grande Orsa: ché questo è il nomignolo, niente affatto irrispettoso, anzi pieno di timor sacro, che io dò all'Abbadessa di Solesmes – la guardi bene e mi dica se il suo *totem* non è l'orso maestoso e misteriosamente sapiente. Ma prima bisogna che Teresina aggiusti le cose al Russicum (oggi primo vespro, domani grande Messa col coro San Giov. Damasceno).

Con ogni affetto

Xtina

Due cartoline manoscritte, non datate: Chiesa di S. Maria Antiqua, La Crocefissione (affresco dell'VIII sec.), Abbazia cistercense di Calamari (sec. XIII), Interno della Basilica. AEM.

30

[Nervi] 26 (!). IX. 73

Carissimo,

solo oggi ho la Sua busta giunta a Roma settimane fa, col suo prezioso tesoro. Che volto! Che sguardo! Mi ha fatto passare un brivido nella schiena, un brivido di *riconoscimento* come dinanzi a cosa che mi appartenga – o alla quale vi appartenga – *de toute éternité*. È ora nel mio breviario e apre la schiera dei nostri grandi Abati: Columba, Ildegarde, Scolastica, dai quali mi sembra, ogni volta che apro l'Uffizio, udire la grande invocazione abbaziale: «Deus in adiutorium meum intende...»

Le scrivo queste poche righe sullo stesso foglio che avvolgeva l'immagine, alla vigilia di lasciare Nervi dopo più di due mesi. Voglio che lei le riceva di qui e non da Roma, dove torno (se non fosse per Elémire) con una ripugnanza indicibile, a volte un vero e proprio terrore. Che mi aspetta là? Non so immaginare che noie, pesi sull'anima, depressione. E senza il bel mare, il soave mare che tutto sa cancellare via con la sua carezza. Benediciamo comunque Iddio per questi due mesi – e anche, e del tutto particolarmente, per il nostro incontro su questo mare, *in* questo mare dolcissimo. Anche quello un suo dono di cui non so come potrò ringraziarla, o amico insuperabile nei doni!

Con ogni affetto

Xtina

Lettera manoscritta, datata, 1f. *recto* e *verso*. AEM.

31

[Nervi, lunedì 22 ottobre 1973]

Carissimo, questa piccola immagine delle nostre vacanze per consolarci dell'autunno che stringe, per ringraziarla del bellissimo Abate Isaia e per annunciarle che da oggi (Lunedì 22) in tutte le librerie d'Italia dovrebbe trovarsi il *Pellegrino*. Io ne ho ricevuto una copia: la stampa è molto curata, le icone squisite, la traduzione mi sembra che ora, bene o male, si regga. Mi urta molto la mia prefazione affettata e insaccata da non so quale salumiere *anche* nella manchette, ma pazienza. Corregga, anche, mentalmente, in 35, il numero dei Padri della *Philocalia*, che risulta, erroneamente (colpa mia), di 25.

Come sta? La sentirò una di queste sere?

Aff.te

Xtina

Cartolina manoscritta, non datata: Nervi, Passeggiata a mare. AEM.

32

Roma 6 nov. [1973]

Che accade di Ernesto?

Spero di cuore che il suo silenzio, al quale ero così poco abituata, sia il

silenzio di un tempo troppo sereno per aver storia o troppo raccolto per esser comunicato persino all'amica

Xtina

Cartolina manoscritta, non datata: Pescia, Valle dei fiori, Villa e giardino Sismondi. AEM.

33

[Roma] Venerdì 1 [marzo 1974]

Carissimo,

il caos postale mi aveva tolto ogni desiderio di scrivere lettere – ma proprio ieri, poco prima di ricevere la sua, pensai di scriverle. E volevo dirle anch'io: buona Quaresima.

I Presantificati – e le penitenze che il Signore vi aggiunge – cominciano la loro opera di purificazione. Ce n'era bisogno. Da parte mia, tento di eliminare tutto ciò che si oppone alla santificazione del tempo. Ieri ho terminato il lungo quaderno di appunti sopra Giovanni – e l'ho terminato con le parole di Efrem Siro: «Incomprehensibilis Jesu et ininvestigabilis Christe!»

Che Egli la copra delle Sue (misteriosissime) tenerezze.

Cristina

Nicola Cabasilas

*La vita in Cristo* (Tessalonica. 1322)

«Il secolo futuro è stato come riversato e commisto a questo presente... il celeste unguento è stato riversato nei luoghi maleodoranti, anche agli uomini è stato dato il pane degli angeli...»

«I Misteri sono una seconda creazione, molto migliore della prima...»

«Mentre i Martiri erano in vita il Cristo era in loro, dopo la morte non abbandona le loro spoglie. È unito alle anime ma è congiunto e commisto anche a questa cenere sorda, anzi, se è dato trovare e possedere il Salvatore in qualcuna delle realtà visibili, ciò è possibile proprio nelle ossa dei Santi...»

[La grazia santificante non si è allontanata dalle sacrosante ossa dei Santi, come nei 3 giorni della morte la divinità non si divide dal corpo del Signore»

Gregorio Palamas

*Confessio fidei*]

«Il Vescovo, in vesti bianche per consacrare l'altare, è il tipo dell'altare umano; è il modello dell'altare non solo perché ne è l'artefice ma perché, tra tutte le cose visibili, solo la natura umana può essere veramente tempio e altare di Dio.»

«La composizione simbolica del *Miron* rappresenta lo stesso Gesù [fiore di ogni cosa creata].»

«L'altare rappresenta *le mani stesse del Salvatore*»

Buona vacanza

C.

Cartolina manoscritta, non datata. Sul *recto* sotto l'immagine Cristina Campo scrive: «La Vergine del Patrocinio o del Velo – che in realtà è un *omoforion* episcopale da lei disteso sopra i fedeli». Nel dubbio, abbiamo collocato qui, alla fine, e per un eventuale collegamento con il quaderno su San Giovanni citato nella cartolina, il foglio manoscritto *recto* e *verso* recante le straordinarie citazioni (le parentesi quadre sono della Campo) trascritte per Marchese; il foglio, però, potrebbe anche appartenere alla lettera qui numerata 8 e databile Roma, martedì 11 luglio 1971. AEM.

Nota

*I testi che qui si pubblicano per la prima volta sono di enorme bellezza e di portata straordinaria sia per lo studio della vita e dell'opera di Cristina Campo sia per meglio conoscere aspetti di grande rilevanza nella storia della Chiesa e della spiritualità del secondo Novecento.*

*Si è scelto di pubblicare le lettere di Cristina Campo a Ernesto Marchese, conservate dal destinatario che ne ha reso gentilmente disponibili le fotocopie, senza riportare nessun tipo di annotazione, di apparato critico e di bibliografia, offrendo esclusivamente il frutto finale della trascrizione cronologicamente ordinata dei testi, per rispettare le esigenze del destinatario e dell'editore (oltre che per mettere alla prova l'umiltà della curatrice che, d'altra parte, desidera assumersi ogni responsabilità nell'offrire anche il solo testo di lettere tanto importanti).*

*Delle lettere e cartoline non si conservano buste. Per l'ordinamento cronologico dei testi non datati o parzialmente datati nella maggior parte dei casi l'ipotesi proposta è sostenuta da elementi interni alle lettere e da collegamenti tematici e con altre lettere edite ed inedite.*

*Si è rispettato quasi sempre l'uso campiano delle abbreviazioni, di maiuscole e minuscole e delle virgolette; queste ultime, nel caso di titoli e parole straniere, sono state sostituite dal corsivo, con cui si è reso anche il sottolineato.*

Maria Pertile

ERNESTO MARCHESE

*Cristina Campo e la quarta virtù teologale*

a mia madre

*In tutto ciò che suscita in noi il sentimento  
puro e autentico del bello c'è presenza reale  
di Dio. C'è come una specie di incarnazione  
di Dio nel mondo (Timeo) di cui la bellezza è  
il contrassegno.*

SIMONE WEIL, *Quaderni*, vol. terzo

Nei bellissimi *Ricordi di Hofmannsthal* Carl Jacob Burckhardt scrisse che «una delle leggende minori che fiorirono intorno [al poeta] era che fosse un esteta. Invece non lo era affatto. Era semplicemente un uomo dotato di un grande e palese senso della bellezza; la profondità di questo senso gli derivava dall'intatta civiltà aulica e urbana della metropoli che non fu mai se non un affinamento straordinariamente schietto d'una bellezza innata, paesana e talora persino agreste».

La medesima «legenda» accompagnò per molti anni, sin da *Fiaba e mistero* (1962), la più hofmannsthaliana delle nostre scrittrici, se si voglia prescindere da Gabriella Bemporad, che tradusse Hofmannsthal mirabilmente. (Un'eco dell'autore dell'*Andreas* si coglie, in anni più vicini a noi, nei primi racconti, assai belli, di Marta Morazzoni). Cristina Campo ricusò sempre quella «legenda» sdegnosamente: la sua insofferenza della parola “estetismo” e di aggettivi come “esteta”, “estetizzante” negli ultimi anni fu tale da spingerla a pregare «d'astenersi dalla lettura di tutti coloro – così disse in un'intervista memorabile – che sono legati a quella vecchia e triste fattura che è la parola “estetismo”». Cristina, che aveva già pubblicato *Il flauto e il tappeto* (1971), pensava ai lettori del suo secondo libro, *Poesia e rito*, di cui purtroppo non le riuscì di scrivere che un solo, stupendo capitolo: *Sensi soprannaturali*.

Carl Jacob Burckhardt così scrisse ancora di Hofmannsthal: «Il suo senso della bellezza era del tutto genuino e col progredire della vita divenne sempre più ingenuamente schietto, con un riflesso sentimentale della musica di Haydn. [...] Egli ebbe a parlare anche della consolazione delle cose belle, del magico regno della bellezza: anzi, la bellezza era per lui una forma concreta della verità».

Il senso della bellezza, che la nostra autrice possedeva in grado supremo, non era meno autentico di quello del suo Maestro, e il suo gusto era insieme raffinato e sicuro.

La mente di Cristina Campo era un ricchissimo palinsesto, dove si sovrapponevano il gregoriano e i poeti metafisici inglesi secenteschi (soprattutto John Donne, che tradusse in modo ammirevole), la fiaba e la liturgia bizantino-slava, il culto dell'icona e la civiltà medievale e rinascimentale di Firenze, che l'aveva nutrita nei suoi anni fiorentini, Bach e le «tragiche progressioni» di Chopin. Io ho sempre pensato che l'estrema concentrazione delle sue densissime prose, cristallizzazioni di una perfezione che non ha l'eguale, su cui si è così giustamente insistito, abbia avuto, piuttosto che archetipi letterari, modelli figurativi: è solo di certa grande pittura la virtù di rappresentare, in modo supremamente scorciato, nello spazio esiguo di una tela, intere cosmogonie, cosmologie, mitologie, ecc. L'accusa di "estetismo", ché di un'accusa invero si trattava (ne fa un cenno Margherita Pieracci Harwell in uno dei suoi acutissimi saggi), benché incongrua, era bruciante perché implicava una radicale incomprendimento dell'idea metafisica di bellezza che reggeva il meditatissimo edificio concettuale del libro, e la degradava a vizioso compiacimento o a orpello superfluo.

Il clima ideologico di quegli anni era in verità sgradevole: la cosiddetta società letteraria dei primi anni Settanta ignorava ostentatamente Cristina Campo o ne dileggiava le straordinarie qualità stilistiche spacciandole per esercitazioni retoriche, calligrafiche.

Basti un piccolo florilegio di giudizi. Dei loro autori, trapassati da decenni, mi si consenta, però, di tacere il nome. Non è il caso di evocare, nominandole, ombre funeste...

Uno scrittore, allora all'apice del successo mondano e molto ascoltato nei salotti, ma oggi, per una prevedibile nemesi, quasi dimenticato, sentenziò in privato, la cosa mi fu riferita da un testimone fededegno, che *Il flauto e il tappeto* non era solo il libro di un'esteta – e qui una studiatissima pausa fu più eloquente di un lungo discorso – «ma, ahimè, di un'esteta della religione», e ripose il libro in uno scaffale, non dissimulando un'aria tra il corrucio e la ripulsa.

Mi è sempre parso assai strano che il rifiuto così perentorio e inappellabile del presunto estetismo di Cristina venisse non da uno spirito religioso ma da un agnostico che non aveva alcun interesse per la vita spirituale. Ma non è tutto: un poeta dalla melodia flebile, non meno ostile al libro della Campo, ricondusse *Il flauto e il tappeto* nell'alveo del simbolismo *fin de siècle* deplorando vivamente «l'ostinato e irriducibile misoneismo» dell'autrice, che definì sbrigativamente «un'epigona di Huysmans». Ora, Cristina Campo, chi l'ha conosciuta lo sa bene, non era affatto misoneista se il nuovo rispondeva appena un poco al suo canone estetico, che non aveva alcunché di angusto o di retrivo, e non aborriva la novità per ciò stesso che era novità.

Allo stesso modo, è banale ribadirlo, non amava l'antico solo perché era garantito o consacrato da una tradizione più o meno illustre.

Quanto a Huysmans, l'autore de *La cathédrale* non era certo uno dei suoi autori, benché ammirasse, ma senza iperboli, i libri del «convertito», e usasse consigliare, stavo per dire «consegnare», *En route*, ai novizi della vita spiritua-



le: *En route*, e un altro libro affatto diverso, i *Racconti di un pellegrino russo*, che le aveva ispirato una luminosa introduzione: un periplo completo, da Occidente a Oriente, della spiritualità cristiana. Proprio su Huysmans ricordo una conversazione di Cristina con un amico che si concluse, come talvolta accadeva, con uno scambio di battute scherzose. A quell'amico accadde di esclamare, dopo aver letto *En route*, che pure ammirava: «Ah, se Huysmans avesse avuto il genio di Proust!», e Cristina che, nonostante considerasse Proust un uomo dimidiato, ammirava *La Recherche* come pochissimi altri libri moderni, esclamò a sua volta: «Ah, se Proust avesse avuto almeno un poco della sapienza liturgica di Huysmans!».

Infine un critico brillante, e con questo aneddoto concludo la minuscola antologia del malinteso, mi disse, con una schiettezza che non potei non apprezzare, che *Il flauto e il tappeto* gli era poco congeniale ma che, avendo «sfiorato» Cristina Campo in casa, se ben ricordo, di Elena Croce (la nostra autrice non usava frequentare i salotti e i caffè letterari romani che trovava noiosissimi), ne aveva ammirato «la profonda cultura, ancorché di un genere particolare». Quel giovane studioso alludeva, con le parole «di un genere particolare», alla vasta e sapiente cultura liturgica di Cristina affatto desueta tra gli scrittori che egli usava incontrare, che certo non usavano intrattenerlo sul *Razionale dei divini uffici* di Durando di Mende o sui famosi trattati liturgici secenteschi del Bona.

La figura e l'opera della Campo creavano negli interlocutori, che si erano formati sui libri canonici della cultura moderna, un *dépaysement* intellettuale e spirituale che li lasciava costernati.

Cesare Garboli, in un bellissimo saggio su Elsa Morante, parlò di «persone dal facile approdo, ma di conquista impossibile». Cristina Campo era di approdo ancora più difficile della Morante anche perché viveva nell'isolamento contemplativo più rigoroso ma, in compenso, se l'interlocutore condivideva qualche suo interesse religioso o letterario, di conquista meno ardua.

Cristina sapeva ispirare, infatti, amicizie che duravano una vita e più, anche perché nell'amicizia usava mettere la delicatezza e la grazia che metteva nella scrittura, benché talvolta fosse femminilmente, soavemente, protervamente imperiosa.

Ma non vorrei dare l'impressione che Cristina Campo, al tempo de *Il flauto e il tappeto*, vivesse in una plaga desertica.

Già allora aveva estimatori del rango di Guido Ceronetti e di Roberto Calasso, di Alessandro Spina e di Margherita Guidacci, che certo non si piegarono, scrivendone, al gusto dominante. (Il conformismo letterario non era, anche allora, meno diffuso del conformismo politico, o di quello sociale, e non era meno esiziale).

La Bellezza per Cristina Campo era, direbbe Mircea Eliade, una ierofania, una manifestazione numinosa del sacro, e insieme una necessità della mente integra, come il bisogno di nutrimento, di ossigeno, di silenzio contemplativo ecc.

Un'altra scrittrice, la creaturale Elsa Morante, scrisse in un saggio famoso che «persona umana» significa, tra l'altro, «necessità di riconoscersi nella *bellezza*», ma aggiunse: «non voglio spaventare tanti miei amici con la parola *bellezza*, che a loro fa paura. Del resto verità poetica e bellezza sono la stessa cosa».

L'identificazione di verità e bellezza, di cui la Morante è qui l'eco, è comune in specie tra i poeti di lingua inglese: da John Keats a Emily Dickinson. La nostra autrice, che era anche una finissima anglista, trovava meravigliosamente esatta quella equazione. Cristina Campo scrisse pagine memorabili sul rifiuto, così satanicamente moderno, del Bello, e sugli «occhi eroici che hanno guardato la bellezza e non ne sono fuggiti». «Hanno riconosciuto la sua perdita sulla terra, e in grazia di ciò l'hanno guadagnata alla mente». La mente ospitale, raccolta e contemplativa della nostra scrittrice, come quella di alcuni Padri orientali, da Origene a Gregorio di Nissa, era spontaneamente platonica ma altresì affinata dal platonismo di alcuni maestri contemporanei: da Hofmannsthal a Simone Weil.

Negli anni che altrove ho chiamato «del Russicum», Cristina fu affascinata, tra l'altro, dalla dottrina sofianica, di ascendenza idealistica, di Sergej Bulgakov, una delle massime illustrazioni della teologia del ventesimo secolo e una delle figure più fascinosi della Chiesa d'Oriente. (Pure, le esperienze intellettuali e spirituali che Cristina Campo via via attraversò non diminuirono di un solo iota la sua fede, che era e restò sempre quella cattolica della Tradizione). L'autrice de *Gli imperdonabili* condivideva la definizione platonica del Bello in sé come immagine sensibile del Bene (*Fedro*, 250 e).

Paul Evdokimov nel suo bel libro su *La teologia della bellezza* ricordò: «“Il bello è lo splendore del vero”, diceva Platone: affermazione che il genio della lingua greca ha completato coniano un termine unico, *Kalokagathia*, che del buono e del bello fa i due versanti di un unico vertice».

Ora, a questo proposito, la tentazione di citare i molti luoghi platonici e neoplatonici che definiscono e celebrano la bellezza è quasi irresistibile, ma piuttosto che Platone e Plotino, ai quali naturalmente rimando, mi pare opportuno menzionare in questa sede quei maestri contemporanei, da Simone Weil a Hugo Rahner, che alimentarono il suo ellenismo e che «mediarono» tra il suo pensiero e quello greco.

Che Cristina Campo fosse imbevuta di greco lo conferma anche un aneddoto. Alla fine di una brillante conferenza sulle *Radici ebraiche del moderno*, tenuta proprio qui, a Palermo, chiesi a Sergio Quinzio un giudizio sul cattolicesimo della Campo, che pochi anni prima era stata «riscoperta» e pubblicata da una casa di grande prestigio, l'Adelphi, che pubblicava altresì le opere dell'autore di *Un commento alla Bibbia*.

«Cristina», mi disse Quinzio, «era greca, come Simone Weil. Io invece sono un ebreo della diaspora». Un ebreo diasporico – mi viene da aggiungere – sedotto oltre misura dalla luterana *theologia crucis*, un cattolico nel quale convi-

vevano due anime profondamente dissimili: quella di un rabbino e quella di un teologo della Riforma. Ma questo è un altro discorso.

La greccità di Cristina, diversamente da quella della Weil, non era comunque in conflitto con la Scrittura veterotestamentaria, e questo le dà un colore tutt'affatto diverso. Essa ritrovava Platone e i neoplatonici nella dottrina hofmannsthaliana della preesistenza, nel mondo di Hofmannsthal retto da archetipi perfetti, nella bellissima citazione del neoplatonico Gregorio di Nissa che lo scrittore pose ad apertura del suo scritto *Ad me ipsum*: «Egli, l'amatore della suprema bellezza, ritenendo ciò che aveva già visto quasi l'immagine di ciò che non aveva visto ancora, aspirava goderne l'immagine originaria».

Simone Weil compendì stupendamente il pensiero platonico in un aforisma densissimo: «Il bene deve sedurre la carne per potersi mostrare all'anima. La bellezza è questa seduzione».

Ma vi è un altro pensiero weiliano che rimase sempre luminoso nel cielo di Cristina Campo ancorché la stella della Weil, nell'ultimo scorcio della sua vita, un poco declinasse: «L'estetica è generalmente considerata come una disciplina particolare, mentre è la chiave delle verità soprannaturali». L'idea metafisica di Bellezza – v'era nella Campo una vena pitagorica alimentata oltre che dalla Weil dall'opera straordinaria di Marius Schneider – presupponeva rapporti perfetti di simmetria, di corrispondenze, di proporzioni, di rimandi, di echi e di rifrangenze.

Un nostro filosofo tanto geniale quanto malnoto, Carmelo Ottaviano, al quale il centenario della nascita, che cade proprio quest'anno, dovrebbe rendere la giustizia che aspetta da decenni, scrisse acutamente: «è luogo comune che un poema, un quadro, una tragedia sono calcolati con altrettanta precisione quanto le dimensioni di una cattedrale; che una tragedia di Eschilo è così solidamente (quanto semplicemente) costruita, da non potersene togliere un verso solo, e che una delle Piramidi d'Egitto o il Partenone sono tanto esatti quanto una formula matematica».

Cristina Campo aveva dunque, come quell'Ottaviano che non volle o forse non poté leggere, un'idea insieme metafisica e matematica della bellezza, e in più il culto del lavoro febbrile che talvolta poteva addirittura supplire, entro certi limiti, alla mancanza di un'ispirazione piena.

Un pensiero di Nietzsche, che incanta gli innamorati della città anadiomene, suona: «se cerco un'altra parola per dire musica, trovo sempre e solamente la parola Venezia».

Il nostro funambolico, sapiente Angelo Maria Ripellino, chi ha letto *Praga magica* lo ricorderà, riformulò così quell'aforisma: «Se cerco un'altra parola per dire arcano trovo soltanto la parola Praga».

Cristina Campo, lei, quale altra parola avrebbe trovato per dire bellezza? Senz'altro, io credo, la parola liturgia. Pochi anni prima della morte, nel corso dell'intervista citata in principio, disse verità definitive sulla bellezza, e che le abbia dette conversando con un giornalista, anziché in un saggio o in una

lirica, non toglie alcunché alla loro assolutezza. Disse a Gino de Sanctis: «La protagonista di questo libro [Poesia e Rito] vorrei che potesse essere la Bellezza, la quale è teologica; sì, è una virtù teologale, la quarta, la segreta, quella che fluisce dall'una all'altra delle tre palesi. Ciò è evidente nel rito, appunto, dove Fede, Speranza e Carità sono ininterrottamente intessute e significate dalla Bellezza. Il *Genesi* porta una frase che può tradursi così: «Dio vide che ciò era "bello"». Essa guardava alla Bellezza, soprattutto alla bellezza dei riti, con trepidazione, come se ne temesse da un giorno all'altro la sparizione, l'eclissi o uno snaturamento sostanziale originato dall'odio tutto contemporaneo per ciò che è delicatamente cerimoniale, e ritmato dalle antiche cosmologie.

Nella Bellezza, cerimoniale e non, percepiva un'aura malinconica che la immalinconiva profondamente. Non a caso Benedetto Croce aveva scritto veridicamente: «Un velo di mestizia par che avvolga la bellezza, e non è velo, ma il volto stesso della Bellezza».

La nostra autrice temeva soprattutto «la morte del culto sacro del suono e della parola», e pensava con sgomento alla sorte del gregoriano, che le sembrava già segnata. C'è un aforisma di Hofmannsthal che sembra pensato proprio per la romana melopea: «Il canto è meraviglioso appunto perché doma ciò che solitamente è puro organo dell'egoismo: la voce umana». Infatti: di quale canto si può dire che domi la voce umana se non del canto che è una perfetta orazione? Ma qualcuno già si chiede: perché la liturgia per Cristina Campo era così perfettamente, così angelicamente bella?

Il celebre detto di Delacroix: «Le premier mérite d'un tableau, c'est d'être une fête pour l'oeil» vale anche per la liturgia (qui si allude soprattutto alla bizantino-slava), che, però, è assai più che una festa per l'occhio: è un'esultanza per tutti i cinque sensi, che attiva, affina, vivifica e trasfigura.

Hélène Lubienska de Lenval, l'acuta pedagogista montessoriana alla quale la nostra Campo è debitrice di non poche suggestioni proprio nel dominio della liturgia, affermò che «il gesto liturgico è un'ascesi. Un'ascesi in senso stretto, che impone al corpo e all'anima attitudini conformi alle esigenze dello spirito».

La bellezza, per essere colta nel suo splendore, esige talvolta un'accurata preparazione: in certe grandi Abbazie benedettine, per es. a Solesmes, la grande Messa cantata veniva preceduta da qualche preludio all'organo, che aveva il compito di favorire il trapasso dall'anima allo spirito, «concetto fra tutti difficilissimo» scrisse una volta con acume Elémire Zolla, che aggiunse: «quasi nessun moderno è capace di coglierlo».

Ma per dire bellezza Cristina Campo avrebbe trovato altresì la parola *santità*. Infatti «chiunque abbia avuto la ventura di incontrare un santo, non gli sarà facile, per tutto il resto della sua vita, pronunciare senza un'estrema cautela la parola bellezza».

Pavel Florenskij, ne *La colonna e il fondamento della verità* osservò: «*Ab antiquo* le antologie ascetiche portano il nome di *Filocalie*. Nel nome russo

corrispondente di *Dobrotoljubie* dobbiamo intendere la parola *dobrota* non nel senso attuale di bontà ma in quello antico e generale di bellezza; non si tratta tanto di perfezione morale quanto di *amore per la bellezza*. Infatti – continua Florenskij – «l'ascetica crea non l'uomo "buono" ma l'uomo *bello* e il tratto distintivo dei santi non è affatto la "bontà", che può essere presente anche in persone carnali e molto peccatrici, bensì la *bellezza* spirituale, la bellezza accecante della persona luminosa e luciferente, assolutamente inaccessibile all'uomo grossolano e carnale. "Nulla è più bello di Cristo", l'unico senza peccato».

D'altronde non c'è uomo «abbellito» dall'ascesi che non sia anche *homo liturgicus*, e in Cristina Campo non vi è iato tra gli splendori liturgici e i grandi atletismi ascetici. L'autrice de *Gli imperdonabili* aveva orrore di un mondo aliturgico ma aveva altresì orrore di un mondo senza asceti, senza mortificazione, senza combattimento spirituale.

Pure, la Bellezza senza aura soprannaturale, Cristina Campo ne era consapevole, si converte spesso in idolatria, in una seduzione insidiosamente pericolosa. Il culto del corpo, per es., diventa pura somatolatria. Questo è il nome, esattissimo, che ha dato alla nuova forma idolatrica un grande studioso, Romano Amerio, che ricorda altresì come «avanzando la somatolatria indietreggiano per necessaria conseguenza il principio penitenziale e l'esigenza ascetica propri della religione cattolica».

Un monaco del XII secolo, Guillaume de Saint-Thierry, con ammirevole equilibrio aveva affermato: «Affligendum aliquando corpus est, sed non contendum» ovvero: «il corpo va talvolta mortificato, ma non sfinito»: è un'affermazione che dovrebbe valere anche per l'uomo del nostro tempo, che di asceti non vuol sapere.

La Bellezza, che per Cristina Campo risplendeva sovraneamente nella santità e nella liturgia, risplendeva altresì, a un livello leggermente degradato, nella fiaba, nel linguaggio, nel paesaggio inviolato, nella metrica perfetta di un verso, nella sprezzatura di un atteggiamento, nel «portamento eretto, delicato della ragazza della Costa d'Oro [che] è l'opera di secoli di nuoto, orci d'argilla equilibrati sul capo, danze e canti d'iniziazione più complicati del gregoriano più puro»: esempi tutti di bellezza compiuta, assoluta.

«L'essenza fiabesca di un eroe – scrisse ad Alessandro Spina nel 1963 la nostra ammaliante epistolografa – è un grado più luminoso di realtà», una realtà, dunque, più intensa, più tersa, più smagliante. L'avventura dell'eroe di fiaba come salita al monte Carmelo e l'idea di perdita come guadagno spirituale riconducono al centro del pensiero campiano, all'itinerario della mente in Dio e al cammino ascetico attraverso le vie classiche menzionate nei trattati sulla vita spirituale, ovvero ancora alla Bellezza.

Una sola chiosa alla fiaba più consumata e inconsumabile: Cenerentola. Lo scarpino della fanciulla era davvero «squisitamente di vaio» o era di vetro? Non pare che possano esserci dubbi. Il vetro sarebbe venuto fuori dall'equivoco tra

le due parole omofone *vair* (vaio) e *verre* (vetro). Pure, a dispetto della filologia io ritengo, con l'elegante Pietro Paolo Trompeo, che uno scarpino davvero fiabesco non possa essere che di vetro. Scrisse argutamente Trompeo: «Immaginiamo invece due pantofoline filate in quel vetro di Murano sottile, iridato, che può assumere i colori del cielo e del sole, la trasparenza dell'aria, la mutevolezza delle nuvole [...]. Un paio di pantofoline filate a Murano! Queste sì che dovevano mettere alla disperazione le sorellastre di Cenerentola e tutte le dame e damigelle di corte».

Ma il nostro tempo è ancora il tempo della fiaba? Cristina aveva col proprio tempo un rapporto ancipite. Negli anni Sessanta poteva ancora scrivere: «Eppure amo il mio tempo perché è il tempo in cui tutto vien meno ed è forse, proprio per questo, il vero tempo della fiaba».

Ma era già anche «l'era della bellezza in fuga, della grazia e del mistero sul punto di scomparire». Negli ultimi anni la scena era cambiata, il mondo le sembrava un guscio sempre più vuoto o sempre più pieno di zavorra insopportabile, talché parlò di «civiltà della perdita, sempre che non si osi chiamarla ancora civiltà della sopravvivenza, giacché se un miracolo non si può negare, è che in tale condizione post-diluviale, di iperbolica e universale indigenza qualche isolano della mente sopravviva ancora e ancora riesca a stendere questi atlanti di continenti inabissati».

Cristina Campo fu con magnificenza quell'isolano della mente.

## BIBLIOGRAFIA

Cristina Campo:

*Fiaba e Mistero e Il flauto e il tappeto*, in *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987.

*Sotto falso nome*, nuova edizione ampliata, Milano, Adelphi, 1998.

*Lettere a un amico lontano*, Milano, Scheiwiller, 1989.

Carl Jacob Burckhardt, *Ricordi di Hofmannsthal*, Milano, Cederna, 1948.

Marta Morazzoni, *La ragazza col turbante*, Milano, Longanesi, 1986.

Margherita Pieracci Harwell, *Cristina Campo e i suoi amici*, Roma, Studium, 2005.

Joris-Karl Huysmans, *En route* [trad. it. *Per strada*], Milano, Bur, 1961.

Anonimo, *Racconti di un pellegrino russo*, Milano, Rusconi, 1973.

Cesare Garboli, *L'isola di Arturo*, in *Il gioco segreto*, Milano, Adelphi, 1995.

Elsa Morante, *Sul romanzo*, in *Pro o contro la bomba atomica*, Milano, Adelphi, 1987.

Paul Evdokimov, *Teologia della bellezza*, Roma, Edizioni Paoline, 1971.

Hugo von Hofmannsthal, *Ad me ipsum*, in *Il libro degli amici*, Firenze, Vallecchi, 1963.

Carmelo Ottaviano, *La legge della bellezza come legge universale della natura*, Padova, Cedam, 1970.

Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, in *Opere complete di Friedrich Nietzsche*, Milano, Adelphi, 1970.

Angelo Maria Ripellino, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1973.

Benedetto Croce, *La Poesia*, Milano, Adelphi, 1994.

Hélène Lubienska de Lenval, *La liturgie du geste*, Tournai-Paris, Casterman-Éditions de Maredsous, 1956.

Elémire Zolla, *Introduzione a Imitazione di Cristo*, Milano, Bur, 1974.

Romano Amerio, *Iota unum*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1985.

Pavel Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, Milano, Rusconi, 1974.

Guillaume de Saint-Thierry, *La lettera d'oro*, Firenze, Sansoni, 1983.

Pietro Paolo Trompeo, *La pantofola di vetro*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1952.

(*L'opera di Cristina Campo al crocevia culturale del Novecento europeo*.)

Atti del convegno nazionale di studi campiani, Palermo 28 febbraio - 1 marzo 2006,

a cura di A. Donati e T. Romano, Palermo 2007, pp. 49-54)





*SAGGI E TESTIMONIANZE*



FEDERICA NEGRI

*Il «viaggio apparente» di Cristina Campo*

*Non è la bellezza ciò da cui  
si dovrebbe necessariamente partire?*  
[C. CAMPO, Sotto falso nome]

Cristina Campo (1923-1977), è stata una raffinata interprete della letteratura italiana, sconosciuta al grande pubblico e spesso “snobbata” dai colleghi; i suoi saggi, le traduzioni filosofiche e letterarie, le poesie e corrispondenze appassionate sono pagine di suprema bellezza.<sup>1</sup> La scrittura è sempre stata per lei strumento di una incessante ricerca di perfezione, che non riguarda solo il linguaggio, ma viene a coincidere con la ricerca della verità suprema delle cose.

La lettura di ogni nuovo autore o poeta era per lei una vera e propria esperienza empatica, un riconoscimento di ciò che ella cercava per dar senso alla propria vita, per compiere il proprio destino. I numi tutelari di questa ricerca di una perfetta purezza espressiva sono molti: Hugo von Hofmannsthal e Simone Weil<sup>2</sup> in primis, costituiscono indubbiamente due modelli “a tutto tondo” per molti anni, o forse per sempre.<sup>3</sup> La lista di «imperdonabili» non finisce qui, potremmo

<sup>1</sup> L'opera di Cristina Campo, curata da Pieracci Harwell, è edita da Adelphi: C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, (d'ora in poi *I*) Milano, Adelphi, 1987, 1997<sup>3</sup>, si tratta della raccolta dei saggi inclusi precedentemente in *Fiaba e mistero*, Firenze, Vallecchi, 1962 e in *Il flauto e il tappeto*, Milano, Rusconi, 1961; ID., *La Tigre Assenza*, (d'ora in poi *TA*) Milano, Adelphi, 1991; ID., *Sotto falso nome*, (d'ora in poi *SFN*), a cura di M. Farnetti, Milano, Adelphi, 1998<sup>2</sup>; ID., *Lettere a Mita*, Milano, Adelphi, 1999, lettere a M. Pieracci Harwell dal 1955 al 1975. Gli epistolari si sono rivelati, nel corso degli anni, più numerosi del previsto, nonostante l'interdetto campiano – «bruciate tutte le mie lettere» – si sono salvate anche alcuni carteggi della sua giovinezza. C. CAMPO, *Lettere a un amico lontano*, (Alessandro Spina), Milano, Scheiwiller, 1989; EAD., *L'infinito nel finito*, (Piero Polito), Pistoia, Via del Vento, 1998; EAD., *Il fiore è il nostro segno*, (William Carlos Williams), Milano, Scheiwiller, 2001; EAD., *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso*, Milano, Adelphi, 2007; EAD., *Carteggio*, (Alessandro Spina), Brescia, Morcelliana, 2007; EAD., *Se tu fossi qui. Lettere a María Zambrano 1961-1975*, Milano, Archinto, 2009; EAD., *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, Venezia, Marsilio, 2010; EAD., *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, Milano, Adelphi, 2011.

<sup>2</sup> Sul legame con la filosofia di Simone Weil, mi permetto di rimandare a F. NEGRI, *La passione della purezza. Simone Weil e Cristina Campo*, Padova, Il Poligrafo, 2005.

<sup>3</sup> Margherita Pieracci Harwell oltre ad essere la curatrice di molte opere della Campo,

citare anche Emily Dickinson, Marianne Moore, Gottfried Benn, John Donne, William C. Williams e molti altri.

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>4</sup>

Molto si è scritto su questi imperdonabili maestri,<sup>5</sup> trappisti della perfezione, per questo motivo vorrei tentare di riattraversare la produzione di Cristina Campo seguendo un altro *fil rouge*, quello della fiaba.

Risulta tuttora difficile descrivere l'argomento degli scritti della Campo: si potrebbero forse con molte ragioni definirli dei saggi, anche se non lo sono propriamente poiché l'argomento, l'oggetto non è il centro della narrazione, ma solo un pretesto per proporre un'immagine, una suggestione, una chiave di volta.

La Campo fu, inoltre, molte cose: scrittrice, traduttrice, poetessa, redattrice di testi radiofonici... Nonostante la diversità della sua produzione, si riesce sempre a riconoscere una cifra inconfondibile, che è data dalla perfezione linguistica che la caratterizza, una cura premurosa per una scrittura formalmente perfetta. Il sapore massimo della parola è legato ad un *labor limae* che elimina l'eccesso, il sovrabondante, come insegnavano, d'altra parte, proprio von Hofmannsthal e Weil.

Monica Farnetti, in una delle prime monografie dedicate interamente all'autrice, sottolineava questa caratteristica essenziale del suo stile:

Una scrittura concepita infatti come rifiuto del superfluo e omissione dell'ovvio, come adesione perfetta del senso alla forma e specularità senza resto fra lo stile e l'idea è la traccia che guida fundamentalmente il suo percorso, in tutti i generi letterari da lei praticati, e la misura che controlla in modo eminente l'ingombro, in verità assai lieve, delle sue carte.<sup>6</sup>

ne è stata anche grande amica e testimone diretta di molti periodi della vita della scrittrice. Tra i molti saggi di Pieracci Harwell il libro *Cristina Campo e i suoi amici* (Roma, Edizioni Studium, 2005) si dedica alla ricostruzione del rapporto particolare della scrittrice con Hofmannsthal e Weil, che rimangono a suo parere i due maestri per eccellenza della Campo, rappresentando non solo un modello di scrittura perfetta, ma di pensiero esemplare.

<sup>4</sup> C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, op. cit., p. 73. D'ora in poi, *I*. L'edizione fornisce anche una breve nota biografica. Per ulteriori notizie: C. DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002.

<sup>5</sup> Tra gli altri: Laura Boella utilizzerà la definizione campiana come categoria di pensiero per delineare i profili di cinque autrici per lei fondamentali: L. BOELLA, *Le imperdonabili. Milena Jenseská, Ety Hillesum, Ingeborg Bachmann, Marina Cvetaeva, Cristina Campo*, Milano, Mimesis, 2013, nuova edizione di uno scritto del 2000 (*Le imperdonabili*, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2000) che non riguardava però Milena Jenseská.

<sup>6</sup> M. FARNETTI, *Cristina Campo*, Ferrara, Luciana Tufani Editrice, p. 9. Il testo della Far-

Ho deciso di proporre un breve itinerario nella scrittura campiana, attraversando una delle tematiche più importanti, forse la più complessa della sua produzione, quella della fiaba.<sup>7</sup> Si tratta, in un certo senso, del *fondamento* che sorregge tutta la sua vita intellettuale, intendendo con questa una inesausta ricerca della Verità eterna attraverso la scrittura. La fiaba, a mio parere, permette di leggere l'intera vicenda umana e letteraria della Campo, al di là dei netti spostamenti religiosi che, senza dubbio, caratterizzano radicalmente la sua vita.

Partiamo proprio dalla lettura de *Gli imperdonabili*.

Questo libro raccoglie scritti di vari periodi e non c'è dubbio che alcuni di essi siano molto giovanili. Pure, con diversi pretesti e sotto vari colori, mi sembra che il libro ripeta da un capo all'altro un unico discorso. È o vorrebbe essere da un capo all'altro un piccolo tentativo di dissidenza dal gioco delle forze, 'una professione di incredulità nell'onnipotenza del visibile'. Per questo non ho eliminato nemmeno le ripetizioni. Nella *camera dipinta* dei nostri vecchi pittori era comune che figure dissimili, dalle varie pareti, alludessero con lo stesso gesto a un solo centro, un solo ospite assente o presente.<sup>8</sup>

Non credo di sapere che cosa siano le svolte... La strada è una, solare, da oriente a occidente. Essa segue quattro linee: il linguaggio, il paesaggio, il mito e il rito. Sono i motivi fondamentali de *Il flauto e il tappeto*.<sup>9</sup>

La fiaba è dimensione fondamentale della vita, poiché vi si trova un'anticipazione oroscopica del nostro avvenire, e forse anche la chiave per arrivare a compiere il nostro destino; leggendo in filigrana un mondo che ha senso solo se rimanda ad altro, vincendo la necessità con le sue stesse armi, ossia riconoscendo una necessità superiore che sorregge questo mondo. Non solo, la fiaba è anche il luogo ideale di un «anacronismo» che è luogo perfetto per la sprezzatura nello stile.

La conferma dell'importanza rivestita dalla favola appare evidente nella scelta di lasciare un unico scritto dichiaratamente autobiografico *La noce d'oro*,<sup>10</sup> che ha, in tutto e per tutto, il ritmo di una fiaba: si tratta di un racconto

netti rimane molto interessante anche per le numerose osservazioni a livello linguistico e stilistico. Si veda anche: M. FARNETTI, *Il centro della cattedrale. I ricordi d'infanzia nella scrittura femminile. Dolores Prato, Fabrizia Ramondino, Anna Maria Ortese, Cristina Campo, Ginevra Bompiani*, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2002.

<sup>7</sup> Sulla fiaba in C. Campo, rimane sempre attuale: G. DE TURRIS, *Il senso della fiaba*, in M. FARNETTI – G. FOZZER, *Per Cristina Campo*, Milano, Vanni Scheiwiller, 1998, pp. 108-115; A. DEI, *Cristina Campo: perché la fiaba*, in *ivi*, pp. 116-122; L. LATTARULO, *Una metafisica della fiaba*, in *ivi*, pp. 48-51.

<sup>8</sup> *I*, p. 5.

<sup>9</sup> *Il linguaggio dei simboli*, SFN, p. 213.

<sup>10</sup> SFN, pp. 219-232, «Quanto all'Appendice *La noce d'oro*, si dà qui il testo inedito conservato dal citato Ernesto Marchese, che lo ricevette dalle mani della Campo. La copia

della propria infanzia, completamente trasfigurata dai colori e dai simboli della narrazione, in cui la sovrapposizione di più fiabe con gli eventi reali rendono labili i confini.

La Verità, secondo Cristina Campo, si mostra in questa fiaba – come già accade per i suoi pseudonimi, che svelano nascondendo –; è solamente attraverso un gioco di maschere e dissimulazioni che può esser colta dagli uomini. Come Osserva De Turris, la fiaba non ha solo un valore passivo, di conservazione della memoria, ma un valore attivo, maieutico nei confronti della vita.<sup>11</sup>

Il titolo, *La noce d'oro*, è evocativo: è l'aiuto al pellegrino da «serbare in bocca, da schiacciare tra i denti nell'attimo dell'estremo pericolo»,<sup>12</sup> la noce d'oro di Cristina Campo è la sua stessa fiaba, è il racconto della visione, della fugace e indimenticabile comprensione del proprio destino avvenuta nell'infanzia. Questo prodigio che trasforma e sovrappone il destino dei suoi quattro nomi – Vittoria, Maria Angelica, Marcella, Cristina – a quelli dei suoi avi, scolpiti “sul marmo tenero” delle tombe, facendole così intuire che tutto ciò che deve ancora avvenire, in realtà, è già avvenuto, ed è contenuto proprio nei nomi che porta, che sono per lei l'inizio e la fine della vita.

Sono i nomi imposti da qualcun altro, con i quali Vittoria Guerrini giocherà – nel caleidoscopio degli pseudonimi – sino ad accettarne *fatalmente* uno, Cristina.

È Dio il battezzatore, e come sapere in realtà se il nome di Giuseppe significa la sua giustizia o ne è significato, se Lazzaro – Eleazar, colui che Dio soccorre – non ricevette il suo affinché in lui fosse pubblicata tacitamente, fin dalla nascita, la gloria dell'Altissimo? Il ripudio del nome e del predicato di religione negli ordini occidentali è forse la spia più tenebrosa della rinuncia al mandato tra tutti santo e prezioso: confermare, custodire i destini.<sup>13</sup>

Nella vita, quindi, non si procede mai completamente alla cieca: si parte

dattiloscritta reca in calce l'annotazione '(1951) – riveduta nel 1969', p. 239; «Durante l'asiatica, avevo scritto anche *Viaticum peregrinationis* (gliel'ho detto, mi pare), un saggio-racconto sulla presenza della fiaba nella vita di un bambino di sette anni. Poteva diventare bello, bello...C'era solo da scrivere». Da una lettera [dopo l'11 marzo 1963?], Margherita Pieracci Harwell aggiunge nelle note «Sembra fuori dubbio che il *Viaticum peregrinationis* che C. dice di aver scritto altro non sia che *La noce d'oro*». *LM*, p. 177 e p. 357.

<sup>11</sup> «Di tutto ciò, del fatto *che proprio questo fosse il vero senso della fiaba*, era perfettamente consapevole Cristina Campo: i suoi scritti sull'argomento non lasciano dubbi sulla dimensione spirituale, se non addirittura iniziatica, che essa conferiva e non solo alla fiaba tradizionale, ma addirittura alle favole d'autore, come quelle francesi della corte del Re Sole, proprio perché – guénonianamente – affondavano le radici nella più genuina cultura popolare» (G. DE TURRIS, *Il senso...*, op. cit., p. 109).

<sup>12</sup> *SFN*, p. 232.

<sup>13</sup> *Il flauto e il tappeto*, I, p. 121.

sempre con un piccolo vantaggio nella conoscenza del nostro avvenire, poiché proprio nell'infanzia si ha la possibilità di assaggiare qualcosa del nostro futuro, attraverso le allegorie e i simboli che popolano le fiabe, perché il destino, in realtà, è già scritto da sempre.

L'onnipotenza del visibile vorrebbe farci credere nell'imprevedibilità della nostra vita, nella casualità, nella libertà. Nulla di più sbagliato: tutto è già deciso, previsto, inestricabilmente legato al nostro destino. La nostra dimensione, sembra volerci dire la Campo, non è la libertà, ma è una necessità che, magari dolorosamente, bisogna far propria.

Il tappeto è una figura fondamentale per Cristina Campo, simboleggia l'inestricabile destino che si tesse nonostante noi stessi, o dal quale siamo «tessuti», e il cui senso apparirà nella sua chiarezza solo alla fine, quando si vedrà «il rovescio abbagliante del visibile».

Come la fiaba o la parabola il tappeto non tratta, ostinatamente, che del reale e soltanto in virtù del reale tocca le geometrie dello spirito, le matematiche contemplative. Parlare per il tappeto di simbolismo non è meno infantile che parlarne per la fiaba e la parabola, sensi e oltresensi vi sono annodati insieme altrettanto strettamente quanto l'ordito allo stame e in essi ciascun uomo – come nelle storie di quell'antico maestro, delle quali ciascun uditore non udiva che una sola parte, ma completa e perfetta – leggerà il messaggio destinato a lui e nessun altro.<sup>14</sup>

Il disegno del tappeto, la trama della nostra vita sarà chiara solo a chi saprà *vedere* sollevandosi dal mondo, facendo leva sull'invisibile:

A chi va nelle fiabe la sorte meravigliosa? A colui che senza speranza si affida all'insperabile. Sperare e affidarsi sono cose diverse quant'è diversa l'attesa della fortuna mondana dalla seconda virtù teologale. [...] Chi si affida non conta su eventi particolari perché è certo di un'economia che racchiude tutti gli eventi e ne supera il significato come l'arazzo, il tappeto simbolico supera i fiori e gli animali che lo compongono.

Vince nella fiaba il folle che ragiona a rovescio, capovolge le maschere, discerne nella trama il filo segreto, nella melodia l'inspiegabile gioco di echi.<sup>15</sup>

È l'invisibile ciò che prepotentemente ci costringe a vivere e ci mette alla prova, ci conduce verso la sola cosa importante, il compimento del nostro destino.

L'invisibile di cui è intessuto il reale, ciò che avanza dopo che si sono enumerati tutti gli enti, è ciò che veramente conferisce loro un senso, una pienezza che ne ordina l'accadere con una coerenza riconoscibile solo a posteriori.

Il linguaggio è veicolo essenziale dell'invisibile, è il *medium* per eccellenza del

<sup>14</sup> *Notti*, I, pp. 64-65.

<sup>15</sup> *Della fiaba*, I, p. 41.

destino, per questo motivo il poeta assoluto, l'*imperdonabile* è proprio colui che riesce, grazie all'esattezza "saporosa" della lingua, ad aprire la realtà all'occhio di chi legge, a restituire una versione "moltiplicata"<sup>16</sup>.

È da notare come toccando la fiaba uno scrittore dia infallibilmente il meglio della sua lingua, divenga scrittore se anche non lo sia mai stato: quasi che al contatto con simboli insieme così totali e particolari, così eccelsi e toccabili, la parola non possa distillare che il suo sapore più puro.<sup>17</sup>

Ogni scrittura, se è veramente attenta al reale, dischiude le porte alla verità.

Lingua salvata al limite e che si fa strumento di salvazione per le cose stesse che significa, siano pure le meno nobili, situandole, con la sua forza e la sua purezza su un piano dove nulla può più contaminarle.<sup>18</sup>

La scrittura della Campo è essenziale e sensuale al tempo stesso, mai tecnica.<sup>19</sup> L'oggetto della sua scrittura è qualsiasi cosa possa, grazie alla sua perfetta verità, riportarci a quel centro da cui non ci si è mai staccati: il presagio dell'infanzia, l'oroscopica corrispondenza con gli eroi della fiaba.

Cristina Campo non amava la ribalta, esistono, infatti, solamente un paio di interviste; in quella risalente al 1972, la scrittrice ribadisce la sua poetica chiara e coerente negli anni, nonostante i cambiamenti apparenti. E per farlo si serve proprio della fiaba:

[Intervistatore] *La sua interpretazione della fiaba si svolge puntando in prevalenza sul linguaggio, sugli elementi esornativi, poetici, del testo. È come se lei mirasse più che altro a «esorcizzare» il mito, a ridurlo a bellezza. E questo potrebbe spiegare come i meriti letterari del suo libro vengano messi in rilievo prima ancora dei significati. Fino a che punto è d'accordo?*

[Cristina Campo] L'espressione «ridurre a bellezza» mi sembra così strana. Non è la bellezza ciò da cui si dovrebbe necessariamente partire? È un giacinto azzurro che attira col suo profumo Persefone nei regni sotterranei della conoscenza e del destino. Si può senza dubbio chiamare «esorcismo» questo attrarre, per mezzo di figure, lo spirito, che di certe cose ha sempre una grande paura. Questo fanno i miti. Questo dovrebbe fare la poesia. Se il

<sup>16</sup> Scriveva Hofmannstahl: «In figure, non in concetti si presenta la ricchezza delle possibilità umane all'animo di chi è penetrato nel tempio della cultura, e questo lo distingue da chi rimane nel vestibolo» (H. VON HOFMANNSTAHL, *Il libro degli amici*, Milano, Adelphi, 1992, p. 59).

<sup>17</sup> Ivi, p. 40.

<sup>18</sup> *Parco dei cervi*, I, p. 149.

<sup>19</sup> Interessante, per l'attenzione alla lingua, il testo di M. MORASSO, *In bianca maglia d'ortiche. Per un ritratto di Cristina Campo*, Genova, Marietti, 2010.



lettore non cade nel precipizio di Persefone ma si limita a guardare il giacinto di lontano, vuol dire che lo scrittore non ha scritto abbastanza bene (o che i regni sotterranei non gradiscono quell'ospite).<sup>20</sup>

L'unico scritto autobiografico viene infatti affidato ad una rivista straniera, il «Sur», e pubblicato in spagnolo. Solamente dopo molto tempo è stata reperita la redazione originale in italiano, quella resa disponibile nella seconda edizione di *Sotto falso nome*.<sup>21</sup>

Il racconto dei primi anni di vita di Cristina Campo, dei lunghi pomeriggi passati a giocare nel parco della clinica Rizzoli a Bologna, sua abitazione durante l'estate, attendendo l'arrivo delle cugine, cariche di giocattoli in dono, è calato nell'immobilità senza tempo della fiaba:

Ogni pomeriggio alle quattro e mezzo, per alcune stupende, lunghe estati, la ghiaia annaffiata del viale crepitò con speciale segretezza, quasi con cerimonia.<sup>22</sup>

Dopo aver descritto i regali delle cugine, la Campo ci svela qual era stato il dono più prezioso: il dono della lettura, reso possibile da una attitudine precoce che la rende in grado di percepire naturalmente «la legge di gravitazione che avvince insieme le lettere».<sup>23</sup>

Proprio in questo cruciale momento del racconto, come in ogni fiaba, arriva la Madrina di battesimo (colei che, non a caso, è custode e testimone dei suoi Nomi):

Ed ora anche lei veniva, col suo dono oracolare, non meno fatidico della medaglia d'oro che mi aveva passato al collo nel giorno del battesimo, con tutti e quattro i miei nomi: Vittoria, Maria Angelica, Marcella, Cristina.<sup>24</sup>

<sup>20</sup> *L'intervista*, SFN, pp. 202-203. Questa intervista apparve ne «Il Tempo» il 16 aprile 1972, l'autore era Antonio Altomonte.

<sup>21</sup> Lo scritto apparve nel 1970 nella rivista «Sur»: *La nuez de oro*, tr. sp. H. M. Cueva, in «Sur», luglio-agosto 1970, pp. 43-45. Come si diceva, la redazione originale dattiloscritta fu rinvenuta presso Ernesto Marchese che la ricevette dalla scrittrice stessa; grazie a questo documento possiamo collocarne la stesura nel 1951, con una revisione nel 1969.

<sup>22</sup> SFN, p. 219.

<sup>23</sup> Ivi, p. 222, «Una di quelle estati, quando mi riportarono alla casa sulla collina, avevo imparato a leggere. Passeggiando col mio giovane padre (che portava il bastone a punta ritta come una sciabola, l'impugnatura infilata nella tasca del soprabito) per le vie della città dove si passava l'inverno, e seguendo la punta di quel bastone che s'alzava repentina verso insegne d'antiquariato o di pasticciere, avevo afferrato rapidamente il rapporto, la legge di gravitazione che avvince insieme le lettere» (pp. 221-222).

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

La Madrina, saputo della sua capacità, le porta in dono i libri di favole della sua infanzia.

Erano libri dalle durissime copertine, di belli e spenti colori e qualche poco gotiche. Ricordo, su una di esse, una figura femminile alta e chiusa, una benda gialla intorno alla fronte, che guidava, sorreggendola per le scapole, una bambina. Verso dove? Non bastava a rispondere il poco spazio concesso alle due figure. Ne traspirava una sorta di dolce orrore, soprattutto dall'aspetto della fanciullina che era, in piccolo, identica alla donna.<sup>25</sup>

Il dono della lettura, la conoscenza attenta della «legge di gravitazione che avvince insieme le lettere» le permette di entrare nel mondo della fiaba che è «fatidico», poiché le regala la possibilità di *vedere*, nella filigrana del racconto, quale direzione avrà la sua intera esistenza. Contribuisce alla buona riuscita di questo miracolo di *attenzione* l'attitudine, che è propria di ogni bambino, di *riconoscere come propri* alcuni personaggi o alcune immagini presenti nelle fiabe, senza rendersi conto, per lo meno in quel momento, dell'importanza fondamentale di tale predilezione.

La vita intera sarà, in realtà, un tentativo d'interpretare questo primitivo oracolo; forse una vita non sarà sufficiente per trovare una risposta, altre volte, invece, come nel racconto della Campo, l'attimo dello svelamento del mistero appare insostenibile, perché si confonde troppo intimamente con l'evidenza concreta della morte.

La difficoltà di riassumere la vicenda contenuta ne *La noce d'oro* nasce dal fatto che Cristina Campo vi raccoglie una serie di immagini – piccoli quadri evocativi della sua fanciullezza – collegandole grazie alla consapevolezza matura dello sguardo retrospettivo. Si aggiunge a questo la problematicità che deriva dalla constatazione che anche questa vicenda non è radicalmente diversa da quella continuamente narrata dalla scrittrice: ritornano, ossessivamente, gli stessi simboli e le stesse immagini, la stessa tensione al mistero che caratterizza tutta la sua prosa.

Dopo aver ricordato la festosa trepidazione con la quale lei bambina attendeva le cugine e i loro doni, la Madrina con i suoi libri incantati, Cristina Campo descrive il contenuto di questi libri, le immagini che li popolavano e i personaggi che prendevano vita nelle sue letture.

La sovrapposizione delle scene illustrate dei libri e delle immagini del suo ricordo, rivela come, per la Campo, la vita venga a coincidere con la fiaba: come nei libri si assiste a scene che si svolgono nelle misteriose cripte dei cimiteri, così lei ricorda il giorno dei defunti, nel quale veniva condotta dalla madre a rendere omaggio ai *suo*i morti. La corsa verso le tombe dei parenti diventa un percorso a

<sup>25</sup> *Ibidem*.

ritroso verso le origini, verso il regno dei morti che custodisce i segreti del nostro futuro: le lapidi, le iscrizioni in latino, gli aneddoti della madre su questi morti, si mescolano nella mente della piccola Cristina formando complicati incantesimi, che lei tenta di usare per difendersi dal pericolo della morte, per far accadere un prodigio che la salvi.

Il racconto si chiude con la rivelazione, la descrizione dell'attimo oracolare, custodito nella sua fiaba di bambina: Cristina scopre, leggendo le iscrizioni delle lapidi, l'arcano legame tra i suoi nomi e i nomi degli avi morti, tra il *suo* e il *loro* destino:

[...] Quel mondo si apriva a un tratto, voltato un angolo, nel chiaro cortiletto, e poi nel semicerchio di una cappellina chiusa da un ferro battuto, e poi su una parete bianca, cieca e conclusiva come il termine di un orizzonte. Là il prodigio accadeva: ai nomi cifrati, alle iscrizioni geroglifiche, si sostituivano di colpo, sul marmo tenero, i *loro* nomi, i miei stessi, quelli che io stessa portavo al collo dalla nascita sulla medaglia d'oro di Gladys Vucetich: Vittoria, Maria Angelica, Marcella, Cristina...<sup>26</sup>

L'attimo in cui l'enigma si scioglie permette a Cristina Campo di guardare il mondo dell'al di là come qualcosa di vivo, evocato alla vita dalla sua stessa vita; il regno dei morti, quindi, è ciò che palesemente, da sempre e per sempre, conserva il mistero del nostro destino, ma è anche il punto nel quale il cerchio si chiude.

«A sei anni io leggevo tutto il giorno le fiabe, ma perché ritornavo sempre, affascinata, a certe immagini che un giorno avrei *ricosciuto*, quasi emblemi ricorrenti per me, quasi divise?»

Il momento del riconoscimento della propria origine è quello in cui si incrociano l'eternità e il destino, la salvezza e il massimo pericolo, perché la stessa apertura che è in grado di svelarci il mistero è – allo stesso tempo – la voragine senza fondo nella quale rischiamo di precipitare: un passo falso o un movimento azzardato potrebbe avere delle conseguenze catastrofiche. La paura che immobilizza il bambino durante la lettura delle fiabe, segno evidente della bellezza della narrazione che coinvolge totalmente, è la stessa che atterrisce la piccola Cristina al cimitero.

Bellezza e paura sono, in definitiva, i sentimenti con cui Cristina Campo simbolizza la sua infanzia oracolare: bellezza dei racconti, dei mondi nuovi e incantati che si schiudono a ogni voltar di pagina, ma anche la paura che proprio questa bellezza abbia il potere di confondere la nostra storia con quella dei personaggi, e che possa farci rischiare di cadere in qualche antro oscuro o addormentati per cento anni.

<sup>26</sup> SFN, p. 231.

La bellezza che si riesce ad assaporare leggendo una fiaba è particolare dato che rimanda a qualcosa che sta *oltre*, al di là del visibile, ma che è anche, eternamente, elemento fondativo del mondo e orizzonte ultimo: solo nella fabulazione quest'ombra può mostrarsi con più facilità, ponendosi come l'oggetto di una vera e propria prova iniziatica, che consiste nel *non toccare* mai ciò che ci attrae con la sua bellezza.

Il *non licet* che ferma la nostra azione è la pienezza sovrabbondante, è l'immediata percezione dell'irriducibile abisso con il quale ci troviamo a convivere; il senso del limite, che ognuno di noi avverte di fronte al mistero, ha origine in questa *contemplazione* dell'infinito.

La bellezza, inoltre, è accresciuta dalla paura di non riuscire ad astenerci dal toccare ciò che ci sta di fronte; la bellezza è la prova evidente della realtà di Dio; la sottile seduzione del «giacinto azzurro che attira col suo profumo Persefone nei regni sotterranei della conoscenza e del destino».<sup>27</sup>

Per Cristina Campo, esiste un rapporto diretto tra la capacità di vedere la bellezza in tutto ciò che ci circonda, e la percezione del «sacro» limite che è in noi: tanto più riusciamo ad essere consapevoli della nostra limitatezza, tanto più questa ci permette di essere capaci di vedere *l'Altro*, che ci costituisce con la sua assenza. Il rischio di non riconoscere il limite e di pensarsi come infiniti si riflette, quindi, nella voglia di toccare e di mangiare il frutto della bellezza che ci troviamo di fronte.

La bellezza sensibile è l'evidenza di ciò che non si può definire attraverso il discorso, ma che, nonostante tutto, esiste e si *mostra*: solo la *forma* della bellezza può, infatti, accogliere pienamente l'Altro. Ragionando all'inverso, si capisce che la bellezza rimane, per Cristina Campo, l'unica via *aperta* per il ritorno, il tramite contemporaneamente sensibile-sensuale e trascendente che grazie a questa contraddizione diventa possibilità positiva. La bellezza, infine, annuncia l'altro mondo da cui Cristina Campo si sente ontologicamente separata. «Due mondi – e io vengo dall'altro».<sup>28</sup>

La scoperta di provenire da un altro mondo rispetto a quello della bellezza – che si identifica platonicamente con il bene e il vero – rende Cristina Campo ancora più dubbiosa sulla possibilità effettiva di esservi, alla fine, riaccolta; le sembra che, per il momento, solo nella fiaba esista la possibilità di «commerciare» con ciò che sta al di là.

Seguendo analogicamente il cammino della fiaba, ci si accorge che, come in questa esiste sempre un eroe, che riesce a *mediare* tra cielo e terra, così anche in questa vita – di cui la fiaba non è, alla fin fine, che una anticipazione/ripetizione infinita – deve esistere un *mediatore*, un essere in grado di vedere oltre il

<sup>27</sup> *SFN*, p. 179. Questo brano è tratto da un'intervista concessa nel 1972; A. ALTOMONTE, *L'intervista: Cristina Campo*, in «Il Tempo», 16 aprile 1972, p. 16.

<sup>28</sup> *Diario bizantino*, TA, p. 45.

limite senza attraversare la soglia; proprio per cercare di essere una mediatrice, la Campo continuerà sempre a leggere il mondo in *altro senso*.

Chi si affida non conta su eventi particolari perché è certo di un'economia che racchiude tutti gli eventi e ne supera il significato come l'arazzo, il tappeto simbolico supera i fiori e gli animali che lo compongono.<sup>29</sup>

L'indicazione di Cristina Campo in questo senso è molto chiara: non è importante di cosa si scrive, ma come lo si scrive. Tutta la realtà è ugualmente bella e, quindi nel momento in cui se ne parla, il linguaggio deve divenire il luogo in cui appare il frutto della «divorante passione di verità»<sup>30</sup>, che è in grado di moltiplicare ogni minimo particolare restituendone i molteplici piani come «attimi di vita moltiplicata», e quindi, di restituire questa bellezza a multipli strati. Per questo motivo, anche i libri di botanica o le guide dei musei possono fornirci esempi di scritti imperdonabili; questi testi possono non essere solo dei lunghi elenchi banali, ma quando il linguaggio è adoperato in maniera sublime, ci si accorge che esso è in grado di superare la funzione meramente comunicativa per diventare strumento di contemplazione e rifondazione del mondo. In questi momenti, il linguaggio è liturgia.

Riscrivere la medesima Storia<sup>31</sup> è per Cristina Campo un tentativo di attualizzare e contemplare, perpetuamente, l'immagine dell'intuizione originaria del suo destino, nella speranza di poterne percepire l'invisibile e fatale significato. In questo senso, la scrittura tende a diventare progressivamente più liturgica, proprio perché racconta ciò che il rito attualizza in seguito: questo è il suo modo di approssimarsi all'unico istante importante da ritrovare, quello in cui il destino è apparso luminoso attraverso una premonizione.

L'obliqua, la delicata fiaba è, d'altra parte, ostinatamente oroscopica. Quasi sorgendo da un orizzonte, entrano l'una dopo l'altra al battesimo della principessa neonata le fate madrine. Sette pianeti, dodici costellazioni, benigni o avversi a seconda dei meriti dei genitori: la regina fece a modo gli inviti, si ricordò della fata che veramente le era amica, a preferenza di altre più potenti?<sup>32</sup>

Il linguaggio deve tentare di restituirci l'ordine del mondo, cercando di riuscire a trasmetterne interamente la ricchezza, facendo apparire il caleidoscopio

<sup>29</sup> *Della fiaba*, I, p. 41.

<sup>30</sup> *Gli imperdonabili*, I, p. 83.

<sup>31</sup> Margherita Pieracci Harwell ha, per prima, proposto una lettura dei saggi di Cristina Campo come un'unica narrazione ininterrotta: M. PIERACCI HARWELL, *Cristina Campo*, in Id., *Un cristiano senza chiesa e altri saggi*. Ignazio Silone, Primo Levi, Paolo Barbaro, Mario Luzi, *Cristina Campo*, Margherita Guidacci, Roma, Edizioni Studium, 1991, pp. 135-149.

<sup>32</sup> *Della fiaba*, SFN, p. 36.

di significati che lo arricchiscono. Il poeta appare ai nostri occhi come il rifondatore del mondo, proprio perché attraverso la sua lettura, il mondo ci appare in maniera così opulenta e abbagliante, come se lo *vedessimo per la prima volta*. Il miracolo del

*linguaggio innumerevole*, in cui la più lampante delle figure può senza tregua fluire in mille altre, complicarsi infinitamente nel tempo e nello spazio, percorrere ed animare una tastiera di corrispondenze, metafore, analogie della quale non si scorgono i limiti; laddove la più pura astrazione si configura ogni volta, per magia dello stile, in un tracciato splendente e tangibile come un tappeto o un atlante.<sup>33</sup>

Il linguaggio innumerevole è quello che riesce a essere liturgia, dato che nasce dalla più totale *attenzione*, che è la dote principale dell'imperdonabile, così come dovrebbe essere capacità di ogni vero poeta. Allo stesso tempo, la lettura della realtà deve essere piena di attenzione, dato che altrimenti rischia di non riconoscere la molteplicità dei significati. L'attenzione è, prima di tutto, rispetto assoluto dell'esistente nella sua complessità, senza il ricorso ad alcun tentativo di precomprensione; infatti, solo una attenzione di questo genere, riuscirà a cogliere la pienezza del simbolo e a restituirlo nella liturgia della parola.

I sensi di Cristina Campo si fanno «soprannaturali», e l'adesione alla dottrina viene vissuta come liberatrice, come guida sicura alla purezza della visione. Il suo compito rimane quello di prepararsi asceticamente, di astenersi dall'agire e attendere, con una pratica che coincide con quella del fare poesia: bisogna togliere piuttosto che aggiungere, arrivare alla spogliazione di sé.

Si tratta, in definitiva, di cercare la forma pura di tutti i sensi, di spingerli al massimo grado, quasi annientandoli, per riacquisirli in seguito come soprannaturali. I sensi soprannaturali sono riempiti di divino, colmi di questa eccezionalità.

«Se un corpo» dice Giovanni Climaco «venendo a contatto con un altro corpo subisce sotto il suo influsso una trasformazione, come non muterebbe un uomo che tocchi il corpo di Dio puramente?»

Ed ecco lo sboccio, la fioritura di quei nuovi organi e sensi, di inimmaginabile delicatezza: gli occhi che vedono quel che altri non vede, oltre i veli dello spazio e nelle grotte delle coscienze; gli orecchi che rapiscono locuzioni, musiche inesprimibili, le narici che fiutano l'orrore e la grazia, le papille che succhiano nell'ostia gusto di manna, di sangue, di miele, di nettare. La pelle effonde una chiarezza simile a un fosforo o a un fluoro, popoli l'hanno vista e pittori l'hanno testimoniata perché il nimbo e la mandorla di luce non sono un ritrovato simbolico dell'iconografia sacra. I pori stillano sentore di fiori, di mirra, d'incenso, la pianta dei piedi si svelle dal suolo, il corpo rigenerato è soavemente travolto via, da quello stesso fuoco che lo lavora.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Jorge Luis Borges, *SFN*, p. 63.

<sup>34</sup> *Sensi soprannaturali*, I, pp. 239-240.

Solo dopo questa metamorfosi, i sensi saranno veramente tali:

Nulla è soltanto metaforico nel dominio dell'invisibile, dove la parola è condizione della sostanza, come la sostanza lo è della parola, e meno che mai lo è il tema nuziale. Un teologo insegna: «La Santa Comunione è atto d'amore consumato con Dio, corpo a corpo, carne a carne. È una condizione preliminare dell'atto d'amore che ci si renda amabili».<sup>35</sup>

Proprio perché l'uomo è riuscito alla fine del suo cammino ascetico-contemplativo a vedere la luce del Signore, il suo corpo è completamente trasformato: tutti i sensi sono diventati *altro*, rimanendo esattamente gli stessi, perché ora sono in grado di vedere l'invisibile. Il corpo diventa nuovo ritornando antico, riacquisendo la capacità di cogliere la Luce, che è una facoltà che possedeva in origine prima che il peccato gli velasse lo sguardo: l'uomo torna così ad essere quello che Dio creò a sua immagine e somiglianza.

Il corpo rigenerato è in grado di vedere lo *splendore dell'invisibile* e la Bellezza di Dio, che si rivela pienamente nel creato e di cui il rito conserva la traccia nel suo splendore. Dopo questa scoperta, il corpo partecipa al rito attraverso una «orazione corporale» che «teatralizza» la trasformazione subita. La necessità di rendere visibile e ostentare lo splendore della rivelazione è proprio ciò che fa amare a Cristina Campo anche molte forme della spiritualità e della ritualità barocca, dove la “sovrabbondanza” diventa chiave di lettura del mondo.

Cristina Campo recepisce esattamente in questi termini la trasformazione che, secondo lei, è la tappa preliminare da compiere per poter restituire il pieno significato al rito bizantino, una trasformazione che si pone sul medesimo piano delle esperienze della mistica.

Solo se vivono, come vissero durante millenni, su questo fine e terrificante discrimine, hanno un senso gli splendori del rito: le fiamme, gli incensi, le tragiche vesti, la maestà dei moti e dei volti, il *rubato* di canti, passi, parole, silenzi, tutto quel vivido, fulgido, ritmico cosmo simbolico che senza tregua accenna, allude, rimanda a un suo doppio celeste, del quale non è che l'ombra stampata sulla terra. Su questo discrimine la ragione stessa si ritira nel suo modesto luogo naturale ed è piuttosto il corpo che viene chiamato a riconoscere, salutare, ricevere l'invisibile.<sup>36</sup>

Questi nuovi elementi ci permettono di capire ancora meglio la prosa dell'ultima Cristina Campo. Riscrivere la medesima Storia significa allora celebrare il rito.

[...] ritrovare in qualche modo la terrificante intimità dell'incontro col suo destino, l'uomo ripete quel gesto, lo trasmette, lo insegna. Resurrezione

<sup>35</sup> *Sensi soprannaturali*, I, p. 239.

<sup>36</sup> *Sensi soprannaturali*, I, p. 245.

quotidiana, grazie alla stilizzazione ispirata di parole allusive e di tragiche vesti, di quegli attimi che arrestarono in una stasi vertiginosa, la ruota del tempo umano. Non sembra altra, per l'uomo, la genesi del rito.<sup>37</sup>

La trasmutazione dei sensi permette di passare interamente dalla visione intellettualistica alla percezione corporale del simbolo. Il culto ortodosso<sup>38</sup> al quale aderisce Cristina Campo nell'ultima fase della sua vita è pieno di corpo, viene vissuto dalla scrittrice come una religione traboccante di sensualità, così come era nei Padri della Chiesa, come all'epoca originaria del Cristianesimo, quando il contatto col divino era più facile:

Nel mondo cristiano primitivo il miracolo stesso era tautologico. La meravigliosa carnalità della vita divina non aveva neppure bisogno di portenti. Del Verbo – «colui che abbiamo visto e toccato», «colui che, risorto, mangiò e bevve con noi», «colui sul cui petto si riposò Giovanni» – si ricordavano rabbrivendo le palme delle mani applicate ai corpi sigillati dal male, le dita infilate nei loro orecchi, la saliva posata sulle loro lingue, spalmata alle loro narici, impastata in uno sputo col fango per riuscire le loro palpebre.<sup>39</sup>

Tutto ciò che è visibile per i nostri occhi trasformati è Bello, e la teologia diventa perciò *Filocalia* – quella stessa che Cristina Campo dice di aver citato nei suoi *Sensi soprannaturali*<sup>40</sup> – che rende evidente l'identità del Vero e del Bello, che è Buono, dato che tutto è uno in Dio. La teologia della luce che sorregge il culto bizantino viene accolta da Cristina Campo proprio per l'attenzione particolare che dedica alla Bellezza come manifestazione primaria di Dio; questa concezione eleva l'amore del bello a preghiera, eliminando così ogni traccia di estetismo dal suo dire.

Penso che Cristina Campo sia convinta di poter vedere nell'icona lo *splendore* che aveva cercato di scorgere nella fiaba, nel tappeto e nella conferma dei simboli oroscopici dell'infanzia. La chiesa bizantina diviene l'ultimo rifugio possibile. Per chi cerca il proprio destino nella bellezza. Lo splendore della Bellezza sensibile è la prova che Dio si è fatto uomo, e ha garantito proprio attraverso la sua carne l'accesso al regno dei cieli. La corporalità del culto è naturale conseguenza dello statuto ontologico dell'uomo creato a immagine di Dio; per tornare a Dio bisogna così ripassare attraverso questa immagine che si specchia nell'umanità del Cristo.

La soprannaturalizzazione dei cinque sensi, per esempio: o per meglio dire l'esistenza di quei «sensi soprannaturali» che l'*hesychia* ha chiamato alla

<sup>37</sup> *Il flauto e...*, I, p. 131.

<sup>38</sup> R. RAIMONDI, *Il bacio all'icona. Elementi di cultura ortodossa nell'opera di Cristina Campo*, in M. FARNETTI – G. FOZZER (a cura di), op. cit., pp. 52-66.

<sup>39</sup> *Sensi soprannaturali I*, p. 234.

<sup>40</sup> Cfr. *Nota*, I, p. 248.



vita, per cui un corpo ancora vivente può divenire qualcosa di molto simile a un corpo glorioso e l'acqua nella quale alcuni Padri si sono semplicemente lavati le mani, esorcizzare da un novizio tentato lo spirito impuro. Mani che, levate, sprigionano fiamme, che bisogna abbassare in fretta nell'orazione per non esserne travolti via, nell'estasi.<sup>41</sup>

La teatralizzazione della liturgia è la logica conseguenza della sovrabbondanza di luce che illumina il corpo del «trasformato»: Il corpo è trasfigurato dall'incontro con Dio e lo *mostra*.

Ecco che il corpo diviene il tramite e il *segno* del proprio destino, della propria pienezza divina, così come accade – d'altra parte – nelle fiabe dove

Eroi di fiaba, nati deformati o piccolissimi, sono gettati dalla madre, decisa a osare l'inosabile, al centro del ballo tondo, nel cuore del loro stesso destino. Dopo qualche momento di perplessità minacciosa, il bambino è di solito raccolto dalle fate. Neppure la sua deformità sarà rimossa, solo elevata a potenza. All'omettino sarà dato penetrare luoghi impenetrabili, al senza-braccia scoprire tesori, vene aurifere, tutto il mondo infero specchio del cielo. La sventura dedicata, offerta alle potenze, diviene per lo sventurato e per il mondo una chiave.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Introduzione a *Detti e fatti dei Padri del Deserto*, in *I*, p. 216.

<sup>42</sup> *Della fiaba*, in *I*, p. 37.



ANNA MARIA TAMBURINI

«*O tenera tempesta notturna!*»

*Motivi letterari del Carmelo in Passo d'addio*

È opinione diffusa che a un certo momento nella vita di Vittoria Guerrini (Bologna 1923-Roma 1977), più nota in arte come Cristina Campo, sia scattata quella che si usa comunemente chiamare “conversione”, quasi che l’adesione alla fede cattolica debba riguardare solo una certa produzione da collocarsi nella maturità e sfociata nella poesia liturgica. In realtà tutta l’opera campiana si colloca dentro una visione di fede, da sempre; e da sempre si può documentare la frequentazione delle Sacre Scritture. Ma accanto alla Bibbia, altri libri sono a portata di mano molto presto sulla sua scrivania, o forse sul comodino, di meditazione e perfezione cristiana.

A pochi mesi dall’uscita della prima e unica raccolta pubblicata in vita Cristina Campo proponeva all’amico Gianfranco Draghi – con il quale lavorava alla rubrica *La posta letteraria* del «Corriere dell’Adda» – una collaborazione con Ferruccio Masini: «Ci avevo pensato anche per *Passo d’addio*, perché lo stimo un buonissimo critico, temperamento e sicurezza da vendere, e sempre persuaso di ciò che dice (e poi mi sembrava che avessimo un poco lo stesso senso del “favoloso presente” e che lui conoscesse piuttosto bene quei vecchi testi – libri sacri nostri ed altrui, folklore ecc. – di cui è intriso il libretto come fu intrisa la mia infanzia); e anche perché la nota di M[argherita] P[ieracci] così com’è *non si può* pubblicare. Difficile spiegare in una lettera; ho cercato di leggerla come se fosse stata scritta per un altro, e ho visto che a pubblicarla così (20 pagine di «delirio mistico», con circa una trentina di citazioni dai più incredibili testi e *ampi squarci biografici* che ho letto cercando di non battere i denti...) arrecherebbe a Margherita un grosso danno [...]».<sup>1</sup>

L’autrice si mostra interessata a fare recensire il piccolo libro a un lettore che conosca i sacri testi, ma si preoccupa della impopolarità che potrebbe derivare a Margherita Pieracci all’interno del mondo critico-letterario nel chiamare in causa la Bibbia e la letteratura mistica. Le pagine di quella nota, tuttavia, andavano verosimilmente a tal punto a segno da suscitarle una sorta di terrore. Ora noi non

<sup>1</sup> C. CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, a c. M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2011, p. 41.

sappiamo quali testi fossero citati in quel lungo commento; e sarebbe veramente interessante poterlo recuperare. Ma chi si disponesse a commentare l'opera alla luce delle Sacre Scritture e dei libri della mistica troverebbe, anzitutto, che Bibbia e mistici parlano in concerto – ed è naturale, giacché la mistica, nel tentativo di narrare l'esperienza del viaggio dell'anima, commenta i libri del canone con una predilezione singolare per la letteratura sapienziale e i testi poetici – e troverebbe, in secondo luogo, che in questo straordinario concerto si insinua tutta la poesia della Campo, comprese tante pagine del volume *Il flauto e il tappeto* che non è solo una raccolta antologica di saggi, bensì un'opera letteraria a pieno titolo e persino poetica.<sup>2</sup>

La presenza della Bibbia nella poesia campiana è già stata documentata anche circoscrivendo il campo d'indagine ai libri sapienziali;<sup>3</sup> forse non è stata ponderata adeguatamente la letteratura mistica. Con questo studio si accostano pertanto alcune opere del Carmelo divenute classici, limitatamente a Teresa d'Avila e a Giovanni della Croce, integrate con alcune sottolineature, minime, di suor Teresa Benedetta della Croce, al secolo Edith Stein, la quale, dopo la professione religiosa come carmelitana scalza, ha rivisitato in chiave filosofica, da una prospettiva fenomenologica, l'eredità dei dottori mistici riformatori dell'Ordine cui essa stessa si legò. Di Giovanni della Croce, è noto, Cristina Campo tradusse i testi poetici per l'antologia uscita a cura di Elémire Zolla *I mistici dell'Occidente*.<sup>4</sup> La lettura di Teresa d'Avila è attestata prima, con il progetto, piuttosto avanzato nella realizzazione, di «Libro delle ottanta poetesse» – rimasto poi inedito – che avrebbe dovuto raccogliere opere, più che di poetesse, di scrittrici mistiche. La Scheda editoriale del volume inviata in visione all'Editore Casini porta nella bibliografia della Campo la data 1953, ma le lettere all'amico Remo Fasani, il quale per

<sup>2</sup> Cfr. A. M. TAMBURINI, *Cristina Campo e Louis Massignon. Unità d'azione nelle diverse curve dei destini*, in AA.VV., *Cristina Campo. La via dell'interiorità redenta*, Panzano in Chianti (Firenze), Edizioni Feeria Comunità di san Leolino, 2012, pp. 121-167; in particolare pp. 162-165.

<sup>3</sup> Per non ripetermi in tal senso, rimando ai seguenti contributi: A. M. TAMBURINI, *La pietra crudele. Presenze bibliche nell'opera prima di Margherita Guidacci e Cristina Campo*, Roma, «Studium» 5/2010, settembre-ottobre, pp. 669-694 (Il saggio è confluito successivamente nel volume: EAD., *Per amore e conoscenza. Cifre bibliche nella poesia di M. Guidacci, C. Campo, A.V. Reali sulla scia di Emily Dickinson*, San Cataldo – Caltanissetta, Centro Studi Cammarata – Edizioni Lussografica, 2012, pp. 119-145).

EAD., *Più che la morte. La sapienza biblica nei versi di Cristina Campo, Margherita Guidacci, Agostino Venanzio Reali*, contributo al convegno di Roma 6-7 giugno 2012 Istituto Luigi Sturzo, AA.VV., *Mi metto la mano sulla bocca. Echi sapienziali nella letteratura italiana contemporanea*, in corso di pubblicazione.

<sup>4</sup> E. ZOLLA (a cura di), *I mistici dell'Occidente*, Milano, Garzanti, 1963. Ora l'opera è disponibile anche nell'edizione Adelphi (Milano 1997). Le traduzioni delle poesie di Giovanni della Croce sono rientrate nel volume delle poesie: C. CAMPO, *La Tigre Assenza*, Milano, Adelphi, 1991, 2001<sup>3</sup>, pp. 183-191.

la medesima pubblicazione avrebbe dovuto occuparsi della Günderode, fanno risalire il progetto almeno al 1951.<sup>5</sup>

Le opere di Teresa d'Avila erano note dunque a Vittoria Guerrini assai prima che decidesse di adottare per s  lo pseudonimo Cristina Campo con il quale firm  la raccolta *Passo d'Addio* e che sembra a tutti gli effetti potersi leggere come professione di fede. Ancora oggi, gi  si accennava, nel suo caso si parla di conversione, fondandosi sul fatto che lei stessa si esprime in tal modo. Sembra tuttavia soprattutto il contesto a suggerirle tale espressione, pensando in particolare a una nota lettera indirizzata a Mons. Lefevre nel periodo in cui stava cercando sostenitori per arginare i mutamenti che la riforma del Concilio Vaticano II introduceva nel rito della liturgia.

In realt  il tracciato di Vittoria Guerrini si presenta assolutamente lineare sotto l'aspetto della religiosit , come un crescendo in termini di fede vissuta. Non possiamo sapere se le sia toccato d'avere ricevuto anche una qualche forma di conoscenza soprannaturale; sicuramente occorre riconoscerle una intuizione e forse, oltrech  necessit , una sorta di sapienza del soprannaturale. In quella lettera la Campo sentiva il bisogno di esprimere come una consapevolezza nuova maturata in particolare rispetto al significato della liturgia. Era il momento in cui si bandiva il gregoriano dalle celebrazioni, si rivoluzionavano le antiche formule del rito mentre si introducevano le lingue in uso... e la cosa suscit  una certa reazione presso numerosi intellettuali, in alcuni casi per ragioni puramente "estetiche" nel senso pi  banale del termine, l  dove per la Campo ogni estetica ha valore solo in senso etimologico. Certamente la frequentazione assidua e coinvolta della liturgia le aveva dispiegato orizzonti che in qualche modo le venne chiesto di attraversare...

  bene tenere presente che, non ancora trentenne, la Campo leggeva le vite dei santi e i libri di perfezione cristiana non semplicemente per arricchire un bagaglio culturale o un deposito di figure e motivi letterari utili alla poesia. Del resto nel 1953-54 meditava il Vangelo di Giovanni sotto la guida spirituale del padre servita Giovanni Vannucci,<sup>6</sup> maturando il proposito di scriverne. Ne scrisse, infatti, tutta la vita, giacch  uno solo era il compito che si era prefissata, una sola l'idea di fondo cui rest  fedele, del significato dell'opera letteraria in genere e tanto pi  della propria. N  si pu  dubitare della sua determinazione, se   vero che con questo intento realizz  tutte le poesie, non solo liturgiche, e i saggi raccolti nel volume *Il flauto e il tappeto*, opera che si pu  intendere sostanzialmente come una lenta ruminazione del quarto Vangelo, la lieta notizia

<sup>5</sup> Il 22 dicembre 1951 Vittoria Guerrini scriveva a Remo Fasani: «Le dir  per finire, del tutto en passant, che le trattative per il libro delle Poetesse sembrano bene avviate (occhio alla Günderode, mio povero amico)...». Cfr. lettera n. 3, in C. CAMPO, *Un ramo gi  fiorito. Lettere a Remo Fasani*, a c. M. Pertile, Venezia, Marsilio, 2010, p. 35.

<sup>6</sup> Lettera a Gianfranco Draghi (Firenze, marzo? 1953-54?), in C. CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia*, op. cit., p. 21.

della rivelazione di Dio come Amore.<sup>7</sup> Ma tutto è già scritto in *Passo d'addio*, apparso nelle edizioni All'insegna del Pesce d'Oro di Vanni Scheiwiller datato 8 dicembre 1956. È singolare la data – difficile credere al caso – coincidendo, secondo il calendario liturgico, con la festa della Immacolata Concezione. Le dimensioni stesse del libro suggeriscono l'idea del piccolo raro gioiello da custodire gelosamente (cm. 9,2 x 12,1). E in realtà resta un vero capolavoro di poesia sotto ogni aspetto, configurandosi come opera aperta a molteplici chiavi di lettura. Vittoria Guerrini aveva trentatré anni.

Nell'annotazione introduttiva del «Commento» al *Cantico Spirituale* di Giovanni della Croce, che ha titolo *Comincia la spiegazione delle strofe di Amore fra la sposa e lo Sposo Cristo*, si legge:

L'anima rendendosi conto di quanto è obbligata a fare, constatando che *la vita è breve, il sentiero della vita eterna stretto, il giusto a stento si salva*, le cose del mondo sono vane e ingannevoli, *tutto finisce e passa come l'acqua che scorre*, il tempo incerto, il rendimento esigente, il perdersi molto facile, il salvarsi molto difficile; consapevole d'altra parte del grande debito verso Dio, per averla creata solo per sé [...] per averla redenta solo da sé [...] e per mille altri benefici [...]; consapevole che gran parte della sua vita è svanita nell'aria e di tutto ciò deve rendere conto [...] *fino all'ultimo quadrante, quando Dio esaminerà Gerusalemme con le lucerne accese*, ed è già tardi e forse la fine della giornata, per porre rimedio a tanto male [...], toccata dal timore e dal dolore nell'intimo del cuore rinunciando a tutte le cose, abbandonando ogni occupazione [...] [l'anima] comincia invocare il suo Amato ed esclama:

*Dove ti nascondesti,  
Amato, e mi lasciasti gemente? [...]*<sup>8</sup>

Ai fini di una lettura in chiave intertestuale di *Passo d'addio* questa annotazione consente immediatamente almeno due considerazioni di premessa: la prima, a partire da una immagine di provenienza biblica ma più marginale all'interno dell'opera sanjuanista – non secondaria tuttavia per introduzione e per ambientazione –; la seconda, relativa al tema di fondo dell'opera.

Può essere utile tenere presente infatti, in primo luogo, che nella raccolta campiana si susseguono almeno tre icone temporali: meridiana, clessidra, quadrante.

<sup>7</sup> A sostegno della tesi che *Il flauto e il tappeto* possa commentare la stessa poesia liturgica campiana, si veda *Ipotesi di lettura di Missa Romana* (Firenze, «Città di Vita» 4/2008 (luglio-agosto), pp. 303-305) – confluito in A. M. TAMBURINI, *Per amore e conoscenza*, op. cit., pp. 190-192 –. Cfr. anche EAD., *Cristina Campo e Louis Massignon*, cit., pp. 163-165.

<sup>8</sup> GIOVANNI DELLA CROCE, *Cantico Spirituale* (Note di Eulogio Pacho. Traduzione a cura del Carmelo di Legnano. Revisione di Lella Magnabosco), Milano, Edizioni Paoline, 1991, 2004, pp. 49-51.

*Meridiana* figura nel testo di incipit – *Si ripiegano i bianchi abiti estivi* – per indicare la stagione: *e tu discendi sulla meridiana / dolce Ottobre, e sui nidi*,<sup>9</sup> *clessidra* è posto come indicazione di un fluire del tempo che si misura per segmenti e con interruzioni per ricominciare il calcolo da capo: *Ora che capovolta è la clessidra*.<sup>10</sup> *Quadrante*, che in orologeria indica la superficie di suddivisione del tempo sulla quale si spostano le lancette dell'orologio ed è motivo che accomuna l'incipit del commento al *Cantico Spirituale* di San Giovanni della Croce a *Passo d'addio* di Cristina Campo, in *Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere*<sup>11</sup> – *Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere / inaudito il mio nome, la mia grazia richiusa; / ch'io mi distenda sul quadrante dei giorni, / riconduca la vita a mezzanotte* (...) – sposta tutto nel cuore della notte; dopo di che si ricomincia il conto con l'inversione del ciclo della luce: tempo di fine coincidente con tempo di inizio.

In secondo luogo si può già anticipare che, seguendo le invocazione dell'Amato all'interno dell'intera opera campiana, e nella fattispecie in *Passo d'addio*, sarà presto tracciata la medesima lunga quète del *Cantico Spirituale* che nel *Cantico dei Cantici* biblico sente risolta tutta l'ineffabilità dell'esperienza mistica.

Nella mappa lessicale della raccolta troviamo alcune frequenze significative, tra le quali può valere la pena elencare: *addii/addio, anima, ottobre, inverno e neve, fuoco/falò, notte/i, tempesta notturna, signore e fratello, diletto, Amore* (più avanti nel tempo si troveranno *Maestro e Signore*<sup>12</sup>), *ulivo/uliveti*. Il testo di incipit evoca l'Ottobre: la stagione è avanzata, è ora di risoluti tagli. Già la vita ha fatto in tal senso la sua parte: *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*, si leggerà poco più avanti. È presto inverno; il segno dell'infanzia di pascoliana memoria (*aquiloni*) è catapultato in un futuro di morte (*aeree bare*) e gelo all'orizzonte (*tumuli nevosi*). Se, oltre a una veduta panoramica sulla città di Firenze, città della propria formazione sotto ogni aspetto, Bellosguardo serve a evocare una località illustre nella tradizione letteraria, con il terzo componimento questa filiazione è anche taglio – espresso mirabilmente in senso figurato –, e taglio che coinvolge al tempo stesso sia la parola poetica che la vita personale: *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: la posai la gola / su verdi ghiagliottine di cancelli* [...].

La silloge, curatissima, assolutamente essenziale, composta di undici brevi componimenti, prevalentemente di versi di misura endecasillabica – spesso alter-

<sup>9</sup> C. CAMPO, *Passo d'addio*, Milano, «all'Insegna del Pesce d'Oro», Scheiwiller, 8 dicembre 1956, p. 9; poi in EAD., *La Tigre Assenza*, Milano, Adelphi, 1991, 2001<sup>3</sup>, p. 19.

<sup>10</sup> C. CAMPO, *Passo d'addio*, op. cit., p. 13; in EAD., *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 21.

<sup>11</sup> C. CAMPO, *Passo d'addio*, op. cit., p. 27; in EAD., *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 28.

<sup>12</sup> C. CAMPO, *Canone IV*, «Conoscenza Religiosa» 1977. Ora in EAD., *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 54.

nati a settenari o ad altri imparisillabi –, si presenta come suddivisa tra una prima e una seconda parte: dopo la prima parte dove predomina un tu riconducibile a un volto terreno, il componimento centrale, il sesto, attinge al Salterio temi e immagini della veglia notturna per aprire alla visione di un altro nuovo volto, verosimilmente non più semplicemente umano. Ma già in qualche modo viene tutto anticipato nella prima parte (quarto componimento): *Nemmeno porto un viso / con me, già trapassato in altro viso / come spera nel vino / e consumato negli accesi silenzi [...]*.

A causa della circolarità dei temi e delle corrispondenze, conviene procedere con gradualità, seguendo con ordine la successione dei testi.

### 1. *Si ripiegano i bianchi abiti estivi*<sup>13</sup>

Nell'arte della danza la formula adottata come titolo, *Passo d'addio*, designa il saggio finale in cui le allieve si esibiscono al termine di un periodo di formazione che diventa debutto sulla scena verso nuove prove. Coerentemente la raccolta, accogliendo in epigrafe i versi di un poeta da poco scoperto, Thomas Stearns Eliot («For last year's words belong to last year's language / and next year's words await another voice»<sup>14</sup>), e includendo in appendice alcune traduzioni dal medesimo autore, si apre con un testo giovanile che assume il ciclo delle stagioni quale simbolo di ogni parabola esistenziale:

*Si ripiegano i bianchi abiti estivi  
e tu discendi sulla meridiana,  
dolce Ottobre, e sui nidi.*

*Trema l'ultimo canto nelle altane  
dove sole era l'ombra ed ombra il sole,  
tra gli affanni sopiti.*

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

Solo 9 versi, ripartiti simmetricamente in tre terzine perfette, ciascuna di due endecasillabi più settenario. Nel più assoluto nitore, quasi elegante movenza di ballo, il gesto d'avvio raffigura un rito di commiato salutandolo l'autunno incipiente. L'Ottobre rappresenta forse anche il tempo di piccoli grandi antefatti

<sup>13</sup> C. CAMPO, *Passo d'addio*, op. cit., p. 9; EAD., *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 19.

<sup>14</sup> Dall'ultimo dei *Four Quartets*, *Little Gidding*. THOMAS STEARNS ELIOT, *Opere 1939-1862*, a c. Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 2003, p. 388.



della propria storia personale: *dolce Ottobre*, troviamo in questo componimento di incipit; *brillava Ottobre antico, nuovo amore*, poco più avanti.<sup>15</sup> Per quanto giovanile, questo componimento non solo introduce profeticamente un tema centrale della raccolta, gli *addii*, ma anticipa soprattutto i capovolgimenti di prospettiva dischiusi da una lettura sapienziale della realtà: *Trema l'ultimo canto nelle altane /dove sole era l'ombra ed ombra il sole*. Ciò che nei luoghi di vita (*sulle altane*), infatti, prima rallegrava, è ora motivo di tristezza; e viceversa. È finita una stagione, se ne inaugura una nuova per cui si cercano altre parole, ma intanto di questo passaggio la raccolta rende conto dichiarando in premessa i rivolgimenti di prospettiva.

Le datazioni sono fornite dalla brevissima nota editoriale: « I pochi versi qui riuniti sono i primi che Cristina Campo abbia scritto. Ad eccezione della prima poesia che è del 1945, essi appartengono tutti al '54-'55»<sup>16</sup>, ovvero al periodo in cui Vittoria Guerrini si accomiata dagli amici fiorentini per trasferirsi con i genitori a Roma. Firenze era stata la città dove era cresciuta, la città della sua formazione, la città dei suoi amori; e luogo che connaturalmente viene fatto di salutare come emblema di nobiltà sempre da coltivare, per la sua struttura, per la storia, per l'aria che vi si respira... È tempo questo, dunque, di lacerazioni. Senza volere indugiare nella cronaca, ma per ragioni di coerenza testuale e tematica, ci si chiede se anche questo primo componimento non sia scaturito da una storia finita, avendo amato «nei tragici anni Quaranta un ufficiale tedesco» («un uomo di cui non si sa nulla»)<sup>17</sup> e avendo scelto di includere la poesia a distanza di dieci anni in *Passo d'addio*, insieme ai più recenti testi di congedo.

Con l'autunno volge verso il suo termine il ciclo dell'anno, si raccolgono i frutti, si possono soppesare i raccolti: nel rapporto con l'altro che fa declinare al plurale il pronome personale di prima persona, si prevede un epilogo di separazione.

## 2. *Moriremo lontani*<sup>18</sup>

*Moriremo lontani. Sarà molto  
se poserò la guancia nel tuo palmo  
a Capodanno; se nel mio la traccia  
contemplerai di un'altra migrazione.*

<sup>15</sup> *Ora che capovolta è la clessidra*, C. CAMPO, *Passo d'addio*, op. cit., p. 13; EAD., *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 21. In un testo successivo, *Estate indiana*, si legge: *Ottobre, fiore del mio pericolo*, ivi, p. 39.

<sup>16</sup> C. CAMPO, *Passo d'addio*, op. cit., p. 38

<sup>17</sup> A. SPINA, *L'ospitalità intellettuale*, Brescia, Morcelliana, febbraio 2012, p. 120.

<sup>18</sup> C. CAMPO, *Passo d'addio*, op. cit., p. 11; EAD., *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 20.

*Dell'anima ben poco  
sappiamo. Berrà forse dai bacini  
delle concave notti senza passi,  
poserà sotto aeree piantagioni  
germinate dai sassi...*

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

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

Si è verificata una divisione. Non sappiamo se si tratti solo della rottura con il fidanzato degli ultimi anni fiorentini, o se altro sia accaduto, come a tratti lasciano intendere alcuni carteggi nella cerchia degli amici. Ma la vita da cui scaturisce la poesia è altro dalla cronaca e questa può fornire solo una pallida idea della realtà interiore della parola poetica.

In una lettera all'amica Margherita Dalmati la Campo aveva spiegato di avere mutuato, per il distico di *explicit*, il testo della didascalia posta accanto alla teca che racchiudeva una bellissima coppia di giovani nella sala egizia dei Musei Vaticani: «Non erano uniti da nessun vincolo». Tornò ancora sull'argomento, a distanza di un anno, quando in una successiva visita si accorse, delusa, che i corpi erano stati divisi: «Nel *Moriremo* almeno, sono uniti per sempre».<sup>19</sup> Di segno opposto al compiacimento per avere congiunto nella scrittura poetica due figure unite solo dal caso, per avere obbedito all'impulso del cuore come visitatrice, *Moriremo lontani* è dedicata a qualcuno che da vicino ascolta, ma dal destino è stato separato. Così la citazione amplifica il dolore di una solitudine proiettata oltre i secoli, oltre la dimensione del tempo.

«Evidentemente da *Moriremo lontani* incipit per Cristina una vita nova», commenta Margherita Pieracci che giustamente scrive «vita nova», alludendo in tal modo, in senso dantesco, a un orizzonte di iniziazione. Con *Passo d'addio* s'inaugura questa nuova stagione, dichiarando così implicitamente che il tempo dell'esistenza rappresenta nulla davanti all'eternità, la vera dimensione temporale dell'anima; e dopo una prima *migrazione*, fisica, con l'abbandono della città amata, anche esteriormente si rendono visibili le tracce di un'altra diversa *migrazione*, che riguarda l'anima. Ma cos'è l'anima? *Dell'anima ben poco sappiamo*, continua il discorso nella strofa successiva.

<sup>19</sup> Cfr. la nota di M. Pieracci Harwell, in C. CAMPO, *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 289.

Cristina Campo introduce presto gli argomenti che rappresentano i cardini di tutta la sua produzione letteraria, anche saggistica: l'anima e il destino. Dell'anima non si può dire nulla se non nei termini riferiti dai mistici. Fu Edith Stein, da filosofa fenomenologa e familiare ai dottori mistici, che, fondandosi sul capolavoro di Teresa d'Avila, *Il castello interiore*, ricorse alla definizione di anima come centro dell'essere. Da sempre il sapiente si interroga intorno all'anima e al suo destino; e ogni indagine in merito presuppone una sintesi anche epistemologica delle intuizioni che nella storia del pensiero hanno raggiunto una più compiuta elaborazione teoretica.<sup>20</sup> Ma intorno a questo argomento si sono espressi più compiutamente solo i mistici, per averne fatto esperienza e dovere adempiere al compito della testimonianza. Per nessun interesse teorico speculativo, ma solo per esperienza essi obbediscono all'invito rivolto loro da parte dei superiori di scriverne. Teresa d'Avila emerge nel novero dei mistici proprio per la complessa articolazione di quell'opera assolutamente straordinaria che è il *Castello interiore* e che si può intendere come somma poesia dell'anima. La santa stessa riconobbe che talvolta il canto dell'anima suscita vera poesia indipendentemente dalla formazione letteraria di chi scrive: «So di una persona alla quale, pur non essendo poetessa, accadeva di improvvisare strofe molto sentite nelle quali manifestava la sua pena» – alludendo presumibilmente alla propria poesia *Muero porque no muero* –; «esse erano elaborate dal suo intelletto, ma erano solo uno sfogo dell'anima che, per godere maggiormente della gioia che una così deliziosa pena le dava, se ne lamentava con il suo Dio».<sup>21</sup> In realtà anche sotto l'aspetto teoretico, al vaglio della moderna filosofia il suo discorso non incorre in cedimenti, se è vero che, con una formazione di base fenomenologica, Edith Stein ha saputo «ricercare nella costituzione graduata dell'essere le caratteristiche specifiche dell'essere umano, in cui rientra la definizione dell'anima come centro di quel complesso fisico, psichico e spirituale che chiamiamo essere umano».<sup>22</sup>

Ebbene, tutta la scrittura della Campo si occupa di destini e di anima e porta spesso la letteratura a sconfinare nei territori della mistica. «Il mistico non specula, riferisce. Le opere che lascia hanno la vita sommaria e sovrabbondante delle reliquie, ovvero degli scapolari, dei filatteri, dei lini lungamente bruciati al contatto del cuore e su cui talora restano impressi arcani simboli e monogrammi che solo

<sup>20</sup> Anche di recente, un'opera filosofica come *L'anima e il suo destino* di VITO MANCUSO, che per molte ragioni, anche di forma, potrebbe collocarsi tra i classici della letteratura, mentre raccoglie con Simone Weil e con Pierre Teilhard de Chardin l'eredità filosofico-teologica dei più innovativi pensatori del Novecento, sintetizza tutta la migliore tradizione a partire dai classici della filosofia e della teologia.

<sup>21</sup> TERESA D'AVILA, *Libro della mia Vita*, a cura di Luigi Borriello e Giovanna della Croce, Milano, Edizioni Paoline, 2006, cap. XVI, 4, p. 138.

<sup>22</sup> SANTA TERESA BENEDETTA DELLA CROCE – EDITH STEIN, *Scritti spirituali*, Pessano (MI), Mimep-Docete – Padri Carmelitani 1999, p. 342.

ad altri visionari sarà dato decifrare»:<sup>23</sup> nella introduzione al libro di Abraham Joshua Heschel *L'uomo non è solo* (1970) Cristina Campo sembra profetizzare con queste parole qualcosa che vale anche per sé e per la propria opera, di decifrazione del reale nella sua essenza, visibile e invisibile. E il discorso abbraccia, in realtà, una mistica veramente ecumenica. L'associazione stessa, puntuale, nella fattispecie, di ambiente ebraico (filatteri) e cristiano (lini) introduce in modo pertinente alcune considerazioni preliminari sulla mistica del Carmelo, di cui lo scapolare è l'emblema: l'Ordine del Carmelo nasce in Terra Santa, ha come santo protettore il profeta di fuoco Elia, ed emigra in Occidente al tempo dell'invasione islamica; i costumi occidentali stemperano il rigore dello spirito originario sino alla riforma di Teresa d'Avila e Giovanni della Croce. Forse non è accaduto per caso che nella Spagna del XVI secolo Teresa, discendente per linea paterna da una famiglia convertita ma di origini ebraiche, abbia avvertito tanto fortemente l'esigenza di riformare l'Ordine.

Cristina Campo ha tradotto i testi poetici del seguace prediletto, Giovanni della Croce, per l'antologia de *I mistici dell'Occidente* uscita a cura di E. Zolla; e Giovanni della Croce menziona esplicitamente a più riprese nel volume dei saggi *Il flauto e il tappeto*. Ma a questo punto conviene soffermarsi su Teresa d'Avila per una similitudine che può illuminare a giorno una delle prime complesse metafore di *Passo d'addio: Dell'anima ben poco / sappiamo. Berrà forse dai bacini / delle concave notti senza passi, / poserà sotto aeree piantagioni / germinate dai sassi...*

Teresa d'Avila, è noto, paragona l'anima a un castello «fatto di un solo diamante o di un tersissimo cristallo, dove sono molte dimore»<sup>24</sup>; [...] «nel centro, in mezzo a tutte, si trova la principale, che è quella dove si svolgono le cose di maggior segretezza tra Dio e l'anima».<sup>25</sup> [...] «La porta di entrata a questo castello è l'orazione e la meditazione».<sup>26</sup> Questo castello rifulge di bellezza e luce, è «perla orientale», «albero di vita piantato nelle stesse acque vive della vita, che è Dio».<sup>27</sup> [...] «Come da una sorgente molto chiara non sgorgano che ruscelli limpidissimi, così è di un'anima in stato di grazia: le sue opere sono tanto gradite agli occhi di Dio e degli uomini, perché procedono da questa fonte di vita, dove ella stessa si trova a guisa di un albero piantato lungo l'acqua, senza la quale non avrebbe freschezza, né fecondità, mentre essa la sostiene, le impedisce di inaridirsi e le fa produrre ottimi frutti».<sup>28</sup> «Se l'albero è piantato nella terra, che è il demonio

<sup>23</sup> C. CAMPO, *Sotto falso nome*, Milano, Adelphi, 1998, p. 164.

<sup>24</sup> TERESA D'AVILA, *Il castello interiore*, a cura di Giovanna della Croce, Milano, Edizioni Paoline, 2005, 2009<sup>2</sup>, p. 37.

<sup>25</sup> Ivi, p. 38.

<sup>26</sup> Ivi, p. 40.

<sup>27</sup> Ivi, p. 43.

<sup>28</sup> Ivi, p. 44.

stesso, quale frutto può dare?».<sup>29</sup> Si rende necessario in primo luogo ritirarsi in solitudine, conoscere sé stessi, sapere vedere quando si rischia di perdere lo stato di grazia. Occorrerà entrare nella quarta stanza per addentrarsi nella vita mistica. Dunque spiega Edith Stein della vita mistica: «Al posto delle consolazioni “che hanno la loro origine nella nostra natura e terminano in Dio”, – sentimenti che non sono essenzialmente dissimili da quelli suscitati in noi da fatti naturali – subentrano dolcezze che “hanno la loro origine in Dio”; esse vengono percepite dalla nostra natura che vi trova ancor più gioia che nelle accennate consolazioni. La Santa le chiama “orazioni di quiete”, perché si affermano nell’anima senza alcuno sforzo personale. Noi ci procuriamo le consolazioni “attraverso considerazioni in cui ci serviamo del creato e stanchiamo la mente” (M4, II,3). Esse vengono paragonate all’acqua che viene condotta in un bacino attraverso dei tubi provocando molto rumore. L’altra fontana invece (l’anima nell’orazione di quiete) immette l’acqua nel suo bacino prendendola direttamente dalla sorgente che è Dio; e allora avviene che “quando Sua Maestà si degnava di accordare all’anima qualche grazia soprannaturale, l’acqua fluisce nel nostro più profondo intimo con una grandissima pace, una tranquillità e una dolcezza che io non so come e donde venga. Le gioie e i dilette non si sentono per prima nel cuore come quelli del mondo; ma in seguito l’acqua inonda tutto, si riversa per ogni stanza e in tutte le potenze dell’anima fino a sommergere anche il corpo. Perciò ho detto che la dolcezza spirituale comincia in Dio e finisce in noi. L’uomo esteriore si immerge tutto in questo gusto...” (M4, II, 4). Questi effetti provengono “da una nascosta profondità”; “dal centro dell’anima” (M4, II, 5)».<sup>30</sup>

Alludono a tutto ciò i versi *berrà forse dai bacini /delle concave notti senza passi?* Ovvero: alludono anche a tutto ciò? insieme alla finissima ironia con la quale si dice ciò che manca, i baci perduti, attraverso la figura dell’ipallage – frequente nella poesia campiana – lo scambio dell’aggettivo («concavo» attribuito a *notti*, anziché a *bacini*) esalta il vuoto affettivo delle notti trascorse in solitudine. Ma insieme alle citazioni del *Castello interiore* commentate dalla Stein, possiamo trovare, spiegata forse ancora più efficacemente, nell’autobiografia di Teresa d’Avila la medesima similitudine tratta dalla stessa parabola evangelica che allusivamente soggiace a questi testi: la parabola del seme e del seminatore, con l’esempio del terreno sassoso che impedisce al seme di mettere radice. La parabola, detta anche del grano e della zizzania, ricorre negli Evangelii sinottici.<sup>31</sup> Nella versione mattea: «Ecco, il seminatore uscì a seminare. E mentre seminava una parte del seme cadde sulla strada, e vennero gli uccelli e la divorarono. Un’altra parte cadde in luogo sassoso, dove non c’era molta terra;

<sup>29</sup> Ivi p. 45.

<sup>30</sup> SANTA TERESA BENEDETTA DELLA CROCE – EDITH STEIN, *Scritti spirituali*, op. cit., p. 348.

<sup>31</sup> Mt 13, 3-9; Mc 4, 3-9; Lc 8, 5-8.

subito germogliò, perché il terreno non era profondo. Ma, spuntato il sole, restò bruciata, e non avendo radici si seccò. [...]».

Con Teresa d'Avila si illumina in tutta chiarezza la metamorfosi che la poesia compie sulla medesima pericope biblica: *Berrà forse dai bacini /delle conca-ve notti senza passi, /poserà sotto aeree piantagioni /germinate dai sassi...* Il soggetto resta ovviamente l'anima; e tenendo presente che tutto il *cammino di perfezione* si fonda sull'orazione, (come tutto il percorso dell'anima nel *Castello interiore*), la similitudine dell'impiego delle acque spiega puntualmente la prodigiosa attribuzione di *aeree a piantagioni / germinate dai sassi*:

«Mi sembra d'aver letto o udito il paragone che segue [...] Chi comincia deve pensare di cominciare a coltivare, per la gioia del Signore, un giardino in un terreno assai infecondo, pieno di erbacce. Sua Maestà strappa le erbe cattive e vi pianta le buone. Ora, supponiamo che questo sia già fatto quando un'anima si decide per l'orazione e ha cominciato a praticarla; con l'aiuto di Dio dobbiamo, da buoni giardinieri, procurare che quelle piante crescano e aver cura d'innaffiarle, affinché non muoiano e producano fiori di molta fragranza, per ricreare nostro Signore, in modo che venga spesso a dilettersi in questo giardino e a godersi questi fiori di virtù. [...] A me sembra che un giardino si possa innaffiare in quattro modi: o con l'attingere acqua da un pozzo, il che comporta per noi una gran fatica; o con una noria e tubi, tirandola fuori mediante una ruota (io l'ho girata alcune volte), il che è di minor fatica del primo e fa estrarre più acqua; oppure derivandola da un fiume o da un ruscello: con questo sistema si irriga molto meglio, perché la terra resta più impregnata d'acqua, non occorre innaffiarla tanto spesso, e il giardiniere ha molto meno da faticare; oppure a causa di un'abbondante pioggia, in cui è il Signore ad innaffiarla, senza alcuna nostra fatica, sistema senza confronto migliore di tutti quelli di cui ho parlato.

Ora, l'attuazione, in pratica, di queste quattro maniere di attingere l'acqua con cui si deve alimentare il nostro giardino, che senz'acqua andrebbe in rovina, è l'esempio che fa al mio caso. Mi pare che potrà chiarire qualcosa circa i quattro gradi d'orazione attraverso i quali il Signore, per sua bontà, ha fatto passare alcune volte la mia anima. [...] Coloro che cominciano a fare orazione sono coloro che attingono l'acqua dal pozzo, con grande stento, come detto, dovendo affaticarsi a raccogliere i sensi. [...] Dio è così buono che anche quando, per motivi che Sua Maestà solo conosce, forse di gran vantaggio per noi, permette che il pozzo sia secco, se noi facciamo ciò che dobbiamo fare da buoni giardinieri, senz'acqua alimenterà i fiori e farà crescere le virtù. Chiamo qui "acqua" le lacrime e, in mancanza di queste, la tenerezza e il sentimento interiore di devozione».<sup>32</sup>

In *Moriremo lontani*, rivolgendosi all'amato con le parole del *Cantico dei Cantici* – *O signore e fratello!* – l'autrice tenta di comunicare il racconto del proprio percorso, avendo raccolto tutta la speranza come in un atto di affidamento e alludendo al cammino dell'anima attraverso la notte dei sensi che apre

<sup>32</sup> TERESA D'AVILA, *Libro della Vita*, op. cit., pp. 97-99.

a profondità nascoste, per cui prodigiosamente potranno germinare piantagioni celesti anche in terreno arido. Alla notte dell'anima accennano anche i componimenti successivi; ma intanto del viaggio immobile nelle *notte senza passi* si prospettano questi effetti, di nascoste profondità.

### 3. *Ora che capovolta è la clessidra*<sup>33</sup>

Dopo l'ampio spazio dedicato a *Moriremo lontani*, necessario per introdurre i primi motivi della mistica del Carmelo utili a leggere la raccolta, non occorrerà soffermarsi a lungo intorno a questo testo di cui si è già anticipato qualcosa preliminarmente. Incluso, come *Moriremo lontani*, nel Quadernetto offerto a Margherita Pieracci come dono per il Natale 1954, e datato Ottobre '54, al primo verso questo terzo componimento azzera tutto il tempo che precede questo punto: *Ora che capovolta è la clessidra / [...] ritornerò senza dolore la Bellosguardo*. Bellosguardo può assumersi come simbolo per molte ragioni, non solo per la veduta sulla città e per i grandi che vi presero dimora – Cavalcanti, Galilei, Foscolo, Montale... – componendo qui le loro opere, ma anche come elemento di distinzione nobiliare. Si consideri, nel merito, la nota sulle *Ville fiorentine* apparsa su «Il Giornale d'Italia» e firmata con lo pseudonimo Bernardo Trevisano: la Campo prende avvio da una pagina del romanzo di Henry James che della costruzione indica un particolare simbolico, «le finestre dalle nobili proporzioni, estremamente architettoniche, la cui funzione pareva non tanto di offrire comunicazione col mondo quanto di sfidare il mondo a guardare dentro, sbarrate da inferriate massicce e poste a tale altezza che la curiosità, anche in punta di piedi, spirava prima di averle raggiunte».<sup>34</sup> Si vorrebbe oltrepassare quelle soglie, verrebbe da aggiungere, per apprenderne almeno la lezione di stile. E poiché la poesia riesce a evocare per figure, ce la immaginiamo così, l'autrice, come lei stessa si rappresenta – *là posai la gola / su verdi ghiogliottine di cancelli* – in punta di piedi, sulle recinzioni invalicabili della villa, là dove la bellezza ferisce, anche offrendo modelli da imitare, in questo spazio al tempo stesso letterario e biografico.

Ma in relazione all'esperienza personale la letteratura stessa assume valore diverso e nuovo rispetto a quanto tramanda (*Oscillante tra il fuoco degli uliveti, / brillava Ottobre antico, nuovo amore*) e per questo, nonostante un futuro di gelo e lutti (*tumuli nevosi*) – nelle *aeree bare* affiora forse anche il ricordo dell'amica perduta in guerra a Firenze sotto i bombardamenti –, non fa più male lo spazio che sino a ieri si era rivelato terreno di lacerazione (*ritornerò senza dolore la Bellosguardo*), mentre convivono, strettamente uniti, i due poli, dolore e gioia. La cifra mistica di questo componimento sembra compiutamente potersi ascri-

<sup>33</sup> C. CAMPO, *Passo d'addio*, op. cit., p. 13; in EAD., *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 21.

<sup>34</sup> C. CAMPO, *Sotto falso nome*, op. cit., p. 124.

vere a quella lettura sapienziale degli accadimenti per cui gli ossimori (ombra e sole, dolore e gioia, gelo e fuoco...) risultano non tanto impossibili opposizioni quanto inestricabili coesistenze; e gli ulivi, che nel corso della raccolta sembrano assumere valore simbolico di croce, ne rappresentano come l'emblema.

#### 4. *È rimasta, laggiù, calda, la vita*<sup>35</sup>

Mentre liberamente fluiscono, le argomentazioni procedono con gradualità sviluppando la narrazione come per significare: sì, *È rimasta laggiù, calda, la vita*, è rimasta laggiù l'aria che ci corrisponde (*colore dei miei occhi*) di cui c'è bisogno vitale, per ossigenarsi; e ancora sono rimasti gli affetti... Ma nello svolgimento del discorso, il quarto componimento dichiara esattamente la prospettiva di visuale appena conquistata:

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

*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.*

Tanto il componimento quanto la raccolta si strutturano, accrescendosi di valore simbolico, attraverso le numerose opposizioni e corrispondenze: solitudini – parola/e, inverno/neve/gelo – fuoco/falò, ulivi... Nella silloge si rileva,

<sup>35</sup> C. CAMPO, *Passo d'addio*, op. cit., p. 15; in EAD., *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 22.



ad esempio, una coerente corrispondenza semantica tra *parola* di questo testo (*E tu, parola / che tramutavi il sangue in lacrime*) e *parole* di *Amore, oggi il tuo nome* (*T'ho barattato, amore, con parole*), con valore di parola dell'uomo. Queste risultano evidenti; basta fare uno spoglio lessicale e aggregare per aree semantiche. Per questo testo in particolare, invece, può valere la pena soffermarsi soprattutto su alcuni passaggi.

Un'espressione come *l'infinita mia sapienza in frantumi* dichiara la nuova forma di conoscenza maturata nella lontananza, di natura totalmente diversa dal sapere meramente umano lungamente perseguito – nell'illusione per altro d'aver raggiunto certi traguardi (*l'infinita mia sapienza*) – e destinato invece a provocare solo dolore (*parola che tramutavi il sangue in lacrime*) sino in ultimo a frantumarsi. Un sapere di cui resta solo da raccattare cocci. L'esperienza dell'amore ha capovolto la visione: *È rimasta laggiù, calda, la vita [...]*; e il vivere di oggi è vita diversa. Non è più dato esperire l'affettività che il cuore domanda (*Rimasta è la carezza che non trovo /più se non fra due sonni*), persino il sogno nega la tenerezza di un rapporto: la carezza che manca resta un ricordo nella veglia notturna (*pausa fra due sonni*). Si è verificato un capovolgimento vertiginoso, il volto amato e cercato non è più lo stesso. Sembra ancora rivolto a un volto umano il pronome di seconda persona singolare, cui è rivolto il discorso, che in realtà potrebbe essere a questo punto anche a sé stessa mentre riflette, dovendo ammettere: *Nemmeno porto un viso /con me, già trapassato in altro viso /come spera nel vino*.

In sostanza, si è verificato un travaso, per cui non credo azzardato a questo punto, per l'efficacia della similitudine (*come palla nel vino*), fare ricorso all'esperimento sui liquidi di Galileo Galilei da *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze*, per cui, avendo colmata d'acqua «una palla di cristallo che abbia un foro angusto, quant'è la grossezza d'un fil di paglia» e capovolta la sfera a contatto con un «vaso di vino rosso», attraverso il foro si vede lentamente risalire il vino e scendere l'acqua senza mescolarsi: la sfera a contatto col vino cede interamente l'acqua al vaso sottostante e si riempie di vino senza contaminazione. Come a dire: è avvenuto un travaso ma hanno natura assolutamente diversa questi volti, come è diversa l'acqua dal vino. Anche nella liturgia i segni dell'acqua e del vino esprimono le due diverse nature: l'umano e il divino. Dunque, da una parte, ci sono le parole dell'uomo che provocano sofferenza; dall'altra, il nuovo volto dell'amore, ma la nuova condizione non sarà che di solitudine, perché il primo volto, terreno, poteva essere compagnia, però è *consumato*, mentre questo nuovo, di natura diversa, è vivo ma in *accesi silenzi...* I puntini lasciano intendere anche il non detto; per ciò *torno sola [...]* *torno a te che geli // nella mia lieve tunica di fuoco*.

Sia che il tu di questo testo sia destinato all'amato di un tempo, cui rivolgere la narrazione, sia che il pronome di seconda persona singolare valga a sé stessa, resta la divaricazione tra il gelo del lungo inverno e la *camicia di fuoco* che fa propria la formula di Eliot, «the intolerable shirt of flame» del quarto tempo di

*Little Gidding*, il quartetto invernale, ultimo dei *Four Quartets*.<sup>36</sup> *Camicia di fuoco* sarà la stesura successiva della copia inviata ad Alessandro Spina, non ripetuta tuttavia in quella ancora posteriore a Roberto Papi (1965). Più marcata risulta la divaricazione, quasi schizofrenica, se l'autrice parla a sé stessa: un gelo dei sensi, per la separazione fisica, di contro a un fuoco interiore. Gelo e fuoco, coesistenti. Il fuoco in vero appartiene all'esperienza della mistica: «man mano che l'intelletto viene purificato dalle tenebre, la teologia mistica comincia a infiammare la volontà e illuminandola la ferisce delicatamente e con dolcezza, e le trasmette insegnamenti e luci divine che la infervorano tutta. Grazie alla viva comprensione che in tal modo le viene infusa, l'anima ha allora l'impressione di essere trasformata in fuoco vivo», spiega San Giovanni della Croce,<sup>37</sup> illuminando in tal modo anche la compresenza delle opposte percezioni. «Questo incendio d'amore, assieme al coinvolgimento dell'intelletto e della volontà, le due potenze dell'anima, è per ella motivo di diletto e fonte di grande ricchezza perché è come un tocco della divinità e un assaggio della tanto attesa perfezione dell'unione con Dio».<sup>38</sup> Sapienza mistica, dunque, di contro a sapienza umana, per cui il viaggio immobile nelle *notti senza passi* non è meno avventuroso di una navigazione per mari sconosciuti.

«La Sapienza mistica a suo modo accoglie l'anima e la nasconde. A volte l'assorbe e la sprofonda nell'intimità del suo abisso a un punto tale che questa si rende conto di essersi molto allontanata da tutte le creature e di essere precipitata in un'immensa solitudine a cui nessun altro può accedere. [...] Tale abisso di sapienza innalza, esalta e introduce l'anima nelle ramificazioni della scienza d'amore, percorrendo le quali ella si rende conto dell'estrema inferiorità della posizione umana di fronte al supremo sapere e il divino sentire. Le mostra anche quanto siano limitati e impropri, per quanto elevati e saggi, tutti i termini e le parole con cui sulla terra si fabula di cose celesti, e come sia impossibile pervenire e conoscerle con degli strumenti naturali senza l'illuminazione della teologia mistica».<sup>39</sup>

Soprattutto in tal senso apparirà assolutamente «altro» il nuovo viso – *Nemmeno porto un viso / con me, già trapassato in altro viso* –.

##### 5. *A volte dico: tentiamo d'esser gioiosi*<sup>40</sup>

Della letteratura mistica questo breve testo introduce in modo esplicito il tema

<sup>36</sup> T. S. ELIOT, *Opere 1939-1962*, a c. R. Sanesi, op. cit., p. 394.

<sup>37</sup> GIOVANNI DELLA CROCE, *Notte oscura*, Roma, Città Nuova, 2006, p. 99.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ivi*, pp. 116-117.

<sup>40</sup> C. CAMPO, *Passo d'addio*, op. cit., p. 17; EAD., *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 23.

dell'*oscura notte* insieme al proposito di affrontarla con determinazione, senza tenere conto neanche del guadagno che in termini di spiritualità è stato promesso a chi sceglie l'unico tesoro per cui vale la pena liberarsi di tutto il resto.

Composto di soli dodici versi strutturati su tre quartine, il componimento è costruito su una principale anafora per cui sembra sintonizzarsi con l'Ecclesiaste: *A volte dico: tentiamo d'esser gioiosi [...] A volte dico: tentiamo d'essere gravi*.<sup>41</sup> Alla disposizione interiore verso la gioia si alterna, infatti, l'opposta, nella tensione a un composto rigore: *A volte dico: tentiamo d'essere gravi, / non sia mai detto che zampilli per me / sangue di vitello grasso*.

Per la prima quartina (*A volte dico: tentiamo d'esser gioiosi, / e mi appare discrezione la mia, / tanto scavata è ormai la deserta misura, / cui fu promesso il grano*) il riferimento evangelico è stato fornito in nota dalla stessa Campo – l'unica nota del libro –: «la parola *misura*, a pag. 17, è usata concretamente, come si direbbe *staiò (una misura di grano vi sarà data, pigiata e scossa e sovrabbondante)*».<sup>42</sup> La seconda quartina richiama un brano molto più noto, la parabola del padre misericordioso, comunemente detta del figliol prodigo: il padre buono festeggia il ritorno a casa del figlio con un lauto banchetto, per cui fa uccidere il vitello grasso suscitando la disapprovazione dell'altro figlio rimasto fedele. Ovvero, per il contesto della poesia: per sé, meglio la fedeltà al padre, in ogni caso.

Ma oltre alla prima rilevata (*A volte dico:*), una seconda anafora, posta a meditativa sintesi di ciascuna delle prime due quartine, sembra rimandare al *Castello interiore* di Teresa d'Avila: *e mi appare discrezione la mia [...] e ancora mi appare discrezione la mia*. Nella quinta stanza del Castello, al terzo capitolo, ove si tratta della preghiera di unione e della obbedienza che viene richiesta, si spiega in cosa consista l'assoluta perfezione alla sequela del Figlio, precisando: «Non crediate però che la cosa stia in termini tali che se muore mio padre o mio fratello, io debba conformarmi alla volontà di Dio tanto da non provarne dispiacere, o che, se sopravvengono infermità e tribolazioni, debba sopportarle con gioia. Può essere una cosa buona, ma a volte è solo frutto di discrezione perché, non potendo porvi rimedio, facciamo di necessità virtù».<sup>43</sup>

Sembra dunque duplice il valore di *discrezione* nel testo di *Passo d'addio*: da una parte, l'obbedienza alla vita non sarebbe che fare di necessità virtù; dall'altra, la gioia è già stata promessa a chi ha lasciato tutto e sarà ripagata il centuplo,

<sup>41</sup> «Io ho detto in cuor mio: “Vieni, dunque, voglio metterti alla prova con la gioia: Gusta il piacere!”», si legge in Qo 2,1; e, poco più avanti: «Ho considerato tutte le opere fatte dalle mie mani» (2,11), «ho considerato che cos'è la sapienza, la stoltezza e la follia» (2, 12), ma un'unica sorte è riservata al saggio e allo stolto (2,14)... «Allora presi in odio la vita» (2, 17). La sapienza di Qohelet bilancia gli opposti: il piacere e il tedio.

<sup>42</sup> C. CAMPO, *Passo d'addio*, op. cit., p. 37. Per il testo biblico che la Campo evidenzia in corsivo, cfr: Lc 6, 36-38 come Mt 7,2 e come Mc 4,24.

<sup>43</sup> TERESA D'AVILA, *Il castello interiore*, op. cit., p. 123.

per cui sarebbe appena discrezione disporvisi, quando c'è motivo di immensa letizia. Del resto, un composto rigore nella fedeltà non sarebbe virtù da ascrivere a proprio merito: il distacco non è scelto ma imposto. Mentre la libertà interiore che si richiede è totale:

*Ma senza fallo a chi così ricolma  
d'ipotesi il deserto,  
d'immagini l'oscura notte, anima mia,  
a costui sarà detto: avesti la tua mercede.*<sup>44</sup>

A prescindere dai riferimenti biblici, con la terza e ultima quartina di questo quinto componimento sembra veramente adombrata la via più rapida del cammino di perfezione: si accetta di attraversare l'*oscura notte* avendo respinto ogni incursione delle altre potenze dell'anima (intelletto e memoria) per rafforzare la volontà di solo amare. Nessuna consolazione è ammessa, neppure spirituale.

Nel percorso di purificazione occorre a un certo punto mettere a tacere memoria e intelletto, per spegnere anche l'immaginazione (per evitare di colmare *d'ipotesi il deserto*): «A chi va nelle fiabe la sorte meravigliosa»? La domanda assume valenza maieutica: «A colui che senza speranza si affida all'insperabile. Sperare e affidarsi sono cose diverse quanto diversa l'attesa della fortuna mondana dalla seconda virtù teologale. [...] Chi si affida non conta su eventi particolari perché è certo di un'economia che racchiude tutti gli eventi e ne supera il significato come l'arazzo, il tappeto simbolico supera i fiori e gli animali che lo contengono»; «[...] la lunga fedeltà del folle, da ascetica e mistica, diventa alla fine apostolica. Al termine della sua discesa agli Inferi, della sua salita al Carmelo, lo attende la misura traboccante, il mondo per sovrammercato».<sup>45</sup> In virtù della medesima divina *economia* che accomuna la fiaba ai Vangeli, in questo passo del saggio *Fiaba e mistero* Cristina Campo fa espressamente riferimento all'opera di Giovanni della Croce (*Salita del Monte Carmelo*); mentre a questo punto di *Passo d'addio* ci troviamo nella *Notte Oscura*. Ma, scritte simultaneamente e strettamente congiunte, le due opere (*Salita e Notte*) sono in realtà un *unicum*, spiegando in modo complementare il cammino spirituale dell'anima sino allo stato di unione con Dio e commentando entrambe lo stesso testo poetico, cioè le medesime otto strofe di cui si compone il medesimo canto dell'anima posto in apertura di ciascuna di esse.

Appena qualche anno più tardi (luglio 1958), in una lettera a Mita, Vie – così per lo più si firmava Vittoria Guerrini nelle lettere a Margherita Pieracci Harwell – manifesta questa medesima condizione interiore, confidando all'amica un'acuta nostalgia per Firenze, il tempo speso a studiare gli autori fiorentini (Galilei, Ma-

<sup>44</sup> C. CAMPO, *Passo d'addio*, op. cit., p. 17; EAD., *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 23.

<sup>45</sup> C. CAMPO, *Della fiaba* (1962), poi *Fiaba e mistero*, Firenze, Vallecchi, 1962. EAD., *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, 2002, op. cit., p. 41.

chiavelli, Guicciardini, Lorenzo de' Medici) e il progetto di una nuova raccolta poetica che a tutto ciò si legava:

La raccolta «potrebbe forse diventare un libretto e chiamarsi “Le temps revient”, che era il motto di Lorenzo, e che per me significa, molto più che rinascita, riflesso, temps retrouvé, rifiorire di vecchi tronchi (sì, come il lauro secco sullo stendardo di Lorenzo): il mio paesaggio, la mia lontana adolescenza, – tutto questo all’orlo – di che cosa? come una cosa salvata, portata in salvo, (ogni poeta oggi porta la sua). [...] Ma io non ho, davvero che la poesia come preghiera – ma posso offrirla? E quando mai la sentirò così “vera” (non dico pura, ma è differente?) da poterla deporre a quell’altare – di cui non vedo e forse non vedrò mai che i gradini – come un cesto di pigne verdi, una conchiglia, un grappolo? [...] E io non parto dall’amore di Dio – sto nel buio, ma vorrei fare qualche cosa che agli altri sembrasse nato alla luce...».<sup>46</sup>

I carteggi campiani meritano d’essere letti come opera letteraria anche per la poesia che ininterrottamente pulsa tra le righe, per cui ogni volta sorprende il lettore la freschezza delle immagini; ma nella fattispecie è richiamata una metafora di Giovanni della Croce, dal “Commento” al verso del *Cantico Spirituale* «*mentre di rose intrecciamo una pigna*», dove l’offerta di rose intrecciate a guisa di pigna simboleggia l’offerta del cammino di perfezione dell’anima che si presenta, similmente alla struttura del frutto, quale insieme ordinato di virtù.<sup>47</sup> Non così puntualmente aderente all’immagine originaria come nel contesto della lettera, questo significato sembra tuttavia perfettamente assonante con lo spirito di *Passo d’addio* e in particolare di questa poesia nella prospettiva di un percorso d’ascesi: sicuramente il vuoto, il buio, il *deserto*, nella raccolta intendono esprimere una condizione di notte, *l’oscura notte* dell’anima. È dalla notte, da questa tenebra, attesa spogliata da ogni consolazione, che affiora la luce, il Volto umano, Amore al maiuscolo, che si rivelerà più chiaramente in seguito come il Verbo di Dio.

#### 6. *Ora non resta che vegliare sola*<sup>48</sup>

Di questo componimento occorre trascrivere per intero il testo:

*Ora non resta che vegliare sola*

<sup>46</sup> Lettera del 24 luglio 1958, in C. CAMPO, *Lettere a Mita*, op. cit., p. 107. Riportata anche in EAD., *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 292.

<sup>47</sup> «Come la pigna è un unico pezzo duro, costituito da molti pezzi fortemente congiunti, i pinoli, così questa pigna di virtù che l’anima compone per il suo Amato è solo un insieme di perfezione dell’anima». GIOVANNI DELLA CROCE, *Cantico Spirituale*, op. cit., p. 147.

<sup>48</sup> C. CAMPO, *Passo d’addio*, op. cit., p. 19; EAD., *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 24.

*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; e divezzare  
l'attesa dalla sua consolazione,  
seno antico che non ha più latte.*

*Vivere finalmente quelle vie  
– dedalo di falò, spezie, sospiri  
da manti di smeraldo ventilato –  
col mendicante livido, acquattato*

*tra gli orli di una ferita.*

Grazie a un gesto, in un verso solo (*Non resta che protendere la mano*) è tutto espresso in figura l'atteggiamento di obbediente preghiera conquistata dopo lo stadio dell'orazione vocale: questa è preghiera del cuore, già infiammata d'amore, si è visto, per il volto nuovo che si contempla.

Posto al centro esatto della raccolta, sesto di undici componimenti, *Ora non resta che vegliare sola* ne rappresenta veramente il perno illuminando a giorno la dinamica di un percorso e le argomentazioni anche in rapporto al componimento che precede e a quello che segue. Ancora una volta il testo assume una articolazione anaforica: *non resta che [...] non resta che [...]*. Il primo verso denota una condizione di isolamento, quella solitudine necessaria al raccoglimento indispensabile per disporsi alla preghiera di supplica. Se volessimo cercare una corrispondenza con la teologia mistica del *Castello interiore* verosimilmente potremmo pensare all'ingresso nelle prime stanze, quelle della conoscenza di sé. Se inoltre si consulta il Salterio, si troveranno espressi esattamente nei medesimi termini la condizione di veglia nella solitudine («tutta la notte la mia mano è tesa e non si stanca»<sup>49</sup>), la disposizione raffigurata nei gesti («verso di te protendo le mie mani»<sup>50</sup>), lo stato d'animo («io rifiuto ogni conforto»<sup>51</sup>). E del resto, divezzata *l'attesa dalla sua consolazione*, prosciugata come seno avvizzito (*seno antico che non ha più latte*), nell'attesa pura, liberata anche dal pensiero della ricompensa che se ne possa conseguire (che pure è stata promessa a chi

<sup>49</sup> Sal 77 (76), 3.

<sup>50</sup> Sal 88 (87), 10.

<sup>51</sup> Ancora Sal 77 (76), 3.

abbandona tutto per il solo bene), si rende visibile il nuovo volto – visione di bellezza –, spazio *da manti di smeraldo ventilato*. Merita aggiungere, per inciso, che il verbo *divezzare* appartiene all'universo simbolico biblico e mistico al tempo stesso, là dove la crescita spirituale è paragonata all'esito di un nutrimento per adulti (Is 28, 9), il che equivale per la mistica al distacco «dalle cognizioni e dalle apprensioni particolari».<sup>52</sup> Sotto l'aspetto puramente formale, infatti, questi versi sembrano volgere in negativo i termini della mirabile metafora dispiegata nel canto del profeta Isaia su Israele e la Gerusalemme celeste,<sup>53</sup> ma a livello semantico di questo lessico caro all'autore biblico (ripreso nelle lettere paoline) recepiscono l'ermeneutica del Carmelo: il distacco. L'ultima quartina agglutina una lunga serie di allusioni ad antecedenti letterari illustri, tra i quali certamente prevale la descrizione del nono cielo del Paradiso dantesco («Lo real manto di tutti i volumi / del mondo, che più ferve e più s'avviva / nell'alito di Dio e nei costumi»<sup>54</sup>) che nella sofferenza (*col mendicante livido, acquattato //tra gli orli di una ferita*) si fa presente come per prodigio mostrando la divinità come attraverso cortine di fiaba orientale, spazio di isole esotiche: *dedalo di falò, spezie, sospiri*. In questo componimento non ricorre esplicitamente la formula «isole esotiche», usata invece dall'amata Emily Dickinson;<sup>55</sup> ma quel favoloso presente (*dedalo di falò, spezie, sospiri*) evoca la presenza del divino dentro le ferite dell'uomo. In un testo di poco successivo, *Sindabad*<sup>56</sup> (appartenente alla serie delle poesie dal possibile titolo *le temps revient*) ritroviamo la medesima divaricazione tra la sofferenza della vita nel tempo e la beatitudine del divino che si insegue formulato analogamente come spazio di isole esotiche: *Tu nel vergine spazio ove si cullano / isole negligenti*. Il paragone con le isole esotiche era stato utilizzato da San Giovanni della Croce per esprimere il totalmente altro nella comunicazione spirituale della vita in Dio: nel *Cantico Spirituale* per due

<sup>52</sup> «Non è possibile che l'altissima sapienza e linguaggio di Dio, quale è questa contemplazione, si possa ricevere se non con spirito silenzioso e privo di sapori e di cognizioni discorsive, perché così dice Isaia con queste parole, dicendo: *A chi insegnerà la scienza, e a chi farà udire Dio le sue parole?* Risponde: *Agli svezzati dal latte*, cioè dai gusti e dai sapori, e a coloro che si sono staccati dal seno, cioè dalle cognizioni e dalle apprensioni particolari». GIOVANNI DELLA CROCE, *Fiamma d'amor viva*, Roma, Edizioni OCD, 2010 (strofa 3, cap. 37), p. 107.

<sup>53</sup> Questi versi – *divezzare //l'attesa dalla sua consolazione, /seno antico che non ha più latte* – sembrano, formalmente, recuperare in negativo gli elementi della metafora di Is 66, 11: «Così succhierete al suo petto / e vi sazierete delle sue consolazioni; / succhierete, deliziandovi, / all'abbondanza del suo seno». Ma per il senso concordano mirabilmente con la scienza mistica, quando di Isaia commentano il passo sopracitato.

<sup>54</sup> *Par XXIII*, 112-113.

<sup>55</sup> Per la presenza di Emily Dickinson nell'opera di Cristina Campo, cfr. il capitolo *Riverberi di estate indiana*, in A. M. TAMBURINI, *Per amore e conoscenza*, op. cit., pp. 147-185; in particolare pp. 173-176.

<sup>56</sup> C. CAMPO, *Sindbad*, Firenze, «Paragone. Letteratura», IX, 106, ottobre 1958, p. 40. Ora, EAD., *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 38.

volte, infatti, la Sposa, l'anima, si rivolge all'Amato usando questa espressione (strofe 14 e 19); e il suo autore commenta: «Le isole esotiche sono cinte dal mare e anche sperdute là negli oceani, lontane dalla comunicazione degli uomini. In esse crescono e nascono cose molto diverse da quelle delle nostre regioni [...] A motivo delle grandi e meravigliose novità e notizie sconosciute, lontane dalla conoscenza comune, che l'anima vede in Dio, lo chiama isole esotiche».<sup>57</sup>

### 7. *La neve era sospesa tra la notte e le strade*<sup>58</sup>

Il settimo componimento inizia in tono narrativo: era inverno (*la neve era sospesa tra la notte e le strade / come il destino tra la mano e il fiore*), forse sotto Natale. Così si evince in chiusura, giacché s'invoca la stella: (*Ora tutta la vita è nel mio sguardo / stella su te, sul mondo che il tuo passo richiude*). In questo caso anche le parentesi fanno parte del testo della poesia e sembrano indicare una riflessione dell'autrice con sé stessa: è tempo di contemplazione; la stella orienta anche in tal senso, essendo capace di avvolgere, con la sua apparizione, i circoli del mondo. Ma per essere in grado di tanto, questo astro possiede una potenza sovranaturale. È volto umano ed è Verbo.

Nella strofa di mezzo, di cinque versi, è descritto il prodigio:

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

Finalmente s'invoca l'Amato cui corrisponde il nuovo volto; e s'invoca con un epitetico caro per lungo tempo ai traduttori del *Cantico dei Cantici*: *diletto*. È narrato come visione il prodigio della presenza: *come una verga è fiorita la vecchiezza di queste scale*. Così, per quanto vagamente oleografica – ricordando certi santini di un tempo –, proveniente dalla tradizione iconografica della verga di San Giuseppe, l'immagine manifesta uno svolgimento dinamico delle figurazioni e accostamenti di assoluta freschezza. Ma in particolare «scale/a» è lessema che non a caso si ripete nel volgere di sole due pagine, utile a evocare una salita nella tempesta notturna: non è solo la notte di Natale, è anche notte tempestosa, cioè notte oscura, che secondo la teologia di Giovanni della Croce, corrisponde alla via breve per raggiungere la vetta, scorciatoia nel cammino di perfezione rispetto a tutto il percorso indicato della salita al Carmelo. La tempesta notturna

<sup>57</sup> SAN GIOVANNI DELLA CROCE, *Cantico Spirituale*, op. cit., pp. 127-8.

<sup>58</sup> C. CAMPO, *Passo d'addio*, op. cit., p. 21; EAD., *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 25.



è dunque tenera perché svela infine il volto. *Volto umano*, certamente, perché nell'esperienza mistica «Sua Maestà» si manifesta nella Sua natura umana, ma è Dio nel seno del Padre, capace di rigenerare ogni vecchiezza. Così ancora una volta l'ossimoro (*O tenera tempesta /notturna*), anziché impossibile distanza, denota una coesistenza di opposti: tenera e notturna, questa tempesta, tenebrosa e dolce.

#### 8. *Ora tu passi lontano, lungo le croci del labirinto*<sup>59</sup>

Da questo punto inizia la lunga quète dell'anima sulle tracce dell'amato, analogamente al percorso tracciato nel *Cantico Spirituale* di San Giovanni della Croce il quale replica, interpreta, spiega e conferma l'inseguimento degli amanti nel *Cantico dei Cantici*.

*Ora tu passi lontano, lungo le croci del labirinto...* La vita è luogo di fatica e dolore (*lungo le croci*), spazio di pericolo con il rischio di perdersi (*labirinto*). In questa quartina (*Ora tu passi lontano, lungo le croci del labirinto, / lungo le notti piovose che io m'accendo /nel buio delle pupille*) ritorna l'idea del viaggio immobile alla ricerca del volto corrispondente al nuovo pronome di seconda persona singolare: *tu, senza più fanciulla che disperda le voci...* La visione interiore, cui non servono gli occhi se non del cuore (*nel buio delle pupille*) dischiude altri orizzonti. Dunque il discorso incalza e là dove nel *Cantico dei Cantici* la Sulamita correva per le vie e nelle piazze dando voce a chi incontrava per chiedere dell'amato..., nel contesto di questa *notte* non è *fanciulla che disperda le voci...*

Nella letteratura dei santi le conversazioni per le strade del mondo costituiscono nel migliore dei casi un perditempo ed è bene evitarle: *Strade che l'innocenza vuole ignorare e brucia /di offrire, chiusa e nuda, senza palpebre o labbra! //Poiché dove tu passi è Samarcanda, le sciolgono i silenzi tappeti di respiri, /consumano i grani dell'ansia*. Come le visioni interiori, donate senza il concorso dei sensi, ma più reali del reale, l'innocenza vede senza vedere e offre senza pronunciare parole. Si percepisce così il passaggio di una presenza regale nell'ambientazione fiabesca, da *Mille e una notte*, che esprime la gioia dell'incontro con questo Bene (*Poiché dove tu passi è Samarcanda, le sciolgono i silenzi tappeti di respiri*) nel quale si libera la stretta dell'ansia. Sulla figura del tappeto, strumento di preghiera e di prodigio, mirabilmente convergono la fiaba e la mistica. Così questa prima raccolta poetica enuncia compiutamente ciò che nella sua produzione saggistica la Campo esplorerà in *Fiaba e mistero* e in *Il flauto e il tappeto*.

Ma soprattutto, così come nella fiaba, il percorso comporta abnegazione e

<sup>59</sup> C. CAMPO, *Passo d'addio*, op. cit., p. 23; EAD., *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 26.

sacrificio presentandosi irto di pericoli: *e attento: fra pietra e pietra corre un filo di sangue /là dove giunge il tuo piede*. Né è dato volgersi indietro.

### 9. *Amore, oggi il tuo nome*<sup>60</sup>

Il nono componimento procede nella argomentazione intensificando il dialogo e iniziando con l'invocazione più alta, *Amore*:

*Amore, oggi il tuo nome  
al mio labbro è sfuggito...*

Il nome per gli ebrei esprime in toto l'identità della persona e il suo destino, inteso come chiamata alla vita. È l'espressione prima di ogni volto, come attesta il *Cantico dei Cantici* subito in incipit: «Mi baci la tua bocca, / amore più del vino inebriante. // Gradevole al respiro / più che di unguenti è l'effuso / aroma del tuo nome».<sup>61</sup> Nella sua raccolta la Campo intendeva certamente echeggiare questo incipit perché è qualcosa che s'imprime nello statuto stesso della sua poesia, tanto che resisterà sino alle opere postume declinato in cifra liturgica: *myron effuso è il Tuo nome*, si legge in *Diario bizantino*, con il possessivo personale infine apertamente al maiuscolo.<sup>62</sup> Ma questo volto umano, presente e vivo, è la Parola stessa, che illumina tutta la vita, al punto da fare luce anche sul passato, per cui si riconosce e si confessa il proprio errore: *t'ho barattato, amore, con parole*. Nel libro della vita di Teresa d'Avila sono continuamente confessate le colpe messe a nudo dalla sempre più elevata conoscenza soprannaturale, che rivela ogni imperfezione e ogni deformazione del vivere nel mondo. Così, ecco, rileggendo la propria storia, *Ora è sparsa l'acqua della vita / e tutta la lunga scala / è da ricominciare*. È Cristo l'acqua della vita, il divino Acquaiolo,<sup>63</sup> il Re, lo Sposo.

La poesia procede per accostamenti analogici: *Amore, oggi il tuo nome / al mio labbro è sfuggito / come al piede l'ultimo gradino*. Il primo verso, si è visto, intende fare memoria dell'incipit del *Cantico dei Cantici*; ma subito per l'incalzare del discorso poetico, per lo scatto analogico del testo poetico, il verbo *è sfuggito* pertinente alla similitudine (*è sfuggito / come al piede*) slitta al verso

<sup>60</sup> C. CAMPO, *Passo d'addio*, op. cit., p. 25; EAD., *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 26.

<sup>61</sup> *Il Cantico dei Cantici nella trasposizione poetica di Agostino Venanzio Reali*, Castelmaggiore (Bo), Book Editore, 1999, 2003<sup>2</sup>, p. 15. Il volume è stato pubblicato successivamente: A. V. REALI, *Il Cantico dei Cantici*. Trasposizione poetica dall'ebraico, (pref. don Carlo Rusconi), Villa Verucchio (RN), Pazzini 2011.

<sup>62</sup> *Diario bizantino*, in C. CAMPO, *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 47.

<sup>63</sup> L'espressione «divino Acquaiolo», in C. CAMPO, *Sensi soprannaturali*, «Conoscenza religiosa», 3, luglio-settembre 1971. EAD., *Gli imperdonabili*, op. cit., p. 234.

successivo evocando significati ulteriori – è *sfuggito / come al piede l'ultimo gradino* –: se per errore (*T'ho barattato, amore, con parole*), come avendo inciampato all'ultimo gradino, anziché raccogliersi in bacini, l'acqua va dispersa, è evidente come tutto ciò che si poteva avere tesaurizzato vada perduto e in termini di cammino di perfezione cristiana, rappresentato come faticosa salita al Carmelo, *tutta la lunga scala / è da ricominciare*.

Questo testo dispiega un valore aggiunto anche sul volto invocato come *Amore*, connotando affettivamente, nell'invocazione sublime, il volto come Parola tramandata, ancora viva e capace di soave profumo nonostante i secoli e le successive incrostazioni: *Buio miele che odori / dentro i diafani vasi / sotto mille e seicento anni di lava*. Così un rinvenimento archeologico come quello dei vasi di Pestum contenenti miele ancora profumato a distanza di secoli offre le immagini più pertinenti per la composita metafora del *Buio miele* utile a designare a un tempo il volto di Dio, Verbo, Parola, e la Bibbia, i libri, secondo la tradizione: 1600 anni sono trascorsi, infatti, dalla traduzione della Vulgata, sulla quale generazioni innumerevoli di esegeti si sono avvicendate senza minimamente alterarne l'aroma. Ma intanto si ribadisce il concetto di notte (*buio*), del resto subito ripreso nel componimento che segue.

#### 10. *Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere*<sup>64</sup>

Occorre ripartire da capo – non a caso per la terza volta si ripete *ora* – e ricondurre *la vita a mezzanotte*:

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

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

*O Medio Oriente disteso dalla sua voce,  
voglio destarmi sulla via di Damasco –  
né mai lo sguardo aver levato a un cielo  
altro dal suo, da tanta gioia in croce.*

<sup>64</sup> C. CAMPO, *Passo d'addio*, op. cit., p. 27; EAD., *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 28.

Anche Emily Dickinson usa in tal senso il motivo della mezzanotte. Ma cos'è la mezzanotte cui bisogna ricondurre la vita? Tenendo ferma l'allusione alla parabola evangelica delle dieci vergini in attesa dello Sposo, lo spiega puntualmente Giovanni della Croce:

«Trattiamo ora della seconda parte di questa notte, che è la fede, la quale è il mezzo mirabile di cui parlavamo per giungere al termine, che è Dio, il quale dicevamo che anche per l'anima dal punto di vista naturale era la terza causa o parte della notte.

Infatti la fede, che è il mezzo, è paragonata alla mezzanotte. Così possiamo dire che per l'anima è più oscura della prima, e, in certo modo, della terza. Infatti la prima, quella del senso, è paragonata alla prima parte della notte, quando cessa la vista di ogni oggetto sensitivo; in tal modo non è così lontana dalla luce come la mezzanotte.

La terza parte, ossia l'alba, che è il momento prossimo alla luce del giorno, non è oscura come la mezzanotte, poiché è ormai adiacente all'istante in cui la luce del giorno illumina e informa, ed è paragonata a Dio. Infatti, pur essendo vero che Dio è per l'anima una notte tanto oscura quanto la fede, parlando dal punto di vista naturale, tuttavia si può dire che è meno oscura, per il fatto che, una volta terminate le tre parti della notte, che per l'anima sono tali dal punto di vista naturale, Dio va ormai illuminando l'anima in modo soprannaturale con il raggio della sua luce divina, che è il principio della perfetta unione che avviene al termine della terza notte.

È anche più oscura della prima, poiché essa appartiene alla parte inferiore dell'uomo, quella sensitiva, e, di conseguenza, più esterna; questa seconda notte della fede riguarda la parte superiore dell'uomo, quella razionale, e, di conseguenza più intima e più oscura, perché la priva della luce razionale, o per meglio dire, l'acceca; così è opportunamente paragonata alla mezzanotte, che è il momento più profondo e più oscuro della notte».<sup>65</sup>

Alla luce di questo commento si spiega anche la variante al testo apportata nella copia inviata a Roberto Papi, dove nell'ultima quartina *Medio Oriente* è corretto in *Anatolia: O Anatolia distesa dalla sua voce, / voglio destarmi sulla via di Damasco – / né mai lo sguardo aver levato a un cielo / altro dal suo, da tanta gioia in croce*. Anatolia esprime, infatti, per via etimologica il luogo dove sorge il sole, Cristo, stella luminosa del mattino – Medio Oriente, la regione da cui proviene –. Bisogna affrettare la mezzanotte per invertire il ciclo della luce. E se la via di Damasco serve a richiamare una conversione celebre, quella di Paolo, parlando – credo impropriamente – di conversione per la Campo, dovremmo farla risalire almeno al tempo di *Passo d'addio*. Ora, in questo contesto la volontà di ripercorrere la vicenda di Saulo sulla via «Diritta» si ancora alla esclamazione di lode *O Medio Oriente disteso dalla sua voce*: è questa visione, oppure l'intuizione della possibilità della visione, a determinare la volontà. Il verso realizza

<sup>65</sup> GIOVANNI DELLA CROCE, *Salita del Monte Carmelo*, Roma, Edizioni OCD, 2010, pp. 116-117.

una sorta di grande sinestesia, rappresentando un movimento di sole nascente suscitato da una voce, per cui sembra pertinente fare memoria della voce del gran Re nel *Castello interiore*, il quale, mosso da pietà per gli abitanti che, perdutisi in mezzo ai nemici, vorrebbero rientrare – i sensi e le potenze dell'anima sono gli abitanti del castello –, nella sua grande misericordia «si induce a richiamarli a sé e, a guida di buon pastore, emettendo un fischio tanto soave che essi stessi stentano ad avvertirlo, fa loro conoscere la sua voce. Questo fischio del pastore ha, infatti, tanta forza che essi abbandonano subito le cose esteriori da cui erano traviati e rientrano nel castello».<sup>66</sup> Anche Giovanni della Croce descrive come un sibilo che entra per l'udito dell'anima le rivelazioni o visioni divine, apportando come esempio la visione di San Paolo del Paradiso (II Cor, 12,4).

In una scelta di fede per conquistare la vera libertà interiore occorre abbandonare ogni attaccamento; anche il passato non ha più valore, come nessuna delle cose cui la vita legava. Così può richiudersi il palmo della mano nelle cui pieghe comunemente si usa leggere il destino e nelle quali l'autrice riconosce i segni delle numerose morti che la vita ha comportato: *E la mia valle rosata dagli uliveti / la città intricata dei miei amori / siano richiuse come breve palmo, / il mio palmo segnato da tutte le mie morti.*

Ritorna ormai in chiusura il motivo del destino già affrontato con la stessa immagine del palmo della mano nel secondo e nel settimo componimento. Quindi, come nella danza, in *Passo d'addio* l'ultimo gesto sarà un inchino di saluto, lungamente meditato, con strenua preparazione.

### 11. *Devota come ramo*<sup>67</sup>

Abbozzata appena con un segno, l'ambientazione invernale richiama allusivamente l'incipit dell'ultimo quartetto di Eliot, del quale è al tempo stesso raccolta la grazia della rosa tardiva<sup>68</sup> ed è così tradotto in figura come inchino – gesto di obbedienza – il proposito del cammino di asceti che si intende perseguire da questo punto in avanti: *Devota come ramo / curvato da molte nevi, / allegra come falò / per colline d'oblio.*

Nella quartina l'ossimoro di gelo e calore viene come acutizzato dalla divaricazione del movimento: un chinarsi da una parte verso terra, un salire dall'altra come di fuoco al cielo. Ecco i motivi per rallegrarsi oggi. Ecco la coerenza, e coesistenza, nell'apparente polarità: devoti, nell'allegrezza. Si potrebbe aggiungere, esplicitando: levità dell'obbedienza e allegrezza della libertà. Ecco perché la rinuncia, i tagli, gli addii, nelle coordinate spazio-temporali del vivere nel mondo non hanno altro valore che di gradino lungo una scala in salita verso conquiste immarcescibili.

<sup>66</sup> TERESA D'AVILA, *Il castello interiore* (IV, 3,2), op. cit., p. 94.

<sup>67</sup> C. CAMPO, *Passo d'addio*, op. cit., p. 29; EAD., *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 29.

<sup>68</sup> A. M. TAMBURINI, *Per amore e conoscenza*, op. cit., p. 144.

Dunque la raccolta in chiusura ritorna circolarmente al suo inizio: ciò che prima scaldava e faceva luce ora è ombra, mentre ciò che rattristava è ora fonte di gioia, nonostante non sia agevole il percorso, ma richieda ferma la volontà, come per gli eroi di fiaba, come per i condottieri e i santi cui la perseveranza fa divieto di volgersi indietro e intanto, anziché rinuncia alla libertà personale, l'obbedienza affranca da ogni attaccamento: *su acutissime lamine / in bianca maglia d'ortiche / ti insegnerò, mia anima / questo passo d'addio*. Nell'immagine straordinariamente realistica della trama di foglia d'ortica, che la fiaba sublimemente trasfigura, le acutissime lamine sembrano tradurre in poesia anche la figura del cilicio che l'anima innamorata abbraccia risoluta. Per l'ultima volta ci soccorre in tal senso l'autobiografia di Teresa d'Avila, al punto in cui descrive il «cilicio fatto di lamine metalliche» che per vent'anni portò Pietro d'Alcantara,<sup>69</sup> quello tra i santi coevi che forse le recò maggiore consolazione. Se volessimo fare ricorso alla distinzione di Teresa d'Avila delle potenze dell'anima, potremmo pensare alla consegna della volontà, nell'obbedienza (*devota come ramo / curvato*), dopo avere messi a tacere intelletto e memoria (*per colline d'oblio*). Ferma è la volontà: *su acutissime lamine / in bianca maglia d'ortiche / ti insegnerò, mia anima / questo passo d'addio*.

In appendice, quasi anticipato in apertura attraverso l'epigrafe, il piccolo libro ritorna più distesamente a Eliot, con due traduzioni, *Due esercizi su Eliot*, dai *Minor Poems*: si tratta dei testi di *New Hampshire* e *Eyes that last I saw in tears*, perfettamente assonanti con lo spirito della raccolta per la visione edenica che si dischiude dopo il pianto e per la lettura sapienziale della sofferenza in rapporto alla categoria del tempo.

### Conclusioni

A pochi mesi di distanza dall'uscita della raccolta scrive Cristina Campo all'amica Anna Bonetti:

«Anche il mio lavoro è molto mutato. Quest'anno a Roma è stato ricco e terribile; come una fenditura profonda tra due età. All'antica appartiene *Passo d'addio*, quell'alberello nato nell'ombra di un orto chiuso, nel punto più oscuro e abbandonato di un orto chiuso. Lo amo per la sua ingenuità troppo seria, per quella sua interezza forse un tantino ridicola, ma che mi parla di qualcuno dentro di me – la ragazza nell'orto chiuso – che piangerò sempre un poco per la sua grande innocenza».<sup>70</sup>

<sup>69</sup> Cfr. TERESA D'AVILA, *Libro della mia vita*, op. cit., p. 257.

<sup>70</sup> C. CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia*, op. cit., pp. 141-142. Questa lettera ad Anna Bonetti è datata: primavera 1957.

Occorre grande innocenza per credere di potere contare sulla volontà di un percorso d'ascesi personale, come pensare di potere procedere spediti *su acutissime lamine / in bianca maglia d'ortiche*. Il percorso della perfezione cristiana non può fondarsi su nessuna certezza d'aver consolidato la conquista dei traguardi; anzi, quand'anche si fossero raggiunte le vette del matrimonio spirituale, tanto più si rafforzerebbe, di contro, l'umiltà per avere consolidato solo tale consapevolezza: il rischio di perdere tutto sino alla fine.

Così la maturità riconosce i fallimenti, la gravità delle colpe, le insidie, il rischio delle perdite: si rende necessario fare ricorso ad altri più potenti strumenti, per cui si rende necessaria al tempo stesso «un'altra lingua» in grado farli risuonare: *For last year's words belong to last year's language / and next year's words await another voice*. Il passo nuovo volge risolutamente nella direzione della liturgia. La sofferenza ha tuttavia dischiuso una sua grazia che *Passo d'addio* reca al lettore veramente come opera nata nella luce. Cristina Campo è riuscita nel suo proposito /desiderio: «E io non parto dall'amore di Dio – sto nel buio, ma vorrei fare qualche cosa che agli altri sembrasse nato alla luce...». <sup>71</sup>

Credo si possa affermare e provare con cognizione di causa che *Passo d'addio*, l'unica raccolta pubblicata in vita dalla Campo, sia stata dettata da un grande dolore elaborato attraverso una sorta di *ruminatio* delle Sacre Scritture con particolare riguardo per i libri sapienziali e i Vangeli. Ma se si considera che questi libri hanno permeato la letteratura del Carmelo, non stupisce che nel testo poetico, là dove affiorano citazioni o allusioni ai libri sapienziali, si percepisca al tempo stesso l'eco delle argomentazioni di S. Teresa d'Avila o di San Juan de la Cruz. Ciò che sorprende è invero la possibile reversibilità di questa interpretazione e come, tenendo a riferimento l'impianto delle opere di letteratura carmelitana, queste riescano a illuminare l'opera campiana anche senza tenere conto di molto altro. Ci sono certamente fondati motivi per ritenere che nel giardino di questa poesia le due fonti zampillino insieme – troppi i riscontri –. Non sarà dunque azzardato neppure pensare a un rapporto poesia/prosa in qualche modo corrispondente al rapporto che in San Giovanni della Croce si stabilisce tra testo poetico e commento, pensando in particolare ai saggi di *Il flauto e il tappeto* come commento poetico delle poesie liturgiche, per una simile corrispondenza, nelle argomentazioni, tra poesia e prosa, con il valore aggiunto degli esiti lirici che occorre riconoscere ai saggi stessi. Nel secondo capitolo di *Parco dei cervi* leggiamo:

«Maturità è districare continuamente dal mondo, che da ogni parte sollecita e stringe (anche e soprattutto il mondo della bellezza), solo ciò che è nostro dalle origini, – “quindi per destinazione” –. È una continua risposta al Tentatore sulla cima della montagna.

<sup>71</sup> Lettera del 24 luglio 1958, in C. CAMPO, *Lettere a Mita*, op. cit., p. 107. Riportata anche in EAD., *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 292.

Le canzoni d'amore di san Giovanni della Croce. Se non avesse scritto quei tre immensi trattati per spiegarcene il senso, che ne avremmo pensato? La sua descrizione del letto di nozze – «de cuevas de leones enlazado / de mil escudos de oro coronado». Così i narratori di fiabe ci descrivono le loro notti oscure, le loro salite al Carmelo. Solo i commentari essi tralasciano. Spetta a noi ricomporli.<sup>72</sup>

Con il passare del tempo si preciseranno con sempre maggiore chiarezza queste intuizioni e nei saggi numerose argomentazioni possono ascriversi alla teologia del Carmelo. Non è, del resto, la voce del flauto – di origine salmica, certamente – strettamente affine al fischio soave del gran Re? Nel secondo capitolo di *Il flauto e il tappeto* si racconta una conversione suscitata alla vista di un monaco in preghiera notturna all'interno di una chiesa trappista; a un certo punto Cristina Campo sente di dovere spiegare ciò che si verifica: «Morte, le sue potenze – memoria, desiderio, capacità, rapacità – si erano lentamente rigenerate in poteri, visione, intercessione, dono, profezia».<sup>73</sup> L'elencazione delle potenze dell'anima sembra in parte mutata, ma la lezione resta quella originaria: messe a tacere, le potenze dell'anima sono rigenerate in poteri alla presenza dell'Amato.

Il nome di San Giovanni della Croce ricorre esplicitamente nel libro a più riprese e se pure il volume raccoglie saggi letterari, sconfinando tra sentenze, intuizioni, narrazioni... nell'ermeneutica campiana è preferibile fare ricorso a quegli autori che scrivano liberi da preoccupazioni letterarie<sup>74</sup> ma, fedeli alla realtà, si occupino di anima e destino.

Fuori dal volume *Il flauto e il tappeto*, mentre matura il tempo della poesia liturgica, in una pagina introduttiva ad alcune *Note sopra la liturgia*, conformemente alla teologia mistica del *Castello interiore* di Santa Teresa d'Avila si premette l'atteggiamento esteriore da assumere nella preghiera distinguendo tra un primo livello di orazione, nel caso dell'orazione vocale, e i gradini successivi, necessari a preparare «il calco esteriore alla colata del contenuto che verrà più tardi: intellettuale prima, spirituale poi».<sup>75</sup> In questa prospettiva *Passo d'addio* mostra l'assoluta coerenza, insieme a coesione strutturale, dell'intera opera campiana.

<sup>72</sup> *Parco dei cervi* costituisce il primo capitolo del primo volume di saggi *Fiaba e mistero* (Firenze, Vallecchi, 1962). Ora in C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, cit., p. 152.

<sup>73</sup> C. CAMPO, *Il flauto e il tappeto*, op. cit., p. 121.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>75</sup> B. TREVISANO [C. CAMPO], *Note sopra la liturgia*, «Cappella Sistina», luglio-settembre 1966. Ora in C. CAMPO, *Sotto falso nome*, op. cit., pp. 129-130.



SIMONE DUBROVIC

*«Lampi di fuoco e neve»: breve lettura di Cristina Campo*

A leggere le pagine di Cristina Campo, le pagine di *Fiaba e mistero* (1962) e *Il flauto e il tappeto* (1971), si attraversano scenari di una lotta tenace e devota in nome della bellezza, dell'amore assoluto e perfetto, della rivelazione di un destino luminoso, della permanenza di immagini originarie dell'infanzia, segmenti ritornanti di un unico movimento musicale, dall'essenza liturgica, in cui quel destino era segretamente alluso.

La Campo dice di scrivere perché «certe cose non vogliono separarsi»<sup>1</sup> da lei, come lei non vuole separarsi da loro e la scrittura conserva, quale assorto e fragile custode, queste tracce, questi “segni”, ricomponendoli in una trama fulgida che, senza forse riportarli in vita, li ricorda però «agli uomini, teneramente, dolorosamente».<sup>2</sup>

La letteratura e l'arte divengono l'avventura di un «cavaliere errante»<sup>3</sup> – come la Campo definisce Proust – alla difesa di un culto al tramonto e il nostro tempo è «l'era della bellezza in fuga, della grazia e del mistero sul punto di scomparire».<sup>4</sup>

Obbedendo dunque a questa chiamata di “salvezza” la Campo vede nelle architetture della fiaba la complessiva sinfonia dei suoi intenti: la vittoria sulla legge di necessità, le figure, i simboli, le geometrie, le «forme più concrete di questa terra»<sup>5</sup> (in cui viene ad abitare l'inesprimibile), qualcosa che si è “accettato” di soffrire «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».<sup>6</sup>

La fiaba chiarisce l'impervia e caotica tortuosità dell'esistenza e in essa le immagini divengono “figure di destino”, definite, esatte, ora pienamente colte in un'aspettazione commossa<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 2008, p. 143.

<sup>2</sup> Ivi, p. 149.

<sup>3</sup> Ivi, p. 148.

<sup>4</sup> Ivi, p. 151.

<sup>5</sup> Ivi, p. 167.

<sup>6</sup> Ivi, p. 169.

<sup>7</sup> Cfr. ivi, p. 150: «A sei anni io leggevo tutto il giorno le fiabe, ma perché ritornavo sempre, affascinata, a certe immagini che un giorno avrei riconosciuto, quasi emblemi ricorrenti per me, quasi divise?».

[...] toccare i luoghi più dolorosi, le camere più segrete, senza violarli. Una sintassi di vita che salta agli occhi se tra le nostre disordinate, difformi istantanee affiori d'improvviso una vecchia casa, ombreggiata dal suo tiglio o dal suo cedro del Libano, con un cane sdraiato sulla porta e le tende rialzate.<sup>8</sup>

Se dunque l'attenzione è attesa, accettazione fervente, impavida del reale, l'immaginazione è impazienza, fuga nell'arbitrario: eterno labirinto senza filo di Arianna. Per questo l'arte antica è sintetica, l'arte moderna analitica; un'arte in gran parte di pura scomposizione, come si conviene ad un tempo nutrito di terrore. Poiché la vera attenzione non conduce, come potrebbe sembrare, all'analisi, ma alla sintesi che la risolve, al simbolo e alla figura – in una parola, al destino.<sup>9</sup>

Questo scrupolo all'ascolto delle “immagini”, velari sacri in cui la vita mostra se stessa nascondendosi (e inverandosi postuma attraverso l'immagine stessa) la Campo lo ritrova nei «simboli delle sacre scritture, dei miti, delle fiabe, che per millenni hanno nutrito e consacrato la vita».<sup>10</sup> E allora l'obbedienza fedele a questo culto, ritagliando le figure dal *chronos* per adagiarle con levità all'oltretempo (nel sottile dolore di una transitorietà mai del tutto superata) sviluppa un discorso etico, salvifico (per quello che, da contemporanei, è possibile salvare), vicino, inaspettatamente, alla “santità”.

Perché veramente ogni errore umano, poetico, spirituale, non è, in essenza, se non disattenzione.

Chiedere a un uomo di non distrarsi mai, di sottrarre senza riposo all'equivoco dell'immaginazione, alla pigrizia dell'abitudine, all'ipnosi del costume, la sua facoltà di attenzione, è chiedergli di attuare la sua massima forma.

È chiedergli qualcosa di molto prossimo alla santità in un tempo che sembra perseguire soltanto, con cieca furia e agghiacciante successo, il divorzio totale della mente umana dalla propria facoltà di attenzione.<sup>11</sup>

In *Il flauto e il tappeto* la presenza scritturale e la tensione mistica si fanno più forti. La Campo tocca alcuni luoghi di *Fiaba e mistero* ma ne intensifica la portata spirituale, *sub specie aeternitatis*:

Occorre molta fede per riconoscere simboli in ciò che è avvenuto realmente. Soprattutto in ciò che avverrà più tardi, perché l'oggi è il sempre: tutte le

<sup>8</sup> Ivi, p. 161.

<sup>9</sup> Ivi, p. 167. Cfr. C. CAMPO, *Lettere a Mita*, Milano, Adelphi, 2008, p. 27 (lettera del 20 luglio 1956): «Eliot descrive la vittoria sull'immaginazione (notte oscura ecc.) come un passare attraverso lo specchio, il mondo degli specchi, nel vero mondo che è dietro».

<sup>10</sup> C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, op. cit., p. 167.

<sup>11</sup> Ivi, p. 170. Cfr. C. CAMPO, *Sotto falso nome*, Milano, Adelphi, 2010, p. 52 (una riflessione sulla *Venezia salva* di Simone Weil nello scritto *Una tragedia di Simone Weil: “Venezia salva”*, pp. 51-57): «Il rapporto che la interessa, qui come altrove, è uno solo: quello tra la legge di necessità e l'amore soprannaturale (“sia pure rivolto a cose di questa terra”): amore che qui ella chiama con l'altro suo nome: facoltà di attenzione pura».

linee di fuga dell'esistenza ne partono, aghi magnetici da ogni lato oscillanti, sensibili ad ogni vento.<sup>12</sup>

La caparbia, inesausta lezione delle fiabe è dunque la vittoria sulla legge di necessità, il passaggio costante a un nuovo ordine di rapporti e assolutamente niente altro, perché assolutamente niente altro c'è da imparare su questa terra.<sup>13</sup>

La perfezione della fiaba è raggiunta quando essa «ci mette a parte dell'amorosa rieducazione di un'anima»,<sup>14</sup> attraverso risonanze arcane,<sup>15</sup> disvelamenti del destino, ricomposizioni in incalcolabili disegni d'armonia. La fiaba è il trionfo della "fede", perché chi vince in essa è «il folle che ragiona a rovescio, capovolge le maschere, discerne nella trama il filo segreto, nella melodia l'inspiegabile gioco d'echi».<sup>16</sup>

Anche in ciò che pare "negare" il cristallo di questa teologia della fiaba, come la *Recherche* proustiana, romanzo, per certi versi, della "delusione", la Campo coglie, nell'apparente assenza, una verità rivelata, precisamente nel "limite", nella distanza, nell'ostacolo stesso alla visione piena. Come d'incanto pare destituire la contemporaneità dalle proprie pretese di esclusione e solitudine, ridonandole accesso a prodigi, a obliate (ma presenti) scintille divine, nell'inesistenza del Tempo. Della *Recherche* la Campo richiama le giornate a Tansonville di *Albertine disparue*, quando Gilberte mostra al Narratore *les sources de la Vivonne*.

Altro mio stupore fu quello di vedere le "sorgenti della Vivonne", che mi figuravo come qualcosa di non meno extra-terrestre dell'ingresso degli Inferi e non erano che una specie di lavatoio quadrato alla cui superficie salivano delle bolle.<sup>17</sup>

<sup>12</sup> Ivi, p. 24.

<sup>13</sup> Ivi, p. 34.

<sup>14</sup> Ivi, p. 10.

<sup>15</sup> Cfr. ivi, p. 26: «E, allo stesso modo che nella memoria e nel sogno, così in ogni opera che partecipi dell'arcano è sempre un unico tema che ritroviamo ancora e ancora, dapprima come un fragile seme, poi come l'albero su cui gli uccelli nidificano a migliaia: dalla *Vita Nova* alla *Commedia*, dalle prime alle ultime carte di Hofmannsthal o di Proust».

<sup>16</sup> Ivi, p. 41. Da non dimenticare ciò che la Campo confida, sulle sue prime letture, a Leone Traverso nella lettera del 20 gennaio 1957, in C. CAMPO, *Caro Bul – Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, Milano, Adelphi, 2007, pp. 83-84: «È strano che per trovare nella memoria qualcosa che vi abbia decisamente gettato un seme io debba risalire ai 13 anni, quando copiai da una rivista inglese la poesia *A wife at daybreak* di Emily Dickinson, allora pochissimo conosciuta in Europa (e a me totalmente ignota, si capisce). È una delle poesie più perfette di Emily e una delle più difficili; quella poesia e le mie vecchie letture (Bibbia, favole, *Mille e una notte*) furono veramente gli unici semi che il mio terreno accolse completamente».

<sup>17</sup> M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto – Albertine scomparsa*, Milano, Mondadori, 1998, p. 329 (trad. G. Raboni).

Accade al Narratore della *Recherche* ciò che già accadde a Leopardi «che rabbrivì all'estrema piccolezza – e proprio per quell'estrema piccolezza – della tomba del Tasso». <sup>18</sup>

Tipica di un poeta moderno è in Proust la dolorosa impotenza a gustare il vero volto dello stupore: questo cammino inverso dall'infinito al finito, dai deserti che il vento cancella sempre alla piccola Pietra Nera nel recinto vietato della Mecca. Egli codifica le leggi (già praticate da più di un secolo, del resto) della *rêverie*: l'inabile e colpevole vagheggiare che “fa più grande del vero”. Ma soltanto la verità è più grande del vero, epperò il vero fa tremare quando si mostri: così piccolo, così toccabile, così corruttibile. Pure, è il solo involucro concesso alla visione. <sup>19</sup>

E ciò che può definirsi “poesia” è solamente, per la Campo, «reverenza per il significato teologico del limite: il precetto di operare a somiglianza di Dio: dal Sinai al cespuglio ardente, dal Tabor a un pezzetto di Pane». <sup>20</sup>

Un'applicazione vertiginosa (nella sua funzione più particolarizzante) della sineddoche in senso religioso e mistico. <sup>21</sup>

Ciò che è visto come “diminuzione” è in verità “accrescimento”: nella solitudine dei “romitori” (come Recanati, la torre sul Neckar, Amherst, Boulevard Haussmann) si compie un «miracolo di vita moltiplicata»; <sup>22</sup> quando si parla di “stile” si intende «la casa toscana simile a un giglio, tutta luce, altrezza e rinuncia»; <sup>23</sup> i momenti silenziosi, riposti, “fuori dell'azione”, sono i “momenti liturgici” della vita.

<sup>18</sup> C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, op. cit., p. 45. Cfr. G. LEOPARDI, *Lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Damiani, Milano, Mondadori, 2006, p. 390 (lettera a Carlo Leopardi del 20 febbraio 1823): «Io non vorrei in nessun modo trovar questo cenere sotto un mausoleo. Tu comprendi la gran folla di affetti che nasce dal considerare il contrasto fra la grandezza del Tasso e l'umiltà della sua sepoltura. Ma tu non puoi avere idea d'un altro contrasto, cioè di quello che prova un occhio avvezzo all'infinita magnificenza e vastità de' monumenti romani, paragonandoli colla piccolezza e nudità di questo sepolcro. Si sente una trista e fremebonda consolazione pensando che questa povertà è pur sufficiente ad interessare e animar la posterità, laddove i superbissimi mausolei che Roma racchiude si osservano con perfetta indifferenza per la persona a cui furono innalzati, della quale o non si domanda neppur il nome; o si domanda, non come nome della persona, ma del monumento».

<sup>19</sup> C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, op. cit., p. 49.

<sup>20</sup> Ivi, p. 51.

<sup>21</sup> Cfr. C. CAMPO, *Lettere a Mita*, op. cit., p. 182 (lettera dopo il 29 aprile 1963): «Ho mandato alla Banti un piccolo scritto, intitolato *Les sources de la Vivonne*, che scrissi quando stavo male. Vorrei molto che lei lo leggesse – è sull'oggetto: il piccolo che contiene il grande, l'infinito; la piccola realtà in cui Dio *allude*». Da ricordare anche la traduzione che la Campo fece dello studio *La morte delle cattedrali*, pubblicato da Proust nel «Figaro» del 16 agosto 1904. A firma “Giusto Cabianca” (uno degli pseudonimi della Campo) la traduzione apparve in «Elsinore», 14-15, marzo-giugno 1965, pp. 48-63 (ora in *Appassionate distanze – Letture di Cristina Campo*, a cura di M. Farnetti, F. Secchieri, R. Taioli, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2006, pp. 57-72).

<sup>22</sup> C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, op. cit., p. 84.

<sup>23</sup> Ivi, p. 87.

Il viaggiare del cavaliere tra le illusioni e i duelli è, lo sappiamo, un itinerario della mente in Dio. Ma che cosa adombrano le scene all'interno dei castelli, le notti di veglia d'armi, se non i momenti liturgici della vita: quegli spazi sacri dentro e fuori del tempo dove gli uomini si raccolgono a ricomporre, in una mimesi stilizzata, il loro nesso con Dio?<sup>24</sup>

Passata attraverso la sua "educazione", l'anima raggiunge la "sprezzatura", qualità dei santi.

Prima d'ogni altra cosa sprezzatura è infatti una briosa, gentile impenetrabilità all'altrui violenza e bassezza, un'accettazione impassibile – che a occhi non avvertiti può apparire callosità – di situazioni imm modificabili che essa tranquillamente "statuisce come non esistenti" (e in tal modo ineffabilmente modifica) [...]. La bellezza, innanzi tutto, interiore prima che visibile, l'animo grande che ne è radice e l'umor lieto.<sup>25</sup>

Le buone maniere sono il principio della santità, assicurava Francesco di Sales, e la sprezzatura – questa attitudine che così spesso fiorisce nell'alto stelo della virtù classica – non è forse più di un passo al di qua della religiosità pura, di cui resta, in ogni caso, il più fine equivalente umano.<sup>26</sup>

Non è forse qui tutto l'immenso, l'incessante invito all'intima liberazione che è oblio totale di sé, [...] spogliazione da ciò che inceppa e inganna lo spirito per acquistare il piede leggero, il ritmo felice, dispensatore di felicità dei santi?<sup>27</sup>

E tutto questo prima degli ultimi saggi, al di là, forse, della stessa "letteratura":<sup>28</sup> l'introduzione a *Detti e fatti dei Padri del deserto*, quella a *Racconti di un pellegrino russo e Sensi soprannaturali*.<sup>29</sup> La Campo vi nasconde un'ultima lettura, ora totalmente spogliata, della fiaba:

Nel misterioso testo anonimo trascritto sull'Athos dall'abate Paissy del monastero di San Michele Arcangelo dei Ceremissi presso Kazan' intorno al 1860, la fiaba per una volta si mostra senza maschera, mostra cioè quello

<sup>24</sup> Ivi, p. 130. Centrale il tema della liturgia e del rito, nella Campo, tema che compare a più riprese nell'opera e nelle lettere. Pure, per la precisione e la bellezza (nella relazione tra liturgia e poesia, senso cosmico, morte e rinascita) si rimanda in particolare allo scritto *Note sopra la liturgia*, in C. CAMPO, *Sotto falso nome*, op. cit., pp. 129-135.

<sup>25</sup> C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, op. cit., p. 100.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 107-108.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 110-111.

<sup>28</sup> Cfr. C. CAMPO, *Lettere a Mita*, op. cit., p. 217 (lettera del 27 novembre 1967): «Io faccio colazione la mattina studiando i canoni del Concilio di Trento [...], a mezzogiorno sto ancora leggendo il Sacramentario Leoniano e la sera pranzo con il Concilio di Nicea, per addormentarmi sulla "Pascendi" o sulla vita di Sant'Atanasio. Mescolati a questi libri, sul mio letto ci sono, sì, Proust e Pasternak e James – ma per loro non ho che brevi sguardi, come attraverso la griglia di un monastero».

<sup>29</sup> In C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, op. cit., rispettivamente alle pagine 211-221; 223-230; 231-248.

che tutte le grandi fiabe sono copertamente: una ricerca del Regno dei Cieli, l'inseguimento di una visione ignota e inesplicabile, spesso soltanto di un'arcana parola, per la quale si diserta di colpo la terra amata e ogni bene, ci si fa appunto pellegrini e mendichi, beati folli dal cuore in fiamme dei quali il mondo intero si fa beffe e che il mondo "che è dietro quello vero" soccorre e guida con meravigliosi segni e portenti.<sup>30</sup>

\*\*\*

Nella trama delle lettere della Campo si ritrovano quelle che, in un passo di *Il flauto e il tappeto* erano state chiamate «le quattro sfingi sorelle», alimento della poesia: «memoria, sogno, paesaggio, tradizione».<sup>31</sup>

Ma anche, vi si ritrova, il percorso e la ricerca profonda di quelle immagini, di quei "segni" riveriti, amati, adorati; e così anche la trasformazione di un destino: attraverso i giorni («un giorno cupo e uno meno cupo, quando tenebra e quando un lume, dietro la persiana che guardo sempre la sera»<sup>32</sup>); nelle visioni di una bellezza inaccessibile («il lago di una squisita bellezza, etereo ed insondabile»<sup>33</sup>); in sguardi gentili e silenti, rivelati in appartenenza d'anima alle cose, già schiusi in narrazioni possibili, antichissime, dove il racconto è, anzitutto, recupero del passato, della distanza, del presente, delle cose prossime.

Iersera Veio era tutto blu, le forre, i tronchi degli alberi, le mareggiate di nubi. E un bimbo con la camicia celeste, solo per un sentiero, suonava una minuscola armonica, mentre gli uccelli svolavano dai roveti.<sup>34</sup>

Ho visto case rosa a Grottaperfetta, sommerse da roseti e pagliai, con piccoli stemmi sulle porte delle scuderie – case dove forse, per qualche anno ancora, la gente potrà tacere, leggere, dormire – mangiare le stagioni una dopo l'altra nel sapore del latte, dei legumi, del pane. Sogno di stare sotto uno di quegli stemmi – di preparare per lei meravigliose nature morte.<sup>35</sup>

Sogno a volte un Decamerone sui prati ancora puri di Veio. Tutti i miei amici lontani – così incantevoli – poche donne (ma belle) – e lunghe storie e le tue canzoni, e una vita fresca vicino all'acqua.<sup>36</sup>

Le lettere (particolarmente quelle a Mita e agli amici del periodo fiorentino) raccontano anche l'*iter* mistico incarnato nella "caduta" dalla Firenze dell'infanzia-adolescenza all'inferno di Roma fino alla sofferta e incostante pienezza spirituale ritrovata nelle "isole periferiche" – romitori perfetti – della torre di Villa

<sup>30</sup> Ivi, pp. 223-224.

<sup>31</sup> Ivi, p. 26.

<sup>32</sup> C. CAMPO, *Lettere a Mita*, op. cit., p. 17 (13 maggio 1956).

<sup>33</sup> Ivi, p. 33 (7 settembre 1956).

<sup>34</sup> Ivi, p. 119 (2 ottobre 1958).

<sup>35</sup> Ivi, p. 131 (2 giugno 1959).

<sup>36</sup> C. CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia – Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, Milano, Adelphi, 2011, p. 186 (lettera a Giorgio Orelli).

Giulia a Manziana e dell'Aventino: dalle immagini "originarie" alla chiamata ascetica, quasi a realizzare una "mitobiografia",<sup>37</sup> tra testo letterario e esperienza epistolare, grado intermedio (ambiguo, incompiuto e perciò "moderno") tra la vita e l'inveramento nella scrittura.

Firenze:

[...] e le ville come fiori perfetti e tutte le antiche storie meravigliose.<sup>38</sup>

[...] ma non era leggere, era ritrovare ogni parola scritta su una pietra che conoscevo fin da bambina [...]. [...] il mio paesaggio, la mia lontana adolescenza – tutto questo all'orlo – di che cosa? Come una cosa salvata, portata in salvo (ogni poeta oggi porta la sua).<sup>39</sup>

E se scende a Firenze può mandarmi qualche fotografia – Santo Spirito, il Battistero, San Lorenzo, la Cappella dei Pazzi, Palazzo Medici – ma soprattutto, se le trovasse, le ville medicee, Cafaggiolo in particolare – quella che sembra un giglio?<sup>40</sup>

Vedesse, cara, questa nostra chiesa, silenziosa come un'immensa tomba, con i capolavori lavati dalle acque, più splendidi e più spettrali, il pavimento dell'abside appena in bilico, quello della navata centrale scomparso, sprofondato, e quelli delle due navate laterali raggianti di tombe meravigliose, marmi policromi emersi dalla polvere, capolavori su cui si cammina...<sup>41</sup>

<sup>37</sup> Giusto citare qui Ernst Bernhard, lo psicoterapeuta junghiano presso cui la Campo fu in cura: «Ciò che mi sta a cuore è invece il tentativo di una mitobiografia. Con questo intendo il fare affiorare alla luce il mitologema che sta alla base del destino del singolo. La biografia personale ha qui interesse soltanto in funzione del mitologema; serve alla conoscenza di quest'ultimo, della sua forma e della sua natura, e viene considerata esclusivamente da questo punto di vista. Ma tale nuova trasparenza conferisce al destino del singolo una obiettività finora sconosciuta e diventa di un valore incalcolabile tanto per la presa di coscienza personale che per quella collettiva» (in E. BERNHARD, *Mitobiografia*, Milano, Adelphi, 1992, p. 189). Si riconosce Bernhard nello scritto della Campo *Un medico*, in *Gli imperdonabili*, op. cit., p. 193: «Uno psichiatra silenzioso [...] usava consigliare ai suoi depressi la lettura del libro di Giobbe. Egli teneva in grande stima quegli infelici, malati per lo più, come la principessa di Andersen, di uno sguardo troppo chiaro, e assicurava che da quella dura meditazione sull'ordine del mondo traevano un giovamento sensibile, ne uscivano rasserenati». Cfr. C. CAMPO, *Lettere a Mita*, op. cit., p. 108 (lettera del luglio-agosto 1958): «Bernhard dice che il più grande peccato non è disperarsi ma non voler accettare. Io non so se accetto o no la mia vita – disgregata, dispersa – da tanti anni la vivo così com'è, ma vi sono ore, momenti...».

<sup>38</sup> C. CAMPO, *Lettere a Mita*, op. cit., p. 106 (24 luglio 1958).

<sup>39</sup> Ivi, p. 107 (*ibidem*).

<sup>40</sup> Ivi, p. 108 (*ibidem*). Cfr. lo scritto *Ville fiorentine*, in C. CAMPO, *Sotto falso nome*, op. cit., pp. 124-128 («Campagna che era un proseguire dei parchi, parchi che erano un proseguire della grande casa, in quelle "musicali proporzioni" che sono il contrario dell'irreale, e perciò più vicine alla fiaba che, come è noto, vive di meravigliose concretezze. Ville del *Decamerone*, delle *Stanze* del Poliziano, dell'*Ambra* di Lorenzo il Magnifico: corse da un fiume, vigilate da una sorgente, da un gruppo di cipressi, colme di geni locali», p. 125).

<sup>41</sup> C. CAMPO, *Lettere a Mita*, op. cit., pp. 215-216 (settembre 1967).

Ma io non so dimenticare Firenze – così netta, così struggente. E senza concessioni.<sup>42</sup>

#### Roma:

Firenze – più bella che mai dopo l'alluvione e i restauri, più raffinata e gentile e intelligente di quanto non l'avessi mai conosciuta – mi ha reso quasi intollerabile il ritorno a Roma [...].<sup>43</sup>

[...] traversammo Villa Borghese sotto la pioggia – tutta velata e profonda, lontanissima.<sup>44</sup>

[...] quel terrore animale del corpo e della psiche alla parola “Roma”.<sup>45</sup>

Le piace questa cartolina? Io l'amo molto – è la più triste di Roma.<sup>46</sup>

#### La torre di Villa Giulia:

A Manziana, a 6 km di qui, ho una stanza leopardiana: con una piccola alcovva e una lampada, nascosta in un prezioso lume a petrolio. La notte dormo nella luna, come 100 o 1000 anni fa – non credevo fosse ancora possibile questo silenzio trasparente, mentre mi svesto e cammino nella stanza come in un'acqua.<sup>47</sup>

Avrei voluto rimanerci sola, nella piccola stanza leopardiana di Villa Giulia, che adesso è tutta a disposizione del Re di Svezia (Cerveteri e gli altri scavi sono a pochi km.) – dove stavo in pace per ore e ore, leggendo Williams o guardando la luna arrotondarsi.<sup>48</sup>

Io non ho fatto nulla, sebbene abbia riempito quaderni. Sì, veramente qualcosa ho fatto questa estate, in una torre che pareva *una gabbia d'oro sospesa* nella pioggia [...].<sup>49</sup>

#### L'Aventino:

Non so dirle la bellezza, qui, di tutte le ore, la dolcezza delle campane, dell'orologio di Sant'Anselmo che suona ogni quarto d'ora.

[...]

[...] e giù nella cripta si può leggere a lungo, nella sola compagnia di Dio.<sup>50</sup>

<sup>42</sup> C. CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia*, op. cit., p. 103 (lettera a Gianfranco Draghi del 20 settembre 1958).

<sup>43</sup> C. CAMPO, *Lettere a Mita*, op. cit., p. 224 (21 maggio 1969).

<sup>44</sup> Ivi, p. 104 (giugno 1958).

<sup>45</sup> Ivi, p. 274 (22 settembre 1973).

<sup>46</sup> C. CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia*, op. cit., p. 176 (lettera a Giorgio Orelli, senza data).

<sup>47</sup> C. CAMPO, *Lettere a Mita*, op. cit., pp. 72-73 (11 settembre 1957).

<sup>48</sup> C. CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia*, op. cit., p. 54 (lettera a Gianfranco Draghi del settembre 1957).

<sup>49</sup> Ivi, pp. 189-190 (ottobre 1959).

<sup>50</sup> C. CAMPO, *Lettere a Mita*, op. cit., p. 195 (17 settembre 1965).



Le grandi consolazioni sono ancora e sempre l'Aventino, con le sue pure stagioni – e fiori e frutti e uccelli e pleniluni e piogge – e le cerimonie del Russicum, più belle che mai (fino a quando?).  
E poi, di tanto in tanto, la poesia.<sup>51</sup>

Eppure, laddove sembra di poter veder tralucere la perfezione del discorso compiuto nell'*opus* letterario, le lettere, d'improvviso, divengono oscure, si aprono su una zona, forse irriducibile, di buio e vuoto fatta di «giorni molto strani»,<sup>52</sup> dell'idea che «tutto scende, vuol morire»,<sup>53</sup> nell'amore di una «lama fredda»,<sup>54</sup> venutasi ad incastrare tra i cardini dell'anima. La Campo allora riconosce in se stessa il «destino dei solitari, dei vagabondi»<sup>55</sup> e «il terrore di vivere s'apre come un astero rosso»<sup>56</sup> e si affida a ricordi letterari, come quello del colonnello Lawrence (o di Saint-Exupéry) «divorato da una disperata ansia di fuga, dalla sua inettitudine a vivere sulla terra»<sup>57</sup> o quello della Signora Dalloway di Virginia Woolf, con il suo sentimento che fosse molto, molto pericoloso vivere, foss'anche un solo giorno.<sup>58</sup>

E dopo avari scatti di illuminata (e esigentissima) grazia («vivere con interezza, liberi e distaccati dovunque andiamo, l'occhio al centro delle cose, alla *vita*»<sup>59</sup>), nel conforto della protettiva “pura realtà” dei morti («il mondo della pura, della sola realtà, che è quello dei morti infine, quando in vita furono vivi»<sup>60</sup>) ricevere la chiamata di Dio, con delicata, sgomenta combattività, sonnambolica angoscia:

Bisogna essere nudi e leggeri per portare armi pesanti; e io devo armarmi da capo a piedi con tutte le armi della fede per affrontare questo Natale. E poi le cose mi atterriscono; queste cose che durano più delle persone.<sup>61</sup>

[...] io non so letteralmente che cosa stia avvenendo in me e fuori di me.<sup>62</sup>

Mi desto talvolta la notte come perduta in un deserto, nulla più ricordando, soffocata dall'angoscia.<sup>63</sup>

<sup>51</sup> Ivi, p. 227 (21 maggio 1969).

<sup>52</sup> Ivi, p. 30 (4 agosto 1956).

<sup>53</sup> Ivi, p. 33 (7 settembre 1956).

<sup>54</sup> Ivi, p. 49 (dicembre 1956).

<sup>55</sup> Ivi, p. 75 (27 settembre 1957).

<sup>56</sup> Ivi, p. 79 (25 ottobre 1957).

<sup>57</sup> Ivi, p. 87 (3 dicembre 1957).

<sup>58</sup> Il passo tratto da *Mrs Dalloway* di Virginia Woolf è citato dalla Campo in inglese nella lettera a Gianfranco Draghi del 15 maggio 1958 (in C. Campo, *Il mio pensiero non vi lascia*, op. cit., p. 85).

<sup>59</sup> C. CAMPO, *Lettere a Mita*, op. cit., p. 102 (12 giugno 1958).

<sup>60</sup> Ivi, p. 149 (dicembre? 1961).

<sup>61</sup> Ivi, p. 198 (8 dicembre 1965).

<sup>62</sup> Ivi, p. 235 (26 gennaio 1970).

Dalla fine di aprile al 13 giugno – si tratta proprio di date precise – Dio mi ha buttato in un piccolo inferno dal quale ho temuto di non poter più uscire.<sup>64</sup>

Ma di nuovo la sfinge guarda e mi colma di terrore, di nuovo il cuore sanguina quasi senza interruzione. È evidente che i problemi, ormai, non sono in se stessi che simboli. E nessuno può aiutare, perché nessuno sa.<sup>65</sup>

Nulla c'è realmente da fare se non chiedere a Dio di soffrir tutto con la semplicità di una contadina, di un innocente animale che non va oltre il presente, e di “non essere indotti in tentazione ma liberati dal Maligno”.<sup>66</sup>

E la donna che non sopportava che la bellezza e la felicità,<sup>67</sup> che aveva corteggiato la fiaba vedendo in essa il segreto, lucente ordine del destino, l'educazione dell'anima, lei che aveva scoperto (o creduto di scoprire) l'infinito nell'infinitamente piccolo, la pienezza nella negazione, appare, infine, come l'essere più desolato, esiliato dalla vita e dal mondo:

Anche le chiavi non servono più a nulla, nei giardini non c'è più nessuno. Forse il momento miracoloso era da stringere più saldamente, ed ora è tardi.<sup>68</sup>

<sup>63</sup> Ivi, p. 245 (8 settembre 1970).

<sup>64</sup> Ivi, p. 250 (16 giugno 1971).

<sup>65</sup> Ivi, p. 270 (22 dicembre 1972).

<sup>66</sup> Ivi, pp. 283-284 (26 febbraio 1974).

<sup>67</sup> Espressione “rubata” a P. CITATI, *Le lettere di Cristina Campo*, in *La malattia dell'infinito – La letteratura del Novecento*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 410-411: «Non sopportava che la bellezza. Non sopportava che la felicità. Qualche volta – lei che soffrì tanto – ebbe il dono di “mutare in felicità tutto quello che toccava”. Come Proust giovane, aveva un intensissimo bisogno di adorazione e di venerazione».

<sup>68</sup> C. CAMPO, *Lettere a Mita*, op. cit., p. 292 (20 aprile 1975).

SANDRA DI VITO

*Cristina Campo: il paesaggio nelle Lettere a Mita*<sup>1</sup>*L'amicizia vera è guardare insieme con amore*<sup>2</sup>

Il poeta abita «nella casa del tempo [...]. Egli è qui e silenziosamente muta di luogo in luogo ed è null'altro che occhi e orecchi e assume i colori delle cose su cui posano i suoi sensi. [...] Egli vede e sente; l'atto con cui conosce possiede l'accento di quello con cui sente e quello con cui sente l'acutezza di quello con cui conosce. Egli non può trascurare nulla. Non può chiudere gli occhi sopra alcun essere, alcuna cosa, alcun fantasma, alcuna invenzione fantastica di cervello umano. Come se i suoi occhi non avessero palpebre. Nessun pensiero che gli si stringa addosso egli può allontanare da sé, come s'egli appartenesse a un diverso ordine di cose: nell'ordine di cose suo proprio deve trovare posto ogni cosa. In lui tutto deve e vuole riunirsi. Egli è colui che in sé congiunge gli elementi del tempo. In lui o in nessun altro luogo è il Presente.»<sup>3</sup> È in questo senso che C. Campo fu e resta tuttora grande poeta. Nonostante abbia scritto un numero limitato di poesie e di saggi, nonostante non abbia sgomitato per avere un ruolo di primo piano nell'industria culturale del tempo, sebbene non abbia mai sguazzato nel «pantano dell'attualità collettiva»<sup>4</sup> e delle ideologie culturali imperanti, in lei abita il Presente. A lei «piaceva avere corrispondenza non certo pubblicità».<sup>5</sup> Pubblicate *post mortem*, le sue lettere sono la testimonianza più alta della sua mente poetica. I suoi corrispondenti e amici erano: Leone Traverso, W. C. Williams, Piero Polito, Alessandro Spina, Andrea Emo, Margherita P. Harwell *et alii*<sup>6</sup>. *Lettere a Mita*, circa duecentoquaranta testi, sono uno di questi epistolari

<sup>1</sup> Il presente saggio riprende in parte la relazione tenuta a Spezzano Albanese in occasione della conferenza: *Cristina Campo maestra di lettura e di attenzione*, 25-27 marzo 2011.

<sup>2</sup> C. CAMPO, *Lettere a Mita*, Milano, Adelphi, 1999, p. 258. L'epistolario in seguito è indicato come *LM*.

<sup>3</sup> H. VON HOFMANNSTHAL, *Viaggi e saggi*, Firenze, Vallecchi, 1958, pp.143-146.

<sup>4</sup> A. SPINA, *Conversazioni in piazza Sant'Anselmo*, Milano, Scheiwiller, 1993, p. 12.

<sup>5</sup> M. LUZI, *Cristina Campo*, in *Spazio Stelle Voce*, Milano, Leonardo, 1992, p. 30.

<sup>6</sup> Si rimanda alla biografia di Cristina Campo redatta da Cristina De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002 per una conoscenza più approfondita degli altri amici e destinatari di lettere inedite o edite solo parzialmente, tra i quali: Anna Bonetti, Djuna Barnes, Gianfranco Draghi, Giorgio Orelli, John Lindsay Opie, Marcel

verso cui converge il Presente: «perché io non so non guardare le cose e loro tentano di chiuder gli occhi invece».<sup>7</sup>

La corrispondenza tra C. Campo e M. Pieracci Harwell, l'amica chiamata affettuosamente Mita, ebbe inizio per entrambe dalla scoperta di Simone Weil, nel novembre del 1952. Tuttavia le lettere di Cristina precedenti al 1956 furono «restituite a C., che a quel punto della sua vita aveva deciso di cancellare le tracce di ogni avvenimento passato, esterno o privato che fosse».<sup>8</sup> Le *Lettere a Mita* abbracciano un arco temporale che va pressappoco dagli anni romani (nel 1955 Cristina si era trasferita a Roma) fino al 1975, due anni prima della morte. Il presente le illumina con tutti i suoi colori: il lavoro intellettuale, la malattia, la morte dei genitori, l'incontro con Elémire Zolla, le amicizie coltivate con quelli che nessuno ama, come il Penati, ricoverato in una clinica psichiatrica, il dramma dei Piaroa,<sup>9</sup> le traduzioni, il progetto della rivista «Attenzione», le battaglie in difesa della liturgia in latino, ma in *Lettere a Mita* è soprattutto il paesaggio a posarsi sulla sua anima e a colorarla. È noto che negli scrittori antichi il paesaggio aveva quasi sempre un valore simbolico, con poche corrispondenze con la realtà geografica concreta: si consideri il paesaggio ideale epico, bucolico e georgico – trasmesso da Omero, Teocrito e Virgilio al Medio Evo con il bosco composito e il *locus amoenus*. È alla descrizione dei colli toscani di Dante e a quella del monte Ventoux di Petrarca che alcuni studiosi fanno risalire la prima comparsa di un paesaggio realistico nella letteratura occidentale.

Per C. Campo il paesaggio mantiene entrambe le valenze, è sia un luogo realistico sia simbolico. Come scrive in alcuni saggi presenti nel volume *Gli imperdonabili*,<sup>10</sup> il paesaggio è una delle quattro sfingi sorelle di cui si nutre la poesia, la grande sfinge dal volto illuminato.<sup>11</sup> Il poeta che ha dimo-

Lefèbvre, Matizia Lumbroso Maroni, Margherita Dalmati, Maria Zambrano, Piero Draghi, Remo Fasani, Vittorio Sereni. Di recente sono state riscoperte 37 epistole ancora inedite indirizzate a Roberto Papi (1899-1976), conservate nella cassaforte della Libreria dei Servi di Firenze.

<sup>7</sup> LM, p. 52.

<sup>8</sup> Cfr. LM, p. 293.

<sup>9</sup> Cfr. LM, pp. 85-86: «Quanto ai Piaroa, sembra una vera follia, ma con 3.000.000 si potrebbe salvarne molti, forse preservare il germe della loro stirpe. Sarebbero infatti sufficienti a rimandare laggiù per 2 anni l'uomo che li ha scoperti; egli porterebbe loro quel poco che basterebbe a recuperare i più giovani calcio e vitamine, ma soprattutto i vegetali che essi ignorano, qualche pecora per il latte, gli agrumi. Io sto lottando per questo, ma è difficile. Tutte le ricchezze del mondo si approfondono in distruzione».

<sup>10</sup> C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987. Saggi in seguito indicati come I.

<sup>11</sup> Cfr.: *In medio coeli*: «con le quattro sfingi sorelle – memoria, sogno, paesaggio, tradizione – si nutre la poesia; la grande sfinge dal volto illuminato, molto più inviolabile dei quattro volti oscuri». In *Il flauto e il tappeto* le quattro sfingi sorelle sono: il paesaggio, il linguaggio, il mito e il rito: «Nei quattro tesori che i morti ci legano e per i quali non sembra

ra simultanea nella vecchiaia e nella fanciullezza,<sup>12</sup> come un viandante che viaggia a ritroso verso il passato e la memoria, avrà come primo mediatore il paesaggio.

Così, se si dia un evento essenziale per la nostra vita – incontro, illuminazione – lo riconosceremo prima di tutto alla luce d'infanzia e di fiaba che lo investe. Miracolosamente, per qualche tempo, siamo nel loro centro, le decifriamo. Paesaggi ignoti sembrano assimilarsi ai nostri primi giardini, valli, foreste; mentre la fiaba si incarna nella rete di simboli, nel reame di emblemi che inaugura immediatamente un avvenimento significativo: orditi di corrispondenze, qualità magnetica degli oggetti, subito fatti talismani, pegni o blasoni. L'exasperante meccanica delle *Affinità elettive* è scompagnata dallo splendore di uno di questi oggetti: il bicchiere su cui il caso ha intrecciato le iniziali di Edoardo ed Otilia.

Ma è soprattutto il paesaggio che schiude a tali stati spirituali le sue pieghe meglio sepolte. Abolita come a un tocco di verga la geometria di tempo e spazio, si cammina per ore senza uscire da un cerchio, o al contrario si tocca in pochi passi l'orlo dell'illimitato. Non è lo stato di acuminata vigilia a gettare sui luoghi questa malia. Si tratta di una corrispondenza assai più recondita fra scoprire e lasciarsi scoprire, configurare e configurarsi.<sup>13</sup>

Il paesaggio che ci circonda dall'infanzia fino alla morte è un libro da leggere in chiave letterale, ma da leggere anche altrimenti. Getta ponti di significati tra passato e presente, sopravvive ai morti, quando la natura o la furia dell'uomo non decidano diversamente. Il paesaggio è anche un luogo estetico, dove si può cogliere e assaporare il Bello con sensi naturali e soprannaturali. Nelle *Lettere a Mita* il paesaggio è tutto questo. Il dato concreto è quello urbano: Roma, soprattutto, dove la scrittrice visse il terzo tempo della sua vita, quando il padre, il compositore Guido Guerrini, chiamato a dirigere il Conservatorio di Santa Cecilia, dopo aver viaggiato per anni tra Roma e Firenze riuscì a «convincere moglie e figlia a trasferirsi».<sup>14</sup> Cristina Campo visse lì al Foro Italico con il padre e la madre nell'appartamento riservato al direttore del conservatorio fino a quando, tra il 1964 e il 1965 dopo la morte a breve distanza di entrambi i genitori, si trasferirà sull'Aventino, «nella pensione Sant'Anselmo che si affaccia su una piazzetta appena sotto l'abbazia benedettina in cui sono stati celebrati i funerali dei genitori».<sup>15</sup> L'attenzione al paesaggio non verrà meno neanche qui, in cima all'Aventino:

molto gettare la propria vita se al di fuori di essi è un astro morto la vita: il paesaggio, il linguaggio, il mito, il rito. Al fuoco del flauto le quattro sfingi sorelle rialzano il capo nel nostro sangue, cominciano a sussurrare nelle sabbie dei nostri pensieri come l'acqua profonda di una cisterna» (in *I*, pp. 26-27, 137).

<sup>12</sup> Cfr. *I*, p. 232.

<sup>13</sup> *I*, pp. 22-23.

<sup>14</sup> C. DE STEFANO, op. cit. p. 61.

<sup>15</sup> C. DE STEFANO, op. cit. p. 121.

Mia carissima, l'Aventino, dopo l'inverno mite ma lunghissimo, si ricopre di rose e di glicini. Le campane hanno suoni di cristallo, molto simili alla voce di alcuni uccelli che «rintoccano» di tanto in tanto sul cedro di fronte.

Io vedo e sento tutto questo attraverso il balcone aperto, perché da due settimane sono ammalata e pressoché immobile.<sup>16</sup>

Nel 1968 Cristina si trasferì quasi accanto alla pensione Sant'Anselmo,<sup>17</sup> in un appartamento le cui finestre davano sugli orti dell'abbazia di Sant'Anselmo e su un giardino. Qui visse gli ultimi anni della sua vita e s'infiammò per i riti del Russicum, ultimo baluardo in difesa del canto gregoriano e della liturgia in latino, dopo il Concilio Vaticano II:

Le grandi consolazioni sono ancora e sempre l'Aventino, con le sue pure stagioni – fiori e frutti e uccelli e pleniluni e piogge – e le cerimonie del Russicum, più belle che mai (fino a quando?).<sup>18</sup>

Come nella *civitas diaboli* a Roma è possibile una discesa agli inferi in un luogo tra i più infernali della città, il Testaccio, luogo degli orrori, che però, come in una litote, ha tra i suoi abitanti una creatura angelica:

Questa ragazza, che mi scrive una lettera al giorno, che avevo a un passo da me durante il mese nel quale fui, parallelamente, a un passo dalla pazzia, è un'ex Carmelitana che ha dovuto lasciare il convento, per cause del tutto straniere alla sua smagliante vocazione – circostanze che fanno rabbrivire perché appartengono al regno del «mysterium iniquitatis», e che si possono sopportare solo come materia bruta nelle mani dell'Artefice. Ora lei sta fra cielo e terra, in una sospensione purgatoriale che durerà finché un altro luogo la chiami – la Trappa, un monaco Benedettino di clausura, non sa nulla; sa solo, in modo raggianti, che non è di questo mondo e non resterà nel mondo. Questa ragazza, carissima al Padre M[ayer] (che non è il suo confessore abituale), abita al Testaccio, il luogo degli orrori, lo scolo più infetto della città. Lei lo conosce? Mattatoio, mercati generali, Purfinai [sic], caserme, ospedali per tisici, cimiteri di automobili – e soprattutto l'orgia, la cornucopia inesauribile delle mostruosità pretensiose, degli empori zeppi d'ori falsi e di porcellane orrorose, dei tuguri con televisione e frigorifero, delle chiese al neon, dei macellai in Alfa Romeo; non so se i suburbi di Chicago abbiano qualcosa di più agghiacciante. Eppure di là passa ogni giorno quest'essere alato, che ha un nome banalissimo e un puro nome segreto di Suora con il quale la chiamano ancora, rispettosamente, al Carmelo abbandonato... Un giorno andai con El. a cercare casa in viale Ippocrate, poco oltre l'Università – viale che solo poche strade oscure separano dal Verano. In quelle poche strade oscure vidi l'Inferno, ma l'Inferno quale neppure Dio ma solo l'uomo nella sua demenza potrebbe immaginarlo perché là non c'era neanche il do-

<sup>16</sup> LM, pp. 259-260.

<sup>17</sup> Per una ricognizione più dettagliata delle vicende biografiche di Cristina Campo si rimanda alla biografia di Cristina De Stefano, op. cit.

<sup>18</sup> LM, p. 227

lore, neanche il fuoco e il digrignare di denti – c’era semplicemente il Nulla –, case di mille finestre *dove non arriva mai il sole*, dove nascono bambini che non hanno mai visto un cavallo, non hanno mai respirato che nafta, non hanno mai udito altro suono che quello della sega circolare (è un quartiere tutto di garages, officine idrauliche ecc.) e della televisione. Se vedono un fiore, lo vedono alle porte del Verano. Arrivata in San Lorenzo mi buttai in ginocchio davanti al sangue del Martire scongiurandolo di far qualcosa per quei bambini, il martirio magari, ma non quella vita... E ora vede, dopo mesi di quella ossessione, ho ricevuto la risposta: questa ragazza, cresciuta in un quartiere in tutto simile, cresciuta con le ali e che porta la sua corona di spine così ben nascosta nel capo ricciuto da apparire una corona di frutti e di fiori. Tremenda è la segretezza di Dio e a noi non è dato pregare in alcun modo, per nessuno, solo e sempre per la sua gloria. Se preghiamo per qualcuno dobbiamo chiedere che Dio ci scusi, come bambini che chiedono quel che non sanno.<sup>19</sup>

Nelle *Lettere a Mita* oltre al paesaggio urbano troviamo paesaggi lacustri nelle vicinanze di Roma, come quello del lago di Bracciano, dove Cristina andava in villeggiatura d’estate con i suoi:

Ci sono giorni meravigliosi – oggi sul lago di Bracciano per esempio – e giorni in cui fila sottilissimo il sangue. Ma la gioia è più importante, non è vero? e la bellezza dei luoghi così divina – come se in ogni angolo del mondo fosse sempre possibile ogni miracolo.<sup>20</sup>

A Roma il punto di osservazione è quasi sempre il balcone o la finestra della sua stanza. Le finestre per Cristina Campo erano infatti un elemento essenziale della casa: «lei sa che in casa le finestre sono tutto per me».<sup>21</sup> Gli elementi del paesaggio sono *in primis*: il giardino sottostante la casa con gli alberi, i fiori, gli uccelli, l’elemento acquatico con le fontane e talvolta la pioggia. Gli organi sensoriali privilegiati sono per lo più la vista e l’udito («Vedo e sento»). L’organo dell’udito talvolta sembra prendere il sopravvento su quello della vista, gli elementi auditivi risultano in prevalenza il canto degli uccelli, la voce di un pianoforte, il suono delle campane, il silenzio.

Cara Mita, è una giornata così strana. Scura, bassa, come coperta d’ali di uccelli. Si sentono infatti voci acute e fredde: un picchio, un merlo, non

<sup>19</sup> *LM*, pp. 201-202. Il Verano è il cimitero di Roma.

<sup>20</sup> *LM*, p. 127.

<sup>21</sup> *LM*, p. 220. Cfr. anche *LM*, p. 216: «sono ancora più felice di sapere della nuova casa sul lago, tra il fogliame perché veramente è la bellezza che conta, su cui tutto verte e si gioca, e persino nei tempi più dolorosi il ricordo cresce tacito e luminoso per il futuro se è la bellezza a nutrirne le radici. Via de Laugier non mi rattrista, dopo tutto quel che vi ho passato: era bella. Altri luoghi, scene di tempi sereni, mi opprimono: erano brutti. Mi parli di quel bimbo in quella casa: di quei bimbi in quelle stanze (quante? E come orientate? E che cosa guardano le finestre?). E infine la domanda di P[adre] Mayer: «Su che cosa è fondata oggi la sua vita, intendo dire: che cosa legge?».

capisco bene. Da una finestra del cortile la voce del pianoforte: Scarlatti, per fortuna.<sup>22</sup>

Nella lettera 160 del 25 maggio [1963] troviamo un vero e proprio catalogo di uccelli posati sul pino antistante la casa:

Qui sul mio pino c'è usignoli a profusione quest'anno, e ho studiato con attenzione le ore diverse del loro canto e il loro canto alle diverse ore. Verso le 3.45, ora, toccano il massimo; e alle 4 circa, ai grandi assoli e duetti, si aggiunge il concertato meraviglioso delle cingallegre, poi il piccolo, perfettamente italiano, pizzicato dei passerì. E poi, nel dilagare di questa piena musica, i primi lunghi arpeggi delle rondini.<sup>23</sup>

Talvolta è il suono delle campane a chiamare e a spegnersi nel rimbombo del silenzio:

Vorrei venire a vivere all'Aventino. Non so dirle la bellezza, qui, di tutte le ore, la dolcezza delle campane, dell'orologio di Sant'Anselmo che suona ogni quarto d'ora. E quanto sia importante esser chiamati all'Angelus tre volte al giorno. E come la Trappa delle 3 Fontane sia vicina e importante anch'essa, con i suoi monaci quasi invisibili, la sua chiesa perfettamente nuda, il suo silenzio. Un silenzio che quasi atterrisce dopo gli Uffizi, quando non sai se dietro le grate ci *siano* anche i monaci o non ci siano. Un silenzio che quando chiudono le fibbie dei loro grandi antifonali rimbomba come un tuono metallico.<sup>24</sup>

Come nella pittura fiamminga che C. Campo apprezzava,<sup>25</sup> le sue descrizioni di interni ed esterni danno un saggio di quella «visione perspicua in cui gli oggetti, i più vicini come i più lontani, sono messi a fuoco tutti lucidamente».<sup>26</sup> Dall'interno della sua stanza la visione si spalanca sull'esterno attraverso la finestra. Da Piazza S. Anselmo il Sabato Santo del 1968 [13 aprile] Cristina scrive a Mita del suo trasferimento lì:

... all'angolo con via di Porta Lavernale (a sinistra del nostro albergo, dove ancora mi trovo, guardando dalla mia vecchia finestra). È una casetta piccola [...] sicché dovrò vendere gran parte del mobilio di Piazza Lauro de Bosis. Ma è *qui* – mi separa da essa solo la nuvola rosso-rosa dei Giuda e delle gingobilobe, che sono esplose nelle ultime notti in fiori così fitti da nascondermi la casetta. La quale ha 3 stanze, è da rifinire, costa uno spavento e ha

<sup>22</sup> *LM*, p. 15.

<sup>23</sup> *LM*, p. 183.

<sup>24</sup> *LM*, p. 195.

<sup>25</sup> Cfr. *I* p. 186: «Il paesaggio emblematico della poesia di John Donne somiglia a quello della Melancholia di Dürer: un repertorio e un compendio simbolico di tutte le arti umane ed occulte: libri, globi, storte, bilance, sfere armillari, clessidre, compassi e cannocchiali. Nello sfondo, ruderi di cattedrali e monasteri illustri su cui crescono l'edera e l'erba, brandelli di canti liturgici sopravvissuti alle processioni agli antichi santuari».

<sup>26</sup> G. C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, Milano, Sansoni, 1993, vol. 2, p. 148.



poche comodità. Ma lei sa che in una casa le finestre sono tutto per me. E quelle finestre sono di una grande bellezza. Lo studio guarda sulla piazzetta e su via porta Lavernale: la grande fiancata di Sant'Anselmo e un pezzo dei suoi orti. La stanza da letto (che ha un terrazzino) e il living-room guardano su un digradare di giardini (L'Aventino è un colle) pieni di palme, di spiree, di bambù arrampicati su piazzole fiorite. Guardano anche sulla culla di una bambina piccolissima che vedo dalla terrazza, dietro una finestra, e che mi butta baci.<sup>27</sup>

Un modello di riferimento nella descrizione dei paesaggi è dato oltre che dall'arte fiamminga anche dall'arte moderna, soprattutto Van Gogh:

Mita, questo è un giorno meraviglioso. Il Penati cammina! Va in giro senza bastone, si dedica a piccoli lavori ed è tanto migliorato in ogni senso che i medici hanno deciso di farlo uscire dall'ospedale. Ora stanno cercando di affidarlo a qualche istituto per mutilati. Lui stesso ha suggerito un ospizio di Vimercate (il suo paese d'origine), ma se quel luogo non è importante per lui, se non parla in qualche modo al suo cuore, alla sua povera fantasia (e in questo caso farò di tutto, perché vi possa arrivare) io vorrei tentare di averlo qui, presso un Istituto di Roma.

Mita è troppo bello tutto questo. Ho infilato tante monete nel mio salvadanaio. Dobbiamo fargli visita per Natale, portargli un panettone di 20 chili, 50 scatole di sigarette, il più bel pullover di Roma e tante arance...

Ho il cuore come un cielo di Vincent, questa sera<sup>28</sup>.

Vincent è il nome di Van Gogh. Altro modello è Paul Klee, entrambi accomunati dall'esplosione dei colori, che in C. Campo rivestono un'importanza particolare (le cose che posandosi sulla sua anima la colorano):

Mia cara, è una giornata di pioggia, lunga e nera. Ma io guardo con tenerezza tutte le cose e le persone – la pioggia, la clessidra, lei, questa sera. [...] Ho ritagliato per lei un quadretto di Klee (credo molto famoso) dove un pallone rosso in un cortile è diventato il sole del mondo. Qui, tutto bene (intendo in questo quadro): si può esserne certi, mi pare. Quel che lei dice, del resto, sull'«astrazione della teoria» mi è piaciuto moltissimo.

Io accetto soprattutto quei quadri di cui le *cose* mi parlano, prima o dopo. Di questo Klee mi parlava, da molti giorni, un ramo di eucalipto già un po' storto e come fatto di... sottili lune, costellate di soli rossi<sup>29</sup>.

Un altro modello è dato dalla poesia cinese che nelle descrizioni realizza la fusione simultanea di parole e immagini, di afflato lirico e disegno. Come Wang Wei<sup>30</sup>, Cristina non smise mai di cercare, tra i paesaggi di questo mondo terreno, la via della verità e della bellezza:

<sup>27</sup> LM, p. 220.

<sup>28</sup> LM, p. 46.

<sup>29</sup> LM, pp. 92-93.

<sup>30</sup> Poeta e pittore della dinastia Tang, della prima metà dell'VIII secolo d. C.

Mia cara Mita,  
 questa è una lettera di Wang Wei al suo amico P'ei Ti. Mi ha fatto ripensare ai giorni di Veio, che ho rivisto quest'anno senza di lei, sotto una coltre di fiori e di grano.

«Non sarebbe più tanto lontano il tempo» dice Wang Wei. Vorrei poterlo dire anch'io, poter sperare di portarla con me lungo le rive del mio lago, in Agosto. [...] E Settembre è il mese più bello di Parigi. Io vorrei che lei vedesse le strade azzurre, gli ippocastani di cristallo rosso, le piccole statue delle chiese stagliate sul cielo verde – come le ho viste io per la prima volta. È molto tardi. Oggi è stata una giornata opprimente; ora viene dalla finestra un soffio d'aria, e il suono lento e spezzato di un pianoforte. Un ragazzo è chiuso nell'aula e prepara il suo esame di composizione. Gli apriranno la porta alle quattro di mattina.

A presto spero. Lavori. Bisogna lavorare con cura, un po' per giorno, pensando sempre, sempre alla bellezza. Wang Wei – di cui Piero mi ha portato il libro – mi stupisce soprattutto quando dice «bianchi gabbiani aprono le ali» oppure «la scia del fiume brilla e si spegne all'oscuro lembo del bosco». C'è una poesia che le dedico:

*Rosse spine  
 impigliano le nostre vesti*

...

*possa tu, mio signore,  
 chinarti a trascogliere  
 i profumati semi.<sup>31</sup>*

L'estro lirico si realizza nella descrizione del paesaggio quando esso aderisce come in uno specchio allo stato d'animo. Il paesaggio esteriore sfuma e si fonde con quello interiore nella stagione dei colori o nei giorni neri:<sup>32</sup>

Oggi non le scrivo che due parole perché vedo tutto nero nel mondo – voglio solo ringraziarla per la sua lettera – così fresca e straordinaria – chi le dice che «tutto questo non durerà forse un'ora»? Anch'io lo dicevo all'inizio della stagione dei colori. Avvengono tante cose in quello strano territorio che sta fra l'anima e il corpo. (Tra cielo e terra, diceva Shakespeare).<sup>33</sup>

La stagione dei colori è la primavera, la stagione prediletta dall'autrice. Non a caso quello che resta quando la primavera finisce è una grande nostalgia che si manifesta nella perdita dei colori:

Mi parli dei suoi colori – basterà.  
 Io vorrei mandarle i miei (la primavera è finita e con essa il mio arcobaleno).<sup>34</sup>

<sup>31</sup> LM, pp. 105-106.

<sup>32</sup> Cfr. LM, p. 74: «non posso più chiedere alla folla il grande aiuto che mi dava nei giorni neri».

<sup>33</sup> LM, p. 71.

<sup>34</sup> LM, p. 61.

La primavera è una di quelle parole irriducibili, dell'«era primaria del linguaggio»,<sup>35</sup> dense di significato e di richiami letterari:

(È morto, giorni fa, William Carlos Williams. Ora non c'è più nessuno da amare, nella poesia. Eliot, Marianne Moore, Djuna Barnes. Ma non danno, come lui, la primavera, il caldo tempo che torna malgrado tutto e che si vorrebbe baciare).<sup>36</sup>

La primavera è una parola-corolla, irriducibile come i numeri primi, divisibili solo per sé stessi. La primavera è la primavera. Simbolo di rinascita. Stagione dell'anima:

... fra poco è primavera, gli alberi da frutto sull'Aventino, potati da appena qualche settimana, sono già ricoperti di una guaina di bocci bianchi: persino il fragile pruno è già rosa e neppure le ultime gelate di febbraio, così crudeli, l'hanno potuto impaurire. I bambini apostolici della casa di fronte corrono su piccole biciclette rosse tra l'ombra e il sole, la bella sorella adolescente, i lucidi capelli neri sciolti sulle spalle, scende al fischio del suo ragazzo appoggiato al muro dell'Abbazia, una giubba persiana di camoscio ricamato buttata sulla spalla... Questi annunci di vita, ogni anno, mi fanno pensare subito a lei, e non soltanto, credo, perché vivemmo insieme la primavera della nostra vita.<sup>37</sup>

La primavera ha anche un profumo, il profumo dei pitosfori,<sup>38</sup> il profumo del sole.<sup>39</sup> La primavera è il tempo del miracolo e del pericolo:

La primavera lotta nei rami nudi e neri. Oggi ho visto i primi fiori di mandorlo, molto pallidi – ma tutto è ancora scuro, disegnato come da un'unghia sui vetri. È un tempo pieno d'ansia, di miracolo e di pericolo.<sup>40</sup>

La primavera è il tempo ciclico della morte e della rinascita, così come da morti e rinascite ricorrenti è segnata la vita di Cristina: la morte dei genitori (*La Tigre Assenza*), la lontananza dalle persone amate, la malattia.

Sono ancora molto debole (dopo la mia ultima lettera ad Aix ebbi un forte collasso) e comincio appena a uscire nelle ore calde.

Ma ho visto poco o nulla della primavera: le spiree, la mia pianta araldica (San Michele in Bosco ne era pieno), erano in boccio prima che mi ammalassi, ora già cadono in neve fitta sui prati. Ma non mi importa, perché

<sup>35</sup> Cfr. *LM*, p. 150: «Scusi questa lettera sovraccarica di perfezioni. È una parola che mi ossessiona, con pochissime altre le parole di quell'«era primaria» del linguaggio alla quale tento invano di arrivare. È certo, in ogni caso, che tutti gli altri strati geologici del vocabolario mi sono divenuti inabitabili; mi limito, qualche volta, a chieder loro diritto di asilo. È questa la ragione per cui non le ho mandato più poesie».

<sup>36</sup> *LM*, p. 178.

<sup>37</sup> *LM*, pp. 237-238.

<sup>38</sup> Cfr. *LM*, p. 159.

<sup>39</sup> Cfr. *LM*, p. 161.

<sup>40</sup> *LM*, p. 128.

Elémir da due settimane sta bene – non oso dirlo se non giungendo le mani ed è venuto due volte con me sotto il grande cedro del Libano al Giardino del Lago (villa Borghese). Non m'importa di non aver visto che un breve lembo di primavera...<sup>41</sup>

Come le madeleine di Proust, il paesaggio per C. Campo è il luogo in cui il tempo presente converge con il passato, luogo della memoria, per cui i giardini del presente richiamano come la voce del flauto i giardini dell'infanzia, il parco dell'ospedale Rizzoli (San Michele in Bosco) a Bologna dove Cristina trascorse l'infanzia nella residenza dello zio materno, il chirurgo Vittorio Putti:

Carissima,  
interrompo un attimo il saggio sul destino per dirle la mia gioia di averla vista, di conservare nel nostro tesoro di memorie quest'altro attimo di grazia, in un luogo malgrado tutto ancora bello e armonioso, con i meravigliosi bambini che sfrecciavano come libellule intorno a noi.  
Bisogna essere lieti e riconoscenti di questi doni, ma a volte è difficile accettare l'enorme distesa del tempo vuoto di essi. Se lei fosse qui oggi, per esempio... E. non è a Roma; io scrivo, a piedi scalzi, tutta sola in questa stanza d'angolo (che forse lei non ha mai visto in ordine) tra gli scaffali e i ritratti dei nostri cari (io la chiamo, con molta letizia, la «stanza dei morti»). Ho a sinistra una finestra aperta che guarda sui giardini lungo via Porta Lavernale: un grande cedro del Libano, simile a quelli di San Michele in Bosco, occupa metà del cielo chiaro crepuscolare. Di fronte, una seconda finestra aperta mi mostra la grande fortezza di Sant'Anselmo, che non riesco a trovar brutta tanto l'ho amata, con la sua piccola edicola che chiude un mosaico della Vergine. Parlare insieme, qui, a quest'ora e non una volta l'anno, riassumendo in telescopie senza respiro un anno di lontananza, ma *abitualmente*...<sup>42</sup>

Il paesaggio nelle *Lettere a Mita* diventa quindi il luogo archetipico dove si schiude la memoria, dove spazio e tempo convergono verso il loro centro. Il paesaggio rivela la qualità magnetica delle cose su cui si posano i sensi, colorando l'anima di chi le guarda e le ascolta con attenzione, la qualità poetica per eccellenza. Il poeta saprà dare voce a quei colori. Perché non sempre e non subito e non a tutti, se non a chi ha affinato i suoi sensi naturali e soprannaturali, è dato svelare il mistero della realtà che ci circonda, non sempre realtà tangibile e visibile. Sarà il Poeta a rendere intellegibile con i suoi «occhi senza palpebre» l'invisibile, di cui il primo mediatore è il paesaggio. A noi lettori non resta che ascoltare incantati e commossi la voce del flauto.

<sup>41</sup> *LM*, pp. 180-181.

<sup>42</sup> *LM*, p. 250.

ALESSANDRO GIOVANARDI

## «Morte della morte». Liturgia e alchimia in Cristina Campo

*Compie lo Spirito la fusione, il Padre la consumazione,  
il Figlio è la tintura che fa l'oro e lo trasfigura.*

[ANGELO SILESIO, *Il pellegrino cherubico*]

## 1. Del Tremendo (o della Bellezza)

«Se in polvere ti calcinò la sua morte, / la sua vita ti faccia oro, ed assai più giusto»: <sup>1</sup> in tal guisa un poeta metafisico, l'inglese George Herbert, distilla, nel linguaggio alchemico del Seicento, il messaggio paolino (*Rm.* 6, 3-5) sull'iniziazione pasquale cristiana, come nesso fondante di morte e rinascita. L'iniziazione all'Arte, si accomuna alla sapienza profusa nel *Vangelo* che invita a rientrare simbolicamente nel «ventre della propria madre», per rinascere dall'acqua e dallo Spirito (*Gv.* 3, 1-7), secondo il mito religioso che fonda l'alchimia correttamente intesa quale scienza sacra. <sup>2</sup> Sembra un responsorio a Herbert il coevo componimento di Richard Crashaw, dedicato a santa Teresa d'Avila, altrettanto intriso di risonanze sacramentali: «Tu, con l'Agnello suo sposo te ne andrai, / e dove posi egli i suoi bianchi passi, / con lui sarai per quelle vie di luce / che chi vorrà, morendo, vivere per vedere, / dovrà imparare in vita la tua morte a morire». <sup>3</sup> Farà loro eco, infine, la scrittrice che ha tradotto entrambi: «Dove va / questo Agnello / che a noi gli ucciditori non è dato / seguire coi segnati / né fuggire / ma singhiozzando soavemente concepire / nel buio grembo della mente / *usque ad consummationem / mundi?* / Non si può nascere ma / si può morire / innocenti». <sup>4</sup>

<sup>1</sup> G. HERBERT, *Pasqua*, tr. it. di e in C. CAMPO, *La Tigre Assenza*, a cura di M. Pieracci Harwell, Milano Adelphi, 1991, p. 176.

<sup>2</sup> Vd. M. ELIADE, *Il mito dell'alchimia* seguito da *L'alchimia asiatica*, ed. a cura e postfazione di G. Brivio, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, pp. 18-20; J. LINDSAY OPIE, *Il significato iniziatico delle icone pasquali*, tr. it. di C. Giannone, «Conoscenza religiosa», VII, 2 (1975), pp. 168-169. Cfr. C. G. JUNG, *Simboli della trasformazione*, tr. it. di R. Raho, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, pp. 219, 228 e ID., *Psicologia e alchimia*, premessa di L. Aurigemma, tr. it. di R. Blazen e L. Baruffi, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. 333-411 (con riferimento alla simbologia evangelica e cristologica).

<sup>3</sup> R. CRASHAW, *Inno in nome e in onore dell'ammirabile santa Teresa*, tr. it. di C. Campo, *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 178.

<sup>4</sup> C. CAMPO, *Missa Romana*, in EAD., *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 43.

La paura della fine si cancella forse di colpo, col terminare stesso di tutto, o si elide più lentamente con una serie innumerevole di catastrofi microcosmiche e rituali: questi sono gli esercizi dello spirito. Per paradosso, solo l'esperienza religiosa del tremendo, il divino terrore o timor sacro, può fugare nell'animo l'ossessione fisica della morte e l'angoscia esistenziale che promana dalla consapevolezza del terreno disparire. L'ansia che sa il termine di tutto è sanata non tanto dal ricordare senza posa il destino inevitabile di ciò che è impermanente, bensì con l'esperire, nelle forme cicliche del rito, una serie di morti e rinascite inanellate come i grani di un rosario. Così il brivido immenso del sacro, assimilato come un nutrimento segreto attraverso la preghiera dei giorni, educa al superamento dell'estremo passo che è unica certezza dell'uomo. Contro la paura, la prossimità al divino discioglie in dosi omeopatiche il terrore più grande, sottoponendo il cuore ad una serie continua di dissolvimenti e ricomposizioni. La religione dà la morte (e la rinascita) nella forma della bellezza.

La poesia che, devota o atea, finisce spesso col dimorare nei recinti sacri della religione, n'esce turbata e smagliante – nuova del tutto, insomma – perché rifondata da quest'incontro. Eppure la fuga del pensiero da quest'inaggrabile verità è, comprensibilmente, altrettanto frequente: il fine grecista e germanista Leone Traverso nell'agosto del 1956 deve separarsi da Vittoria Guerrini, la poetessa e saggista Cristina Campo: è a lei che dobbiamo le fini versioni di Herbert e Crashaw. Traverso si sente distante dalla «gente del paese» di Vittoria, ovvero dagli uomini della stessa tempratura intellettuale e dello stesso destino della donna un tempo amata, in cui egli ritrova «quell'impeto raccolto, quella perseveranza oltre la speranza, quel respiro anche nell'angustia più tremenda, voluta»<sup>5</sup>. Ne ha ben donde: la Campo, vedremo, si sta ritirando nei luoghi insopportabili della morte-rinascita. La decisione di Traverso non può che essere cosciente e onesta, perché l'insigne studioso sa bene dell'esistenza di tali luoghi o dimensioni dell'anima. Difatti, il tremendo, quale volto del sacro, gli si è annunciato chiaramente nelle traduzioni dai classici greci e tedeschi. Tra questi ultimi il più denso di riferimenti al divino terrore resta, senz'ombra di dubbio, Rainer Maria Rilke.

Lo scrittore praghese, persino al di là del suo stesso pensiero, è un lirico essenzialmente liturgico e teologico:<sup>6</sup> la sua poesia conosce la discesa agli inferi pagana e cristiana, si modella sul breviario latino, s'imbeve della contemplazione delle icone bizantine e delle tavole toscane e, in particolar modo, senesi, s'inebria, infine, della Pasqua ortodossa russa e dei suoi splendidi rituali. Proprio intorno a quest'ultima esperienza e malgrado si sia spesso intervenuti per segna-

<sup>5</sup> C. CAMPO, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, a cura di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2007, p. 72.

<sup>6</sup> Cfr. R. GUARDINI, *Rainer Maria Rilke. Le «Elegie duinesi» come interpretazione dell'esistenza*, Brescia, Morcelliana, 2004.

re la distanza tra la scrittrice italiana e il maestro dei *Sonetti a Orfeo*,<sup>7</sup> esistono pagine in cui ritroviamo, per intero, l'*imagery* estetico e spirituale di Vittoria-Cristina: «Chi frequenta la chiesa del Santo Vladimir a Kiev, avverte subito che [nelle icone] vi è ancora vita, una vita protetta da preziose pareti e trattenuta da occhi immensi, qualcosa della vita di coloro che si chinano di fronte a questi quadri finché la loro fronte tocca la pietra. Poiché l'arte russa non è morte; vive una vita che è infinitamente silenziosa, infinitamente lenta e affine alla vita più intima del popolo, la cui anima non cresce come un fiore qualsiasi in un anno, ma come quelle piante, la cui crescita viene notata soltanto in quel momento in cui diventati vecchi si fa ritorno ad essa, dopo che le si aveva lasciate ancora bambini».<sup>8</sup> Difficile non constatare l'affinità elettiva di questa pagina – che ha lingua di fiaba iniziatica e parla di vita e di morte, di lentezza e di silenzio, di radici, d'infanzia e d'improvvisa rivelazione nella crescita di un destino – con il dettato poetico dell'ultima Campo nell'estremo lascito del *Diario bizantino*.<sup>9</sup> In particolar modo, nella lirica *Monaci alle icone*, il «giovane Gregorio» ha mani di «vergine betulla», Isacco «depone a terra la vita», Macario «si rotola a piè dell'icona»; soprattutto «il lentissimo bacio a occhi chiusi, dopo il lunghissimo sguardo, / non è più bacio a un'icona, non è più bacio a un'icona».<sup>10</sup> Oltre l'immagine sacra dipinta vi è il salto verso la misteriosa presenza, baluginante già nella «vita infinitamente silenziosa» riscontrata da Rilke. Vi è soprattutto, nell'anno 1900, prima ancora degli sfolgoranti saggi di filosofia dell'icona dei maestri russi dell'Età d'Argento – i testi di cui si nutriranno la Campo e il suo compagno di vita Elémire Zolla – una commovente consapevolezza della funzione autentica dell'icona. Rilke sa che le tavole sacre bizantine e slave sono dipinte «secondo i precetti della liturgia ortodossa», le «antiche regole del *podlinnik*» in cui sono «già stabiliti in modo esatto non solo i contenuti ma anche i luoghi in cui dovevano essere collocate le singole rappresentazioni» e vengono indicati «il comportamento, i gesti e l'abbigliamento della maggior parte dei personaggi»; l'icona russa «fa parte degli arredi sacri come un qualsiasi vaso d'oro o un'antica preghiera. La sua forma è stata tramandata». Non sono parole di storico, bensì di poeta, quasi da “teologo” dell'immagine sacra che si è lasciato condurre «di fronte alle antiche icone diventate scure, davanti a cui da secoli gli uomini pregano e le candele bruciano».<sup>11</sup> Non è facile dimenticare quanto i canoni dell'iconografia sacra rammentino la regolarità di quelli che tornano nella

<sup>7</sup> Vd. ad es. M. MORASSO, *Un'amicizia imperfetta. Cristina Campo e Rainer Maria Rilke*, in M. FARNETTI, F. SECCHIERI e R. TAIOLI (a cura di), *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, Mantova, Tre lune, 2006, pp. 243-251.

<sup>8</sup> R. M. RILKE, *Le aspirazioni moderne dell'arte russa*, in ID., *Tutti gli scritti sull'arte e la letteratura*, ed it. a cura di E. Polledri, Milano, Bompiani, 2008, pp. 627-629.

<sup>9</sup> C. CAMPO, *Diario bizantino*, in EAD., *La Tigre Assenza*, op. cit., pp. 45-57.

<sup>10</sup> Ivi, p. 53.

<sup>11</sup> R. M. RILKE, *Le aspirazioni moderne dell'arte russa*, cit., p. 627.

fiaba, lì dove s'incontrano, in un sol uomo, il vecchio e il ragazzo ai piedi della stessa pianta: «Bambino senza età, vegliardo mascherato, come i neri bambini delle icone».<sup>12</sup>

Dall'icona alla fiaba, è possibile passare al mito: di fronte al mondo antico, greco-romano, il poeta praghese è soggiogato dalle epifanie degli dei che tornano a rivelarsi nel racconto letterario e nelle opere d'arte superstiti. Di fronte ad essi «devi mutar vita»; ovvero morire.<sup>13</sup> Ma sono, soprattutto, gli angeli della tradizione semitica – ebraica, cristiana, islamica – a segnare il suo sentimento del tremendo. Traverso, traducendo le *Elegie duinesi*, scopre il luogo eletto della manifestazione degli angeli rilkiani<sup>14</sup>. A loro il poeta, nella *Seconda elegia*, si rivolge così: «Primi perfetti, favoriti voi del creato, / gioghi di colli, crinali all'aurora purpurei / dell'universo novello – polline della fiorente / divinità, voi membra della luce, scale, anditi, troni, / spazi d'essere, scudi voi di delizia, tumulti / di tempestoso tripudio e d'improvviso / specchi voi, solitari, cui la scaturita bellezza / rifluendo perenne ripullula nel proprio viso». Ma questa manifestazione d'incomparabile splendore, appena suggerita in lucenti metafore, si lega all'esperienza di ciò che è in sé terribile: «Sono gli angeli tutti tremendi». E difatti l'arcangelo è chiamato «il pericoloso», che avvicinandosi di un solo passo all'uomo, «battendo / alto abbatte noi, il nostro cuore». Nella *Prima elegia* Rilke, ansioso, medita e s'interroga: «Chi mai, s'io grido, m'udrà dalle schiere celesti? / E d'improvviso un angelo contro il suo cuore m'afferi, / io svanirei di quel soffio più forte. Ché il bello / è solo l'inizio del tremendo, che noi sopportiamo / ancora ammirati perché sicuro disdegna / di sgretolarci. Sono gli angeli tutti tremendi». Oltre la soglia del visibile, custodita dai Messaggeri celesti, si conserva il modello perfetto e il senso spirituale di tutto ciò che viviamo; ma lo svelarsi del significato di tutto necessita la nostra morte, il nostro disfarci di fronte alla smisuratezza della visione divina, il nostro esser radicalmente nuovi.

Gli angeli rilkiani, simili a quelli della mistica islamica e bizantina, vivono al confine tra il mondo sensibile e quello sovrasensibile. Quali essenze serafiche e cherubiche, fanno parte di quest'ultimo, e preludono alla sua visione terribile; ma, d'altra parte, la loro bellezza, nella forma della liturgia celeste, archetipo eterno di quella terrestre, annuncia in modo sensibile il Tremendo. Per i mistici islamici della Persia medioevale, tra il mondo divino e la sfera terrena, si frapone quella dimensione che i platonici latini, antichi e moderni, chiameranno *mundus imaginalis* o *spissitudo spiritualis*: un terzo regno dell'essere, intessuto d'immagini perfette, che media tra lo spirituale e il corporeo e che è costituito da

<sup>12</sup> C. CAMPO, *In medio coeli*, in EAD., *Gli imperdonabili*, a cura di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1987, p. 14.

<sup>13</sup> R. M. RILKE, *Nuove poesie*, in ID., *Poesie*, tr. it. di P. De Nicola, L. Traverso e R. Prati, Novara, De Agostini, 1981, p. 13.

<sup>14</sup> R. M. RILKE, *Elegie duinesi*, in ID., *Poesie*, op. cit., pp. 93, 96.



entrambi.<sup>15</sup> Questa realtà intermedia è, al contempo, visione mistica del mondo terreno e intuizione simbolica di quello celeste. Già un tempo Rilke ha omaggiato quest'antica, universale concezione platonica. Egli, in una preghiera rivolta al «Signore Iddio», ricorda che tra l'Assoluto e l'uomo si frappone «una lieve parete»; e aggiunge: «foggiata ell'è d'immagini soltanto / che ripetono a mille il nome tuo». Nella piena illuminazione, dice il poeta, «si effonderà, / balenando su tutte le cornici / che rinserrano, Dio, l'effigie tua». La lirica conclude con una meditazione: «i sensi miei che rapidi si estenuano / non han rifugio, Dio, da te scissi».<sup>16</sup>

Il componimento, incastonato nella raccolta, il *Libro d'ore*, che s'ispira al rituale cattolico e bizantino, mostra un'affinità sorprendente con l'estetica di Cristina Campo: la parete di segni e simboli, trapunta di metafore e allegorie degne di comunicare, attraverso la liturgia terrestre, quella celeste o angelica, la loro funzione di preludio terrifico alla *visio beatifica*, il coinvolgimento dei sensi che devono essere uccisi e rigenerati nella vita spirituale. Tutti elementi che la scrittrice, assieme a Elémire Zolla, va scoprendo negli scritti di Henry Corbin, profondo conoscitore dei mistici di Persia e delle loro affinità col mondo cristiano bizantino, medioevale e rinascimentale.<sup>17</sup> Non a caso, Corbin ha intuito, nelle creature celesti rilkeane, l'essenza stessa dell'angelo islamico e, aggiungiamo noi, cristiano-orientale, nel senso di un'intima e durevole metamorfosi del visibile nell'invisibile.

La Campo, che, come rammenta Pietro Citati, da lungo tempo ama «i delicati angeli orientali di Rilke»,<sup>18</sup> assimila, più precisamente, la bellezza al Cristo-Verbo, alla Parola di Dio fatta carne. Così Cristina parafrasa la celebre definizione di san Paolo (*Eb* 4, 12-13): «la Bellezza a doppia lama, la delicata, / la micidiale».<sup>19</sup> Qui l'esperienza terribile del divino sta nell'autoumiliarsi dell'Incommensurabile, circoscritto nella natura umana e nella sua finitezza: l'elevarsi dell'uomo sta, di contro, nella paurosa morte della propria forma per acquisirne una nuova.

<sup>15</sup> Vd. H. CORBIN, *Storia della filosofia islamica*, tr. it. di V. Calasso e R. Donatoni, Milano, Adelphi, 1991, pp. 69-71, 219-222; ID., *L'immaginazione creatrice. Le radici del Sufismo*, tr. it. di L. Capezzone, Bari, Laterza, 2005, pp. 48-50, 73-74, 159-160, 166-170, 189-193; ID., *L'Iran e la filosofia*, tr. it. di P. Venuta, Napoli, Guida, 1992. Cfr. M. CACCIARI, *L'angelo necessario*, Milano, Adelphi, 1986, pp. 22, 25-34, 36-37, 39-41, 47-48, 55-56, 135-144.

<sup>16</sup> R. M. RILKE, *Il libro d'ore*, in ID., *Poesie*, tr. it. a cura di V. Errante, La Spezia, Fratelli Melita, 1992, p. 129.

<sup>17</sup> Vd. H. CORBIN, *Corpo spirituale e Terra celeste*, tr. it. di G. Bemporad, Milano, Adelphi, 1986, pp. 13-24; cfr. di C. CAMPO, *Tappeti volanti*, in EAD., *Gli imperdonabili*, op. cit., pp. 68-69 e di E. ZOLLA, *La simbologia*, «Conoscenza Religiosa», n. s., I, 2 (2010), p. 67; *Gli usi dell'immaginazione*, in ID., *Verità segrete esposte in evidenza*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 86; *Introduzione* a P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, tr. it. a cura di E. Zolla, Milano, Adelphi, 1977, p. 12.

<sup>18</sup> P. CITATI, *Il viso di Cristina Campo*, in ID., *Ritratti di donne*, Milano, Rizzoli, 1992, p. 287.

<sup>19</sup> C. CAMPO, *Canone IV*, in EAD., *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 54.

Soprattutto nell'icona di Cristo, volto di tutti i volti, vi è ridisegnato e ricomposto il cosmo intero, compreso il senso della morte e del dolore: «L'immagine canonica del *Pantokrator* bizantino – dalla pelle color del dattero e del leone, dalla grande vena bifida sulla fronte, dal mento diviso come i due emisferi, era insieme stilizzazione del cosmo e di quell'altra immagine supremamente realistica, col setto nasale rotto e la guancia tumefatta: il *rex tremendae maiestatis* della Santa Sindone».<sup>20</sup>

Nel volto dipinto di Cristo, in cui il «Tremendo» ha trasfuso «il suo indicibile sguardo», manifestando un lampo «della suprema Maschera», Cristina contempla con fascino e sgomento lo «spazio ducale tra due sopraccigli, emisferi / cristallini di tempie, sguardi senza patria quaggiù, / silenzi più remoti dell'uranico vento».<sup>21</sup> Davanti alla vera icona del Salvatore, la liturgia ortodossa proclama: «Nemmeno gli eserciti degli angeli possono vederla senza timore, raggianti com'è di luce divina [...]. I cherubini si velano tremanti la faccia, i serafini non tollerano la vista della tua gloria [...]. Colui che siede invisibile al di sopra dei cherubini, si mostra in effigie a coloro ai quali si è fatto simile, ineffabilmente formato dal dito immacolato del Padre a sua somiglianza».<sup>22</sup> I testi del culto orientale si chiedono con quali occhi e con quali mani l'uomo figlio della terra, insozzato dalle colpe, immerso nelle contaminazioni, possa avvicinarsi alla visibile immagine dell'invisibile Dio. Nel rito latino antico e in quello bizantino-slavo la Campo trova risposta: «È perfettamente apparente – scrive – come l'acquisizione dei sensi soprannaturali importi l'oblazione dei naturali: questi gettati in quelli, accesi e consumati in quelli come le resine preziose, nella sacra mischianza del santo crisma».<sup>23</sup>

Attraverso le liturgie Cristina misura il passaggio inquietante nel mondo invisibile, attraverso il taglio, finissimo e assassino, della lama gemella della bellezza; è il compimento e l'oblazione dell'arte, allo stesso modo in cui la sua poesia viene, infine, offerta alla preghiera e al culto: «chi abbia assistito anche solo una volta a una liturgia tradizionale celebrata con ispirazione, non sarà indotto facilmente al commercio, persino di fronte all'arte più consumata, della parola *bellezza*».<sup>24</sup>

Nello splendore rituale l'autrice rileva, innanzi tutto, l'aspetto tremendo del sacrificio divino che la liturgia rammenta e rivive realmente nell'eucaristia, lì dove finito e infinito collidono inesorabilmente: «Tremendo è che nei nostri sguardi affondi / l'impassibile sguardo / di Chi ha compiutamente patito, / di

<sup>20</sup> C. CAMPO, *Sensi soprannaturali*, in EAD., *Gli imperdonabili*, op. cit., p. 238.

<sup>21</sup> C. CAMPO, *Canone IV*, cit., p. 54.

<sup>22</sup> M. B. ARTIOLI (a cura di), «*Antologhion* di tutto l'anno, volume IV, Roma 2000, p. 925.

<sup>23</sup> C. CAMPO, *Sensi soprannaturali*, cit., p. 245.

<sup>24</sup> C. CAMPO, *L'intervista*, in EAD., *Sotto falso nome*, a cura di M. Farnetti e F. Secchieri, Milano, Adelphi, 1998, p. 204.

Chi con la stessa mano imparte ed è impartito, / e spezzando è spezzato, / immolando immolato, / mangiato e mai consumato».<sup>25</sup> La poetessa sa che la sua è un'esperienza rara ed elitaria: «Una persona molto onesta, invitata ad assistere ad una cerimonia liturgica bizantina, rispose una volta: “Non sono abbastanza forte per poter sopportare la bellezza”». Accettare lo splendore liturgico è una volta di più «accettare una morte, una fine del vecchio uomo e una difficile nuova vita». La Campo, fino alla fine della sua esistenza, non ha fuggito il tremendo ma ha preteso per sé la lama duplice della morte-rigenerazione, il «terrore» di quella Bellezza su cui «i più preferiscono sparare [...] o rifugiarsi nell'orrore per dimenticarla».<sup>26</sup>

Gli angeli, che nell'*Annunciazione* di Rilke «tutti sono presi / da un nuovo turbamento»,<sup>27</sup> sconvolti dal mistero dell'Incarnazione, per la Campo, rivivono tale cataclisma metafisico ad ogni sacrificio liturgico: «Faccia a terra le incorporate Legioni, / gli Arcistrateghi di luce, / i nostri denti affondano nelle carni dei cieli». Alla scrittrice non resta altro che immergersi, al di là dei messaggeri e dei guardiani di pura fiamma, nel mistero tremendo dell'invisibile che si fa visibile – e mortale – nel rituale del sommo sacramento, velandosi il capo per il terrore: «Lungo i due fili della duplice lama / di intenzioni e di esitazioni / come te, come te, Signore, / noi siamo consegnati a quella morte / che con più denti dell'amore morde / e separa la rosa / dal bacio e dalla fiamma e dalle stelle le nevi / e l'emozione dall'intellezione / e il mondo ricompone / ma atrocemente, ma come attraverso il fuoco».<sup>28</sup>

## 2. *Corpo celeste: Bernardo Trevisano e l'alchimia*

Al centro del rito ortodosso, della grande, tremenda liturgia della morte-rinascita, resta l'icona, nella sua vertiginosa pienezza simbolica e sapienziale. Su di essa s'interroga John Lindsay Opie, fine bizantinista e stretto confidente di Zolla e della Campo: «Che cos'è l'icona? *L'icona è metafisica*, risponde Pavel Florenskij [...], *e la metafisica è una pittura verbale d'icona*. Alla metafisica, però, sarà bene aggiungere la fisica e l'alchimia, l'astronomia e l'astrologia, la cosmologia e la cosmogonia: insomma, tutte le scienze tradizionali che da essa irradiano e le stanno intorno come i petali d'un fiore allo stame».<sup>29</sup>

Anche l'alchimia, dunque, partecipa all'immagine liturgica ortodossa. Eppure,

<sup>25</sup> C. CAMPO, *Diario bizantino*, cit., p. 48.

<sup>26</sup> C. CAMPO, *L'intervista*, cit., p. 204.

<sup>27</sup> R. M. RILKE, *Il libro delle immagini*, in Id., *Poesie*, tr. it. di G. Pintor, Torino, Einaudi, 2006, p. 15.

<sup>28</sup> C. CAMPO, *Diario bizantino*, cit., p. 49.

<sup>29</sup> J. LINDSAY OPIE, *Che cos'è l'icona?*, «Fine Arts», I, 4-5 (1981), p. 43. Su Lindsay Opie vd. A. GIOVANARDI, *John Lindsay Opie: estetica simbolica ed esperienza del sacro. Un profilo intellettuale*, prefazione di B. Uspenskij, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011.

ricordando gli ultimi anni della Campo, un altro suo amico racconta la distanza intellettuale che si andava creando in quel tempo tra la scrittrice e Zolla, riguardo al tema. Lo studioso, «sempre più assorto nei suoi studi alchemici, le appariva distante “distratto”. Un giorno, alludendo al suo compagno che studiava alchimia nella camera accanto, parlò stranamente di vana curiosità che non giova alla vita spirituale».<sup>30</sup> Tale reticenza fu motivata, credo, dall'adesione radicale di Cristina alla purezza del cattolicesimo tradizionale, alla premura di lasciare fuori dalla porta ogni gnosi spuria, malgrado il tradizionalismo campiano non si fosse mai mescolato col cieco integrismo. La scrittrice mostrò, al contrario, una squisita sensibilità per la letteratura mistica ortodossa, ebraica, islamica e buddhista, così come per il pensiero non conformista di Simone Weil e María Zambrano, menti filosofiche di fervente e indubbia religiosità, ma assolutamente laiche e indipendenti nel loro metodo d'indagine. Della prima la Campo lesse l'opera intera, traducendo molti scritti<sup>31</sup> ed ebbe senza dubbio l'occasione di conoscere i passaggi dei *Quaderni* e della *Lettera a un religioso* dove i temi e il linguaggio dell'alchimia vengono interpretati in chiave schiettamente ascetica ed eucaristica, per cui la trasmutazione della ímateria è assimilabile al processo di santificazione e la pietra filosofale è tutt'uno con il pane transustanziato.<sup>32</sup> Con la Zambrano Cristina intrecciò una profonda amicizia intellettuale tanto che è stato ipotizzato che le molte suggestioni alchemiche dell'opera della spagnola le provenissero, durante gli anni del suo esilio romano in fuga dal regime franchista, proprio dalla consuetudine con la Campo e Zolla.<sup>33</sup>

La tematica alchemica è dunque un *leit motiv* palese nelle ricerche di Elémire, che dedica un intero numero della rivista da lui diretta agli sviluppi orientali dell'Arte,<sup>34</sup> mentre resta un elemento quasi segreto nelle frequentazioni spirituali di Cristina, la quale si trattenne con sobria eleganza dal tradurre molti suggestivi passi alchimistici di alcuni autori da lei amati (la Weil, John Donne, Angelo Si-

<sup>30</sup> E. MARCHESE, *Ricordo di Cristina Campo: gli anni del «Russicum»*, in E. Bianchi e P. Gibellini (a cura di), *Cristina Campo*, «Humanitas», n. s., LVI, 3 (2001), Brescia, Morcelliana, p. 432; qui alle pp. 21-31.

<sup>31</sup> Sul fondamentale rapporto tra la Campo e la Weil si veda M. PIERACCI HARWELL, *Cristina Campo e Simone Weil*, in E. Bianchi e P. Gibellini (a cura di), *Cristina Campo*, op. cit., pp. 381-417.

<sup>32</sup> S. WEIL, *Quaderni*, tr. it. a cura di G. Gaeta, Milano, Adelphi, 1982-1993, I, pp. 132, 174, 201, 240, 300, 310, 315, 332; II, p. 62; III, pp. 207, 214; IV, pp. 11, 91, 119, 226, 352, 360; EAD., *Lettera ad un Religioso*, tr. it. a cura di G. Gaeta, Milano, Adelphi, 1996, p. 56. Cfr. M. PEREIRA, *Arcana sapienza. L'alchimia dalle origini a Jung*, Roma, Carocci, 2001, pp. 284-285, 290 (nn. 46-48).

<sup>33</sup> M. PEREIRA, *Arcana sapienza. L'Alchimia dalle origini a Jung*, op. cit., p. 285. Sulla relazione affettiva e intellettuale di Cristina Campo e di Elémire Zolla con la filosofa spagnola vedi M. Pertile, «Cara il viaggio è cominciato». *Lettere di Cristina Campo a María Zambrano*, «Humanitas», LVIII, 3 (maggio-giugno 2003), pp. 434-474.

<sup>34</sup> Vd. «Conoscenza Religiosa», VIII, 3 (1976): numero monografico su *Alchimia e meditazione taoiste e buddhiste*.

lesio), pur se inquadrati in una prospettiva genuinamente cristiana, quando non anche cattolica. Unica eccezione, mi sembra di ricordare, è il brano di Simone sulla sventura dove la «la pietra di vita» è tutt'uno col «corpo di Cristo».<sup>35</sup>

Eppure non si tratta di un rifiuto netto, ma di una squisita, attenta, precauzione spirituale, che le fece prediligere il valore metaforico del linguaggio alchemico, rispetto alle applicazioni pratiche dell'Arte. Il 12 ottobre del 1955 scriveva a Traverso: «Ho già il catalogo di Giorgione che mi ha occupato per giorni e giorni. È il cuore di mille autunni racchiuso in una sfera “llena de un elixir especioso” (forse soltanto di lacrime trattenute)».<sup>36</sup> L'opera d'arte è colma di medicamento alchemico, e rinnova l'anima commovendola e purificandola, attraverso un pianto perfettamente interiorizzato.

In tal senso, un altro fatto è altrettanto significativo: la scrittrice italiana, pur nel pieno della sua battaglia, dotta e appassionata, a favore dell'antica eredità cristiana, medioevale e tridentina, che la impegnava sia nella difesa della liturgia latino-gregoriana, minacciata dalle riforme seguite al Concilio Vaticano II, sia nella riscoperta del rito bizantino-slavo, quale isola protetta dall'invasione di una modernità livellatrice e volgare, firmava alcuni dei suoi articoli con l'eteronimo Bernardo Trevisano. Questo stesso *nom de plume*, con cui Cristina scriveva alcuni sofisticati affondi su temi concernenti anche la spiritualità e il culto cattolici, era contemporaneamente impiegato da Zolla sul *Giornale d'Italia* tra il 1965 e il 1966. Com'è noto, Bernardo non è un personaggio di pura invenzione e lo ricorda Grazia Marchianò, che, tre anni dopo la morte della Campo, divenne moglie di Zolla ed è oggi custode e curatrice della sua opera: «Alla luce delle scarse notizie storiche, si fronteggiano due ipotesi: che il Trevisano fosse un patrizio così chiamato perché originario della marca trevigiana o che venisse da Treviri in Germania. Sennonché i trattati di alchimia annoverano Bernardo tra i maestri dei segreti del primo Rinascimento. Nato nel 1406, avrebbe avuto facoltose sostanze di cui a un certo punto si sarebbe sbarazzato, non prima di aver svolto transazioni finanziarie in quel di Rodi dove visse per qualche tempo. Seguace del pensiero di Aristotele ed esperto di medicina galenica, in tarda età sarebbe divenuto padrone dell'Arte lasciando, tra altri scritti, un'opera sulla “filosofia naturale dei metalli”, e un trattato di filosofia ermetica nel quale campeggia la favola di un re rigenerato alla fonte della Vita, trasparente allegoria dei processi mercuriali di trasformazione e “redenzione” alchemica della materia»<sup>37</sup>.

È bene qui ricordare il fatto che, a partire dall'ultimo Cinquecento fino al Seicento inoltrato, si diffusero testi alchemici attribuiti a prestigiosi personaggi

<sup>35</sup> D. BRANCALE (a cura di), *Cristina Campo in immagini e parole*, Salerno, Ripostes, 2002, p. 70.

<sup>36</sup> C. CAMPO, *Caro Bul...*, op. cit., p. 28.

<sup>37</sup> G. MARCHIANÒ, *Una biografia intellettuale*, in E. ZOLLA, *Il conoscitore di segreti*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 86.

di età medioevale o umanistica come il Trevisano<sup>38</sup> e che, quindi, la Campo e Zolla non furono certo i primi redattori di testi 'apocrifi' attribuiti al misterioso maestro; ma è degna d'interesse anche la notizia per cui la fiaba esoterica, citata dalla Marchianò, narra di un sovrano rinnovato dalla sorgente di Vita, alludendo, così, all'antico sogno della 'prolongevità', la 'lunga vita' ottenuta con un farmaco alchemico che, però, può essere inteso, come sottile allegoria mistica. E difatti, sebbene il legame fra alchimia e farmacologia sia dimostrato, fin dal XIV secolo, e in seguito testimoniato proprio dallo scambio epistolare fra Tommaso da Bologna e il Trevisano (o Trevirense),<sup>39</sup> un brano del loro carteggio rimanda ad un sapere densamente ermetico, espresso con profondità di simboli. Così Bernardo scrive a Tommaso, immerso nella ricerca di un "oro medicinale artificiale": «dovete comprendere i detti dei filosofi considerando quello che è possibile in natura, non prendendo le parole alla lettera. Essi infatti hanno trattato di quest'arte sacra e dei suoi segreti sotto metafore, favole, enigmi e parole oscure, e celarono così le opere che volevano tramandare, affinché non risultassero comprensibili agli incolti e agli empi, che ne sono indegni».<sup>40</sup>

Proprio nel linguaggio arcano di tale cultura, si giustifica, a parere della Marchianò, (per la quale l'alchimia è, in origine, una scienza ermetica, sorta dalla cultura religiosa e sacerdotale egizia<sup>41</sup>), la misteriosa scelta dell'eteronimo di Zolla: «Più di un indizio fa pensare alla forte attrazione dello scrittore per uno dei protagonisti della "letteratura dei segreti" fiorita in Europa in età pre-moderna. Il nome dell'alchimista del primo Quattrocento può essere stato lo schermo dietro il quale, un po' per celia, un po' sul serio, lo scrittore riparò la sua vocazione all'esoterico in un tempo tra i più negati a tollerarla».<sup>42</sup> E forse più sul serio che per celia, se, nel volume che racchiude le sue ricerche sull'alchimia, il compianto Elémire chiama in causa Bernardo Trevisano e il suo «regime del fuoco», in pagine dedicate alla rigenerazione dei corpi. Ma proprio qui lo studioso ricorda qualcosa che riconduce il discorso 'medico' a quello religioso, intrecciandoli indissolubilmente: «fin dai testi alessandrini il paragone è istituito fra il corpo spirituale dei metalli e il corpo glorioso di resurrezione dell'uomo [...] Le tradizioni concordano nel dire che la morte non è connaturale al corpo, ma è frutto del peccato, della potenza spirituale inattuata. Questa dottrina mostra come sua prova sperimentale i corpi gloriosi dei santi, non solo nelle tradizioni confluite nel Cristianesimo, ma anche nelle taoiste, lamaiste e *bön*».<sup>43</sup> Il linguag-

<sup>38</sup> Cfr. M. PEREIRA, *Arcana sapienza*, op. cit., pp. 218, 241.

<sup>39</sup> Ivi, p. 171.

<sup>40</sup> M. PEREIRA (a cura di), *Alchimia. I testi della tradizione occidentale*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 718-725, in specie p. 722.

<sup>41</sup> G. MARCHIANÒ, *La parola e la forma*, Bari, Dedalo, 1977, p. 277, n. 31.

<sup>42</sup> G. MARCHIANÒ, *Una biografia intellettuale*, cit., p. 87.

<sup>43</sup> E. ZOLLA, *Le meraviglie della natura. Introduzione all'alchimia*, II edizione, Venezia, Marsilio, 1990, p. 91.

gio alchemico è, in questo scritto, del tutto avvinto a quello mistico, secondo la prospettiva ermeneutica che già ne aveva offerto Titus Burckhardt, tra gli autori 'metafisici' prediletti da Zolla e, probabilmente, anche dalla Campo.<sup>44</sup>

In un simile contesto culturale mi piace citare la chiusura della lettera del Trevisano al Bolognese: «avendo per maestro il dottore di verità, nostro Signore Gesù Cristo, che sia benedetto nei secoli dei secoli».<sup>45</sup> Espressioni come queste, che pongono il Salvatore all'origine della sapienza alchemica e che ne fanno il protettore dell'Arte, avranno permesso alla Campo di celarsi, in buona coscienza, dietro il nome di Bernardo, secondo quell'idea di riduzione dell'alchimia alla mistica – e, in un senso più preciso, alla mistica cristiana – che s'intravede nelle pagine di Zolla e che la Campo deve aver ben conosciuto traducendo, per la raccolta *I mistici dell'Occidente*, alcuni versetti del *Pellegrino Cherubico* di Angelo Silesio, spesso così intrisi di metafore alchemiche.<sup>46</sup> Tra i distici estatici del grande contemplativo tedesco, la Campo, come s'è detto, non ha scelto quelli in cui la pietra filosofale è paragonata all'eucarestia e il corpo del devoto è trasformato in oro,<sup>47</sup> ma ne ha offerti altri in cui si fa riferimento ad alcuni termini sostanziali sia per il lessico degli alchimisti, sia per quello degli asceti: il fuoco, l'oro, la pietra, il cristallo, l'essenza, la trasmutazione.

Così, tra il 1966 e il 1969, nascostasi dietro al nome del mitico sapiente di Treviri, Cristina pubblica, sia sul *Giornale d'Italia* sia sul periodico *Cappella Sistina*, articoli di critica letteraria ed artistica, studi sul monachesimo, interventi intorno alla liturgia e al culto della Chiesa,<sup>48</sup> ma anche lo splendido saggio sui tappeti persiani in cui evoca l'idea del *mundus imaginalis*, la 'terra' metafisica che si estende tra il mondo visibile e quello invisibile, il «mondo precedente all'Eden, dove la pietra e la stella, la rosa e il cristallo, la fonte e lo spino, l'animale feroce e il delicato si apparentano in una dimensione che le racchiude tutte».<sup>49</sup> Questa landa mistica che Cristina riscopre nei testi dei mistici platonizzanti della Persia sciita, conosciuti attraverso le finissime ricerche di Corbin, conserva quello che le scritture mazdee ed ebraiche, cristiane e islamiche chiamano 'corpo di Resurrezione': la geografia teosofica dei sapienti dell'Iran, la indica come il luogo celeste dove trova sede autentica ogni operazione alchemica, perché

<sup>44</sup> T. BURCKHARDT, *Alchimia. Significato e visione del mondo*, tr. it. a cura di F. Bruno, Parma, Guanda, 1986.

<sup>45</sup> M. PEREIRA (a cura di), *Alchimia*, op. cit., p. 725.

<sup>46</sup> A. SILESIO, *Il viandante cherubico*, tr. it. di C. Campo, in E. ZOLLA (a cura di), *I mistici dell'Occidente. Mistici tedeschi, fiamminghi e francesi dell'età moderna*, VI, Milano, Rizzoli, 1980, pp. 87-91.

<sup>47</sup> Ivi, I, 87, 102-104; II, 244, 246-250; V, 119. Vd. A. SILESIO, *Il pellegrino cherubico*, ed. it. a cura di G. Fozzer e M. Vannini, Cinisello Balsamo (Milano), Paoline, 1989, pp. 122, 125, 149-150, 312; pp. 140-141, 146-147, 195-197, 516-517; e cfr. pp. 51-53.

<sup>48</sup> Vd. la bibliografia in C. CAMPO, *Sotto falso nome*, op. cit., pp. 267, 273-274.

<sup>49</sup> C. CAMPO, *Tappeti volanti*, cit., p. 69. Lo scritto, a firma di Bernardo Trevisano e col titolo *Tappeti persiani*, uscì su «Il Giornale d'Italia», (28-29 maggio 1966), p. 3.

l'Arte, quale scienza mistica, conduce all'ottenimento del corpo spirituale.<sup>50</sup> Alla dimensione immaginale, la stessa Campo aveva fatto riferimento in un più vecchio testo, *Attenzione e poesia*, in cui definisce lo scopo ascetico dell'attività letteraria, facendo leva su quella facoltà «a cui allude senza dubbio l'antico testo di alchimia là dove raccomanda di dedicare all'opera “la vera immaginazione e non quella fantastica”. Intendendo con ciò, chiaramente l'attenzione, in cui l'immaginazione è presente, sublimata, come il veleno nella medicina. Per uno dei tanti equivoci del linguaggio la si chiama “fantasia creatrice”». <sup>51</sup> Lo scritto ricordato è, probabilmente, opera di Paracelso, come testimonia proprio Corbin: «È tale posizione mediana che subito impone alla potenza immaginativa una disciplina impensabile là dove essa è degradata a “fantasia”, che emette soltanto dell'immaginario, dell'irreale, ed è capace di ogni intemperanza. Si tratta proprio di quella differenza, che già Paracelso conosceva e distingueva molto bene, tra l'*Imaginatio vera* (la vera Immaginazione, l'Immaginazione nel vero senso) e la *Phantasey*». <sup>52</sup>

Con l'indagine sulla sfera immaginale della mistica persiana, esordisce non a caso il libro di Zolla sull'alchimia,<sup>53</sup> ma lo studioso, forse consapevole che l'abbraccio tra l'Arte esoterica e l'ascesi cristiana era già stata adombrato presso gli alchimisti bizantini,<sup>54</sup> chiama in causa la *spissitudo spiritualis* dei teosofi iranici anche nell'introduzione a *Le porte regali*, il magnifico saggio sull'iconostasi ortodossa del matematico, filosofo, teologo russo Pavel A. Florenskij.<sup>55</sup> Anche l'icona, sostiene Elémire, ha molto a che fare con la tradizione alchemica: «i pittori (ancora i bizantini e i medioevali) squadernavano sulla tavolozza il rosario degli archetipi luminosi, il circolo delle droghe, dei pigmenti, che quindi ripartivano, imitando la divina giustizia o armonia del mondo, nel mondo piccolo ma totale dell'icona»; e ancora: «L'icona era composta da alchimie di colori come un'azione sacrificale che trasmutava i metalli in essenze veraci e fantastiche». <sup>56</sup> Ma la Campo, sa bene che l'icona è, soprattutto, l'impronta simbolica di una trasformazione reale, avvenuta sul corpo dell'asceta il quale, per grazia divina, attinge alla Luce di Gloria, raggiunge la Terra celeste ed ottiene, seppur in modo parziale e anticipato, il corpo di Resurrezione. Il che implica, ovviamente, un limpido riferimento eucaristico riscoperto da Cristina in un antico contemplativo

<sup>50</sup> H. CORBIN, *Corpo spirituale e terra celeste*, op. cit., pp. 109-119, 201-222; cfr. M. PEREIRA, *Arcana sapienza*, op. cit., pp. 97, 109 (nn. 1-7), 279.

<sup>51</sup> C. CAMPO, *Attenzione e poesia*, in EAD., *Gli imperdonabili*, op. cit., p. 169.

<sup>52</sup> H. CORBIN, *Corpo spirituale e terra celeste*, op. cit., p. 16.

<sup>53</sup> E. ZOLLA, *Le meraviglie della natura*, op. cit., pp. 9-10.

<sup>54</sup> Cfr. M. PEREIRA, *Arcana sapienza*, op. cit., p. 97.

<sup>55</sup> E. ZOLLA, *Introduzione a P. A. Florenskij, Le porte regali*, op. cit., p. 12. Cfr. J. LINDSAY OPIE, *Icona*, in C. PIROVANO (a cura di), *L'immagine dello Spirito*, catalogo della mostra di Venezia, Milano, Electa, 1996, p. 12.

<sup>56</sup> E. ZOLLA, *Le meraviglie della natura*, op. cit., pp. 333, 338.



cristiano: «“Se un corpo” dice Giovanni Climaco “venendo a contatto con un altro corpo subisce sotto il suo influsso una trasformazione, come non muterebbe un corpo che tocchi Dio puramente” [...]. La pelle effonde una chiarezza simile a un fosforo o a un fluoro, popoli l’hanno vista e pittori testimoniata perché il nimbo e la mandorla di Luce non sono un ritrovato simbolico dell’iconografia sacra». <sup>57</sup> Efrem Siro, mistico orientale qui tradotto dalla scrittrice sentenza: «Se si congiunge a una fonte di luce / l’occhio diviene luce, / sfavilla di quella luce, / si fa glorioso di quello splendore / la cui bellezza lo adorna». <sup>58</sup>

Già prima del 1970, entrambi gli scrittori avevano definitivamente abbandonato l’eteronimo Bernardo Trevisano, tuttavia, il loro percorso attraverso la sapienza alchemica li aveva sostenuti in una profonda riflessione sulla trasfigurazione fisica e spirituale della carne; una ricerca che in Zolla fu specialistica e meticolosa, mantenendo tratti genuinamente ermetici, mentre, sporadica e allusiva nella Campo, diverrà tutt’uno, con il linguaggio e la sostanza della teologia rituale e sacramentale cristiana. La poetessa, definendo la Liturgia «iniziatrice sovrana», <sup>59</sup> e ponendosi sulla linea di grandi scrittori ecclesiastici bizantini e latini (Origene, Clemente d’Alessandria, Gregorio di Nissa, Cirillo di Gerusalemme, Ambrogio di Milano, Agostino d’Ippona, Ruperto di Deutz, Durando di Mende), individuò nettamente l’unico esoterismo autentico nell’arcano inesprimibile custodito nel cuore della religione tradizionale, cioè l’esperienza mistica: «Liturgia è celebrazione dei divini misteri. È anche la grande esoterica del cattolico, che solo dopo una lunga frequentazione della Liturgia terrena sarà in grado di presagire qualcosa della Liturgia celeste». <sup>60</sup> Il rito è la vera operazione alchemica che conduce l’anima alla sua origine divina, permettendole di scorgere un poco, in visione contemplante, il *mundus imaginalis*, il culto celebrato dagli angeli, la nube della testimonianza (*Eb.* 12, 1), la Luce di Gloria che trasforma, come in un incendio, il corpo dei santi. Di questo fuoco si erano colmati i versi poetici, pubblicati postumi, che la scrittrice, gravemente malata, consacrò *in extremis* alla liturgia bizantina, evocando le icone «accese», la «fiamma», la «folgore teologica dei Cherubini», il «turbine incandescente», il cosmo ricomposto «ma atrocemente, ma come attraverso il fuoco», il «cocente, celestiale, cadenzato dolore», l’«incendio imperiale», i «volti in fiamme», le «braci», il «lampo», «l’ustione». <sup>61</sup>

Zolla, nove anni dopo la morte della Campo affermò che l’alchimia è semplicemente la chimica, trattata però come un’arte o meglio come un esercizio

<sup>57</sup> C. CAMPO, *Sensi soprannaturali*, cit., pp. 239-240.

<sup>58</sup> EFREM SIRO, *Se si congiunge a una fonte di luce*, in C. CAMPO, *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 228.

<sup>59</sup> C. CAMPO, *Sensi soprannaturali*, cit., p. 232.

<sup>60</sup> C. CAMPO, *Note sopra la Liturgia*, in Ead., *Sotto falso nome*, op. cit., p. 131.

<sup>61</sup> C. CAMPO, *Diario bizantino*, cit., pp. 45-57, *passim*.

spirituale.<sup>62</sup> Il solo fuoco alchimistico a cui poté richiamarsi la sua antica compagna fu quello manifestato nell'oro delle icone, ed evocato dalla Zambrano in uno scritto, davvero infuocato, dedicato «a Vittoria-Cristina, in memoria»: «Ma la fiamma sola chiede di essere contemplata in silenzio [...]. Così il fondo oro che la pittura bizantina dà per sfondo a tutte le figure. Tutto si sta vedendo in questa fiamma quieta, in questa identità del vedere e dell'esser visto, in una fiamma non peritura. E così, per opacità, sorge la pittura, tutto è dipinto prima che rappresentato. Tutto si stacca uscendo dal fondo della luce-elemento. E per questa luce previa, per questa luce invisibile-figurata dal fondo oro offerto dalla pittura bizantina, il visibile si offre come essere e verità. “La luce la fissò”, dice la Messa di Santa Lucia».<sup>63</sup>

<sup>62</sup> E. ZOLLA, *L'oro nascente. La materia prima del cosmo*, «Riza Scienze», 11 (aprile 1986), ora in ID., *Il conoscitore di segreti*, op. cit., p. 598.

<sup>63</sup> M. ZAMBRANO, *La fiamma*, «Conoscenza Religiosa», IX, 4 (1977), p. 383.

PIERO PANZETTI

## *Cristina Campo e il gregoriano*

### *Poesia e musica: ali per il quotidiano*

La lettura degli scritti di Cristina Campo ha, ogni volta, suscitato in me una decisa attrattiva e insieme una crescente aspettativa soprattutto per il costante ricorso al linguaggio musicale che vi ho trovato. Gradualmente è nata in me una sorta di curiosità, un desiderio sempre più vivo di imbartermi in nuovi riferimenti alla musica, e nonostante li trovassi audaci, ho finito per sentirli progressivamente familiari. Il primo di questi suscitò ilarità e catturò da subito la mia attenzione:

«...del mio Natale non posso darle notizia perché non me lo ricordo. Ah sì – sono stata alla messa di mezzanotte nella basilica di san Saba, sull’Aventino. C’era un coro che massacrava Palestrina,...».<sup>1</sup>

Cristina Campo è nata e cresciuta in un contesto familiare imbevuto di musica,<sup>2</sup> grembo entro il quale la sua formazione letteraria ha potuto maturare di pari passo con quella musicale.

«...Vivevamo allora a Firenze, in una strada abitata da molti profughi russi, tra cui artisti che mio padre, compositore, conosceva. Mia madre, anche lei musicista, prediligeva la loro musica. ...».<sup>3</sup>

Gli accenni alla musica cui faremo riferimento, sono tratti soprattutto dal prezioso epistolario *Lettere a Mita*, dove la musica, evocata sempre con espressioni poetiche, diventa il registro per indicare la gravità del vivere umano. Quando scrive, la Campo si esprime col vigore che scuote alla radice, che scompagina l’ordine artificioso, le false certezze, ma si esprime anche con la dolcezza, che riporta alla calma la quiete interiore; questi tratti sembrano aver trovato, nella poesia e nella musica, assimilate come cibo per il sostentamento quotidiano dello spirito, la fonte più naturale. Bastano poche parole, delle sue, per constatare quale ricaduta la musica ha potuto avere nel suo quotidiano.

<sup>1</sup> Cfr. C. CAMPO, *Lettere a Mita*, Milano, Adelphi, 1999, p. 90.

<sup>2</sup> Per una visione completa della formazione culturale e musicale di Cristina Campo si rimanda a M. FARNETTI, *Cristina Campo*, Ferrara, L. Tufani, 1996.

<sup>3</sup> Cfr. C. CAMPO, *Il linguaggio dei simboli*, in C. CAMPO, *Sotto falso nome*, Milano, Adelphi, 1998, p. 212.

«...Come stasera questo andante di Mozart, che sa tutto e dice tutto – quello che non vorremmo fosse saputo e detto – e per avere meglio ragione di noi lo dice con la dolcezza di chi ha accettato per tutti...»<sup>4</sup>

Assimilandosi l'una all'altra, la musica e la poesia diventano, con pari dignità, vie per comunicare dal profondo:

«...Sono le 11 di sera, le tende coprono la finestra (che tutto il giorno è aperta sul grande pino, pieno di pigne rosa e di merli) e sul grammofono c'è un disco: *I pellegrini di Emmaus* di Giacomo Carissimi. (Quelle parole: «Nonne cor nostrum ardens erat in nobis dum... aperiatur nobis scripturas?», in una fiaba si leggerebbe così: «Dormì una notte e al risveglio erano passati 7 anni ed ella sentì di avere imparato in quel tempo tutto lo scibile umano».)<sup>5</sup>

Il tenore non cala anche quando, con sorprendente proprietà, parla dei polifonisti rinascimentali. Non le sarà certo sfuggito l'equilibrio mirabile dei contrappunti, dove nessuna nota eccede e nessuna nota manca, e dove l'estendersi delle diverse voci corrisponde all'elevarsi di archi sonori per l'edificazione di cattedrali di suono, la cui attrattiva rimanda a quella delle antiche cattedrali di pietra:

«...Certi pomeriggi sono molto belli. Oltre a Palestrina io ho un disco che mettiamo quasi ogni giorno: due madrigali di Luca Marenzio, uno dei quali (sul sonetto di Petrarca «Zeffiro torna e il bel tempo rimena») è una follia di uccelli, una sorta di immagine siderale del pino qui davanti. Ci sono anche, nello stesso disco, due madrigali di Gesualdo, principe di Venosa, il misterioso musicista che uccise la moglie Maria d'Avalos e l'amante di lei, Fabrizio Carafa. È musica di cui si può dire ben poco – la storia qui sopra potrebbe spiegar tutto o nulla del tutto. La si ascolta, se si può dir così, con una sorta di reverenza atterrita. *Questa* sventura, certo, non ammalà. Non so se «una sanguinante freddezza» potrebbe definirla. Meglio non tentare. (Le parole del testo sono banali – e diventano eccelse su quelle note)»<sup>6</sup>

E necessario come il pane diventa il ricorso alla musica:

«...Sono riuscita, anche con la febbre alta, a non perdere mai veramente un giorno: ho riletto tutti i russi, circa 10 volumi o forse 12 – ho ascoltato musica ogni volta che lo potevo – e ho scritto anche un poco, non so come»<sup>7</sup>

La comunicazione dal profondo rimane immutata nella sua intensità anche quando ricorre agli autori dell'epoca romantica:

«...Rastrelli in giardino, pattini di bambini, il ragazzo che, puntuale come l'usignuolo e la luce sulla libreria, suona con le finestre aperte gli studi sinfonici di Schumann...».

<sup>4</sup> C. CAMPO, *Lettere a Mita*, op. cit., p. 108.

<sup>5</sup> Ivi, p. 160.

<sup>6</sup> Ivi, p. 161.

<sup>7</sup> Ivi, p. 176.

«...Perdoni questa lettera, cara. Sono in quello stato particolare, impossibile a descriversi, e che credo prodotto dalla stanchezza, quando bastano tre note di musica per scoppiare a piangere e trovare intollerabili le cose più folli. Iersera ascoltavo un valzer di Chopin (sempre più lo studio e sempre più lo trovo un maestro assoluto, come Bach, come Mozart)...».<sup>8</sup>

Suggestivo, ancora, l'accostamento del canto degli uccelli alle variegata modalità esecutive contemplate dalla musica:

«...Qui sul mio pino c'è usignoli a profusione quest'anno, e ho studiato con attenzione le ore diverse del loro canto e il loro canto alle ore diverse. Verso le 3.45, ora, toccano il massimo; e alle 4 circa, ai grandi assoli e duetti, si aggiunge il concertato meraviglioso delle cinciallegre, poi il piccolo, perfettamente italiano, pizzicato dei passerì. E poi, nel dilagare di questa piena musica, i primi lunghi arpeggi delle rondini...».<sup>9</sup>

La Campo si rivela erudita nel linguaggio musicale, conoscitrice puntuale degli stili, dei generi, degli autori e delle epoche artistiche secondo le espressioni più disparate.<sup>10</sup> Ricorre al mondo musicale con la medesima compiutezza con cui ricorre a quello letterario. E come nei suoi componimenti letterari traspaiono la solennità, il rigore, la passione e il profumo della vita, così dal mondo musicale trae lo strumento più adeguato per soddisfare la febbrile necessità di comunicare perché le cose tornino al loro giusto ordine, quello naturale. Poesia e musica, in vantaggiosa osmosi, diventano antidoto contro la contaminazione che sviscerisce della loro essenza naturale i pensieri, gli affetti, le relazioni interpersonali e i modi di vivere, condannandoli alla tirannia dell'artificiosità.

La succinta indagine fin qui condotta ci ha aiutato ad illuminare, almeno parzialmente, la natura del rapporto di Cristina Campo con la musica.

Gioverà a questo punto ricordare come, soprattutto nei grandi della musica, ma non soltanto, arde l'istinto di risalire fino al lido più interiore, dove i suoni diventano musica ordinandosi secondo una perfezione assoluta: una perfezione che rispetti e tenti di esprimere l'inesprimibile. Ne ricordiamo uno per tutti, Mozart, che a questo proposito si è espresso in modo lapidario:

«...Non ha scritto lo stesso Mozart che avrebbe dato tutta la sua opera in cambio della gloria di aver composto la melodia del Prefazio gregoriano?».<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Ivi, p. 178.

<sup>9</sup> Ivi, p. 183.

<sup>10</sup> Cfr. C. CAMPO, *Musiche di scena nel teatro di Shakespeare*, in C. CAMPO, *Sotto falso nome*, op.cit., pp. 82-90.

<sup>11</sup> Cfr. D. SAULNIER, *Il canto gregoriano*, Casale Monferrato, Edizioni Piemme, 1998, p. 29.

Anche in presenza del genio musicale non viene meno la naturale propensione che sospinge l'artista ad intraprendere un lento peregrinare fra le innumerevoli espressioni musicali sedimentate lungo i secoli, attratto dalla forma che, per la sua purezza, custodisce la conoscenza dei sentieri che conducono alla soglia del mistero. Confortati dallo stesso Mozart, è lecito interrogarsi se tale forma musicale coincida proprio con la monodia gregoriana. Dall'espressione musicale minimalista a quella romantica, dalla classica a quella barocca, si perviene alla perfezione polifonica rinascimentale, ma il peregrinare non sembra pago fin quando non giunge al canto gregoriano. Più volte ho sentito amici e musicisti che, dopo la permanenza di alcuni giorni nell'Abbazia di Solesmes, dove per numerose ore al giorno e nelle diverse ore si canta il repertorio gregoriano, mi hanno detto: «...Qui non c'è bisogno di altra musica: nel gregoriano c'è tutto quello che si vorrebbe».

Possiamo ritenere che anche la voce di Cristina Campo vada annoverata fra quelle di coloro che, portati dall'anelito verso una meta musicale non conosciuta, sono approdati al lido del canto gregoriano? Ne ascolteremo dagli scritti e dalle lettere eventuali conferme. Intanto, fin qui, ci sembra di essere sicuramente confermati nell'idea che la Campo ha raggiunto il cuore della musica e del linguaggio musicale, fino a renderli parte della sua vita, elementi privilegiati nella comunicazione. Da questo orizzonte possiamo muovere per cercare di comprendere il suo rapporto col canto gregoriano.

### *Il canto gregoriano*

Il canto gregoriano è il repertorio musicale per la liturgia cristiana. Sedimentatosi gradualmente dalle origini della Chiesa, è stato consegnato alle generazioni per tradizione orale mediante un processo durato almeno fino alla fine del secolo IX, epoca in cui sono apparsi i primi manoscritti liturgico-musicali, nei quali, per ragioni molteplici, ha preso avvio l'ardua impresa di tradurre graficamente l'articolazione sonora della monodia gregoriana.<sup>12</sup> La molteplice varietà dei brani (*Introitus, Graduale, Tractus, Alleluia, Offertorium, Communio, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei, Inni, Antifone, Salmi, Responsori, Versetti, Tropi, Sequenze* e, ancora, brani di varia natura) copre l'articolato fabbisogno musicale per la liturgia cristiana: dalla messa all'ufficio, dalle celebrazioni ordinarie a quelle proprie per le feste dei santi, dal susseguirsi dei tempi dell'Anno liturgico alle diverse ore del giorno.

Avviata grazie all'opera dei monaci benedettini dell'Abbazia di Solesmes, a nord della Francia, è relativamente recente l'opera di riscoperta e di valorizzazione del canto gregoriano.<sup>13</sup> Frutto diretto di quest'opera è stata la nascita di

<sup>12</sup> Cfr. J. HOURLIER, *La notation musicale des chants liturgiques latins*, Paris, 1963.

<sup>13</sup> Cfr. B. BAROFFIO O.S.B., *Musicus et cantor*, Seregno, 1996, pp. 59-64. Si veda al propo-

vere e proprie discipline di ricerca intorno al canto gregoriano: la paleografia per la comprensione dell'aspetto grafico dei neumi, la semiologia per lo studio del significato dei neumi, la modalità per l'individuazione dell'ambito sonoro nel quale si muovono le melodie<sup>14</sup> e l'estetica gregoriana per determinare le caratteristiche assunte dalla monodia gregoriana in determinate formule musicali.<sup>15</sup>

Da dove derivano dunque l'attrattiva e l'attenzione per il canto gregoriano? Perché l'uomo del XXI secolo continua a mantenere viva la ricerca intorno ad esso? Giacomo Baroffio ha tracciato in modo suggestivo le coordinate che potrebbero offrirne la spiegazione:

«All'inizio del terzo millennio ci sono motivi che giustificano un interesse per il canto gregoriano?

C'è prima di tutto un motivo spirituale. Chi vive la fede cristiana, s'accorge come la Parola di D-i-o necessiti di una mediazione che vada al di là della spiegazione filologica e dell'applicazione moraleggiante. Percepire la voce di D-i-o nella sua Parola è un'azione del cuore in ascolto di quanto le parole della Bibbia non riescono a esprimere. La musica è il linguaggio privilegiato del cuore: di D-i-o e dell'uomo. Il canto gregoriano ha la forza di incantare, distoglie il cuore dalle preoccupazioni perché si dilati e si orienti a D-i-o nell'adorazione e nel silenzio attonito.

Ci può essere un motivo culturale. Chi è attento alle opere dello spirito

sito la descrizione puntuale di tale opera fatta da uno fra i più autorevoli studiosi del canto gregoriano: «Non è sempre stato valutato in modo sufficiente l'interesse dell'epoca romantica verso il canto gregoriano. Tale attenzione rientra in un movimento ben più vasto di curiosità e di apprezzamento verso il passato. Dopo la rivoluzione francese si trattava di ricostruire dalle macerie molti aspetti disastriati della vita sociale, compresa la cultura e i valori e le idee—forza che ne sono la struttura portante. Non meraviglia quindi lo studio delle antiche tradizioni musicali, la riscoperta dei codici polverosi a lungo dimenticati, la pubblicazione di nuove edizioni monografiche ed enciclopediche che cercano di porre dei punti saldi nella ricerca e nella prassi esecutiva. In tale contesto rientra un particolare dell'attività pionieristica dell'abate Prospero Guéranger († 1875) di Solesmes. Sa fare lavorare sapientemente i suoi monaci alcuni dei quali sono orientati verso lo studio e la pratica del canto attribuito senza nessuna riserva al grande vescovo di Roma papa Gregorio Magno.

I monaci solesmensi iniziano un lavoro immane superiore non soltanto alle forze di una persona, ma anche di una sola generazione. Percorrono tutta l'Europa alla ricerca di preziose testimonianze manoscritte, utilizzano le recenti invenzioni fotografiche facendo copia dei codici più interessanti, li trascrivono uno sotto l'altro in grandi *tableaux* che ancora oggi sono l'orgoglio del laboratorio paleografico musicale di Solesmes, confrontano tra di loro le varie recensioni, pubblicano melodie inedite, recuperano la versione più attendibile del repertorio liturgico, divulgano le loro scoperte e riflessioni, rendono infine accessibile una edizione del *Graduale Romanum* e una collezione di fonti importanti nella monumentale collana di facsimili *Paléographie Musicale* pubblicata a partire dal 1889...».

<sup>14</sup> Cfr. P. PANZETTI, *Piacenza 65. Un manoscritto liturgico-musicale del sec. XII*, Tesi di Dottorato, Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1997, pp. 1-6.

<sup>15</sup> Cfr. P. FERRETTI, *Estetica Gregoriana, ossia Trattato delle forme musicali del canto gregoriano*, Roma, Pontificio Istituto di Musica Sacra, 1934 e D. FOURNIER, *Sémio-esthétique du chant grégorien*, Solesmes, 1990.

umano, avverte la grandezza dell'arte poetica, la capacità di comunicare a livello profondo emozioni con linguaggi che spesso non sono ordinari. Il canto gregoriano è un itinerario di bellezza e di armonia. Esso riassume l'esperienza poetica di molte generazioni a partire dall'antico Israele fino alle tante e diverse culture dove il cristianesimo ha portato il Vangelo, ricevendo in cambio nuove possibilità di comunicazione musicale.

Potrebbe esserci anche un motivo antropologico. Molti brani del repertorio gregoriano sono costruiti secondo particolari tecniche musicali sperimentate in ambito semitico (maqam) e indiano (raga). La melodia si muove su particolari circuiti mentali che obbligano a percorrere determinati itinerari legati alla memoria e alle sue variazioni. Il tutto è segnato da una continua alternanza di conosciuto ed ignoto, programmato e imprevedibile, presente e rimosso. Sotto questo aspetto, il cantare e anche il solo ascoltare le melodie gregoriane possono costituire un momento forte di terapia: il filo di Arianna che aiuta a districarsi dal labirinto interiore e che permette a mente e cuore di indagare, scoprire e recuperare la verità di se stessi». <sup>16</sup>

Il canto gregoriano sta vivendo ancora oggi, proprio all'interno della Chiesa, una stagione difficile. Suo malgrado si trova coinvolto in una contesa alimentata da schieramenti opposti, che prendono ispirazione da differenti modi di concepire la liturgia: vi è chi lo ritiene una forma musicale del passato, lontana dall'uomo contemporaneo, inadeguata alla liturgia del nostro tempo, e lo vedrebbe meglio come reperto da museo, e vi è chi continua a coglierne la freschezza e, ritenendolo significativo per l'uomo del nostro tempo, lo considera la forma musicale più adeguata per la sobrietà e la nobiltà che la liturgia richiede. Lo percepisce, in altri termini, come un canto senza tempo e quindi insostituibile.

L'ultimo pronunciamento del Magistero ecclesiastico sulla musica sacra indica il canto gregoriano come il canto "proprio della liturgia romana". <sup>17</sup>

Dobbiamo registrare, tuttavia, che nonostante la navigazione continui in acque

<sup>16</sup> Cfr. G. BAROFFIO e A. EUN JU KIM, *Cantemus Domino gloriose*, pro manuscripto, Cremona, 2003, p. 1. Cfr. anche B. BAROFFIO, *Il canto gregoriano, filo di Arianna nel labirinto del pensiero umano*, in *Il canto delle pietre. Musica e architettura nel pensiero medioevale*, Como, 1994, pp. 41-60: «... nell'analisi del canto liturgico emergono le due vie fondamentali percorse dal pensiero umano nel suo strutturarsi e per comunicarsi: sono il linguaggio rettilineo e quello circolare. Esempi classici in ambito letterario sono rispettivamente le lettere di san Paolo e le epistole di san Giovanni, in particolare la prima. Come dice il termine, nel linguaggio rettilineo il pensiero si sviluppa procedendo idealmente su una linea retta, per lo più secondo una concatenazione logica, ma anche per salti; si è comunque slanciati sempre in avanti alla scoperta di nuovi orizzonti. Il linguaggio circolare è apparentemente ripetitivo: ritorna continuamente su sé stesso, ma sempre sotto nuove prospettive. Non si tratta di ripercorrere indefinitivamente un cerchio, quanto piuttosto di innalzarsi progressivamente o, se si vuole, di immergersi sempre più nella realtà musicale lungo una spirale...».

<sup>17</sup> Cfr. *Sacrosanctum Concilium*, in Documenti del Concilio Vaticano II, cap. VI, n. 116, Roma, Edizioni Paoline, 1968. «La Chiesa riconosce il canto gregoriano come canto proprio della Liturgia romana: perciò, nelle azioni liturgiche, a parità di condizioni, gli si riserva il posto principale».



burrascose, da dentro e fuori la Chiesa, da nord a sud e da est a ovest dell'area europea, dove si è sviluppato, l'interesse e l'amore per il canto gregoriano continuano a crescere non solo nell'ambito 'ecclesiale', ma anche in quello 'laico'.

Questa sintetica presentazione ci ha portato a considerare come il canto gregoriano superi il confine generalmente tracciato per definire uno stile o un genere musicale. In esso sono confluite inclinazioni musicali e consuetudini vocali che vanno ben al di là dei confini occidentali. Col canto gregoriano si apre la possibilità per l'uomo di vivere un'esperienza superiore, un'esperienza che, da un lato, gli consente di spingersi verso 'l'Oltre' e, dall'altro, gli permette di radunare ed orientare gli aneliti che abitano nella sua mente, nel suo cuore e nel suo corpo. La melodia e la parola da due diventano uno per distendersi in un ritmo libero, sempre imprevedibile; lo *iubilus* intorno a una sillaba diventa il grembo nel quale si involano i sentimenti, le emozioni, le aspirazioni; l'onda ricorrente della cantillazione salmodica, riportando la quiete nell'intimo, ridona luminosità allo sguardo.

#### *Alla fonte del gregoriano*

L'esistenza di Cristina Campo si è via via modellata, con un crescendo mirabile, sui ritmi della vita spirituale, nei quali la preghiera e la liturgia hanno finito per diventare una ragione di vita. Ne danno testimonianza gli scritti dove i riferimenti all'una e all'altra stimolano un'attrattiva intensa:

«...Sapevo della preghiera tutte le cose che ne hanno dette – ma la scintilla fu una frase del dr. Schlemmer: “c'est comme une longue respiration, avant d'entrer dans une chambre du malade”. Questo mi servì a capire più di tutta la filosofia yoga».<sup>18</sup>

«...La mia pressione scende spesso sotto i 90, il che significa stringere lo spirito coi denti, e la stanchezza è ormai uno stato cronico, per mia colpa soprattutto: la vita è riuscita a modificare quasi tutto in me, ma non gli orari assurdi – ed è così ingiusto che sia El. a pagare tutto questo. D'altronde di giorno non sono mai riuscita a scrivere un rigo, ed è questa, con la liturgia, la mia sola fonte di forza...».<sup>19</sup>

Necessario risulta il riferimento a *Note sopra la liturgia*, studio in tre parti, dove una Campo delicata e autorevole tratteggia la profondità della materia, da una parte con disarmante completezza e dall'altra suscitando anelito e gusto per la liturgia:

«Liturgia – come poesia – è splendore gratuito, spreco delicato, più neces-

<sup>18</sup> C. CAMPO, *Lettere a Mita*, op. cit., p. 28.

<sup>19</sup> Ivi, p. 257.

sario dell'utile. Essa è regolata da armoniose forme e ritmi che, ispirati alla creazione, la superano nell'estasi. In realtà la poesia si è sempre posta come segno ideale la liturgia ed appare inevitabile che, declinando la poesia da visione a cronaca, anche la liturgia abbia a soffrirne offesa. Sempre il sacro sofferse della degradazione del profano».<sup>20</sup>

Da questo contesto possiamo gettare lo sguardo per tentare di aprire una finestra sull'orizzonte interiore di Cristina Campo, orizzonte nel quale il canto gregoriano sembra aver trovato dimora stabile e identità sicura, assumendo il ruolo di forma musicale privilegiata e insostituibile per la liturgia.

«Liturgia è celebrazione dei divini misteri. È anche la grande esoterica del cattolico, che solo dopo una lunga frequentazione della liturgia terrena sarà in grado di presagire qualcosa della liturgia celeste. È, infine, desiderio di glorificare la divinità ricomponendo sulla terra, come stampate da un'ombra, le meraviglie del cielo: il giro degli astri, il succedersi delle stagioni, il mistero del tempo, l'itinerario della mente a Dio. Assistendo a una celebrazione liturgica solenne o anche soltanto a un Vespro bene officiato (è chiaro che parliamo e abbiamo parlato finora della tradizionale liturgia latino-gregoriana), si avrà l'impressione immediata di un moto astrale, di un'orbita celeste...».<sup>21</sup>

Dopo la morte del papà e, dopo non molto tempo, nel 1964, quella della mamma, la Campo frequenta con assiduità l'Abbazia benedettina Sant'Anselmo a Roma.<sup>22</sup> Pensa di stabilirsi in un appartamento sull'Aventino, all'ombra dell'Abbazia. Determinante, per la sua formazione liturgica e per la conoscenza del canto gregoriano, dovette essere il suo rapporto con Padre Mayer, Rettore di Sant'Anselmo, del quale parla con frequenza.<sup>23</sup> Nelle lettere a Mita, e soprattutto in quelle datate fra gli anni 1965 e 1970, troviamo numerosi riferimenti al canto gregoriano. Proprio grazie a questi indizi ci troviamo nella condizione di poter scorgere, come guardando in uno specchio, la natura e la qualità del suo rapporto col gregoriano, possiamo riscontrare come tale rapporto risulti, ormai, ben consolidato. Eccone un delizioso esempio:

«Cara, ho ricevuto il suo biglietto mentre uscivo di casa per i vesperi, esattamente un'ora fa. Poche volte come durante questi vesperi ho sentito la

<sup>20</sup> C. CAMPO, *Note sopra la liturgia*, in C. CAMPO, *Sotto falso nome*, op. cit., pp. 129-135.

<sup>21</sup> Ivi, p. 131.

<sup>22</sup> Annessa all'Abbazia di Sant'Anselmo vi è la Pontificia Facoltà di Liturgia.

<sup>23</sup> C. CAMPO, *Se tu fossi qui. Lettere a María Zambrano 1961-1975*, Milano, Archinto, 2009, p. 42. «Ancora una volta l'orrore mi ha gettata alle porte di questa abbazia, che è ormai per me la sola casa paterna. Non soltanto perché vi abita il padre spirituale che Dio volle darmi pietosamente nell'atto di togliermi il padre terreno – ma perché l'atto di inchinarmi profondamente ogni giorno, dinanzi a quel punto, ai piedi dell'altare, dove mia Madre e mio Padre si riposarono l'ultima volta, chiusi in un anello di benedizioni, è oggi per me il solo legame certo tra passato e presente, tra morte e vita, tra la mia stirpe e il mondo: il solo atto che non mi sembri desolato di senso e di fine».

Comunione dei Santi. Lei era con me, in me, in ogni parola che si alzava dal coro e dai nostri libri, nel tempio ancora buio, in attesa del fuoco nuovo che vi entrerà solo stanotte. E l'antifona di apertura mi tornava continuamente alle labbra, come un messaggio per lei, esplicito, lampante: "Hodie afflictus sum, sed cras solvam vincula mea". Usciti i monaci in silenzio, oltre il candelabro deserto che solo stanotte porterà il *Lumen Christi*, mi sono inginocchiata ai piedi del SS. Sacramento e sono rimasta con Dio e con lei, semplicemente, con indicibile intensità e pace...».<sup>24</sup>

Nella Quaresima e nella settimana Santa del 1966, Cristina Campo scrive due dettagliate lettere all'amica Mita. Con esse la prende per mano per introdurla nel mondo articolato e complesso della liturgia e del canto gregoriano. Lo fa con la tenerezza di una mamma, con la lucidità di una maestra esperta, con la luminosità di una *starets*. Le spiega come è organizzato il Breviario, le fornisce con dovizia particolari e consigli saggi, tanto da risultare di grande utilità perfino al novizio più aduso.

«Mia piccola Mita, in questi giorni di Quaresima nei quali comincia a usare il Breviario, vorrei suggerirle ogni sera le lezioni del *Mattutino*, con le loro Omelie e i loro Responsori. Queste lezioni si trovano nel Proprio, non nell'Ordinario: Feria «post Dominicam» in Quadragesima, p. es. Dopo qualche giorno, potrà cominciare ad alternare queste lezioni con i loro Salmi, che sono invece nell'Ordinario (Feria II ad Matutinum). Si ricordi che il *Mattutino* si legge di notte, quindi se è lunedì lei deve leggere quello del martedì (Feria III) e così via. Per la successione dei testi legga la *Dominica ad Matutinum*, di cui le istruzioni valgono in linea di massima per tutti i giorni della settimana. Là dove trova, dopo i primi 6 Salmi, la Benedizione pro 1<sup>a</sup> lectione (che viene data dall'Abate o dal Rettore), vada al Proprio e legga le lezioni del 1° Notturmo; poi torni ai Salmi del 2°; e così per il 3°. Ci vuole un po' di tempo per imparare a comporre questi mosaici, a distinguere gli inni, i capitoli, le antifone *per annum* da quelli delle feste o dei periodi speciali. Si sbaglia, ma non si legge nulla che non sia bello sempre.

<sup>24</sup> C. CAMPO, *Lettere a Mita*, op. cit., p. 212. Si vedano anche quelle a p. 187: «...Non ho un attimo per leggere né per pregare. Ripeto la meravigliosa preghiera dell'*Ordo commendationis animae*: "Commendo te Onnipotenti Deo, carissima Soror, et ei, cuius es creatura, committo..."». La ricorda? È la sola cosa che mi sembri bella esattamente come mia Madre; non di più né di meno, esattamente come Lei. A Sant'Anselmo sono andata domenica scorsa. Padre Mayer era assente e in chiesa c'erano delle stufe. Ma il vespro era perfetto, come sempre; e là era seduta mia Madre, nel suo mantello rosso scuro, con i lunghi guanti neri e i braccialetti d'oro, che stringeva le ciglia e diceva: "Bellissima questa cadenza...". Solo a Sant'Anselmo l'ho trovata»; a pag. 194: «...Il *Mattutino* dei defunti, che di nuovo abbiamo recitato, in una stanza pura e silenziosa, porta questo versetto: "quoniam pater meus et mater mea dereliquerunt me; ne derelinquas me Deus, salutaris meo"»; a pag. 246: «... sono felice di poterle inviare per Natale queste righe che accludo. Voglia Iddio che esse la guidino come la mano di un angelo verso luoghi di pace e di ristoro. In questi giorni la liturgia è un fiume di dolcezza: "In illa die stillabunt montes dulcedinem et colles fluent lac et mel... Erumpant montes jucunditatem et colles justitiam... Veni Domine visitare nos in pace et laetemu(r) coram te corde perfecto...". E questo nessuno ce lo può togliere né sciupare...».

Per ora, cercherei di tenermi a una lettura regolare dei Mattutini soltanto. In più, può recitare l'*Officium Defunctorum*, che non richiede pratica perché è completo in sé stesso e, la sera, *Compieta*, l'ultima delle ore canoniche, immutabile per tutto l'anno tranne l'Antifona alla Vergine (in questo periodo: Ave Regina Coelorum) e che contiene tutto, assolutamente, quanto occorre per affrontare la notte. (I Trappisti che, come tutti i monaci, la sanno a memoria, recitano *Compieta* nell'oscurità più totale: s'intravedono appena i loro manti bianchi. Essi non mutano mai neppure l'Antifona, che resta per tutto l'anno la meravigliosa Salve Regina Cistercense, molto diversa dalla nostra e credo molto più antica).

In un'altra lettera le dirò qualcosa delle piccole ore, poi delle grandi; o questo cumulo di spiegazioni non servirà che a confonderla.

Le unico Crux monastica, completamento del Breviario. Essa è già in sé una completa piccola cosmogonia e mostra con quale logica superiore sia organizzato il Breviario, dove si uniscono il giro del sole, il ciclo dell'anno e l'*itinerarium mentis in Deum*. Senza dubbio la musica, con i suoi 7 toni, vita di queste parole e stagioni, le mancherà. Cerchi sempre di recitare gli Uffizi recto tono, cioè su una sola nota (come il sacerdote quando canta *Dominus vobiscum*), e senza dar loro espressione alcuna. All'asterisco nel versetto, o alla crocetta, piccola pausa. Alla fine di ogni salmo un Gloria, naturalmente, salvo nell'Ufficio dei morti.

Vorrei tanto che lei scoprisse nel Breviario un segreto che solo in questi giorni mi si è fatto chiaro nella mente: come sia la preghiera a fare tutto, e l'uomo non sia, come sempre, che un vaso *en ypoméne*. È la preghiera a impadronirsi lentamente dell'uomo, non l'uomo della preghiera, è lei a bere l'uomo e dissetarsene, e solo in seconda istanza la cosa è reciproca. L'espressione «assorbito dalla preghiera» è letteralmente esatta. Il metodo, la costanza necessaria, hanno il solo scopo di produrre il vuoto che renda possibile questo assorbimento. È come nella Cena: "Desiderio desideravi...". È lui per primo ad avere fame di noi. È la preghiera (opus Dei) a voler essere pregata, cioè nutrita da noi.

Il tempo qui è variabile; come sempre la primavera alterna dolcezza e crudeltà. Io non ho giardino, ma davanti alla mia finestra, che è triplice, come un bow-window del tempo di Jane Austen, l'albero di gingobiloba è ancora nudo e secco. Anche a Sant'Anselmo c'è poco verde; solo sulle mura i rampicanti (credo rose) cominciano a germogliare. Di me non posso dirle nulla per ora. Dopo settimane che immagino figura terrena delle pene del Purgatorio, la parola si ritira di nuovo dentro il tronco, come i germogli dopo la gelata. Del resto è quaresima. Bisogna vivere tutto il più umilmente possibile, e dare quel che si ha – la sofferenza in questi casi – come l'obolo della vedova: nulla e tutto allo stesso tempo... Un Ufficio di estrema bellezza è quello *In dedicatione ecclesiae*, che Padre M[ayer] propone di meditare anzitutto come figura dell'anima: *Locus iste sanctus est...*<sup>25</sup>

«...Cara, ho qui una grande palma e vorrei dargliela. Stamane abbiamo portato palme e ulivi in processione per i chiostri e i giardini di Sant'Anselmo, e il coro dei monaci cantava le dolci antifone: "Pueri Haebreorum portantes ramos olivarum ..." e "Gloria laus et honor sit tibi, Rex Christe Redemptor:

<sup>25</sup> Ivi, pp. 206-208.

cui puerile decus prompsit Hosanna pium”. I monaci portavano tutti queste altissime palme, il solo Abate, tutto in porpora, un ramo fiorito di rose gialle, mirto e altri boccioli, come una verga fiorita fittamente in quell’attimo. C’erano molti bambini che senza comprendere le parole agitavano graziosamente i loro rami, anche, in silenzio, come grandi ventagli, durante la lettura del *Passio*. E tra quei bambini ce n’erano di storpi, bellissimi, come sempre questi bambini colpiti, e due giovinette cieche, sorridenti. Tutto era un po’ un miracolo, a cominciare dall’Abate che, gravissimamente malato (ha le vene di una gamba aperte, è tutto una piaga fin sulle spalle), ha celebrato una Messa Solenne di un’ora e tre quarti, dopo mezz’ora di processione, con perfezione e lentezza: maestoso, anch’egli un poco graziosamente puerile, senza lasciare un gesto o un inchino. E tutto ciò, tutte queste cose irrimediabilmente condannate se Dio non interviene, noi le viviamo con l’intensità inesprimibile di chi si è innamorato di una creatura segnata. E forse anche questo, essendo una passione, è parte della Grazia.

Le mando questa immaginetta per il suo breviario. Il quale forse non è un libro da leggere solo di sera e nel silenzio. Credo anzi sia il libro che dovrebbe crearci ovunque, a seconda della nostra fedeltà, sera e silenzio. Questo s’impara lentamente. Ora io posso leggerlo dal dentista, le dita nelle orecchie, mentre il meccanico lima i metalli con la radio accesa. Dio voglia che io riesca a leggerlo senza dita nella orecchie. Tempo fa dovevo andare dallo psichiatra (soffro anch’io di vomito incoercibile) e lei sa che cosa siano le strade, verso le 8 di sera, dalle parti di Piazza Fiume... Scopersi di colpo che per quelle vie molto più che infernali si poteva far qualcosa che né in albergo, né in chiesa, né in alcun altro luogo che la propria casa, si può fare: piangere. Piansi felicemente per circa mezzo chilometro, grata dal profondo del cuore che non un’anima mi gettasse un’occhiata – e a un tratto mi accorsi che stavo recitando due versetti di un Salmo: “Euntes ibant et flebant mittentes semina sua... Venientes autem venient cum exultatione, portantes manipulos suos...”. Li applicavo ai miei genitori, dei quali quella sera, sola per quelle strade, non riuscivo ad accettare il dolore, la passione da loro patita per due anni – e a poco a poco, ripetendo quei versetti, il pianto si tramutò in soavissima forza. Allora mi ricordai di El., che mi dice sempre: «non devi uscire senza breviario» e del padre Mayer che quando deve guidare la macchina recita le ore canoniche, con chiunque lo accompagni o da solo, e non parte senza aver detto: “Procedamus in pace / in nomine Christi” – sicché poi guida come in un sogno e non sa neppure a che punto della via si trovi finché non è arrivato...»<sup>26</sup>.

Il rigore nella forma e l’armonia nella proporzione sono elementi irrinunciabili per la Campo. I suoi scritti tradiscono una sete profonda di bellezza, di verità, di bontà, ma soprattutto tradiscono una nostalgia che mai sembra appagata, e che, proprio per questo, potremmo definire nostalgia dell’Altro. Ci sembra, in questo senso, che del medesimo tenore possano essere considerate le ripetute richieste con le quali conclude le lettere inviate agli amici, come nel caso di Margherita Pieracci: «Mi scriva, se ha un momento»; o di Gianfranco Draghi: «Scrivetemi ancora, mi aiuta»; o di María Zambrano: «Cara, scrivici ancora presto...». Il bi-

<sup>26</sup> Ivi, pp. 208-210.

sogno di essere raggiunta presto da uno scritto è da considerare, a nostro avviso, come bisogno di attenuare quel senso di solitudine che l'accompagnava, forse anch'esso figlio della sete cui abbiamo accennato sopra.

Il tempo dedicato alla liturgia, con la sua bellezza, col suo canto, con i suoi silenzi, era ormai diventato un'occasione per guardare come attraverso fessure, nella speranza di scorgere sprazzi di mistero. Non sembri eccessivo se ci permettiamo di affermare che per la Campo il gregoriano doveva essere diventato come 'soffio vitale', se si considera l'apice che ha potuto raggiungere nello scambio di pensieri, con Elémire Zolla, in uno dei momenti tra i più solenni e cruciali della sua esistenza:

«...Vorrei venire a vivere all'Aventino. Non so dirle la bellezza, qui, di tutte le ore, la dolcezza delle campane, dell'orologio di Sant'Anselmo, che suona ogni quarto d'ora. E quanto sia importante esser chiamati all'Angelus tre volte al giorno...

...In una lettera che forse ritroverò (ero calmissima, dopo la morte di Papà, e potevo scrivere a lungo) le dicevo della Messa funebre, la Grande Messa da requiem Conventuale celebrata da Padre M. con l'intero coro dei monaci. Mai nulla al mondo avevo visto, sentito di più bello. Quando scesero a formare quel grande cerchio intorno alla bara, che segna così la chiara separazione dal secolo, l'entrata in un altro regno, El. disse: "Ti fanno invidiare chi sta là dentro..."

...P.S....Conosce l'Inno *Ave Maris Stella*? E *Urbs Jerusalem beata*, che si canta nelle feste di una dedicazione? Quali inni, quali sequenze conosce? Vorrei tanto trascriverne qualcheduna per lei. ...»<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 195-196.

Si leggano anche le pagine 204-205: «Carissima, le ho spedito il primo volume – pars verna – del breviario monastico. (...) Mi dirà: è una fissazione, questa del breviario. Può darsi. Può darsi che tra persone che si incontrano in alto mare, durante una grossa tempesta, sia monotono parlare di salvagenti. Ma chi ne ha uno, come può non cercarne disperatamente un secondo per il suo vicino? (...)

Oggi c'è il sole ed è così bella la quaresima col sole, la chiesa nuda, spenta, senz'organo, coi monaci (tanti!) tutti in nero che cantano *Super flumina Babylonis* o i Sette Salmi Penitenziali o quel divino Salmo 138 (lo cerchi, ai vespri del giovedì) e poi sfilano via in assoluto silenzio, col sole che stampa leggermente le loro ombre per terra. Oggi ho potuto alzarmi e andare ai Vespri. A volte non ce la faccio. Il cuore non ce la fa e lo spirito "defecit". Ma basta. Nei Salmi troverà tutto, la storia mia e la sua, e tutto meravigliosamente in grembo a Dio, un enorme diario di tutto l'uomo scritto per i soli occhi di Dio...»; e le pagine 221-223: «... E l'albergo a fianco della grande Abbazia benedettina, fondata da Giovanni Gualberto in mezzo alle selve, dove "sette volte al dì si leva la lode" (e tre o quattro almeno in perfetto gregoriano)... L'abate è discepolo di P(adre) Mayer. ...Dal tempo dei miei, non ero più stata in un luogo come questo, un luogo dove si potrebbe anche restare. Sotto un'abbazia mi sento come il passerotto sotto l'ala dell'aquila...

Ho dato anche, qui, non so bene come, alcune lezioni a un gruppo di persone venute per questo dall'Italia del Nord: "Simbologia liturgica e vita tradizionale"».

«... Ieri è morto Leone (Traverso)... Sono andata all'Abbazia dove cantavano il Vespro, poi ho letto il Mattutino dei Morti... Nel Mattutino una frase meravigliosa, "Contra folium, quod vento rapitur, ostendis potentiam tuam, et stipulam siccam persequeris"...».

Ma il periodo che per Cristina Campo fu di meravigliosa crescita spirituale coincise anche con un periodo di riforma interna alla Chiesa, che culminò con la celebrazione del Concilio Vaticano II. Tutti gli ambiti, *ab intra* e *ad extra*, ne furono coinvolti; un vento di novità, che spirava dal desiderio di adeguare l'identità e l'azione della Chiesa nei confronti di un mondo in stato di mutamento, avrebbe comportato cambiamenti imprevedibili. Nel campo della liturgia vennero accolti gli impulsi positivi seminati grazie al Movimento liturgico<sup>28</sup>, le direzioni intraprese non sempre furono coerenti con quelle indicate dal Concilio stesso. Insieme agli intenti positivi, come quello di favorire per i fedeli una situazione più adeguata a una partecipazione più consapevole ai divini misteri, inspiegabilmente vennero operate scelte che apparivano come amputazioni al tronco millenario della liturgia. In nome del 'nuovo' si tendeva a sacrificare quanto appariva 'vecchio', quanto risultava appartenente a un mondo passato, non più in linea con le esigenze della contemporaneità. Cambiò la lingua della liturgia e con essa cambiarono i riti. Anche al canto gregoriano toccò la medesima sorte e nonostante nella Costituzione conciliare sulla liturgia, *Sacrosanctum Concilium*, lo si indicasse come il canto proprio della Chiesa, prese corpo un'opera tesa ad estrometterlo dalla liturgia per lasciare posto a una musica più funzionale alla nuova visione della liturgia.

Per Cristina Campo nulla fu più doloroso di questa situazione. Le veniva tolto ciò che per essa era diventato ragione di vita, lasciandola con un senso di vuoto dal peso opprimente: un profondo buco nero. I passi che seguono ce ne danno una testimonianza, coinvolgente anche ai nostri giorni:

«...Io sono e resto per ora all'Aventino dove persino questo tempo di orrori e di crolli spirituali è reso sopportabile dalle radici in terra e dalle campane in cielo. E poi siamo tutti troppo unicamente occupati a salvare il rito romano, a ricostruirlo nelle catacombe (siamo a questo, non ci crederà) per pensare a cercare casa. Tutto deve aspettare, persino la poesia (gliene mando una, piccolissima, l'unica che ho scritto da molti mesi). Io faccio colazione la mattina studiando i canoni del Concilio di Trento (sublimi, di queste cose Simone non capiva nulla), a mezzogiorno sto ancora leggendo il Sacramentario Leoniano e la sera pranzo con il Concilio di Nicea, per addormentarmi sulla «Pascendi» o sulla vita di sant'Atanasio. Mescolati a questi libri, sul mio letto ci sono, sì, Proust e Pasternak e James – ma per loro non ho che brevi sguardi, come attraverso la griglia di un monastero. Il mio telefono squilla soltanto a chiamate di Cardinali, Vescovi, prelati, Abati e preti – ma devo dire che sono la gente meno noiosa del mondo – quando parlavo con gli scrittori che deserto! – e tra di essi potrei descriverle alcuni Santi che hanno poco da invidiare a Atanasio e a Nicola. Soprattutto tra le Badesse e le Priore di tanti conventi che ho visitato in cerca di brandelli di gregoriano, ho trovato creature che hanno compreso quanto Platone e sul cui volto raggia una tale

<sup>28</sup> Il Movimento liturgico nacque sull'onda di un desiderio di ritorno alle fonti. Per oltre un secolo eminenti studiosi vi profusero i loro sforzi, contribuirono a riportare la liturgia nel suo proprio, ridonandole la luminosità che le si addiceva.

gioia perpetua da attirare l'anima come il miele le api, talché si vorrebbe dire ogni volta che si va da loro: "Facciamo qui tre Tabernacoli..."

Per il resto, sospensione – la forma particolare di croce che Iddio (clementissimo!) ha voluto assegnare a me: sospensione, più che morale, sociale, fisica (sono stata abbastanza male in tutti questi mesi, e non aver casa pesa enormemente quando si è malati), intellettuale. Non parliamo di quella religiosa. Peraltro, tutto sereno e abbastanza *centrale*. El. ha appena finito un libro che si chiama *Le potenze dell'anima* e che mi sembra assai bello. La nostra vita è così strana, così unica... Quando potremo parlare insieme, Mita, di queste nostre due vite così strane, così uniche?

Il Russicum è ancora lo smeraldo delle mie settimane (si avvicina Natale) ma ora c'è un'altra piccola chiesa dedicata al mio Arcangelo San Michele, nascosta tra le rovine romane e dove in silenzio, spesso a porte chiuse, si è ripreso a pregare e a cantare «praeceptis salutaribus moniti». Le piacerebbe, penso...».<sup>29</sup>

Dovette lottare con iniziative di vario genere per cercare di cambiare il corso degli eventi, anche se invano. Ci colpisce il fatto che, nonostante assunse una posizione molto severa nei confronti di quanto stava accadendo, mai pensò di abbandonare la Chiesa. Si determinò quindi a cambiare 'patria' per approdare al Russicum, dove si celebrava la liturgia secondo il rito ortodosso e dove la bellezza continuava a darle l'ossigeno di cui aveva disperato bisogno:

«...Mia carissima, sono dovuta fuggire a Firenze per qualche giorno tanto disperatamente ero stanca. Ma è stato in un certo senso un errore perché Firenze – più bella che mai dopo l'alluvione e i restauri, più raffinata e gentile e intelligente di quanto non l'avessi mai conosciuta – mi ha reso quasi intollerabile il ritorno a Roma, alla lotta ormai tragica contro l'apostasia religiosa, ... Non esiste una società, a Roma, non uno stile di vita. E del resto, chi ha voglia di conversare bevendo il the e guardando il fiume scorrere sotto i luminosi archi dei ponti, qui dove il disastro spirituale inquina l'aria, dove ogni forma di bellezza è contaminata dal tradimento e dal sacrilegio? Vivere in una «Città Santa» in tempi di apostasia è infinitamente più atroce che vivere

<sup>29</sup> Ivi, pp. 216-217. Si veda anche pp. 199-200: «... Tutte queste persone che hanno salvato la loro anima gettandola nel solo luogo possibile. Che esistevano quando noi eravamo bambine, e che oggi forse, con poche altre, reggono il mondo assetato di morte. Anime segregate, isolate, crocifisse in mille modi; indicibilmente libere e gioiose. Non gliene ho citata che qualcuna. Ce ne sono altre. I più, come è naturale, le odiano. Sono, senza alcun dubbio, i soli esseri veramente odiati nel mondo – e lo si dimostra privandoli di tutto, della loro lingua sacra, del loro canto, del loro silenzio, della loro meditazione. Ma là dove essi abitano realmente, non si arriva. Ed è per loro che si resiste, a volte, ancora qui, tra la pazzia e la morte: per quel paese dove essi sono e di cui la loro faccia – prima di tutto la loro faccia – testimonia, fuor di ogni dubbio possibile, l'esistenza. Ora sono cominciati i Mattutini d'Avvento: fa molto freddo, la sera in chiesa; i monaci sono tutti in cocolla e cappuccio; ma come si vede subito, da come rialza il cappuccio, da come si inchina dopo la lezione ("Tu autem Domine miserere nobis"), quale di loro è veramente monaco, quale ha gettato la sua vita "nell'altro paese".

Perdoni queste vaghe escatologie. Non so dirle altro. Di tali cose sempre si balbetta. Oh, trovarle un Breviario...».



in una città profana, come è in fondo Firenze, pur col suo grande stile....  
 Personalmente io sono in pace nell'intimo, sebbene "la guerra" abbia creato una profonda, profondissima ferita anche tra El. e me. Egli non vuole più saperne delle cose che per me sono la vita; ciò che accade all'esterno lo allontana sempre più da esse e lei può immaginare che cosa sia la disparità di culto tra due persone unite solo nello Spirito...  
 Per molto tempo ho lottato – dal novembre dell'anno scorso al gennaio di quest'anno, esattamente – ma mi stavo ammalando. Ora ho rimesso tutto in altre Mani. Ciò non toglie che anche questo consumi.  
 Le grandi consolazioni sono ancora e sempre l'Aventino, con le sue pure stagioni – e fiori e frutti e uccelli e pleniluni e piogge – e le cerimonie del Russicum, più belle che mai (fino a quando)?».<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Ivi, pp. 224-227. Si veda anche p. 219: «... Il tempo è stato di uno splendore senza precedenti, per tutte e 4 le settimane di Quaresima. Ora si annuvola, come ogni anno all'avvicinarsi della Pasqua. Non vado più a Sant'Anselmo, e, da qualche mese, poco anche al Russicum. Abbiamo una piccola chiesa nostra, commovente, perfetta – come in un vecchio villaggio – e tra poco, se Dio vorrà, ne avremo un'altra e insegneremo il gregoriano al popolino della vecchia Roma. Se Dio vorrà...»;

p. 235: «...E finalmente le mie due fonti di vita: la parola, divenuta impossibile in questo cupo smarrimento, e la liturgia, che si è messa anche lei a farmi un terribile male, come tutte le cose perfettamente belle quando si sia nel disordine e nella tenebra...»;

p. 238: «... Al Russicum sono cominciate le cerimonie di Quaresima, il «corpo ancora stranito» si purifica e si ritempra nelle lunghe prostrazioni, nelle soavissime suppliche...»;

p. 260: «...Stamani, svegliata come il solito dal batticuore alle 6, sono riuscita nondimeno a pregare per un paio d'ore e ricordarla a lungo, ... (La privazione più grande è stata ed è ancora quella della liturgia: le meravigliose cerimonie dell'Ascensione e della Pentecoste)...»;

pp. 277-278: «... (Pesa d'altronde su questa città una spaventevole energia negativa. Se non camminassimo su sangue dei martiri, saremmo forse tutti già periti. Tutte le forze di maledizione che possono convergere su una Città Santa che non ha più custodi si sono date convegno qui. Vinci parlava, 6 anni fa, di oltre 100 sette sataniche presenti a Roma, immaginiamone il numero oggi – ma poi non ce ne sarebbe neppure bisogno, tanto è già libero il campo lasciato all'avversario. Ecco perché la presenza – ignota a tutti – di un sole sepolto, di un ostensorio segreto come il R(ussicum) fa tremare il cuore)...»;

p. 193: «...Sì, la liturgia è legata al tempo: per questo è così atroce delitto colpirla in piena vita... Non per nulla Simone si è convertita a Solesmes»;

p. 283: «...Questa piccola influenza ostinata ha tramutato la nostra meravigliosa Quaresima liturgica in una vera Quaresima di privazione. Avevo registrato molte cerimonie quest'anno e ora le ascolto così. Soppressi gli altri quattro sensi, nella nuda attenzione dell'udito puro, le voci rivelano sapientissimi contrasti, accordi inattesi e perfetti. Non so se operi qui un gusto superlativo o semplicemente un'antica tradizione gerarchica, ma queste successioni compongono veramente una celeste famiglia di archetipi, dalla augusta vecchiezza alla virilità, alla più tenera adolescenza...».

Concludiamo questa serie di testimonianze con quella trovata in una lettera a María Zambrano, in, C. CAMPO, *Se tu fossi qui*, op. cit., p. 43. «...Nel momento, l'abbazia è quasi disabitata: non c'è Musica né liturgia; solo pochi conversi e un sacerdote rimangono. Ma la Messa del mattino, col suo sepolcrale silenzio, la compieta al tramonto, il suono della campana che ordina il giorno, accompagna dolcemente la notte – questa esistenza, infine, quasi di oblati in ritiro – è pure olio soave sull'anima e sul corpo. (Poco lontano c'è la Trappa

*Ut stella matutina*

Cosa ha trovato nel canto gregoriano Cristina Campo?

Vi ha trovato più di un interesse musicale da coltivare, vi ha trovato più di un canto portatore di calma per la mente e di rilassamento per il corpo, vi ha trovato più di un geniale autore da celebrare. Qualità, queste, che certamente le saranno apparse, come edicole, sulla strada che porta alle fonti.

Alle fonti del gregoriano è pervenuta camminando alla ricerca di Dio. In esso ha trovato il culto sacro del suono e della parola: la liturgia del canto. Da pellegrina ha scoperto che esso è la musica della *lectio divina*, cioè dell'umile lavoro interiore di innumerevoli persone, che ha dato frutti copiosi per la vita, e che tali frutti si ritrovano, deposti lungo i secoli, custoditi come tesori nel grembo di una madre, per il nutrimento gratuito della fame di chi cerca, la fame dell'uomo di ogni tempo.

Nel gregoriano ha trovato la risposta alla tenerezza che l'uomo continuamente domanda e che nella bontà misericordiosa di Dio ha assunto la sua fisionomia più vera. Vi ha trovato, infine, il nutrimento essenziale per il cuore: cioè la Parola. La Parola che amata e ruminata dona parole vere, parole che riscaldano e confortano, che correggono e istruiscono, che nutrono la speranza. «Il gregoriano è solo apparentemente un canto, in realtà è la Parola che prende corpo nel suono» (G. Baroffio).

Il suo è stato un approccio sapienziale, un esempio che continua ad essere importante per quanti, a diverso titolo, studiosi, cultori, cantori, vi si dedicano, nella convinzione che « neppure Dio stesso, quando si mostri a noi perfettamente povero, ci dispensa dalla celebrazione simbolica della Sua gloria, quale è rappresentata dalla liturgia; e che questa, pur nel suo incessante attuarsi, rimane per eccellenza un'operazione contemplativa».<sup>31</sup>

Chi dunque restituirà al popolo di Dio questa ricchezza inestimabile che gli appartiene?

Possiamo esser certi che Cristina, *come stella del mattino*, continuerà a brillare insieme a molte altre, ogni giorno fino al sopraggiunger dell'aurora, per rassicurare che il millenario albero buono del canto gregoriano continua ad essere rigoglioso.

delle 3 Fontane, con i suoi monaci quasi invisibili, le sue cerimonie serali affondate nella tenebra, tra il salmeggiare lentissimo e i mortali silenzi)...».

<sup>31</sup> Cfr. C. CAMPO, *Note sopra la liturgia*, cit., p. 135.

LAURA BECONCINI

*Cristina e Christina. Echi e ecolalie*

Scrivere ancora su Cristina Campo può sembrare difficile. I suoi scritti sono stati percorsi e analizzati da studiosi e da lettori e tra questi ultimi mi iscrivo credo di diritto. Non sempre fedele alla lettera di Cristina, spesso attratta da autori che certamente non amava e non avrebbe amato, parto questa volta da una frase di uno dei suoi corrispondenti, l'unico dei quali ci sono rimaste e sono state pubblicate le lettere, recentemente scomparso

«A proposito di letture: proprio in questi giorni ho pensato spesso a lei leggendo Saint-Simon e Proust. Spesso leggendo si è in tre anziché in due».<sup>1</sup>

Per sentirsi in tre durante una lettura è necessario provare emozioni che sappiamo condivise o che vogliamo condividere con l'amico.

Alessandro Spina, come Margherita Pieracci, Gianfranco Draghi e tutti gli altri amici hanno avuto con Cristina una frequentazione complessa, fatta di parole gesti, assenze. Per noi lettori Cristina è insieme assente per sempre e continuamente presente, possiamo andare avanti e indietro tra i suoi scritti e costruirci la nostra mappa, una cartografia personale.

La lettera a Spina è del 1962, un decennio circa dopo la stesura del progetto de *Il libro delle ottanta poetesse*, che seguito alla lettera potrebbe essere l'indice delle letture di una vita.<sup>2</sup>

Nel luglio del 1956, scrive a Mita:

«Dopo aver visto quella brutta chiesa, in quell'ora di canicola, tra le macchine americane, ho capito quel che si deve scrivere, e come tra le poetesse non possano assolutamente starci né Colette né altra roba del genere. Vede come è tutto giusto quel che accade?

Se Casini avesse stampato quel libro così com'era...

Sto pensando a un piccolo quaderno di traduzioni: Christina, Emily I e II, Rosalia, Marceline, e forse un po' di Thomas. Tutto con testi a fronte, si capisce».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> C. CAMPO-A. SPINA, *Carteggio*, Brescia, Morcelliana, 2007, p. 33.

<sup>2</sup> C. CAMPO, *Sotto falso nome*, a cura di M. Farnetti, Milano, Adelphi, 1998, pp. 169-170.

<sup>3</sup> C. CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, p. 28. Cfr. S. WEIL, *Quaderni*, I, a cura di G. Gaeta, Milano, Adelphi, 1982-1993, p. 103: «Mi portò in una chiesa. Era nuova e brutta. Mi condusse di fronte all'altare e mi disse: Inginocchiati».

Colette è espulsa, e pensiamo con lei forse anche altri nomi, e il lungo elenco, quasi da enciclopedia della poesia, diviene un esile libretto. Sono passati tre anni dal lancio dell'editore Casini, ed ecco che Cristina sceglie, sottrae. E lo comunica a Margherita Pieracci, l'amica di una vita.

I tre anni trascorsi hanno significato per Vittoria il passaggio dalla giovinezza all'età adulta, dagli amici fiorentini alla vita romana. Non ci rimangono molte lettere di quegli anni, distrutte dai corrispondenti per espresso desiderio dell'amica. L'epistolario con Traverso coglie la trasformazione di Vittoria in Cristina. Il trasferimento da Firenze a Roma, la fine dell'amore che li legava, che non cancella la stima e l'affetto, coincide e accelera il passaggio di Vittoria alla maturità.<sup>4</sup>

Le lettere agli amici fiorentini recentemente pubblicate a cura di Margherita Pieracci chiariscono la difficoltà del passaggio. Il 15 settembre 1955 scrive a Gianfranco Draghi: «Cari amici, sono partita senza dirlo a nessuno; mi avrebbe fatto troppo male; e poi non ero certa di resistere qui più di 2 giorni. Per ora ho resistito 1 settimana. La città è adorabile, la casa deliziosa. Ma io mi cerco senza trovarmi, e piango spesso senza ragione, e non scrivo».<sup>5</sup>

Delle ottanta poetesse rimangono nelle lettera a Mita cinque nomi, ai quali si aggiunge Thomas Eliot, la scoperta della poesia del Novecento. Seguendo le sue tracce, Cristina legge poeti nuovi, Djuna Barnes e Marianne Moore, nonché l'amatissimo William Carlos Williams.

Ci aiuta a comprendere lo svolgersi del lavoro per il *Libro delle ottanta poetesse* Margherita Pieracci.

«All'inizio degli anni Cinquanta la maggior parte del lavoro di Vittoria<sup>6</sup> era dedicato al Libro delle ottanta poetesse per l'editore Casini il cui sommario uscì nel 1953. Aveva scelto quelle che considerava in vario modo le maggiori esponenti della scrittura femminile in tutti i tempi e tutti i luoghi e alcune traduzioni ne aveva affidato agli amici Gabriella Bemporad, Raissa Naldi, Remo Fasani, Mario Luzi, Leone Traverso, di altre si occupava lei stessa, ne pubblicò alcune in quegli anni di Emily Dickinson, Christina Rossetti, Elisabeth Barrett Browning...

Delle sue "donnine", come chiamava le 80 poetesse, mi regalò subito le sue più care. Ho ancora le vecchie edizioni della BUR, che lei impreziosiva coi ritratti, magari ritagliati da una pagina di giornale "Gasparina" (Gaspara

<sup>4</sup> C. CAMPO, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, a cura e con una nota di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2007.

<sup>5</sup> C. CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, a cura e con una nota di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2011, p. 32.

<sup>6</sup> Vittoria Guerrini dal 1956 diviene per i lettori Cristina Campo, pseudonimo con il quale pubblica *Passo d'Addio* e che a partire dalla metà degli anni Cinquanta la identifica in maniera prevalente. Dagli anni Sessanta, utilizza numerosi pseudonimi, legati spesso a particolari tipologie di scritti e traduzioni. Cfr. C. CAMPO, *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 1998, pp. 209-225.

Stampa fu per lei 'Gasparina e le dedicò una deliziosa gatta di cui si parla nelle lettere del '56), la Mansfield, Madame de Lafayette, le due Emily. Il rapporto coi suoi autori era sempre per V. un rapporto di viventi, non importa quanti secoli o oceani la separassero da chi aveva scritto le pagine che lei riviveva. Perciò avevamo bisogno di vederne il volto quando parlavamo, nella sua stanza o per le strade d'Oltrarno o salendo verso Fiesole, dei loro amori e dolori, della corte di Murasaki o del silenzio di Hawort (custodisco, anche ora che posso leggere l'originale, una cartolina di Bobi Bazlen whitens Wuthering Heights nel vecchio libretto della BUR).

Mi prestò le poesie di Louise Labé, e insieme quelle di Maurice Scève, ma quasi allo stesso tempo Marceline Desbordes-Valmore, perché, ripeto i secoli non contavano nel nostro rapporto... Di Bettina Brentano parlava con amore, di Madame de Staël a me abbastanza cara, non mi parlò mai. Mi fece leggere qualche pagina di Eugenie de Guérin. Solo più tardi mi disse di cercare i romanzi di Charlotte e Anne Brontë e di Jane Austen. Parlammo della Woolf molti anni dopo».<sup>7</sup>

Le parole di Margherita aggiungono importanti indicazioni per una prima analisi dell'elenco che doveva diventare l'indice dell'antologia, soprattutto alla luce di alcune considerazioni contenute nello stesso articolo.

«Vittoria era un grandissimo personaggio, fino alle più riposte pieghe della vita di tutti i giorni, e costringeva chi le stava vicino a respirare con lei aria di altissima montagna, che a volte taglia il respiro...

È bene poi ricordare che questa dimensione altra, che lei aveva per dono del cielo in sé, così come la riversava nella scrittura la scopriva e la nutriva anche di letture, e in questo consisteva il suo essere letterata. Parola che del resto non gradiva, forse perché non è a molti evidente che servirsi dello specchio dei libri per decifrare il proprio volto, vale a dire il proprio destino, si situa a una distanza stellare, anzi esattamente al polo opposto dal crearsi un personaggio immaginario appoggiandosi ai libri e all'equivoco si presta la parola *letterato*. Lettura era per lei scoperta della realtà (anche della propria realtà) non diversamente da come la Weil la intende per Machiavelli».<sup>8</sup>

E questa scoperta della realtà non poteva che avvenire tramite l'incontro con «personaggi assoluti» capaci di aiutarla a respirare in quell'«altezza della poesia» dove Vittoria viveva.<sup>9</sup>

L'aggettivo assoluto ci guida per un tratto del percorso. Senza addentrarci in un'analisi filosofica della quale non sarei capace, è certamente un personaggio assoluto colei che chiude l'elenco delle ottanta:

«L'incondizionato soltanto trasporta in Dio...

<sup>7</sup> M. PIERACCI HARWELL, *Cristina Campo e gli ultimi anni fiorentini*, in <http://www.cristinacampo.it/>

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> C. CAMPO, *Caro Bul...*, op. cit., p. 72.

L'incondizionato è contatto con Dio. Tutto ciò che è condizionato è di quaggiù...

L'incondizionato è l'assoluto.

L'amore è soprannaturale quando è incondizionato. Un amore incondizionato è una follia. L'amore di una madre ne è l'immagine migliore quaggiù. Ma non è che un'immagine. Anche l'amore di una madre si esaurisce se non esiste alcuna condizione per il suo rinnovamento.

Soltanto l'amore per Dio e l'amore anonimo per il prossimo sono incondizionati.

Vi si può aggiungere l'amore (l'amicizia) tra due amici di Dio giunti sulla strada della santità al di là di quel punto in cui la santità è qualcosa di definitivo. Perché l'unica condizione di una tale amicizia è la perseveranza nella santità da parte di entrambi; ma poiché il loro insediamento nella santità è una cosa definitiva la cui continuazione non è subordinata ad alcuna condizione, si può considerare questa amicizia come incondizionata. Ma un simile grado di santità, e quindi anche una simile amicizia, è cosa molto rara.<sup>10</sup>

Ecco che forse la «dimensione assoluta» di cui parla Pieracci si assimila alla ricerca continua della perfezione che caratterizza la scrittura e che Cristina richiede agli amici, o almeno ad alcuni di essi, che pretende dalle sue «donnine», che cerca nella lettura. Necessariamente essere amici è per Vittoria condividere letture e libri che talvolta divengono anche lavoro.<sup>11</sup>

Pieracci usa nel suo articolo tre parole chiave *specchio destino volto* alle quali vorrei affiancarne una quarta *eco*.

«Il critico è un'eco, certo. Ma non è forse appunto anche la voce della montagna, della natura, alla quale la voce del poeta è diretta? Non sta il critico di fronte al suo poeta come il poeta di fronte ai richiami del proprio cuore? Per questo, al momento di parlarne, egli deve già averlo interamente subito: restituirlo non come semplice specchio ma come un'eco: carica e intrisa di tutto quel cammino percorso, nella natura dall'una e dall'altra voce».<sup>12</sup>

Come sempre Cristina sposta l'attenzione. Se lo specchio e il volto rimandano a Narciso, Cristina sceglie l'altra parte del mito, dagli occhi trascorre all'udito. Figlia di musicista, vive circondata dalla musica e l'ascolto è il senso che sembra non eliminare ma inglobare la vista. La voce percorre lo spazio e ritorna e le parole che ascoltiamo restituiscono il richiamo, il desiderio.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> S. WEIL, *Quaderni*, IV, op. cit. p.160

<sup>11</sup> Cfr. C. CAMPO, *Caro Bul...*, op. cit., passim, ma anche C. CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia*, op. cit., p. 39: «Non mi chieda di *lavorare* per lei, – parola infernale e paradisiaca insieme!».

<sup>12</sup> C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1985, p.145.

<sup>13</sup> «C'è l'occhio e c'è lo sguardo: non sono la stessa cosa. C'è l'orecchio, e c'è l'ascolto: non sono la stessa cosa. Leggere è forse soltanto questione di occhio? Si legge con l'occhio la parola scritta? O c'è di mezzo anche l'orecchio? Io penso e quando si legge si ascolta; si ascolta la voce, o quel che resta della voce quel che è scritto». N. FUSINI, *Hanna e le altre*, Torino, Einaudi, 2013, p. 8.

Questo è quello che il critico, il lettore deve fare, non solo specchiarsi e riconoscere il bello, piuttosto trasmetterne l'eco, far nascere il desiderio. Se tale desiderio nasce in un amico, ecco un passo verso un'amicizia reale, potenzialmente assoluta.

Se il narcisismo è una malattia, Cristina ha trovato l'antidoto.

Torniamo al piccolo quaderno di traduzioni di cui si parla nel 1956, e alla prima scrittrice ricordata, Christina Rossetti. Vittoria traduce cinque poesie di Christina, pubblicate per la prima volta nel 1953 e ora raccolte ne *La Tigre Assenza*.<sup>14</sup>

Colpiscono scorrendo la biografia di Christina alcune corrispondenze tra la vita delle due scrittrici. Nascono entrambe in famiglie dove si respira arte, non compiono studi regolari e istituzionali, convivono con la malattia.

Figlia unica, Vittoria costruisce una rete di relazioni a Firenze prima a Roma poi tra le quali si possono individuare alcune figure fraterne e sororalì, come Anna Cavalletti, l'amica prematuramente scomparsa a diciotto anni nel bombardamento su Firenze, inserita nell'elenco delle «ottanta» prima di Simone Weil e indicata semplicemente con il nome.

In una lettera a Gianfranco Draghi, qualche mese dopo l'arrivo a Roma scrive: «Oh, Gian, come sono stanca di veder gente che non è *mia*. Stasera ho visto Lucchese, buono e opaco, iersera Manganelli, di un'incantevole intelligenza ma così brutto da straziare il cuore. Perché devono essere tutti vicini costoro, e tutti lontani i miei amici di infanzia; e anche Piero e Fasani, s'intende e persino Orelli, Ferruccio. C'è con voialtri, nell'aria gusto di latte: il latte della vita – latte di canna, latte di albero da latte, latte da libagioni, sacre e funebri».<sup>15</sup>

Christina invece è ultima di quattro figli e il fratello Dante Gabriel è contemporaneamente il suo mentore – grazie a lui pubblica il suo primo libro – e il suo alter ego. Mentre Dante conduce una vita sregolata che rispetta i canoni della vita di artista, Christina non esce mai dalle righe, conduce una vita appartata e quasi claustrale, i suoi percorsi esistenziali si svolgono nella poesia.

Entrambe le scrittrici si formano su *Le mille e una notte* e la Bibbia, per entrambe Firenze è la città di elezione. Vittoria ci vive la sua giovinezza, per Christina è la città di Dante e della Commedia, nello studio della quale suo padre, Gabriele Rossetti, trascorre tutta la sua vita e gli echi della Firenze trecentesca e dei suoi poeti sono udibili nella poesia di Christina e non solo nella «Monna Innominata».<sup>16</sup>

<sup>14</sup> C. CAMPO, *La Tigre Assenza*, a cura di M. Pieracci Harwell, Milano Adelphi, 1991, pp. 91-95. Per la versione inglese e la datazione C. ROSSETTI, *The Complete Poems*, Text by R. W. Crump, London, Penguin, 2005.

<sup>15</sup> C. CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia*, op. cit., pp. 37-38.

<sup>16</sup> C. ROSSETTI, *The Complete Poems*, op. cit., pp. 294-301.

Sono cinque le poesie che Vittoria traduce, un'antologia meditata che compone un discorso.

Christina Rossetti scrive la gran parte delle poesie poi raccolte in *Goblin market and others poems* tra il 1854 e il 1860, in un periodo quasi claustrale. Non devono trarci in inganno i temi di amore e morte che le sorreggono, non si tratta di *amore romantico*. Amore e morte sono i termini di un dialogo continuo che conduce al Paradiso.

Le prime due canzoni sono legate al tema della tomba. Seguiamo le indicazioni contenute nella «geografia poetica» della poetessa inglese tracciata da Paola Evangelista in uno studio che è una vera e propria cartografia in quanto «rappresenta... in scala l'universo poetico di Rossetti». <sup>17</sup>

«Lo spazio della morte si materializza nella tomba. Essa è un vero e proprio spazio liminare, luogo di trapasso a livello letterale e metaforico. Come la porta è – in termini riduttivi – la soglia verso la conoscenza del proprio io in relazione all'alterità, e il convento un luogo di verità che purifica e accorcia le distanze tra la terra e il Paradiso, la tomba rappresenta il corridoio che coordina due realtà dell'universo in cui vigono dimensioni spazio-temporali differenti». <sup>18</sup>

La tomba ha quindi una realtà fisica, letterale che è descritta nelle prime due poesie scelte da Vittoria, e una realtà metafisica. La tomba accoglie un corpo che diviene seme. È un grembo materno che (ri)genera alla vita eterna. Accoglie come un nido il corpo che perde le sue capacità terrene e si prepara al Paradiso.

*When I am dead, my dearest,  
Sing no sad songs for me;  
Plant thou no roses at my head,  
Nor shady cypress tree:  
Be the green grass above me  
With showers and dewdrops wet;  
And if thou wilt, remember,  
And if thou wilt, forget.*

Alla mia morte, amore,  
meste canzoni non cantare,  
al mio capo non piantare rose  
nè cipresso ombroso.  
Ma l'erba sopra di me  
Irrora di pioggia e rugiade,  
e se ti piace ricorda  
e scorda se ti piace.

*I shall not see the shadows,  
I shall not feel the rain;  
I shall not hear the nightingale  
Sing on, as if in pain:*

Io non vedrò le ombre,  
le piogge non sentirò  
e non vedrò l'usignolo  
cantare, in lungo pianto.

<sup>17</sup> P. EVANGELISTA, *Christina Rossetti. Una geografia poetica*, Roma, Aracne, 2004, p. 10.

<sup>18</sup> P. EVANGELISTA, *Christina Rossetti. Una geografia poetica*, op. cit., pp. 96-97.



*And dreaming through the twilight  
That doth not rise nor set,  
Haply I may remember,  
And haply may forget.<sup>19</sup>*

Ma nel crepuscolo sognando  
che non tramonta né risorge,  
io ricorderò forse  
e forse scorderò.

La Canzone si sofferma sulla tomba come luogo fisico e sul momento di passaggio, quando dopo la morte in uno stato di non vita/non morte simile al sogno non è ancora sciolto il legame con la vita terrena, con il ricordo. L'invito è a non cantare, a non piantare rose, ma a «irrorare l'erba», a eliminare quindi dalla tomba i segni del ricordo delegati completamente alla volontà dell'amato.

Christina dice che non potrà vedere, sentire e ascoltare, la tomba è il luogo del sogno nel crepuscolo, dove si può ricordare o dimenticare l'amore terreno, dove certamente il ricordo, se c'è, non avviene tramite i sensi di vista e udito. Vittoria sposta i termini dell'anafora per costruire un chiasmo.

*Oh roses for the flush of youth,  
And laurel for the perfect prime;  
But pluck an ivy branch for me  
Grown old before my time.*

Oh, rose per l'ardore giovanile,  
lauro per la perfetta e colma vita;  
ma per me un tralcio d'edera cogliete,  
per me, anzitempo antica.

*Oh violets for the grave of youth,  
And bay for those dead in their prime;  
Give me the withered leaves I chose  
Before in the old time.<sup>20</sup>*

Oh, viole per la tomba giovanile,  
bacche pei morti nella colma vita;  
a me date le foglie inaridite  
che scelsi un tempo antico.

Ancora una Canzone dalle quartine perfette e solo apparentemente leziose. Ancora rose e violette, e alloro per chi muore nel pieno della vita. *Prime time* si contrappone a *old time*, che Vittoria traduce con «tempo antico» non intendendo come alcuni traduttori il riferimento a un'anzianità prematura,<sup>21</sup> quanto il ritorno a un tempo antico, perché precedente e posteriore allo stesso tempo rispetto alla «perfetta e colma vita».

Ancora si dice dell'inutilità dei sensi, – vista udito e olfatto, perché i fiori freschi certo profumano, non «le foglie inaridite».

<sup>19</sup> C. ROSSETTI, *The Complete Poems*, op. cit., pp. 52, 898. Data di composizione: 12 dicembre 1848

<sup>20</sup> C. ROSSETTI, *The Complete Poems*, op. cit., pp. 34, 893-894. Data di composizione: 6 febbraio 1849.

<sup>21</sup> «Date rose alla giovinezza in fiore/ ed allori alla fulgida pienezza/ per me, che vecchia anzitempo vedete, un ramoscello d'edera cogliete». C. ROSSETTI, *Nostalgia del cielo*, a cura di Silvio Raffo, Firenze, Le Lettere, 2006, p. 61.

La poesia seguente è pubblicata nel 1875 nella prima edizione che riunisce *Goblin Market, The Prince's Progress, and Other poems*.

*Oh what comes over the sea,  
Shoals and quicksands past;  
And what comes home to me,  
Sailing slow, sailing fast?*

Oh, che mai viene sul mare  
oltre le secche e le mobili sabbie;  
e che mai giunge alla mia casa  
con lenta vela e vela veloce?

*A wind comes over the sea  
With a moan in its blast;  
But nothing comes home to me,  
Sailing slow, sailing fast.*

Un vento viene sul mare  
con un lamento nella voce;  
ma nulla giunge alla mia casa  
con lenta vela o vela veloce.

*Let me be, let me be,  
For my lot is cast:  
Land or sea all's one to me,  
And sail it slow or fast.<sup>22</sup>*

Lasciate, lasciatemi stare,  
che è segnata la mia sorte;  
uguale m'è la terra o il mare,  
il veleggiare lento o veloce.

Qualcosa naviga /non naviga verso la casa (home), «luogo visibile» nel quale trascorre la vita terrena. Non è qualcuno ma qualcosa (*nulla*) a non arrivare, né con una «lenta vela», né con una «vela veloce». Il vento viene sul mare con il suo rumoreggiare simile a un lamento. Il mare porta la voce del vento, ma l'attesa è risolta, «nothing comes home to me».

Si trovano molte costruzioni chiasmiche in queste traduzioni, oltre alle anafore, alle iterazioni. Questo andamento ricco di ripetizioni e opposizioni sostiene il continuo fronteggiarsi di alternative: lento/veloce, mare/terra, aperto/chiuso, vita/morte nel tentativo di individuare lo spazio che li separa/unisce.

Come nella dicotomia ricordare/dimenticare, anche qui una dicotomia si rivela inutile, addirittura quella tra terra e mare. La casa è un porto talmente sicuro che niente può turbarlo, niente addirittura può giungervi. La vista scruta il mare, un corpo sente il vento, l'udito ascolta il lamento, ma niente giunge alla casa. E in questa casa/protezione avvertiamo forse una similitudine con la tomba, grembo e nido che protegge. E il nido, compare nella poesia seguente.

#### *A Birthday*

*My heart is like a singing bird  
Whose nest is in a watered shoot;  
My heart is like an apple-tree*

#### Compleanno

Il mio cuore è un uccello che canta  
e ha il nido tra i giunchi dell'acqua,  
e il mio cuore è un arbusto di melo,

<sup>22</sup> C. ROSSETTI, *The Complete Poems*, op. cit., pp. 203, 936. Data di composizione: 11 giugno 1866.

*Whose boughs are bent with thick-set fruit;* e piegano i rami la frutta.  
*My heart is like a rainbow shell* Il mio cuore, conchiglia iridata,  
*That paddles in a halcyon sea;* scherza in un mare d'alcione:  
*My heart is gladder than all these,* ma più giocondo è il mio cuore  
*Because my love is come to me.* perché il mio amore è venuto.

*Raise me a dai's of silk and down;* Levate un'alcova di seta  
*Hang it with vair and purple dyes;* ornata di porpora e vaio,  
*Carve it in doves and pomegranates,* melograni e colombe scolpite  
*And peacocks with a hundred eyes;* e pavoni di mille pupille,  
*Work it in gold and silver grapes,* grappoli d'argento e d'oro  
*In leaves and silver fleurs-de-lys;* fiori di giglio e foglie d'oro –  
*Because the birthday of my life* perché il gran compleanno è venuto,  
*Is come, my love is come to me.*<sup>23</sup> è venuto il mio amore.

Dalla casa al nido, luogo di canto e di amore. «Il nido, come la casa, si costruisce solo con e per amore. A ben guardare, in termini ornitologici – e Rossetti aveva una gran passione per gli animali, per gli insetti e gli uccelli in particolare – il nido viene costruito solo dopo la follia amorosa degli uccelli in mezzo alla natura: è quindi il risultato di quel sentimento e non un punto di partenza. Inoltre questi piccoli spazi sorgono principalmente in primavera, nella stagione cioè tradizionalmente accostata alla giovinezza e all'amore, e proteggono giovinezza e amore dalla senilità del corpo e dell'anima provocata dal male del mondo. I nidi di Christina, come le case, anche quando narrano storie in corso ormai da anni, non guardano al passato ma al presente e al futuro. Essi non nascondono una regressione all'infanzia, come in buona parte della letteratura universale e come insegnano gli psicologi».<sup>24</sup>

Inutile credo sottolineare i molteplici richiami e corrispondenze con il Canto dei cantici, come notare i particolari che rimandano alle fiabe tanto amate da entrambe, mentre mi sembra importante sottolineare come i fiori, le stoffe, i colori evocano anche i dipinti del fratello e dei preraffaelliti con i quali collabora, sia come modella, sia per la parte letteraria, pur con i limiti legati all'essere una donna.<sup>25</sup> Le poesie di Cristina dialogano con il movimento preraffaellita, con il quale condivide in parte temi e sensibilità.

*Echo* riprende il movimento dell'arrivo di amore con cui si chiude *Birthday*, completa il cerchio iniziato con la prima canzone. Il movimento è silenzioso e luminoso. Giunge nel sogno.

<sup>23</sup> C. ROSSETTI, *The Complete Poems*, op. cit., pp. 30-31, 891. Data di composizione: 18 novembre 1857.

<sup>24</sup> P. EVANGELISTA, *Christina Rossetti. Una geografica poetica*, op. cit., pp. 36-37.

<sup>25</sup> C. G. ROSSETTI, *Il cielo è lontano. Poesie 1847-1881*, a cura di Giuliana Scudder, Milano, Rizzoli, 1995, pp. 17-18.

Echo

*Come to me in the silence of the night;  
Come in the speaking silence of a dream;  
Come with soft rounded cheeks and eyes as bright  
As sunlight on a stream;  
Come back in tears,  
O memory, hope, love of finished years.*

*Oh dream how sweet, too sweet, too bitter sweet,  
Whose wakening should have been in Paradise,  
Where souls brimfull of love abide and meet;  
Where thirsting longing eyes  
Watch the slow door  
That opening, letting in, lets out no more.*

*Yet come to me in dreams, that I may live  
My very life again though cold in death:  
Come back to me in dreams, that I may give  
Pulse for pulse, breath for breath:  
Speak low, lean low,  
As long ago, my love, how long ago!<sup>26</sup>*

Eco

Vieni a me nel silenzio della notte;  
vieni nel vivo silenzio di un sogno;  
vieni con dolci guance, con pupille raggianti  
come luce di sole sul torrente;  
a me ritorna in pianto,  
o memoria, speranza, o amore d'anni spenti!

O dolce sogno, dolce, troppo dolce ed amaro  
che nei cieli un risveglio meritavi,  
dove colme d'amore s'incontrano le anime,  
dove riansi sguardi insaziati  
la lenta porta guardano  
che aprendosi, accogliendo, più non ti lascia andare.

Vieni dunque nei sogni a me, che io riviva  
pur nel gelo di morte la mia vita;  
torna nei sogni a me, ch'io possa offrire  
soffio per soffio, palpito per palpito  
e lieve parla, lievemente chino,  
come un tempo, amor mio, come un tempo lontano!

In *Eco* colpisce la fedeltà letterale al testo tradotto parola per parola.

Composta nel 1854, è difficile supporre che Christina parli di un amore terreno, ad esempio del primo amore James Collinson.

Siamo nella e oltre la tomba, *dreaming through the twilight, in the speaking silence of a dream*. *Eco* arriva «come luce di sole sul torrente».

La poesia è un'eco che media tra realtà e cielo e riporta il ricordo. *Eco* quindi anche come crepuscolo, come voce capace di passare attraverso una porta socchiusa, di far intravedere e sperare il Paradiso. Sogno. La poesia è l'eco del cielo, una guida, Beatrice o addirittura un'immagine cristologica.

Siamo nel luogo da cui si accede al Paradiso attraverso «the slow door» nella poesia di Rossetti che del Paradiso ci offre una descrizione in una poesia del 1854:

*Once in a dream I saw the flowers  
That bud and bloom in Paradise;  
More fair they are than waking eyes  
Have seen in all this world of ours.*

<sup>26</sup> C. ROSSETTI, *The Complete Poems*, op. cit., pp. 40, 895. Data di composizione: 18 dicembre 1854.

*And faint the perfume-bearing rose,  
And faint the lily on its stem,  
And faint the perfect violet  
Compared with them.*

*I heard the songs of Paradise:  
Each bird sat singing in his place;  
A tender song so full of grace  
It soared like incense to the skies.  
Each bird sat singing to his mate  
Soft cooing notes among the trees:  
The nightingale herself were cold  
To such as these.*

*I saw the fourfold River flow,  
And deep it was, with golden sand;  
It flowed between a mossy land  
With murmured music grave and low.  
It hath refreshment for all thirst,  
For fainting spirits strength and rest:  
Earth holds not such a draught as this  
From east to west.*

*The Tree of Life stood budding there,  
Abundant with its twelvefold fruits;  
Eternal sap sustains its roots,  
Its shadowing branches fill the air.  
Its leaves are healing for the world,  
Its fruit the hungry world can feed,  
Sweeter than honey to the taste  
And balm indeed.*

*I saw the gate called Beautiful;  
And looked, but scarce could look, within;  
I saw the golden streets begin,  
And outskirts of the glassy pool.  
Oh harps, oh crowns of plenteous stars,  
Oh green palm-branches many-leaved –  
Eye hath not seen, nor ear hath heard,  
Nor heart conceived.*

*I hope to see these things again,  
But not as once in dreams by night;  
To see them with my very sight,  
And touch, and handle, and attain:  
To have all Heaven beneath my feet  
For narrow way that once they trod;*

*To have my part with all the saints,  
And with my God.*<sup>27</sup>

«Le voci rossettiane che ne descrivono le bellezze non lo fanno dalla Città celeste, tantomeno dal mondo. Si trovano invece in uno spazio liminare – di confine tra fisico e metafisico – dal quale riescono a percepire l'eterno e l'infinito. Diversamente dalle altre soglie, questo non è l'ingresso verso un luogo-altro. E non garantisce il cambiamento, ma ci fa rimanere al di qua del confine. È il momento di sospensione della vita e del tempo mortale, di osservazione e spirituale partecipazione all'esistenza futura. In virtù di questa capacità evocativa della realtà invisibile e ancora di là da venire, il sogno di Rossetti assume il valore di una visione profetica, di una cristiana «rivelazione».<sup>28</sup>

E se la porta che si apre accoglie, e quindi se chiusa esclude, la porta slow / lenta (nella traduzione di Cristina) richiama l'immagine di una porta socchiusa «che esprime indecisione e rimanda alla contemplazione riflessiva».<sup>29</sup>

In *Passo d'addio* avvertiamo echi dell'universo rossettiano. La luce è quella del crepuscolo, la rosa e la bacca accompagnano addii che hanno il sapore del sogno della canzone di Christina:

<sup>27</sup> C. ROSSETTI, *The Complete Poems*, op. cit., pp. 215, 941. Data di composizione: 28 febbraio 1954. Cfr. C. G. ROSSETTI, *Il cielo è lontano. Poesie 1847-1881*, op. cit., pp. 261-263: «Una volta in sogno ho visto i fiori /che sbocciano e fioriscono in Paradiso:/ non si è mai visto niente di più bello/ in questo nostro mondo./ La rosa profumata impallidisce./ e impallidisce il giglio sullo stelo./ e anche la perfetta viola/ impallidisce al confronto./ Ho sentito i canti del Paradiso:/ ogni uccello cantava al suo posto/ un canto tenero e aggraziato./ che saliva al cielo come incenso. /Ogni uccello cantava al suo compagno/ tubando dolci note tra gli alberi:/ anche l'usignolo/è freddo al confronto./ Ho visto scorrere il fiume dai quattro corsi./ l'acqua era profonda, la sabbia d'oro:/ scorreva tra le rive muschiose/ con un mormorio grave e somnesso./ Porta ristoro a ogni sete, forza e riposo a che vacilla:/ in tutto il mondo da oriente a occidente/ non si trova un'acqua così./ Li fioriva l'albero della vita, ricco di dodici frutti:/ linfa eterne ne alimenta le radici/ i rami ombrosi riempiono il cielo./ Le foglie sono la medicina del mondo./ il mondo si sazia dei suoi frutti/ più dolci del miele e balsamo/ al palato./ Ho visto il portale della bellezza./ ho guardato dentro, ma a fatica:/ vedevo l'origine delle strade d'oro./ e i margini delle piazze di cristallo./ O arpe, o corone copiose di stelle./ o verdi palme multi foglie –/ occhio non vide e orecchio non udì./ e cuore d'uomo giammai concepì./ Spero di vedere ancora queste cose./ ma non come una volta in sogno:/ vederle con i miei occhi./ toccarle con le mie mani e raggiungerle:/ avere tutto il cielo sotto i piedi/ dopo aver percorso la via angusta./ avere il mio posto tra i santi/ e con il mio Dio».

<sup>28</sup> P. EVANGELISTA, *Christina Rossetti. Una geografica poetica*, op. cit., pp. 122-123.

<sup>29</sup> Ivi, p. 83.

*Trema l'ultimo canto nelle altane  
dove il sole era l'ombra e ombra il sole  
tra gli affanni sopiti.*

*E mentre indugia tiepida la rosa  
l'amara bacca già stilla il sapore  
dei sorridenti addii.<sup>30</sup>*

Vittoria ha assimilato Rossetti e la sua poesia torna nelle sue composizioni come «vento sul mare», come un soffio, un'eco appunto, che porta anche il profumo della grande Emily Dickinson: «Che farò io quando turba l'estate /quando la rosa è matura?»<sup>31</sup>

La rosa è un simbolo molteplice.

Una rosa apre *Gli Imperdonabili*. «Una rosa solo una rosa» chiede Belinda al padre, in pieno inverno «suscitando il suo Principe, da lontano e senza saperlo», aprendo il percorso che la porta all'amicizia con il mostro e alla metamorfosi.<sup>32</sup>

La rosa terrena di Rossetti, simbolo dell'amore divino e dell'amore terreno, straripante nei dipinti del fratello Gabriel, impallidisce in confronto ai fiori del Paradiso.

Nel linguaggio campiano invece la rosa è causa della trasformazione e nella liturgia il suo unguento prezioso permette di vedere. Non impallidisce, è immagine e tramite al Nome.<sup>33</sup>

L'eco di cui parla Cristina non rimanda a nessun mito, certamente non alla lettura ovidiana, non ripete in modo inane le sillabe finali di una parola ma la riconduce all'ascoltare carica di significati acquisiti durante il cammino. L'eco è il fenomeno naturale: *il suono si sposta nell'aria sotto forma di onda che, se trova un ostacolo viene in parte riflessa, in parte assorbita, in piccola parte trasmessa al di là dell'ostacolo.*

La lettura, la poesia non sono specchio ma eco. La poesia e la scrittura non comprendono la realtà perché la vedono ma perché la ascoltano, la sentono.

La ninfa oreade Eco prima di Ovidio, prima dell'inutile amore per Narciso, era amante di Pan e abitante dei boschi, ignara degli amori di Zeus e della gelosia di Giunone. Il mito classico non nutre Cristina che ugualmente sembra recuperare l'identità originaria.

<sup>30</sup> C. CAMPO, *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 19.

<sup>31</sup> Ivi, p. 86.

<sup>32</sup> C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, op. cit., p. 11.

<sup>33</sup> C. CAMPO, *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 47.

Non la vista, non lo sguardo e lo specchio che rimandano l'immagine, l'udito invece. Il poeta diviene l'*ostacolo* che nella sua interpretazione – che sia una traduzione o una lettera critica – ci restituisce non un'immagine fredda e trasparente, mortifera come Ofelia che giace nell'acqua, ma un suono, che si scontra con il medium che lo trasmette. In questo corpo a corpo la parola poetica trattiene la forza e il colore della voce del mediatore e giunge all'ascoltatore «carica e intrisa di tutto quel cammino percorso, nella natura dall'una e dall'altra voce».

Il lettore è quindi raggiunto dall'eco in uno spazio nuovo, creato dal percorso della voce. Uno spazio che si può assimilare al sogno di cui parla Rossetti, nel quale è possibile contemplare la porta del Paradiso.

Nadia Fusini in un suo libro recente parla di «ecolalie» riferendosi all'«intreccio» dei pensieri e delle letture delle sue protagoniste:

«Ecolalie le chiamo. In certe afasie l'ecolalia si manifesta come la ripetizione meccanica di parole, spesso in fine di frase, quasi che ripetendo l'ultima parola chi parla prendesse la rincorsa verso parole nuove... Quasi che masticare in bocca vocali e consonanti, servisse a tenere in funzione il meccanismo del pensiero... Ecco, questo a me accade in compagnia di queste tre donne, che illuminano la mia vita con i loro pensieri. Ma lo stesso accade a loro, tra di loro: il loro è un pensiero in conversazione, sempre in dialogo, mai fonologico».<sup>34</sup>

Nel 1941 Simone Weil, scrive una poesia che si intitola *La porte*.

*Ouvrez-nous donc la porte et nous verrons les vergers,  
Nous boirons leur eau froide où la lune a mis sa trace.  
La longue route brûle ennemie aux étrangers.  
Nous errons sans savoir et ne trouvons nulle place.*

*Nous voulons voir des fleurs. Ici la soif est sur nous.  
Attendant et souffrant, nous voici devant la porte.  
S'il le faut nous romprons cette porte avec nos coups.  
Nous pressons et poussons, mais la barrière est trop forte.*

*Il faut languir, attendre et regarder vainement.  
Nous regardons la porte; elle est close, inébranlable.  
Nous y fixons nos yeux; nous pleurons sous le tourment;  
Nous la voyons toujours; le poids du temps nous accable.*

*La porte est devant nous; que nous sert-il de vouloir?*

<sup>34</sup> N. FUSINI, *Hannah e le altre*, op. cit., p. 156. Le tre donne sono Simone Weil, Rachel Bepaloff, Hannah Arendt.



*Il vaut mieux s'en aller abandonnant l'espérance.  
Nous n'entrerons jamais. Nous sommes las de la voir...  
La porte en s'ouvrant laissa passer tant de silence*

*Que ni les vergers ne sont parus ni nulle fleur ;  
Seul l'espace immense où sont le vide et la lumière  
Fut soudain présent de part en part, combla le coeur,  
Et lava les yeux presque aveugles sous la poussière.<sup>35</sup>*

Simone parla di un'umanità che soffre, che desidera passare la soglia e dopo un cammino duro instaura un corpo a corpo con la porta, che si apre al cessare del desiderio su uno spazio molto diverso dal fiabesco Paradiso di Christina Rossetti. Vuoto e luce colmano il cuore dei viandanti e lavano la polvere dagli occhi.

Nel 1948 María Zambrano pubblica a Cuba *Delirio di Antigone*, primo seme dell'unica opera teatrale da lei scritta, pubblicata nel 1967, *La tomba di Antigone*. La filosofa spagnola, che Cristina conosce a Roma alla fine degli anni cinquanta, non accetta che Antigone si sia suicidata, contesta Sofocle, e immagina la fanciulla che nella tomba si abbandona al *delirio* nel quale attraversa l'inferno della vita non vissuta, lascia erompere «l'urlo della sua vita non vissuta». Zambrano sottrae l'eroina a Sofocle, la consegna all'immortalità.

«E lì, nell'inferno della sua anima chiusa, nel luogo dove solo i morti entrano, nell'oscurità sacra di un sepolcro a riparo dagli sguardi degli uomini, nascosta alla luce, portò a compimento il proprio destino, nel quale non c'era posto per la vita. Ma neanche per la morte, perché questo genere di cose, questi sacri disegni, devono compiersi in un regno che non appartiene né alla vita né alla morte: il regno, il luogo dei sacrifici, di fronte al quale i mortali sono costretti a coprirsi il volto per non vedere».<sup>36</sup>

<sup>35</sup> S. WEIL, *Poesie*, a cura di Roberto Carifi, Firenze, Le Lettere, 1993, pp. 72-73. «Aprite la porta, dunque, e vedremo i verzieri / Berremo la loro acqua fredda che la luna ha traversato / Il lungo cammino arde ostile agli stranieri. / Erriamo senza sapere e non troviamo luogo / Vogliamo vedere i fiori. Qui la sete ci sovrasta. / Sofferenti, in attesa, eccoci davanti alla porta. / Se occorre l'abbatteremo con i nostri colpi. / Incalziamo e spingiamo, ma la barriera è troppo forte. / Bisogna attendere, sfiniti, guardare invano. / Guardiamo la porta; è chiusa, intransitabile. / Vi fissiamo lo sguardo; nel tormento piangiamo; / Noi la vediamo sempre, gravati dal peso del tempo. / La porta è davanti a noi; a che serve desiderare? / Meglio sarebbe andare senza più speranza. / Non entreremo mai. Siamo stanchi di vederla. / La porta aprendosi liberò tanto silenzio / che nessun fiore apparve, né i verzieri; / Solo lo spazio immenso nel vuoto e nella luce / Apparve d'improvviso da parte a parte, colmò il cuore, / Lavò gli occhi quasi ciechi sotto la polvere».

<sup>36</sup> M. ZAMBRANO, *All'ombra di un Dio sconosciuto. Antigone, Eloisa, Diotima*, a cura di Elena Laurenzi, Milano, Nuove Pratiche editrice, 1997, p. 85. cfr. M. ZAMBRANO, *La tomba di Antigone. Diotima di Mantinea*, traduzione e introduzione di Carlo Ferrucci, Milano, La Tartaruga, 1995.

Echi di Christina Rossetti sono ancora in *Diario bizantino*, ricco di anafore, di dicotomie dietro/dentro, aperto/chiuso, di rose.

*La soglia, qui, non è tra mondo e mondo  
né tra anima e corpo,  
è il taglio vivente ed efficace  
più affilato della duplice lama  
che affonda  
sino alla separazione  
dell'anima veemente dallo spirito delicato  
– finché il nocciolo ben spiccato ruoti dentro la polpa –  
e delle giunture degli ossi  
e dei tendini delle midolla;  
la lama che discerne del cuore  
le tremende intenzioni  
le rapinose esitazioni.<sup>37</sup>*

Il taglio vivente ci consegna «a quelle morte/che con più denti dell'amore morde/e che separa la rosa/dal bacio e dalla fiamma e dalle stele le neve/ e l'emozione dall'intellezione/ e il mondo ricompono / ma atrocemente, ma come attraverso il fuoco».<sup>38</sup>

Siamo giunti alla sua personale definizione di soglia, che non conduce al giardino di delizie di Christina né al vuoto luminoso di Simone.

Cristina individua nella liturgia, e in particolare nella liturgia greco ortodossa, lo spazio che si apre sull'aldilà e che in qualche misura non è soltanto il *metaxu*, ma una zona da cui e in cui contemplare, è «il luogo dei sacrifici» di cui parla Zambrano «di fronte al quale i mortali sono costretti a coprirsi il volto per non vedere. In ogni sacrificio c'è un compimento, che esige che la vita si arresti e che gli occhi non guardino, che la coscienza taccia e che persino i cieli restino sospesi!».<sup>39</sup>

Cristina è una rosa che diviene come Antigone «cespuglio ardente». Leggerla e seguirne le orme ci conduce in un viaggio nella nostra coscienza, incontro alla nostra soglia, alla ricerca del luogo, del vuoto, del giardino celeste, del Nome.

<sup>37</sup> C. CAMPO, *La Tigre Assenza*, op. cit., pp. 45-46. Per un'analisi attenta di *Diario bizantino* G. SCARCA, *Nell'oro e nell'azzurro. Poesia e liturgia in Cristina Campo*, Milano, Ancora, 2010.

<sup>38</sup> C. CAMPO, *La Tigre Assenza*, op. cit., p. 49.

<sup>39</sup> M. ZAMBRANO, *All'ombra di un Dio sconosciuto*, op. cit., p. 85.

MARIA PERTILE

«Una di queste mani sospese, mezzo in ombra».  
*Appunti per la storia di Matizia e della Pisana*

A Filippo Secchieri,  
 amico, imperdonabile  
*in memoria*

A volte accade nella contemplazione della grande arte pittorica di notare all'improvviso in un dipinto, già molto amato, un dettaglio che illumina tutta la rappresentazione, riempiendo di ulteriore significato figure ed azioni, colori e masse di volume; e accade nell'ascolto della musica, in forme tanto più oggettive e reali quanto meno descrivibili. Rivelazioni, epifanie, manifestazioni accadono in ogni spazio della vita, in realtà, dal quotidiano stare in uno spazio-luogo tra persone ed oggetti a tutte le esperienze intellettuali e interiori: a volte irrompono nella nostra disattenzione e ci conducono nel cuore dell'in-visibile, dell'in-audibile, dell'in-esistenza. «Tutto era là ma solo oggi vi è veramente».<sup>1</sup>

Nella vita e nell'opera di Cristina Campo (Bologna, 1923-Roma, 1977),<sup>2</sup> la figura di Maria Letizia Maroni Lumbroso (Roma, 1898-1977), sempre chiamata Matizia, è in un certo senso la presenza – il dettaglio e il tutto – che era lì da sempre ma solo nel nostro leggerla c'è veramente; solo per il nostro posare gli occhi sul suo apparire discretissima nelle stanze luminose dell'amicizia, e in quelle più silenziose e appartate, se ne riceve nuova bellezza, nuova amicizia, nuova luce.

Il suo nome non è del tutto ignoto al lettore di cose campiane, che sa che fu Matizia ad annunciare a due delle più care amiche di Cristina che Cristina era morta e che esiste qualche lettera di Cristina a Matizia<sup>3</sup> – a ben guardare fatti per

<sup>1</sup> C. CAMPO, *In medio coeli*, in EAD., *Fiaba e mistero*, Firenze, Vallecchi, 1962, p. 54.

<sup>2</sup> Per l'importante rilettura dell'opera di Vittoria Guerrini-Cristina Campo, si veda G. SCARCA, *Nell'oro e nell'azzurro. Poesia della liturgia in Cristina Campo*, Milano, Ancora Editrice, 2010, cui si rinvia anche per la bibliografia.

<sup>3</sup> M. PIERACCI HARWELL, *Cristina Campo e i due mondi*, Postfazione a C. CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura e con una nota di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 404; C. DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 105. Matizia è nominata, poche volte, in altri epistolari campiani inediti ed editi; degli editi, nelle lettere a Mita, in quelle a Gianfranco Draghi e in quelle ad Anna Bonetti.

niente trascurabili. Tra le lezioni campiane, se possiamo così chiamarle, quella sull'attenzione è forse la più ardua, la più pungente, la più impossibile, e consola e sprona il fatto che Cristina Campo collochi l'attenzione nella stessa orbita della santità, con l'umiltà appresa dall'aver constatato – lei, la Campo – che la perfezione è di questo mondo ma non è umana.

Studiando la vita e l'opera della oggi dimenticata Matizia si può dire che l'amicizia lunga e fedele che le unì è un altro, certamente non l'ultimo, dei magnifici serici fili che intessono l'arazzo degli amici di Cristina Campo, arazzo di cui il vasto epistolario di quest'ultima, in gran parte ancora inedito,<sup>4</sup> viene ad essere telaio e, insieme, esperta mano del destino.

Per chi ami separare di uno scrittore vicende biografiche e opera, Matizia è l'eccezione perfetta, perché è dappertutto: presente, fino alla fine, come amica; destinataria di lettere; studiosa citata nei selezionatissimi riferimenti bibliografici espliciti della Campo;<sup>5</sup> un'amica che abita a Roma, che c'è; infine – o forse prima di tutto – scrittrice, che come tale ha fatto di Cristina un «personaggio» di alcuni dei propri libri-diari, nei quali la più giovane amica appare con il nome di Vittoria, di Cristina e di Pisana.<sup>6</sup>

«A Pisana (She never made me feel that writing is justifiable only if it is successful)» è dedicato *Solitudine con Gustavo*, libro-diario edito da Rebellato nel 1958, che reca come epigrafe una citazione dal Libro di Tobia; sia le parole della dedica che la citazione veterotestamentaria appaiono come messaggi cifrati di una condivisione di vita, a sancire un'intesa tra donne che scrivono e a sigillare un'amicizia di vecchia data. A tutto ciò si aggiunga che dei dieci testi epistolari indirizzati dalla Campo a Matizia tra il 1957 e il 1958 nove sono firmati Pisana; il cerchio di vita e letteratura non si chiude, anzi si apre, e ciò che è vero resta, anche se scompare.

Vale senza dubbio la pena soffermarsi su Matizia, sui suoi scritti, sui ritratti della *Pisana* e sulle lettere che *Pisana* inviò a *Ruth*.

\*

Terminato di leggere, un difficile libro di Steffen, cerco in biblioteca qual-

<sup>4</sup> M. PERTILE, *Lettere dalla vita, vita dalle lettere. Note per l'Epistolario di Cristina Campo*, in *Cristina Campo. Sul pensare poetico. Temi e variazioni*, Presentazione di M. Pieracci Harwell, Atti del Seminario di studio, Comunità di San Leolino, Firenze, Pieve di San Leolino a Panzano, 24-25 ottobre 2008, Panzano in Chianti, Edizioni Feeria, 2011, pp. 131-159.

<sup>5</sup> M. MARONI LUMBROSO, A. MARTINI, *Le Confraternite Romane nelle loro chiese*, Roma, Fondazione Marco Besso, 1963, citata in *Il flauto e il tappeto*, eponimo saggio del volume campiano edito da Rusconi nel 1971.

<sup>6</sup> Per un'arguta lettura degli pseudonimi campiani si veda M. FARNETTI, *Le ricongiunte*, Postfazione a C. CAMPO, *Sotto falso nome*, a cura di M. Farnetti, Bibliografia a cura di M. Farnetti e F. Secchieri, Milano, Adelphi, 1998, pp. 247-263.

cosa che mi riporti sulla terra. Prendo la storia di Toledo, in spagnolo. Non conosco lo spagnolo, pure, m'è più facile che il tedesco che ho studiato. Dizionario alla mano mi diverto. Così torno alle origini, voglio dire alla mia origine. Toledo, la Spagna degli Ebrei. Pare che le pitture di El Greco siano il risultato della sua conoscenza della cultura ebraica: così per la musica di Manuel de Falla. Quelle coplas che fino ad ora pensavamo canti popolari spagnoli, sono invece originariamente semitici. Strano. Quello è dunque il mio ritmo.<sup>7</sup>

Così scrive Matizia nel gennaio 1953, nel suo *Tramonto in una tazza*, primo volumetto dei suoi diari, che racconta gli anni dal 1947 al 1957, e si tratta di un frammento su di sé eloquente del tipo di scrittura e di riflessioni autobiografiche che si snodano nei suoi libretti – come qui, preziosa fusione di quotidiano e memoria, di concentrazione e di lievità – intrecciandosi alle efficaci, spesso gustose descrizioni di visite ed escursioni per Roma in cerca di chiostri, monumenti, chiese, e fuori città. Il riconoscimento di un ritmo ebraico come del proprio ritmo – di scrittura, di vita – è una bellissima chiave di lettura degli scritti di Matizia, che lei stessa offre così, senza pretese, dato oggettivo di radici che permangono attraverso terre, lingue, secoli e musica. Esso permette inoltre di leggere il nome privato di *Ruth* che Cristina Campo usa in alcune delle lettere scritte a Matizia come nome segreto che sintetizza tutto ciò che importa per entrambe (analoghe intenzioni e funzioni potrebbe avere il nome di *Pisana* usato da Matizia per Cristina).

Matizia appartiene ad una antica famiglia di banchieri, economisti, studiosi e industriali che discendono dal banchiere albanese Sabato, di origine ebraica; il più famoso dei suoi parenti è forse il nonno, il finanziere Marco Besso (1843-1920), che sposa Ernesta Pesaro Maurogonato: da loro nascono Salvatore e Natalia; Natalia sposa Alberto Emanuele Lumbroso, figlio di Giacomo Lumbroso, e dal loro matrimonio nascono Maria Letizia, Ortensia e Giacomo. Nel 1901 Alberto Lumbroso con l'intera famiglia abbracciò la religione cattolica.

Il 28 aprile 1923 Matizia sposa l'Ammiraglio Paolo Maroni; il loro unico figlio, Oliviero, muore in tenera età; nel 1950 Matizia rimane vedova<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> M. MARONI LUMBROSO, *Tramonto in una tazza*, Introduzione di G. Petroni, Padova, Rebellato, 1957, p. 77.

<sup>8</sup> Desidero qui ringraziare nuovamente il dott. Antonio Martini, già Presidente della Fondazione Marco Besso di Roma, che all'inizio della mia ricerca, nel 2006, mi fornì e mi aiutò a trovare preziose informazioni sulla famiglia di Matizia, di cui qui si danno solo alcuni dati essenziali tralasciando altre importanti notizie genealogiche e storiche, e sui suoi libri e la sua vita; la mia gratitudine va oggi anche a Maria Lia Lumbroso, nipote di Matizia e attuale Consigliere delegato della Fondazione Besso, e alla dott.ssa Stefania Glori, Segreteria della Fondazione, per la loro grande gentilezza e per la disponibilità dimostratemi. Presso la Fondazione sono conservati i dieci testi epistolari inviati da Cristina Campo a Matizia Maroni Lumbroso oggetto di studio nella tesi di dottorato di chi qui scrive, presentata all'Università di Venezia nell'anno accademico 2006-2007.

Se hai un cuore pieno di amore e questo cuore l'ha tenuto per quasi trenta anni in mano un essere solo, se poi, passato il primo anno desolato, ti accorgi di aver bisogno di dare ancora la tenerezza che è in te, e cominci a suddividerla in ruscelletti, ad amare di più un bell'albero, il portale di una chiesa, l'odore dell'aria dopo la pioggia, il piccolo corpo d'un gatto appena nato nel palmo della tua mano, e la morbidezza d'una bella lana, la lettera d'un amico lontano, e sopra tutto il succo d'una arancia, la polpa della prime fragole, se tu ti accorgi di tutto questo, e che tutto questo fa parte dell'amore, allora ringrazi Dio anche se sei triste e sola.<sup>9</sup>

Donna eccentricamente coltissima, che ha a lungo e fin da molto giovane viaggiato, gran lettrice in varie lingue, ha una famiglia numerosa e importante che la tiene costantemente in contatto con mezzo mondo e con la più variegata tipologia sociale; ama Roma alla follia. Viaggiatrice dentro e attorno a Roma con la più acuta attenzione nei confronti degli episodi, anche minimi, della vita quotidiana, per le strade e per le piazze, nelle campagne come in città, e soprattutto nei confronti dell'arte – chiese, palazzi, musei, vicoli, piazze, conventi e chiostri – che contempla con occhi esperti e disinteressati, preoccupata per lo stato di deterioramento di molti monumenti, Matizia si muove in macchina, accompagnata dall'autista e dal suo cane bassotto.

Nella lunga familiarità con letture d'ogni tipo e con la scrittura per sé, Matizia è naturalmente scrittrice; semplice ed elegante, dotata di spirito d'osservazione e di senso dell'umorismo, non ha velleità né pretese letterarie ma scrive quel che vive e la sua vita e la sua scrittura sono prodigiosamente naturali, naturalmente interessanti; inizia a pubblicare alla fine degli anni Cinquanta.

Memoria della sua vita di moglie e di madre, riversata in scrittura diaristica che ha accensioni e cadenze di impressionante capacità narrativa ed evocativa, si trova nel già citato *Tramonto in una tazza*, dal titolo dickinsoniano. Ad esso seguiranno *Solitudine con Gustavo* (1958), ancora un diario delle passeggiate romane in compagnia del fedele bassotto, Gustavo appunto; *A Roma cercando Santi* (1958), in cui ai testi di Matizia si alternano le splendide fotografie di Fosco Maraini; *La gallina del vicolo Cinque* (1962), ricordi ed aneddoti dalla vita quotidiana romana;<sup>10</sup> volumi agili ma densi di ricordi, considerazioni, descrizioni, ritratti, riflessioni di tipo critico-letterario sui più svariati autori e artisti, del passato e del presente, e brevi frasi che si possono estrapolare come aforismi scintillanti: «Pensare che dopo morta sarò allegra...»; «La vita è fatta tutta di spese extra»; «Si perde sempre tempo quando non si sa voler bene»; «Ogni cosa latente in noi sboccia attraverso un incontro».<sup>11</sup>

<sup>9</sup> M. MARONI LUMBROSO, *Tramonto in una tazza*, op. cit., p. 69, diario dell'ottobre 1952.

<sup>10</sup> M. MARONI LUMBROSO, *Solitudine con Gustavo*, Prefazione di P. Gentile, Padova, Rebellato, 1958; EAD., *A Roma cercando Santi*, Fotografie di Fosco Maraini, Roma, Fratelli Palombi, 1958; EAD., *La gallina del vicolo Cinque*, ivi, 1962.

<sup>11</sup> M. MARONI LUMBROSO, *Tramonto in una tazza*, op. cit., pp. 29, 36 e 129; EAD., *Solitudine con Gustavo*, op. cit., p. 56.

Roma e i suoi dintorni – l’Aventino, Villa Giulia, il Gianicolo, Monte Mario, Santa Cecilia in Trastevere, Villa Borghese, Villa Pamphili, Villa Celimontana, Manziana... – sono sempre o scenario e fondale o argomento stesso della scrittura di Matizia, che fa parte del Gruppo dei Romanisti, storica associazione culturale che dagli anni Trenta si riunisce una volta al mese al Caffè Greco e che convoglia l’amore per la città di Roma di studiosi, artisti, letterati, cittadini, romani, italiani, stranieri; tra loro, Lidia Storoni Mazzolani, Giulio Andreotti, Carlo Belli, Andrea Emo Capodilista, Giorgio Vigolo, Nello Vian, Ettore Paratore, Giorgio Petrocchi, Giorgio Pasquali.<sup>12</sup>

Di altro spessore, sia per la più ancor meditata ed elegante scrittura delle parti descrittive, sia per la mole della ricerca storica e archivistica apportata da Antonio Martini, allora giovane appassionato di cose romane, è il già menzionato *Le Confraternite Romane nelle loro chiese*, che raccoglie e scheda tutte le informazioni sulle confraternite esistite ed esistenti a Roma, volume prezioso oggi quasi introvabile. Seguirà nel 1965, ancora nella forma del «diario romano», *Il mio cane Gustavo. Suggestioni agli ignari*, e dieci anni dopo una raccolta di medicamenti omeopatici, e loro storia, compilata secondo un antico uso familiare.<sup>13</sup> La passione per le cose di Roma, accompagnata dalla crescente preoccupazione per l’abbandono e il degrado della città, anima anche il suo ultimo libro, in collaborazione con il disegnatore Orseolo Torossi.<sup>14</sup>

L’opera di Matizia, oggi completamente dimenticata, merita una riscoperta e una rilettura soprattutto nella prospettiva del tempo, che è in realtà gran parte del Novecento, per l’orizzonte civile e culturale, ma anche familiare e umano, che testimonia, e per la felicissima scrittura in cui appare, costante e discreta, elegante e spesso umoristica, più spesso serenamente malinconica, la voce della memoria personale fatta racconto:

Leggo d’Annunzio, *Roma senza lupa*, articoli scritti per la *Tribuna* nell’epoca in cui Papà era un giovanotto pieno di baldanza, e raccolta, ora, da Baldini e da Trompeo.

Tengo il libro aperto fra le mani. Ritrovo gente che ho conosciuta già stinta negli anni, ingrinzita e un po’ curva, negozi e teatri in cui da bimba entravo

<sup>12</sup> Si veda *Albo dei Romanisti*, Roma 21 aprile 2006 – MMDCCLIX ab Urbe condita, Edizione fuori commercio, a cura del Gruppo dei Romanisti, Roma, 2006; *Romanisti di ieri. Sommario di notizie bio-bibliografiche dei Soci scomparsi fino al 2002*, a cura di M. Barberito, U. Mariotti Bianchi, A. Martini, A. Ravaglioli – Gruppo dei Romanisti, Roma, 2002; *Romanisti di ieri. Resoconto integrale della presentazione del libro del Gruppo dei Romanisti*, Fondazione Marco Besso, 12 dicembre 2002, «Quaderni del Gruppo dei Romanisti», I, Roma, 2003.

<sup>13</sup> M. MARONI LUMBROSO, *Il mio cane Gustavo. Suggestioni agli ignari*, Roma, Tipografia Centenari, 1965; EAD., *Appunti e note su rimedi omeopatici e famigliari, raccolti da Matizia Maroni Lombroso 1935-1975*, Roma, Tiferno Grafica, 1975.

<sup>14</sup> M. MARONI LUMBROSO, *L’età del cavallo. Ricerche 1969-1976*, Disegni di Orseolo Torossi, Roma, Fondazione Marco Besso, 1977.

seria dando la mano alla Nonna, Old England, Bocconi, il teatro Nazionale... Dietro al teatro Nazionale un negozietto di cialdoni profumati alla vaniglia. I cialdoni si riempiono di panna e sono leggeri, così leggeri che si deve toccarli adagio perché non si rompano, e così, adagio, in bocca si sfanno, come i ricordi.<sup>15</sup>

\*

La prima apparizione di Cristina Campo-Pisana sulla scena degli scritti di Matizia è in *Tramonto in una tazza (1947-1957)*, nelle pagine del diario del 1951:

Minuta d'una lettera trovata molti anni fa nel materasso di Amalia, un'ancella che misteriosamente ci scomparve da casa.

*No, ancora non vi posso dare risposta. Speravo di potervi amare ma il mio cuore appartiene assolutamente a colui che per un intero anno assieme ci vissi, e dividemmo d'ambo i sessi gioie e amarezze che nella vita si trascorre. Ah no, o Signore, non ci posso ancora dire quel sì che desiderate con tanta disperazione. Sperate e attendete se potete, e perdonate.*

Pisana dice: «Ma questa è Gaspara Stampa».<sup>16</sup>

Non si sa con esattezza quando si conobbero, ma si può ipotizzare che Matizia fosse in relazione con Guido Guerrini, il padre di Cristina, come si evince dai libri di Matizia e dai Diari di Guido Guerrini; ciò che qui importa è che Matizia fa parte della giovinezza di Cristina, della quale Matizia ci offre una serie di ritratti, di istantanee, nell'arco degli anni tra la giovinezza e la prima maturità, riportando frasi e dialoghi, cogliendo l'amica in momenti di profonda concentrazione e di totale poesia, ma anche in situazioni comiche e divertenti. Le ultime «apparizioni» di Cristina nella scrittura di Matizia sono nel diario del 1965 di *Il mio cane Gustavo* (Roma, 1965); è verosimile che le due amiche abbiano in seguito continuato a frequentarsi, vivendo nella stessa città e dato il carattere familiare e affettuoso della loro amicizia, ed è certo, come si è detto sopra, che fu Matizia ad essere chiamata ad annunciare la morte di Cristina a due amiche, nel gennaio del 1977.

In attesa di vedere ripubblicata l'opera di Matizia, citiamo almeno qualcuna delle istantanee scattate dalla penna di Matizia all'amica e compagna di numerose passeggiate ed escursioni, ma anche di letture e conversazioni, pagine che, nell'offrire ritratti splendidi ed inediti di Cristina Campo, ci fanno anche almeno assaggiare una scrittura e una presenza di donna che sono da riscoprire.

Scrive Matizia nel diario dell'agosto 1957:

Vicino a Santa Cecilia in Trastevere, un negozietto d'angolo: merciaio, cartolaio, tabaccaio, dove invano Pisana cerca carta da lettere. C'è di tutto,

<sup>15</sup> M. MARONI LUMBROSO, *Tramonto in una tazza*, op. cit., p. 22, diario del 1948.

<sup>16</sup> Ivi, p. 36.



dai fiammiferi ai ninnoli, dai giochi alle fettucce, dalle cartoline alle palle di vetro, ma non c'è carta da lettere, lì non usa.

Dal vicolo di fronte si scorge il campaniletto di Santa Maria in Cappella. Lenzuola stese a cavallo della strada sventolano come bandiere.

A Santa Maria entriamo nel giardino dell'ospizio; monache con cuffie bianche a farfalla, sedute in un angolo: vecchi sulle panchine e un cucciolo festoso accanto alla fonte. Verde e fiori che paiono seguirci nella chiesa, dalla finestra aperta. Il verde si confonde con la chiesa. Da sole accendiamo tutte le luci. Ne chiedo scusa ad una donna che prega e apre gli occhi pieni di lacrime. Chiedo scusa di aver scoperto, disturbato, quelle lacrime.

A fatica, Pisana si sottrae all'entusiasmo del giovane cane. Così nell'orto dei vecchi le indico una fontanella e le dico: «lavati» e lei ubbidisce e prende un grosso pezzo di sapone da bucato che è lì sulla fontana e si lava le mani, le braccia e il viso fra il tintinnare del suo bracciale, spiegando a due vecchi seduti lì vicino: «Il cane mi ha leccato il viso». E anche questo suo lavarsi ed uscire dal giardino con le mani gocciolanti d'acqua fa parte della pace del luogo, come se con l'acqua portassimo via con noi un poco di quella tranquilla sera.<sup>17</sup>

#### In giro per Roma, con il bassotto Gustavo e con Pisana:

Largo Febo. Il nome evoca l'insegna di una scuola di musica, raffigurante Febo, o il sole. Giriamo un poco lì attorno per le viuzze già buie, Gustavo tira forte, i gatti si nascondono sotto le automobili in sosta. Nella vetrina di un antiquario teste ed ali di angeli, alla rinfusa, in un paniere. «Una panierata di angeli» dice Pisana. All'interno del negozio, un giovane bruno sventola immaginarie mosche estive, con uno scacciamosche da sultano. L'aria si muove appena in un confuso odore di vecchie cose grandi e piccine.

Le grosse pigne di vetro azzurro infilate sulla spalliera di un letto di ottone sembrano fanali di laguna.

Dal libraio di Largo Febo, così simile al libraio di Campo san Provolo a Venezia, le pile di libri sono immobili come gendarmi, ritte in mezzo alla stanza. La Pisana è un piccolo paggio quieto, stasera, non tintinna neppure il suo bracciale.<sup>18</sup>

#### Nel diario del 1959, il racconto di una serata trascorsa (come molte altre) con Cristina-Pisana a registrare e ad ascoltare le poesie di Williams appena tradotte:

Ieri sera, con Cristina sdraiata per terra, incidemmo i versi di W. C. Williams, ch'essa aveva appena tradotti. Lei in inglese, io, poi, in italiano. Le nostre voci avevano preso lo stesso timbro, quasi lo stesso tono. A risentirle provammo un narcisistico stupore. Continuummo per un pezzo, incidendo, ascoltando, scancellando; una risata sua o mia interrompeva talvolta le parole. Illuminata e quieta la stanza, senza la malizia del giorno. Due volte, indiscreto, suonò il telefono. Brahms alla radio, somnesso. Noi diverse e lontane anche per gli anni; continuummo a leggere, a incidere, ad ascoltare le nostre voci sorelle,

<sup>17</sup> Ivi, pp. 144-145.

<sup>18</sup> M. MARONI LUMBROSO, *Solitudine con Gustavo*, op. cit., pp. 52-53.

che per pudore ogni tanto scancellavamo.<sup>19</sup>

Nel diario del 1960, un divertente quanto tenero e simbolico scambio di fiori portati dalle rispettive passeggiate romane:

Osservo il limite esterno del convento a Tor de' Specchi. Nelle grosse mura quante finestre, quanti fori aperti e richiusi (dice Padre Ambrogio che l'età di un convento, di un monastero o di una chiesa si può calcolare dalle infinite finestre aperte o richiuse dai vari abati che vi si sono susseguiti). Il confine è ora Palazzo Pecci Blunt. Accanto alla colonna soffocata nella parete vicino all'ingresso del Teatro della Cometa, la vetrina di un negozio di lavabi da cucina. Sul lavabo, dietro alla inferriata, appassito ma ritto un mazzo di viole.

La sera, Pisana racconta: «Ho visto l'altra notte un garofano bianco e solitario appoggiato sulla porta scura del Pantheon». «Ti regalo – le dico – il mio mazzolino di viole». «Ed io – risponde Pisana – il mio garofano bianco». Il viola del mio mazzo dà colore di notte al giorno, il bianco del suo garofano colore di giorno alla notte.<sup>20</sup>

\*

Le lettere che Cristina Campo scrisse a Matizia Maroni Lumbroso tra il 1957 e il 1958 danno perfettamente voce ad una relazione unica non solo perché per ogni suo corrispondente la Campo ebbe un diverso tono e una speciale attenzione, ma anche perché, nel loro insieme – e purtroppo pare di poter dire che alcune sono perdute –, dicono ciò che è così difficile definire con una sola frase o parola, tanto che forse è proprio in una delle lettere, e tra parentesi, che troviamo la giusta prospettiva, biografica e poetica, in cui cercare di cogliere cosa fu l'amicizia tra *Pisana* e *Ruth*: «[...] (Tu non badare a queste ruminazioni un po' assonnate. È il genere di ragionamenti che si fanno con una persona che ci ha visti bambini, quando per combinazione si dorme insieme, e si parla un po' a caso, spazzolandosi i capelli.) [...]».

Come si parla con una persona che ci ha visti bambini?

Scrive *Pisana* nell'estate del 1958: «Cara Ruth, mi riesce difficile scriverti, oramai. Parliamo da tanto tempo [...]», e in un'altra lettera dello stesso periodo: «Cara, ho qui una lettera per te ma non posso rischiare che vada persa, te la darò quando ti vedo, e tu la brucerai alla fiamma dei tuoi doppiieri. [...]».

A *Ruth* la *Pisana* parla liberamente di tutto: della madre, dei rapporti familiari, delle vacanze, del proprio lavoro (Woolf, Williams), d'arte, di libri, di Firenze medicea, di ricordi, di Zolla, di Luzi, di comuni conoscenti, di certi stati d'animo, e del lavoro di scrittrice di Matizia, come quando le scrive:

[...] Il tuo secondo libro, pensavo l'altro giorno, potrebb'essere una raccolta di lettere: a persone morte o vive, indistintamente, non credi? perché dovrebbero

<sup>19</sup> EAD., *La gallina del vicolo dei cinque*, op. cit., p. 100 (diario del 1959).

<sup>20</sup> *IVI*, pp. 126-127.

essere «secche» (come il diario) e morbide insieme. E tutti i sentimenti fra le righe, tutto segreto: la qualità del rapporto nella scelta degli argomenti, delle sfumature e così via. Vorrei qualcosa che ti costringesse a lavorarci sopra. Tu meriti di fare molta fatica per ottenerti. [...]

E a *Ruth* la *Pisana* racconta i luoghi e i paesi che visita, «i piccoli viaggi nelle città misteriose»: Ferentino, Alatri, Anagni, Tor Caietani, Acuto, Trivigliano, Guercino, Arcinazzo, Subiaco, con un amore per il paesaggio e per gli antichi borghi che condivide con Matizia, certamente maestra di itinerari interessanti, per i quali è ringraziata.

Dopo aver raccontato dei luoghi visitati, da Fiuggi dove sta con la madre per le acque, le scrive tra l'altro:

[...] Ma la cosa più bella della Ciociaria sono i somari. C'è più somari che cristiani, qui. Mio padre s'indignerebbe a questa frase. «Sono tutti terziari quelli, tienilo a mente» – e gli dà del voi (come a tutte le bestie, del resto, eccetto i topi). Hai ragione tu quando dici: Non vorrei amar tanto gli animali. [...]

Qualche settimana prima, il 20 agosto del 1957, sempre da Fiuggi:

[...] Freddo, buio, mal di gola, febbre, stanze sbagliate dove nulla si chiude, fracasso inenarrabile 24 h su 24. Adulti come Capricci di Goya, bambini come insetti impazziti. Orrore – umore suicida. E questa *non è* fantasia tragica. So ancora ringraziare il Cielo perché la cera di mia madre è migliore, correre sola fino ad Anagni od Acuto, incantata per un momento dai colori del temporale; tirare un paio di piastre, nella foresta di Pollicino, qui accanto, con venti giovani ulivetani spagnoli – meravigliosi al gioco, tra le ombre verdi (e uno in disparte, il mento sulla mano). [...]

Il paesaggio e le felici evasioni dentro di esso sono spesso tema delle lettere a Matizia, accanto al ricordo e all'evocazione di oggetti e immagini d'arte, come, in una lettera del 1957, le Storie di San Benedetto del Maestro del Chistro degli Aranci e la Regina di Saba di Piero della Francesca<sup>21</sup> attraverso i quali *Pisana* parla a *Ruth* del dettaglio delle «mani sospese» rappresentate in quei dipinti:

[...] ho trovato in una rivista un frammento di affresco: un uomo seduto ad una tavola, con due pani e due uova, in mano un coltello azzurro e lo sguardo rivolto al Cielo. È un frammento delle Storie di S. Benedetto di un ignoto pittore detto il *Maestro del Chistro degli Aranci*. Si trova esposto in questi giorni al Forte Belvedere a Firenze – un luogo che amavo molto, una volta.

<sup>21</sup> A. GIOVANARDI, *Il «non licet calato sul mistero»*. *Appunti su Cristina Campo e la pittura del Quattrocento*, in *Cristina Campo. La via dell'interiorità redenta*, Atti del quarto convegno del ciclo annuale *Quale creatività spirituale a servizio della cultura*, Comunità di San Leolino, Pieve di San Leolino a Panzano, 18-19 novembre 2011, Panzano in Chianti, Edizioni Feeria, 2012, pp. 95-119.

È una pittura meravigliosa – ma la cosa più bella è una mano in un angolo, che regge una tazza azzurra. Anche nel ritratto della Regina di Saba di Piero della Francesca (che una volta tutti mi mandavano perché dicevano che aveva il mio profilo) c'è una di queste mani sospese, mezzo in ombra. Sono le cose più belle in questi affreschi. [...]

Sono mani che intervengono dall'alto dentro la storia narrata nella pittura, in un codice di vita che non separava cielo e terra; mani che fanno riflettere; in esse, forse, e nello scriverne condividendone la singolare e discreta bellezza, è l'emblema dell'amicizia che unì Matizia e Cristina.

GABRIELLA SICA

*Cristina Campo e Vittorio Sereni, amici e maestri di brevità*

Nella mia biblioteca, allineato ad altri libri di William Carlos Williams, c'è sempre stato il volume delle sue poesie, con il semplice e didascalico titolo *Poesie. Tradotte e presentate da Cristina Campo e Vittorio Sereni*, nella ristampa del '67 (la prima edizione, sempre da Einaudi, tutta bianca avorio, è del '61) e certo comprato qualche anno dopo, su una bancarella romana. In sovraccoperta un primo piano in bianco e nero del poeta, la camicia con il colletto slacciato sotto un giubbotto più scuro, gli occhiali dalla montatura nera, lo sguardo in tralice attento e scrutatore, sullo sfondo alberi scuri che gettano ombre di foglia sul bavero. Sembra il ritratto dell'uomo americano medio dentro il suo paesaggio, ma con l'occhio e l'orecchio in allerta davanti al mondo che vede e ascolta con precisione da medico. E in un certo senso Williams, medico condotto a Rutheford, un paesino del New Jersey, la città «dell'ospedale», dove è nato e vissuto tutta la vita (1883-1963), la sua «patria definitiva» dopo i lunghi viaggi a New York e in Europa, deve esserlo stato un americano medio, almeno all'apparenza.

Un medico-poeta speciale che andava a visitare i pazienti a tutte le ore, quando nascevano o stavano male o morivano, gente del popolo senza storia che entrava d'impeto nella sua poesia. E si riposava scrivendo, con la stessa umiltà e lo stesso sguardo scrutatore. O viceversa si riposava della scrittura andando a fare visite, instancabile. Incredibile la quantità di poesie e di persone che ha fatto nascere, da farmi dire che davvero Williams è stato un poeta della nascita oltre che un poeta del matrimonio, come in *A Marriage Ritual*, dell'unità nella natura. Negli ultimi trent'anni in Italia Wallace Stevens, suo contemporaneo, sembra di gran lunga sovrastarlo alla borsa dei poeti americani novecenteschi, anche se mente e misura ramificandosi su sillabe e versi presiedono alla poesia di entrambi. Stevens, più astratto e metafisico, considerava l'amico Williams, più sanguigno e empirico, il «Diogene della poesia». E lo hanno stimato e studiato Pound, Moore e Lowell. Più elettrico e quasi fantasmagorico di Stevens, versato nella dislocazione della lingua sulla pagina, in dissidio con la poesia del suo tempo, di Eliot in particolare, Williams impasta sillabe e parole ai limiti di uno stato di trance, come in un *dream-poem*, che ne ha fatto un riferimento per gli *hipsters* (come scrive la Campo nella sua introduzione) e un maestro per Ginsberg e Ferlinghetti. È un poeta che ho letto Williams, come testimonia la mia biblioteca ben fornita, tra quelli però che non è entrato nel sangue, anche se per una trasfusione c'è sempre

tempo. Me ne sono accorta rileggendolo con altro sguardo in questa occasione. Mettendomi sulle tracce delle sue poesie terribilmente concrete, come quella famosa e brevissima sulla carriola rossa (che si accampa con il suo sgargiante improbabile colore al centro della pagina bianca), ma piene di silenzioso tormento, perfino grafico e metrico, e con quell'inclinazione di sguardo tagliente e quegli scorci che tanto devono essersi nutriti di Emily Dickinson.

Certo questo libro ha sempre suscitato in me un certo stupore, nella sua singolare forma di Giano bifronte, dove le *Poesie* sono tradotte e presentate da due autori, Cristina Campo e Vittorio Sereni, che più lontani, almeno di primo acchito, non si potrebbero immaginare. Lui dieci anni di meno, fine e riservato, nordico di «frontiera», calato per necessità nei meandri del potere editoriale, lei giovane donna, brillante e appassionata, nella fase del suo fulgore creativo minato da una salute da sempre fragile, fiorentina di formazione e romana di adozione, lontana da ogni forma di potere letterario, come spesso accade alle donne magari per scelta e non solo per impossibilità, ma ben decisa con indomito spirito a trattare da pari a pari con le migliori menti del suo tempo, a far avanzare le sue perentorie convinzioni su quello che in poesia può valere o non valere, a rivaleggiare in qualche modo con i grandi che amava leggere o incontrare, di persona o per lettera. Sereni e la Campo distanti lo sono certamente stati, eppure tutti e due alle prese con la costruzione del proprio tempo, intensi e raffinati. Determinati nel prestare alle cose la massima «attenzione», senza negarsi possibili varchi invisibili a occhio nudo, ben intenzionati ad aprirsi alle correnti del mondo traducendo poeti stranieri, in particolare americani, ancora sull'onda di una tendenza del dopoguerra. A gettare ponti tra uomini lontani nello spazio e nel tempo. A cercare quella scintilla di gioia così difficile da trovare accanto a sé. Scrive la Campo: «A volte dico: tentiamo d'esser gioiosi». E Sereni, che la vede come figura a sé stante, «giusto di te tra me e me parlavo: / della gioia. / Mi prende sottobraccio». Una figura eccentrica lei ma eccentrica come poteva considerarla un tempo che non è stato affatto clemente nei suoi confronti e che andava in tutt'altra direzione, in realtà un'ape della poesia. Perplesso e mai pacificato lui, pieno di silenzio come un cervo ferito.

Ancora una volta, dopo Antonia Pozzi, Sereni si trova davanti una figura di poeta donna, dalla voce flebile e potente al tempo stesso, con cui dover fare i conti, in un secolo che non è stato certo clemente con i poeti donne. Donne ripescate dal naufragio, risorte postume tramite quella scrittura che ha tutti i segni delle sofferenze corporali e spirituali patite in vita, non ultima l'esclusione sempre scontata, qui o là, prima o dopo.

Avevano anche una certa idea della poesia come costola della prosa e che della prosa non può non alimentarsi, ma mentre la Campo allargava l'arco della poesia alla prosa, una straordinaria nitida prosa conficcata nella poesia, Sereni riusciva, in questo più efficace di altri, perfino di Montale o di Bertolucci, già nel 1965 con *Gli strumenti umani*, a portare non il dialettale o il popolare ma proprio la lingua parlata e colloquiale, la voce orale dentro la poesia, rinnovando

in un certo senso il miracolo di Petrarca che dal latino aveva ricavato una lingua comprensibile e non elitaria.

Ora, a distanza di tanti anni da quella mia formazione universitaria legata agli schemi riduttivi degli anni Settanta, dopo aver molto letto Cristina Campo e, nel tempo, Vittorio Sereni, in particolare in questo ultimo anno, ora dunque ricompare questo accostamento inusuale, e non facilmente prevedibile, che si è formato come una meteora nel cielo letterario dell'Italia del boom economico. Riprendendo tra le mani il libro, su cui il tempo ha sedimentato la sua luce, mi appare in modo nuovo come lo strepitoso esito del prezioso sfregarsi di due pietre focaie da cui sprizzano impensabili scintille e fuochi in gran quantità. O il punto di confluenza di due tumultuosi affluenti di acque dal peso e dal colore tanto diversi nel fiume largo della poesia. Quasi che un padre e una madre, nella loro abissale distanza di lineamenti e caratteri, abbiamo prodotto insieme un figlio in cui si può provare a intravedere e riconoscere i tratti fisiognomici che risalgano ai genitori ma pure quelli che si sono ereditati, segnati sul proprio volto.

Certo stupisce che nell'immensa bibliografia di questi ultimi due decenni su Cristina Campo e negli studi su Vittorio Sereni, numerosi sempre e in particolare in quest'ultimo anno, a non molti sia venuta la curiosità di andare a scandagliare non dico le lettere di cui si sapeva appena l'esistenza, cosa già molto strana, ma almeno questo libro-colloquio a tre specchi, tra due grandi poeti italiani e un terzo americano.<sup>1</sup> Un libro visto con inevitabile considerazione ma pur sempre come uno strano intruso nel mondo letterario dell'epoca. O strano, più che il libro, quella strana coppia.

Cosa ci dicono dunque le lettere intercorse tra Vittorio e Cristina? Per la prima volta le abbiamo lette, permettendoci così di andare a rovistare nel backstage di un lavoro letterario tanto importante ma anche di ricostruire il filo tenace tra due poeti che cercavano disperatamente acqua a cui dissetarsi. Poeti assetati che cercavano sempre l'acqua, l'acqua della vita e l'acqua della poesia, ma soprattutto una lingua-d'acqua. E poi Vittorio quella del Lago Maggiore dell'infanzia e del ritorno, Cristina quella purificante e limpida del lago di Bracciano. E a questo punto potremmo anche ricordarci del vero nome di Cristina, Vittoria, Vittoria-Cristina come a volte si firmava, per accendere ulteriori giocose e mimetiche ipotesi allo specchio con Vittorio.

Carteggio niente affatto esile, che ho potuto consultare grazie alla collaborazione del Comune di Luino e di Marta Mangini, gentile collaboratrice in questo momento dell'Archivio «Vittorio Sereni» a Luino e alla generosa disponibilità di Maria Pertile, preziosa tra i curatori e gli eredi dell'opera di Cristina Campo, e

<sup>1</sup> Su *Poesie* di W. C. Williams: E. MONTALE, *Lecture* [W. C. WILLIAMS, *Poesie*], «Corriere della Sera», 17 novembre 1961, p. 3, ora in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, tomo II, a cura di G. Zampa, Milano, «I Meridiani», 1996, pp. 2423-2425; S. PEROSA, *Rassegna*, «Il Verri», n. 7, febbraio 1963, pp. 85-87.

che mi ha permesso di avere il carteggio nella trascrizione approntata da Bernardino Visconti. Ben 21 lettere di Sereni e 50 della Campo, a quel che mi risulta, scritte tra il 1955 e il 1967, in gran parte manoscritte su carta bianca le lettere di Cristina o dattiloscritte con firma. Ma la corrispondenza è in gran parte concentrata tra il '60 e il '64, negli anni del miracolo italiano. Seguono poche lettere, fino all'ultima di Cristina, l'11 luglio del '67, quando comincia a sprofondare in una vita eremitica per inclinazione, ma anche per costrizione: le cose non si sono beneficamente rivolte a lei, si sente sola e lo è davvero, stremata da quel cappio intrecciato di eleganza e dolore che si era stretta addosso, in autoesilio dal proprio tempo. E all'ultima di Vittorio, il 13 luglio dello stesso anno, che ancora propone affettuosamente progetti e offre aiuto, a cui lei, a quel poco che ci risulta, non risponde. Comincia, dopo la morte dei genitori, a non essere più la Cristina briosa e generosa che era stata, straordinaria conversatrice come dicono gli amici, e non più la sua casa un luogo vivace di incontro di intellettuali italiani e stranieri.

Per miracolo abbiamo di questa corrispondenza alcune delle lettere di Sereni, anche se non tutte e molti sono purtroppo i buchi cronologici. Quelle che abbiamo sono brevi, riservate come nello stile del poeta, sempre in bilico tra intervento e solitudine, di risposta più che di confidenza, e che sembrano penalizzarlo per forza di fronte a una Campo che con le sue lettere ci ha dato esempi limpidi e mirabili di prosa e il pezzo forte della sua produzione. Ma ci sono e sono preziose le lettere di Sereni, che deve aver stabilito un bel rapporto con Cristina, di cui non abbiamo il pieno disegno ma che possiamo intuire da piccoli spiragli. Trape la suo consueto approccio alle cose nel mettersi con umiltà nello stato di chi ascolta e non di chi conduce il gioco. E si avverte la semplicità del suo sguardo esatto, senza fronzoli e orpelli, che punta a conoscere le cose là dove sorgono, a scovarne la verità. Uno sguardo che era il suo metodo sottile e interiore per scrivere poesia. Le possiamo leggere, e magari altre se ne troveranno, mentre le lettere dei molti corrispondenti di Cristina si sono quasi tutte perse, insieme alle carte, trafugate subito alla sua morte e disperse.

Una prima scottante lettera di Cristina ancora da Firenze al «Gentilissimo Professor Sereni», del 24 marzo del '55, rimane isolata e senza alcun seguito. Si scusa, chiede silenzio e con delicatezza invoca oblio sulle sue poesie, che ha mandato in fretta come «la cosa più naturale» a Sereni, tramite Leone Traverso, fatto di cui si pente, avendo saputo di una sua grande «stanchezza». Va precisato che solo per stima, come lei stessa scrive, invia le poesie a Sereni, lavorando lui in quegli anni ancora alla Pirelli, prima di approdare alla Mondadori. Le poesie inviate sono le stesse che poi raccoglie con altre e pubblica per Scheiwiller, nel '56. Il titolo *Passo d'addio* già dice molto su un passaggio di vita (un congedo come passo di danza) che comprende, come inevitabile, un addio amoroso (da Leone Traverso, il Bul delle lettere, e forse anche da una cara *amitié* per un



altro fiorentino, Mario Luzi), oltre al trasferimento con la famiglia da Firenze a Roma.

La corrispondenza epistolare con Vittorio Sereni, intrecciandosi a quella con Foà depositata all'Archivio di Einaudi e che pure ho avuto modo di leggere, riprende a spron battuto dopo un silenzio di cinque anni. Ora sono il «Caro Amico» e la «Cara Amica». L'occasione è un fatto preciso: la pubblicazione, presso Einaudi, già praticamente decisa da Luciano Foà, grazie all'intervento di Bobi Bazlen (di lei grande amico), del libro *Poesie* di William Carlos Williams, tradotte da Cristina Campo e Vittorio Sereni.

Nel 1958 erano uscite da Scheiwiller, in mille copie, le traduzioni della Campo di Williams, con un bellissimo titolo, *Il fiore è il nostro segno* (da un verso di *To All Gentleness*), per questo «sgorgo di fiori», come lei lo chiama, per questo «libriccino» d'argomento floreale, un fiore per ogni poesia. Un verso di WCW, come lei chiama Williams, trasformato maliziosamente in comune pensiero all'insegna della bellezza e, implicitamente, della caducità. Una mini-plaquette color avorio di sedici poesie, che sta nel palmo di una mano, sulla copertina un disegno cinese verde e rosso, *Bulbo di narciso, camelia e fiori di prugno*, certamente voluto da lei, sempre attenta alla fattura artigianale di quello che scriveva. Ma più che una mini-plaquette pare uno scrigno di commovente bellezza che contiene gioielli-poesie offerti in dono. Le era stato segnalato da Margherita Dalmati, grande amica di famiglia e musicista greca, quel poeta americano e l'11 settembre del '57 scrive a Mita di «un poeta che è stato con me sul lago e in queste notti». Le piace subito, le piace quel verso emblematico di WCW, «Sassifraga è il mio fiore, che spacca / le rocce», che conclude *A Sort of a Song*, quasi con una specie di grido, un riprendere fiato dopo il flusso delle parole, che sancisce la nascita della poesia stessa.

L'anno precedente, in totale e felice casualità, erano uscite alcune poesie di Williams tradotte da Vittorio Sereni, nelle piccole Edizioni del Triangolo, precedute da altre su rivista.<sup>2</sup>

Tuttavia è di Cristina l'idea di unire i due lavori in un nuovo progetto editoriale

<sup>2</sup> V. Sereni traduttore di W. C. WILLIAMS: *Poesie*, traduzione di Vittorio Sereni, «Inventario», n. 5-6, ottobre-dicembre 1953. W. C. WILLIAMS, *Poesie*, traduzione di Vittorio Sereni, Immagini di Sergio Dangelo, Milano, Edizioni del Triangolo, 1957. W. C. WILLIAMS, *Poesie*, tradotte da Vittorio Sereni, in *Poesia straniera del Novecento*, a cura di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1958, pp. 433-447. W. C. WILLIAMS, *La musica del deserto*, con *Una proposta di lettura* (utilizzata poi come introduzione alle *Poesie* di William Carlos Williams), «Aut aut», n. 61-62, gennaio-marzo 1961, pp. 94-118. W. C. WILLIAMS, *Poesie. Tradotte e presentate da Cristina Campo e Vittorio Sereni*, Torino, Einaudi, 1961 (1967). W. C. WILLIAMS, *Tre poesie*, traduzione di Vittorio Sereni e Cristina Campo, «Chelsea Twelve», settembre 1962, New York. W. C. WILLIAMS, in V. Sereni, *Il musicante di Saint-Merry*, Torino, Einaudi, 1981.

a cui Sereni aderisce prontamente. Ed è di Cristina il contatto per corrispondenza con il poeta americano, come bene illustra la ristampa del volume de *Il fiore è il nostro segno* nel 2001.<sup>3</sup> Williams, entusiasta delle versioni di Cristina, così commenta in una lettera del 18 febbraio 1959: «Non pensavo che nessuno in questo mondo mi avrebbe mai potuto scoprire nei miei libri come ha fatto lei, né che qualcuno si sarebbe mai curato di fare tanto per me. Lei mi ha rovesciato come un guanto, mi ha interamente messo a nudo, e io non mi sento nemmeno a disagio». E in modo mirabile conclude la lettera: «Quando un uomo si tuffa tra la gente che gli sta attorno come un medico cerca i suoi pazienti, è perché si abbia cura di lui, per affondare nell'umanità, per trovare sollievo. È un rito segreto, ma lei mi ha scoperto».

La Campo ha visto in Williams «occhi da incisore» e sensibilità di «cinese antico» ma anche un'anima ibrida fiabesca, multietnica per le sue origini miste, tanto da farle intravedere, dietro ai suoi fiori colorati e minuziosamente descritti, il rinascere dalle rovine del bellissimo fiore azteco. E vuole ricavarne, come lei stessa scrive nell'introduzione al libro e come sua consuetudine, il «sapore massimo della parola», non parola semplicemente d'uso ma concentrazione al massimo di forza, senso e bellezza.

Sereni ha raccolto dall'amico Luciano Anceschi, che nel '53 pubblicava *Poetica americana e altri studi contemporanei di poetica*, la suggestione per confrontarsi con un poeta che aveva subito riconosciuto come a lui congeniale. Ce lo conferma lo stesso Sereni ne *Il musicante di Saint-Merry*. Quasi a trovare coraggio, ascoltando e imparando dalla voce di un altro poeta, per cambiare stagione poetica, si era «buttato» fin dall'inizio degli anni Cinquanta sulle poesie di Williams, in quel decennio che lui stesso definiva di «silenzio creativo» ma in cui l'officina poetica è vivace, come spesso accade ai poeti anche quando non pubblicano. Già il 13 dicembre del '51 così scrive a Attilio Bertolucci: «Per mio conto ho tradotto una quindicina di poesie da William Carlos Williams per non so che edizione di lusso di Cardazzo. Dico per mio conto, dato che la cosa, nata come un fatto pratico quest'estate, mi ha poi abbastanza preso e dato gusto

<sup>3</sup> C. Campo traduttore di W. C. Williams: W. C. WILLIAMS, *Nebbia sul fiume*, «Il Corriere dell'Adda», 14 dicembre 1957. W. C. WILLIAMS, *Canzone di primavera e Una specie di canto*, «Il Corriere dell'Adda», 27 giugno 1959. W. C. WILLIAMS, *Il fiore è il nostro segno*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1958. W. C. WILLIAMS, *Poesie. Tradotte e presentate da Cristina Campo e Vittorio Sereni*, op. cit. W. C. WILLIAMS, *La caduta di Tenochtitlán*, «Questo e altro», n. 1, 1963, pp. 84-91. W. C. WILLIAMS, *Asfodelo, il verdognolo fiore*, «Questo e altro», n. 1, 1963, pp. 98-99. W. C. WILLIAMS, *Tre poesie*, traduzione di Vittorio Sereni e Cristina Campo, «Chelsea Twelve», cit. W. C. WILLIAMS, C. CAMPO, V. SCHEIWILLER, *Il fiore è il nostro segno. Carteggio e poesie*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Libri Scheiwiller, 2001. W. C. WILLIAMS, in C. CAMPO, *La Tigre Assenza*, a cura e con una nota di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1991.

a lavori di questo tipo: una specie di ritorno di confidenza».<sup>4</sup> Quando nel 1965 uscirà *Gli strumenti umani* si sentiranno gli effetti di quel corpo a corpo con Williams, soprattutto nel nuovo sovrapporre la pronuncia orale e colloquiale del parlato alla lingua della poesia che non è più un codice a sé stante, refrattario o retorico, ma si nutre delle cose e del reale e di queste assume il tono.

Cosa ci vede Sereni nel più anziano poeta americano? Per primo, come scrive nell'introduzione alle *Poesie*, l'attitudine «a sviluppare interiormente verso la pienezza del significato il dato grezzo e bruciante di una sensazione o di un sentimento iniziale». Quasi ogni poesia di Williams «è, nella menzione della cosa osservata e nella fedeltà al corpo e ai contorni di essa, un esito della dilatazione della cosa osservata». E nell'essere «voyant e sperimentale al tempo stesso» quando accoglie elementi che provengono dall'esperienza diretta del mondo, dalle «cose viste e udite». La passione di Sereni negli anni per WCW nasce da un'affinità naturale: «La poesia di Williams non è poesia di idee, ma è poesia che fa nascere le idee dalle cose». Come non pensare dunque alla traduzione a cui tanto teneva e che si è voluto assicurare, nella lettera a Cristina del 24 marzo del '60, della poesia *The Desert Music*? Una poesia che si rivelerà un giacimento creativo per *Un posto di vacanza*. L'occasione del rinnovamento di sguardo sulle cose, ma anche per un cambiamento grafico e metrico della propria poesia (per esempio nella metrica scalare), prendendo spunto dalle consuete escursioni visive-spaziali di Williams sulla pagina bianca per riportarle magari al proprio ordine. Tanto più che nella sua densa e rivelatrice introduzione alle *Poesie* di WCW più volte cita questa lunga poesia, incubatrice di fermenti ed emblema non solo di un suo attraversamento del deserto (al tempo della prigionia in Africa), ma di un ampliamento sonoro a partire dalle cose stesse del deserto. Da qui nasce la sua musica nel deserto, messa in opera di quel procedimento della «dilatazione» di cui Sereni parla a proposito, questa volta, della propria poesia.<sup>5</sup> E come non sottoscrivere con Sereni quanto Williams scrive di quella poesia nella stessa lettera a Cristina: «...il quadro della regione desertica attorno a El Paso era vivo in me. Avevo attraversato il deserto e visto il deserto. È sempre importante per me la familiarità con le cose di cui scrivo».

Il carteggio ha sfaccettature varie che ci danno il polso di vite parallele. La «testarda etrusca», come lei stessa si considera, si entusiasma, suggerisce e trascina implacabile in una impresa di straordinaria fattura. Il più schivo Sereni, forse ammirato o disorientato dalla fragilità e dall'energia di Cristina e dalla

<sup>4</sup> A. BERTOLUCCI, V. SERENI, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di G. P. Baroni, con prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1994, p. 193 e p. 209.

<sup>5</sup> Vittorio Sereni, in F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, Roma, Lerici, 1965, p. 140.

sua singolare maestria, accoglie suggerimenti e consigli, e obietta solo quando necessario, attento al pubblico da uomo di editoria qual è. Come quando, indirettamente tramite Foà, chiede forse con più naturale modestia che le traduzioni vengano mischiate e non restino due parti a sé stanti, come avrebbe preferito Cristina, con l'inevitabile risultato di un confronto tra i due traduttori «non utile» al libro.

Dunque le versioni di Williams preesistono, autonome e indipendenti, senza alcuna interferenza, ciascuna con le sue evidenze lessicali e sintattiche, con le inevitabili peculiarità d'autore. Come scribi egiziani che si fronteggiano divisi tra una scrittura ieratica e una scrittura demotica, la Campo e Sereni impastano versi e sillabe di un Williams memorabile.

Cristina è festosa e come sempre piena di garbo, ha il fuoco e cerca di attizzarlo dove può e di aggiungere legna da ardere. Gli anni Cinquanta e i primi Sessanta sono per lei anni operosi e fruttuosi, è perfino ben presente in quella mondanità letteraria (che pure non amava e verso la quale non era indulgente, cosa di cui è stata puntualmente ripagata), al fianco di Zolla, frequentava amici e spesso solo amiche, magari in un ristorante, niente affatto segregata nella Roma catacombale, in cui si rifugerà solo più tardi. In contrasto con una vulgata che la vede come algida perfezionista dello stile o seguace di rituali religiosi e di cineree liturgie della parola. Ora è una giovane donna, ardente e operosa, schietta sempre e piena di illuminazioni, e che gioca perfino un po'. Non le mancano ironia e humour e una capacità di scherzare degli amici e con gli amici. Ha un metodo di lavoro Cristina che capisco bene. Di base è restia a pubblicare qualsiasi cosa. E certo il suo lavoro, sempre assiduo, non ruota attorno alla costruzione di un libro. Si spende nei tanti rivoli in cui si incontrano occasioni e passioni o dove la porta una curiosità vivissima e frammentaria, magari intorno a una rivista di cui è fattivamente partecipe, prima «Il Corriere dell'Adda» e poi «Conoscenza religiosa». Scrive poesie, fulgidi saggi senza genere letterario dove la poesia si allarga a una prosa preziosa, diramata e senza centro, non facilmente comprensibile nel suo insieme, eppure ben chiara e anzi ferrea nella sua architettura, quasi libretti di opere musicali, essi stessi veri pezzi musicali, allenata com'era da un orecchio assoluto. Scrive recensioni per numerose riviste, a volte anche piccole e poco conosciute, traduce, collabora in Rai, da «L'Approdo» ad altre trasmissioni radiofoniche. Forse per la vicinanza della sua abitazione, in piazza Lauro de Bosis, con una sede Rai (ma è solo una mia idea che mi sono fatta andando a vedere dov'era la casa). In particolare ai programmi curati anche da Giulio Cattaneo, signore molto perbene e d'altri tempi, amico di Gadda e degli scrittori, con cui, tra l'altro, negli anni Settanta, quando ancora vivevo con i miei genitori, ho avuto modo di collaborare per guadagnarli *l'argent de poche*.

Grande scrittrice di lettere, pare ce ne siano poco meno di un migliaio, tanto da averne fatto quasi un genere, in una specie di ramificazione di se stessa, Cristina

parla con eleganza e disinvoltura con i grandi e con i piccoli, senza distinzioni. A volte sono amici, interlocutori da far tremare i polsi come María Zambrano, con cui intesse un rapporto anche per lettera.<sup>6</sup> A volte sono interlocutori che restano un po' sconcertati da un fervore manifesto e tanto insolito nel mondo letterario, e non la capiscono del tutto o affatto. Capita che l'intensità delle donne faccia ombra al loro valore. E che tanto più sono interessanti tanto più divengano per così dire trasparenti. Come documenta uno scambio di lettere con Italo Calvino.

Appassionata di storie popolari e iniziatiche che tanto aveva letto nella sua infanzia da autodidatta senza scuola e che erano per lei traccia enigmatica di un destino ed emblemi di intatta bellezza, aveva scritto a Calvino, il 24 dicembre del '57, per complimentarsi del suo libro einaudiano *Fiabe italiane* della fine del '56 (mentre usciva, per rimanere in tema, *Il signore degli anelli*). Ne aveva ricevuto in cambio una risposta piuttosto secca. Non scatta la scintilla che lei sempre cercava, magari con uomini (e donne) alla sua altezza. Non dice, con la consueta reticenza, che ha scritto saggi sulla fiaba, pubblicati sulle riviste di Mircea Eliade e di Elémire Zolla. E la Campo non era ancora l'autrice di *Fiaba e mistero* (uscirà da Vallecchi nel '62). Non si incontrano il Calvino compilatore di fiabe e la Campo "raccontatrice di fiabe" (più anticonvenzionale) su tappeti volanti o su principi ed eroi, sempre dalla parte dell'infanzia (e delle donne), di quello stato un po' magico dove si può arrivare dalla semplice vista alla percezione magnetica del reale e perfino alla «ricerca del Regno dei Cieli».

Il periodo del carteggio con Sereni è anche il periodo più intenso e creativo del sodalizio culturale e sentimentale tra Cristina ed Elémire, conosciuto nel '58, regolarmente ospitato sia pure a malavoglia dai genitori per niente favorevoli a questa unione, refrattari al fascino eccentrico e, dicono, rumoroso come un cavallo di quest'uomo, peraltro ancora sposato (con Maria Luisa Spaziani). Sono gli anni in cui Zolla pubblica brillantemente *L'eclissi dell'intellettuale* ('59), *Volgarità e dolore* ('62) e *I mistici* ('63), alla cui stesura lei partecipa attivamente. Uno scrittore e un uomo scomodo. Affratellati dalla malattia. Finché il sodalizio dura pare che sia stato davvero intenso, fatto di molte parole e scambi di idee, di grande cura (di lei per lui). All'inizio della relazione e a lungo Cristina continua a vivere a casa dei genitori, vicino al Collegio musicale del Foro Italico, dove il padre insegna prima di passare al Conservatorio di via dei Greci. Un luogo luminoso e aperto di Roma, alle pendici di Monte Mario, che le piaceva, vicino al fiume, che doveva ricordarle l'altro fiume dell'adolescenza che attraversa Firenze. Ama fare visite ai luoghi archeologici di Roma e molte passeggiate: «la città riduce le

<sup>6</sup> C. CAMPO, *Se tu fossi qui. Lettere a María Zambrano. 1961-1975*, a cura di Maria Pertile, Milano, Archinto, 2009.

distanze, è tutta uno scorcio di proporzioni perfette». Ma il mal di cuore, di cui soffre fin da piccola, la tortura spingendola a lunghi riposi da cui si solleva per rimettersi a lavorare. E probabilmente accentua un suo sentimento di fragilità in cui si sfibra la veemenza del temperamento. Cercava la perfezione, si è detto tante volte, come cercava utopie impossibili. La perfezione inseguita era in realtà il desiderio di una salute del corpo impossibile tra capogiri e agorafobie, insonnie e crolli nervosi. Un corpo casto deve essere stato il suo, una castità non religiosa ma fisica. Di fatto il corpo era il suo assillo, contrariamente a quanto si è spesso scritto su di lei. Anche la parola si trasformava in carne e la bellezza di una poesia era la sua momentanea e magari eterna salvezza, la fiaba impossibile. Come la bellezza non era che tragedia già consumata, così la sua sensibilità al male nella storia si incarnava nel male patito sul proprio corpo. Un male sempre sul punto di infierire, di battere la sua coda di tigre.

«Eri fragile, allegra, fantasiosa», come «mimosa che profuma», scrive in una delle undici poesie della sezione *Il fuoco dipinto*, a lei dedicata, Maria Luisa Spaziani, grande amica, prima che le relazioni si rompessero drasticamente e senza appello. Senza perdono, se la Spaziani le considera, come mi ha detto a voce, «le più dure tra le poesie del Novecento». *Il gong* del titolo del libro (uscito infatti da Mondadori nel '62) è il lugubre suono, che batte sul grande disco, della fine di una relazione.

La Campo era in quella fase in cui instaurare un dialogo con scrittori e poeti le era necessario per riconoscersi e andare nel mondo in compagnia elettiva. Perché lei tesseva la sua tela di ragno, come si può constatare leggendo la fitta corrispondenza, non ancora edita, intrattenuta con la casa editrice Einaudi, con Luciano Foà, che insieme a Bobi Bazlen, e soprattutto a Roberto Calasso, saranno i traghettatori dei suoi destini letterari verso Adelphi e verso quella consacrazione postuma non avuta in vita. Non che le relazioni con Einaudi non abbiano dato i propri frutti che invece ci sono, belli polposi e memorabili, e sono appunto le *Poesie* di William Carlos Williams e le *Poesie amorose. Poesie teologiche* di John Donne, da lei curato nel 1971, con strepitosi affondi traduttivi e preziose parole introduttive su quella triade che lei legge nella poesia di Donne e nella poesia dei metafisici inglesi, ma che è il suo stemma araldico comprendente pensiero, passione e bellezza. E lei, scrittrice filocalica, tiene tesa la corda incandescente tra questi tre poli infuocati.

Quando scrive a Sereni, Cristina ha già cominciato a esprimere in parole e in opere l'arte del silenzio che altro non è che l'arte dell'educazione e della ricerca della verità nel labirinto in cui si è avventurata. Più che una farfalla o una cicala solista sembra una formichina operosa che cerca identità e nome tra i tanti etronimi che le si affacciano in una girandola onomatopeica, da Vie a la Pisana e a nomi maschili. Finché Vittoria Guerrini ferma la girandola su Cristina Campo.

Nome luminoso e memorabile, che proclama di per sé sofferenze cristologiche in evidente allusione alle sofferenze del proprio corpo e a quei «campi di dolore creati dagli uomini» nei lager, ma anche campi perimetrati dalle parole giuste, campi elettrici e di bellezza estorta al male come sono le poesie. Non le mancano orgoglio, indipendenza e fierezza d'intenti per stare alla pari, conversare con Sereni non solo come un interlocutore occasionale unicamente per ragioni di lavoro, ma come amico e affine. Hanno lo stesso gusto dell'essenziale, del concreto e di una strenua perseveranza nella brevità e nella concisione del loro scrivere. Nel poco scrivere traspare l'implicita allusione ai versi orientali brevi e la precisione icastica dei maestri zen, più per la Campo che per Sereni, che allunga i versi oltre l'endecasillabo. E se spesso si è parlato dei pochi libri di poesia di Sereni, la Campo, che diceva di se stessa: «ha scritto poco e le piacerebbe aver scritto di meno», fa un solo libro di poche poesie, oltre alle traduzioni-poesie e due libri sapienziali di saggi-poesie. Senza contare l'importanza del dire breve centellinando sillabe e vocali metriche. E poi l'esercizio della levità nell'economia grammaticale ed etica, nel necessario compito poetico di far quadrare il cerchio, con grazia e rigore, occultando sforzi e fatiche, con passione ma sempre curando la solidità della forma.

Affini certo lo furono anche per il gusto indomito dell'*understatement* coltivato da Sereni e per il piacere analogo della sprezzatura, tipicamente italiana, che la Campo ama rinverdire. Certamente amano seguire nella scrittura la regola della sobrietà e della discrezione, che non antepone l'io a tutto il resto. Pronti in modo diverso a defilarsi dalla fiumana, non per aristocrazia ma per pudore e la precisa scelta di stare su un confine invece che al centro, per conservare la forza germinativa della poesia stando ai margini. Regola quest'ultima inattuale nel tempo odierno di internet che offre la piazza a chiunque voglia confessarsi o a chiunque voglia giudicare, e tuttavia preziosa per togliere lo sgabello a chiunque voglia salirci. «Esile mito», ha detto Fortini a proposito di Sereni e tanto più si potrebbe dire della Campo. Esili miti, da una parte la straniera nel mondo e dall'altra l'uomo di "frontiera", ma quanto potenti!

Inoltre la guerra, da tutti e due patita gravemente, scende ancora sui loro pensieri come un'ombra incancellabile, come traccia di «campi» di concentrazione o «campi» di prigionia, come quelli del *Diario d'Algeria*. Come ancora di salvezza, hanno in comune l'importanza che entrambi attribuiscono all'amicizia, quella pura e disinteressata che si può creare (allora certo più di oggi) con un altro scrittore, espressa in quei colloqui privati e scambi di pensieri che sono le lettere, strumenti congeniali e davvero «strumenti umani». Scrivere a un amico lontano, magari un poeta, è un'inclinazione ineludibile sia della Campo che di Sereni, un privilegio speciale e prezioso. Lui che scrive su «il grande amico» che «largo rida», che ama l'amicizia a due o a tre più che in gruppo, e lei che sbotta in una lettera a Mita del 27 settembre 1957: «ma è capace la gente di amicizia?». E «l'amicizia tra poeti è civiltà», mi è capitato di scrivere recentemente, in occasione di un incontro al Maxxi il 5 settembre. Sodali più o meno

volontari delle parole di Simone Weil: «L'amicizia è il miracolo grazie al quale un essere umano accetta di guardare a distanza e senza avvicinarsi quello stesso essere che gli è necessario come un nutrimento». Forse sono stati tra i più grandi epistolografi del secondo Novecento, la Campo e Sereni. Ne sono testimonianza i molti volumi di lettere che dei due autori si vanno pubblicando in questi anni, come non si sarebbe più verificato nella nostra epoca, a base di mail sbrigative e tweet iper-rapidi.

Sereni con la consueta cortesia riconosce «che il volume sarà per due terzi suo, e per un terzo mio». Ma non sarà del tutto vero. Lettere fitte di problemi e osservazioni sulla fattura e i tempi del libro che cadono come gocce a distanza di settimane, come è inevitabile parlandosi solo per lettera, e con qualche telefonata. Impensabile un ritmo tanto lento per noi, abituati a sistemi di comunicazione ben più celeri. Devono essersi anche incontrati e più volte, quando lui veniva per lavoro a Roma e prometteva di chiamarla dall'albergo Boston. Eppure in questa rete Cristina, sobria e impetuosa a suo modo, infila le sue perle. Trepidante constata che: «Fare un libro con lei (oltre a un labirinto di difficoltà, dovute alla distanza) implica un così puro, indiscutibile impegno». Lui chiede garanzie e un supplemento di informazioni tramite eventuali prefazioni di esperti al libro, lei liquida i nomi come pedanti e puntualizza: «Dovrebbe essere un libro fresco, personale, parziale se vuole – ma non arido e dotto ed esauriente». Lei prova, propone di pubblicare versioni doppie della stessa poesia di Williams, sarebbe, dice, «nuovo e piccante». E spiega nella lettera del 19 aprile del '60: «due blocchi vicini di versioni, così diversi l'uno dall'altro, possono essere anche più stimolanti». Consiglia, rassicura ed elogia. La ricchezza del testo d'arrivo, risultante dalla compenetrazione equilibrata di tutti questi aspetti, desterà il plauso di Cristina Campo, che in due lettere a Sereni – datate 24 e 26 gennaio 1961 – si dichiara entusiasta (e meticolosa): «trattengo *New Mexico*, traduzione stupenda, perché il testo inglese mi lascia un dubbio», e poi, convinta: «a *New Mexico* non va mutata una virgola perché è una poesia perfetta, in italiano, come un pezzo di scultura».

Diligente, come per sminuirsi. Chiosa compunta e ammirata che leggere le traduzioni del suo interlocutore «è sempre una lezione per me» e «le nuove una sorpresa e una gioia». Tante le sollecitazioni e i suggerimenti che cadono come per caso, ma che sono invece ricche e puntigliose messe a fuoco di idee e di progetti. Si preoccupa per la malattia del settantasettenne Williams, spera che riesca a vedere il libro italiano. Chiede se può «essere utile», prodiga come sempre verso gli altri, pronta a confortare. Ammicca a possibilità editoriali per il suo *Diario*, che le è stato chiesto da María Zambrano ed Elena Croce per la loro collana di saggi. Non si nasconde, non nasconde debolezze: «Io sono da molti giorni spossata non so bene perché, e molto scoraggiata: non riesco a scrivere due parole decenti».

Cristina entra nel laboratorio di Sereni. Scrive senza remore, il 1° gennaio



del '61: «Le mie osservazioni si riducono a ben poco: l'inversione all'inizio di *Eva*, che si può evitare facilmente evitando anche i due sdrucchioli un po' troppo cantanti e poco più». L'8 marzo dello stesso anno torna sull'inversione, cara a Sereni: «C'è una lettera intera di William Carlos Williams contro l'inversione (discorso di Pound a W.B. Yeats e Yeats si butta a lavorare per mesi, per correggere tutte le inversioni nei suoi vecchi versi...)». Aveva già espresso questa idea, prendendola alla lontana, il 19 aprile del '60: «in certi punti mi sono un po' fermata a meditare sulla possibilità, specialmente in certe poesie tutte parlate (*La fiera dei cavalli*, per esempio), di usare l'inversione, tanto combattuta da W. e che a lei è così naturale, da non farsi quasi sentire».

Ma Sereni le è grato per le sue osservazioni. In una lettera a Solmi, il 2 febbraio del '61, scrive: «Debbo anche dirti che proprio alla Campo devo una serie di osservazioni preziose sull'interpretazione di alcuni brani di Williams. Mi ha evitato qualche svarione e parecchie imprecisioni».

Propone come titolo delle loro prefazioni *Due letture*, come poi è stato, e aggiunge: «Mi sembra più essenziale, sobrio – intendo dire meno cerimonioso dell'altro». Non aggiunge niente sul valore che ha per lei la parola lettura che, secondo Simone Weil, è sinonimo di riconoscimento dell'altro, nient'altro che la famosa «attenzione», che non ammette fughe o distrazioni. Nella stessa lettera del 19 aprile, Cristina entusiasta comincia: «Caro Sereni, ho riletto con gusto sempre nuovo le sue mirabili traduzioni da Williams. E ne ho imparato di nuovo molte cose, sia sul poeta sia sull'arte del tradurre, se traduzioni si possono chiamare questi sapientissimi trapianti. Una poesia per esempio come *The Lonely Road* è uno dei più squisiti Sereni che si possano immaginare... D'altra parte, quale Williams più Williams di quello da lei ricreato nella *Dedication for a Plot of Ground?* O nella *Fiera dei Cavalli?*». Nel titolo della poesia *The Horse Show* Cristina ondeggia graficamente, ma intanto ci fa sapere come lei l'avrebbe tradotto. Mentre Sereni più empirico traduce *Il concorso ippico*.

Il primo gennaio del '61, alle tre del mattino, Cristina ricorda solo, rassegnata, la «sua» idea di libro: «Caro Amico, con i miei affettuosi auguri di buon anno le mando le mie congratulazioni per queste nuove versioni, soprattutto *Eve*. Sono veramente eccellenti – e tutte così precise, inconfondibili, nel disegno e nel tono, che sempre più mi appare sbagliato mescolarle alle mie, togliendo al suo lavoro quel nitido profilo. Ma infine, deciderà lei stesso». Nella poesia in cui William Carlos Williams fa tornare la madre dalla sua erranza, Eva-madre, anche Sereni, che raramente ha scritto della propria madre, può farla risorgere nella pagina bianca tramite l'altro poeta, perché sempre lui cerca in poesia l'Altro con cui dialogare. E traduce, in puro Sereni: «Io vedo perché desideri / comunicare coi morti – / E sono ancora io che cerco di quietarti, / perché una cosa idiota / tu non faccia di te / e abbia loro a fissarti, / lì, con le loro facce –». Aggiungiamo a *Eve* la poesia, pure tradotta da Sereni, *Adam*, che altri non è che Adamo-padre, i genitori biblici entrambi riportati in vita. Adam è il padre inglese cresciuto ai

tropici: «Divenne adulto sul mare / in un'isola calda / dove quasi non erano che negri».

Sereni è sbrigativo, si limita a osservazioni tecniche e pratiche, ma sempre generoso. A volte si lascia andare, nella lettera datata primo aprile 1960: «Le invidio molto *A Marriage Ritual* che a me non era riuscito di tradurre e che mi sembra una cosa molto bella». *Rito coniugale* traduce Cristina questa poesia tipica di William Carlos Williams in cui gli umili, i poveri si muovono disperati nella città come la corrente del fiume con i suoi rifiuti, alla ricerca di un metaforico matrimonio come purificazione: «La donna e il ragazzo, due / sagome furtive, in lotta con / l'oggetto... in questa luce!». Da notare come Cristina rispetta, a differenza di Sereni, più fluido, la collocazione di particelle avverbiali a fine verso.

Siamo nel maggio del '61 quando la Campo scrive di aver incontrato Pound (tra l'altro grande amico di Williams), che «non parla quasi più, o impercettibilmente – è calato chili per un suo sciopero della fame – e ora è una sorta di marabut disincarnato, stupendo – con occhi di diamante, insostenibilmente fulgidi».

Non si frena al sentire nominare, nel giugno del '61, i Novissimi (che sa bene non essere le quattro parole comprese nel credo religioso ma i cinque poeti compresi nell'antologia uscita da poco, nello stesso anno), e Pier Paolo Pasolini: «La sua lettera inquieta mi ha rattristata. Ma la prego, non permetta a fantasmi, come i Novissimi o Pasolini, di mescolare la loro truce e pallida tristezza alle sue ansie, che sono di un altro mondo. I Novissimi sono già morti da circa 50 anni. E di Pasolini sarebbe facile dire cose assai facili... Altri nomi, altre voci – si presentano subito all'evocazione – il suo mai. Non ricordo uno solo delle centinaia di versi suoi che mi è toccato leggere (senza volerlo)».

Troppo diversi erano i due, e lei, a volte, senza mezzi termini. Pasolini invece la stimava molto, a quanto mi ha detto Giovanna Bemporad. Certo c'è un abisso tra la lingua scura e sporcata di Pasolini e quella limpida e pulita della Campo. Eppure a ben considerare, erano due poeti arrivati a Roma da lontano e che Roma la vedevano sempre più con fastidio, con lo stesso sentimento amaro di perdita e mancanza e come luogo del disastro spirituale, nella miseria di una decadenza che era della loro epoca come, ancora di più, della nostra. Non semplicemente antimoderni ma critici verso la società di massa, come allora si chiamava e che oggi sembra trionfalmente esistere e basta. Avevano cercato vie di fuga opposte e ugualmente eretiche, fuori da ogni appartenenza, negli anni estremi e tribolati della vita (conclusa a poco più di un anno di distanza l'uno dall'altra, quasi un'ultima conferma dell'ostilità di una città che pure avevano amato). Pasolini nei ragazzi ancora innocenti delle borgate prima che si corrompessero nella società omologante dello spettacolo e Campo, davvero in ritiro sull'Aventino, tra preti e abati in quella seconda Roma che è Bisanzio, tramite la devozione alla liturgia bizantina-ortodossa e russa, ben distante dal Vaticano, con cui non si sentiva affatto in sintonia. Cristina e Pier Paolo, quasi coetanei, hanno trovato ancora

giovani una morte inclemente o diciamo pure feroce, a breve distanza l'uno (alla fine del '75, assassinato) dall'altra (all'inizio del '77, scomparsa sola di notte, di crepacuore o per consunzione, sradicata da se stessa e dal mondo). Morti terribili nel gorgo scuro degli anni di piombo, quasi un risucchio del loro impossibile pensiero utopico.

Fa un passo avanti e due indietro, per ritrosia calcolata o per cerimoniosità. Rinuncia alla presentazione a Roma del libro, non sa e non vuole. Dona idee e pensieri, generosa e felice come sempre nel collegare, offrire spunti, far felice gli altri. Praticare un vero culto dell'«ospitalità intellettuale» come lei stessa lo chiama. Rinuncia a una proposta di traduzione che potrebbe girare all'amica Margherita Guidacci. Rassicura Sereni che si occuperà lei di telefonare a Manganelli.

Su Elio Vittorini, amico di Sereni, nelle comuni vacanze a Bocca di Magra, in una lettera del 13 agosto del '62, lei è impietosa, a proposito di un'invettiva di cui si sente la "destinataria": «Davvero non c'è parola, in quell'enorme requisitoria – paragonabile solo al rapporto Krusciov – che non mi calzi come un guanto. Perché – oltre al *Dr Zivago* (il grande libro canone – e sigillato – del nostro tempo) c'è da giurare che oggi (e forse non solo oggi) V. butterebbe nel cestino il manoscritto della *Recherche*, l'intera opera di Kafka, per non parlare di un J.L. Borges o di un Hugo von Hofmannsthal». Ma Sereni non risponde, o forse non abbiamo la risposta. Lei sa bene come stanno le cose, e scherza pure a volte, ma non le manca lo spirito per affondi taglienti. A questo punto Cristina non ha dubbi: «la mia fedina letteraria non potrebbe essere più sporca».

Intanto si profila la possibilità di un bis per un libro di lettere di Williams. Poi di un'antologia di scrittori americani. Di antologie lei ne ha pensate tante, quasi germi di pensieri non sviluppati, ma sempre illuminanti. E poi la possibilità anche di una collana di saggi a cui subito offre la sua consulenza, nella lettera dell'11 novembre '62: «le offro questa scoperta – i saggi di Marianne Moore – e un altro consiglio: quelli di Mary McCarthy, brillantissimi e pieni di idee (li conosce?)». Nella lettera successiva, e siamo al 18 dicembre, invia a Sereni un indice di un libro «adorabile» (che ancora io vorrei tanto vedere realizzato) di saggi dell'amata Marianne Moore, grande amica di Williams. E aggiunge il libro *Predilections*, con il famoso saggio sui coltelli tanto amato da Cristina. Quei coltelli che sembra quasi attraversino silenziosamente con la lama affilata la prosa imperdonata de *Gli imperdonabili*. Nelle lettere ci sono spiragli sulla storia e sulla cronaca, come l'8 ottobre del '63, quando Sereni informa che il progetto di una collana da realizzare con l'editore, presso cui viene stampata la rivista «Questo e altro», dovrà cadere: «Nel disastro di Longarone Lampugnani ha perso infatti un intero stabilimento nuovo di zecca, e in esso 40 operai e relative famiglie». E lei pronta: «che valgono tutti i progetti del mondo, di fronte a questo?».

Il 22 ottobre '63, lei sottolinea il suo interesse per «un volume di saggi filosofici e religiosi» di Simone Weil e annuncia che la settimana successiva invierà la

sua scelta di testi, anche se le pare problematica una selezione da *La condizione operaia*. Già sta traducendo *L'Iliade ou le poème de la force* insieme all'amica Mita (Margherita Pieracci Harwell), che si occupa della traduzione di *Intuizioni precristiane* per Garzanti (che io ho letto e riletto in un'edizione Borla dell'84). Ha appena completato la traduzione di *Venezia salva* della filosofa francese, che lei legge da tempi lontani, quando Mario Luzi le regalò, per caso o per destino, *La pesanteur et la grâce*, incontrandola adolescente nel suo giardino a Firenze, come lui stesso ricorda.<sup>7</sup> Venezia, in questa strana tragedia scritta nel '40 mentre le città d'Europa erano messe a fuoco, come Troia o Cartagine, è la città bellissima e "salva" dalla violenza e dalla sventura, in cui Cristina non può che riconoscere un destino. Nella stessa lettera, può così permettersi di obiettare tranquillamente su Franco Fortini, un altro amico di vacanza di Sereni a Bocca di Magra: «Tra l'altro, la traduzione di Fortini è zeppa di errori e, francamente, scritta in una lingua franca... So bene il caso delicato – ma dobbiamo proprio lasciar tutto così?». Da Mondadori uscirà, ma molti anni dopo, nel 1990, riprendendo la traduzione di Franco Fortini del '52, solo una riedizione de *La condizione operaia* ma di Cristina non c'è alcuna traccia. Margherita Pieracci Harwell mi racconta al telefono di aver accolto all'Università dell'Illinois, dove lei insegnava, Franco Fortini, prima che Adelphi rilanciasse il nome della Campo, prima dunque dell'87. Gli aveva chiesto se, in poesia, per lui le donne esistevano e poi se conosceva Cristina Campo. E lui, alla seconda domanda, aveva risposto: «È così lontana da me, ma adesso che sono più vecchio e meno rigido, e poiché invece Sereni me ne ha parlato e la stimava molto, la prenderò in considerazione». Ma non lo sappiamo se Fortini si mise davvero a leggerla.

Non a caso Cristina e Vittorio hanno un altro tema in comune, e comune a tanti scrittori dell'epoca: la letteratura e l'industria. L'industria come luogo di oppressione sociale e di ingiustizia è vista dalla Campo tramite gli occhiali di Simone Weil (e anche altri lo facevano, come Fortini stesso, ma rimanendone fondamentalmente alieno) e dal Sereni di *Una visita in fabbrica* (pubblicata infatti per la prima volta sul «Menabò», nel '61), dove «la sirena artigiana» che suona è un grido di dolore, e lui stesso si sente «agghiacciato» nella fabbrica.

Capita che autori diametralmente opposti rivelino uno sguardo con la stessa inclinazione umana sebbene in forme peculiari. Capita che quella distanza si riduca per misteriosa corrispondenza, complicità ed empatia.

La grande assente, come lei si considerava, può oggi sfoggiare l'attualità del suo essere stata radicalmente inattuale e l'originalità di un pensiero più fragile e meno impositivo di quello dominante ed egemonico, in realtà assolutamente nuovo, ascrivibile al grande pensiero filosofico novecentesco che ha in due donne,

<sup>7</sup> M. Luzi, *Quella volta in giardino le regalai un libro di Simone Weil*, «La Repubblica», 20 aprile 1998.

Simone Weil e María Zambrano, due punte di diamante, non a caso riferimenti esclusivi della Campo, amica della Zambrano, che peraltro aveva conosciuto Simone Weil in Spagna. Accostamenti sbalorditivi per noi, dal nostro misero tempo.

Se dovessi pensare a un'altra donna di analoga tempra mi verrebbe in mente Elsa Morante, ammirata da Cristina, soprattutto per *Menzogna e sortilegio* e per *Lo scialle andaluso*, e per tanti aspetti a lei vicina: dalla conoscenza del pensiero di Simone Weil a un altro comune amore, quello per Katherine Mansfield (che hanno tradotto) all'amore per la fiaba, per le figure e le parole dei miti, per le Sacre Scritture, per le religioni antiche orientali. Vicine per gli studi irregolari e perfino nel carattere, per la stessa perentorietà dei giudizi letterari e lo stesso spirito con cui si circondavano di amici a cui attribuivano il distintivo di persona speciale, anche se con Elsa potevano incorrere in condanne senza appello mentre Cristina era più morbida con le persone amate. E vicine anche per la complicità verso gli umili e i sofferenti, gli umiliati dalla storia e dalla vita, «i senza-lingua» per una e gli «Infelici Molti» per l'altra. Non avrei mai pensato che Elsa e Cristina si conoscessero. Mita mi conferma che si frequentavano, come dimostra una lettera che Cristina le scrisse il 15 maggio 1962. Qui viene ricordata una visita di Elsa, probabilmente inquieta per la recente morte dell'amico Bill Morrow, che mette tutti sottosopra (c'è a casa anche Elémire), perché «porta con sé l'equivoco e la sciattezza anche quando soffre veramente». Condividevano anche l'amicizia per il giovane Ernesto Marchese (ammiratore prima di Elsa e poi di Cristina), che le veniva a trovare a Roma dalla lontana Pollina. E naturalmente l'amicizia per le sorelle Zambrano, María e Aracoeli.

Dopo la morte di Williams, l'11 marzo del '63, Cristina scrive all'amica Mita: «(È morto, giorni fa, William Carlos Williams. Ora non c'è più nessuno da amare, nella poesia. Eliot, Marianne Moore, Djuna Barnes. Ma non danno, come lui, la primavera, il caldo tempo che torna malgrado tutto e che si vorrebbe baciare)». E a Sereni, poco dopo, il 26 marzo: «Non pensi, per favore, neanche un momento alla gente che non parla di lui. È un bene per lui – quindi per tutti». Tramite Sereni, uscirà nello stesso anno, sulla rivista «Questo e altro», la versione di Cristina di una parte di *L'Asfodelo, il verdognolo fiore*, il libro di Williams che smonta e rimonta la forma dell'asfodelo, il fiore omerico dell'Ade (che in questo caso ricorda la moglie scomparsa), e lo trasforma in un asfodelo-poesia, come la rosa di Eliot. Proprio come fa nella splendida poesia *Il ciclamino cremisi*, tradotta da Cristina, sul processo di nascita crescita e morte di un fiore tanto semplice e così costruito, semi radici stelo foglie petali, che corrisponde alla maturazione logica e immaginativa della poesia che esplose nel finale: «Di più! quel fiore / sboccia...», e allora le parole si trasformano in fiore.

Nella lettera del 13 agosto del '62, lei lo ringrazia: «*The Fall of Tenochtitlán* ha commosso molte persone. Ho ricevuto lettere e telefonate. Persino Praz

(ignorantissimo di WCW) ne è rimasto affascinato. La stampa era perfetta. Grazie dunque, caro amico, anche per questo».

Chissà se esistono da qualche parte le righe che Sereni le scrive su *Gli imperdonabili*, di cui la Campo in una lettera del «gennaio-febbraio 1965» lo ringrazia: «Mi fa piacere che lei abbia letto *Gli imperdonabili* con tanta (in ogni senso) generosa attenzione». E ancora: «Infine, grazie per quel che mi dice del non-nato volume. Ma aspetti di vederlo – non ho idea di dove mi stia portando. Lo Specchio (?) in ogni caso, è una bellissima collezione». Ma non se ne parlerà più. Capita a volte che certi autori siano così strani e inattuali nel proprio tempo da non essere compresi per forza di cose.

Inesorabile, imperdonabile Cristina. È lei che lascia cadere il filo con Sereni. Così comincia l'ultima lettera che abbiamo a disposizione, l'11 luglio del '67: «Cristina si presenta a Lei in cinere et cilicio». E conclude: «Ma mi sento “fioca per lungo silenzio”. Vuol provare a parlare lei?». Lui si preoccupa e la incoraggia a fare proposte. Ma lei si defila. La poesia comincia a starle stretta, e anche Roma, la città eterna che con la sua bellezza spesso infierisce sui suoi figli diventandone a un certo punto una nemica. E sempre di meno frequenta gli scrittori («più remoti per me che dei marziani») che pure non si era fatta mancare: tanti ne abbiamo incontrati finora a cui era legata da amicizia e affetto. Ne potremmo aggiungere alcuni mai citati, un vero *parterre des rois*, o meglio il suo libro degli amici, come quello dell'amato Hofmannsthal: Giuseppe Ungaretti, Ignazio Silone, Danilo Dolci e Corrado Alvaro, e poi Giorgio Orelli, Attilio Bertolucci e Pietro Citati. E Alessandro Spina, Remo Fasani, Gianfranco Draghi, e molti stranieri tra cui John Lindsay Opie e lo psicanalista Ernst Bernhard, frequentato in quegli anni da altri scrittori. Ma sono amicizie di telefono e di lettera più che di salotto o di caffè. Spesso di collaborazione proficua di lavoro. Pian piano, dalla perdita dei genitori e dal trasferimento dalla Roma moderna e solare del Foro italico alla Roma fin troppo preziosa dell'Aventino, la sua diventa una vita di clausura prima in una pensione e poi in una vicina piccola casa, soprattutto a partire dal '70, quando s'incrina il suo rapporto con Zolla e sempre più il male al cuore si fa sentire, in tutti i sensi. La casa è il prolungamento della vicina chiesa di Sant'Anselmo e Cristina sempre più assume i contorni della mistica che forse non era, della figura transfuga dalla poesia che non sia anche preghiera e invocazione, in cui l'esperienza personale si consumi liturgicamente nella parola.

La Campo appartiene a quella generazione in gran parte fiorita a Firenze di traduttori-poeti dedita a fare poesia con la poesia altrui fino al sacrificio della propria poesia, come Traverso stesso o le sue amiche e compagne Margherita Guidacci (che rimprovera, in una lettera a Draghi del 9 maggio del '57, di «delirio mistico») e soprattutto Giovanna Bemporad (con cui condivideva la passione per la notte trascorsa a scrivere). Mi piace accostare i poeti, ma non è solo una mia fantasia. Del resto Giovanna mi ha parlato di Cristina, di quando la chiamava per chiedere indirizzi

di medici per Elémire che stava spesso male. Mita mi racconta di quando, arrivata nella notte a Roma per i funerali di Cristina, non se l'era sentita di andare subito all'Aventino né di dormire e, in attesa che arrivassero le cinque, aveva avuto una lunga telefonata con Giovanna, che certo era l'unica sveglia. E mi racconta anche di una sera in cui Giovanna era attesa a Firenze e lei aveva tardato, già a notte fonda, perché si era fermata sotto un lampione a cercare la parola giusta che non riusciva a trovare e, finalmente trovata, era arrivata tutta contenta. Aveva Giovanna, mi conferma Mita, «un culto della perfezione pari a quello di Cristina», sempre «alla ricerca della parola esatta, con i buchi da riempire, come faceva Foscolo con le Grazie», «non transigevano per un po' di gloria, con gravi danni di immagine e di denaro». Nessuno avrebbe capito che lì non c'era la parola esatta, ed è questa la ragione per cui le loro opere (come l'*Odissea*) sono sbrindellate, impossibili, incompiute. E per assurdo prossime alle teorie di Derrida sulla disseminazione e lo smantellamento. Sono poeti-traduttori che con assoluta abnegazione e rinuncia hanno innalzato la grande poesia attraverso la traduzione che diventa essa stessa poesia, assillate dalla ricerca della perfezione fino all'impossibile e di una purezza di cristallo della forma, quasi una implicita dissidenza allo sciorinamento della volgarità a ogni passo, nel mondo moderno. Non a caso Cristina aveva scritto (nella nota introduttiva a *Gli imperdonabili*) di fare «professione di incredulità nell'onnipotenza del visibile», di alludere a un altro mondo oltre quello visibile, che non è per forza una ricerca metafisica, ma una richiesta di avere più occhi, "occhi eroici" nel reale. Come non chiedere, nella superficialità devastante di oggi, di dare più credito all'invisibile, di scovare l'invisibile nel visibile? A differenza di Luzi, Bertolucci e Caproni che, pur nel tradurre, si sono salvati dal rischio, se rischio è stato, allontanandosene in tempo. Come fa anche Sereni che, nell'ultima lettera a Cristina, per la prima volta parla dei suoi libri: *Gli immediati dintorni* prima e poi, «alla fine del settembre 1965», *Gli strumenti umani*. Affettuoso e preoccupato nel non sentirla, chiede notizie. Ma lei è ormai in un altro mondo. Aveva sempre cercato l'Altro attraverso il quale parlare (sia nelle lettere che nelle traduzioni), ora cerca un altro più spirituale e invisibile, magari sulle note del canto gregoriano.

Intanto aveva creato intorno a sé una ricca cerchia di affini che l'avrebbero portata nel mondo quando lei non ci sarebbe stata più. Un po' come l'amata Emily Dickinson, con cui condivideva tra le altre cose lo stesso gusto per il molto piccolo e il finito e per l'immenso cosmico.<sup>8</sup> Cristina in vita ha pubblicato a differenza di

<sup>8</sup> G. SICA su C. Campo ed E. Dickinson: G. SICA, *Cristina Campo*, «La Stampa», 16 gennaio 1987, ora in EAD., *Sia dato credito all'invisibile. Prose e saggi*, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 97-98. EAD., *Cristina, lavoratrice nel campo*, «Il Fiacre, n. 2, aprile-giugno 2007, pp. 36-37 [numero dedicato a Cristina Campo]. EAD., *Una più acuta fame. Cristina Campo*, in EAD., *Emily e le Altre. Con 56 poesie di Emily Dickinson*, Roma, Cooper, 2010, pp. 127-137. EAD., *Non l'ho detto ancora al mio giardino*, in *Cristina Campo. «Due mondi, io vengo dall'altro»*, a cura di Davide Rondoni, Bologna, Lombar key, 2011, pp. 63-65. G. SICA (intervista a),

Emily, eppure allo stesso modo parenti e amici avrebbero lavorato alacremente per la messa a punto dell'architettura di un'opera e per la fama postuma.

Un tratto di strada Sereni l'ha fatto dunque anche con Cristina Campo. Insieme «per dire... / per collocarmi... / per imitare...», traducendo da *The Desert Music*, attraversando il proprio deserto. Dalla traduzione zampillano significati e fermenti perché ogni poesia di Williams, con il suo destino, è, come scrive Sereni nella sua *Lettura*, «un autonomo organismo vivente». E può anche capitare che la traduzione aiuti a trovare quello che già è dentro di sé, pronto a erompere alla luce, o perfino, in quella misteriosa relazione tra specchiato e specchiante, che i ruoli si invertano, perché il traduttore può avere già prefigurato in sé quello che troverà nel tradotto, come accade tra amante e amato. Come il tema della città e delle sue luci, caro a Williams, che già era di Sereni nella poesia *Città di notte* da *Diario d'Algeria*, o della discesa agli inferi di Proserpina-Kora strappata alla terra e alla madre, come in *Versi a Proserpina* di *Frontiera* e in *Kora in Hell*. Che poi Williams abbia tradotto i *Feuillets d'Hypnos* di René Char per Random House nel '56 (e di Char sia stato amico) è un'altra storia da raccontare altrove.

E molte sarebbero le storie o le fiabe da raccontare, per esempio una per ogni poesia di Williams e per ogni singola traduzione. Ma ci vorrebbe un libro, che altri potranno fare. Intanto non mancano studi e indicazioni su Campo traduttrice di Williams<sup>9</sup> e su Sereni traduttore di Williams.<sup>10</sup> Bisognerebbe entrare nel laboratorio di ciascuno dei due splendidi traduttori-poeti per seguire le loro

*Cristina Campo ed Emily Dickinson: due vite tra poesia e misticismo*, «Appendice» alla «Tesi di Laurea» di Iliaria Cuffolo (Relatore Paola Maria Loreto), Università degli Studi di Milano, aa. 2009-2010, <http://www.cristinacampo.it/public/tesi%20ilaria%20cuffolo.pdf>.

<sup>9</sup> Su C. Campo traduttrice di W.C. Williams: A. BOTTA, *William Carlos Williams e Cristina Campo: due poeti all'ascolto dell'applauso di una sola mano*, in AA.VV., *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, Mantova, Tre Lune, 2006, pp. 267-288. D. CASTIGLIONE, *Campo traduttrice di Williams*, in *Sereni traduttore di Williams. Analisi testuali e confronto di poetiche*, Tesi di laurea, aa. 2008-9, Università degli Studi di Pavia. M. MORASSO, *Il dovere di esprimere la cosa muta. Le traduzioni di Cristina Campo*, in ID., *In bianca maglia d'ortiche. Per un ritratto di Cristina Campo*, Genova-Milano, Marietti 1820, 2010, pp. 61-68.

<sup>10</sup> Su V. Sereni traduttore di William Carlos Williams: F. ITALIANO, *William Carlos Williams, Vittorio Sereni: colloquio familiare*, in *Vittorio Sereni: due versi a matita*, «Atelier», a cura di Giuliano Ladolfi e Marco Merlin, n. 19, 2000, pp. 42-48. M. COPPO, *Sereni traduttore di Williams*, «Studi novecenteschi», febbraio 2009, pp. 151-176. D. CASTIGLIONE, *Sereni traduttore di Williams. Analisi testuali e confronto di poetiche*, op. cit. S. PESATORI, *Vittorio Sereni traduttore di William Carlos Williams: un'edizione critica delle versioni edite ed inedite*, PhD / Dottorato, Università di Reading, settembre 2012. S. PESATORI, *Sereni e Williams*, intervento al Convegno «Vittorio Sereni. Un altro compleanno», Università degli Studi di Milano, 25 ottobre 2013. P. RUSSO, *La memoria e lo specchio. Parole del Petrarca nella poesia di Sereni*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2013, p. 65. D. CASTIGLIONE, *Sereni e il processo traduttivo: analisi sincronica e diacronica di una versione da William Carlos Williams*, «Strumenti Critici», XXVIII, n. 2, maggio 2013, pp. 267-288.



piste, diverse ma complementari alla configurazione di un Williams poliedrico e straripante: uno il poeta d'America e l'altra il poeta lirico e mago delle fiabe. Due aspetti per due temperamenti.

Vedere come Sereni ha modificato ritmo e sintassi nello svolgimento delle sue versioni (e poesie). Come ha allungato i versi e impresso fluidità e libertà alla metrica, senza forzature e con inarcature lievi. Come ha puntato su frasi nominali e sulla sintesi riducendo esclamativi ed eventuali verbosità di Williams, scegliendo non a caso le poesie più brevi e apodittiche (tranne *Eve*, *Adam* e *The Music Desert*), quelle dove l'americano pensa ai *foot-prints*, versi brevi per piccole orme. Come ha messo punti e virgole e ha intensificato le parole, appartenenti spesso al proprio lessico, inserendole nelle sue consuete frasi nominali.

Entrare nel laboratorio-oreficeria di Cristina dove il fiore è il suo segno, anzi come bene lei ha già detto «il nostro segno». Rose, gigli, biancospini, odore di terra e di giardini, gelsomini e garofani, zafferano e croco, fiori di ciliegio e di susina formano la galleria floreale di Williams partorita da una mente «per generare la propria sopravvivenza». Per Cristina i fiori sono simboli, le sue «cose» preferite e trascelte nella natura per trasmetterci informazioni sull'invisibile che non possiamo vedere né toccare. Fiori come prove di forme perfette, tracce profumate di un altro mondo ma soprattutto di questo mondo, per non dividere la mente dal corpo e dare sollievo alla nostra dolente cecità. E poesie dove entra il canto o la musica, come *Rain*, veloce e sgocciolante come la pioggia che «stilla di foglia in foglia» (e come i versi brevi che lei usa) o *Love Song* dove «la macchia dell'amore / è sul mondo!», o, ancora, canto e fiori insieme, come in *Uccelli e fiori*.

Ma tutti e due, anzi tutti e tre, si sono mossi dall'essenza delle cose, che è il fiato del mondo per gli antichi, e da una nuova misura del verso («il piede variabile» lo chiamava Williams) che vive nello spazio della mente. Da lì sono partiti, ciascuno per la propria fantastica avventura, sulle cui orme familiari ci siamo amorosamente incamminati.

Mi accorgo solo ora, dopo aver passato, per più di un mese, quasi tutto il mio tempo in compagnia di Cristina e Vittorio, che involontariamente sono stata trascinata dalla parte di Cristina. Eppure il 2013 l'ho davvero trascorso, di tanto in tanto, con immenso piacere, a leggere Sereni, da sola o ai miei studenti all'università, dedicandogli pure una poesia.<sup>11</sup> Nel suo felice anno di anniversari e «altri compleanni», Sereni è stato letto e riletto come un grande faro di civiltà, in questa povera Italia più povera del solito, per indigenza economica ma soprattutto culturale. Grandi poeti sia Sereni che la Campo nel cuore del Novecento, con

<sup>11</sup> G. SICA, *Vittorio Sereni, trent'anni dopo* (con una traduzione in inglese di Peter Robinson), «Officina poesia. Nuovi Argomenti», 21 gennaio 2014, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/vittorio-sereni-trentanni-dopo/>.

lo stesso slancio e lavoro controcorrente incentrato sull'attenzione e l'onestà, sull'ascolto dell'altro, tutte cose oggi molto rare.

Il fatto è che la madre mi ha sempre saputo attirare dalla sua parte e io tra la madre e il padre ho sempre scelto la madre come via maestra per tenere uniti gli anelli della storia e della memoria, per sentirmi a casa e in confidenza con l'origine, pellegrina e avventurosa e tuttavia stanziale e ferma tra le quattro pareti dentro le quali ho scritto, viaggiando nella lingua materna per scardinare le regole, spariare le carte, spiazzare chi è fermo. Come Kora che risiede al buio ma trova la madre ad aspettarla tra i fiori, come la Kora di Williams, «la primavera dell'anno», prima di tornare nel mondo infero con il marito invernale.

Come posso sfilarmi da gli *imperdonabili* di Cristina, che altri non sono che i poeti e i bambini!

Ho scritto anni fa una prosa su Orazio, *Amo il mio tempo*, ispirandomi per il titolo alla Campo. Lo amo per fedeltà e perseveranza, perché è il mio tempo che voglio rispettare, anche se è la fiaba perduta, ma non pensavo a Sereni. Ci penso ora che leggo un suo verso e anche il mio amore per il mio tempo si è un pochino incrinato: «Non lo amo il mio tempo, non lo amo».

Roma, 20 dicembre 2013-27 gennaio 2014  
(dal tempo della nascita al giorno  
della memoria dei «campi» di concentrazione e di prigionia)

GIANFRANCO DRAGHI

*Luminosità di Cristina\***La poesia della Tigre*

Ah, cara Cristina, con quale tigre ci hai morso? Questo secondo libro ed ultimo (se non uscirà come spero ancora un'opera delle lettere – l'assaggio che ce ne dà Margherita Harwell nella sua postfazione ci appetisce il gusto); questo secondo volume che racchiude le poesie ha di nuovo scatenato una sorpresa in me: più tempo passa, più acquistano di peso forza valore; più si gustano, più diventano veramente come icone leggiadre o fosche o terribili, insomma di nuovo in bellezza in rapporto con noi, nella capacità di dare: e cosa ci danno? Una filigrana sottile, una collana di perle (e ostriche di pianto): metamorfosi da letteratura ad eleganza, e attenzione in presenza, ricordo, ecco ricordo...

La più potente di queste liriche è una delle ultime, quella che già uscì su «Conoscenza religiosa»: quella sorta di disperato, ardente, insieme freddo altare barocco. Questa è la visione, le sensazioni che ne ho: è una lirica (nel senso di *lyrisches*, cioè debordante dal canone di flessione usuale del pensiero – porta il pensiero al rigido epiteloma del misticismo), è una lirica anche fortemente e cortesemente sensuale. È vero quel che mi diceva un'amica di allora di Cristina-Vittoria: Cristina-Vittoria era anche una donna, una giovane donna attraente: e sprigionava il calore e il vibrato della mente, del violino caustico del bruciare le scorie del corpo: vitalità della grazia. Qui scorie ce ne sono grazie a Dio: il perfezionismo di Cristina si prova nella costruzione di un tempio Incas e secentescamente donniano (di John Donne!): ma c'è anche quella che dà il titolo al libro che risuona di un grido disperato, quello che ognuno di noi, in modo diverso (secondo le morti e i tempi) dà, emette alla scomparsa di una persona cara... i genitori qui... Certo la patina è manierata, è classicheggiante e tradizionale; ma, leggendo e rileggendo queste poesie, essa è portata via da quell'onda sensuosa e calda. Io le ho amate e le amo di più ogni volta che entro in questo tempio lunare.

E queste lettere piene di sprezzature, talvolta sì rigide (ma come ma perché?) Lo era anche Cristina veramente, nel cuore? Ahi, ahi, come è difficile il cammi-

\* Sono qui raccolti tre testi inediti scritti rispettivamente in occasione della pubblicazione de *La Tigre Assenza* (1991), *Lettere a un amico lontano* (1989), e *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino* (2011).

no della vita... anche dolcissimo (il «cara» alla destinataria). Belle belle, cara amica; e debbo rendere merito a Margherita Pieracci Harwell che con il suo tono usuale (così parla anche di Claudio Magris, Pietro Citati o Paolo Barbaro) alza il diapason della verità, della delicatezza e della condivisione, il filo del connettere e vibrare come una viola antica all'unisono; sa tenersi dentro e discosto, sa collegare con piccole perle diverse questa collana di perle di sofferenza e di audacia, di silenzio e di ricerca, come di una monaca – l'autrice di quelle *Lettere d'amore di una monaca portoghese*, che Cristina tanto amava.

### *Lettera d'amicizia*

Ahi ahì, Cristina, come ti riconosco in queste pagine perfette di lettere, in queste definizioni fulminanti: riconosco anche la tua durezza, la tua intollerabilità, il tuo cattivo umore che non si pronunciava come tale, ma era inesorabile, impietoso e del tutto unilaterale giudizio. Io ho scritto di Cristina ad abbondanza: della luce che sgorgava da lei, della pietrosa diamantina fragilità e forza che scorreva dalle sue sottili vene: riaprendo queste sue lettere ad Alessandro Spina (insieme non nego una mia invidia a chi le ha ricevute, anzi una tenerezza per la mano che le vergò benché anch'io tenga, in qualche magazzino dei miei traslochi, un nugoletto di lettere di Cristina) ho sentito qui un abbandonarsi confidenziale, una amichevole partecipazione: ma forse eravamo troppo giovani e diversi, io e Cristina all'inizio degli anni Cinquanta...

Una figura, se non ne vediamo anche i lati ombrosi o le difficoltà, diventa un'epitome, una santificazione; diventa troppo perfetta (e ognuno ha la sua perfezione) e non abbastanza perfettibile e reale. Proprio guardando queste lettere di Cristina, stampate benissimo da Vanni Scheiwiller, penso ad alcune agavi immaginate durante altre letture e tenute in serbo per l'ombra, che forma ciò che dobbiamo accettare di lei ma anche pronunciare: io sapevo bene, so bene perché ci siamo persi di vista: l'intransigenza di Cristina, quel tagliare ciò che costituisce il terreno... C'è un leggero irrigidirsi di lei in queste lettere e negli scritti che si dilatano nel tempo assumendo forme anche grandiosamente forti, architettoniche, e insieme indurendosi come pietre: nessuno di noi è una misura assoluta, ognuno è la misura per sé stesso: si può riconoscere una assolutezza senza uccidere? Si può riconoscere un valore con la comprensione dell'altro e l'accettazione: né l'arte né la lingua sono valori assoluti: potrebbero se no diventare tanto duri agguerriti e totalitari come qualsiasi *forma mentis* catafratta e irrigidita: per il bene supposto di Dio si fa come il pastore de *Il pranzo di Babette* che uccide le possibilità espansive delle figlie, ne soffoca i talenti, gli amori per pretto e vischioso egoismo: ma solo l'artista è ricco della sua possibilità espressiva, anche quella di un pranzo generoso ed abbondante, folle e pantagruelico. Non puoi neanche tanto aiutarlo un uomo così. Non sa che ciò che vuole è solo affetto tenerezza bontà: vuole essere amato e non lo è abbastanza, soprattutto da

sé stesso e soprattutto in quelle parti sue che gli sembrano repellenti e nemiche. Le nostre parti negative sono negative solo per una morale che distrugge o taglia e non sa accettare per trasformare.

Questo è il crinale del cuore che mi fa soffrire o leggermente mi inquieta quando leggo questi testi pur tuttavia impeccabili di Cristina: perché l'impeccabilità di un gesto deve diventare soffice come una piuma per sentire il piccolo essere bisognoso di amore e cure che ha in sé, che ognuno sente foglia sbattuta dal vento della vita. Come a un amico che ti telefona una sera, ed è, lo senti, in difficoltà, te lo dice, è stanco: è una grande lotta la vita, dice, e ti parla della figlia che è bella come un virgulto, porta un nome italico meravigliosamente poetico, e soffre, però soffre di qualcosa di misteriosamente piagato: e tu vorresti dirgli: «Affranto mi parevi, amico, e disfatto della tela di Penelope, del tuo sforzo, della tua cedevole buona tenera natura di padre, del tuo serissimo forte vigore di padre, affranto e disperato nella forza della voce». E lo dici e tieni per te: così l'integrità e l'accortezza del destino si piegano, contorcono alla fatica del vivere: come puoi oltrepassare quel mare? Come puoi interrogare quelle voci e disinnescare quelle inutili flottiglie di carta che ti perseguitavano, pensiero ricordi afflizioni liturgie?

È appunto alla liturgia di un gesto che possiamo apporre riparo: il rituale che consacra una pieve o un castello o una città. Anche la liturgia conserva ed è significativa finché il suo sermone è come passare con la mano sul vello caldo di un cavallo e non è castigarlo di botte per un'inutile gara: è come quando venti, o trenta anni fa, si parlava con qualcuno dell'inquinamento e di come i fiumi, le vene della nostra madre terra, soffrissero e qui qualche Hopi veniva a parlargliene: ridevano gli altri, i vili, i mercenari: ma che importa, il processo tecnologico vincerà, tutta la produzione industriale riparerà anche questo? Un bel disastro invece: era una mancanza di elasticità, di coscienza... Certo Cristina non soffriva di questo, l'esemplificazione è meritoriamente all'opposto. Ahi Cristina Cristina, come mi fa soffrire questa luterana indigenza, questa durezza parrocchiale. In queste considerazioni c'è il richiamo ad un bisogno di addio, ad una capacità di amare, una peccabilità che anche Cristina sentiva, la piagava e me la rende, me la rendeva più umana. Magnifiche le due traduzioni da Hofmannsthal rivestite di un manto purpureo azzurro e verde autunno; foglie colori rumori passi, la natura, quella «realtà che ci possiede» e che abbiamo risentito nella sua ottusità splendida e nella storia dell'uomo in un manto sontuosamente liberty come lavorato dalla mano grandiosa di Mariano Fortuny: e la morte del padre e della madre, quell'azzurro degli occhi... e la grande lettera sul cavallo che la guarda. Si può spalancare l'abisso e rinchiuderlo solo con la forza dell'amore per la scrittura come comunicazione perfetta ed impeccabile: di fatto non siamo impeccabili, neppur Cristina è impeccabile, o di volta in volta siamo perfetti ed impeccabili; ma ci vuole come il filo in un canone gregoriano, la morbidezza, un canale di dolcezza e di comprensione: si alternano in lei devotamente e misteriosamente...

La ricerca del rituale, la ritualizzazione della vita, la liturgia del gesto quotidiano erano ciò cui aspirava Cristina, la sua intensità. La vita è fatta anche della brodaglia inconsapevole, l'essenza archetipica (quella che Zolla ha illuminato benissimo in *Androgino* e nell'ultima parte di *I letterati e lo sciamano*): cotesta essenza è qualcosa di riluttante, di magico, di sporco, anche. Cristina-Vittoria lo sapeva: quando parla dell'artigiano: aveva un senso della concretezza. Talvolta quella crudeltà della conversazione diventa un senso eccessivo della forma; eppure come sono quelle pagine delle lettere sulla cerimonia del sacerdozio del monaco...

La mia venerazione per Cristina non m'impedisce (non m'impediva) di sentire questo suo lato rigido, che corrispondeva a una fragilità delicata come di cristallo: la disperazione che la perfezione è inattingibile. E questo la rende debolezza (che certo è quella, come ho già rilevato, che mi allontanò da lei quando la mia vita verso il Sessanta prese l'andazzo di occuparmi degli altri, dei loro nodi e di scioglierli con la dolcezza, con l'accettazione, con l'integrazione e non con il taglio, il taglio viene poi da sé). Eppure, a ripensarci, è una umanità dolente che la colpiva; così in queste pagine perfette respiro anche una luminosa tragedia, un dramma rarefatto: sento dietro la prosa impeccabile un sibilo stordente, una frustrazione mattinale.

Cara Cristina, come vorrei col senno di poi (la lunga esperienza di tunnel e luci) aiutarti in questo; non posso che rievocarti e dirti grazie comunque di aver eretto e scritto queste pagine stupende.

### *Per le lettere di Cristina*

Eravamo giovani, Cristina ed io; Cristina aveva solo un anno più di me, all'inizio degli anni Cinquanta e fino al Sessanta, quando ci siamo frequentati e scritti: Cristina era graziosa, sobriamente elegante, molto vivace e soprattutto intensa; non era una giovane donna sportiva, faceva qualche passeggiata, qualche bagno, era un oggetto di cristallo raffinato. C'eravamo conosciuti tramite Marcella Amadio, amica di Laura, e aveva espresso il desiderio di incontrarmi: ero andato con in mano il mio primo libro stampato da Giulio Preda in cinquanta copie privatissime: io amavo profondamente mia moglie Laura che era molto dotata per la musica, cantava anche bene, aveva la nostra stessa passione letteraria e per le fiabe (una passione anche pedagogica), giocava a tennis, andava sui pattini, e potevamo fare scarpinate di ore in montagna: Cristina ed io eravamo innamorati della letteratura, dello scrivere, io stavo all'inizio dei colli, Cristina dall'altra parte della città, attraversavo la città in bicicletta, non c'erano quasi auto, arrivavo a casa sua, vicino alla ferrovia, in circa venti minuti, andavo a trovarla il pomeriggio tardi: così ci venne l'idea di un foglio letterario, per gli scritti suoi, di Laura, di amici: ci misi pochissimo di mio, non mi pareva decente! – fors'anche ero riservato o timido?

Queste lettere che ho rivisto dopo più di quaranta anni erano un seguito delle nostre conversazioni: io rispondevo sempre, non so più assolutamente in che modo: a modo mio, certo, diversissimo da Cristina: so che mi divertivano molto, mi piacevano, talvolta le avrei volute più spesso, così come lei le mie: il fuoco dell'amicizia era soprattutto la scrittura come vocazione, vita, racconto, trascrizione di umori, passioni, sentimenti – anche entusiasmo di vivere, di conversare insieme (in genere la nostra conversazione era sulle realtà possibili, e anche sulle sue storie d'amore e le storie della mia famiglia di origine): ci entusiasmavamo della bellezza, non come estetica, ma come presenza. Ci incontravamo quasi sempre nella sua stanzetta e raramente a Boboli, e a villa Borghese a Roma. Poi c'erano le sue ardenti telefonate, avvincenti e sensibili insieme. Cristina era decisa, anche tagliente nei giudizi, ma sapeva rettificare, entrare da un'altra parte. Queste lettere mi arrivavano come i biglietti dei protagonisti (gli haiku) del grande libro di Murasaki. L'intensità di Cristina li ornava di parole. In una lettera che le scrivo dalla mia stanza ad Urio, sul lago di Como, nella villa che i miei avevano allora – una grande stanza d'angolo con tre finestre che danno verso Torno e l'azzurro del lago e dall'altra parte si vedeva anche il campanilino romanico di Urio – le dicevo che avrei voluto più notizie concrete della sua vita: e lei, come si vede, si sdegnava un po': era la nostra differenza e il nostro legame e le sue lettere in fondo sono questa grazia, la sua più intensa presenza in quel momento dedicato a me. Si univano con lei per me anche i miei amici, prima di tutto Piero, mio fratello; sullo sfondo mia moglie e la mia famiglia e poi gli altri che visitavano Cristina, la Margherita Harwell Pieracci, Ferruccio Masini, Lamberto Maccioni, e anche i più grandi per età come Mario Luzi, come in una fontana ridondante di passione letteraria, nel senso antico, perché insomma questa amicizia era un piacere di vivere festoso.





LIETTA MANGANELLI

*Due anime inquiete: Giorgio Manganelli e Cristina Campo*

Due grandi personalità, due grandi anime le quali, una volta venute in contatto, non potevano non sviluppare un'amicizia, tanto profonda quanto discreta.

Mio padre era arrivato a Roma, reduce da una vita ormai invivibile: una madre «fagocitante», un matrimonio terminato da tempo, se mai era stato «vero», un rapporto difficile con la poetessa Alda Merini, una figlia piccola, amata, che gli era stata sottratta e che rivedrà solo dopo una quindicina d'anni. A Roma tenta di «rimettere insieme i cocci della sua vita», cosa non facile né agevole. I gravi problemi economici gli impediscono all'inizio di pensare a sé stesso e ad una parvenza di vita «normale».

Appena le finanze glielo permettono cercherà un analista per tentare di risolvere i suoi incubi e gli scheletri che affollano la sua vita e il suo armadio. Inizia con una devastante analisi freudiana che ha come unico risultato quello di provocargli una paresi nervosa durata quindici giorni.

Intanto, però, è entrato in un giro «intellettuale» e letterario. Seppure a fatica riesce a farsi anche qualche amico (il suo carattere burbero non lo aiuta certo nella vita sociale), conosce Vittoria Guerrini che si rifiuterà sempre di chiamare con il suo «araldico» pseudonimo, Cristina Campo, appunto.

Vittoria-Cristina è anche lei un'anima inquieta, è già in analisi, junghiana però, anche lei ha i suoi nodi irrisolti, le sue angosce, quindi entrano subito in sintonia. È a lei che mio padre racconta la sua traumatica esperienza psicanalitica, è a lei che racconta le sue angosce, certo di essere compreso. Ed è proprio Vittoria a inviarlo dal suo psicanalista, l'ebreo tedesco Ernst Bernhard, junghiano, che sarà per mio padre, come credo per tutti gli altri suoi pazienti, molto di più di un semplice psicanalista. Per mio padre sarà «l'uomo che gli ha insegnato a mentire», che se non lo guarirà dalle sue angosce, almeno gli insegnerà a convivere con loro.

Non è dato sapere se mio padre e Vittoria condivisero l'esperienza psicanalitica, certo condivisero molte altre esperienze, in particolare l'esperienza del sacro e della sua ricerca. Mio padre, che si professava ateo, ma che in realtà cercava il sacro in ogni cosa, e Vittoria, che invece del sacro aveva un'idea molto più ortodossa e «trappista», riuscivano a confrontarsi senza mai scontrarsi, ma anzi con reciproco beneficio.

Giorgio amerà in Vittoria il suo essere fiabesca, astratta, la definirà una «ful-

minea luminescenza»; lei apprezza il suo sarcasmo, il suo essere così fulminante e «immaginifico».

Ogni tanto poi mio padre si chiudeva in sé stesso e non voleva più vederla (lo faceva solo con le persone più care, perfino con me: non ha mai sopportato di farsi vedere quando stava male), ma poi la ricercava affermando che «rivedere Vittoria sarebbe un gesto di libertà».

Mio padre, che con enorme difficoltà riusciva ad esprimere a parole i suoi sentimenti (mi adorava ma non me lo ha mai detto, me lo ha sempre e solo scritto), davanti ad un foglio bianco si scioglieva, riusciva a lasciarsi andare. Nella sua splendida recensione al libro *Gli imperdonabili* della Campo, troviamo non tanto il commento al libro, a dire la verità ne parla pochissimo, quanto un ritratto a tutto tondo di Vittoria, certo autrice ma soprattutto “donna” e affiora il rimpianto per la sua morte precoce, la sua sparizione sì dalla scena letteraria, ma soprattutto dalla “vita”, lasciando orfani tutti coloro che l’avevano conosciuta e, di conseguenza, amata.

Affetto, gratitudine, grande apprezzamento per le sue doti di scrittrice, tutto questo e tanto altro ancora ha unito mio padre a Vittoria. Certo lei è morta giovanissima, troppo presto, è passata come una meteora. Ma chissà che mio padre, che ha sempre affermato: «amo la compagnia, tra tutte discretissima, dei morti», non abbia poi continuato a parlarle e a condividere con lei quella voglia di libertà che era in realtà il segno distintivo di entrambi.

Oemo de vedere la Vittoria Guazzini sarebbe  
 un gesto di libert . E io me ho bisogno. Le fan .  
 Fa lei e mandarmi che Penland; Anna indomate,  
 primo edata 2 aprile 1959; e il 3 maggio 1961  
 Non sono ancora padrone di me. La sono mai?  
 Venticinque men sono molti, vero? S , sono molti:  
 Ma ancora voglio stringere i denti; e il mio compito,  
 ora. Voglio essere libero; essere me stessa; non  
 cedere davanti ai miserabili misti della mia infan-  
 zia - Vittoria, sventurato Edipo. Il choro baka (di  
 pi ). L'ancilla baka. Sai in colmo. Le sue furie  
 non contano. Conto guardare. Conto la libert .  
 Conto la schizofrenia, che non nega, anzi   il  
 presupposto dell'amore. Conto il rapporto con una  
 Magna Morte imperiale, fra un'ora (Non una  
 donna n  Ete). Non una divinit  n  Ete, volere  
 sciver. Me una donna. Dolce, cupa, viva,  
 non giovane, un'ora e degn  d'amore; una donna  
 capace di schizofrenia, di melancolia, di pancia,  
 di disordine; bisogno di carezza, di amore,  
 di pareti (Lei non lo sa). Degno d'amore,



*ANTOLOGIA CRITICA*



LEONE TRAVERSO

Passo d'addio *di Cristina Campo*

*Passo d'addio* sembra si chiami la prova di danza che un'allieva usa offrire staccandosi dalle compagne al termine del corso comune. Questo titolo, che Cristina Campo dà a una breve ma densa raccolta di sue liriche, uscite sul volgere dell'anno «all'insegna del pesce d'oro» per cura di Vanni Scheiwiller, vorrà così, se intendiamo bene, suonare quasi congedo dell'autrice dai maestri e compagni di ieri, alla chiusura di una stagione di esperienze e di esercizi. Ma la «prova», diremo subito, è già conferma sicura di una maturità umana quanto di una maestria compositiva tanto più rare in una curva della vita, quale si rivela qui, di metamorfosi in atto. Ché sembrano sorte queste poesie (tutte del '54-'55 tranne la prima che risale al '45) da una profondo riesame di intime vicende nella cornice naturale di un paesaggio amato, quasi per bisogno di cercare e gettar luce su questo mistero, che Hofmannsthal diceva «troppo crudele per ogni lamento: / Come qui tutto scivola e trascorre» e anche per fissare al proprio cammino la guida di una sicura costellazione. S'intona così il libretto sul motivo appunto dell'addio; e raccoglie insieme le figure del rimpianto o del rammarico, la «pietas» di uno sguardo rivolto indietro un'ultima volta. Solo tempera la commozione un'ardua risolutezza:

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

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

*O Medio Oriente disteso dalla sua voce,  
voglio destarmi sulla via di Damasco –  
né mai lo sguardo aver levato a un cielo  
altro dal suo, da tanta gioia in croce.*

Qui, «lo stesso dolore clamante si risolve puro in figura,/ e come cosa serve o in cosa muore» – che è il sigillo più certo della poesia. E ancora (in «È rimasta laggiù, calda la vita»):

[...]

*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.*

Ci si incontra in altre liriche a passi che sembrano a prima vista invalicabili, non per arbitrii sintattici o lessicali, ma perché occulto rimane il pozzo profondo da cui sorgono certe immagini. La seconda strofa di «Moriremo lontani» reca:

*Dell'anima ben poco  
sappiamo. Berrà forse dai bacini  
delle concave notti senza passi,  
poserà sotto aeree piantagioni  
germinate dai sassi...*

Suona il finale di «Amore, oggi il tuo nome»:

*Buio miele che odori  
dentro diafani vasi  
sotto mille e seicento anni di lava,  
ti riconoscerò dall'immortale  
silenzio.*

Ma dal contesto e dal tono nessun dubbio ci coglie sulla necessità di simili passi; anzi, tanto più imperiosa ci seduce, quanto più misteriosa, la loro presenza: quale lettore sensibile può sfuggirne alla magia? Ci troviamo qui, davanti a simili gruppi di versi, come diceva Rilke di fronte alle poesie di Trakl, «avvinti, stupiti, presaghi e sgomenti», «come esclusi, ché tale esperienza corre come su immagini riflesse da specchi, e riempie tutto il suo spazio, che è invalicabile, come lo spazio nello specchio».

Solo apparenti altre difficoltà. Chiaro per esempio che Samarcanda e Bassora indicano qui, non le «odierne vie del petrolio», ma le soste dei personaggi delle



*Mille e una notte*, vivi nella fantasia dell'infanzia. E nella poesia citata più in alto «Medio Oriente» e «Damasco» suggeriranno alla memoria eventi e figure (da Paolo di Tarso al Lawrence d'Arabia?) che incarnano il simbolo e l'invito a una metamorfosi chiusa, la precedente stagione. Qui volontario, altrove spontaneo, è un itinerario a ritroso della vita che rintraccia questa poesia, con un senso di vertigine inebriata:

*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.*

Quell'impressione di ricorso e di novità, quel rëfolo tra memoria e scoperta (che è l'anima della poesia) trova qui i modi più semplici per rivelarsi: il ritorno della parola «sole» sull'inizio e alla fine, quella sorta di fermaglio in mezzo: «Ottobre antico, nuovo amore» e infine il moto parallelo e opposto dei due ultimi versi. Tecnica (se è lecito parlare di tecnica per una poesia così felice) semplificata all'estremo, tanto ne è salda la struttura. E l'endecasillabo, come si piega sicuro (e magistralmente orchestrato) quando non lo freni, come a ripensare, il riflusso del ricordo («a Bellosguardo: là posai la gola») o non muti il movimento delle immagini («già prossimi, già nostri, già lontani»).

Altrove, è un verso più lungo a tentare un tono discorsivo in questa poesia così ricca di tensioni – alternato con uno più breve, di movenza quasi epigrammatica:

*A volte dico: tentiamo d'esser gioiosi,  
e mi appare discrezione la mia.*

Nella chiusa (cui seguono «Due esercizi su Eliot», due perfetti acquisti di quei brani alla poesia italiana) si raggiunge una musica dolce e acerba secondo la natura del dettato, alternando versi pari e dispari legati alle più tenere rime e

le più ardue assonanze:

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

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

Non si dichiara qui, come in epigrafe, per contrasti acuiti l'etica (che è insieme la poetica) dell'autrice? Ma tanto fascino e dolore (non cullato da inerzia, ma lucido e alacre) non si lascia esaminare per analisi, chi vorrebbe scomporre le lacrime delle Eliadi? Solo riprova la sua forza propagando a ogni lettura armoniche più profonde.

(«Letteratura», n. 25-26, 1957, pp. 119-120)

MARGHERITA PIERACCI

*Passo d'addio*

Il passo d'addio è, se non sbaglio, l'ultima figura di danza che l'allieva disegna prima di lasciare l'accademia: chiaro simbolo dell'ultimo canto con cui ci si volge a una lunga stagione di vita terminata, prima di iniziarne una nuova. Mi sembra che riflettere un attimo sul titolo che Cristina Campo ha dato al suo piccolo libro sia già un introdursi a questa poesia che persegue ad ogni immagine la fusione di realtà simbolica e immediata. Ogni oggetto evocato è infatti qui tutto un mondo segreto che esso solo ha il potere di far rivivere, ed è insieme sé stesso nella sua più letterale accezione, così come accade dei pani e dei pesci nelle vecchie porte istoriate o delle selve del medioevo che non perdono di concretezza per una sovrabbondanza di significato.

Tra gli elementi essenziali della poesia, Simone Weil annoverava il sapore delle parole: «che ogni parola abbia un sapore massimo: il che implica un accordo fra il senso che le è dato e tutti gli altri suoi sensi». Così della Weil vorrei ricordare altre parole, da una traduzione firmata proprio da Cristina Campo: «Metodo per comprendere le immagini ed i simboli: non provare a interpretarli ma guardarli: finché la luce sgorgi», e: «possiamo, vedendo una statua, amare o lo scultore o ciò che lo scultore ha amato mentre scolpiva (amore più alto)».

In queste undici poesie sembra che il sangue voglia farsi trasparente cristallo, perché lo sguardo vi ritrovi il significato accettabile, il termine credibile di una storia umana: che è dopo tutto l'antica storia già narrata da Gaspara Stampa, da Emily Dickinson e da ogni donna infine che sia stata viva anche in senso schiettamente terrestre. Significato e termine del quale dovremmo forse riconoscere la forma cava nella «misura pronta ma ancora vuota di grano» di cui è detto in questi versi. Ed è l'invisibile grano che dovrà riempire lo stajo vuoto, quello che certamente Cristina (come lo scultore di S. Weil) ha amato mentre scriveva — non credo troppo arbitrario chiamare *charitas* questo amore, e grazia ciò che esso neppure chiede, se anche amore e invocazione siano di rado coscienti in un poeta. (E in modo particolare Cristina Campo sembra evitare di proposito ogni espressione che riveli certezza).

I più bei versi di questa piccola raccolta mi sembrano proprio questi versi in cui, come i moderni usano, si cantano il vuoto e l'addio, ma un vuoto e un addio liberamente accettati, come si accettavano un tempo, che consumano, si vorrebbe dire 'sacrificano', incontri alla cui realtà si crede ancora, e totalmente,

mentre si scrive, e quella realtà viene insieme riscattata e fissata nel momento in cui il rapporto è sigillato nella rinuncia:

*Moriremo lontani. Sarà molto  
se poserò la guancia nel tuo palmo  
a Capodanno, se nel mio la traccia  
ritroverai di un'altra migrazione.*

*Dell'anima ben poco  
sappiamo. Berrà forse dai bacini  
delle concave notti senza passi,  
poserà sotto aeree piantagioni  
germinate dai sassi...*

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

*«Nessun vincolo univa questi corpi  
nella necropoli deserta».<sup>1</sup>*

La più spoglia speranza sorride alla rinuncia, consumata senza riceverne in cambio nemmeno l'immediata certezza di un superamento oltreumano – di «un mondo dietro quello vero» dove il mosaico appena accennato della nostra vicenda si completa; sicché a ricongiungere coloro che hanno accettato di restare divisi sarà una semplice teca di cristallo, quando i loro corpi saranno null'altro che oggetti archeologici, i corpi imbalsamati di un uomo e di una donna non legati in vita da alcun vincolo apparente. In questa sospensione totale della gioia si cerca non una provvidenza nel caso, ma un nuovo abbandono oltre una scelta già consumata segue al fatale risveglio del «cuore di carne», per il quale è difficile trovare parole se non nella seconda traduzione di Eliot che chiude il libretto di Cristina Campo:

*Occhi che vidi ultimamente in pianto  
Oltre la divisione  
Qui nel regno di sogno della morte  
La dorata visione riappare  
Io vedo gli occhi ma non vedo il pianto  
Questa è la mia afflizione [...]»<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Ora in C. CAMPO, *La Tigre Assenza*, Milano, Adelphi, 1991, p. 20.

<sup>2</sup> Ivi, p. 97

Dove è la stessa luce di «Moriremo lontani», ma una luce che non può non tremare.

La voce è offerta al poeta perché liberi in immagini il peso delle memorie. Così si inizia il cammino a ritroso: presagio e ricordo ricongiunti:

*[...] ritornerò senza dolore  
a Bellosguardo; là posai la gola  
su verdi ghigliottine di cancelli  
e di un eterno rosa  
vibravano le mani [...]  
[...]  
Muta affilavo il cuore  
al taglio di impensabili aquiloni  
(già prossimi, già nostri, già lontani): [...]*<sup>3</sup>

Odore caldo di rose e tremito per l'aquilone che incalza, saldano i giorni della gioia al tempo vuoto che sopravvive:

*È rimasta laggiù, calda, la vita,  
l'aria colore dei miei occhi, il tempo  
che bruciavano in fondo ad ogni vento  
mani vive, cercandomi...  
[...]  
Nemmeno porto un viso  
con me, già trapassato in altro viso [...]*<sup>4</sup>

dove è il sapore di questa sventura che non è l'addio ma la perdita, lo svuotarsi insieme di presente e passato, il naufragare nel mare del nonsenso.

Di una squisita discrezione si rivelano ora le parole in cui si specchia la vita portata ora per ora, senza sostegno naturale di gioia né desiderio di illudersi:

*A volte dico: tentiamo d'essere gioiosi,  
e mi appare discrezione la mia,  
tanto scavata è ormai la deserta misura  
cui fu promesso il grano.*<sup>5</sup>

E che accetta persino l'ipotesi di un vuoto perennemente incolmabile e la ripete, ferma (ci sono però le fiabe, intorno, e c'è l'interesse di vedere in che modo viva quel mendicante, nel dedalo delle spezie):

<sup>3</sup> Ivi, p. 21

<sup>4</sup> Ivi, p. 22

<sup>5</sup> Ivi, p. 23

*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; e divezzare  
l'attesa dalla sua consolazione, [...] <sup>6</sup>*

Così, mutate in limpide immagini le ore che sfiorate dalla memoria arrestano il corso del sangue, sarà forse possibile ricominciare da capo:

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

*O Medio Oriente disteso dalla sua voce,  
voglio destarmi sulla via di Damasco – [...] <sup>7</sup>*

Già il titolo della raccolta era in sé promessa di un nuovo inizio – nella parola almeno; e la 'lunga notte' si adombrava negli esercizi diligenti di una scuola di danza:

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

*su acutissime lamine  
in bianca maglia d'ortiche, [...] <sup>8</sup>*

così nell'epigrafe era già il presagio di un'esistenza nuova, per cui sarebbe occorsa nuova voce:

*For last year's words belong to last year's language  
and next year's words await another voice. <sup>9</sup>*

<sup>6</sup> Ivi, p. 24

<sup>7</sup> Ivi, p. 28

<sup>8</sup> Ivi, p. 29

<sup>9</sup> Ivi, p. 19

Ma che vuol dire qui nuova voce – e nuova vita? L'ideale dello stile non è forse mai stato in Cristina Campo d'altra natura che quello disegnato dalla Weil: scrivere, come tradurre, negativo: scartare delle parole tutte quelle che velano il modello, «la cosa nuda che deve essere espressa». Ed è una meta già qualche volta toccata, mi pare, nelle liriche già citate: versi in cui si giunge alla nudità totale, al monocromo ostinato di certi versi di Gaspara, e insieme una ricchezza naturale in cui forme e colori (sintesi dal suo più complesso periodo) non sono meno necessari di quella nudità. È il fiorire di tutti gli ulivi rosa di Bellosguardo sugli orci «colmi d'acqua e di luna», lo splendore di tutti i favolosi mercati delle mille e una notte ove si sciolgono tappeti di respiri, «bruciano i grani dell'ansia». Ricordi di Bibbia e di favole si intrecciano ai familiari paesaggi dei colli fiorentini; il messaggio cristiano della *charitas* si manifesta, se mai, attraverso parole ed immagini tutte terrestri e concrete («non sia mai detto che zampilli per me / sangue di vitello grasso»), e il mito è goduto nella gioia immediata di un racconto d'infanzia (ormai seconda natura) e nel denso mistero umano, e più che umano, che ogni favola custodisce per noi. Il piccolo libro delle poesie di Cristina Campo, che così naturalmente si esprime nella lingua delle fiabe, avrebbe forse dovuto compiersi come le fiabe, che ritualmente si chiudono tutte «e furono felici».

Ma i libri di poesia non sono libri di favole; e non leggiamo qui di felicità – non più che in Emily o in Gasparina. Pure è «la realtà dietro la fiaba» che queste poche pagine adombrano – quella realtà presentita sempre più che conosciuta dal poeta: e non dissimile da ciò che lo scultore amava mentre scolpiva. La realtà di tutte le donne che della loro vicenda sono giunte a poter fare poesia perché immerse in questa vicenda non persero di vista «il volto dietro il velo», la significazione segreta solo avvertita dalla coscienza, che constatava lucidamente l'insufficienza di ogni motivo terrestre, se non ricongiunto a quell'invisibile in cui si salva la speranza.

(«La posta letteraria del “Corriere dell'Adda”», n. 22, 14 dicembre 1957; numero dedicato a Vittoria Guerrini, a cura di Gianfranco Draghi)\*

\*Le note dell'articolo sono state aggiunte per questa occasione dalla curatrice.





FERRUCCIO MASINI

*Poesie di William C. Williams*

La traduzione di un'ampia raccolta di poesie di William Carlos Williams, recentemente uscita presso l'editore Einaudi, a cura di Cristina Campo e di Vittorio Sereni, ha il merito di costituire un importante contributo alla conoscenza e all'approfondimento critico di un poeta di primo piano nella letteratura contemporanea d'oltreoceano. Si è fatto spesso il nome di Williams accanto a quello di un Frost e di un Sandburg, e non a torto lo si è spesso associato alle esperienze degli imagisti, che con Pound e la Doolittle miravano – come scrive il loro teorico T. H. Hulme – a una distillazione «gaia, secca e sofisticata» del linguaggio poetico; ma indubbiamente il posto di questo poeta nella letteratura d'avanguardia ha un suo valore ben preciso, nella determinazione del quale non si può prescindere dalle grandi rivoluzioni formali dell'arte moderna, da Proust a Joyce, ai simbolisti francesi, senza con ciò dover escludere l'impianto realistico-trascendentale di una tradizione tipicamente americana.

Con finezza d'interpreti sorvegliati e attenti e con preciso rigore di studiosi, i curatori di questa raccolta si sono divisi il lavoro di traduzione dai *Collected Earlier Poems* ai *Collected Later Poems*, a *Paterson*, a *Desert Music and other Poems*, in una specie di ampia panoramica, compresa all'incirca nell'arco degli anni '20-'50 e articolata in una doppia prospettiva. Mentre Cristina Campo tende a concentrare la sua scelta sul sottile «diario cosmico» del poeta americano, cioè sui ritmi più segreti dei suoi paesaggi interiori, delle sue metamorfosi, delle sue estasi vegetali e pittografiche (arieggianti, nelle loro pregnanti ellissi, certa poesia cinese e giapponese), Vittorio Sereni si dirige verso le «progressioni» rudi e organiche del Williams sperimentalista, teso a superare l'amorfismo o il magma epico-descrittivo nella tensione strutturale e nella vertigine dell'*oggettività poetica*.

Diceva Ernst Robert Curtius che l'uomo, nella problematica del suo tempo, è divenuto una X ruotante intorno al proprio asse, e un pensiero di questo genere ci viene quasi involontariamente riproposto dalla poesia di Williams. L'assorbimento del reale nella poesia – che è poi, per questo artista, un particolare modo di «mandare ad effetto» il discorso poetico – presuppone infatti non soltanto l'*intellectus magicus* del poeta, con tutto il curioso e a volte splendido apparato del suo alessandrinismo folcloristico, ermetico e neoavanguardistico, ma anche la presenza di una incognita, l'incognita del «fenomeno uomo», ruotante intorno al suo proprio asse che è il «mondo». Mentre – si potrebbe aggiungere – il

poeta tende ad eclissarsi sempre di più dietro il suo «artificio vitale», il mondo emerge con sempre maggior consistenza e chiarezza, un'area consistenza e insieme un'enigmatica profondità. V'è indubbiamente, alla base di tutto ciò, una conciliazione del poeta con il mondo, o meglio con *quel* mondo di cui egli si va appropriando nella parola, conciliazione che non mira tanto al ritrovamento di un linguaggio, quanto al «ritrovamento del mondo», a una specie di costituzione trascendentale di esso.

Il mondo è l'assoluto della poesia williamsiana – alla stessa stregua, forse, in cui il nulla e l'*absence* erano gli assoluti di Mallarmé – e soltanto per la presenza indistruttibile e permanentemente incombente di questa *physis* originaria, a cui si rapporta ogni ente e ogni possibilità e ogni orizzonte storico e morfologico inframondano, il discorso poetico di Williams diventa – in definitiva – il discorso stesso delle cose. L'essenzialità di esso non sta più – come per gli imagisti – nella distillazione di nuovi ritmi o allusioni preziose, nella semplice escavazione di un linguaggio liricamente formalizzato, ma nell'evidenza strutturale delle cose cui mette capo l'operazione poetica «intenzionale» e pragmatistico-vitale, tendente cioè alla rivelazione immanente di una forma e insieme a cogliere l'incessante trasmutamento della sua vita immanente. Non a torto Cristina Campo, già nella sua prefazione ad una traduzione di poesie di Williams, pubblicata da Scheiwiller nel 1958 (*Il fiore è il nostro segno*), insistendo sulla originaria natura «visiva» dell'operazione poetica, parlava di uno «sguardo fisso, con meravigliosa costanza, più che all'oggetto alla sua metamorfosi».

Le cose emergenti all'interno del mondo sono essenze vitali ed essenze poetiche proprio per il fatto trascendentale della loro indiscutibilità («Esistono, queste cose. / E noi non possiamo spostarle, / né alterarle o mutarle, / o discuterle in alcun modo...»). Che poi – come scrive Vittorio Sereni – vi sia in Williams una indiscriminazione di base tra «poetico» e «impoetico», non è una circostanza insolita nella poesia moderna, direi anzi che questa è la più elementare e immediata conseguenza della sua interna trasformazione e quindi della sua nuova virtualità: in ogni modo per Williams, forse, non ha neppure senso distinguere tra poetico e impoetico, giacché non si ha mai, in lui, una riduzione esclusivamente poetica e neppure una trascrizione di questi due momenti nel vasto spartito dell'oggettività lirica, bensì la semplice presenza della *cosa*, la quale è sempre *poeticamente* goduta in quanto è afferrata, detta, pronunciata, fenomenologicamente costituita. Se si volesse prendere un'altra via per giungere a determinare il segreto atteggiamento di Williams di fronte alla poesia, potremmo dire che in essa si attua un continuo scambio di soggetto e oggetto: ora il poeta si sostituisce alla cosa, ora la cosa al poeta, ora l'emozione soggettiva è la cosa, ora la cosa contiene in sé la quintessenza dell'emozione. Ma anche quando il poeta si sostituisce alla cosa, egli si assume come semplice elemento del discorso, si inserisce perciò nell'universo stesso delle cose, giacché non esiste una soggettività lirica al di qua di esse, ma sempre una presenza totale, una *omnitudo realitatis*, quella della *physis* e della vita perennemente felice di inventare sé stessa.

Williams confessa apertamente che la sua non è una «imitazione» della realtà, né d'altra parte la realtà imita la poesia sottomettendosi all'assolutizzazione fantastica del poeta-demiurgo: le cose diventano metafore nello stesso istante in cui esistono, e il poeta le coglie come *in statu nascendi* (interessante e significativa l'analogia di certe liriche «vegetali» di Williams con il procedimento astrattivo con cui Klee, in certi suoi disegni, approfondisce le virtualità corporeo-spaziali della sua metafisica della natura). Avviene cioè nella poesia di Williams qualcosa di simile a quel che Friedrich chiama «tecnica della fusione»; non già, però, attraverso una sequenza di immagini-cose, bensì attraverso la totalità associato-dissociata, analitico-sintetica, dell'intero componimento poetico, il quale si presenta esso stesso come metafora cosmica, come un assoluto «pieno». Soltanto come un assoluto «pieno» il mondo consiste, acquistando la sua divinizzazione immanente in una dinamica mai conclusa di attività, di curiosità, di sguardo e di prensione, e questa intangibile sacralità è il mistero stesso del mondo, colto nella sua concretezza, scandito nei suoi ritmi, nelle sue favole, nelle sue estasi, nella sua infinita variazione melodica e nell'invisibile armonia delle sue squalide dissonanze: «Venuto a un capo ormai del mondo / mai mi stanca il mistero / di queste strade ... // Quel che più meraviglia non è / la bellezza, per quanto profonda, / ma il classico slancio alla bellezza, / nel cuore della palude».

È la «contemplazione attiva» dello Zen che produce l'identificazione, anche se il suo lontano punto di partenza sembrerebbe essere l'aristotelica «meraviglia» della filosofia occidentale. Ma questa meraviglia, anziché essere lo stimolo della ricerca volta, in definitiva, al dominio tecnico-pratico sulle cose, è il centro immoto dell'acquietamento, è – in altre parole – la stessa meraviglia del possesso, di un possesso posto fuori dall'azione, estraneo alla volontà di possedere. William Carlos Williams – questo «pragmatista della vita e della forma poetica» (Raiziss) – va molto al di là di questa angusta definizione, allorché scrive: «Saper fare / e non fare / quieto come un fiore...». Non a caso Cristina Campo, che ha compreso – meglio di chiunque altro in Italia – il segreto «cinese» di Williams, arrivando a cogliere, in una trascrizione così sottile da sembrare quasi esoterica, il «senso» del suo incontro e della sua oscura *Wahlverwandschaft* con il poeta americano – insiste sull'immagine del fiore, «questo eroe delicato della saga di Williams».

Eleganza, delicatezza, indistruttibile forza e multipla variazione: quando Williams dice: «Il mondo si dilata / per me come si apre un fiore» l'ineffabile intreccio simbolico – intreccio di sé col mondo, rifrangenza cosmica di un'interna contemplazione che coglie un'identica forza germinativa nelle cose (nel furore di una *imaginatio luxurians* troviamo qualcosa di simile in Dylan Thomas) – si rivela come la chiave interpretativa necessaria per cogliere la coincidenza di un doppio mistero, quello del fiore e del mondo. Il mondo è nel fiore, il mondo è *nella* poesia. Per questo la «tenera tragedia» – come scrive Cristina Campo – di Williams, le sue estasi floreali, i suoi riti languidi ed enigmatici, le sue lucide e talvolta quasi ossessive variazioni cromatiche («Ahi le betulle / pazze, pazze

di verde...»), come pure quel realismo aneddotico-idillico, che si direbbe quasi la trasposizione malinconica di una delicata fiaba pittorica alla Hokusai, non sono mai, o quasi mai, fatti puramente intellettuali – almeno nella poesia più raggiunta – bensì le forme genetiche concrete in cui si lascia cogliere la vita in quella sua lirica immanenza che rende essenziale tutto ciò che pare accidentale. Il fiore è quasi l'*imago mundi* in cui si esprime tangibilmente «la passione / più precoce e più tarda del pensiero / che s'alza sul pensiero...», ed è attraverso questo simbolo imponderabile e arcano che si rendono trasparenti, nelle cose, infiniti continenti sommersi in cui l'invisibile è soltanto il nodo occulto dei loro significati estremi.

La poesia di Williams si stabilisce, in questa prospettiva, come una rivendicazione della sicurezza esistenziale implicita nell'atto poetico, diversamente da un Pound, prigioniero, in fondo, di una metafisica della potenza in cui tutto resta precario, e da poeti rassegnati, come un Lee Masters o perfino un Waring Cuney, sopraffatti da quell'inesplicabile dialogo «interno» delle cose da cui l'uomo è escluso, Williams vuole ritrovare – con il mondo – la sicurezza delle cose, la confidenza originaria nell'oggetto, vuole riconquistare all'uomo alienato della civiltà occidentale il senso dell'unità-con-il-mondo: «*The lost world of symmetry and grace*».

(«Tempo Presente», n. 7, luglio 1962, pp. 541-543)

LEONE TRAVERSO

*Fiaba e mistero*

Di Cristina Campo uscì prima, da Vanni Scheiwiller, *Passo d'addio* in uno di quei minimi «pesci d'oro» che solo notarono i più attenti; ma nella breve raccolta di liriche già si levava una voce d'inconsueta purità. Nella raccolta di *Poesie* di William Carlos Williams, edite da Einaudi, la parte curata da Cristina Campo rilevava sopra tutto, nell'elegante fedeltà delle traduzioni come nella traslucida nota introduttiva, il lato orientale, «cinese» del vegliardo americano; mentre Vittorio Sereni ce ne offriva le esperienze più complesse e, come usa dire, problematiche.

Ora, esce, presso Vallecchi, nei «Quaderni di pensiero e poesia» un libretto di prose (*Fiaba e mistero*) che, in parte già affidate a rassegne, si compongono in una «suite» di motivi affini che forzerà l'ammirazione anche dei più difficili lettori. (E ci si augura di vedergliene presto affiancarsi un altro, che raduni gli altri saggi – su Čecov, Luzi, Borges, Shakespeare, Sofocle, Simone Weil eccetera – ora sparsi: s'illumineranno a vicenda).

Pure nel tenue peso di questo volume (una sessantina di pagine) una scrittrice si conferma, oggi, rarissima nella sicura unità d'ispirazione e stesura. Tanto più difficile riesce parlarne, ché – secondo un cenno di Luzi – ha dall'intimo già consumato ogni possibilità di definizione esteriore.

Pure, non sono, questi, «poèmes en prose» né capitoli, quali si distillarono in Italia a un'altra stagione; né racconti; né frammenti lirici in minerale grezzo; né appunti, secondo la voga, sospesi tra confessione e sogno. Nulla qui di personale, che non sia universale; la discrezione, anzi un inviolabile pudore, prima norma di stile, nulla d'altra parte, che non sia sentito come per la prima volta e fissato come nel presagio di un temuto addio.

«Se qualche volta scrivo è perché certe cose non vogliono separarsi da me come io non voglio separarmi da loro. Nell'atto di scriverle esse penetrano in me per sempre – attraverso la penna e la mano – come per osmosi». «Eppure amo il mio tempo perché è il tempo in cui tutto vien meno, ed è forse proprio per questo, il vero tempo della fiaba. E certo non intendo con questo l'era dei tappeti volanti e degli specchi magici, che l'uomo ha distrutto per sempre nell'atto di fabbricarli, ma l'era della bellezza in fuga, della grazia e del mistero sul punto di scomparire, come le apparizioni e i segni arcani della fiaba: tutto quello cui certi uomini non rinunziano mai, che tanto più li

appassiona quanto più sembra perduto e dimenticato. Tutto ciò che si parte per ritrovare, sia pure a rischio della vita, come la rosa di Belinda in pieno inverno. Tutto ciò che di volta in volta si nasconde sotto spoglie più impenetrabili, nel fondo di più orridi labirinti».

Un tema, oltre l'accennata indistinzione o meglio fusione dei generi, domina in queste pagine – e suona chiaramente nel titolo (se anche l'operetta, sferica, si divide in cinque parti): a quello si possono riportare come a fuoco centrale anche meteoriti staccate. E il tema stesso (il mistero) non viene affrontato, spogliato, frugato ed esposto alla curiosità «dissacrante», ma – nelle vesti mutevoli della fiaba o d'altri simboli – circuito e interrogato con un amore intriso di reverenza, quale intima sostanza del mondo apparente e senso e motore della nostra vita. Da esperienze intime è nato il libro, e intimo – ma non privato – serba il tono anche nei passi più alti o tesi; opposto per nobiltà naturale alla volgarità del tempo, non potrebbe scendere in polemica, solo fin dalla fascetta, con Simone Weil, avverte: «Ogni cosa vuol essere letta altrimenti». Una fermezza, nell'agio della cortesia, una dignità, che in certi attimi si erge – ma solo a difesa – in eleganza quasi araldica, vieta a sé come agli altri ogni più facile abbandono. Non ci confida, il libro, esperienze; ci affida essenze. (Si veda, quasi nel mezzo, una pagina preziosa sulle relazioni tra grandi autori e lettori).

Questa severità, innata e coltivata, opera anche da fren dell'arte in un temperamento che rischierebbe forse la dispersione dei prodighi, tanto appare ricco di moti e di figure. Ed è per noi il più acuto stimolo la tensione che s'avverte, segreta ma perpetua, fra l'impeto animatore e la misura finale del dettato. Che non arriva per altro, mai, a quella aridità lucida e amara, per esempio, dei moralisti francesi (sentenze pari a frecce, solo sparse di qualche stilla di sangue ormai scolorito); ma ci ristora ancora con i doni di tutte le stagioni. È forse, questo delle immagini, il fascino di tale stile («Tutto il tesoro della conoscenza, e quello della felicità umana, consiste in immagini. L'età dell'oro primitiva fu un'età in cui l'umanità parlava la propria lingua materna, che è la poesia, anteriore alla prosa come il giardinaggio all'agricoltura», Hamann l'affermava). Qui pensiero e immagine nascono e vivono insieme, in armonia, si direbbe, prestabilità con l'impresa, che è – oltre lo schermo delle fiabe e altri «pretesti» – opera ancora di poeta: «l'explication orfique de la Terre» – meraviglia, che la riflessione riaccende più bramosa, e si restituisce – come per propagazione d'onde – alla cerchia dei lettori.

A quella tensione stilistica si affianca ed assomma l'altra tensione dell'animo che indaga: avido di scoprire, ma consapevole e trepido dell'ultima intangibilità del mistero.

«Ché s'addice ai mortali il pudore... / ... Ma quanto profuso più che limpide fonti / è l'oro e grave ormai la collera in cielo, / deve fra giorno e notte / repente un Vero apparire. / Recingilo tu di parole tre volte, / ma pure anche non detto, come ora, / deve, o Innocente, restare». (Hölderlin, *Germania*).

Ora è noto, dopo millenni di accettazione senza sospetto, quali giardini di supplizî abbia scoperto l'analisi nei giardini fatati delle fiabe, quali biechi istinti negli impulsi della prima età e nei fantasmi delle notti. L'immenso bacino dell'in-

conscio (da cui sgorga la poesia) appare oggi tinto del più cupo inchiostro. A tale visione troppo unicolore, se non vuol dirsi denigratoria, si oppone – fra le pagine 38 e 39, che rincesce di non poter qui trascrivere – Cristina Campo, in favore di un'interpretazione più ricca, libera e piena. Questa anzi appare – ed è mantenuta nella misura più colma – l'intenzione del libro: recuperare alla vita tutto il suo spessore e splendore, mentre da più angoli se ne illuminano i singoli strati. La vita stessa, d'altra parte, quando si avverte e merita che si viva? Quando una vibrazione particolare ci richiama a qualcosa che viene d'oltre e va oltre. Trascogliamo solo alcune righe d'un brano che si vorrebbe trascrivere intero.

«... Così, se si dia un evento essenziale per la nostra vita – incontro, illuminazione – lo riconosceremo prima di tutto alla luce d'infanzia e di fiaba che lo investe. Miracolosamente, per qualche tempo, siamo nel loro centro, le decifriamo. Paesaggi noti sembrano assimilarsi ai nostri primi giardini, valli, foreste; mentre la fiaba si incarna nella rete di simboli, nel reame di emblemi che inaugura immediatamente un avvenimento significativo: orditi di corrispondenze, qualità magnetica degli oggetti, subito talismani, pegni o blasoni. La spaventosa meccanica delle *Affinità elettive* è scompaginata dallo splendore di uno di questi oggetti: il bicchiere su cui il caso ha intrecciato le iniziali di Edoardo ed Ottilia.

Ma è soprattutto il paesaggio che schiude a tali stati spirituali le sue pieghe meglio sepolte. Abolita come a un tocco di verga la geometria di tempo e spazio, si cammina per ore senza uscire da un cerchio, o al contrario si tocca in pochi passi l'orlo dell'illimitato» [...]

«...Acqua di velluto che sembra ferma e si muove, va oltre senza scorrere, tanto che basterebbe seguirla perché quell'*oltre* sempre vietato, sempre accennato dai sogni, fosse qui e ora. Ma importa ora quell'*oltre*? Della contemplazione del limite – di quel necessario perdersi, nascondersi, interrompersi della visione – la vita sembra nutrirsi, come l'uccello delle Upanishad che guarda il frutto senza mangiarlo. È un sapore improvviso, di intensità quasi straziante: che forse unisce in sé quello dell'ultima, tiepida acqua prenatale, già mischiata alla cruda aria del mondo, e quello stranamente ferale dell'acqua dolce che diviene salata all'estuario».

Tra presagio e memoria, tra rischio e rivelazione, tra «vigilia acuminata» e sogno, tra infanzia d'improvviso ridesta e morte incombente, tra umano e oltre umano, è il crocicchio delle «correspondances», il luogo della fiaba come della poesia. Annotava Novalis: «Tutte le fiabe non sono altro che sogni di quella patria che è dovunque e in nessun luogo». Qui, se nel saggio che intitola il volume, la mano più delicata distende contro luce l'ordito talora così fitto e indecifrabile della fiaba per indicarne quel fondo di mirabile, mistica follia che è la loro saggezza; nel centrale (*In medio coeli* da cui è tratta la pagina citata) si ritentano altre vie (incontri, sogni, letture, paesaggi), per circuire, in una vicenda di attese e di elusioni, il mistero. È una serie di variazioni insaziabili (di cui insaziato rimane il lettore); una «chasse spirituelle» per selve e labirinti, lucida e infaticabile, che solo arresta la «pietas» sull'ultima curva.

(«La Nazione», 5 dicembre 1962, p. 3)





FERRUCCIO MASINI

*Fiaba e mistero*

Parlare di squisitezza di gusto, di estrema decantazione stilistica, di «festa dell'intelligenza» per spiegarci il raro fascino che emana da queste pagine di *Fiaba e mistero* di Cristina Campo non è ancora tutto: se così fosse, se cioè il nostro discorso dovesse e potesse esaurirsi in rilievi d'ordine formale, ci sarebbe sempre il rischio di sorprenderci prigionieri di quel mondo umbratile e sfuggente in cui una scrittura distillata tra il saggio e il diario intimo, tra la «meditazione» e il frammento descrittivo, respinge al limite di una cultura sovraricca e stremata, carica di tutto l'ambiguo fascino della *décadence*. Indubbiamente Cristina Campo si muove sul filo di un meridiano culturale sottilmente intricato e difficilmente riconducibile alle connotazioni di comodo: dalle fiabe orientali ai favolisti francesi del XVIII secolo, dai mistici medievali al taoismo, da Novalis e Hofmannstahl a Proust e Williams, potremmo dire che il «paesaggio» di *Fiaba e mistero* è quanto mai composito, ricco di stratificazioni e di distillazioni sotterranee, di gemmazioni profonde, di efflorescenze delicate: un paesaggio ondulato e sapiente in cui tutto è geometricamente stabilito, assorbito per virtù d'«attenzione», e nulla è gratuito o epidermico o ecletticamente giustapposto.

Fiaba e mistero, come poesia e memoria, come infanzia e sortilegio, come attenzione e rivelazione, sono le significazioni estreme in cui si giustifica una diagnosi pessimistica e catastrofica del nostro tempo e insieme un'accettazione quasi paradossale di esso: «Eppure amo il mio tempo perché è il tempo in cui tutto vien meno ed è forse proprio per questo il vero tempo della fiaba» (*Parco dei cervi*, p. 28). Sono questi i termini in cui si cerca di ritradurre le figure della memoria, gli attimi preziosi di quella storicità esistenziale di cui sono carichi i miti in senso jaspersiano, nel ritmo profondo di un linguaggio inteso a «dire» le cose nel loro significato familiare e insieme inaccessibile, il linguaggio della poesia.

In fondo Cristina Campo si assume una responsabilità precisa di fronte al proprio tempo, anche se apparentemente sembrerebbe eluderla: quella di testimoniare nell'epoca della civiltà industriale e dell'ossessione tecnologica, dell'immaginazione caotica e smembrificante, della «disattenzione» e dell'evasione, il «senso» della poesia come riconoscimento e rivelazione del suo alfabeto sacro legato alla fiaba e all'infanzia, ai meandri di un «ritmo eterno» che percorre l'una e l'altra. Questa ricerca s'inscrive nell'arco del mito come dispensatore

di un significato che è inseparabile dall'inesprimibile virtualità del suo stesso linguaggio emblematico e geroglifico e riassume in sé i tempi del *temps retrouvé*, dell'«attenzione», del «destino», quasi stazioni di una meditazione ellittica che ritrova sempre i suoi «fuochi» all'interno di sé. Riaffiora così la struttura originaria, arcanamente mitico-ancestrale, della poesia, o meglio la sua preistoria cristallizzata nelle *correspondances*, queste «date del ricordo» che, come diceva Walter Benjamin, «non sono date storiche, ma date della preistoria»: ed è in questo divenire interno della poesia che l'attenzione come «lettura su molteplici piani della realtà intorno a noi» acquista la fisionomia di una virtù mediatrice e informante.

Non ci sembra tuttavia fondata su concreti termini storici la distinzione un po' troppo vaga tra l'arte antica (sintetica) e l'arte moderna (analitica) e la conseguente svalutazione di gran parte della seconda perché troppo povera d'attenzione intesa nel suo «vero» senso: l'attenzione degli antichi è *comunque* diversa dalla nostra in quanto il suo ritmo è diverso da quello dell'attenzione moderna ed è collegato a una diversa immagine del tempo, a una visione indubbiamente più semplice e meno disgregata della realtà. Direi che la scoperta dell'attenzione non è degli antichi, ma dei moderni, e forse è proprio per questo che la febbre stessa dell'attenzione divenuta ipercosciente, allucinata, spasmodica (pensiamo per esempio a Kafka e alle sue «fiabe» moderne) rifiuta una sintesi «immediata», spingendo quindi al *limite* la sua possibilità di una sintesi che non si può più realizzare nell'artista.

Diversamente da Pavese, Cristina Campo non concepisce dialetticamente il rapporto della poesia col mito, da cui essa, che pur vi è ricompresa, realizza una continua irreversibile autoliberazione: e questo è forse il residuo di un intimo, inconfessato forse, aristocratico isolamento, geloso della propria elezione, in cui si cela il pericolo di consegnare la fiaba all'irrazionale, il senso «umano» della poesia ad una indifferenziata notte mistica. Mentre nel rapporto fiaba-realtà è possibile ancora ritrovare un mondo concretamente storico e umano, sul rapporto fiaba-mistero si può troppo facilmente ricostruire una trascendenza teologica e smarrire quell'ancoraggio nella realtà di cui si nutre la poesia, qualsiasi poesia, e la stessa poesia della fiaba. Certamente v'è un'accezione del sacro e del mistero che riguarda esclusivamente la tradizione borghese-cristiana, una tradizione intesa alla traslitterazione carismatica dell'umano: non è ben chiaro, almeno per noi, se Cristina Campo voglia richiamarsi a quest'ultima, ma v'è nel suo libro una purezza e libertà di visione che ci fa rammentare una tradizione opposta, un orizzonte più vasto e più antico. Quello che si esprime, al sorgere della civiltà occidentale, nelle parole di Eraclito ai visitatori incerti sulla soglia della sua casa: «Entrate, anche qui ci sono dèi».

(«Tempo Presente», n. 12, dicembre 1962, pp. 935-936)

PIERO POLITO

### Fiaba e mistero di *Cristina Campo*

Nella recente, sceltamente caratterizzata collana di Vallecchi, i «Quaderni di pensiero e poesia», Cristina Campo ha pubblicato un fine libretto dal titolo *Fiaba e mistero* che è fra l'altro un esempio, purtroppo oggi non frequente, di una saggistica sistematicamente creduta e perseguita e nel contempo aliena per proposito da preoccupazioni di deteriore e «provinciale» attualità, e nutrita invece di una cultura e di un raggio d'interessi nettamente «internazionali» e intemporalmente, con una possibilità di collegamento e di reperimento di delicati rapporti fra i testi e i fenomeni in apparenza più disparati e lontani: possibilità al servizio di una elaborazione interpretativa sensibile ed interiore che tende a risalire, da elette esperienze di gusto e di atmosfere, a una consapevolezza di certi fondamentali dati «animici», non di rado marchianamente ignorati dall'odierna nostra moda letteraria orientata piuttosto verso il disconoscimento, o l'ammissione soltanto in sottordine, di motivi che non siano quelli di un determinato repertorio ambientale o storico-sociale. L'indagine della Campo muove viceversa dall'elemento astorico, atemporale del fiabesco e del favoleggiare, dalle sue radici immemori e protese: a ricongiungere ed a trascendere insieme l'infanzia e la vecchiaia in un quid che non è affatto, come comunemente si crede, inverosimiglianza gratuita e falsa, ma piuttosto la dissimulata e simbolica verità di un mistero «numinoso» insieme e semplicissimo che ricorre, immutato nella sostanza, in tutta la favolistica del mondo e non solo in essa, Ecco, ad esempio, quali significati l'autrice rintraccia nella nota fiaba di *Belinda e il Mostro*:

«Quand'è che il Mostro si tramuta in principe? Quando ormai questo miracolo è divenuto superfluo: quando in Belinda la metamorfosi si è già compiuta insensibilmente, lavandola da ogni rimpianto, da ogni ruggine di fantasia, non lasciando di lei se non l'anima nuda (non mi sembra più un mostro e se anche lo fosse lo sposerei lo stesso perché è perfettamente buono ed io non potrei amare che lui).

La metamorfosi del Mostro è in realtà quella di Belinda ed è ben naturale che a questo punto anche il Mostro diventi principe. È naturale perché non è più necessario. Ora che lei non vede più con i suoi occhi di carne, la bellezza del principe è un puro soprammercato, è la gioia sovrabbondante che fu promessa a chi cerca per prima cosa il regno dei cieli. ("A chi ha sarà dato", dice il versetto che tanto intriga i fedeli della lettera).

Per condurre a questo punto Belinda, il Mostro sfiorò la morte e la disperazione, lavorò senza speranza notte dopo notte, apparendo alla fanciulla reclusa, rassegnata ed impavida nell'ora cerimoniale: l'ora della cena, della musica.

Celato nell'orrore e nel ridicolo ("oltre che brutto purtroppo sono anche stupido") rischiò l'odio e l'esecrazione di quella che gli era cara; discese agli Inferi e ve la fa fece discendere.

L'idea che una discesa «agli Inferi», all'orrore, sia necessaria ad attingere la perfezione e la felicità più piena, è uno degli elementi dell'interpretazione della Campo:

«Bellezza e paura sono i due grandi temi delle fiabe. Si potrebbe chiamarli i loro termini di contraddizione e conciliazione insieme. I più concreti terrori non bastano a stornare l'eroe della fiaba dalla ricerca della più irreal bellezza». «Mai come nella fiaba le due direzioni in cui la vita si cerca – verso le sue più buie radici e verso il cielo – apparvero squisitamente, scandalosamente complementari».

L'accento è posto anche sul lato magicamente rituale-astentivo del mondo favoloso:

«Indicibilmente amara, per l'eroe della fiaba, è l'astinenza del cuore. In ogni sua storia egli è Psiche ed Orfeo, la sua felicità un fragile filo, legato al rispetto di un sigillo che non si deve forzare, al mistero di un volto che non si deve guardare».

Temi come questi, ben più significativi e costitutivi, fra l'altro, della psiche umana di quanto comunemente si pensi, trovano riscontro anche in quella psicanalisi di indirizzo junghiano, che non si limita al patologico dei «complessi», ma dà un diverso respiro agli aspetti magici e postula in noi degli «archetipi», delle fondamentali figure intuitivo-emoive di un valore animico remotissimo e ormai acquisito a tutta la specie umana, quali appunto l'eroe o il mostro o la fanciulla che tornano nelle fiabe. Del resto, osserva la Campo che...

«Impenetrabile pesa su ogni fiaba quell'enigma che pesa su ogni vita: l'enigma della sorte, dell'elezione e della colpa. Ora la gloriosa avventura cade sull'innocente – il semplice pastore, la ragazza murata nella torre – ora un'altra forza imperiosa spinge gli inquieti alle partenze senza ritorno, all'abbandono di ogni possesso possibile per quell'altro impossibile bene. Ma una forza più imponderabile ancora spinge tutti costoro all'infrazione, a quella *provvida colpa* che apre il cammino verso la vittoria».

Anche questo della colpa è un tema caro centrale alla psicanalisi; e lo stesso concetto freudiano di nevrosi trova luogo nella visione di questo libro per acquistarvi un significato esteso e trasposto:

«Nella fiaba del Vascello Fantasma, i morti in peccato mortale sono costretti a ritornare sul luogo del delitto, a ripetere ogni notte, senza riposo, le *ultimate scene* della loro dannazione. È un tema che ricorre, d'altra parte, in tutta la leggendaria del mondo. L'inferno rappresentato non come arbitrario castigo ma come orrida, interminabile ripetizione di un gesto.

È già un'immagine completa della nevrosi, con le sue infernali coazioni a ripetere. Essa doveva esistere anche allora, ma, come tutto il resto, abbastanza robusta da risolversi in saga anziché in sintomo».

Queste risposdenze con la psicanalisi mostrano come i contenuti della Campo siano tutt'altro che impressionistici e momentanei, se pur si svolgono in un tessuto volutamente e sottilmente dissimulato e svagato, dove la riflessione e il pensiero servono solo di guida per continuamente lasciarci, e riprenderci, alle soglie di quella porta all'ineffabile che è ciascuna immagine simboleggiante: si direbbero certe parti del libretto una specie di intenta favola sul significato del favoleggiare, vi circola la stessa avvedutezza velata che l'autrice trova nel fiabesco, quel senso di verità preziose eppur nascoste, che intenzionalmente attendano qualcuno che sia davvero capace di rinvenirle attraverso la prova, il labirinto.

E la favola interpretativa, dopo aver proposto i suoi temi, si conclude nella riconferma dell'impenetrabilità al conoscere teorico che è propria del mistero:

«La fiaba come i Vangeli, è un ago d'oro, sospeso ad un Nord oscillante, imponderabile, sempre diversamente inclinato, come alberomaestro di una nave su un mare mosso. Come scegliere di volta in volta fra abbandono ed astuzia, ingenuità e sapienza, memoria e oblio salutare? Uno vince perché in un paese di creduloni e intriganti fu diffidente e segreto, l'altro perché si affidò infantilmente al primo venuto, o addirittura a un cerchio di malfattori. Enigma ogni giorno nuovo, proposto e mai risolto, se non nell'ora decisiva, nel gesto puro – non dettato da nulla ma alimentato, giorno per giorno, di pazienza e silenzio».

L'itinerario ci riconduce allora, come in un cerchio, alle sue origini: il mistero è quello della stessa casa paterna e dell'infanzia che ascoltò le novelle dai vecchi: mistero e quotidianità si toccano, infanzia e vecchiaia si toccano:

«Non a caso la fiaba, questa figura di viaggio, si chiude per lo più, come un anello, allo stesso punto nel quale era cominciata. Il termine raggiunto, al di là dei sette monti e dei sette mari, è la casa paterna; il parco familiare o il giardino, dove, nel frattempo sono cresciute alte erbe. Là il re invecchiato attende di poter dare la corona a suo figlio, il principe prodigo».

«Non a caso la lettura delle fiabe, lingua segreta dei vecchi, è così spesso l'evento indelebile dell'infanzia».

Altre parti del volume ampliano il tema, non più solo riferendolo alle favole ma estendendolo ad orizzonti più lati anche se in fondo affini, ad esempio al campo dell'arte, dei gelosi segreti e destini che presiedono alla nascita del fatto di arte:

«Come nella natura, che è bella solo per necessità reale, così anche nell'arte la bellezza è un soprammercato: è il frutto inevitabile della necessità ideale».

La molta consuetudine di letture in ogni lingua, e delle più varie cognizioni, che è caratteristica di Cristina Campo, le permette accostamenti singolari, come questo fra l'opera di Proust e la concezione magica del *mana* polinesiano:

«Proust: il lungo poema del *mana* primitivo, dell'energia vitale elevata a potere magico. Poema di maree: persone, luoghi, parole, melodie, prima colmi e poi svuotati di quel potere. Sotto l'onda splendente e terribile del *mana* le rocce parlano, la sabbia si fa oro, tutto si muove, si risponde, tramuta,

avvolge l'uomo e lo domina, con diritto di vita o di morte. In secca, tutto ritorna fossile, desertico, si immobilizza in un biancore di scheletro. La meravigliosa cerimonia di Proust è l'evocazione e la risurrezione del *mana* ottenuta dallo stregone con l'aiuto di oggetti sacri: i biancospini, la *bille d'agate*, la *petite phrase de Vinteuil*. Così nei rituali polinesiani il frammento d'osso, l'impronta del piede umano nell'argilla».

Sono peculiari alle riflessioni sull'arte della scrittrice l'assoluta fedeltà al bello, alla riuscita estetica, e nello stesso tempo la spregiudicatezza di isolare in singole enunciazioni certi elementi (non tanto tecnici quanto di disposizione, di atteggiamento spirituale) che condizionano questa riuscita, e di cercar di precisare un rapporto fra verità e bellezza.

Specialmente nelle pagine conclusive del libro il pensiero della Campo si va sempre più enucleando nei due temi opposti e simmetrici della cerimonialità e dell'attenzione.

«Che cosa manca alla bella prosa di X. per essere veramente scrittura? Non trovo altra parola che la cerimonia. Alta scrittura senza cerimonia non fu possibile mai, fosse pure occultata la cerimonia nella convenzione di un sottovoce. Vi è cerimonia suprema nelle alte terzine gotiche di Dante; vi è cerimonia in Čekov, cappella rustica, dove allo scalpiccio piovoso dei fedeli – distratti, ipocondriaci, lacerati dal tedio e dalla miseria – sovrasta improvvisamente un canto bizantino nel quale secoli di gesti sono racchiusi...»  
 «Non fu meno cerimoniale per Williams descrivere dallo sboccio alla morte un ciclamino cremisi di quanto non lo fosse per un antico frate taoista cuocere il riso, cibarsene, sciacquare alla cascata le sue tre ciotole e poi riporle l'una dentro l'altra, il tutto con i gesti prescritti».

Cerimonia è definito dunque ciò che presiede alla rappresentatività dell'arte; mentre il suo lato di profonda verità penetrativa prende il nome di attenzione:

«L'attenzione è il solo cammino verso l'inesprimibile, la sola strada al mistero. Infatti è solidamente ancorata nel reale, e soltanto per allusioni celate nel reale si manifesta il mistero».  
 «Davanti alla realtà, l'immaginazione indietreggia. L'attenzione la penetra invece, direttamente, e come simbolo».  
 «L'arte d'oggi è in grandissima parte immaginazione, cioè contaminazione caotica di elementi e di piani. Tutto questo, naturalmente, si oppone alla giustizia (che infatti non interessa all'arte d'oggi).  
 Se dunque l'attenzione è attesa, accettazione fervente, impavida del reale, l'immaginazione è impazienza, fuga nell'arbitrario: eterno labirinto senza filo di Arianna. Per questo l'arte antica è sintetica, l'arte moderna analitica; un'arte in gran parte di pura scomposizione, come si conviene ad un tempo nutrito di terrore».

Definizioni come queste mostrano che proprio un'attenzione amorosa e non distratta ha guidato Cristina Campo nell'attraente itinerario di *Fiaba e mistero*, che fra l'altro ci indica di quali accorte linfe fossero nutriti i prestigiosi e sensibili versi da lei precedentemente pubblicati nel volumetto *Passo d'addio*.

(«Letteratura», n. 61, 1963, pp. 82-85)

MARIO PRAZ

Poesie amoroze poesie teologiche *di John Donne*

«*Lo here a little volume, but large booke*»: eccovi un piccolo volume, ma un gran libro: le parole che illustrano le poesie di Richard Crashaw su un libro di preghiere inviato a Mrs. M. R. potrebbero applicarsi a questa scelta di poesie di John Donne curate da Cristina Campo, che nell'introduzione ha saputo tracciare il più ispirato ritratto di Donne che ci abbiano dato gl'interpreti moderni, e non è dir poco, ché dalla seconda decade del nostro secolo fino a tempi recenti non v'è si può dire ingegno sottile e profondo che nel mondo anglosassone, ed anche oltre i suoi confini, non abbia voluto dire la sua sul poeta sublime e sconcertante che, rivoluzionando gli schemi tradizionali della letteratura inglese, è sorto a un tratto dall'ombra per collocarsi poco lontano dallo stesso Shakespeare.

C'è chi come L. Martz (*The Poetry of Meditation*) ha visto in lui un rampollo dell'eloquenza sacra continentale, e chi, come D. L. Gress (*John Donne Petrarchist*) l'ha voluto addestrato alla scuola concettistica di Serafino Aquilano, né manca chi, come C. Hunt, ha cercato di demitizzarlo e ridimensionarlo. Cristina Campo s'è accostata a Donne con una squisita intuizione poetica come quella che animava Walter Pater allorché parlava di Botticelli o di Watteau o del Fanciullo nella casa. Invero le battute iniziali della sua introduzione fan pensare a quest'ultimo saggio del Pater. E come del Pater si suol dire che poteva errare nel dettaglio, ma era attendibile nell'insieme (il caso della scuola di Giorgione), così si potrà eccepire a Cristina Campo di non aver tenuto abbastanza conto di componimenti come la Satira III e di certa disponibilità giovanile del Donne e della sua accettazione della carriera ecclesiastica dapprima come *pis aller* per le sue ambizioni sbagliate di cortigiano, ma bisognerà riconoscere con lei che tutta la vita del poeta fu: «un tirare impaziente sulla catena di quella terrificante eredità di memorie e di pegni (la tradizione cattolica della sua famiglia), un precipitarsi sopra non appena la catena si allenti». Ottime le versioni e il commento.

(«Il Tempo», 11 luglio 1971, p. 3)





MARGHERITA GUIDACCI

### *Cristina Campo, Il flauto e il tappeto*

Raramente un'immagine si è tanto intonata al materiale che ricopre come quella che ci guarda – ma più esatto sarebbe dire ci ignora, e perciò subito attira e provoca il lettore – dalla copertina del libro di Cristina Campo, *Il flauto e il tappeto*.

È il ritratto di Maria Portinari nel polittico di Hugo van der Goes. La Campo ne accenna nel saggio intitolato *Gli imperdonabili*: «...giglio bianco-nero... quella dama adolescente, mezza monaca mezza fata, che adora il suo Dio col più fiorentino dei sorrisi», giustamente identificando in essa un'altra figura di stile. Corrispondono, i lineamenti di quel volto composto e misterioso e quell'aura indicata con tanta levità e precisione dalla Campo, ai lineamenti e all'aura stessa di questo libro; ci offrono le sue direzioni alterne e complementari; ci dicono la sua lezione di suprema eleganza e il suo ardire casto e segreto.

I due grandi temi de *Il flauto e il tappeto* sono la fiaba e la mistica (come mezza monaca mezza fata è Maria Portinari). Ma in realtà si tratta di un tema solo (come unico è l'abito del «grigio bianco-nero») per la Campo che in esse vede uno stesso, perfetto itinerario dell'anima. È solo in una luce di spirituale ascesa, di «salita al Carmelo» che ella considera la fiaba con le sue prove emblematiche, i comandi rigorosi e impossibili (ma l'impossibile assurto a metro e a legge diviene condizione naturale di sé stesso e perciò miracolosamente possibile), la tensione di una fede che crea, attuandosi, la propria certezza, o di una speranza che, senza neppure soffermarsi a prendere coscienza di sé, si trasforma in un immediato e operoso affidamento.

I personaggi di Madame d'Aulnoy, di Madame de Ségur, di Andersen o delle *Mille e una notte* – Belinda, Blondine, il buon piccolo Enrico, la principessina sorella dei cigni selvatici, Sinbad il Marinaio, l'ascetico Emiro Musa – vengono interrogati non per trarne più o meno abbondanti notizie etnico-folcloristiche o per costruire più o meno rudimentali archetipi dell'inconscio collettivo, ma perché ci diano precisi insegnamenti sulle quattro virtù cardinali e sulle tre teologali; perché ci parlino di caduta e di espiazione, di grazia e di riconquista di un perduto paradiso.

Molti studiosi sono entrati, ai nostri giorni, nella dimora della fiaba, il cui fascino è vivamente sentito, per diversi e contrastanti interessi: e a seconda di questi interessi hanno usato, per aprire la porta, le chiavi più disparate per metallo,

foggia e misura. Ma nessuno aveva mai usato una chiave così rara e preziosa come questa di Cristina Campo: una piccola chiave d'oro che getta sottili e inquietanti bagliori.

Non è soltanto un libro *sulla* fiaba e *sulla* mistica. È un libro che ne assimila i modi, li ripete nella sua trama segreta (così come per il lungo contatto il disegno di una conchiglia s'imprime nella roccia che per tanto tempo l'accoglie).

Libro di «saggi», esso non ha niente del carattere dimostrativo e didascalico che normalmente distingue la saggistica. Qui non si procede per dimostrazioni ma per radiose affermazioni. Che senso avrebbe per la Campo dimostrare quello che è chiaro come il sole? Se uno non vuol vederlo, pazienza, non vale la pena di perdere tempo a convincerlo perché apra gli occhi o le persiane: lo farà da sé quando sentirà irresistibile la sollecitazione dei raggi. Nessuno ha mai avuto meno preoccupazioni di popolarità o di proselitismi. Non è alla ricerca d'interlocutori da persuadere o da confutare, non svolge un'argomentazione puntellata da ipotesi e tesi, alla maniera astratta dei «loici», ma proclama gioiosamente, ardentemente l'interezza di un'esperienza spirituale, come appunto fanno i mistici. La sua è una testimonianza, è una voce di lode.

Per questo stesso motivo, non offre la sua sapienza in un faticoso e dubitoso farsi, ma in blocchi già perfettamente cristallizzati d'immagini, come fanno i narratori di fiabe. Il suo porgere è un tramandare.

Dovrà rispondere, nel lettore, un gesto altrettanto intero, franco e leale, di prendere o lasciare. Non c'è posto per stiracchiamenti o compromessi.

Scintillano le immagini come gemme in un forziere, come stelle disseminate in un cielo notturno. Si possono annodare, fra loro, innumerevoli itinerari, e l'ordine in cui vi si fa scala non ha troppa importanza, perché tutte sono simultaneamente presenti.

L'impressione di «simultaneità» è un'altra delle forti particolarità che colpiscono nella struttura compositiva del libro. È quasi impossibile, credo, a chi termini di leggere uno qualsiasi dei saggi, riassumerlo mentalmente, isolarne uno schema, scioglierne o riaddiparne il filo (i fili che s'incontrano non sono discorsivi, sono i fili lucidi, tesi e terribili dei «destini» e sole li toccano le Moire). Lo si ricorderà tutto insieme, «come una poesia», o come un paesaggio abbracciato nella sua vastità e compattezza al lampeggiare di un solo sguardo. Tutti gli elementi si presuppongono e si corrispondono, rimandano dall'uno all'altro, in una circolarità perfetta, senza prima né poi. La soglia del tempo è stata varcata, siamo in un regno dove la strada che sale è la strada che scende, dove l'inizio e la fine si scambiano. Tutto s'impone di colpo, in una pienezza d'essere che richiede una simultanea e incondizionata pienezza di percezione.

Il libro della Campo, si è già detto, non è dialogico né dialettico, è luminosamente asseverativo. Ma proprio per questo acquista un significato di giudizio (Giudizio Finale, si sarebbe tentati di dire) nei riguardi della nostra civiltà «della perdita» o «della sopravvivenza», molto più che se si sbriciolasse in una polemica di proposizioni via via erette a bersaglio e abbattute.

Qui la polemica è, per così dire, monolitica. Alla condizione dell'uomo, che si esprime ormai in «orrifici cataloghi» di perdite: «dal silenzio all'ossigeno, dal tempo all'equilibrio mentale, dalla cultura al regno dei cieli», la Campo non reagisce con elegie sui beni perduti o proposte per ritrovarli: le basta esaltare e descrivere questi beni nel calor bianco della loro presenza e del loro possesso: l'intensità della luce proiettata su quel positivo è più che sufficiente a rovesciare sul negativo tutta l'ombra che gli compete.

Il fortissimo «no» – quella «professione d'incredulità nell'onnipotenza del visibile» che risuona da un capo all'altro del libro – nasce in realtà da una serie di sì: sì all'invisibile e alle libere forze che esso mette in gioco; sì all'avventura, religiosa o fantastica; sì al linguaggio, al paesaggio, al mito e al rito, le quattro fonti che, come acque edeniche, irrigano la vita spirituale; sì all'esattezza e alla pazienza, all'amore e al rigore, si manifestino in un'esistenza di santità, o anche soltanto in un'opera di alto e «sapienziale» artigianato, come quegli stupendi tappeti in cui la Campo trova uno dei suoi simboli prediletti. Sì, infine e soprattutto, allo «stile»: che è suggello etico ed estetico insieme, conferma di un sicuro portamento dello spirito (si legga il bellissimo capitolo sulla «sprezzatura»).

Comprenderemo così come accanto ai personaggi della fiaba e ai santi una terza categoria esemplare trovi ampio spazio nelle pagine della Campo: sono poeti, scrittori e artisti sui quali ella ci ha dato, magari in rapidi scorci, delle osservazioni memorabili. Marianne Moore e Gottfried Benn, Proust e Tomasi di Lampedusa, Borges e il Manzoni, e – in pagine tra le più belle ed ariose, che ben si addicono alla discendente di un'illustre famiglia di musicisti – Federico Chopin.

Stile è per la Campo stessa un ideale e una regola di vita. E in questo libro per condensazione e intensità, per una qualità dura e fulgida insieme, che fa pensare a un diamante, sono spesso raggiunti risultati di eccezionale potenza. Anche sotto questo aspetto, in un mondo letterario dove le opere generalmente si succedono sempre più frettolose e informi, la Campo ha tutte le carte in regola per essere considerata «imperdonabile» – se imperdonabili sono tutti coloro che hanno la passione della perfezione: «sola selvaggia e composta reazione» davanti al «generale orrore del mondo che muore intorno».

Perciò, mentre siamo piuttosto scettici sul numero di lettori che questo libro potrà avere, pur augurandoci che sia grande quanto lo merita, siamo invece molto ottimisti sulle loro qualità. Saranno anch'essi, o diventeranno, lettori «imperdonabili», capaci come il cinese condannato a morte nella rivolta dei Boxers, di trascorrere gli ultimi minuti prima dell'improbabile grazia, immersi nella lettura, perché «ogni rigo letto è profitto». Nel qual caso, all'ipotetica lista che comprende, alternativamente ai libri sacri in senso canonico, «un luminoso trattato sulla vita dei funghi o sui nodi del tappeto persiano, la descrizione accurata di un grande schermitore, una raccolta di lettere dal bel numero di parole in bel rapporto tra loro», potremo bene aggiungere il libro stesso della Campo. Anche a lei si adattano infatti a pennello le parole che ella disse della Moore (i

cui libri sono «buoni compagni sulla piazza della ghigliottina»): «Uno solo è l'affar suo, la sua lode, il suo salmo: l'ardua e meravigliosa perfezione, questa divina ingiuria da venerare nella natura, da toccare nell'arte, da inventare gloriosamente nel quotidiano contegno».

(«Nuova Antologia», n. 2054, febbraio 1972, pp. 257-260)

GUIDO SOMMAVILLA

*Cristina Campo ultima vestale*

*Il flauto e il tappeto* è un libro inclassificabile, bellissimo e terribile, intenso e cifrato (almeno alla prima lettura, assai meno alla terza: il libro si deve leggere tre volte o nessuna) come un poema esoterico, tutto fieri rimpianti e cassandriche previsioni. Tutto un alto, profondo grido d'allarme sull'eclissi del sacro, sulle sue apocalittiche spirituali (e non solo) devastazioni. Offerta di disperati aiuti, di estremi segnavia ai pochi, pochissimi, forse ancora per lei salvabili.

Religiosissima e spietata come una sacerdotessa antica, aristocratica in ogni piega dello spirito e dello stile, cristiana cattolica avanti 1960, anno finale dell'era cattolica secondo lei, Cristina Campo è anche lei davvero uno di quegli «isolani della mente» che a suo dire ancora sopravvivono a stendere «atlanti di continenti inabissati» (p. 144).

Non siamo d'accordo quanto alla data. Non è prematuro? Stabilire simili tempi (fine del mondo, fine della sua Chiesa nel mondo) non è una delle cose note solo al Padre, ignote perfino al Figlio? E restiamo discordi o perplessi su altre perentorie sentenze: per esempio, che «il ripudio del nome e del predicato di religione (cambiamento di nome nel monaco) negli ordini occidentali» sia «forse la spia più tenebrosa della rinuncia» al senso del destino (p. 154); che il «rito» fornisca la «suprema rappresentazione» dei destini e che chi non sia accessibile ad essa sia un «uomo dannato» (p. 162: più decisiva del rito, almeno del rito in quanto *ex opere operantis*, a noi sembra sia la vita morale, la sinceramente buona volontà). Ma queste (e qualche altra) sono riserve, resistenze di dettaglio che, formulate appena, vogliamo subito dimenticare per offrirci inermi al turbine silente, infocato e salutare di questo libro veramente veicolo per noi, fra i migliori di questi anni, di quella «voce del flauto», di quel «fuoco del flauto» di cui qui santissimamente si dice che non si è vivi se non si sente talvolta (p. 173). Se vogliamo in ogni senso salvarci dobbiamo risacralizzarci, ne eravamo già ben convinti, e le vie della risacralizzazione costruttiva (perché ci sono state sacralizzazioni distruttive più delle stesse profanizzazioni) sono quelle che con così nobile energia morale e profondità intellettuale ci vengono qui insegnate.

Insegnate? In realtà nulla è più antididattico di questa forma espositiva rilasciata sulla pagina con la «sprezzatura» di chi sa che certe cose si possono insegnare solo a chi già le sa, e cioè a pochi o a nessuno. E siamo perfino noi nel dubbio se, volendo ora ripetere in sintesi e con ordine l'insegnamento della

Campo, con ciò stesso non lo snaturiamo. Tenteremo comunque cominciando col dire che risacralizzare è restituire il senso del destino e dunque del simbolo. È restituire lo «spirito analogico se non vogliamo dire metaforico», «la facoltà compiutamente poetica – profetica – di volgere la realtà in figura, vale a dire in destino» (p. 100). «Il massacro universale del simbolo è [...] massacro e crocifissione di destini» (p. 154). Esattamente così: giacché cos'è il destino? È, nel caos visibile delle esistenze, un ordine invisibile, e dei singoli e dell'insieme, intuito attraverso allusivi elementi dell'apparente caos. È il diritto del tappeto intravisto dal suo rovescio: «là dove le figure rovesciate si ricomporranno nel tessuto splendente, nell'atlante perfetto dei significati» (p. 41). La figura è la realtà come risulta all'esperienza e all'intelligenza immediate. Volgerla in figura è leggerla come invece risulta sotto gli occhi e fra le mani dell'invisibile Tessitore dei destini: è vederla su doppia ottica, sentirla su doppia tastiera. È «appartenere [come si richiede all'eroe di fiaba] simultaneamente, sonnambolicamente a due mondi» (p. 41). È la visione, in una parola, religiosa della realtà, identica a quella «compiutamente poetica» ossia «profetica». Saper vedere ciò che veramente è: «e che altro veramente esiste in questo mondo se non ciò che non è di questo mondo?» (p. 13). A «leggere» in tal modo siamo aiutati (a dispetto della sprezzatura) non poco, mentre ci si insegna come in tal modo sa leggere in genere la fiaba, in particolare certe fiabe arabe di *Mille e una notte*; poi il tappeto persiano e la liturgia, specie bizantina.

Cose così fini, imponderabili, insondabili, e insieme acute come lame, sulla fiaba, almeno noi non ne abbiamo mai sentite: specie sul rapporto, appunto, sull'identità di fondo, tra fiaba e mistica. Impossibile riassumere, bisogna citare e con l'imbarazzo della scelta:

«La totalità della virtù negativa [rinuncia, pazienza] che si richiede all'eroe di fiaba non è diversa da quella del monaco. Dopo sette anni, sette mesi, sette giorni di silenzio, cucendo camicie d'ortica [...] poteri non diversi gli verranno concessi: smagherà gli impietriti, restituirà possessi favolosi» (p. 165).

«*Il Cantico spirituale* di San Giovanni della Croce è una classica storia d'amore e di viaggio alla ricerca del Principe incomparabile. Vi si parla di monti e di riviere, di tane di leoni e di isole strane, di superfici argentee sulle quali affiorano occhi, di letti nuziali difesi da scudi d'oro. Si fa partendo il voto di non cogliere i fiori, di non temere le fiere, di valicare fortezze e frontiere» (p. 27). «Il cammino della fiaba s'inizia senza speranza terrena. L'impossibile è subito figurato dalla montagna, alla semplice risoluzione di affrontarla occorre un sentimento che faccia punto archimedeo fuori del mondo [...]. Da questo momento l'eroe di fiaba è un folle per il mondo. Dopo una simile professione di fede – vale a dire di incredulità nella onnipotenza del visibile – le diverse ordalie non saranno che modi di perfezione, conferme di quella fede insensata. Le prove di intrepidezza – valicare fuochi, ammansire draghi, correre tornei – sono poca cosa appetto alle astinenze dolorose del cuore: partiti in cerca della bellezza dover dedicare a mostri le proprie tenere cure; nobili, vestire da mendicante, da pellegrino, da servo, farsi servo del

proprio servo; amanti, cedere al rivale, all'usurpatore, al cattivo genio le proprie notti d'amore. È la porta che non deve essere aperta, la domanda che non è lecito porre, il caro volto che, contemplato, si dissolve in un grido... Di certe pesche si dice in italiano che hanno «l'anima spicca», il nocciolo, cioè, ben distaccato dalla polpa. A spiccarsi del pari il cuore dalla carne o, se vogliamo, l'anima dal cuore, è chiamato l'eroe di fiaba, poiché con un cuore legato non si entra nell'impossibile» (p. 40). «Con quali ausili passerà tra questi fuochi, tra questi specchi la creatura mortale? I trattati di ascetica e mistica risponderanno: innanzitutto con la memoria del supremo bene a cui si è avviati («pensò a sua madre... pensò al giardino meraviglioso...») Angeli e patroni, sacramenti e sacramentali non mancano in secondo luogo. Nell'orrore della selva, la fata madrina, il buon genio recano allo sperduto portentosi alimenti, bevande riparatrici; consegnano noci che racchiudono carrozze, fazzoletti che prosciugano mari» (p. 41). «A chi va nelle fiabe la sorte meravigliosa? A colui che senza speranza si affida all'insperabile» (p. 51). «La lunga fedeltà del folle [eroe di fiaba] da ascetica e mistica, diventa alla fine apostolica. Al termine della sua discesa agli Inferi, della sua salita al Carmelo, lo attende la misura traboccante, il mondo per sopraffatto. Non soltanto l'oggetto del suo impossibile amore ma tutti quelli a cui seppe rinunciare per esso. Non soltanto la sua vita che non volle salvare ma la vita di tutti quelli che ebbero parte – buona o cattiva – alla santa avventura» (p. 51 s.).

Più in particolare la notte 556<sup>a</sup> in cui Shahrazad racconta «La storia della Città di Rame», svelataci qui dalla Campo quale centro metafisico nel labirinto delle mille notti e dunque estremo approdo significativo del misterioso capolavoro arabo. Questo significato estremo è salomonico, è il senso salomonico della vita come è nell'*Ecclesiaste*. La storia di cui si tratta si chiama infatti nell'originale: «Storia dei ginn e dei dèmoni sigillati nelle sfere (di rame) dal tempo di Salomone (su di lui benedizione e salute)». Anzi ci si assicura che «su tutto il libro delle Notti, in un modo o nell'altro, l'alto nome [Salomone, con i libri biblici ispirati da lui, *Proverbi*, *Ecclesiaste*, *Cantico dei cantici*, e con le cento leggende che li circondano] distende la sua ombra» (p. 76). Egli è «il signore occulto anche di questa storia», lui di cui la Scrittura dice che «Dio aprì per lui la fonte del rame». La Città del Rame è sua. Ma quale? È una città metafisica, collocata in fondo a un deserto egualmente metafisico dove, «tempo e spazio avvolti come fogli, al modo che accadrà nell'ora del Secondo Avvento, rotola sola, nel lividore solenne, la Parola. Dalle città torbide e insonni si è usciti nel deserto, regno di Dio» (p. 68). È la Città dei Morti e dei Vivi oltre la morte. Sta a Occidente, ma insieme a Oriente, si raggiunge in pochi giorni e insieme non si raggiunge in giorni infiniti. Cose analoghe si diranno poi di Monsalvato custodia del Santo Graal. È cinta da un muro impervio con venticinque invisibili porte. Al centro di essa c'è una stanza, un letto «e sul letto, splendida come sole incomparabile, una donna». Ma è una Viva oltre la morte e ai vivi di qua dalla morte canta un recitativo grave e straziante, in cui c'è tutta la sostanza dell'*Ecclesiaste*. L'Emiro Musa, il futuro conquistatore della Spagna, cavalca con i suoi cavalieri verso la Città di Rame in cerca di conoscenza per una maggiore potenza. Sperava di trovarci, secondo

indicazioni, le sfere di rame di Salomone. Ma «chi cerca conoscenza per accrescere la potenza non scopre alla fine che la potenza è irrisoria?» È quanto avviene all'Emiro, udite le parole della Viva-Morta. La sapienza di Salomone lo investe, la sapienza di colui che «seppe come nessuno prima di lui l'infinita frivolezza del dominio». Rifatto così obbediente e timoroso di Dio, Musa comanda l'astinenza dalla Città e dal corpo della principessa, getta la sua potenza e va pellegrino «alla santa Gerusalemme». «Ora è del tutto conveniente – e indifferente – che egli conquisti, come storicamente fece, la Spagna» o che resti «in preghiera sino alla fine dei suoi giorni nella santa Gerusalemme» (p. 75).

«Uno dei pochi oggetti insieme con i quali (secondo una definizione della grande arte) si potrebbe restare chiusi in un carcere per molti anni senza impazzire». «Come la fiaba e la parabola il tappeto non tratta, ostinatamente, che del reale e soltanto in virtù del reale tocca le geometrie dello spirito, le matematiche contemplative [...], sensi e oltresensi vi sono annodati insieme altrettanto strettamente come l'ordito allo stame» (p. 80 s.). Tutto ha infatti punto per punto senso religioso nel tappeto persiano, destinato com'è ad essere steso rettangolo puro sulla terra impura affinché l'arabo vi possa fare la sua preghiera. Esso ci offre ogni volta, con le sue figure e i suoi colori, «uno specchio della divina freschezza di un mondo senza colpa», come per esempio nei «quattro fiumi paradisiaci che nascono talvolta dalla nicchia d'orazione» effigiata al centro del tappeto. Ben si dice allora che il tappeto (persiano) vola: «perché è terra spirituale, i disegni del tappeto annunciano quella terra, ritrovata nel volo spirituale» (p. 87 s.).

Descrittoci e interpretatoci il rituale dell'incoronazione dello zar e della consacrazione del vescovo nel rito ortodosso, così la Campo conclude: «Si comprende in quegli attimi come un tempo di maledizione [questo nostro], nel quale ogni destino altamente, delicatamente differenziato è tenuto in orrore, sia la lunga notte del sacco liturgico, della carneficina del rito» (p. 172). Quel rito in cui «da memoria vi è convertito in presenza quel destino dei destini, quella fiaba delle fiabe alla quale orecchio incontaminato non può resistere, alla quale tutte le fiabe della terra convergono e copertamente alludono la vicenda di un dio sopra la terra» (p. 167); «Spazi sacri dentro e fuori del tempo dove gli uomini si raccolgono a ricomporre, in una mimesi stilizzata, il loro nesso con Dio» (p. 165).

E chi sono gli «Imperdonabili» di cui inoltre si discorre per un altro intero capitolo? Sono i maniaci della perfezione stilistica, della bellezza anche solo formale. E sono tutti i grandi poeti, ora ahimé tutti «o morti o vecchissimi». Tuttavia maniaci fino a tal punto della perfezione formale non si può essere senza «una spirituale devozione al mistero di ciò che esiste» (p. 104), senza un assoluto segreto entusiasmo per l'«ardua e meravigliosa perfezione, questa divina ingiuria da venerare nella natura, da toccare nell'arte, da inventare gloriosamente nel quotidiano contegno» (p. 93). Di questi, oggi e per la massa, «imperdonabili» se



ne citano alcuni, tutti appunto ormai «o morti o vecchissimi»: Marianne Moore, Djuna Barnes, Tomasi di Lampedusa, Gottfried Benn, William Carlos Williams, Boris Pasternak. E sottintesi: Hofmannstahl e Proust. Ma di Proust si annotano anche i limiti, l'impotenza «tipica del poeta moderno»: «l'impotenza a gustare il vero volto dello stupore: questo cammino inverso dall'infinito al finito [...]». Egli codifica le leggi (già praticate da più d'un secolo del resto) della *réverie*: l'inabile e colpevole vagheggiare che fa più grande del vero». Un sognatore, cioè, e non un adoratore che ha visto attraverso il vero la visione della verità più grande del vero (p. 60 s.).

Cristina Campo è la vestale nostalgica e rivendicativa d'un fuoco ormai spento. E si direbbe senza speranza, ma non è. I disperati non scrivono così. Non è una disperata quanto almeno alla grande Speranza: «La parte, comunque, l'eredità del Salmista viene assegnata altrove che su questa terra» (p. 177). Ma non è una disperata neppure quanto alla piccola speranza: «Nei luoghi d'orrore e di vasta solitudine che ci sono stati assegnati [...] sostituzioni e prodigiose supplenze sono ancora concesse» (p. 177). È Dio che suscita ancora figli di Abramo dalle pietre della sua Chiesa distrutta. Ma il fuoco non è del tutto spento, osiamo dire noi. È stato solo ridotto (nella nuova liturgia) a un lumino languente. E siamo pregati di non calpestare i lumini languenti, gli unici forse oggi accessibili a uomini languenti. Né la Chiesa è stata del tutto distrutta. Chi si degni di leggere i testi del Vaticano II non li troverà discordi, né in fondo diversi dai dogmi antichi.

(«Lecture», n. 2, febbraio 1972, pp. 113-116)



MARÍA ZAMBRANO

*La fiamma**a Vittoria-Cristina  
in memoria*

Pura fiamma accesa, emula della rosa da cui nasce il giorno e rosa del giorno, unico benché si ripeta. Infatti soltanto quando è l'unico giorno il giorno è davvero tale.

Il giorno unico che si accende puro e silenzioso col mite rumore del crepitio della fiamma benché sia puro il suo fuoco. Luce che all'accendersi annuncia la propria estinzione che si offre soltanto come un'identità che cresce in quanto si consuma. Immagine reale di qualcosa di primario e di mai visto, sepolto com'è in seno alla memoria umana che a malapena può retrocedere fino al primo passo del pianeta, quand'esso fu definitivamente terra e non astro, quando finalmente acquistò forma a costo di non ardere, abbandonando l'acqua.

La fiamma pura che si accende da quella che nasce col giorno, parla dell'ardere smarrito di quel luogo che in tal modo divenne seno, suolo, resistenza, ponte sull'abisso che regge l'uomo e tutti quanti al pari di lui viventi, rinserrati in forma compatta, irriducibile, opaca fiamma anch'essa, notte oscura della luce e dell'ardere iniziale.

Rosa aperta, rosa intera promette la fiamma dell'aurora alla terra nel solo, unico giorno, oltrepassato il confine.

Il puro giorno, che giunge, anzi, nasce da una specie di morte, da un distacco della luce che si spicca come un petalo dal cuore oscuro del sole e del fuoco, accoltella come se uscisse dalla terra rispondendo con queste lance serrate che crescono fino in cima come cresceranno gli steli del fiore, come risposta e quasi a sfida. E le spine della luce ardono lucenti con tanto pallore. Indifeso si direbbe che resti questo cielo prima del sorgere del sole con il suo coraggio, di Toro-Sole, e della Terra che a sua volta mostra la sua furia vegetativa benché sopra il cielo, dandosi anzitutto al sole, al sole e non al cielo: al sole e non alla luce.

E da questa battaglia goccia sangue di cielo e della terra, la luce si stacca ed essa sola si fa col giorno, essa sola è questo giorno interamente luminoso e pallido il cui avanzare mostra qualcosa da vedere e da sentire di abbastanza inedito qualcosa che non è il fiottare del sole né l'impeto vegetativo della vita che chiede di farsi fiore, l'ermetismo del fiore pieno di colore, serrata, arida spada,

garofano nel quale si cela un tesoro che mai, se lo si spia per affanno, cederà il suo segreto, come una spada che attraversa e soltanto attraversando fiorisce.

Sgorga la fiamma quando nasce, ma stabilizzandosi si trattiene nel suo corpo limitato; il propagarsi ad altre materie è la sua caduta nel molteplice e nella causalità, di conseguenza. Diventa ancella della causalità, suo agente cieco benché illumini. Più che illuminare, splende; la luce ha ceduto al fuoco. La luce stessa è divorata dall'incendio.

La luce infatti non è toccata dalla voracità, anzi fissa lo sguardo, delimita i corpi, salva le distanze senza annullarle. Non salta e non aggredisce; i corpi e i colori non la rendono opaca né l'afferrano. In punti di certi mosaici, di certe vetrate – alchemici si dice – in certe pitture i colori nascono dalla luce stessa e ne sono il gioco, la libertà impensabile. Ed in certe aurore mostra una specie di corporeità azzurrata che converte il cielo nell'acqua d'una fiamma diluita. La chiarezza più pura e vera che sia dato di vedere; la luce sciolta in una materia che non le ha resistito. Il centro oscuro della fiamma che abbiamo visto sgorgare si trasferisce al sole che così ardente sgorga in mezzo a questo corpo senza squarciarlo. Il fuoco che nasce dal corpo della luce come una parola senza pari, impensabile frutto del seno stesso dell'Aurora, che è arrivata a essere corporea senza essere molteplice, senza sottomettersi all'estensione, saltando le leggi della causalità. (Semplice visione o simbolo, si dirà, certo, ma se visione è, non si deve dimenticare che non esiste visione senza pensiero. E benché il pensiero stesso possa andare in cerca dell'umano, al fine di vedersi in sé stesso. Di vedersi senza pensare).

E così si alza la fiamma come una domanda che è, nel suo ardere, la risposta.

La risposta unica alla doppia domanda, a quella che sorge dal fuoco dell'ansia che usa qualsiasi parola o che cautamente si trattiene tranquilla nel balbettio, o è stemprata nel singhiozzo. Ogni fiamma, da qualsiasi materia nasca, singhiozza e via via che si fa pura cessa di singhiozzare, e il suo rumore diviene il ritmo d'un palpito leggero; diviene fiamma silenziosa via via che acquista vita; luce di un ardere contenuto.

E così la fiamma silenziosa e pallida, contenuta nella sua trasparenza fa capire al singhiozzo d'aver toccato una diversa tappa della vita.

Il dubbio che s'accompagna a ogni pensare, all'umano si acquieta, come se il pensiero vedesse sé stesso e questa visione fosse la risposta al suo lungo inquisire. Il ché di ogni perché, il fondo ultimo della ragione creatrice. Un essere che si fa secondo un'esatta proporzione di elementi distrutti dal fuoco che distruggendo fa da mediatore, aprendo la strada al fine, al transito fra la morte e la vita. Ed il fuoco della morte, il suo singhiozzo, respira alla luce della vita.

### *La fiamma-specchio*

Parallelamente alla fiamma seguire la fiamma senza entrare in essa ma

perdendosi in essa. Perdersi senza rimanerne prigioniero, rischio che si corre entrando in ogni cavità. E non è cavità, grotta la fiamma e perciò è guida al vero amore.

L'amore non può consistere nel portare in una prigione ciò che da esso è toccato e mosso. «Carcere d'amore», prigione preventiva o, meglio, preliminare col suo stimolo all'affetto, al gusto per la schiavitù, per l'accettata passività, che giunge a giustificarsi nell'Era della Coscienza e dell'Io. L'io accetta questo carcere declinando il suo imperio e confida, si avvilisce in un principio, ma può tosto, come un re pentito dell'abdicazione, levarsi a riesigere scompostamente i suoi diritti. Ma senza staccarsi dall'affetto per la passività in cui gode della sua schiavitù, del suo essere o essere stato catturato. È allora una cella sottoterra la prigione d'amore, tenebra senza nessun anelito di trasparenza e senza nessun amore per la tenebra. Questo amore per la tenebra che è in un Miguel de Molinos, dopo Dionigi primo fra tutti fondatore della mistica, se così si può chiamare ciò che occulta il suo fondamento, forse perché è essa che fonda o è destinata, senza dichiararlo, a fondare. Infatti ciò che veramente fonda l'essere nella sua vita o la vita dell'essere, non dovrebbe darsi a conoscere esplicitamente, dovrebbe essere la serenità, la certezza salva da ogni discussione.

«Prigione d'amore», ingannevole metafora per ciò che ha di certo, di certo in un istante soltanto, quello in cui chi ama rimane perplesso, senza possibilità di muoversi, non avendo guadagnato ancora il suo amore con l'anelito a cui la volontà congiungendosi lo innalza. E soltanto allora l'amore nasce.

La fiamma non è un bosco senza cespugli dove si possa entrare. Non è possibile farsi fiamma, ma darsi fuoco per essere come essa è, fiamma. E ancor più per esserlo già, il che dipende non dalla fiamma né dalla sua presenza affatto. Molti attrae non la presenza in sé della fiamma, della sola fiamma, bensì il suo fiammeggiare fantastico, la sua fantasia in libertà. Si starà allora in una diversa intimità, come regalata con la compagnia di qualcosa d'impensabile, irriducibile a un concerto e perfino a una figura qualsiasi, essendo un essere senza corpo e visibile. Un essere di luce perché la produce un principio della vita, un principiare dell'universo, come se tutto in esso fosse uscito in un solo istante. Nel tempo fiammeggiante del suo incominciare.

L'identità della fiamma è infatti temporale: consuma tempo e lo crea e si sente che, estinguendosi essa, il tempo o qualcosa del tempo si estingue con essa. E che essa stessa ha finito col suo tempo, che le si era offerto come durata. La durata si è consumata, ridotta ad ardere, a fuoco-luce. Il fuoco può dare l'idea e il sentimento della durata. La fiamma no, che non si estende nel tempo e che estendendosi nello spazio, propagandosi, fugge la sua unità primaria.

Ma la fiamma sola chiede di essere contemplata in silenzio. Il silenzio in cui l'estensione delle rappresentazioni e immagini, delle parole, il fiume soggiogante e fuggitivo delle esperienze è contenuto. Così si produce la quiete limpida, donata. E si crea dapprima lentamente, impercettibilmente uno spazio di trasparenza fra lo sguardo ed il suo oggetto, fra il contenuto della visione e il vederlo. Così

la visione diventa trasparente e la fiamma resta pura come un elemento senza avidità che si offre all'oscurità rimanendo intatta.

Così il fondo oro che la pittura bizantina dà per sfondo a tutte le figure. Tutto si sta vedendo in questa fiamma quieta, in questa identità del vedere e dell'esser visto, in una fiamma non peritura. E così, per opacità, sorge la pittura, tutto è dipinto prima che rappresentato. Tutto si stacca uscendo dal fondo della luce-elemento. E per questa luce previa, per questa luce invisibile-figurata dal fondo oro offerto dalla pittura bizantina, il visibile si offre come essere e verità. «La luce la fissò», dice la Messa di Santa Lucia.

(«Conoscenza Religiosa», n. 4, ottobre-dicembre 1977, pp. 382-385; poi in MARÍA ZAMBRANO, *Dell'aurora*, a cura di E. Laurenzi, Milano, Marietti 1820, 2000, pp. 110-115)

GIORGIO MANGANELLI

*Cristina Campo*

Cristina Campo, un nome fattosi fioco in questi anni; forse questo è il momento esatto per riscoprire una figura di difficile fascino, inquieta ed inquietante, signora di una prosa che non ha l'uguale da molti anni: Cristina Campo – araldico pseudonimo di Vittoria Guerrini – è morta assai giovane, dieci anni fa; più che un profilo quotidiano, è una fulminea luminescenza, un aroma pervasivo e riluttante alla descrizione, un disegno magro ed esatto, simile ai grafici giapponesi che le erano cari. Signora, regina della prosa. C'è qualcosa di regale nello stile mentale di questa scrittrice; una regalità astratta, esiliata, clandestina, fiabesca; così nelle favole nel cuore di una foresta, in una caverna, una tana, larve regali esercitano la loro regalità senza sudditi. Spogliato di ogni diritto di mondana vessazione, è un potere tutto e solo dello stile, della solitudine, ignaro di fratellanze, devoto al destino.

Leggendo queste prose, raccolte ne *Gli imperdonabili*, si riconosce, secondo un termine coniato da Cristina Campo, «la trappista della perfezione». Una estrema, anche dura concentrazione si accompagna ad una meticolosa pazienza, ad una lentezza che ha la qualità della danza. Ma annotare le qualità straordinarie di questa prosa non tocca il centro della transustanziazione che Cristina Campo operò sul linguaggio. Una certa idea del linguaggio, un certo modo di maneggiarlo, fa sì che questo si atteggi in uno o altro modo, sia o meno atto a talune confidenze. Cristina Campo si accostò al linguaggio come il credente al testo sacro, direi come il mussulmano al Corano, libro che è sacro solo in quella lingua, nella quale ripete la propria imperitura immagine celeste. Ma non fu una sacerdotessa del linguaggio, la prosatrice venne assistita dai doni dell'esilio e della regalità. Nel lessico di questo libro vi sono talune parole chiave; ne prenderò due. La prima è destino: è significato, ancorché nascosto, non coatto – lo si può perdere – angoscia ed illuminazione; il destino è sottratto al tempo, è esente dalla storia, non è fragore né minaccia, occorre appena dire che non è progresso, non è benessere. In una cultura analgesica, che ha orrore dei sintomi, il discorso del destino riporta costantemente alla venerazione, alla coltivazione dei sintomi: l'amore inane, il disamore, la riluttante nascita, la morte; il destino attraversa questi segnali, li tutela, li esalta; placare i sintomi vuol dire perdere il destino, smarrire l'identità, giacché essa stessa è un sintomo.

Ma forse la parola più sottile, la parola decisiva di questo lessico è «sprezza-

tura». Arduo definire che mai sia la sprezzatura: incontro superbo di distrazione e maestria, di noncuranza e di esattezza, ma anche, squisitamente, di inesattezza, una altera, favolosa inesattezza, nobile e plebea, quotidiana e fatata. Cristina Campo, in pagine argute e veloci, indica qualche esempio di sprezzatura: le Polonaises di Chopin, protervia popolare e nobiltà eroica, e certo seducente rintocco del tacco nelle Mazurche. Ci sono versi shakespeariani, e cadenze manzoniane. La sprezzatura dà alla prosa della Campo una nervosa pieghevolezza che la custodisce dal solenne, dalle tentazioni del cerimoniale. «Cerimonia» è altra parola lussuosa di questo lessico: ancora diniego della storia, non ha il compito di «dire» ma di disegnare una immagine, una icona. Cerimonia sta tra solennità e sprezzatura, cerimonia è anche la danza, la fiaba, il folklore; anche le figure retoriche. Quest'ultima parola mi porta a notare alcune intuizioni critiche di Cristina Campo: meno di due pagine su Manzoni additano una lettura non pedagogica, non edificante, non ortodossa; si fa luce un testo intriso di grazia e di fatali allusioni. Confrontando la critica di De Sanctis e Leopardi scrive righe straordinarie: «In Italia l'ultimo critico fu, mi sembra, Leopardi, con De Sanctis la pura disposizione dello spirito contemplante fu definitivamente perturbata e distorta dall'ossessione storica. Leopardi fu l'ultimo a esaminare una pagina come si deve, al modo cioè di un paleografo, su cinque o sei piani insieme: dal sentimento dei destini all'opportunità di evitare il concorso delle vocali. La esaminò, vale a dire, da scrittore. A Leopardi il testo fu presenza assoluta...». Vorrei attirare l'attenzione su quel delizioso «come si deve», donnesca sprezzatura non ignara di impazienza: un superbo colpo di tacco.

(«Il Messaggero», 1 novembre 1987, p. 3; poi in GIORGIO MANGANELLI, *Antologia privata*, Milano, Rizzoli, 1989, pp.167-169)



GABRIELLA CARAMORE

*La passione della perfezione*

Una scrittura «estetica» quella di Cristina Campo? Una scrittura che si consegna per intero allo splendore abbagliante della parola, alla compiuta espressione del dire, alla perfetta musicalità del discorso? Una scrittura che si nutre dei puri contorni delle forme, e ne esibisce l'incanto? Certamente la si può connotare in questo modo, tanto si rimane catturati, abbacinati dal «sapore massimo di ogni parola», leggendo *Gli imperdonabili*.

Ma solo a patto che ciò non significhi consegnare gli scritti di questo volume – che raccoglie la maggior parte dei suoi saggi – nel limbo di un compiaciuto e vacuo «estetismo». E ci aiuti invece a riconoscere quella di Cristina Campo come una scrittura della *responsabilità*.

Perché *responsabilità*? Perché in questa perfezione della forma, nella ricerca dell'esatta determinazione espressiva, e nella larga sapiente erudizione che sottende questo sforzo, ogni parola *risponde* di sé stessa, porta il *peso* di ciò che nomina, concede alle cose una *attenzione* estrema. Proprio parlando dell'*attenzione* – categoria sulla quale felicemente si incontra con il pensiero di Simone Weil – la Campo riconosce l'estrema dedizione, e dunque la sofferenza estrema, che il prestare attenzione a qualcosa implica. «Qui l'attenzione comporta 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».

Una scrittura responsabile, dunque, in quanto attenta, precisa, intenta a non cadere in errore. C'è amore per l'esattezza, per la perfezione in Cristina Campo. E la parola perfezione più e più volte è presente in queste pagine. «La passione della perfezione viene tardi... – scrive –. L'ardua e meravigliosa perfezione, questa divina ingiuria da venerare nella natura, da toccare nell'arte, da inventare gloriosamente nel quotidiano contegno».

Nel lettore «disattento», questa passione della perfezione potrebbe generare un altro equivoco, e un'altra domanda. È una scrittura «astratta» quella di Cristina Campo? È una scrittura evanescente? Essendo che la perfezione non si sposa facilmente con le cose del mondo, non sarà questa una scrittura che, per timore di errare, dalle cose si separa, si allontana, si astrae? Anche qui, è possibile forse una doppia risposta. È chiaro che la Campo lascia cadere, con distacco, la gravità che accompagna gli oggetti, e abbandona per strada ogni

appesantimento discorsivo, ogni orpello chiarificatore, esplicativo, referenziale, per mirare dritto al cuore delle cose. Ma ciò che ne risulta, come per un effetto di contraccolpo, è una singolare vividezza, una speciale precisione con cui l'oggetto esaminato, di riflesso, si offre a noi. L'esattezza geometrica con cui la frase si costruisce intorno al proprio oggetto, ce lo restituisce intatto nella sua concretezza, quasi nella sua materialità, ne fa percepire l'inintaccata ricchezza, ne ripropone la «corporeità raggianti». Una specie di «sensualità trascendente» giunge a noi da ciò che Cristina Campo tocca «con lievi mani». E quanto più si accosta ai suoi oggetti di passione e di conoscenza – si vedano gli scritti su William Carlos Williams, su Marianne Moore, ma anche le pagine su Chopin o sui padri della Chiesa – tanto più essi si fanno a noi più chiari e più vicini. La perfezione, lungi dall'essere una pratica di «ascesi» astratta, diventa «esercizio» di presenza nel mondo. Di più. Il superfluo, l'inessenziale, ciò che si presenta come non attinente al reale, diventa l'unica cosa che conta in questo mondo, l'unico metro necessario a orientarci nel vivere. «La caparbia, ininterrotta lezione delle fiabe è la vittoria sulla legge di necessità e assolutamente niente altro, perché niente altro c'è da imparare su questa terra».

Così, in ognuna di queste pagine, il paesaggio interiore, l'infanzia, la memoria ricompongono i tratti di un'esperienza che sfugge ai contorni di ogni definizione. Si provino a dimenticare, per un attimo, le notizie biografiche – l'uso dello pseudonimo, la famiglia d'origine, la singolare formazione, le relazioni amicali e intellettuali, le scelte – che le recensioni dei giornali (inevitabilmente, senz'altro giustamente) si sono affrettate a darci di lei. E si provi a comporre una sua biografia ideale, a partire dalla semplice lettura degli scritti (pubblicati per la prima volta tra il 1962 e il 1971) che formano questa felicissima raccolta, da *Il flauto e il tappeto*, a *Fiaba e mistero* ai saggi su William Carlos Williams, su John Donne, su Bernhard, su Borges, alle *Introduzioni* ai *Detti e fatti dei padri del deserto*, e ai *Racconti di un pellegrino russo*. Si vedrà, allora, come un doppio movimento si instauri tra Cristina Campo e gli oggetti della sua attenzione. Da un lato una sua forte presa su di essi, un lavoro «critico» che, percorrendoli, li fa suoi e li fa esistere. Dall'altro, c'è nello stesso tempo, l'attitudine a farsi attraversare, compenetrare da questi oggetti. Come se la fatica della scrittura fosse un evento che si produce nella propria vita, e nel prodursi, la trasforma.

Tra i primi scritti, quelli sul *tappeto* e la *fiaba*, e gli ultimi, sui *padri del deserto* e il *pellegrino russo*, un intero iter si compie. L'approdo è la terra arida e dura abitata dai «viventi con Dio nel silenzio». «È l'esilio, la traversata che conta per essi e che essi sono venuti a insegnare, con i loro monosillabi siderali e le loro monumentali reticenze: l'essere irreversibilmente stranieri su questa terra, il vivere dovunque, appunto, come un "uomo che non esiste"». Prediletti tra tutti i «maestri cristiani», questi «uomini che non esistono», abitatori di una terra di nessuno tra Occidente e Oriente, incarnazioni perfette della presenza di

Dio su questa terra, essi molto dicono di Cristina Campo e del suo incontro con la spiritualità cristiana. «Nella mente pura e unita Dio può dimorare. Dalla mente dilaniata, molteplice, Dio vuole fuggire. È l'unica ragione della sollecitudine di non peccare, l'unico vero movente dell'instancabile purificazione».

Decisivo, pare, è il ruolo svolto da Simone Weil nell'approdo di Cristina Campo al cristianesimo. Ne sono testimonianza, oltre al bellissimo scritto sull'attenzione, perfetto anello di giunzione tra questi saggi, la cura dedicata alla *Venezia salva* e alle *Intuizioni precristiane*. Tuttavia, proprio il confronto con la Weil, e la differenza quasi simmetrica che le divide, indica una difficoltà, una spina contro cui la Campo sembra urtare. Là dove per la Weil la perfezione è un moto discendente, un precipitare verso la sventura, un coincidere totale con la miseria della creatura (prediletto è il cristianesimo in quanto «religione degli schiavi»), per Cristina Campo si tratta invece di un moto ascendente, verticale. La scrittura della Weil indica un percorso spezzato, una fretta, un'urgenza, che si accompagnano alla mole copiosa degli scritti, al loro carattere di incompiutezza.

Cristina Campo ama scrivere poco. «Se qualche volta scrivo è perché certe cose non vogliono separarsi da me come io non voglio separarmi da loro». Ma, quando lo fa, tutto è armonia e compiutezza. Il pensiero di Simone Weil sembra fatto di ombre e di luci, la gravità e la grazia in uguale misura danno vita alle sue parole. Quelle di Cristina Campo sembrano puro cristallo di roccia. E la durezza, la compattezza, ma anche la lucentezza stessa di questo cristallo fanno sì che a volte, in alcuni passaggi, tutto risulti troppo composto, e insieme troppo rigido; troppo rischiarato, e dunque troppo uniforme. Un esempio soltanto: «Come i vangeli, la fiaba è un ago d'oro, sospeso a un nord oscillante, imponderabile, sempre diversamente inclinato, come l'albero maestro di un vascello su un mare ondosio». In passaggi di questo genere – pochi peraltro – affiora forse il rischio di sovrapporre piani troppo diversi, di avvicinare troppo nette distanze, di generare un sincretismo che sfiora la genericità. È in questi momenti che s'individua, nella Campo, una cadenza di difficoltà, un effetto di staticità, che tuttavia scompare, non appena la scrittura si distende di nuovo. E allora ritorna quel grande respiro di libertà, quella capacità così rara di accostarsi, – senza schemi, senza griglie interpretative – alle cose che vale la pena di nominare, con il puro desiderio di custodirle, di salvarle. «Un tempo il poeta era là per nominare le cose: come per la prima volta, ci dicevano da bambini, come nel giorno della Creazione. Oggi sembra là per accomiarsi da loro, per ricordarle agli uomini, teneramente, dolorosamente, prima che siano estinte. Per scrivere i loro nomi sull'acqua: forse su quella stessa onda levata che fra poco le avrà travolte».

(«Il Manifesto», 10 dicembre 1987, inserto «La talpa libri», p. 10).



ATTILIO BERTOLUCCI

*Il metallo della poesia: Lettere a un amico lontano*

Cristina Campo (anagraficamente Vittoria Guerrini) è uno di quei nomi che non ricorrono spesso nei discorsi, o negli scritti, dei più, ma resistono alle ingiurie del tempo, ombrosi e splendidi, nelle celle della memoria degli «happy few». La sua opera principale, che raccoglie tutte le prose sotto il titolo *Gli imperdonabili*, è, spero, ancora rintracciabile nelle librerie. Ho detto spero perché la non resistibile ascesa, o avanzata, dei bestseller può benissimo averla cacciata di nido.

Comunque anche queste lettere private idealmente vanno ad aggiungersi alle alte prose, diciamo pubbliche, perché sono intessute nella stessa stoffa, o se volete seta, cangiante, a volte, corrusca.

Naturalmente è lei, sempre lei, inconfondibile, anche nelle poche poesie, nelle bellissime traduzioni, da autori come John Donne e William Carlos Williams (condotte amorevolmente insieme a Vittorio Sereni) e Simone Weil. Il poetaginecologo del New Jersey e il predicatore sacro dell'Inghilterra elisabettiana vi sembrano fra loro molto distanti? Ma la delicata (malata di cuore dalla nascita), la fortissima tempra di Cristina ha vinto tutte le resistenze (apparenti?), ha legato le pagine come si dice che si legano i vetri colorati, lo ha fatto col metallo sottile e tenace della poesia, della sua.

Insisto che è lei pure in questo mazzetto di lettere inviate a un singolare scrittore italo-tripolino, Alessandro Spina, autore di racconti e romanzi a torto dimenticati inviatili per consigli, da lei generosamente e intelligentemente, qualche volta severamente, forniti.

Curiosa di tutto, mettiamo del *Corano*, come delle *Mille e una notte*, s'informa da lui fatalmente, naturalmente arabista, ma come lui s'interessa già di Pasternak e Borges da non molto apparsi all'orizzonte. Con qualche idiosincrasia prevedibile quanto perdonabile. «Non abbiamo mai parlato di Lawrence (T.E. naturalmente)». Immagino che, a torto, D. H. non le andasse per niente.

Se ho parlato per dare un'idea del libro, soprattutto di letteratura, è perché soprattutto di letteratura si parla in queste lettere, ma forse ho sbagliato, perché con discrezione si dice anche della malattia a un certo momento grave del compagno, Elémire Zolla, o della morte del padre, o delle sue febbri ricorrenti, coraggiosamente sopportate.

Gli ultimi anni della sua breve vita Cristina si è dedicata ai fatti religiosi, certo

di profonda radice interiore, ma con un fortissimo interesse, una vera passione dell'esprimersi in riti della religione stessa.

La battaglia per il gregoriano che le ha fatto cercare e trovare casa sull'Aventino, dove il gregoriano si era rifugiato, forse semiclandestino, può anche spiegarsi con la sua ferma base di educazione musicale, che doveva avvilirla alle «nuove» musiche di chiesa, ma non sente mai di estetismo: e non è detto che, trattandosi di battaglia, molte ferite le abbia ricevute, il suo minuto corpo, in quel suo ostinato, imprudente combattere, magari con molto dolore inginocchiandosi.

Posso aggiungere che mi hanno commosso, probabilmente per ragioni personali, queste righe? «Quante volte abbiamo parlato di quelle grandi famiglie che avevamo alle spalle, che sono la sola cosa di cui si vuole sapere, di cui si vorrebbe scrivere! Di questi ultimi lembi di famiglie – isole miracolose in questo mondo di orride relazioni carnali – ultime ali degli edifici perfetti sui quali un tempo era scritto *Dominus providebit*».

(«Panorama», 16 luglio 1989, p. 26)

MARIO LUZI

*La vocazione di Cristina*

Ci fu per alcuni di noi una comprensibile emozione nell'incontro di quella sera di giugno a San Miniato al Monte. Per alcuni di noi quella che era stata una fervida cellula di umanità e di studio sembrò ricomporsi intorno a colei che spontaneamente, per pura grazia e ricchezza comunicativa, aveva saputo costituirla: Cristina Campo. Sembrò a noi, e spero lo abbiano sentito tutti gli altri intervenuti, che quella non fosse una rievocazione, ma una serena riunione in cui lei era più presente che mai: e alla sua presenza rispondeva quella degli altri amici scomparsi come Leone Traverso, Francesco Marcucci, Padre Vannucci che erano stati assidui in quella indimenticabile conversazione. E potrei anche dire interminabile conversazione perché Cristina che era cagionevolissima di salute era anche instancabile; era fragile ma anche fortissima, era squisita nei modi ma anche ferrea e, perché no, impositiva nella volontà. La sua straordinaria eleganza intellettuale era proprio il prodotto di questi contrasti, o meglio di queste compensazioni, per cui una causa di gracilità si converte in un motivo di superiore energia.

La causa di gracilità era biologicamente un difetto di cuore: e psicologicamente l'essere stata costretta a una vita ridotta, appartata. Tutto questo si era risolto in una ininterrotta concentrazione. Il suo fascino veniva anche dalla mutevolezza vivacissima dei suoi stati d'animo, dalla gravità alla gaiezza, dalla severità all'arguzia scintillante e divertita.

Si facevano insomma senza accorgersene le ore piccole in questa casa di via De Laugier o in quella sortita che le fosse permessa al teatro, ai luoghi alti e curiosi della *flânerie* fiorentina, o più giulivamente, alla gelateria. Alla fine si era sempre fatto qualche importante escursione o arrovellato qualche insolubile problema.

Non so se questa così difettosa immagine che io ne do traspaia e magari diventi più lucida dalla lettura delle sue pagine: perché di tutto ciò che fu e significò una creatura umana così viva e intensa che resta? Rimane tutt'al più, ed è già un privilegio, qualche pagina che non ha voluto negare a un suo ideale lettore, lei che fu così severa e così riservata e gelosa dei suoi pensieri e delle sue parole scritte.

La *fiaba* e il *mistero* sono le parole ricorrenti, le parole chiave del mondo di Cristina Campo. Mistero come deposito, serbatoio di fiaba: vale a dire un mistero

che si significa attraverso la fiaba; fiaba che è la garanzia del mistero. E allora, si dirà, a che serve la decifrazione? Serve a svelare la meraviglia della cifra. L'universo, quando non si vive brutalmente come presente caotico, è ordine pensato e meditato, è cifrato: la limpidezza, fiabesca a sua volta, a cui Cristina aspirava era quella della creatura che ha svoltato l'angolo della confusione ed è penetrata nella cittadella e si aggira lievemente tra quelle cifre, che non sono più cifre ma segnacoli lucenti. Quei segnacoli, quelle cifre che si manifestano certo svelano la presenza della legge, dei principi, dei fondamenti del mondo ma non possono essere usati a fini presuntuosi di conoscenza, essi sono inservibili, essi non cessano di obbedire, appunto al mistero: e il loro valore sta nella pura manifestazione. A chi?

Agli *eletti*. Elitaria è nella sua essenza e non solo nei modi tutta la concezione di Cristina. Lo sforzo di adeguarsi alla molteplicità mirabile del messaggio, di essere pronti e vigili a captarlo quando arriva o a penetrarlo con la pazienza e la disciplina – penso all'ultima fortissima attrazione per i monaci orientali, più immobili e assorti nei loro compiti – quando giace nella sua tutto sommato trionfale immanenza, questo sforzo attiva alcune persone eccezionali che sono come addette alla più alta mediazione. Tale fu Cristina per i suoi amici stretti e per altri che si sarebbero aggiunti, simile alle persone appunto che andò riconoscendo ed elevando a modello.

Non c'era nulla di iniziatico, direi, nella mente e nel procedere di Cristina: e questo proprio perché il latente, il segreto erano già nel visibile e nell'esperibile e tendevano a manifestarsi come tali. Quando il mondo tutto è sé stesso e nel medesimo tempo la sua propria metafora allora non c'è luogo per itinerari esoterici. Ce n'è invece per cammini e pellegrinaggi meritori, voglio dire che acquistano merito e accrescono dignità, lucentezza speculare dell'intelletto.

La vocazione di Cristina Campo era in definitiva la ricerca della perfezione, un perpetuo *desiderium perfectionis*. Come ho già scritto in un'altra circostanza, Cristina Campo credeva che la perfezione esistesse e, come altri che l'hanno creduto, non sapeva che farsene della perfettibilità. Per sé e per quelli in cui si riconosceva non c'erano obbiettivi minori o relativi a cui si potesse puntare. Era esigentissima e severa con sé e con i «suoi». Degli altri non s'interessava – e qui per animare il personaggio potremmo parlare di un certo snobismo.

La perfezione era per lei il segno di amore e d'intelligenza coerente con la meravigliosa fiabesca dovizia dell'universo, in cui l'oggettivo e l'immaginario non hanno una frontiera statuita, ma se mai uno scarto drammatico. La volgarità, infatti, la violenza, l'ingiustizia, l'inequalità le soffrì moltissimo. Ricordo l'indignata amarezza per la morte di Brasillac, per il silenzio generale sulle vittime della parte perdente.

La perfezione l'aveva cercata e riconosciuta prima nella poesia e nella letteratura. Quel documento di sapienza macerata da affinamenti e stanchezze di civiltà troppo mature che è *La lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal fu per



molti anni il suo fermo vademecum. La poesia, la coscienza dell'umano e il riflesso dell'essere che vi poteva leggere come pochi altri educati dallo studio solitario e aguzzati dalla separatezza e dalla sofferenza erano il suo paragone. Il suo cammino di perfezione passava di lì: le sue traduzioni da Hofmannsthal, da William Carlos Williams, Donne, i suoi pochi versi, i suoi saggi sorprendenti di maturità, ricchi di preziosi tesori sapienziali e illuminati da un sorriso intellettuale, fusi e temprati in uno stile superiore che era il suo personale, rimandato dalla persona all'opera e viceversa.

A un certo punto in quel giardino d'incanti e di dolorose maturazioni cadde la pietra scheggiata e ancora rovente di Simone Weil. Cristina, pur così lontana, mostrò una sorprendente prontezza, ravvisò un'altra, questa più drammatica, mediatrice di assolutezze, un'altra via di conoscenza e riconoscenza dalla sua, eppure irrefutabile. Non più Louise Labé o la «Dame à l'unicorne»: favola e mistero si dibattono ora tra testimonianza e martirio, e un eterno paradosso si ricompone in elementare e profonda verità. La storia sanguinosa, il dramma esterno entrano seppure già espiati nel mondo di Cristina che li aveva esorcizzati.

Poi Roma e il sodalizio con Zolla spostano forse l'obbiettivo sul mondo della religione e dell'asceti. Il paragone adesso è con l'ermeneutica del sacro, con la perfezione spirituale e con le sue forme visibili. I riti, per esempio, dove hanno ancora tutta la loro forza di manifestazione: e per questo in primo luogo i bizantini e gli orientali. È una via in cui l'eleganza non si smentisce ma la prova è più stringente e tormentosa. Questa nuova fase ha lasciato anch'essa segni splendidi finché le due vie sembrano ricongiungersi nell'epilogo. La poesia «All'altezza delle lacrime», conosciuta postuma, fonde tutti i passaggi di quello straordinario amalgama di apprendistato e di magistero che fu il suo breve corso. Troppo breve, davvero. Ma forse possiamo sorridere di questa misura tutta nostra, che non ha nulla a che vedere con la perfezione.

(«Il Giornale», 29 agosto 1989, p. 3)



EMANUELE TREVI

*La passione della bellezza*

Fulminea e circolare come un madrigale di Monteverdi, la poesia che reca per titolo *La Tigre Assenza* appariva nel 1969 su «Conoscenza religiosa». Composti *pro patre et matre* (nel giro di pochi, dolorosi mesi, tra il 1964 e l'anno successivo erano morti entrambi i genitori di Cristina Campo), questi quattordici versi si caricano oggi della responsabilità di accogliere sotto il loro titolo l'intera opera poetica della più affascinante e meno classificabile pensatrice (altra definizione proprio non sappiamo indicare) del Novecento italiano. Accanto agli *Imperdonabili*, raccolta quasi completa del lavoro in prosa, *La Tigre Assenza*: due libri (pubblicati da Adelphi rispettivamente nel 1987 e nel 1991) la cui composizione postuma è ovviamente estranea alla volontà di chi li scrisse, eppure viventi in un rapporto speculare, ognuno apparendo come la chiosa dell'altro. Si potranno preferire i saggi degli *Imperdonabili*, ma chi grazie ad essi ha scoperto nella Campo un cosmo linguistico e morale di impareggiabile nobiltà non potrà disconoscere a questi versi la qualità di testimoni di un itinerario poetico di assoluta rilevanza. Rilevanza che pertiene a quel «tempo segreto», carsico, della storia poetica del Novecento che tuttora sfugge alle maglie troppo larghe di una storiografia letteraria accecata dal gioco delle poetiche ufficiali o da consimili astrazioni. Non si dimentichi inoltre un terzo, prezioso libro della Campo: le *Lettere a un amico lontano* pubblicate da Scheiwiller nel 1989. Anche perché, fra le tante cose belle, in una lettera del 1964 troviamo proprio l'immagine della tigre, simbolo di un dolore che minaccia la stessa integrità di chi lo patisce; e non è poco, trattandosi proprio della scrittrice che ci ha insegnato a riconoscere nel ritorno ossessivo di una *figura* la segreta pulsazione di un *destino*, poetico o umano che sia. «Io piango e tremo – si legge in questa lettera – ed è come se nella stanza quieta, dove tanto vorrei studiare e scrivere, giacesse nell'angolo una tigre battendo la coda, ritmicamente». Nella poesia composta in seguito, il simbolismo della tigre precisa i suoi confini incarnando un ben circostanziato dolore, lo strazio della distanza e della privazione. La tigre Assenza, dunque, figura che è vessillo di un destino. «Tutto divorato» dalla Tigre è il «volto rivolto» agli amati assenti: solo la bocca resiste, prega gli assenti perché a loro volta preghino per la resistenza della bocca, che possa continuare a pregare... A Parigi, sul Quai d'Anjou nell'Ile Saint-Louis, si può leggere una lapide che ricorda l'ultimo luogo di lavoro di Camille Claudel. Vi è incisa una frase da una lettera a Rodin: «Il y a toujours

quelque chose d'absente qui me tourmente». Implacabile il tormento che procede dall'Assenza, ed infallibile come la freccia di Apollo. La conseguenza forse più crudele di questo patimento è il dubbio riguardante l'effettiva esistenza di un soggetto capace di rivendicare quella bocca e quella preghiera come sue inalienabili proprietà. Non so se Cristina Campo abbia meditato sugli splendidi versi iniziali del quinto dei *Sonetti del ritorno* di Guido Gozzano: «O tu che invoco, se non fosse l'io / una sola virtù dell'Apparenza / ritorneresti dopo tanta assenza / tra i frutti del frutteto solatio». Comunque sia, nulla come la poesia può aiutare a decifrare il senso della poesia. Assenza, apparenza; nella prima di Gozzano sta tutta la meditazione tragica sobriamente allusa più che dichiarata nel breve giro di versi della *Tigre Assenza*. La devastazione dell'Assenza esilia il soggetto poetico nel reame dell'Apparenza. Tutta la poesia di Cristina Campo, quella dell'esile raccolta *Passo d'addio* (1956) e quella fino ad oggi inedita o consegnata alla semiclandestinità delle riviste, è una intensa meditazione lirica sull'Assenza e i suoi *remedia*: l'attenzione, la memoria, la liturgia.

Che la vita dell'anima non sia, dov'è vera vita, che una forma costante e purissima di attenzione, i lettori della Campo lo sanno bene da alcuni saggi, in particolare *Attenzione e poesia* e quello su Čechov. Ma è motivo implicito ad ogni pagina degli *Imperdonabili*, ed è agevole riconoscerlo in questi versi come il timbro di una voce amica. Margherita Pieracci Harwell, che ha curato l'edizione delle poesie della Campo in un perfetto equilibrio di amicizia e rigore filologico, ci informa, a proposito di un verso di *Passo d'addio*, di un interessantissimo itinerario di varianti. Vale la pena citare l'intera quartina in questione: «Non resta che protendere la mano / tutta quanta la notte; e divezzare / l'attesa dalla sua consolazione, / seno antico che non ha più latte». Una prima redazione della poesia, precedente alla stampa del 1956, parlava di «...divezzare / l'anima dalla sua consolazione». Non basta: una copia di questi versi inviata dopo il 1961 all'amico Alessandro Spina reca un'ultima, suggestiva lezione: «...divezzare / l'attimo della sua consolazione». Anima, attesa ed attimo: la ricerca inesauribile di perfezione non genera gratuiti sbandamenti del senso, ma un sempre maggiore affinamento del verso, per successive approssimazioni condotto ad una più esauriente pienezza espressiva. Che l'anima, divezzata da ogni falsa consolazione, possa assumere la forma a lei propria di un'attesa, divenire lo stesso gesto di attendere, è forse più facile da comprendere di quanto lo sia il successivo passaggio conducente dall'attesa all'attimo. L'espressione si carica di un'allusività tutta ermetica, a meno di non intendere il senso del verso in relazione allo stratificarsi delle sue varianti ed al suo contesto meditativo. Rileggiamo: lungo tutta la notte l'anima compie un processo salvifico di apertura alle cose circostanti (il «protendere la mano»): il dono e la facoltà dell'attenzione la rinnovano, divezzandola dal mortifero seno ormai privo di latte della «consolazione». Questa apertura dell'anima alle cose si traduce nel gesto dell'attesa e nella situazione temporale dell'attimo: lo spazio repentino e irreversibile che si apre alla salvezza. In ogni tempo della sua meditazione, Cristina Campo ha distinto con energia l'attenzione dalla curiosità.

Se la prima ci rende capaci di pienezza spirituale e di grande poesia, la seconda non è altro che la cieca consolazione dal seno disseccato di cui si dice in questi versi. Autentica ortopedia dell'anima, l'attenzione è quello spazio vuoto nel quale si rende finalmente possibile l'ascolto della musica del destino. Non altrimenti, questo ascolto era reso possibile dalla continua ripetizione della Preghiera del Nome sulla quale si impernia uno dei libri più amati dalla Campo, i *Racconti del pellegrino russo*. Certo nella Campo è sempre presente anche l'idea di un dolore necessario, da patire con letizia in cambio della salutare metamorfosi. Così potrà scrivere: «Troppe cose hanno accolto le tue palpebre / l'attenzione t'ha consumato le ciglia» (*Oltre il tempo, oltre un angolo*).

«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». Lo strenuo esercizio della memoria è uno dei gesti mentali privilegiati da questa poesia fatta di intimità e concentrazione. Grazie ad esso la vita può essere come raccolta e contenuta, come scrive la Campo nel *Biglietto di Natale a M.L.S.*, «nella pietà di un verso». La cosa più importante è che a questa pietà sia concesso, per così dire, di trattenere il fiato: fare spazio così alle immagini che della memoria sono la struttura affettiva e l'autentico contenuto. Di fronte a queste immagini, ecco accadere il miracolo di una lingua poetica ormai irrevocabilmente radicata sul versante della perfezione: «O mio giacinto dalla verde foglia / nella pianura fumida di pianto». Anche questo lirico assillo della memoria rende ardua l'impresa di suggerire raffronti o genealogie di una scrittura condannata all'inclassificabilità. Una via di comprensione molto promettente, che qui si indicherà senza percorrere, porta dritti fra le traduzioni: sempre frutto di insondabili ma certamente determinanti affinità elettive. Certo il disorientamento con il quale si parla sempre della Campo è destinato a non venir meno anche su questo, relativamente più sicuro, terreno d'indagine. Perché il cosmo poetico della Campo non è tutto racchiuso nel recinto delle versioni, e su alcuni decisivi insegnamenti è stata gettata una coltre di reticenza. Sembra incredibile ad esempio che una poetessa talmente consapevole del rapporto di implicazione fra ispirazione e cerimonia abbia potuto evitare di spender parole su Rilke.

Nei saggi della Campo, si perviene spesso ad un concetto-guida più intuito dalla passione che costretto all'interno di una razionale argomentazione: parlo di una scintilla che in questa scrittrice che si disse dotata di «orecchio assoluto» per la lingua si accende di fronte ad ogni creazione verbale incorrotta. Lo stile di questa casta perfezione viene splendidamente definito come «un ordine spontaneamente liturgico di parole». L'estrema (in senso cronologico ma anche morale) storia poetica della Campo registra il tentativo di fare della liturgia non solo la condizione segreta dell'espressione, ma anche l'argomento stesso della visione lirica. La dimensione di poemetto di *Missa romana* e *Diario bizantino* era necessaria allo spiegamento di interi universi simbolici resi intimamente coerenti dalla loro appartenenza al sommo teatro liturgico, e letti attraverso gli occhi di un'anima sempre attratta dalla verità e dalla bellezza del rito, tenuta ai margini

da una condizione di *profanità* patita con umile rassegnazione. Con la lapidaria esattezza di un acquerello zen, questo moto contraddittorio di appartenenza e distanza è tracciato fin nel primo verso del *Diario bizantino*: «Due mondi – ed io vengo dall'altro». «Non si può nascere ma / si può morire / innocenti»: la bellezza del rito è essenzialmente un irrinunciabile invito a riconquistare la propria innocenza. Tutta la scrittura di Cristina Campo (come quella di Simone Weil) può essere considerata come una commossa meditazione sul visibile come porta d'accesso al numinoso, quell'Invisibile che ci si rivela nei tremendi barbagli della bellezza. Di questo fascinoso, inattuale romanticismo una poesia come *Canone IV* è forse la dichiarazione testamentaria, l'approdo di un pensiero dall'inizio fisso senza distrazione al suo limite. Come tutti i luoghi terminali, può, in virtù della circolarità propria alle grandi avventure stilistiche, funzionare da prologo alla comprensione di questa esperienza poetica. Essa viene consegnata alle figure definitive della Bellezza, delicata e micidiale, e del Maestro e Signore che la trasfonde nel visibile per regalarci una pallida parvenza del suo volto, «centro celato nel cerchio». Su questo centro, su questo cerchio, sulla loro reciproca implicazione, è andata crescendo, rampicante fra i sassi, una delle più intense voci poetiche che ci sia capitato di conoscere e apprezzare.

(«Poesia», n. 49, marzo 1992, pp. 25-27)

MARGHERITA DALMATI

*Il viso riflesso della luna*

*Moriremo lontani. Sarà molto  
se poserò la guancia nel tuo palmo  
a Capodanno; se nel mio la traccia  
contemplerai di un'altra migrazione.*

*Dell'anima ben poco  
sappiamo. Berrà forse dai bacini  
delle concave notti senza passi,  
poserà sotto aeree piantagioni  
germinate dai sassi...*

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

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

Questa poesia è Cristina Campo. Cercherò di abbozzare il suo profilo come esce dalle sue lettere; e come io l'ho vissuta per ventidue anni, dal 1955 al 1977.

*I.*

In una delle prime lettere Cristina mi scriveva: «Quando scrissi per la prima volta a Maria Luisa Spaziani, mi rispose così: “la sua lettera è stata per me la part de Dieu”. Oggi queste parole potrei scriverle a te, che sei venuta a cercarmi in fondo al pozzo come il viso riflesso della luna».

E ancora, il 14 settembre 1955: «Della Spaziani amo tre o quattro poesie, come si ama ciò che è nostro da tempo! poesie che avrei potuto scrivere. *Io piango lacrime di morte, 30 giugno, Murato come in sogno.* È a Maria Luisa devo moltissimo. Fu dopo aver letto *Le acque del Sabato* (una notte dello scorso ottobre sul fondo dell'oceano) che mi balenò la possibilità di far versi. Quella

notte scrissi la poesia *A M. sopra una tavola di cipresso* (che non valeva tanto) e *Moriremo lontani*».

## II.

La vita privata di un autore è da rispettare; tuttavia si usa nei nostri giorni parlare, anche troppo, per illuminare un personaggio da tutte le parti e, semmai, dissipare qualche falsa luce che lo altera; si usa perfino pubblicare le sue lettere indirizzate a una sola persona, non a tutti.

Quale era l'opinione di Cristina Campo su questo? Lettera del 4 maggio 1958:

«Cara, non toccare quelle lettere. Distruggile se vuoi, anzi fallo senz'altro se ti possono dare impaccio; ma se decidi di conservarle lasciale come stanno. Le spine non m'interessano più, sono tutt'uno con le rose adesso; e poi appartengono a un'altra vita, irricognoscibile. Ma le lettere no, le lettere siamo noi due».

E in quell'altra lettera del 14 giugno 1961:

«Giorni fa sono stata a Firenze e ho bruciato due chili di carte – l'autodafé definitivo. Si sono salvate le tue lettere e poche altre, che ho portato qui a Roma. Poi ho scritto un testamento dove pregavo tutti di distruggere ogni mia lettera anteriore al 1957».

(Nelle sue lettere c'è di tutto: perfino l'eclisse del sole dell'11 novembre 1968; la scoperta archeologica di un vasetto di miele in una tomba dopo 1600 anni; notizie di amici, letterati e musicisti; fino alla Katai – il barboncino di Anna Banti).

## III.

L'incontro con Vittoria lo devo al padre, il Maestro Guido Guerrini, direttore allora del Conservatorio Nazionale di Musica «Santa Cecilia», subito dopo il mio diploma in clavicembalo nel 1° luglio 1955.

Figlia unica, malata di cuore fin dalla nascita, Vittoria era cresciuta come in una torre di vetro: educata privatamente – frequentò poco la scuola – le era proibito giocare con i bambini della sua età; l'unico svago permesso, la lettura. Si era formata da sé l'istruzione, cogliendo i fiori più rari della letteratura europea e guidata, più tardi, da un finissimo esteta: Leone Traverso, acquistando un linguaggio anche troppo prezioso. In una lettera del 23 giugno 1956 scrive: «La mia lingua, lo so bene, è armoniosa, troppo persino. È proprio questo che a me non va. Io faccio ancora dell'oreficeria, mentre si deve lavorare la pietra. Luzi l'ha capito e ha rinunciato a ogni forma di splendore – come Hölderlin, come Leopardi».



## IV.

Vittoria parlava troppo e a voce alta – questo tradiva la solitudine della sua infanzia. Era fragile di fuori, ferrea di dentro. Temperamento appassionato, era capace di spendere un'energia enorme scaricando il suo affetto su tutti, conosciuti e sconosciuti, come un cataclisma! Come se cercasse di rivendicarsi del cuore malato che l'aveva costretta a una vita diversa da quella dei suoi coetanei. «Eppure amo il mio tempo – dirà nel suo saggio *Parco dei cervi* – perché è il tempo in cui tutto vien meno ed è, forse per questo, il vero tempo della fiaba. E certo non intendo con questo l'era dei tappeti volanti e degli specchi magici, [...] ma l'era della bellezza in fuga, della grazia e del mistero sul punto di scomparire, come le apparizioni e i segni arcani della fiaba».

I suoi amori erano tempestosi, sfrenati – e condannati. Nessuno può resistere, in continua tensione, a un volo senza stasi. Cristina Campo era una piccola, fragilissima donna, bella, di una grazia incomparabile, di sobria eleganza – e troppo attiva; ogni tanto crollava, tradita dal cuore; stava per qualche giorno a letto – e tornava a far la stessa vita.

Lavorava di notte. «Che può fare il poeta ingiustamente punito – scrive nello stesso saggio – se non mutare le notti in giorni, le tenebre in luce?» La sua giornata cominciava a mezzogiorno e si prorogava fino all'alba. In quelle veglie nacquero le poche liriche e i suoi stupendi saggi. Annotava a matita i suoi pensieri al margine dei libri che leggeva; non so che fine abbiano fatto questi appunti.

## V.

Quel che io devo a Vittoria è il tesoro più prezioso: la famiglia – avendo perduto la mia in guerra. Nelle lettere scambiate con lei per ventidue anni si può leggere: «Tuo fratello è arrivato a Firenze ieri sera – lettera del 2 settembre 1958 – non l'ho visto ma gli giro intorno». Oppure: «Tuo cognato ha telefonato di nuovo» (stessa lettera). Ed erano davvero: *mio* fratello!, *il* cognato!...

Che cosa le ho portato io? poco, ma qualcosa di essenziale. Le avevo parlato delle mie fiabe, che avevo cominciato a scrivere all'epoca della guerra, pubblicate nel 1990. Le parlavo della liturgia bizantina; e di William Carlos Williams – cose che avrebbero riempito gli anni dell'ultima fase della sua vita. Quando mi regalò il libro di Einaudi con le poesie del dottor Williams tradotte da lei e da Vittorio Sereni, scrisse sulla prima pagina: «a Margherita che mi parlò per prima di William Carlos Williams».

## VI.

Che cosa è la vita? Il nostro destino, i nostri sentimenti; dell'uno e degli altri noi siamo e non siamo responsabili. «L'amore è per essenza tragico – scrive Cristina nel suo saggio *Parco dei cervi* – perché da esso – solo da esso – la freccia del nostro presente vola istantaneamente a configgersi nel futuro: superando di colpo tutto lo spazio che noi dovremo lentamente percorrere, fissando un termine ignoto a cui non potremo in alcun modo sottrarre la nostra anima».

L'oggetto dell'amore intanto è una persona – non una cosa da portar via – una persona che può accettare o respingere, seguire o fuggire.

Cristina fu iniziata all'arte dello scrivere da una persona molto distinta e importante nelle lettere, la stessa che fu anche il suo primo amore. Però il grande amore, e l'unico della sua vita, fu un'altra persona, quella del «Moriremo lontani»; un amore impossibile poiché la persona amata aveva tutte le virtù cantate dai poeti; inoltre lei era libera, lui no.

Così entrò nella sua vita una terza persona, ma non dalla porta della passione: ospitato in casa Guerrini era curato da lei da un male contagioso. Non credo che lo avrebbe mai cercato; non era il suo tipo; per di più non era libero. Certo, se un legame è solido e forte nessuno può romperlo. Gabriella Bemporad, da cui io ho imparato tante cose, mi ha insegnato anche questo: che l'essere umano non può diventare proprietà di nessuno! L'uomo può essere semmai prigioniero dei propri sentimenti; delle sue passioni; dei propri doveri; del proprio destino – mai però proprietà di un altro.

Purtroppo l'ospite fece la sua scelta: preferì la sua bella infermiera, malata anch'essa di cuore – e col cuore ancorato per sempre al poetico personaggio del «Moriremo lontani». Può anche darsi che la scelta non fosse al cento per cento per la persona di Cristina, ma anche per l'ambiente di lei: e per il padre, illustre compositore e accademico, che aveva rapporti con tante personalità del mondo culturale internazionale...

## VII.

Com'è andata a finire questa storia si vede da una lettera di Cristina del 1974, tre anni prima della morte:

«In questi giorni sono stata peggio di quanto potessi ricordare da almeno due anni. La pressione a 75, tachicardia violenta, piccoli o meno piccoli edemi polmonari. Oggi ero del tutto senza polso [...]. Ma questo è nulla vicino alle lunghissime sere e notti, sola nella mia stanza, spesso sola nella mia casa [...]. Te ne parlo oggi, sola come sempre tra queste quattro mura, che amerei per la loro pace, la loro purezza, i loro libri, le loro icone, se non fossi quasi perennemente prigioniera – oggi qui sola pensavo, e quasi con un trasalimento, come tutto questo sarebbe diverso se sapessi che nella città vivi tu, che a una certa ora mi telefonerai, verrai forse – ma comunque sentirò la tua voce e per un attimo crederò che la famiglia esista in questa terra».

## VIII.

La vigilia del funerale, la notte di quel lunedì 10 gennaio 1977 nella casa dell'Aventino eravamo in tre a vegliare: Elémire Zolla, il suo giovane amico ingegner Gaetano Paolillo, e io. Stupidamente stavamo a vegliare Vittoria morta – mentre Cristina si trovava nella camera accanto con i suoi libri, gli appunti, le carte, le lettere... Fuori il cattivo tempo infuriava, e i gatti di casa smaniarono per entrare nella stanza. Alle cinque di mattina arrivò anche Margherita Pieraracci; ma nemmeno allora abbiamo pensato a Cristina: il dolore ci tratteneva vicino alla bara di Vittoria...

Il funerale fu alle otto di mattina nella chiesa benedettina che era ghiacciata. Poi Vittoria partì, tutta sola, per Bologna verso la sua tomba. Io partivo subito per Atene; avevo la sera stessa un concerto. Gli scritti, gli appunti, le lettere, i libri – tutto ormai apparteneva agli eredi. Vittoria era morta senza testamento. Fra le sue carte erano custoditi fotografie e documenti della mia famiglia; essendo senza casa quando venni a studiare a «Santa Cecilia», Vittoria mi aveva offerto di custodire quel che io ritenevo più prezioso; e tutta quella roba andò a finire nelle mani degli eredi. Il dolore non ci lasciava pensare, in quei momenti, ad altre cose.

Quando scrissi a Paolo Bottoni, a Bologna – l'unico cugino sentito nominare da Vittoria – mi rispose che siccome la madre, sorella del maestro Guerrini, era morta, lui non era fra gli eredi, indicandomi anche la tomba della Famiglia Putti nella Certosa di Bologna, al numero 3 del Cunicolo del Chiostro Maggiore a Levante, dove Vittoria riposa accanto alla madre. Mi disse ancora che le carte del Maestro Guerrini erano andate alla Biblioteca Musicale di Bologna – almeno queste hanno trovato il posto giusto.

Ora Cristina Campo si trova nei suoi scritti, e la sua voce arriva a noi incantevolmente armoniosa:

*Amore, oggi il tuo nome  
al mio labbro è fuggito  
come al piede l'ultimo gradino...*

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

*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.*

*(Per Cristina Campo, a cura di M. Farnetti e G. Fozzer, Milano,  
All'Insegna del Pesce d'Oro, 1998, pp. 123-127)*

ALESSANDRO SPINA

*Cristina Campo e l'Oriente*

Ognuno ha i suoi giardini segreti. Credo che per Cristina Campo i dizionari siano stati un luogo di ricerca, di rifugio, pedagogici e a loro modo consolanti, per usare un aggettivo caro all'ultimo Mann. Li frequentava come musei, li compulsava con l'attenzione con cui il fanciullo ascolta i grandi. Il culto della tradizione vi trovava pace, come una conferma dell'identità. La lingua sembrava cripticamente fare essa stessa, a imitazione della letteratura, la sua *recherche du temps perdu*<sup>1</sup>.

Per carità, è solo un accenno scherzoso per giustificare il ricorso al dizionario ad avvio di un discorso che tuttavia si vuole breve. Ci dice il Devoto-Oli che la fiaba è «un racconto fantastico per lo più destinato ai fanciulli», mentre la novella è «una vicenda reale, elaborata secondo uno schema narrativo e una più o meno palese aspirazione artistica, il cui carattere immaginario o fantastico può simboleggiare nel linguaggio comune l'idea di inconsistenza o incredibilità», definizione che ci lascia freddi. È il momento in cui, levati gli occhi dal dizionario, ci rivolgiamo alla memoria, la quale non è un'aiuola che occupi uno spazio ristretto ma un campo infinito. Ovviamente non sapremmo dare una migliore definizione dei due illustri filologi, ma la memoria di pazienti letture ci dona un'idea della novella molto più ricca, seppure, o forse perciò stesso, ineffabile.

Il Devoto-Oli ci soccorre in altro modo. In una parentesi della definizione stessa offre degli esempi: «le novelle del Boccaccio, di Luigi Pirandello, le novelle delle *Mille e una Notte*». La chiamata in causa del Boccaccio è troppo ovvia per essere utilizzabile. Quanto a Pirandello, non l'ho mai sentito citare dalla Campo, di certo non soggiogata dal carattere, diciamo irriverente, «avvocatesco» della sua scrittura, è l'opposto assoluto (non osiamo dire il rivale) di Hugo von Hofmannsthal. Ci serve invece l'ultima indicazione (le novelle delle *Mille e una notte*) perché vogliamo dire due parole su Cristina Campo e l'Oriente.

Che l'universo di Cristina comprendesse da sempre l'Oriente non solo lo si evince dai suoi scritti, o, per chi ebbe l'incantevole privilegio di frequentarla, dalla

<sup>1</sup> Lettera inedita del '62 a Margherita Pieracci Harwell: «Prima di ammalarmi non leggevo che il dizionario, prendendo appunti. È una cosa che si dovrebbe fare ogni giorno; ma sia pure una volta tanto, cambia tutto il sangue nelle vene».

sua sottile conversazione, ma lo si può dedurre dalla fatalità dei presupposti. La Campo ha vissuto nella fiaba da fanciulla e con la fiaba poi, inutile illustrare il rapporto, noto a tutti; la fiaba e la novella non sono un'unica forma di espressione ma non sono neppure distinte; Cristina ripeteva l'itinerario di Hofmannsthal che era austriaco e italiano, veneziano e orientale.

«Noi tedeschi», diceva Curtius in *Hofmannsthal e il mondo latino*, «avviciniamo il mondo latino come gente che ne ha bisogno: Hofmannsthal, austriaco, lo modellava a suo capriccio perché già lo possedeva. Non aveva bisogno di conquistare ciò che era *suo*. Esplorava uno spazio ereditato, dove si riconosceva». In qualche modo potremmo dire che lo stesso processo avveniva con l'Oriente, come se ogni forma di conoscenza per essere feconda abbia bisogno dell'ombra nutritiva della reminiscenza. La Campo non fu mai in Oriente, era semmai l'Oriente che era presente nella vita della bambina, quando fra ascolto (o lettura) ed esperienza il limite è ancora vago.

Nell'*Andreas*, il protagonista scende dall'Austria in Tirolo, da qui va a Venezia, dove si perde. L'Oriente arrivava a Venezia, e i veneziani consideravano l'Oriente terra veneziana, cioè compresa nel loro quotidiano. Si ricordi la meravigliosa novella *Il racconto della 672esima notte*, che curiosamente nessuno cita mai. Perché abbiamo abbandonato la traccia che seguivamo e abbiamo chiamato in causa Hofmannsthal? Per dire, con un esempio, che tutte le strade di Cristina, compresa la devozione a Hofmannsthal, portavano in Oriente.

Nella prefazione alla prima traduzione completa in tedesco delle *Mille e una notte*, Hofmannsthal ricorda la storia di Alisciar, l'innamorato che vuole liberare l'amata e a mezzanotte «è sotto la finestra, un segnale è convenuto, ha solo da darlo, ma deve ancora aspettare un poco. Ed ecco lo sorprende intempestivo quanto irresistibile... un sonno di piombo. *Sedendo nel buio del muro, sotto la finestra*, è detto, *egli s'addormentò. Onore e gloria a Colui, che mai non si lascia cogliere dal sopore*. Io non so quale passo d'Omero o di Dante potrei mettere accanto a queste righe» (è sempre Hofmannsthal): «così dal nulla far sorgere il senso di Dio nel mezzo di un'intricata avventura».

Per chi conosca l'opera della Campo, il riferimento è prezioso. Anche Cristina, come il narratore anonimo delle *Mille e una notte* sapeva far percepire l'invisibile con un tratto solo. Una citazione? Sceglieremo la più ovvia:

*Due mondi – e io vengo dall'altro.*

Chi sa misurare il palcoscenico su cui questo verso breve si muove?

Qualcuno potrebbe chiedersi come poteva la Campo, scrittrice che porta non solo la perfezione ma la brevità come una divisa, amare quella scrittura così spesso divagante, quasi sbadata, spesso ripetitiva, si pensi solo al gioco retorico di ripetere in versi ciò che già è stato narrato in prosa. Se *Le mille e una notte* sono state le *livre de chevet* di tanti illustri letterati d'Occidente, in Oriente si

considera con sufficienza questo testo, lontano dalla prosa d'arte che nutre e affligge la letteratura araba come altre.

Forse Cristina considerava, come è corretto, la raccolta a noi giunta quale l'ombra utile di una letteratura orale, servitù che in parte giustifica, o rende secondario, il suo dettato modesto (ma il ritmo narrativo è quasi sempre infallibile). Anche le fiabe che raccontiamo ai bambini, hanno un ritmo preciso e un dettato quotidiano.

Che cosa ha significato l'Oriente per lei? La domanda è così enorme che qualunque risposta sembra futile. Ecco perché, forse, bisogna sempre contentarsi solo di porre domande. Ma basta stravolgere la domanda per avere una spia utile. Come è raro, difatti, che l'Oriente abbia davvero una parte nella scrittura del nostro tempo. Le letture di Cristina bilanciano i viaggi del giovane Joseph Conrad nei fiabeschi e orribili mari orientali, che poi nutrono i suoi romanzi più densi. Ma, ecco, ci tocca cercare altrove, a Vienna o a Londra, i suoi compagni di viaggio, ognuno con la sua maschera, che non è che il sigillo del suo itinerario.

L'Oriente è uno spazio geografico e, sfidando la banalità, diremo che è uno spazio interiore. La prosa della Campo è di una mano precisa come quella dei primi manieristi fiorentini; i saggi sembrano avere la misura delle miniature, contenuti in poche pagine: tuttavia (in questo stretto spazio, con tanta precisione di fattura) comprendono una somma di dottrina e di fantastico che (anche lasciando da parte la voragine del pensiero più propriamente religioso o legato a una religione rivelata) sembra pagare il suo debito all'Oriente. La frase di Hofmannsthal da noi citata ci dà forse la chiave del viaggio orientale di Cristina Campo: quella capacità di passare in un fiat da un piano all'altro, dal visibile all'invisibile, dal comico al tragico, dal quotidiano all'astratto che è, ancor oggi, per esempio, un segreto della conversazione orientale, quindi della letteratura orale.

Un amico francese mi fece notare che Borges dice (*Storia dell'eternità*) della traduzione tedesca: «In Littmann, non si trova niente altro che la proibità tedesca: poco, troppo poco. L'incontro delle *Notti* e della Germania avrebbe dovuto dare qualcosa di più». Qualcosa, osserviamo, di affine a ciò che ha significato tale incontro per la Campo (traduttrice di Morike e Hofmannsthal). Talvolta un incontro fatale a due (le *Notti* e certa cultura tedesca), deve servirsi di un terzo (Cristina), che funge da specchio.

Su indicazione della Campo mi procurai un libro: *Tapis d'Orient* di Robert de Calatchi (Paris, 1967), magnificamente illustrato. «I primissimi tappeti non erano altro che una stoffa tessuta nella quale si passavano lunghi fili di lana attraverso buchi vicini l'uno all'altro. Poi si accorciarono i fili prima di pensare di annodarli e di stringerli sulla trama soltanto. Da allora il tappeto è fatto di un'intelaiatura

semirigida, in qualche modo la struttura, e di una trama tesa come le corde d'un *instrument de musique*».

Mettendo in rilievo il fulmineo carattere intuitivo, lontano da ogni pedanteria razionalista, dei saggi della Campo (quindi la struttura dello scritto), è necessario ricordare a confronto il carattere minuzioso, lento, paziente del suo passo, ogni frase pare avere lo specifico di una monade (quindi di un nodo, ecco perché si è richiamata la tecnica del tappeto, la *lavorazione a nodi*). Ogni tappeto (due, quattro, otto... metri quadri) pare suggerire, essere metafora, di una cosmografia: ma toccato con mano rivela sul rovescio minutissimi nodi di lana o di seta. Quindi potremmo mettere, diciamo a mo' di scommessa (per togliere a queste note di conversazione ogni falsa pretesa e schivare inutile sussiego), potremmo quindi mettere, dicevo, i saggi della Campo fra l'una e l'altra immagine di tappeti, trattandosi, in effetti, della stessa tecnica artigiana. Senza contare che anche l'ampiezza della concezione (l'artista «*est un mystique qui dédie à Dieu l'oeuvre symbolique que lui dicte sa piété*») e la minuzia del passo presentano una felice intersezione di piani (si è di continuo ricondotti sui propri passi). Né ci dispiace quel casuale richiamo agli *instruments de musique* nel testo citato, che ci ricorda come la Campo sia cresciuta fra le note, altre fiabe, il padre era musicista. Talvolta capita, felicemente, tentando di ampliare il discorso, di dire invece sempre le stesse cose, di tornare sui propri passi. Anche il tappeto ripete quanto più può, in una sorta di infinito astratto, le stesse figure.

C'è qualcosa di esasperante e di seducente nella conversazione orientale, capace sempre di prendere ogni via traversa, dove sembra perdersi, anziché procedere verso un traguardo. Ma miracolosamente è capace talvolta di collegare con un tratto solo (Hofmannsthal ci ha dato un esempio) piani lontani, l'amante che sospira celato da un muro il segno prestabilito da una finestra e l'onnipotenza di Dio. Si potrebbe parlare a lungo sul carattere solitamente restrittivo della ragione e sul passo dell'intuizione, che pare calzare gli stivali dalle sette leghe. La ragione della Campo era sottile come un ago: ma un ago agisce sempre in un ambito ristretto, mentre l'intuizione ha il passo estremo del sogno, non soggetto a nessuna regola. L'ordine dei saggi della Campo si serve di una ragione implacabile, ma la facoltà intuitiva non ne resta mortificata. Il lontano piomba d'improvviso nel vicino e nel minuto e l'Oriente non è che metafora di quel che abbiamo chiamato confidenzialmente *il lontano*.

Hofmannsthal avrebbe forse amato della Campo, se l'avesse conosciuta, se fossero vissuti nella stessa città, come hanno vissuto per numerosi aspetti in simbiosi, bastino la testimonianza delle mirabili traduzioni della Campo e la figura esemplare di lettore che la Campo impersona *nel gran teatro dello scrittoio* di Hofmannsthal, avrebbe forse amato, dicevo, proprio la leggerezza del passaggio da un piano all'altro, che forse non è pagana scienza di vita, ma sovrana scienza dello sguardo (quando l'infinito accumulato dell'esperienza non soffoca la facoltà intuitiva, divinatrice).



Talvolta le narro scene di cui ero stato testimone sulla costa africana e sempre mi era grata di questi rendiconti, proprio per la loro capacità di catturare, in un breve giro di frasi che le riferivo, spazi solitamente separati.

Adesso bisognerebbe prendere i testi della Campo, elencare i luoghi dove, come di frequente nella pittura veneta, l'Oriente si affaccia, e cercare di meglio definire il viaggio *di una vita*: da *Passo d'addio*

*«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»*

agli scritti tardi

«La cerca del condottiero arabo – quella moderna *Fiaba dei tre Emiri* contenuta come una mandorla nei *Sette Pilastrini della Saggezza* – procede secondo quegli stessi canoni rovesciati, di oasi in oasi, di emiro in emiro; finché, raggiunto per meravigliosi cammini colui che sarà figura e pegno del destino, il ritmo della prosa rallenta tragicamente e nella buia tenda densa di presenze lo stanco, veemente sguardo del viaggiatore si arresta, isola, due palpebre abbassate, due fini mani posate appena, con tremenda determinazione, sull'impugnatura di una spada tratta un poco fuori del fodero...».

Ma seguire per intero il viaggio orientale di Cristina Campo non s'addice a una breve conversazione.

Mi sia concesso tuttavia di leggere poche righe per esserne stato nell'ombra personaggio:

«che è la poesia di Proust se non il ritorno infinitamente caparbio dell'analisi reticolare, del pensiero galattico all'oggetto singolo e concreto: la metafora, la precisa, lampante similitudine? Mai così sconfinati i Guermantes, ricordò uno scrittore, come in quella semplice G rossa sul drappo nero nella quale Robert de Saint-Loup dispare alla fine, come il dio pagano si avvolge nella sua nube...».

Così come altrove, ancora con me fra le quinte, dice:

«Il sorriso ha una mistica, selvaggia sfumatura nella risposta del signore arabo al compianto di un amico per un'ecatombe familiare: Fan solo compagnia, i giorni...».

Sono ricordi a me cari perché eco di nostre conversazioni. Ma la citazione vuole segnalare l'agio con cui Cristina evoca la morte dell'adorato Saint-Loup come dell'anonomo orientale: due principi, non solo perché entrambi di illustri famiglie, ma perché l'uno con una frase, l'altro con la cerimonia funebre

di congedo, dove *due mondi*, per usare le sue parole, sono di fronte, sono ritratti nel momento grave, in cui (per usare logore espressioni) come a tutti è prescritto, la morte appare.

Di lì a poco, Cristina fuggiva per sempre. Al suo posto un dono, un pegno, i suoi scritti, altra *figura*. Attraverso l'opera che gli sopravvive, è privilegio dello scrittore di convertire la sua vita in una fiaba, cioè, a suo modo, in un racconto sapienziale, ogni destino contiene un insegnamento. Il segreto di Cristina, forse, in quell'intersezione di piani che è una sfida alla misera regola semplificatoria del nostro tempo, in cui scioccamente spesso si sciupa la grande tradizione d'Occidente.

Intersezione di piani cui corrisponde una seducente varietà di toni di scrittura, fino ai più lievi, un soffio. Basti un rigo su una busta inviata a Margherita Pieracci Harwell nel '57: «Adesso è l'ora dei pescatori – ma il lago porta così veloci le risa di ragazzi in barca», che Sandro Penna avrebbe salutato con gioia.

(«Antologia Viesseux», Firenze, n. 11-12, maggio-dicembre 1998, pp. 147-153; poi, con minime varianti, in A. SPINA, *Conversazione in Sant'Anselmo e altri scritti*, Brescia, Morcelliana, 2002, pp. 107-117)

MARGHERITA PIERACCI HARWELL

*«La Posta» di Cristina Campo*

Quasi 60 anni fa nella Firenze del dopoguerra, dove un rinnovato fervore di cultura aveva dato vita a quel gruppo di poeti e di critici che poi vennero chiamati ermetici (Luzi, Traverso, Macrì, Landolfi), un giovane bolognese/lombardo, Gianfranco Draghi, che vi si era stabilito appunto per sete di cultura, dette vita a una pagina letteraria, una vera “terza pagina”, come la si sarebbe vista solo alla fine di quel decennio (gli anni cinquanta) nei maggiori quotidiani. Il piccolo giornale che generosamente la accolse — il «Corriere dell’Adda» — usciva a Lodi, città lontana da Firenze e senza altro legame col capoluogo toscano che, appunto, quel giovane letterato il cui padre aveva una fabbrica a Lodi e che aveva fatta sua la patria di Leon Battista Alberti cui dedicò la sua tesi. Alla disponibilità del direttore del «Corriere dell’Adda», Lino Iannaccone, Firenze rispose con uguale apertura. Su «La Posta letteraria», come si chiamò quella precoce e vivace terza pagina che ebbe una discreta tiratura, scrissero autori ben noti, come Giuseppe De Robertis, Mario Luzi, Leone Traverso, e un buon numero di giovani, alcuni dei quali sarebbero poi divenuti famosi.

Oltre la scelta dei collaboratori, sagace e fortunata, distinse «La Posta» uno spettro variegato di interessi sia letterari che “politici”, largo e libero respiro, raro in quel tempo fortemente segnato da correnti e ideologie.

Non che i collaboratori rifuggissero dal “prender partito”: basti pensare al fervido impegno europeista dell’ideatore e primo redattore della «Posta», Draghi, ma nessuna scelta di collaboratori condizionava la pagina, felicemente aperta a ogni libero vento. Quel che univa i collaboratori era un vivissimo amore per la letteratura, una passione della lettura che diveniva necessità di scrivere per comunicare, per condividere ritrovamenti e scoperte.

Si era allora sollecitati da un mondo che si andava sorprendentemente dilatando dopo anni di chiusura. Basterebbe una scorsa all’indice delle prime annate per capire lo slancio con cui ci si consacrava alla traduzione, alla presentazione di autori stranieri, diversissimi per stile e tendenza ma scelti in primo luogo per la loro autenticità e grandezza e solo in seconda istanza per lo stimolo di novità della loro esperienza di scrittura, per quanta sete avessero i giovani di saggiare vie nuove.

Qui intendo illustrare le scelte di una collaboratrice di eccezione, Cristina Campo, che della «Posta» fu certo la fata madrina. Le lettere di Cristina a Gian-

franco Draghi pubblicate da Adelphi,<sup>1</sup> testimoniano della sua costante vivacissima partecipazione: numeri interi dedicati a Simone Weil, a Hugo von Hofmannsthal, a Mario Luzi furono preparati insieme da Draghi e dalla Campo con entusiasmo e acribia sia nella scelta dei collaboratori che dei testi.

Il primo numero della «Posta» (7 marzo 1953) ospitò di Cristina (che si firmava ancora col suo nome anagrafico di Vittoria Guerrini e così vi firmò quasi sempre i suoi contributi), dei frammenti – *Qualche nota sulla pittura* – su cui varrebbe la pena di tornare. Qui mi premeva segnalare che la nostra scrittrice è presente in persona propria fin dall'«inaugurazione» della pagina, accanto a Leone Traverso, all'epoca ancora a lei strettamente legato, che vi appare con la traduzione della lirica «Messaggio» di Hugo von Hofmannsthal.

Già nel 2° numero un contributo passato certo attraverso le mani di Cristina: alcune pagine del Diario di Anna Cavalletti, che era stata di lei la prima grande amica, «morta a a diciott'anni durante un bombardamento a Firenze, nel settembre del 1943», come si legge nell'indice. Immediatamente dopo (n. 3, del 4 aprile) ha inizio la pubblicazione di una scelta di lettere inedite del Marchese di Villanova a Vittoria Guerrini, scritte tra il 1949 e il 1952. La pubblicazione di queste lettere continuerà nei numeri 7 (30 maggio), 9 (27 giugno) e 11 (25 luglio).

Il 26 dicembre di quell'anno – 1953 – una lettera a Draghi testimonia dell'impegno della Campo nell'organizzazione di numeri dedicati a personaggi morti o viventi che «La Posta» onora come modelli (qui Mario Luzi):

«In fretta vi mandiamo la nota di M[argherita]. Per l'articolo di Norsa dovrei sapere domani (se il mio telegramma vi è giunto in tempo) quanto spazio potete concedergli. Per ora è un infante rachitico, dalla grossa testa e dal corpo stento. Dio voglia che domani – Domenica – un po' di musica ne favorisca la crescita. Ma temo che questa (poiché una riduzione della testa sembra impossibile) finisca per esorbitare dai limiti concessi. Nel caso – poiché nessuno deve essere mutilato – si potrebbe eliminare la bibliografia? E, in caso estremissimo, il cliché? Perdonate queste apprensioni – mai nella mia vita ho sofferto tanto per un compito da eseguire – nemmeno il primo giorno di scuola, alle prime aste (e vomitai tutto il giorno per la disperazione)».<sup>2</sup>

E il 28 dicembre:

«Carissimo, avevo lavorato di gran lena in questi giorni (con la bronchite ecc.) e mi pareva di riuscire almeno in parte – quando mi ha preso il dubbio dello spazio. E non avevo torto. Il mio articolo *non si può* ridurlo (senza rifarlo interamente, e allora in tutt'altra chiave) a meno di cinque e mezzo-sei cartelle. [...] una riduzione è impossibile, ci vuole un altro articolo (questo era tutto un ciclo di citazioni progressive, come Riccardo II) e, mi perdoni, caro amico, nel momento io *non posso farcela un'altra volta*. Così avevo

<sup>1</sup> C. CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, Milano, Adelphi, 2011.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 26-27.

già disposto tutto in modo da farle avere per questa volta i 'Colori' e il cliché di Van Gogh (la nota di M. l'ha già lei, vero?) – quando G. B., che doveva consegnarmi l'Hofm[annsthal] [...] s'impenna [...] [Se avrò in tempo la sua traduzione dei *Colori*] le spedirò tutto martedì – tanto Luzi, da buon Taoista, non ha il minimo senso del tempo, e la pagina, per quel che lo riguarda, potrebbe uscire, ugualmente gradita, il mattino del suo 75° compleanno.[...] Se invece [sarà impossibile spedire martedì] [...] non vedo altra soluzione che saltare una settimana, come Lei già pensava di fare per Natale – e incaricare un altro (Gerola?) dell'articolo di fondo. Mi perdoni caro amico (formula di mera cortesia perché le giuro che ho tentato il possibile.) – Telefonerò io a Gerola, dicendo che quel Norsa della malora non manda, non risponde, non c'è, e lei mi ha incaricato di telefonare a lui (perdoni l'impossibile stile, sono le 8 di mattina e ho tossito tutta la notte). Lei sa che se posso un miracolo lo faccio – quanti ne conosce «La Posta»! – ma questa volta... Naturalmente non lascerò passare inavvertito un momento di grazia (che naturalmente *non* mi verrà per Luzi – tutta la notte ho scritto, felicissimamente, intorno a Marlowe!) ma lei sa in quale modo mi abbia sempre atterrito questo compito e come solo *per lei* mi ci fossi piegata. In linea di massima nella (avvenire) pagina di omaggio io scriverei semplicemente in alto su una sola riga: “questa pagina è dedicata a M[ario] L[uzi]” (non aggiungerei neanche “vincitore ecc.”[...]) Poesia in alto, *al solito posto*, cliché in basso (id. id.) il resto tutto normale, con Luzi al centro e la bibliografia, se c'entrerà, al posto del Crivello, da un lato e in posizione trascurabile[...]. Ma il materiale, anche con Gerola in fondo, mi è sempre parso troppo... Ci starà? Affettuosamente sua V.  
Non faccia in *nessun* caso saltare Marcucci: è forse la sola cosa a cui M. L. possa tenere (taoismo permettendo). Semmai il cliché e la bibliografia».<sup>3</sup>

Finalmente il 23 gennaio dell'anno dopo uscirà il n. 2, anno II, «interamente dedicato a Mario Luzi», come è scritto a inizio pagina. Conterrà un brano del dramma *Pietra Oscura* di Luzi (atto III, scena II); una poesia, *Pregghiera*, dedicata a Mario Luzi da Pier Francesco Marcucci; un saggio di Lamberto Maccioni, intitolato *Linea di Luzi*, un altro di Margherita Pieracci, *Luzi critico* e una recensione di Gino Gerola: *Appunti su Primizie del deserto*. Il numero è corredato da un elenco delle opere del poeta ed ospita un disegno di Silvio Loffredo, col ritratto del celebrato. Come si vede non c'è traccia del Norsa della lettera, che sarebbe stato lo pseudonimo con cui Cristina avrebbe firmato il suo saggio. Non so se ne sia rimasta traccia altrove, a meno che gli appunti non si debbano riconoscere – come tendo a credere – nel «Piano per uno studio su *Primizie del deserto* di Luzi», pubblicato in Appendice nelle *Lettere a Mita*.<sup>4</sup>

Quanto al numero parzialmente dedicato a Hofmannsthal, a cui si accenna nella lettera di sopra, in una lettera dell'inizio del '54 si legge:

«Caro Gianfranco, ecco il numero pronto, condito e salato. [...]

<sup>3</sup> Ivi, pp. 27-28.

<sup>4</sup> C. CAMPO, *Lettere a Mita*, Milano, Adelphi, 1999, pp. 381-384.

Hofm[annsthal] è, come le avevo detto, circa 7 cartelle normali (quelle di G[abriella] B[emporad] sono come il consommé). Se potessimo fidarci del proto, scriveremmo solo a lui le raccomandazioni d'uso: ma bisogna dire a lei di vegliare sulle correzioni di H[ofmannsthal] – tutte nello stesso carattere del testo [...] e alle virgolette di Margherita, che vanno semplici, tipo apostrofo, se no viene un caos. Anche il titolo dell'Hofmannsthal va sorvegliato. I Colori va scritto grande, H[ugo] v[on] H[ofmannsthal] più piccolo, sottotitolo in calzoncini corti. Scusi!!! Non ne possiamo più! [...]»<sup>5</sup>

Si allude evidentemente al n. 1, anno II, (9 gennaio 1954.) E qui devo fermarmi su questo tema del contributo della Campo alla redazione della «Posta», benché molto altro resterebbe da dirne, specialmente per quanto concerne la Weil, ma anche certi giudizi su contemporanei, e il garbato intervenire a moderare l'esaltazione a proposito del numero del 14 dicembre 1957, che Draghi volle dedicare a lei, Cristina, e a Ferruccio Masini. Ma basterà questo campione anche per mostrare un altro volto, scherzoso-brillante, pur nel più fervido impegno, di colei che amò chiamarsi anche Pisana.

Non molto spazio ci resta a mostrare l'importanza e la precocità dei testi offerti da Cristina alla «Posta» dal suo nascere. Il primo dono diretto sono – come ho già detto all'inizio – le belle *Note sulla pittura* che illustrano il numero d'apertura, ed oggi sono leggibili in *Sotto falso nome*.<sup>6</sup> Segue una serie di traduzioni di donne – coloro che la Campo aveva direttamente tradotto per il *Libro delle ottanta poetesse* che Casini aveva richiesto e finì per non pubblicare: si tratta delle 4 poesie di Emily Dickinson (2 maggio '53) e delle cinque di Christina Rossetti (28 maggio '53). Ma il 30 maggio di quell'anno donerà alla «Posta», col titolo originario di *Diario d'agosto*, la prima parte (scritta nell'anno '50) del futuro *Parco dei Cervi* (stampato poi con qualche variante in *Fiaba e Mistero*, Vallecchi 1962, quindi ripreso in *Il Flauto e il tappeto*, Rusconi 1971, ed ora in *Gli imperdonabili*, Adelphi 1987, pp.143-164). Una seconda parte apparirà ancora su «La Posta» il 24 luglio dell'anno dopo, 1954. Sono pensieri, questi del *Diario d'agosto*, che l'accompagneranno in tutta la sua breve ma certo non immobile vita, già espressi con quello splendore di gemma che irradia in lei dalla densità. Quindi la traduzione di quella lettera di Hugo von Hofmannsthal al barone Georg Frankenstein a cui non cesserà di attingere (13 giugno '53); e ancora, dopo la Woolf di *Kew Gardens* (31 ottobre '53), il XXXI sonetto dal portoghese di Elizabeth Barret Browning (14 novembre '53). Il 12 dicembre, una scelta dei pensieri di Simone Weil, *Dell'arte*; quindi, a concludere quell'«anno mirabile» la prima stesura di un saggio fondamentale, che darà il nome al primo libro di Cristina, *Fiaba e mistero*. L'anno seguente una recensione alla poesia di Alexia Mitchell, *Banchetto nel deserto* (20 marzo), e ancora due traduzioni di Hofmannsthal,

<sup>5</sup> C. CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia*, op. cit., p. 29.

<sup>6</sup> C. CAMPO, *Sotto falso nome*, Milano, Adelphi, 1998, pp. 191-192.

la poesia *In verità più d'uno...* (12 giugno) e il racconto *Giustizia* (24 luglio). Dopo il numero dedicato a lei e a Masini, a cui ho accennato – n. 2 bis, anno V, 14 dicembre del '57 – al quale contribuisce con una poesia 'nuova', *Emmaus*, e con la traduzione di *Nebbia sul fiume* di William Carlos Williams, ci sarà un ultimo intervento della Campo, con un'altra traduzione da Williams – *Canzone di primavera. Una specie di canto* – nel n. 13, anno VII, 27 giugno '59 della «Posta», passata ormai dalla redazione Draghi alla redazione Sicuteri. Da anni Cristina viveva a Roma, si era chiusa per lei quella stagione della giovinezza che sempre ricordò custodita dalla magica cornice di Firenze: «le strade di cristallo lastricate...». In quella cornice il foglio lodigiano aveva raccolto le prime note di una voce oggi riconosciuta tra le più alte e limpide del secolo scorso.

(«[www.infinitetracce.it](http://www.infinitetracce.it)», direttore Enrico Gatta, n. 2, settembre 2011)

