

IV
COSTELLAZIONE POETICA: CRISTINA CAMPO,
MARGHERITA GUIDACCI E RINA SARA VIRGILLITO

Nella costellazione poetica uno degli esempi più interessanti è indubbiamente l'opera di Vittoria Guerrini in arte Cristina Campo¹, non solo per la peculiarità della sua poesia, ma anche per il lavoro di traduzione e di commento critico di alcune tra le più importanti opere religiose e poetiche della tradizione. Sin dall'infanzia Campo ha nutrito la propria fantasia leggendo e ascoltando fiabe, intendendole come piccole postille di un mistero verso cui tendere. Tra le conseguenze terribili della guerra, la famiglia Guerrini ha dovuto affrontare ingenti problemi economici e la disgregazione di un intero microcosmo domestico. Sono queste condizioni a far nascere in Cristina Campo l'empatia verso le figure più deboli, diventate così nel suo immaginario eroi veri e propri. Negli anni del dopoguerra, Cristina Campo trascorre la propria giovinezza a Firenze dove incontra Leone Traverso, che le fa conoscere la letteratura tedesca, in particolare l'opera di Hofmannsthal. Inizia così la sua attività di traduttrice, lavorando ai testi di von Törne, di Katherine Mansfield, di Mörike, di Rilke e di altri scrittori tedeschi. Come scrisse Luzi, suo grande amore, seppur clandestino, Cristina Campo

riponeva nella memoria come in uno scrigno le gemme delle sue letture: erano pietre preziose che altri non vedevano o non sapevano apprezzare ... La sua scrittura nasce nel riflesso di quei tesori; ma nasce energicamente, anzi impavidamente. La sua forza intellettuale trasformava quella ricchezza a lungo custodita in una lama al servizio dei suoi argomenti, in uno stile tagliente dai barbagli ora d'acciaio, ora iridescenti. Forza e fragilità del resto in lei si fondevano mirabilmente. (Luzi 1992, 28)

Nella fitta rete di amicizie, a Firenze Cristina Campo incontra Margherita Pieracci, che diventerà ben presto Mita, la destinataria di numerose lettere, scritte tra il 1956 e il 1975, ora edite per Adelphi e che rappresentano uno dei più bei

¹ Per un ritratto completo della vita e dell'opera di Cristina Campo rimando ai seguenti volumi: De Stefano (2002); Farnetti, Secchieri, Taioli (2006).

carteggi del nostro secolo. La corrispondenza con l'amica Mita rivela anzitutto una profonda affinità intellettuale e culturale ed evidenzia la portata critica delle sue letture, l'impatto che esse ebbero sulla sua elaborazione poetica. È una ricerca del Graal e del sacro, di un comune sentire a partire dai grandi autori e le grandi autrici della tradizione fino ai contemporanei che furono amici e maestri. Tra le figure di elezione, su tutte quella di Simone Weil è stata di gran lunga la più importante: nella condotta della sua esistenza e nelle sue opere Cristina Campo ravvisa le inquietudini della sua stessa *Quest*. Da lei eredita le massime che seguirà per tutta la vita: la possibilità di essere dei geni e l'esercizio dell'attenzione. Il pensiero della filosofa, dunque, affina le doti intellettuali della poetessa tanto che "i suoi testi – saggi e lettere – testimoniano della profonda influenza esercitata su di lei da Simone Weil: a volte, soprattutto nei primi anni, sino a sfiorare il mimetismo" (De Stefano 2002, 52). L'attenzione critica al pensiero weiliano si concretizza nella sezione a lei dedicata sulla rivista *Letteratura* nel 1959. Campo ha tradotto anche due opere di Weil ovvero *Venezia salva* e *L'Iliade o il poema della forza* rispettivamente nel 1963 e nel 1967. Sempre a Firenze, Cristina Campo immagina la sua antologia delle ottanta poetesse, un progetto che non vedrà mai la luce ma che è importante ricordare poiché in questo libro aveva inserito testi rari, prose, missive, diari, traduzioni di autrici in cui ravvisava una stessa inesauribile ricerca.

Con il trasferimento a Roma, nascono nuove amicizie e frequentazioni, tra cui quella con Ignazio Silone, Gabriella Bemporad, Maria Bellonci, Elsa Morante e Corrado Alvaro. Sono gli anni delle grandi scoperte letterarie: William Carlos Williams, Céline, Čechov, Montale, Eliot. Tra gli incontri più importanti di Cristina Campo è doveroso ricordare il sodalizio spirituale con Elémire Zolla², fondamentale per il suo cammino mistico-contemplativo. Con lui si unirà anche nella vita privata. Il filosofo ricorda la scrittura di Campo come

l'immersione in un mondo diverso o [...] in una dimensione ulteriore [...]
Che cosa capita a porsi entro una dimensione ulteriore, nella quarta? Tutto muta radicalmente, il dentro e il fuori si evidenziano in pari grado, la destra e la sinistra si possono commutare. Così quando Vittoria o se vuole Cristina entrava nel suo regno, percepiva la realtà con una compiutezza radicale di questo genere, che se desidera può anche chiamare magica. Si trattava di cogliere questa compiutezza in uno stile, anzi essa era in fondo uno stile: limpido e fremente, rivoluzionario. La pagina che risultava appariva d'una novità sconcertante, come una dichiarazione di verità inoppugnabile, priva di ogni rapporto con il mondo che ci sembra di conoscere ordinariamente.

² Elémire Zolla è stato scrittore, filosofo e studioso di mistica orientale e occidentale. Autore di un imponente volume, *I mistici*, Milano, Garzanti 1963, a cui Cristina Campo ha collaborato.

A Vittoria questa calata nell'iper-realtà e nello stile inesorabile poteva riuscire terrificante e rasserenante insieme. Come che sia, non era volontaria, avveniva perché avveniva. (Zolla 1995, 36-37)

Il filosofo accoglie la collaborazione di Campo per redigere un'opera antologica straordinaria di autori mistici dell'Occidente. Le traduzioni, sempre sotto altro nome, comprendevano anche i testi destinati all'antologia delle ottanta poetesse. Letture che Cristina Campo portava avanti da anni: opere di Angela da Foligno, Meister Eckhart e altri mistici, attratta dalla loro follia d'amore, dalla libertà che li distingue tanto da farle ammettere di non poter leggere "che questa gente, da qualche mese; di qualunque cosa al mondo io desideri sentir parlare, essi ne parlano perfettamente; la loro lingua s'innalza tanto al di sopra, e scende tanto al di sotto di loro che non si osa seguirli col pensiero né verso l'alto né verso il basso. Ma forse impareremo da loro almeno questo coraggio" (Campo 1999, 135). Questo interesse non solo la avvicina ad altre poetesse come Virgillito o Guidacci, ma anche a Maria Zambrano conosciuta proprio a Roma alla fine degli anni '50. Nella capitale Zambrano ha trascorso parte del suo lungo esilio, tra le due nacque una profonda amicizia sotto il segno di una comune ricerca della purezza e dell'assoluto. Un legame intessuto da lunghe distanze e da appassionati silenzi dove, tuttavia, la misteriosa *oikonomia* – come la definiva Cristina Campo rifacendosi all'espressione di san Paolo – univa le due donne in una salda affinità spirituale e intellettuale. Nelle lettere edite non si trovano solo confidenze in merito alla vita privata ma anche al percorso scritto e le avvisaglie di una crescente ansia spirituale in entrambe, tanto che in una lettera Campo confida a Zambrano di aver compiuto un viaggio notturno, affermazione che denota il desiderio di aprirsi alla dimensione del silenzio, che caratterizza la sua esperienza e la sua scrittura:

Carissima, tu scrivi che ti sembra io sia andata lontana molto lontana. È vero – ma non da te. Ho fatto un viaggio nella notte del quale preferisco non parlare – e non so neppure bene fino a che punto ne sia tornata. Ti dirò soltanto che ho passato 40 notti senza chiudere gli occhi ... (Campo 2009, 51)

Cristina Campo condivide con Zolla e Zambrano la ricerca di qualcosa che "va al di là del reale, l'aura che circonda le cose e le persone" (De Stefano 2002, 99) e, come loro, recupera nelle proprie opere, la dimensione spirituale attraverso una profonda ermeneutica della liturgia, delle letture di testi biblici e mistici. Nell'opera di Campo e di Zambrano si percepisce la medesima tensione al sacro e alla parola vivente, allo stato nascente e anche la stessa riflessione sui misteri dell'alchimia da cui traggono un vasto repertorio simbolico. L'interesse di Cristina Campo per le fasi dell'*albedo* e della *rubedo* corrisponde a un intenso *labor limae* ovvero a una profonda esercitazione all'attenzione e all'esattezza, rafforzata dall'aspirazione alla

perfezione. Infatti “*rubedo* è [...] la fase finale dell’opera alchemica, vale a dire la sua perfezione, il momento in cui l’energia che viene dal cosmo e l’energia interna ai materiali e all’operatore/operatrice portano a termine, insieme, il processo di trasmutazione della materia grezza e oscura” (Farnetti, Secchieri, Taioli 2006, 309).

Il desiderio di perfezione deriva indubbiamente anche dalla lettura delle opere di Simone Weil con cui viene a contatto grazie alla mediazione di Mario Luzi, il quale le donò *La pesanteur et la grâce* (1947) agli inizi degli anni ’50. Campo accolse con entusiasmo il progetto di Zambrano di tradurre alcune opere weiliane in spagnolo, scrivendole “tu sola saprai quel che, in Simone, è tuo” (Campo 2009, 42). Questo frammento epistolare mi sembra di grande valore poiché esplicita l’idea di una segreta simmetria che unisce le voci di queste autrici, di un’affinità che rende Simone Weil una guida. La traduzione, intesa leopardianamente come un’appropriazione dell’autore amato, è un vero e proprio *quid* interpretativo che le consente di indagare alcune oscurità del proprio sentire. Così si esprime sulla traduzione di John Donne:

il lungo corpo a corpo con Donne, il più sensuale tra gli acuti pensatori del *sensuous thought* [che cos’è] se non un arduo esercizio di accumulo, quasi inverosimile, di immagini e di ritmi per abbracciare il visibile, dunque l’apparenza tangibile del mondo [...] di questo nostro mondo? (Campo 2012 [1987], 177-178)

L’influenza esercitata da tali autori sulla sua scrittura fa sì che nelle loro opere siano recuperate, in un certo senso, alcune latenze del proprio sentire. Per questo non è del tutto giusto affermare che da Weil, per esempio, Campo o Zambrano apprendessero una qualche arte, ma nella sua scrittura ritrovavano lo stesso desiderio di svuotarsi di sé, di annullarsi, di divenire infinitamente piccoli per accogliere l’infinitamente grande. Tali aspirazioni si compiono, per Campo, sia nella poesia che nel lavoro di traduttrice, poiché in entrambi i casi ritrova questa dimensione perduta nella cultura a lei contemporanea: la purezza, la necessità del momento contemplativo, la riscoperta della bellezza quale valore imprescindibile per accogliere il mistero. Il lavoro di Campo pone attenzione in particolare alla ripetitività della liturgia e del rito, che vanno a costituire il paradigma della sua poesia, genere scelto per compiere il cammino verso le soglie dell’invisibile. La ricerca poetica va a porsi quale controcanto delle riflessioni critiche, in particolare di quelle portate avanti sul microcosmo fiabesco.

Il 1964 e il 1965 furono per Cristina Campo due anni terribili a causa della dolorosa e improvvisa morte della madre e, subito dopo, per la dipartita del padre. Costretta a lasciare la propria casa, si trasferisce con Zolla nella pensione Sant’Anselmo in cima all’Aventino, un luogo in cui far sedimentare “l’orrore indicibile della loro assenza, ogni giorno più concreta

e terribile – e quel lavoro spietato della morte che, come sul volto umano, così anche nel nostro cuore non lascia che i lineamenti sovrani della creatura – i soli, i veri – quelli che ben pochi tra noi seppero riverire e amare. Questa è la croce più pesante – l’adorazione perduta ...” (Campo 2009, 43). A Sant’Anselmo, ascoltando il canto dei monaci, la conversione alla religione cattolica si concretizza. Alcuni critici la definiscono una svolta, altri vi individuano il compimento di un itinerario in *fieri*. A Mita scrive che “Dio è di una indicibile tenerezza” e che “è un poco ubriacante trovarsi nello stesso tempo nel lutto e nella pace, nell’orrore e nella certezza” (Campo 1999, 204). Nell’abbazia benedettina e nella contemplazione silenziosa e concentrata dei riti liturgici si compie l’avvicinamento ai misteri religiosi. La scoperta dell’importanza del gesto e della parola appresa dalle letture weiliane trovava così una concretizzazione reale tanto da farle scandire la sua giornata con la liturgia delle ore. Da tenere sicuramente presente la fondamentale presa di posizione, da parte della poetessa, nei confronti delle decisioni del Concilio Vaticano II (1964) in merito alla liturgia, ovvero quella di eliminare la celebrazione della Messa in latino, depredando così a suo avviso il rito della sua intrinseca autenticità. Questa polemica, che Campo ha vissuto come una vera e propria ferita interna alla Chiesa e alla pratica interiore di un’intera comunità, ebbe un impatto fortissimo. Campo scrive pagine bellissime, e ormai note, contro le decisioni del Concilio, tra invettiva e appassionata difesa del sacro:

Liturgia – come poesia – è splendore gratuito, spreco delicato, più necessario 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.

La liturgia cristiana ha forse la sua radice nel vaso di nardo prezioso che Maria Maddalena versò sul capo e sui piedi del Redentore nella casa di Simone il Lebbroso, la sera precedente alla Cena. Sembra che il Maestro si innamorasse di quello spreco incantevole. Non soltanto lo oppose alteramente alla torva filantropia di Giuda che, molto tipicamente, ne reclamava il prezzo per i poveri: “Avrete sempre i poveri, ma non avrete sempre me” – parola terribile che mette in guardia l’uomo contro il pericolo delle distrazioni onorevoli: Dio non c’è sempre e non rimane a lungo e quando c’è non tollera altro pensiero, altra sollecitudine che Se stesso – ma addirittura replicò quel gesto la sera dopo, quando, precinto e inginocchiato, lavò con le Sue mani divine i piedi dei dodici Apostoli, allo stesso modo che Maddalena, scivolando tra il giaciglio e il muro, aveva lavato i Suoi. Dio, come osservò uno spirito contemplativo, si ispira volentieri a coloro che ispira. (Campo 1998a, 127)

Alcuni nuclei del suo pensiero, dunque, erano già sedimentati al fondo della sua sensibilità, ravvisabili all’interno della meditazione sulle fiabe. In

effetti fiaba e poesia nella sua opera sono strettamente congiunte, anche per il repertorio immaginale a cui fanno riferimento. L'ipogeo fiabesco poggia, per Cristina Campo, su un'esattezza necessaria in grado di operare all'interno dell'essere umano. Quella che Weil definiva *ἄσκησις* (*askesis*), ovvero la costanza e la caparbia dell'attenzione che veniva perciò a farsi elemento oppositivo dell'immaginazione. Questo tratto è riscontrabile anche nelle opere di Cristina Campo, nella sua idea di contemplazione, di un'attenzione che si compie in un cammino verso l'inesprimibile. Attenzione che, come ha osservato Massimo Cacciari, "significa non distrarsi mai, ed è una virtù prossima alla santità ... è estremamente la traduzione del termine dei Padri *prosoché*" (Cacciari 1998, 14). Se nella fiaba Campo trova uno strumento gnostico in grado di esperire il mistero della rivelazione, è altrettanto necessaria la pura poesia "geroglifica: decifrabile solo in chiave di destino" (Campo 2012 [1987], 145), inseparabile e indipendente dalla bellezza. Campo parte dalla convinzione che l'unico genere letterario in grado di deflagrare le pareti dell'Oltre e quindi di penetrare in una realtà altra sia proprio la poesia, giocata su esattezza, profondità e bellezza, in quanto unico ricettacolo dell'autenticità. L'inquietudine da sempre sentita corrisponde alla ricerca di una dimensione che le appartenga, a un cammino contemplativo che la conduca all'esattezza dell'emozione. Si fa strada allora la convinzione che il poeta, come d'altronde il mistico, sia votato a una ricerca di tal genere. Riflettendo sulla poesia contemporanea, Campo arriva ad affermare che

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 egli 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. (Ivi, 149)

L'urgenza di un ritorno alla dimensione del sacro si fa per Campo pressante e dolorosa, tanto da individuare la necessità di un nuovo dire poetico che trovi risonanza nella grande mistica, ritenendo di non conoscere "poesia universale senza una precisa radice: una fedeltà, un ritorno" (ivi, 146).

In un'intervista rilasciata nel 1975 afferma:

più si conosce la poesia più ci si accorge ch'essa è figlia della liturgia, la quale è il suo archetipo, come tutto Dante dimostra, come dimostrano poeti anche a noi vicinissimi, Pasternak, per esempio, che nelle opere definitivamente belle ha sempre dinanzi agli occhi la liturgia. Certo, il paesaggio, il linguaggio, il mito e il rito, che sono i quattro elementi della felicità, sono oggi diventati quattro bersagli dell'odio concentrato dell'occidente. Aprirò il mio nuovo libro con la preghiera d'astenersi dalla lettura a tutti coloro che sono legati a quella vecchia e trista fattura che è la parola "estetismo". La protagonista di questo libro 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*". Dio ha pietà di noi perché ci lascia ancora qualche rito, su qualche vetta remota, o in minimi colombari, perduti, dimenticati nella metropoli. È il sole sepolto, il lume coperto al quale tutti coloro di cui abbiamo parlato finora, in oriente e in occidente, hanno acceso le loro lampade. (Campo 1975, 30)

La prima affermazione è, a mio avviso, estremamente rilevante poiché individua non solo alcuni modelli necessari, primo su tutti Dante, punto di riferimento anche per María Zambrano, Margherita Guidacci e Sara Virgillito, ma mette anche in evidenza quell'analogia tra poesia e liturgia. Questo appare paradigma fondativo della scrittura di Cristina Campo, alla ricerca non solo di un'esattezza formale del verso, ma soprattutto di una armonia imprescindibile che si attua attraverso la pratica dell'attenzione e la contemplazione della bellezza, non intesa, è chiaro, come un'azione edenica quanto piuttosto di un raccoglimento necessario per abbracciare ciò che è intessuto nella trama stessa dell'invisibile. L'arte poetica perseguita da Campo è essa stessa "attenzione, cioè lettura su molteplici piani della realtà intorno a noi, che è verità in figure" (Campo 2012 [1987], 166) e i simboli rintracciabili nelle fiabe, nelle Sacre Scritture, nei miti che sono parte della realtà di fronte a cui l'immaginazione perde il suo potere. Campo riconosce alla parola uno statuto proteiforme, sostenendo che essa "si offre nei suoi multipli significati, simili alle faglie di una colonna geologica: ciascuna diversamente colorata e abitata, ciascuna riservata al grado di attenzione di chi la dovrà accogliere e decifrare" (ivi, 169). Anche in questo testo, come del resto si evince da altri saggi e dalle poesie, notiamo la marcata presenza di citazioni bibliche o di riferimenti espliciti al Vangelo, in virtù di una ricerca dell'intonazione giusta, ponendosi quindi su un piano che congiunge poesia, rito, fiaba e vangelo. Campo osserva infatti come la fiaba sia, al pari dei Vangeli, un "ago d'oro, sospeso a un nord oscillante, imponderabile, sempre diversamente inclinato come l'albero maestro di una nave su un mare mosso" (ivi, 159). Sebbene lo scrittore di fiabe scovi all'interno della lingua stessa della fiaba, un formulario di simboli e immagini in grado di donare il significato più profondo e nascosto del reale, questi dovrà possedere un sentimento liturgico per comprendere a pieno l'azione del simbolo. Tuttavia è il poeta che "scioglie e ricompone quelle figure, è anch'egli un mediatore: tra l'uomo e Dio, tra l'uomo e l'altro uomo, tra l'uomo e le regole segrete della natura" (ivi, 166). La rivelazione è possibile, per Campo, solo attraverso la decodificazione del simbolo. Partendo dalla constatazione della figura cardine del suo pensiero, cioè Simone Weil, si può sostenere che la comprensione delle immagini o dei simboli non è un tentativo di interpretarli; vanno contemplati e bere la luce che da essi sgorga.

Lo studio dei simboli, religiosi, liturgici e sacri è nutrito anche dalla lettura delle opere di René Guénon³, e anche María Zambrano, proprio grazie al suggerimento dell'amica Cristina Campo e del compagno Zolla, farà dei testi dell'autore francese un serbatoio da cui attingere per la legittimazione alle proprie intuizioni, soprattutto per quanto riguarda l'elaborazione di alcune immagini come il cuore, la croce e la fiamma.

La scrittura di Cristina Campo è quindi debitrice al pensiero di Simone Weil anche per il recupero della perfezione rituale quale farmaco contro l'insipienza del Concilio che aveva adottato alcune strade che avrebbero di fatto distrutto la radice stessa della liturgia. Dunque Weil come maestra, in quanto la sua è

una grande didattica spirituale *via negationis*. Opera cioè, come lei stessa dice, della sventura, della virtù, di quasi tutto ciò che opera, fuorché Dio, negativamente. [...] Le grandi immagini archetipiche di Simone Weil [...] sono immagini negative appunto [...]. Rifiuto di una ricerca di Dio che può frenare, come un riflusso, la vera cerca, quella dell'uomo da parte di Dio. Rinuncia alla propria immaginaria posizione al centro del mondo, eliminazione, nell'arte come nel bene, di tutto ciò che fa schermo, velando il modello inesprimibile e che pur chiede di essere espresso. E così via. Siamo, come si vede, nella forma cava. (Campo 1998a, 151)

Potremmo allora dire che Weil rappresenta una figura-ponte fra Campo e Zambrano, per la sua peculiare attenzione, contemplazione e passività attiva. Attenzione intesa sia come attesa che come cammino verso e attraverso la perfezione, atto che non risparmia sofferenza. Campo, come prima presentazione dell'autrice in Italia, traduce molti dei passi di Weil sul tema dell'attenzione pubblicando una piccola antologia sulla rivista *Letteratura* nel 1959. Accanto ai testi della filosofa francese, le letture da san Juan de la Cruz le consentono di avvicinarsi al suo linguaggio perfetto, al "discorso solido e sostanziale" che è "il discorso mistico, dove proprio in termini della fantasia e dell'immaginazione occorre totalmente rinunciare" (Farnetti, Fozzer 1998, 15). La stessa interpretazione è condotta da María Zambrano che proprio a proposito del mistico spagnolo scrive che "la perfezione dell'anima consiste nel convertirsi in cristallo di rocca, nell'invulnerabile e nel trasparente" (*ibidem*). Il cammino, "rapinoso e lentissimo" (Campo 2012 [1987], 22), intrapreso da Campo vede il dipanarsi di un doppio binario, quello della fiaba e quello della poesia, entrambe accomunate da una fede ostinata nel *verbum*, nella parola:

³ René Guénon (1886-1951), scrittore, filosofo e intellettuale francese. Interessante per i nostri studi le sue opere *Le Symbolisme de la Croix* (1931) e *Symboles fondamentaux de la Science sacrée* (1962).

Nelle fiabe, come si sa, 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, mentre il corpo e la mente faticavano nel loro viaggio apparente. Di rado si sa verso dove si vada, o anche solo verso che cosa si vada [...]. È la parola a chiamare: l'astratta, colma parola, più forte di qualsiasi certezza. (Ivi, 17)

Il procedere a spirale è un movimento tipico anche nelle opere di altre autrici, come vedremo in Sara Virgillito, e partendo dal presupposto che non ci siano sentieri sicuri, si mostra altrettanto necessario accettare il rischio di perdersi. La necessità della prova, che nella fiaba è un *tòpos* ricorrente, anche nell'itinerario spirituale diviene un'imprescindibile condizione affinché si raggiunga l'Altro. La meditazione di Cristina Campo è incentrata sul valore sacro della parola e fa ricorso ai campi semantici del linguaggio poetico e biblico, usufruendo di tutto un apparato di figure retoriche – l'ossimoro, il paradosso, la litote, l'iperbole – che è fortemente presente non solo nei testi della tradizione mistica ma anche in quelli delle autrici a lei contemporanee. Infatti, come abbiamo accennato, si rende assolutamente imprescindibile, in queste poetesse, ma anche nelle teologhe e filosofe, l'uso di tutto un repertorio di immagini che, pur con le dovute differenze, si presta a codificare un'esperienza tanto profonda quanto indicibile. Per quanto riguarda Campo la via scelta è quella negativa, quando afferma di non sapere niente di Dio. Il *non sapere* è una delle condizioni più presenti nell'ascesi mistica così come la ricerca del silenzio e della contemplazione che si concretizza nell'immagine del deserto. A questo proposito leggiamo, nell'introduzione al libro *Detti e fatti dei Padri del deserto* (1975), la ferma convinzione di Cristina Campo di eleggere il deserto quale archetipo supremo necessario per entrare in contatto con un luogo spirituale interiore, altrimenti perduto, che consenta di accedere a un tipo di linguaggio unico e che si rivolga all'affinamento dei cinque sensi:

La soprannaturalizzazione dei cinque sensi, per esempio: o per meglio dire l'esistenza di quei "sensi soprannaturali" che l'*hesychia* ha chiamato alla 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, lavate, sprigionano fiamme, che bisognosa abbassare in fretta nell'orazione per non esserne travolti via, nell'estasi. (Campo 2012 [1987], 216)

Campo ammette inoltre che "chi si accosta, attratto ed atterrito, ai recinti sacri dalle vie del secolo, due angosce complementari, sempre le stesse, lo afferrano. Il terrore di 'perdersi' i suoi cinque sensi [...] e, all'inverso, il timore di rimanere troppo carnale per quei recinti" (ivi, 231). Un luogo dove perdersi, nel silenzio, nel deserto interiore in cui avviene l'incontro con

la parola sacra, con quella parola del maestro che “appariva a ciascuno un segreto destinato all'orecchio suo e a nessun altro: sicché ciascuno sentiva come sua, e completa, la storia meravigliosa che egli narrava nelle piazze e di cui ogni nuovo venuto non udiva che un frammento” (ivi, 169). Vivere il deserto interiore significa anche accettare il dolore e la sofferenza della privazione e, al contempo, un affinamento dell'attenzione quale esercizio di perfezione. Negli scritti di Cristina Campo, sia in prosa che in poesia, si riscontra un inesausto desiderio di dar corpo all'Assenza, la ricerca di un linguaggio che possa dire l'inesprimibile per poi disporsi ad accogliere il divino come un qualcosa di intangibile e invisibile. Come ha scritto Emanuele Trevi, “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” (Trevi 1992, 26). Una scrittura, lo abbiamo visto, fortemente nutrita della lettura di Juan de la Cruz, una guida, un maestro che diede – scrive Campo – “la ratifica tecnica di ogni singolo attimo di vita, in trattati che nulla hanno da invidiare al più perfetto repertorio scientifico senza che mai l'ala della parola perda nulla della sua porpora” (Campo 2012 [1987], 83). Anche María Zambrano, come avremo occasione di vedere, trova in san Giovanni una guida e un modello di perfezione. Leggere e tradurre – nel caso di Cristina Campo – le opere di Juan de la Cruz non è un atto sterile di conoscenza e comprensione di un autore affine, ma è un dialogo fecondo che consente di ritrovare alcune tra le più grandi immagini della tradizione mistica che persistono anche nella scrittura di Campo, di Zambrano e delle altre autrici. In Juan de la Cruz è percepibile un bisogno di farsi vuoto per accogliere la parola, poiché “todo ha de corporeizarse y la palabra ante todo. Por eso el poema desde la noche de los tiempos o la luz de los tiempos perdidos hubo de tomar cuerpo en la poesía, con su vacío inclusive”⁴ (Zambrano 1991 [1979], 48). Allo stesso modo, Cristina Campo, meditando sulla bellezza del vuoto, sostiene che sia necessario costruire “una forma cava simile al vuoto mistico di cui parla Giovanni della Croce: nel quale la grazia dovrà cadere necessariamente e in forza della stessa legge che costringe l'aria a precipitarli nel vuoto pneumatico” (Campo 1998a, 151).

Il *corpus* poetico di Cristina Campo appare esiguo, dal momento che consta solo di trentasei componimenti, che trovano una sistematizzazione nella prima pubblicazione con il titolo *Passo d'addio*, edita l'8 dicembre 1956. Solo la prima poesia della raccolta risale al 1945, le altre sono state scritte tra il 1954 e il 1955 e, come osserva Leone Traverso, con il quale

⁴ “tutto ha da farsi corpo, e la parola prima di tutto. Per questo sin dalla notte dei tempi o dalla luce dei tempi perduti, il comporre in parole dovette prender corpo in poesia, col suo vuoto incluso” (Zambrano 2010 [1992], 45, trad. di Ferrucci).

Cristina Campo aveva discusso proprio sulla scelta del titolo, esso è un rimando alla “prova di danza che un’allieva usa offrire staccandosi dalle compagne al termine del corso comune” (Traverso 1957, 119) e sembra confermare l’idea di un congedo. La poesia di Campo si compie “tra gli orli di una ferita” (Campo 1991, 24) e i lemmi più significativi rafforzano la loro presenza: il giardino, per esempio, luogo misterioso ricorrente anche nelle fiabe a simboleggiare il segreto, mentre qui nella poesia indica una fessura strettissima tra due mondi. La fessura e i suoi correlativi – ferita, squarcio, taglio e infine porta – sono lemmi ricorrenti in molti testi della tradizione mistica e sono qui recuperati a simbolo, non solo della lacerazione causata dall’avvento dell’altro, ma anche del desiderio e dell’unione. La rete citazionale biblica che sottende alle poesie della raccolta, come ha scritto Tamburini, trova conferma nell’eco del *Cantico dei Cantici* con la comparsa dei due Amanti. Un poema d’amore, quello di Cristina Campo, che si esprime attraverso una concatenazione di invocazioni e analogie:

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”.
(Ivi, 20)

L’evento contingente alla scrittura di questi versi fu la separazione di due scheletri che Cristina Campo aveva visto a lungo custoditi insieme ai Musei Vaticani. Qualche anno prima li aveva notati in una teca di vetro, come scrisse in una lettera all’amica Margherita Dalmati:

Se ti capita di trovarti nei Musei Vaticani, vedrai nella sala egizia una custodia di vetro con dentro i corpi di due bellissimi giovani. E sopra quella coppia millenaria, che è l’immagine stessa dell’amore, c’è il cartello: “Non erano uniti da alcun vincolo familiare”. (Ivi, 289)

Per poi ritrovarli un anno dopo:

Ora le teche sono due! A vederle il mio cuore si è diviso con loro ... Nel *Moriremo* almeno, sono uniti per sempre. (*Ibidem*)

Sebbene il dedicatario di tale poesia sia in realtà Mario Luzi, il sentimento che Cristina Campo nutriva per lui è in un certo senso sublimato in quell'immagine di separazione e d'assenza. Fu ossessionata dai due amanti eterni tanto che anni dopo scriverà a Mita della bellezza degli Etiopi che vide "dormire accoppiati – così superbi e leggeri – nella teca del Museo Vaticano" (Campo 1999, 156).

Tra le immagini che affiorano dai versi la più incisiva e dotata di un'estrema bellezza è quella delle *concave notti*. Tamburini, nel suo commento alla poesia, ritiene che l'attributo "concave" significhi solitudine e percezione del vuoto da parte del cuore, mentre l'anima può abbeverarsi al bacino notturno in quanto concavo come un calice. Sebbene l'analogia tra di essi sia estremamente suggestiva, aggiungerei l'idea di una forte simmetria tra la cavità del bacino notturno e il palmo della mano su cui poggiare il volto: come l'anima si disseta nelle concavità notturne così la donna si affida al vuoto lasciato dall'amato. La certezza dell'esistenza dell'amato e della lontananza inevitabile si contrappone all'imperfetta conoscenza dell'anima. L'evento accade in quel vuoto che in realtà si definisce come incavo, abisso, fondo:

le metafore di abisso, mare, bagno, fondo, deserto, ciascuna delle quali genera dall'interno le immagini continuate della pietra attratta dal centro, della goccia disciolta nel mare, del pesce nuotante, del pelago infinito, che, ripetute puntualmente, si trasformano in veri cliché. Fondo, per suo conto, divenuto termine proprio del luogo dove, annullate le potenze, si compie la nascita del verbo, dà luogo a cella, talamo, camera segreta, gabinetto interiore. (Pozzi, Leonardi 2004 [1988], 52)

Al palmo e al bacino si associa allora per analogia il calice che raccoglie l'essenza dell'Altro. Il calice lo ritroviamo poi in altre autrici come Virgillito e Zambrano, quale immagine del Sacro Graal.

In questi ricettacoli di silenzio il vuoto subito si conforma al suo esatto opposto poiché l'assenza dell'amato si fa pienezza. L'immagine del calice compare marcatamente in un'altra poesia, la più mistica forse tra quelle raccolte, con il titolo eloquente di "Missa Romana":

Più inerme del giglio
nel luminoso
sudario
sale il Calvario
teologale
penetra nel rovetto

crepitante dei millenni
 si occulta
 nell'odorosa nube della lingua.

Curvato da terribili
 venti
 bacia sacre piaghe in silenzio
 eleva e mostra
 pure palme trapassate
 mendica pace
 tra pollice e indice tende
 un filo sull'abisso del Verbo.

Dagli ossami dei martiri
 tritume di gaudio
 cresce
 la radice di Jesse
 sboccia nel calice rovente
 e nella bianca luna
 crociata di sangue e
 stendardo
 che sorgendo gli fiacca
 i ginocchi
 (Campo 1991, 41)

Il sudario/luminoso è risaltato dalla purezza del giglio/Cristo che sale come agnello al Calvario, nel dolore del tempo occultandosi, sottraendosi alla vista per poi mostrare le piaghe sacre, lasciandosi sfiorare con un bacio. Un fiore che sboccia dalla putrefazione della morte come purissima metamorfosi per poi convertirsi al consumarsi rovente della passione. I versi seguono il tracciato alchemico reso ancor più evidente dai colori che predominano in questi versi: il rosso del fuoco e del sangue, che in un'altra lirica vediamo dentro la "Coppa dei Misteri che bolle e non trabocca, / come il tuo sangue, specchio del tuo Sole!" (ivi, 50) e il bianco del giglio e dell'agnello. Tinte primarie che tornano continuamente all'interno della raccolta suggerendo, insieme alle immagini, l'evento mistico, preannunciato dall'immagine della soglia/ferita. Il senso di sradicamento dall'esistenza, così come il dolore della disappartenenza, è provocato dalla separazione tra due realtà. La soglia, ferita o taglio, è tra due impalpabilità come il nocciolo separato dalla polpa, immagine che torna nel commento sulla fiaba, intesendo in tal modo delle sincronie tra poesia e riflessione critica:

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. (Campo 2012 [1987], 33)

Anche tale riflessione, a mio avviso, si inserisce all'interno di una fitta rete immaginale che pertiene al sentire mistico e contemplativo: il cuore separato dall'anima, sciolto, slegato e dunque *ab-solutus* porta a pensare all'estrema condizione di separatezza necessaria a sfondare le pareti dell'Oltre, a radicarsi per sostare nelle zone liminari della contemplazione e attingere alla zona dell'impossibile. Molti critici hanno indicato nella poesia "Diario bizantino" (che è riportata in appendice per intero) l'apice rappresentativo di quella che Luzi ha chiamato "mistica della perfezione" (Farnetti, Fozzer 1998, 237). I versi mostrano chiaramente una trasmutazione del pensiero poetico di Cristina Campo, le "grandi metafore della letteratura hanno ceduto il passo al simbolario liturgico, che la parola indossa come una nuova veste ... raggiunge l'apice della sua letteratura proprio in questo poemetto postumo, che è tutto una rifrazione della Divina Liturgia bizantino-slava e, sullo sfondo, del terribile San Paolo" (ivi, 282). In tale componimento emergono tutti i simboli appartenenti al retroterra mistico secolare: la soglia tra due mondi, la porta, il Sole sepolto, la chiave che apre ma non chiude. Anche il ritmo poetico è liturgico e il tono solenne fino a incarnare il mistero della preghiera.

Il rapporto tra fiaba e poesia in Campo è fondamentale, entrambe partono da una comune ricerca di immagini e simboli colmati infine dalla rivelazione. Sia l'eroe che il poeta hanno il compito di forzare la porta che li separa dall'inattingibile Oltre e, del resto, fiaba e poesia si fanno entrambi grimaldelli per accedere al mistero e anche latori di una epistemologia che riveli l'eternità. Perché questo accada è necessaria, per Campo, una poesia metamorfica, che riconduca l'essere umano a un sapere ancestrale in quanto la "perfetta poesia coglie talvolta questo momento della bilancia sospesa, del filo di spada, della punta di remo su cui le antitesi conciliano. Lo riproduce col suo tono inconfondibile di sapienza antichissima entro cui scorre" (Campo 1991, 25). A più riprese Cristina Campo ha parlato di "sensualità trascendente" (Campo 2012 [1987], 236), intuendo il senso di religiosità della fiaba, tracciando una metafisica poetica e fiabesca. Il mondo concreto ma misterioso della fiaba sembra intuire la medesima verità inattingibile ovvero che "nulla è soltanto metaforico nel dominio dell'invisibile, dove la parola è condizione della sostanza come la sostanza lo è della parola" (ivi, 239).

Abbiamo già accennato all'importanza della traduzione delle opere di autori d'elezione: la lettura di Juan de la Cruz ebbe un impatto notevole sulla scrittura di Cristina Campo, in particolar modo sulla poesia, così come quella delle poesie di Emily Dickinson, T.S. Eliot, John Donne, dai quali eredita immagini di forte impatto: il fuoco che incendia, il deserto, "l'oscura notte" (Campo 1991, 23), l'attesa della contemplazione mentre si vede correre "fra pietra e pietra [...] un filo di sangue, là dove giunge il tuo piede" (ivi, 26) e poi il buio, il miele, la lava, il mare fino al ritrovarsi in un "immortale silenzio" (ivi, 27). Versi, quelli di Cristina Campo, dove il desiderio di destarsi sulla via di Damasco è raggiunto dalla fatica del rin-

correre quell'Amato sconosciuto. Paradossi e contraddizioni sono i *tòpoi* di un sentire mistico, come leggiamo in "Il maestro d'arco":

Tu, Assente che bisogna amare...
 termine che ci sfuggi e che c'inseguì
 come ombra d'uccello sul sentiero:
 io non ti voglio più cercare.

Vibrerò senza quasi mirare la mia freccia,
 se la corda del cuore non sia tesa:
 il maestro d'arco zen così m'insegna
 che da tremila anni Ti vede.
 (Ivi, 32)

L'eterna lotta con l'Amante invisibile rappresenta l'*itinerarium in deum* scavato nel silenzio da cui riaffiorano immagini di intensa carica mistica ed erotica e al contempo il "Tremendo [...] Maestro e Signore" (ivi, 54) che con il suo amore morde, colui a cui si torna nella solitudine, negli "accesi silenzi" (ivi, 22), colui che gela "nella mia lieve tunica di fuoco" (ivi, 22). Altri *tòpoi* ricorrenti, che ritroviamo poi anche nelle altre autrici, sono gli accostamenti stridenti di improvvisi bagliori di luce e abissali oscurità, endiadi di luce e acqua che pertanto troviamo come "sogno e sfacelo / di luci e piogge" (ivi, 37) in cui l'io si addentra in "notti piovose [...] nel buio delle pupille" (ivi, 26). Sono poesie scritte in un momento cruciale della sua esistenza, in anni in cui si sentiva preda di una terribile crisi religiosa che le farà ammettere con l'amica Dalmati in una lettera del 1955 che "con Dio continuiamo a girarci intorno, come due armati di lancia che cercano il punto giusto per colpire" (Fozzer 1999, 18) e aggiunge inoltre che "veramente è difficile esser poeti, cioè strumenti di mediazione, senza la fede esatta. Io tento a volte – mi trascina una forza – ma di Dio non so niente" (*ibidem*). Tali considerazioni sono volte a sottolineare la condizione del *non sapere* come vera sapienza ed emerge l'idea che la poesia senza una fede esatta, senza l'attenzione e il *labor limae* della perfezione non giunga alla comprensione totale di Dio. A livello stilistico esiste un *discrimen* tra un primo e un secondo momento della poesia di Cristina Campo. Lei stessa lo afferma in una delle tante lettere inviate a Margherita Dalmati dove rimproverava a sé stessa una scrittura troppo preziosa, da orefice, promuovendo l'idea di lavorare a pietra, proprio come aveva fatto Mario Luzi abbandonando ogni preziosità del linguaggio. Ritengo che questo dato sia rilevante non solo perché sembra inavvertitamente contraddire la ricerca della perfezione che l'aveva da sempre accompagnata, ma rappresenta anche un paradosso se si pensa alla finezza delle immagini, ai colori che si alternano in un percorso alchemico suggerito all'interno delle sue poesie. Caproni notava come lo stile di Campo rispondesse a una "discrezione e garbatezza di modi" (Caproni 1957, 3), tuttavia alla fine degli anni '50 la sua poesia subisce una brusca inversione sia nei toni sia nelle

immagini evocate: tutto sembra subire un mutamento, dalle rose profumate dei giardini ai fiori che trafiggono, dalla campagna alla metropoli che si disfa sotto gli occhi del poeta, su una terra che trema, una città che si sgretola con ponti che non sorreggono più. L'inquietudine delle immagini è percepibile anche a livello lessicale e formale, sono ormai lontani i toni ermetici delle prime liriche. Nell'evoluzione poetica di Campo, assume importanza la densità delle immagini che costellano i suoi testi e che si inseriscono nel repertorio mistico. In tal caso notiamo una continuità sin dalla prima lirica, anche quando l'inquietudine spirituale di Campo era meno percepibile, a livello lessicale proliferavano già i lemmi pertinenti alla tradizione: il sangue che stilla simile a uno "zampillo d'oro / alto e sottile" (Campo 1991, 30), l'acqua, il deserto, la notte oscura, il fuoco.

La spiritualità di Cristina Campo è strettamente connessa alla sua parola poetica e, a specchio, a quella della prosa. Infatti sempre più comprendeva la necessità di una spoliatura del linguaggio che raggiungesse la nudità più assoluta. Il modello linguistico e stilistico perseguito da Cristina Campo appartiene dunque ad una forma mistica di altissima levatura e come sostiene anche Riccardo Venturi:

la perfezione si nutre dunque anche di silenzio – interstizio tra il poco e il meno – e la sua mancanza genera un frastuono che mortifica la parola e la costringe a sorgere da altre parole, come sostiene ancora Luzi. Questo silenzio non è tuttavia il semplice vuoto che ritma la scrittura o il respiro tra due parole ma, più radicalmente, l'inaggirabile sacrificio della parola stessa – come il canto lo è del respiro – e di ogni suo imbellettamento. Ora, l'ossessione per la perfezione – minacciata da un preziosismo legato all'intenso commercio con il linguaggio poetico –, assieme alla consapevolezza di avere un "orecchio assoluto" per la lingua italiana [...] furono vissute dalla Campo come una colpa. (2005, 119)

L'apparato ornamentale della poesia deve essere eliso, per Campo, affinché la parola nuda e spoglia possa cantare. La frequentazione con Zolla allora è fondamentale, così come il lavoro sui mistici, supportato anche da un viaggio nel cristianesimo dell'Oriente. Tutto questo concorre a una rivalutazione del proprio credo e a una svolta stilistica che, pur mantenendo le intuizioni precedenti, trova nuova linfa e approda a un saldo legame tra liturgia e scrittura. Cristina Campo stessa afferma che "dopo l'apparizione di Dio – fuoco che consuma ogni cosa –, la sua parola fosse ridotta a un balbettio. Come se, a questo stadio, dire non fosse più necessario" (De Stefano 2002, 173-174). Il balbettio torna con forza anche nelle prose di María Zambrano ed è un carattere denotativo della parola dei mistici, così come l'andatura sincopata del verso. Un altro dato essenziale da sottolineare nella scrittura di Cristina Campo è l'andamento delle sue poesie: alcune brevissime, fulminee e lapidarie come quelle di Emily Dickinson e poi altre che seguono l'andamento diluito della prosa.

La polemica contro la decisione pontificia di abolire la proclamazione della liturgia in latino ha influito sul rapporto di Cristina Campo con la parola poetica e quanto essa si avvicini al misticismo. La liturgia rientra in tutto ciò che scrive, considerando la sua matrice archetipica, poiché essa è “la suprema fiaba quella a cui non si può resistere ...” (ivi, 139). In parte abbiamo già assodato l’idea di un doppio binario nella scrittura campiana: la poesia e la fiaba. Entrambe sono strumenti conoscitivi in grado di penetrare l’inesprimibile. Guido Ceronetti parlava, per la scrittura di Campo, di “perfezione come natura, martirio e imperdonabilità” (Campo 2012 [1987], 277), caratteri rilevanti che costituiscono la forma prima della poesia e della prosa di Cristina Campo. Lei stessa ammetteva di aver scritto troppo e che avrebbe voluto scrivere meno, inchiostroando così l’idea di una scrittura sigillata nel silenzio. Il silenzio, lo vediamo continuamente a proposito di queste scritture, è la dimensione più presente poiché come i mistici, anche queste autrici oscillano “tra la ‘paradossia dell’espressione’, il non senso ed il silenzio” (Baldini 2005, 165). Nel luglio del 1958 afferma che la scrittura è uno strumento per non soccombere alle sabbie mobili della vita e che ogni poeta porta in salvo qualcosa sostenendo di non avere “davvero, che la poesia come preghiera” chiedendosi poi “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?” (Campo 1991, 292). La poesia come offerta, dunque, e come preghiera. Un’affermazione importante riguarda l’origine della scrittura: come per le altre autrici della nostra costellazione, anche Cristina Campo parte dall’oscurità e non dalla luce come vorrebbe. Un procedere paradossale e antitetico che tuttavia costituisce la fibra distintiva di queste scritture: “di giorno in giorno mi persuado sempre più che *non* ho altro rosario, altra spada, altro libro, altro cilizio che questo. E io non parto *dall’*amore di Dio – sto nel buio, ma vorrei fare qualche cosa che agli altri sembrasse nato alla luce ...” (*ibidem*). Partire dall’oscurità, restare nel buio corteggiando sempre la luce: è questa la polarità forte della scrittura di Cristina Campo, una poesia che ha un solo centro, un ospite assente o presente.

Una consonanza tra poesia e fiaba, e per traslazione tra poeta ed eroe. Infatti in *Fiaba e mistero*, Campo fa notare come “toccando la fiaba uno scrittore dia quasi sempre il meglio della sua lingua: quasi che al contatto con simboli così particolari e universali insieme la parola non possa distillare che il suo sapore più puro” aggiungendo che “forse può dominare pienamente quei simboli solo chi abbia della propria lingua un sentimento altrettanto liturgico quanto quello della Messa domenicale” (2012 [1987], 159). La trama liturgica allora non è contemplata da Cristina Campo esclusivamente per la poesia ma anche per la fiaba, che è cammino iniziatico dove quantomeno l’eroe subisce una metamorfosi totale, dove il tempo può essere rallentato e velocizzato, ma preciso. La fiaba è, per Campo, “un’orditura incessante di

tali attimi inafferrabili, fissati al loro massimo di splendore” (ivi, 21) poiché ogni minimo oggetto, la più piccola azione può aprire spazi infiniti. La bellezza del linguaggio fiabesco è racchiusa nel dire magico che appartiene agli anziani, alla loro “lingua segreta” offerta come tale ai bambini nell’“evento indelebile dell’infanzia” (*ibidem*). Tra poesia e fiaba si innescano delle concordanze profonde, liturgicamente unite da un’attenzione estrema, affinata fino a un distillato poetico. Il destinatario della sua poesia è l’Amante invisibile, l’Assente che si fa maestro di lontananze ed essa nasce dalla “grande forza dei silenzi, quel movimento di canto gregoriano dalle profonde pause e laceranti riprese” (Campo 1999, 49). L’atto della scrittura per Campo è cifrato non su una volontà di testimonianza né sul preservare un messaggio a qualche destinatario postumo e sconosciuto, ma, come lei stessa afferma,

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. (Campo 2012 [1987], 143)

Una scrittura liturgica e, aggiungo, mistica poiché la permanenza, nel tessuto poetico e prosastico della sua opera, di alcuni lemmi tra i più incisivi della scrittura mistica confermano un percorso iniziatico che si fa itinerario di luce e di sangue. Ogni parola nella poesia di Cristina Campo è un microcosmo entro cui scoprire altri microcosmi, come l’intarsio nel guscio della noce, come le migrazioni lette sul palmo della mano, tuttavia l’emergenza dell’incontro con l’Ospite notturno si fa pressante e lascia fluire, a piccoli rigoli, il sangue di una dolorosa conoscenza. Si ha quindi la sensazione, leggendo queste poesie così limpide, refrattarie all’azione dirompente del sentire, di stare sull’orlo della contemplazione. Un cammino della sottrazione, dell’occultamento dell’io, supportato dall’idea che la parola poetica risalgia dal fondo come un rampicante, attorcigliandosi in volute sempre più marcate fino alle altezze della perfezione. È spoliazione di sé poiché “lo scrittore” – afferma Campo – “non deve esistere se non come scrittura” (Campo 1998a, 18). L’atteggiamento morale della sprezzatura, “intero atteggiamento morale che, come la parola, necessita di un contesto quasi perduto al mondo d’oggi e, come quella, rischia di sparire con esso” (Campo 2012 [1987], 98) e l’inesausta ricerca della perfezione conduce Campo ad aspirare a una scrittura lieve e sacra che suggerisce la presenza dell’*invisibile dietro il visibile*, l’ineffabile. Ma, viene da chiedersi, facendo appello alle parole stesse dell’autrice, “si entrerà in quelle stanze, in quegli ombrosi recessi tanto attesi? Non al di là della soglia, il più delle volte, non al di là del velo di fogliame lucente al sole come un trascorrere di minuti pesci in un velo d’acqua. E anche questa volta, occorre dirlo?” (ivi, 24).

L’impalpabilità del contatto con l’amante invisibile è resa qui con l’immagine del velo d’acqua, ma resta come fiamma ardente (simbolo che

Zambrano associa all'amica proprio in *Dell'aurora*, una delle sue opere più importanti) che riporta allora a quei grandi maestri della mistica. Campo recupera una ritualità della parola nel senso del sacro che sembrava esser stata dimenticata. Un ultimo saggio che vorrei prendere in considerazione in questo *excursus*, seppur breve, sull'opera di un'autrice fondamentale nella nostra mappa delle costellazioni, è *Il flauto e il tappeto* (1971) ove Campo si interroga sulla natura del destino e sul significato di simbolo, pertinente perché sostiene l'inscindibilità del primo dal secondo. Cristina Campo al destino conferisce qui lo stesso carattere della notte che è per esso scena "concava, tacita e risonante" (ivi, 118). Questo tratto è interessante soprattutto se seguiamo la suggestione che la notte, come il destino, non sia solo un bacino, un ricettacolo entro cui assorbire la solitudine e il senso, ma che piuttosto crei delle risonanze armoniose e profonde con l'ipogeo esteriore. Allo stesso modo, seppur inconsapevolmente, Campo genera questo gioco di echi che attraversano i labirinti temporali della storia e le distanze siderali delle costellazioni. Esprime altresì la necessità di allenare nuovamente l'orecchio all'ascolto, più precisamente "al sussurro affilato del flauto, al sordo allarme della spola" (*ibidem*). La scrittura di Campo mostra un proliferare di lemmi-simbolo appartenenti alla tradizione. Nello specifico troviamo nel saggio seguente l'immagine del miele, dell'acqua, ora fiume, mare, goccia, e uno scavo sempre più profondo, un lavoro da intarsio. Sente di

custodire destino come la conchiglia prepara e custodisce il mare! Lenta, senza suono, vi pulsava una pendola il ritratto di un fondatore raccoglieva sulle labbra il miele del silenzio, un libro era posato, chiuso e solo, sull'angolo di un grande tavolo sgombro. Che cosa, in quelle stanze alla cui finestra batteva una fronda di elce, parlava insieme di imminenza e di distacco, di un inevitabile coagulato goccia a goccia nelle arnie di una paziente tetragona e soave? (*Ibidem*)

L'eliminazione dell'articolo tra "custodire" e "destino" è significativa in quanto la mancanza della proposizione rende in tal modo, non solo l'indeterminatezza di tale destino, ma anche l'infinitudine. Infatti ad essa è accostata subito l'immagine della conchiglia che custodisce il mare. Un oggetto perfetto, minuto, concavo e raccolto in sé pronto ad offrirsi come contenitore per l'immensità del mistero, così la poesia di Campo. Anche la prosa di Campo è intrisa di sensualità, qui nello specifico, espressa dal miele sulle labbra e dal suo coagulo nelle arnie goccia a goccia. Poesia liturgica che è attenta alla voce, al canto, al μέλος (*melos*): Campo crea un'analogia tra la voce del Maestro e il suono del flauto: "remota. È quasi sempre quasi impercettibile [...] Come un suono percepito in sogno, come la voce dell'usignoletto minuscolo, il cui dardo di diamante farà tacere tutti i suoni del bosco, è il suo delicato lamento" (ivi, 136). Un suono che fa trasalire, ferisce e lacera. Perciò individuiamo la ricorrenza di porte, fessure, finestre,

soglie, quali passaggi segreti e non sempre facilmente attraversabili che suggeriscono l'idea di una segretezza e di una difficoltà nell'accedere all'Oltre che porta inevitabilmente a considerare la sofferenza della lotta con l'altro, sebbene palpabile come

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, quello l'oltre? (Ivi, 23)

Contemporanea a Cristina Campo, Margherita Guidacci⁵ rientra in questa costellazione che abbiamo tracciato. Nell'introduzione al volume che raccoglie tutte le raccolte di Guidacci, la curatrice Maura Del Serra, tracciando un profilo dell'autrice, mette in nuce sin da subito la concezione di una poesia che è "scienza irrinunciabile ma di natura carsica, invisibile o servile... però essenziale" (Guidacci 2010 [1999], 5-6), sottolineando la presenza delle Muse nella scrittura di Guidacci, ponendo attenzione al fatto che

accade, e non da ora, che gli interpreti più puri di tale scienza esatta quanto indefinibile, quelli nei quali la *persona*, il personaggio pubblico o la maschera narcisistica non ha soffocato l'ascolto delle "voci di dentro", attento e fedele fino all'autocancellazione ... accade che tali interpreti siano eclissati dal fragore esibizionistico dei media a cui gli altri affidano, e che divengano appunto invisibili, per amaro pegno e contrappasso alla non venalità del loro dono. Divengono maestri in ombra, luci segrete: "imperdonabili", secondo un'orgogliosa e ormai celebre definizione datane da Cristina Campo ... "fiorentina" e coetanea della Guidacci ... in una ricerca spirituale ed espressiva che presenta molte analogie qualitative ... ed è di natura religiosa in senso non supinamente confessionale o superficialmente devozionale, ma etimologico, cioè di ponte, di legame compenetrante e consustanziale fra essenze. (*Ibidem*)

In questo commento di Del Serra troviamo i nodi essenziali che non solo uniscono in un comune cammino le due poetesse, ma le inseriscono in uno scenario contemporaneo in cui la loro poetica acquista ancora più importanza e rilievo. Se prendiamo, come suggerisce Del Serra, il commento/recensione di Guidacci a *Il flauto e il tappeto* di Cristina Campo, è possibile seguire, come i segni sul palmo della mano, le analogie che intercorrono tra le due autrici. Guidacci fa, come spesso accade al poeta in veste di critico o semplicemente di lettore, una sorta di autocommento, pur rispettando l'altissimo valore del pensiero di Cristina Campo, sentendone ancor più saldamente la forza attrattiva poiché inerente a un proprio cammino spirituale. In quella coincidenza tra fiaba e mistica proposta da

⁵ Per un profilo bio-bibliografico completo consultare Del Serra (2005) e l'introduzione di commento al volume Guidacci (2010 [1999]).

Campo, Guidacci vi legge “la tensione di una fede che crea, attuandosi, la propria certezza, o di una speranza che, senza neppure soffermarsi a prender coscienza di sé, si trasforma in un immediato e operoso affidamento” (Guidacci 1972, 3). La loro opera allora condivide un comune cammino di ascesa spirituale e un comune destino di testimonianza. Anche nel percorso poetico di Guidacci troviamo la vocazione al narrare l’incontro e la lotta con l’Angelo. Nel 1959 confessò di aver cominciato a scrivere prestissimo, già in tenera età quando non era solo votata alla lirica ma anche alla prosa e alle novelle a cui affiancava la passione per la matematica. Queste pulsioni restarono sempre vive in lei così come la convinzione di essere una raddomante perché, come altri in famiglia, aveva l’impressione di “suggerire acqua dal terreno, come se fossi una pianta che l’aveva trovata con le sue radici. Non ho mai conosciuto nulla di simile a questa gioia vegetale” (Guidacci 1999, 28-30).

Anche l’impianto citazionale sotteso alla poesia di Guidacci, come nel caso di Cristina Campo e di Rina Sara Virgillito, comprende i rimandi alla Bibbia, lettura altamente cercata e radicata nella voce poetica di Guidacci. Vi si affianca inoltre la frequentazione di autori e autrici di elezione – Dante, Leopardi, Dickinson, Eliot solo per fare qualche esempio illustre – ed è interessante notare come tornino, nelle poetesse, nelle filosofe e nelle contemplative prese in esame, gli stessi maestri, quasi esistesse un vero e proprio filo d’oro di un sentire unico. In Guidacci troviamo anche la fascinazione per Foscolo e Manzoni, così come le letture dei lirici greci e dei filosofi presocratici per poi interessarsi ai dialoghi di Platone. Anche Montale rientra in questo gruppo di maestri, conosciuto da Guidacci grazie all’interessamento del cugino Nicola Lisi che le fece leggere *Ossi di seppia* per la prima volta, mentre la poesia di Ungaretti fu oggetto della sua tesi di laurea. Queste brevissime notizie servono a noi per ricostruire l’*humus* su cui attecchisce il dire poetico di Guidacci, anche se i cortocircuiti letterari più suggestivi saranno quelli con la poesia inglese e americana. Le raccolte a cui presto attenzione in questo lavoro dottorale sono quelle in cui si fa più intenso il misticismo notturno e in cui prende corpo, dickinsonianamente, la lotta con l’angelo.

La prima raccolta, *La sabbia e l’angelo* (1946), scritta a Firenze nell’ultimo anno della guerra segna il suo esordio poetico a cui, come suggerisce lei stessa in un’intervista del 1959, attribuisce un ruolo salvifico, sostenendo che “non scriverlo sarebbe equivalso alla morte” (ivi, 116) e che questo ebbe un forte impatto, spesso negativo, su tutta la sua produzione successiva. Inoltre afferma che “l’atto poetico” sia per lei “una cosa naturalissima o impossibile” (*ibidem*). Nella raccolta allora troviamo già il seme del suo misticismo, evidente non solo nelle dicotomie dei titoli, a partire da quello della raccolta dal sapore fortemente rilkiano, come è stato notato da Del Serra, ma anche dai titoli delle singole poesie. Questo doppio sguardo, a mio avviso, è già sintomo di un nucleo marcatamente mistico,

di una inquietudine che la porterà successivamente a percorrere un cammino di catabasi e asceti, nella lotta ancestrale tra la tensione luminosa e la parte in ombra. Tuttavia è in una raccolta successiva, in cui alcune poesie risalgono al periodo post-bellico, che si fa più evidente la retorica mistica. Anche questo titolo, *Paglia e polvere* (1961), mostra un'endiadi. Emergono con forza le immagini appartenenti alla tradizione che ricorrono in questa silloge, come altrove, a testimonianza di un percorso spirituale significativo. Nella prima parte, che porta come titolo "La conchiglia e altri versi" (1945-1946), la notte dell'anima appare subito, quale cifra costitutiva della poesia. Una notte senza tempo, che appartiene dunque a una immensità incommensurabile, per analogia associata al "cupo golfo / che solcammo una volta di naufragio / che mai potremo solcare di ritorno" (Guidacci 2010 [1999], 107). Già da queste prime prove poetiche notiamo che l'evoluzione immaginale dell'elemento acqueo diventa, nelle sue polisemiche variazioni, il *leitmotiv* che congiunge tutte le poesie di Guidacci, spesso associato all'idea del naufragio. L'acqua, come nota Maura Del Serra, non è "quella dolce, riscattante e paradisiaca delle sorgenti, ma quella sconfinata, creatrice e distruttrice del mare-destino, insondabile grembo di opposti e forma del caos" (Del Serra 2005, 45). Qui legata all'oscurità della notte, al perdersi come l'anima nel *Cántico espiritual* di san Juan de la Cruz, un simbolo lontano dalle "acque trionfanti" (Guidacci 2010 [1999], 347) della lirica "Porta d'amore" presente in una raccolta successiva, *Inno alla gioia* (1983). Nelle prime prove poetiche, la parola raddomantica va cercando una morte attraverso l'acqua, non purificazione o rinascita, ma il dolore della perdita, tanto da sentirsi una conchiglia abbandonata al palmo della mano del viandante, nata "dal grembo delle libere onde" (ivi, 109). Il mare è percepito come "antica patria" che "rimormora / assiduamente e ne sospira la mia anima marina" (*ibidem*). Il gesto, semplice e quasi infantile, del porsi la conchiglia all'orecchio per ascoltare il lamento del mare è qui reso con l'idea di carpire il segreto più intimo dell'anima. Ma è nelle poesie che compongono la sezione "Chiaroscuro" (1948-1951) della raccolta, che si nota maggiormente il repertorio di lemmi inerenti al sentire mistico così come gli stridenti accostamenti come il buio/fuoco, una variante, potremmo ipotizzare, della tenebra/luce:

Tu buio, buio fuoco!
 Senza scintilla né fiamma
 Di te non diranno
 Che come rosa fiorisci
 In delicati petali,
 Non diranno che sei una stella
 Per rischiarare la notte.

Ti porteranno nelle loro vene
 Avranno nei loro occhi il tuo nero ardore disperato,

Saranno la tua esca per esser poi la tua cenere,
 Atterriti si torceranno nei tuoi spasimi,
 Eppure per saziarti venderebbero l'anima,
 Tanto, finché non li tenti, li riempi di brama,
 Buio, immortale fuoco!
 (Ivi, 121)

Non possiamo soffermarci sull'analisi stilistica dei versi, ma notiamo alcune figure retoriche ricorrenti nei testi della tradizione mistica e che si ripropongono con forza nella letteratura femminile del Novecento. L'endiadi, l'iperbole, l'ossimoro anche in Guidacci causano la frantumazione del verso. Come suggerisce Del Serra, nel commento all'itinerario poetico, vediamo come

nel ritmo orizzontale del verso lungo o lunghissimo (opposto alle "sgocciolature" post-ungarettiane tipiche dell'epoca), filiato dal versetto biblico e dal blank verse e nutrito di armoniche barocco-metafisiche, la Guidacci incideva le sue corali "meditazioni e sentenze" in una forma plasticamente concreta, severa e vibrante di *pathos* epigrafico, mai arreso all'elegia, e percorsa da un senso oracolare del destino. (Del Serra 2005, 38)

Una vocazione oracolare, dunque, che si estende nei versi di tutta la sua opera, dove l'attesa dell'Amato fa sollevare il sangue in un moto ascensionale come l'acqua del mare quando è attratta dalla luna. In più di un'occasione notiamo la conversione dell'elemento acqueo, e dei suoi correlativi, in carattere antropico. Prendendo come *exemplum* il testo "L'attesa", in cui è evocata l'immagine del sangue che si solleva verso l'Atteso, vediamo come il "sangue / mare si solleva e geme, / poi ricade, pesante di desiderio" (Guidacci 2010 [1999], 124). L'apparato verbale consegnato all'elemento naturale e primordiale, allora, si pone come strategia per dire l'evento indicibile. A questo si aggiunge l'utilizzo di metafore fortemente erotizzanti e dolorose al contempo: lacerazioni, ardenti combustioni e corpi trafitti. Non possiamo non menzionare la raccolta che più rappresenta la notte oscura di Margherita Guidacci, *Neurosuite*, edita nel 1970: è la narrazione dolorosa dell'esperienza della clinica neurologica e, come lei stessa confessa, questa silloge fu il suo *nadir*, il libro in cui era racchiuso l'apice della desolazione e della disperazione, nella vita come nella scrittura. Esso costituisce, infatti, una sorta di opera ponte tra due stagioni della sua poesia. Tuttavia, e questa mi sembra un'affermazione basilare, come l'autrice stessa ribadirà, sebbene questo libro potesse apparire come un coacervo di contraddizioni, accostamenti stridenti, abissali fascinazioni della notte, esso non rappresenta un punto di

rottura col filo religioso del mio passato. Anzi, mi sembra che la prospettiva in cui è osservata l'alienazione in *Neurosuite* [...] sia ancora essenzialmente una prospettiva religiosa, basata su una dialettica di pietà-empietà (verso l'uomo); così come è religioso il tentativo di recuperare il dolore in una di-

menzione positiva. Insomma, quel filo di cui si diceva, si è indubbiamente aggrovigliato, ma non è ancora spezzato. (Guidacci 2015, 52)

Neurosuite in un certo senso segna il *discrimen* tra due momenti della spiritualità di Guidacci, come una lacerazione profondissima. Infatti la silloge è la narrazione di uno sprofondamento, una *κατάβασις* (*katabasis*) infera che è l'attraversamento della notte oscura cantato da san Juan de la Cruz, un "cammino incerto"⁶ dell'anima, che porta ad accettare la vertigine della dissolvenza, concedere alla notte la sua terribile vittoria. L'intento soteriologico è qui deflagrato in virtù di una cieca oscurità. Abbondano le immagini relative alla condizione di prigionia: la rete, le mura, la sala d'attesa, il labirinto, la gabbia, il cancello, la parete, la prigionia, le sbarre, il pozzo, la caverna. Ogni tentativo di scavalcare, distruggere, demolire la segreta cella entro cui l'anima è segregata, sembra qui fallire inesorabilmente. Lo sguardo del poeta è proiettato sempre da un dentro a un fuori, non esistono altre prospettive, non sono consegnate mappe o vie di fuga, ma solo sotterranei risuonanti di grida. Sono assenti le luci eccetto quelle "lontane / e invisibili" nel cuore della notte "sepolte stelle, la luna / abrogata l'aurora, distrutto / ogni ricordo luminoso" (Guidacci 2010 [1999], 175). Anche il regno animale concorre a sottolineare la perdita di ogni flebile luce come "la lucciola caduta nell'erba / che un piede sbadato calpesta" (*ibidem*). Così l'animale diventa foriero della condizione di reclusione come la farfalla dalle ali murate o staccate, brandelli dell'anima (accettando l'analogia psiche-farfalla) oppure gli "uccelli prigionieri in una rete / che premono col petto impazzito / sbattendo l'ali tra le maglie / in un volo sempre abortito" in un cielo ove si addensano "ombre convulse intorno ad una fiamma / neri brandelli di nubi strappate" (ivi, 171). Anima che sta sulla "soglia vuota" (*ibidem*). Lo stravolgimento del reale provocato dalla visionarietà della parola sfocia poi, violentemente, alla lotta biblica con l'Angelo a cui l'anima si apre "come un atlante" su cui si può "seguire con un dito / dal monte al mare azzurre vene di fiumi, / numerare città / traversare deserti" (ivi, 183-184). L'acqua è elemento *princeps* nella poesia di Guidacci e in *Neurosuite* compare ancora come abissale e tremendo mare, talvolta pietrificato nelle sue increspature così come tutto il paesaggio appare murato vivo fino alla desertificazione della poesia. Emerge anche l'elemento della sete, che tornerà più volte nelle raccolte successive. Qui, l'anima prigioniera nella sua cella, in attesa di colui che più le somiglia, muore di sete:

Muoio di sete
e non incontro una fontana.
La tua terra è un deserto.

⁶Questo il titolo di una raccolta coeva a *Neurosuite*: Guidacci (1970a).

Il tuo cielo è una lastra ardente.
 Dimmi, è così perché mi ami
 e ti nascondi per mettermi alla prova?
 Creder questo sarebbe la salvezza
 quando mi sembra che tu non ti curi
 di me e neppure vi sia!
 (Ivi, 192)

L'Amato mette alla prova l'Amata, come Dio fa con la sua creatura nel deserto e come osserva Giovanni Pozzi

spiritualmente questo luogo arido e solitario designa lo stato di desolazione nel quale l'anima è sottomessa alla prova dell'abbandono. Ma anche lo stato in cui l'anima, sottratta all'esperienza sensibile, è inondata dalla presenza di Dio allora è l'immagine ideale della relazione fra Dio e l'uomo spirituale. (Pozzi, Leonardi 2004 [1988], 192)

La messa alla prova dell'abbandono è strettamente connessa alla condizione della sete, poiché l'acqua, elemento vitale, è – come vedremo in altre autrici – salvezza quando è Cristo stesso la fonte. Come osserviamo nelle opere di Maria Maddalena de' Pazzi, antecedente nobilissimo delle scritture novecentesche prese in esame, anche qui la sete instaura con la spiritualità un rapporto speculare che torna in numerose estasi:

vedeva Jesu tutto bello con il' suo Costato aperto, quale Costato gli pareva fussi come un fonte d'acqua molto limpida e chiara, la quale acqua intendeva essere prima la chiarezza della sua Divinità, la dolcezza e annaffiamento della sua Humanità, e la purità della sua Anima. Et diceva lei: 'queste si habbbono più a provocare la sete e il desiderio di andare a bere a esso sacro fonte del Costato di Jesu che non fa l'acqua del fonte materiale al cervio' (Maria Maddalena de' Pazzi 1963, 159)

E altrove:

Se havete sete di havere, venite alla mia Verità che vi satierà. Se havete sete di sanità, venite al' mio Verbo che vi sanerà. Se havete sete di nobiltà, venite al' mio Unigenito che in lui si trova. (Ivi, 281)

La sete torna anche in altre poesie di Margherita Guidacci, penso soprattutto alla raccolta *Morte del ricco* (1954), dove viene rivisitato l'episodio del vecchio e avaro Epulone che giunto all'Inferno si rivolge a Lazzaro che gli chiede un po' d'acqua. Questo incontro viene letto anche da Dante che vede come legge del contrappasso il fatto che tutto ciò che "in terra era positivo, benefico, vitale, tormenta ancora di più chi ha questi valori consapevolmente deciso di rinunciare" (Guidacci 2015, 28). Guidacci riscrive l'episodio al cui centro troviamo il motivo della sete: