

Federico Battistutta

Cristina Campo: parole d'acqua e di fiaba

“Muta affilavo il cuore
al taglio di impensabili aquiloni”[\[1\]](#)

Ricordare non è semplice, non può essere cercato deliberatamente, tanto meno invoca abilità mnemotecniche, soprattutto quando è in questione non il ritorno a quanto uno ha detto o fatto, ma a ciò che da sempre si è. Se l'atto della rimemorazione è difficile, la scrittura che prova a dirlo è quasi impossibile. Nel rischio, nella cautela tormentata di questo “quasi” vengono scritte storie cercando di toccare con un dito, almeno per una volta, il bambino dimenticato dentro di noi” (Saint-Exupéry). Come si vede con gli occhi di un bambino? Si ripresenta la difficoltà di prima. E meglio tenere gli occhi spalancati, ben aperti in attesa della visione? O avere le pupille rovesciate verso l'interno, per venire attratti da un mulinello verso quel fondo senza fondo in cui da sempre siamo e non siamo? Ma, notava Pavese a proposito delle origini del mito e del simbolo, “rigorosamente, non esiste un ‘vedere le cose la prima volta’: quella che conta è sempre una seconda”[\[2\]](#). Questo non è un dire dimezzato, è dire il possibile e l'essenziale degli eventi unici e significativi che intessono e circoscrivono il cono di luce in cui un'esistenza accade.

All'inizio, chi nella solitudine prende in mano una penna, lo fa obbedendo a una doppia intimità, verso le cose che primariamente sono, e verso la scrittura che dicendole le riporta con cura nell'intimo più segreto, per custodirle là dove continuamente rinascono, nella primavera del proprio cuore. Le parole possono essere lievi ma inappellabili nella loro perfezione, come queste, di Cristina Campo: “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”[\[3\]](#).

Dopo, solo una fedeltà disperata può reggere la mano a chi scrive dinanzi all'orrore del disincanto, al desolato abbandono delle cose, all'ultimo sguardo pieno di quiete e luminosità: “Un tempo il poeta era là per nominare le cose: come per la prima volta (...). Oggi egli sembra là per accomiarsi da loro, per ricordarle agli uomini, teneramente, dolorosamente, prima che siano estinte. Per scrivere i loro nomi sull'acqua” (p. 149).

All'inizio era la visione che si apriva ad ogni aria, dopo solo specchi opachi e l'eco del risucchio di una perdita irrimediabile che conduce ai limiti di sé: “Come tutte le creature liminari io perdo spesso il senso totale delle cose...”[\[4\]](#).

Per questi motivi non si dà più teoria del reale nel senso assoluto del termine, neppure a un grado zero che alluda ad un'eventuale rifondazione. La parola greca *theoria* è la composizione delle voci *thea*, “spettacolo”, e *oran*, “osservare”; inizialmente aveva il senso di “ambasceria ad una festa religiosa” e successivamente, nel greco ellenistico, di “speculazione”, in compagnia del significato intermedio di “contemplazione”. *Theoros* era infatti il rappresentante che le città greche inviavano ai giochi pubblici e, appunto nella *theoria*, cioè nella contemplazione, egli si realizzava durante l'evento sacro. Il guardato-contemplato è la festa religiosa, e lo sguardo si compie divenendo festoso.

Vi è qualche leggerezza nel dimenticare l'origine di questo come di altri termini. L'ascolto di una parola, il riconoscimento del significato originario, con il suo interrogare rimemorante permette non solo di sondare e misurare l'attualità di urla perdita, ma anche di auscultare i tenui e nascosti battiti della verità degli inizi che è sempre e comunque l'inizio di una verità.

Lo sguardo verso il fuori da teorico si fa allora critico, separante, per non chiudersi a una cecità

volontaria. Per questo Cristina Campo poteva senz'altro condividere un'affermazione del genere: "Il pensiero dev'essere soltanto critica, mai ricerca di precetti o consigli, poiché si può solo eliminare dalla visione gli ostacoli, non trasformare la luce nella sua formula. La critica distrugge gli ostacoli all'attenzione, l'attenzione vede il reale, l'azione nasce spontanea dalla visione del reale"[5].

La scrittura della Campo non partecipa così ad una pedante compilazione di una geografia del disastro, la sua non è una tanatografia, anzi sa scrutare fessure luminosissime. Chi sa parla, basta essersi esercitati nell'arte dell'ascolto: "Non sempre chi non ha maestri ha per maestro il diavolo. Viviamo in un'era di sostituzioni e prodigiose supplenze sono ancora concesse" (p. 19). Se la percezione è preparata, nello spazio di un istante il meraviglioso può ancora accadere: "Temo il mio tempo perché è il tempo in cui tutto viene meno ed è forse, proprio per questo, il vero tempo della fiaba (...), l'era della bellezza in fuga, della grazia e del mistero sul punto di scomparire, come le apparizioni e i segni arcani della fiaba" (p. 151). Frasi come queste mostrano come il supposto presbitismo della Campo, riconosciuto da alcuni commentatori, cela forse semplicemente la miopia di chi l'ha espresso[6].

Se l'esame dell'esistenza dell'uomo assume per lo più i tratti di un catalogo delle perdite, "la perdita delle perdite (...) è però, come sempre, quella di cui non si fa il nome" (p. 113): la perdita del destino. Jünger diceva che là dove il niente diviene l'aspetto totale del reale si rende necessario individuare il terreno primordiale della propria esistenza; infatti quando il deserto cresce il rinvenimento di oasi capaci di custodire il territorio vergine dell'interiorità è un compito non più prorogabile[7]. In questa 'terra selvaggia' (*Wildnis*) probabilmente Cristina Campo avrebbe incluso la fiaba, perché in essa è contenuta, per via dello spessore simbolico implicato, la voce con cui il destino destina e unisce i lembi del reale in una rinascita di luce e di acqua[8].

All'operare disgiuntivo dell'opzione critica fa da contrappeso il mettere-assieme paradossale del simbolismo fiabesco.

Sulla fiaba probabilmente si è scritto troppo o troppo poco. Troppo, perché si è voluto ad ogni costo trovare una parola-chiave, o nella sopravvivenza dei racconti segreti dei riti d'iniziazione o nelle figure ancestrali indicanti le contraddittorie tendenze del bambino, cercando in ogni caso di formalizzare tipi, funzioni o lessico, al fine d'inferire una grammatica generale della fiaba con la sua morfologia e sintassi. E troppo poco anche, perché l'avvicinamento ad essa raramente ha saputo ridestare lo stupore autentico che si prova per ciò che è eterno e sempre nuovo ad ogni momento. Le pagine dedicate dalla Campo alla fiaba appartengono all'ordine di quel 'poco' che vive sprofondato nell'intimità, dove i valori, miniaturizzati, si condensano e si arricchiscono, come quelle case che in molti racconti di fate si possono racchiudere dentro un cece o in un guscio di noce.

La fiaba è reale. Molti l'hanno scritto, e nel ripeterlo la Campo prosegue quella linea ideale che riconduce al silenzio intorno al quale ad alta voce una storia veniva trasmessa, un evento reso attuale. Non solo la fiaba tratta "del reale e soltanto in virtù del reale tocca le geometrie dello spirito, le matematiche contemplative" (p. 64), ma la stessa essenza fiabesca indica "un grado più luminoso di realtà"[9].

Quello che invece è irreal è il mondo governato dal principio di necessità: "Tutto ciò che nell'uomo va distrutto è sogno. La forza è sogno. Dunque l'intero gioco della necessità si regge su un sistema di sogni. Che è solo il sistema di far crollare"[10]. La fiaba è la piccola porta aperta che permette di deviare da questa strada, facendo precipitare ogni dispositivo allucinatorio innescato dalla fissità della legge di necessità. Di questo parlano le fiabe, dell'uscita dal gioco delle forze in campo attraverso un ordine di soluzioni e di rapporti totalmente altro: "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" (p. 157). Lo smarrimento del destino è inscindibile dal dileguamento del simbolo, dalla muta incomprendenza che solleva, che va al di là della sua

vocazione impenetrabile a un approccio unilaterale: “Il destino non si scinde dal simbolo e non è per nulla strano che l’uomo abbia perduto l’uno nell’atto che rinnegava l’altro” (p. 116). La fiaba invece è la festa del simbolo, come prerequisito chiede il silenzio interiore, dall’ascolto attento dell’intreccio sa suscitare un’ininterrotta meraviglia, e il silenzio che segue la fine del racconto accoglie un ‘essere fuori di sé’, un puro e rischiarante essere-preso le cose che allo stesso tempo è un essere perfettamente ‘in sé’. Occorre perciò situarsi all’altezza del simbolo, in quanto “la fiaba s’incarna nella rete di simboli, nel reame di emblemi che inaugura immediatamente un avvenimento significativo” (p. 22). Il simbolo stringe l’assoluto e a sua volta ne è stretto in un doppio abbraccio, per questo è importante mantenere l’eccedenza semantica implicita nelle fiabe, un’attenzione fluttuante ma non incerta deve accompagnare la lettura alle soglie dell’ulteriorità di senso: “Richiedere alla fiaba una lettura su tutti i piani insieme, o nessuna di esse sarà del tutto plausibile” (p. 32). Inoltre Cristina Campo non si è limitata a sottolineare l’esistenza in tutte le latitudini di una consonanza concettualmente inesprimibile di figure simboliche universali”^[11], rintracciabile nelle similitudini fra le dottrine e le tradizioni più lontane, bensì non ha escluso una lettura anagogica della fiaba o, ed è la stessa cosa, un’interpretazione fiabesca dei viaggi mistici^[12]. Nella sua introduzione ai *Racconti di un Pellegrino russo* possiamo leggere: “La fiaba per una volta si mostra senza maschera, mostra cioè quello 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” (p. 223).

Per realizzare una comprensione a più chiavi della fiaba è richiesta una semplicità così cava da coincidere con la sapienza: l’attenzione. Come i protagonisti delle fiabe compiono i viaggi più defaticanti, attraversando selve o abissi, subiscono metamorfosi in animali o vegetali, si sottopongono a prove o a sacrifici crudeli, per uscire alla fine, dopo le grandi paure, salvi e vincenti grazie alla giusta attenzione, così anche al lettore è richiesta la medesima attitudine, pure in questa circostanza la posta in gioco è l’apertura al reale, cioè al mistero: “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” (p. 167). Dire apertura al mistero è dire anche penetrazione e compimento di un destino, perché “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” (*ibidem*).

La fiaba è in fondo il pervenire di un destino a sé stesso: la sorte, l’elezione, la colpa, l’allontanamento, le prove e gli incantesimi sono tutti fili che tessono il medesimo ordito: “Fiaba è destino in lenta formazione, rinascita d’acqua e spirito” (p. 129). E, fra molti, c’è un luogo privilegiato, dove si compiono i viaggi estenuanti e avvengono incontri e duelli: “Figura del destino è la grande foresta: per la paura che veglia alle sue soglie, l’estensione incalcolabile, la moltiplicazione dei sentieri (...) la luce fitta e tremante che non è il giorno e non è la notte” (*ibidem*). Non solo, la fiaba riesce a compiere balzi inaspettati, riuscendo a coniugare il folto della foresta con i ritmi astrologici, arando il destino di una persona nei dodici campi dello Zodiaco. “L’obliqua, la delicata fiaba è (...) ostinatamente oroscopica” (p. 36). Come è in alto così è in basso.

Da questo convergere superiore di elementi variegati, un lettore attento può trovare alla fine la sua fiaba; e solo lui la riconosce come quella attesa da sempre, anche quando non sapeva di essere lì ad aspettarla, la fiaba che confessa un destino, riportando la persona sui propri passi, quei passi leggeri e nascosti che in fondo non ha mai abbandonato. Per la Campo, questa è la “fiaba araldica dalla quale un’infanzia si fregia quasi riconoscendo in anticipo il suo blasone futuro” (p. 138).

Come tutte le storie, anche la fiaba a un certo punto termina. Ma la chiusura porta con sé la particolarità di ogni trama fiabesca, la quale pur esprimendo un’immagine generale del viaggio si conclude nello stesso punto nel quale era cominciata: “Nelle fiaba (...) non ci sono strade. Si cammina davanti a sé. la linea è retta all’apparenza. Alla fine quella linea si svelerà un labirinto, un cerchio perfetto, una spirale, una stella - o addirittura un punto immobile dal quale l’anima non partì mai” (p. 17). Comunque, dopo tante vicissitudini, il mostro viene ucciso, le sembianze asinine perse, le nozze celebrate, in una parola il protagonista consegue la maturità: è il coronamento di

tutta la vicenda, la sorte concessa a chi senza speranze si affida all'inseparabile" (p. 41), rovesciando così la promessa inscritta negli antichi detti sapienziali[13]. La maturità della fiaba non è certamente quella descritta dalla psicologia dell'età evolutiva, né può sopraggiungere in anticipo o troppo tardi, in un momento qualsiasi, vuoto, bensì deve mostrarsi pre-destinata e solo l'attenzione, al momento opportuno, saprà riconoscerla, consapevole che non è tollerato alcun margine di errore poiché anche il minimo gesto inadeguato potrà essere fatale. "Maturità è d'altronde quell'attimo imprevedibile, fulmineo o conclusivo che nessun uomo toccherà prima del tempo (...). E' un precipitare improvviso, biologico vorrei dire: un punto che va toccato da tutti gli organi insieme perché la verità possa farsi natura" (pp. 38-39).

Una volta ottenuta la maturità, segue la perfezione, in modo naturale. E con essa l'atteggiamento equanime nel giudizio e nell'azione, quella passività creatrice che rende possibile con il ritorno al punto d'inizio, il vero miracolo dell'intimo contatto, senza forma, con lo schiudersi di ogni nuovo attimo, lo stesso a cui si riferiva un maestro zen quando diceva: "Il mio miracolo è che se ho fame mangio, e che se ho sete bevo"[14].

[1] Cristina Campo, *Passo d'addio*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1956.

[2] Cesare Pavese, *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, 1946.

[3] Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987. p. 143, Questo libro comprende, oltre a scritti mai raccolti in volume, i due soli testi di prosa che la Campo pubblicò in vita: *Fiaba e mistero*, Firenze, Vallecchi, 1962, e *Il flauto e il tappeto*, Milano, Rusconi, 1970. (I numeri delle pagine posti tra parentesi nel testo si riferiscono a *Gli imperdonabili*).

[4] Cristina Campo, *Lettere a un amico lontano*, Milano, Scheiwiller, 1989, p. 40.

[5] Elémire Zolla, *Eclissi dell'intellettuale*, Milano, Bompiani, 1959, p. 154.

[6] Piera Simeoni, ('*Gli imperdonabili*' di Cristina Campo, "Città di vita", 6, 1988, pp. 617-626), parla di "presbitismo della Campo, alla quale tutto il bene appare irrevocabilmente relegato nel passato, tutto il male concentrato nel presente". Per Guido Sommovilla (*Cristina Campo, ultima vestale*, "Lecture", 2, 1972, pp. 113-116). "Cristina Campo è la vestale nostalgica e rivendicativa d'un fuoco ormai spento". Ma recentemente Gerard Macé (*Présentation de Cristina Campo*, "La Nouvelle Revue Française", 438/439, pp. 116-119), scriveva che "Cristina Campo ne perd jamais de vue que la littérature (...) n'est qu'un jeu stérile si elle ne porte avec elle l'exigence d'une guérison, et peut-être d'une grace".

[7] Ernst Jünger – Martin Heidegger, *Oltre la linea*, Milano, Adelphi, 1989, pp. 95-100

[8] Scriveva Calvino nell'introduzione alle *Fiabe italiane*; "Le fiabe sono vere (...) sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che appunto è il farsi di un destino", Italo Calvino, *Sulla fiaba*, Torino, Einaudi, 1988, p. 19. Spesso può accadere che questi momenti prodigiosi in cui le persone e le cose sono, precipitino di colpo, lasciando la nostalgia del tratto inconsueto che l'abituale possedeva: "Pare che il sole non sia più luminoso come allora; le praterie vergini di un tempo si sono ristrette (...) un tempo io vissi in Arcadia. Possibile che sia diventato a mia volta un Olimpio?". Kenneth Grahame, *L'età d'oro*, Milano, Adelphi, 1984. p. 17.

[9] Cristina Campo, *Lettere a un amico lontano*, cit., p. 38.

[10] Cristina Campo, *Prefazione* a Simone Weil, *Venezia salva*, Milano, Adelphi, 1987, p. 16.

[11] Cristina Campo, *Fuga e sopravvivenza*, introduzione all'edizione italiana di Chögyam Trungpa, *Nato nel Tibet*, Milano, Rusconi, 1975, p. 15.

[12] Un autore probabilmente congeniale alla Campo, Coomaraswamy, oltre a sottolineare anch'egli l'equivalenza tra i motivi narrati nelle Scritture con quelli presenti nelle fiabe e nei racconti di fate, così scriveva a proposito del

simbolismo letterario: “Si può definire il simbolismo adeguato come la rappresentazione di una realtà a un certo livello di riferimento mediante una realtà a essa corrispondente su un altro livello (...) esistono veramente realtà analoghe a livelli di riferimento differenti (...) il mondo è esplicitamente una teofania”. Ananda K. Coomaraswamy, *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*, Milano, Adelphi, 1987, p. 276.

[13] “Nell’insperato chi non spera non troverà poiché non ha traccia né passo”. Eraclito, Fr. 18.

[14] *101 storie zen*, a cura Nyogen Senzaki e Paul Reps, Milano, Adelphi, 1973, p. 92.

Tratto da: “Margo”, n.4 giugno 1990 e “Città di vita”, n.6 novembre/dicembre 1996