



UNIVERSITA' DEGLI STUDI "G. D'ANNUNZIO"
CHIETI - PESCARA

**DIPARTIMENTO DI LETTERE, ARTI E SCIENZE
SOCIALI**

CORSO DI LAUREA IN LETTERE

CRISTINA CAMPO E L'ESTETICA DELLA PERFEZIONE

RELATORE

Chiar.mo Prof. Aldo Marroni

LAUREANDA

Giulia De Flaviis

ANNO ACCADEMICO 2018/2019

Della lettura di un pezzo di vera, contemporanea poesia, in versi o in prosa (ma piú efficace impressione è quella de' versi), si può, e forse meglio, (anche in questi sí prosaici tempi) dir quello che di un sorriso diceva lo Sterne; che essa aggiunge un filo alla tela brevissima della nostra vita. Essa ci rinfresca, per cosí dire; e ci accresce la vitalità. Ma rarissimi sono oggi i pezzi di questa sorta.

G. Leopardi, *Zibaldone*, 1° febbraio 1829

Indice

1. La vita di perfezione

1.1 Enigmatica Cristina	1
1.2 Criteri interpretativi	2
1.3 Il bello come ideale estetico ed etico	4
1.4 La tragicità della bellezza	11
1.5 Logica dell'assenza	15
1.6 Malattia e genio	22

2. Tra fiabe, musica ed arte

2.1 Introduzione alla fiaba	26
2.2 Credere nella parola	31
2.3 Elementi di musica	33
2.4 Arte sintetica	39

3. La ritualità della scrittura

3.1 Il Russicum	44
3.2 <i>Meditatio mortis</i>	51

3.3 Rito religioso e rito della scrittura	54
3.4 Gli ultimi anni	58
<u>Conclusioni</u>	<u>62</u>
<u>Bibliografia</u>	<u>68</u>

Capitolo Primo

La vita di perfezione

1.1 Enigmatica Cristina

Cristina Campo / tu stavi sulla terra / e appartenevi a un altro mondo/ e da quel mondo l'altro / venivi ogni momento / ed eri qui nel nostro circonfusa. / Recavi a noi la violenza/ e la naturalezza / di quel che importa: la misura / di quel che può valere e non valere¹.

Le parole di Remo Fasani ben introducono l'enigmatica personalità di Cristina Campo, *nom de plume* di Vittoria Guerrini, scrittrice, traduttrice, critica, poetessa. Gli amici la ricordano come una ragazza brillante, affascinante, vivace ma anche mondana e amante delle frivolezze: “diceva delle cose talmente personali che uno si chiedeva come le venissero in mente. Ma bisognava essere persone in gamba, altrimenti la si prendeva solo per un'originale”².

Al tempo stesso, Cristina Campo professava una spiritualità prorompente, nell'animo e nell'esercizio della parola che sempre doveva tendere verso il suo sapore massimo³; l'incontro con Simone Weil, segnerà l'intero percorso letterario e spirituale della nostra scrittrice, iniziandola a quella che fu la sua più grande ossessione: l'ansia di perfezione⁴. E si badi bene, non la perfezione fine a se stessa, ma l'aspirazione, la ricerca: “dietro questa parola perfezione,

¹ R. Fasani citato da A. Galgano, *La bellezza in fuga di Cristina Campo*, in *Mosaico*, Roma, Aracne, 2013, p. 61.

² C. De Stefano, *Belinda e il mostro, Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 50.

³ L'affermazione è riportata nel risvolto di copertina del volume, *La tigre assente*, Milano, Adelphi, 2012.

⁴ P. Citati, *L'ansia indicibile di perfezione*, «la Repubblica», 23 novembre 1999, p. 45.

vorrei che si vedesse il verbo perfezionare e che essa acquistasse lo stesso senso attivo: uno sforzo, un lavoro, e non l'opera compiuta"⁵. La perfezione come ricerca incessante, dolorosa fatica penetrabile solo "con un'infinita disponibilità all'attenzione e all'attesa, in quanto attenzione e attesa spezzano il corso abituale del tempo, lo trasformano in eternità"⁶. La tensione alla perfezione, che si tradusse nel continuo sforzo di abdicazione al mondo, contribuì a logorare un corpo già fragile, (Cristina era nata con una malformazione cardiaca che la costrinse a casa per la maggior parte della sua vita). Il trasferimento a Roma, la morte dei genitori, la solitudine ed infine, le ossessioni di perfezione, la sfinirono. Negli ultimi anni le sue condizioni di salute peggiorarono, si trascurava e non usciva quasi più di casa. La scrittura era diventata un ostacolo insormontabile⁷. Questo lavoro di tesi vuole prendere in considerazione la bellezza come forza generatrice ma la bellezza anche come potenza distruttrice, una rete per lo spirito, per il corpo e per la scrittura, alle cui maglie sfuggiva solo tutto ciò che era ritenuto perfetto.

1.2 Criteri interpretativi

La difficoltà di inquadrare il pensiero e la scrittura di Cristina Campo all'interno di un canone condiviso è sicuramente una delle motivazioni per cui ancora oggi non esiste una trattazione sistematica delle sue opere. La stessa Margherita Pieracci Harwell, la Mita delle meravigliose lettere pubblicate postume nel 1999, si chiedeva "come

⁵ G. Roditi, *Lo spirito di perfezione*, a cura di R. Damiani, Milano, Bompiani, 1985, p. 19.

⁶ F. Rella, *L'enigma della bellezza*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 144.

⁷ Cfr. A. Zanni, *La perfezione di Cristina Campo*, 9 ottobre 2017, <https://www.iltascabile.com>.

potesse una scrittrice che non aveva rinunciato al mondo, [...] coltivare contemporaneamente il valore dell'ascesi”⁸; questo dualismo intrinseco al pensiero della Campo e condiviso anche dagli amici più intimi, contribuì a generare all’epoca, solo pochi estimatori della sua opera.

Nel clima culturale degli anni ’70, l’autrice (che aveva pubblicato solo un volumetto di poesie, *Passo d’addio*⁹ nel ’56 e due saggi, uno nel 1971¹⁰ e uno nel 1962¹¹) passava per lo più inosservata o accusata di estetismo (da lei stessa definita “vecchia e triste fattura”¹²).

I suoi scritti sembravano ai più delle esercitazioni di penna, dei vezzi letterari, orpelli. Ernesto Marchese, riferì di uno scrittore molto stimato e conosciuto in quel periodo che ripose sdegnoso, *Il flauto e il tappeto*¹³ in uno scaffale “non dissimulando un’aria tra il corrucchio e la ripulsa”¹⁴.

Quello che emerge da questa breve premessa è un quadro contraddittorio della personalità della nostra scrittrice. Da una parte una Cristina incline alla ricerca, allo sforzo di perfezione, dall’altra una Cristina dedita alla vita contemplativa.

Per non incorrere nell’errore di fissare dentro schemi riduttivi tutto quello che era Cristina Campo, risulta necessario approcciare alla sua scrittura e al suo pensiero con argomentazioni quanto più inclusive, seguendo logiche congiungenti. Cristina Campo si cala in una “realtà

⁸ A. Gnoli, *Cristina Campo, l’ape visionaria*, «la Repubblica», 14 agosto 1991, p. 30.

⁹ C. Campo, *Passo d’addio*, Milano, All’insegna del Pesce d’Oro, 1956.

¹⁰ C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, Milano, Rusconi, 1971.

¹¹ C. Campo, *Fiaba e mistero e altre note*, Firenze, Vallecchi, 1962.

¹² C. Campo, *Sotto falso nome*, a cura di M. Farnetti Milano, Adelphi, 1998, p. 215.

¹³ C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, op.cit.

¹⁴ Cfr. E. Marchese, *Cristina Campo e la quarta virtù teologale*, in A. Donati, T. Romano, a cura, *L’opera di Cristina Campo al crocevia culturale del Novecento europeo*, Palermo, Provincia regionale di Palermo, 2007, p. 50.

fluttuante, non immobilizzata dal principio di necessità”¹⁵, una realtà in cui “[...] la privazione è subito nutrimento, la volontà consenso, il dolore sentimento compiuto della presenza e l’umiltà una corona di grazia continuamente ricevuta e restituita”¹⁶. Ma soprattutto dove niente “regge a lungo isolato e si capovolge nel suo opposto”¹⁷.

Cristina Campo rinnega il principio aristotelico di non-contraddizione, per cui la contrapposizione in apparenza insanabile generata da due concetti tra di loro lontani e opposti viene annullata e inaugura il campo della possibilità, del divenire, in cui “l’urto continuo e armonioso dei contrari”¹⁸ dà come esito una scrittura e una linea di pensiero mai uguale a se stessa, ma sempre coerente.

Così la malattia è benedizione, la poesia è liturgia, la bellezza è verità e la perfezione, a sua volta, è sia volontà che contemplazione:

Il lavoro di perfezione dipende contemporaneamente dal mondo della volontà e da quello della contemplazione, poiché, pur avendo per motore l’inquietudine, l’insoddisfazione, il bisogno di agire, ha dinanzi un cammino tracciato da un’acquiescenza: si progredisce nel senso di ciò che si ama, si vorrebbe che l’opera intera fosse *somigliante*. La vita di perfezione è attiva, essa è conquista, ed è una vita di costanza e di amore¹⁹.

1.3 Il bello come ideale estetico ed etico

Il culto della bellezza o perfezione in Cristina Campo, per quanto mitigato da autori come Simone Weil o Hugo von Hofmannsthal, è indubbiamente di matrice ellenistica.

¹⁵ A. Marroni, *Estetiche dell’eccesso, quando il sentire estremo diventa «grande stile»*, Macerata, Quodlibet Studio, 2012, p. 25.

¹⁶ C. Campo, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 152.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ G. Roditi, *Lo spirito di perfezione*, op.cit., p. 41.

A ragion veduta, Ernesto Marchese riferisce che Cristina Campo “aveva un’idea insieme metafisica e matematica della bellezza”²⁰ di chiara ascendenza pitagorico-platonica che consisteva:

nella proporzione delle parti o, per meglio dire, nelle proporzioni e nell’adeguata disposizione delle parti; o ancora più precisamente nella grandezza, la qualità e il numero delle parti e nel loro rapporto reciproco²¹.

Platonica è Cristina Campo quando scrive:

il portamento eretto, delicato della ragazza della Costa d’Oro è l’opera di secoli di nuoto, orci d’argilla equilibrati sul capo, danze e canti d’iniziazione [...]. Mancasse uno solo dei tre elementi: pietà, libero giuoco, arti femminili, la perfezione non fascerebbe quelle membra del suo velo casto ed imperioso²².

Ancora una volta, dalle parole della scrittrice emerge quanto l’*estetica del perfezionare*²³, viaggi sull’asse del divenire dove, tramite l’armonico concatenarsi degli elementi nel corso dei secoli di storia, la bellezza si rivela nell’unità di un singolo e semplice gesto; è evidente l’eco dell’Ateniense nel rapporto tra gli elementi che costituiscono la perfezione: se solo uno mancasse, verrebbe meno quel rapporto di ordine, armonia e proporzioni che definisce il bello classico.

L’opus letterario di Cristina Campo contiene una considerevole presenza di richiami alla filosofia platonica; Višnja Bandalo sottolinea nelle sue trattazioni, che platonica è Cristina Campo soprattutto nella “riflessione tra finito e infinito, l’inafferrabile e il

²⁰ E. Marchese, *Cristina Campo e la quarta virtù teologale*, op.cit., p. 52.

²¹ W. Tatariewicz citato da R. Bodei, *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 18.

²² C. Campo, *Gli imperdonabili*, op. cit., p. 76.

²³ Per la definizione di perfezionare si veda G. Roditi, *Lo spirito di perfezione*, op.cit.

definito, l'atemporale e il presente, l'eterogeneo e l'omogeneo, come imminente alla natura umana e a tutto ciò che viene percepito"²⁴.

Platone scrive:

e gli antichi [...] ci hanno trasmesso questo oracolo: che le cose che si dice che sempre sono, sono costituite di uno e di molti, e hanno per natura in se stesse limite e illimitatezza²⁵.

Questa osservazione si inserisce a pieno titolo nel pensiero campiano soprattutto grazie alla mitigazione effettuata dalle parole estremamente evocative di Simone Weil, il cui pensiero, è spesso ancorato alla filosofia dell'Ateniese²⁶: "Filebo: gli antichi dicevano che il mondo è un tessuto formato dal limite e dall'illimitato"²⁷.

Oltre all'antinomica visione del mondo di cui si è già parlato in precedenza e a cui accenna anche V. Bandalo affermando che "si tratta di una dicotomizzazione insita nella visione letteraria della Campo in cui viene continuamente messo in risalto quello che oltrepassa il visibile, accentuando così la dimensione metafisica"²⁸, è interessante notare che la connessione che si stabilisce tra S. Weil, Platone e Cristina Campo non è solo di natura teoretica; sebbene il pensiero di C. Campo getti le basi nel metafisico, cioè si basi su una riflessione filosofica, siamo molto lontani da una vera e propria speculazione. La connessione è di natura simbolica ed è proprio il simbolo della tessitura, o meglio il "concetto di trama del mondo, metaforizzato con l'immagine di un tessuto"²⁹, a porsi tra le

²⁴ V. Bandalo, *Concetti platonici nell'espressione letteraria di Cristina Campo*, in *Platone nel pensiero moderno e contemporaneo*, vol. XIV, a cura di Andrea Muni, Villasanta, Limina Mentis Editore, 2018, p. 207.

²⁵ Platone, *Filebo*, in G. Reale, a cura, *Platone, tutti gli scritti*, Milano, Bompiani, 2000, p. 432.

²⁶ Cfr. Ivi, p. 209.

²⁷ Cfr. *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

fondamenta della scrittura e della riflessione estetica di Cristina Campo:

Il libro delle *Notti* trabocca di tappeti, è spesso un vero cerimoniale di tappeti. Tutto per così dire, vi si svolge sopra. Salomone vola su un tappeto alla battaglia con i genii ribelli mentre gli uccelli sfrecciano sopra di lui e le belve marciano sotto, all'ombra di quel tappeto. L'amante scaltra vi si fa avvolgere per introdursi al cospetto del suo signore; nel tappeto arrotolato si occultano cadaveri [...]; su di esso si dorme, si ama, si toccano strumenti armoniosi, soprattutto si narra e si prega³⁰.

Il tappeto, nel suo complesso, viene presentato come metafora della vita, cornice e allo stesso tempo protagonista dell'azione; ma è soprattutto il motivo raffigurato sul tappeto ed in particolare quello orientale, caratterizzato da raffinatezza e maestria nella lavorazione, a caricarsi di significati ancora più profondi:

A un tappeto di meravigliosa complicazione, del quale il tessitore non mostri che il rovescio – nodoso, confuso – fu da molti poeti assimilato il destino. Solo dall'altro lato della vita – o per attimi di visione è dato all'uomo intuirne *l'altro lato*³¹.

Il tappeto non è solo la rappresentazione della vita umana e delle sue complicazioni, ma è anche il simbolo di un *mondo-altro*, ancora più intricato e confuso, la cui soglia è oltrepassabile solo da coloro capaci di visione ed intuizione. Un luogo in cui:

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 a nessun altro³².

Nel fitto intreccio del tappeto orientale, prosegue V. Bandalo, è possibile leggere un ulteriore riferimento alla filosofia platonica: il

³⁰ C. Campo, *Gli imperdonabili*, op.cit., p. 61.

³¹ Ivi, p. 115.

³² Ivi, p. 64.

mito della caverna³³. Come il complesso, ma raffinato motivo di un tappeto orientale è rappresentativo dell'animo umano, complicato anch'esso ed alla continua ricerca del proprio destino, anche “la caverna è simbolo di un atteggiamento interiore, che pur restando tale si dilata in senso trascendentale sino alla contemplazione del sommo bene”³⁴.

Cristina Campo amava definirsi con un'espressione divenuta ormai celebre: “Due mondi e io vengo dall'altro”³⁵, opponendo al *mondo-altro*, una dimensione che, ragionando per parallelismi, nella filosofia di Platone prende il nome di *cosmo sensibile*.

Il cosmo sensibile non è altro che la riproduzione del mondo perfetto delle Idee ed esiste soltanto grazie alla realtà intellegibile che ne è il fondamento. Contrariamente al mondo delle idee che è ingenerato, immutabile e quindi eterno, il cosmo sensibile è una realtà generata; l'artefice è un demiurgo, che avendo lo sguardo fisso su una realtà perfetta, ordinata e razionale ne riproduce una copia verosimile. Il demiurgo non è come il Dio Cristiano, creatore *ex nihilo*, è semplicemente un artigiano che dà forma ad una materia preesistente, limitata, corruttibile e mutevole.³⁶ Una realtà quindi oscura e impenetrabile razionalmente proprio perché in continuo cambiamento, un “mondo celato al mondo, compenetrato nel mondo, inenarrabilmente ignoto al mondo.”³⁷

³³ L'immagine della caverna è ravvisabile nella lettera datata 5 ottobre 1958 in C. Campo, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, a cura di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2012, p.106. “Tutto di questo tempo mi sembra un masso contro l'uscita di una caverna; io sto nella caverna e spingo, spingo – ma il blocco non si sposta”.

³⁴ V. Bandalo, *Concetti platonici nell'espressione letteraria di Cristina Campo*, op.cit., p. 215.

³⁵ Cristina Campo, *Diario bizantino e altre poesie*, in *Conoscenza religiosa*, vol. 1, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 92.

³⁶ Cfr. Eliana Macri, *Platone e la grande visione cosmologica del Timeo*, 4 ottobre 2018, <http://laprofessoressa.it>.

³⁷ C. Campo, *Diario bizantino e altre poesie*, op.cit.

A queste considerazioni, si aggiunga che con i greci, la nostra autrice, non condivideva solo un ideale estetico del bello ma anche un ideale etico. Il demiurgo, nel suo lavoro di artigiano, è mosso dal Bene che non è una tra le idee, ma “è la perfezione stessa, mentre le idee sono perfezioni, cioè beni”³⁸.

Il Bene opera nel mondo delle idee come il Sole nel mondo sensibile: come il Sole oltre ad illuminare e rendere visibili le cose, le fa nascere, crescere e le sostiene, così il Bene non solo illumina e rende conoscibili gli elementi costitutivi del mondo intellegibile, ma conferisce loro l’essere di cui sono dotate³⁹.

La posizione di Platone al riguardo tuttavia, muta con l’evolversi del suo pensiero e nelle opere della maturità torna ad affrontare il concetto di Bene secondo prospettive differenti. Il Bene non è più la super-sostanza che esiste al di là dell’essere e lo supera⁴⁰ ma è “la forma di vita dell’uomo e la ricerca del bene è la ricerca di quale sia questa forma di vita”⁴¹. Una vita che non può essere pura intelligenza o puro piacere ma una *vita mista*⁴², “l’importante è determinare la giusta proporzione in cui il piacere e l’intelligenza devono mescolarsi insieme per costituire la forma perfetta del bene”⁴³.

Perseguire il bene nella vita significa ricercare il giusto equilibrio, praticare un culto della misura che è insieme indagine morale e indagine matematica. Il bene è dunque ordine, misura, proporzione e tutto ciò che possiede questi attributi è bellezza. Platone coniò il

³⁸ N. Abbagnano, *Storia della filosofia, Il pensiero greco e cristiano: dai Presocratici alla scuola di Chartres*, Roma, Gruppo editoriale L’Espresso, 2006, p. 190.

³⁹ Cfr. Ivi, p. 189.

⁴⁰ Cfr. Ivi, p. 203.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Cfr. Ivi, p. 204.

⁴³ *Ibidem*.

termine *kalokagathía* crasi di bello e buono per definire l'uomo virtuoso e armonico, nel corpo e nello spirito:

Chi si dedica alla ricerca scientifica o a qualche altra intensa attività intellettuale, bisogna che anche al corpo dia il suo movimento, praticando la ginnastica, mentre chi si dedica con cura a plasmare il corpo, bisogna che fornisca in compenso all'anima i suoi movimenti, ricorrendo alla musica e a tutto ciò che riguarda la filosofia, se vuole essere definito, giustamente e a buon diritto, sia bello sia buono⁴⁴.

Come Platone nel *Timeo*⁴⁵ è assolutamente impopolare nell'affermare che solo l'uomo che coltiva corpo e mente possa aspirare a divenire un uomo virtuoso, così la nostra scrittrice, attraverso le seguenti parole, ci restituisce un'immagine esclusiva della bellezza, una *suprema aristocrazia* fatta di armonie, sovrapposizioni e piccoli gesti raffinati, la bellezza:

degli scogli rosa antico, giallo oro e verde attraverso le acque di fluido cristallo: quella di una donna dai chiari capelli legati sulla nuca e ricadenti sulle spalle, in piedi davanti a una fresca grotta, in una lunga tunica a soavi ed innocenti disegni, un piccolo piede nudo che sporge sulla roccia⁴⁶.

Cristina Campo condivide lo stesso principio di esclusività opponendo al mondo sensibile un *mondo-altro* in cui abita “quella punta dell'anima che si protende nella direzione del vero”⁴⁷, un mondo appena intuibile se non per attimi di visione, un mondo in cui:

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

⁴⁴ Platone, *Timeo*, a cura di F. Fronterotta, Milano, BUR, 2003, p. 38.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ C. Campo, *Lettere a Mita*, op.cit., p. 273.

⁴⁷ *Ivi*, p. 394.

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 esitazioni⁴⁸.

1.4 La tragicità della bellezza

Uno degli elementi che giustifica e legittima l'esistenza dei due mondi è un atteggiamento di disprezzo nei confronti della contemporaneità a cui C. Campo accenna spesso e senza filtri, nelle sue opere. Al *mondo-altro* se ne oppone uno perduto e ammalato di squallore, dove parlare di bellezza diventa odioso⁴⁹ perché la bellezza si impone come “una forma di trascendenza rispetto al quotidiano e alla chiacchiera in cui si consumano nella dispersione i rapporti mondani”⁵⁰.

“Lo sai che sei nata di domenica? Vedrai molte cose che gli altri non vedono”⁵¹ diceva Gladys Vucetich, la madrina di battesimo di Cristina Campo. Al contrario tutti coloro che non possiedono il dono della visione, rifuggono nelle sciocchezze quotidiane e non accetteranno una tale verità.

Secondo quel principio di esclusività a cui si è accennato in precedenza, la bellezza diventa un enigma penetrabile solo da pochi: per Platone era il poeta, ispirato e permeato di verità dalle divinità, per Cristina Campo è l'uomo *imperdonabile*.

⁴⁸ Cristina Campo, *Diario bizantino e altre poesie*, op. cit., p. 92.

⁴⁹ E. Pound citato da C. Campo, *Gli imperdonabili*, op.cit., p. 73.

⁵⁰ T. Salari, *Passione di verità e conoscenza simbolica, Itinerarium mentis in Deum di Cristina Campo*, Cosenza, Aljon Editrice, 2014, p. 1.

⁵¹ C. Campo, *Sotto falso nome*, op.cit., p. 228.

Nel saggio *Gli imperdonabili*, C. Campo riferisce di un fatto di cronaca relativo alla rivolta dei Boxers avvenuta a fine '800, in Cina. Durante l'esecuzione dei rivoltosi, mentre tutti sono in fila per il patibolo e si azzuffavano in attesa del proprio turno, l'unico atteggiamento degno di nota è quello del cinese che, nella fila, legge un libro.

Oggi, "in un'epoca di progresso puramente orizzontale, [...] il gruppo umano appare sempre più simile a quella fila di cinesi condotti alla ghigliottina".⁵²

Dove tutti sono in fila per il patibolo e continuano a litigare, nonostante l'inesorabile destino comune, l'imperdonabile sfrutta quel poco tempo che gli è rimasto per leggere. Di fronte alla morte, ha risposto mostrando sapienza e amore per la vita⁵³.

Se da una parte la compostezza dell'uomo suscitò la curiosità dell'ufficiale tedesco che gli fece grazia, dall'altra, con il suo gesto, si è reso colpevole di un crimine per cui non esiste assoluzione. Proprio come lo schiavo del mito platonico della caverna, l'uomo imperdonabile ha sollevato *il velo di Maya* mostrando a tutti i presenti quanto oscura e superficiale fosse stata la loro esistenza fino a quel momento, una vita di finzioni vissuta lontano dalla verità, dalla bellezza e per questo motivo non potrà mai essere perdonato. Emily Dickinson, poetessa amatissima da C. Campo, scriveva: "Dì tutta la verità ma dilla obliqua/.../ la verità deve abbagliare poco alla volta/ o tutti sarebbero ciechi"⁵⁴.

⁵² C. Campo, *Gli Imperdonabili*, op. cit., p. 73.

⁵³ Cfr., *Ibid.*

⁵⁴ E. Dickinson, *Poesie*, Torino, Einaudi, 2005 p. 529.

La verità o bellezza, che per entrambe le poetesse sono la medesima cosa, vanno dosate attentamente, perché l'animo umano non è forte abbastanza per sopportarne il peso tutto in una volta.

Alle precedenti “considerazioni tragiche sulla bellezza”⁵⁵ si aggiunga che nell’idea di bello di C. Campo esiste un’intrinseca natura oscura. Attrae Persefone nel regno dei morti⁵⁶, è una spada a doppio taglio, è la camicia di Nesso che infiammò Ercole fino alla morte ed è un tremendo retaggio⁵⁷; “si può capire come una creatura segnata da questo terribile privilegio [...] desideri scomparire nelle crepe dei muri, voglia essere ovunque, infine, ‘come un uomo che non esiste’”⁵⁸.

Cristina sentiva forte su di sé questo fardello: “Ho già detto che la bellezza perfetta mi fa spesso un terribile male e così resto a casa sdraiata a volte per la nausea”⁵⁹ e questo perché la bellezza va praticata, con costanza ed attenzione.

In un mondo dominato dal “generale orrore”⁶⁰ in cui tutto intorno muore e si decompone, la bellezza si rivela “come selvaggia e composta reazione”⁶¹. Tuttavia:

Offeso oggi tutto questo, rinnegato e distrutto, irritrovabile e pure presente sempre, come la spina avvelenata sotto l’unghia, l’uomo ha dovuto convertirlo in oggetto di orrore sacro. Ogni ricordo del tempo celeste sia rimosso, sepolto per sempre nell’orto del vasaio. Sia, soprattutto, negato.⁶²

⁵⁵ C. Campo, *Lettere a Mita*, op.cit., p. 273.

⁵⁶ Cfr. C. Campo, *Sotto falso nome*, op. cit., p. 203.

⁵⁷ Cfr. C. Campo, *Lettere a Mita*, op.cit., p. 273.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ivi*, p. 272.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² C. Campo, *Gli Imperdonabili*, op. cit., p. 76.

L'inevitabile scontro con "un'epoca di progresso puramente orizzontale"⁶³ porta alla luce da una parte, il dramma di una bellezza negata da chi non è in grado di sostenere questo terribile peso e dall'altra il dolore di chi, vivendo nel ricordo di una bellezza ormai dimenticata, preferisce allontanarla: "Bellezza, via da me, io ti temo, il tuo ricordo mi lacera, sii maledetta"⁶⁴.

Insieme alla negazione e al ricordo, la tragicità della bellezza si rivela anche in chi la incontra e la subisce⁶⁵; tutti coloro che desiderano uscire da quel mondo di generale orrore e accogliere la bellezza devono necessariamente accettare di morire, "una fine del vecchio uomo e una difficile nuova vita."⁶⁶ Accogliere una simile verità getta l'uomo in una condizione di paura, poiché non esiste per l'essere umano una paura più grande di quella della morte.

Una delle poesie di Emily Dickinson recita:

Morii per la Bellezza ma ero appena / Sistemata nella Tomba / Quando Uno
che morì per la Verità fu adagiato / in una stanza adiacente – / Mi domandò
silenziosamente «Perché sei mancata?» / «Per la Bellezza» risposi / «Ed io –
per la Verità – esse sono Una cosa sola – / noi siamo Fratelli» disse – / E così,
come Congiunti incontratisi di notte – / Conversammo fra le Stanze – / Finché
il Muschio raggiunse le nostre labbra – / E ricoprì – i nostri nomi –⁶⁷.

In queste parole è racchiuso il dramma: morire per la bellezza significa morire per la verità e viceversa, non solo perché la bellezza è la chiave d'accesso a verità intellegibili, ma soprattutto perché

⁶³ Ivi, p. 73.

⁶⁴ Ivi, p. 76.

⁶⁵ C. Campo, *Lettere a Mita*, op. cit., p. 273.

⁶⁶ C. Campo, *Sotto falso nome*, op.cit., p. 204.

⁶⁷ E. Dickinson, *Poesie*, op. cit., p. 249.

accogliere entrambe significa morire e successivamente rinascere, perseguendo una nuova e difficile vita.

1.5 Logica dell'assenza

Ahi che la Tigre,
la Tigre Assenza,
o amati,
ha tutto divorato
di questo volto rivolto
a voi! La bocca sola
pura
prega ancora
voi: di pregare ancora
perché la Tigre,
la Tigre Assenza,
o amati,
non divori la bocca
e la preghiera...⁶⁸

Apparsi per la prima volta sulla rivista *Conoscenza Religiosa*, n. 3, luglio-settembre 1969⁶⁹, questi versi, *pro patre et matre*, sono stati composti da Cristina Campo successivamente alla morte dei genitori; La madre Emilia Putti, detta Minet, venne a mancare improvvisamente nella notte di Natale del 1964⁷⁰.

Il 29 gennaio seguente scrisse ad Alessandro Spina:

Cerchi di immaginare la Città di Rame senza, al centro, la principessa Tadmura. Senza quel padiglione, quella fontana di vita, e la brezza e i tesori. Senza quelle dolcissime, irreparabili parole.
Così, ora, la mia città. Che non è più di rame senza quel centro, ma di ferro e piombo e stagno⁷¹.

⁶⁸ C. Campo, *La tigre assenza*, op. cit., p. 44.

⁶⁹ Cfr. M. Marchi, *Pro patre et matre. Cristina Campo*, 10 gennaio 2016, www.quotidiano.net.

⁷⁰ C. De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, op.cit., p. 117.

⁷¹ C. Campo, A. Spina, *Carteggio*, Brescia, Morcelliana, 2007, p. 169.

Il padre, Guido Guerrini, morì il 13 giugno del 1965 a seguito di una lunga malattia:

Di mio Padre continuo a ripetermi: “È morto con tanta amabilità, quasi nel mezzo di una conversazione...”. Tutta la sua grazia, tutto il suo ritmo era riaffiorato nelle ultime settimane: tratti deliziosi, d’altri tempi; e nel mezzo del martirio una nonchalance mondana... Come baciava la mano della sua infermiera – una vecchia signora – dopo ogni crisi scusandosi. Come lodava il mio viso quando lo vedeva vicino [...]. Come anche il suo amore per mia Madre aveva ripreso le forme della giovinezza, di quel tempo elegante, ardito. Ricordava di continuo la sua bellezza, la sua innocenza - e certi motivi musicali che li avevano legati... Amore di morente cavaliere, che mi faceva rabbrivire. (E davvero il mio dolore di figlia non è da nominare se ricordo questa tortura dell’amore separato, strappato tra i due versanti della morte)⁷².

Il dolore provocato dalla morte dei genitori verrà trasmutato nella figura di una tigre, simbolo rappresentativo di quanto concreta, incombente e aggressiva possa essere una mancanza, un ponte tra assenza e presenza; chiunque si troverà a fare esperienza di un poesia, una lettera, o anche solo un’annotazione a margine di un quaderno di Cristina Campo, si renderà conto che il potere della parola perfetta che la scrittrice insegue per tutta la vita, non scaturisce da un procedimento logico, ma risiede proprio nell’ essere rivelatrice, portatrice di una verità che non va indagata, ma che si manifesta quasi come una sacra apparizione. Il simbolo, in tal senso, assume un ruolo centrale nell’immaginario poetico della nostra scrittrice, perché si trasforma in un tramite tra astrazioni e immagini concrete: “occorre sempre un simbolo concreto per afferrare un’idea come si afferra un pezzo di pane.”⁷³

⁷² Ivi, p. 174.

⁷³ C. Campo, *Lettere a Mita*, op. cit., p. 28.

Oltre ad essere stato generato dall'evento luttuoso, il concetto di assenza è ravvisabile in altri momenti del percorso letterario e filosofico della nostra scrittrice.

Nell'arte della scrittura ad esempio, in merito alla quale Cristina Campo afferma: "ha scritto poco e le piacerebbe aver scritto meno".⁷⁴ Escludendo le lettere e i documenti privati, non destinati alla pubblicazione, l'intero corpo delle opere di Cristina Campo è costituito da soli due saggi e una raccolta di poesie⁷⁵.

Jean Galard nel saggio *L'arte senza opera* si esprime circa la connessione tra artista e opera affermando che "può esistere un'opera d'arte che risiederebbe nello stato di non-esecuzione"⁷⁶ perché un artista è tale nella sua totalità e non in relazione alla sua opera: "tutto ciò che un artista sputa, è arte"⁷⁷.

Come Piero Manzoni che nel 1961 apponeva la sua firma su dei passanti trasformandoli in sculture viventi, o come Yves Klein che appena un anno prima ha realizzato il suo lavoro fotografico, *Saut dans le vide*.

La figura dell'artista cambia volto e si carica di un potere quasi sacro ad un punto tale che anche i suoi gesti vengono considerati arte⁷⁸. L'intera vita di C. Campo può essere considerata, alla luce delle precedenti riflessioni, un'opera d'arte. Ancor prima dei maestri sopra citati, fa sua la lezione e conferisce al gesto un valore importante nell'esperienza estetica. Per Cristina la bellezza risiede proprio nelle

⁷⁴ Affermazione riportata nel risvolto di copertina del volume, *Il flauto e il tappeto*, Milano, Rusconi, 1971.

⁷⁵ Per la raccolta di poesie si fa riferimento a C. Campo, *Passo d'addio*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1956; per i due saggi a C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, Milano, Rusconi, 1971; C. Campo, *Fiaba e mistero e altre note*, Firenze, Vallecchi, 1962.

⁷⁶ Jean Galard, *L'arte senza opera*, «Àgalma», 17 marzo 2009, p. 13.

⁷⁷ K. Schwitters citato da J. Galard, *ivi*, p. 14.

⁷⁸ Cfr. *Ibid.*

piccole attenzioni quotidiane, nei gesti raffinati che si manifestano come *sprezzatura*, “moto verso l’alto, il sublime e l’incorruttibile”⁷⁹:

Sprezzatura è un ritmo morale, è la musica di una grazia interiore; è il *tempo*, vorrei dire, nel quale si manifesta la compiuta libertà di un destino, inflessibilmente misurata, tuttavia, su un’ascesi coperta. Due versi la racchiudono, come un astuccio l’anello: ‘Con lieve cuore, con lievi mani / la vita prendere, la vita lasciare...’⁸⁰.

Nonostante Cristina Campo abbia voluto scrivere poco, in verità, oltre alle opere edite in vita, sono stati resi noti, successivamente alla morte della scrittrice, una grande quantità di lettere e saggi raccolti da amici per le edizioni Adelphi.

Sarebbe più appropriato a questo punto, dire che Cristina Campo ha pubblicato poco. È possibile risalire alla motivazione tramite le sue stesse parole:

la bellezza 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 lettore non cade nel precipizio di Persefone ma si limita a guardare il giacinto da lontano, vuol dire che lo scrittore non ha scritto abbastanza bene (o che i regni sotterranei non gradiscono quell’ospite)⁸¹.

Cristina ha accolto pienamente le parole di Simone Weil quando afferma: “l’atto della creazione non è un atto di potenza. È abdicazione”⁸².

Non è, dunque, per carenza di genio o creatività che Cristina Campo decise di pubblicare solo poche opere, ma più per un’ambizione

⁷⁹ R. Taioli, *Per Cristina Campo: note di estetica e di poesia*, www.cristinacampo.it, p. 2.

⁸⁰ C. Campo, *Gli Imperdonabili*, op. cit., p. 100.

⁸¹ C. Campo, *Sotto falso nome*, op. cit., p. 203.

⁸² F. Rella, *L’enigma della bellezza*, op.cit., p. 144.

intellettualmente molto rigida, per l'ansia di perfezione che la costrinse a rendere noto solo tutto ciò che lei riteneva estremamente perfetto; è stata lei la più crudele lettrice di se stessa, mai caduta, oppure caduta poche volte nel precipizio di Persefone delle sue stesse opere.

All'interno di questa *logica dell'assenza* rientra anche la volontà di celarsi dietro varie identità: Bernardo Trevisano, Benedetto P. d'Angelo, Puccio Quaratesi, Vie, la Pisana, Giusto Cabianca e probabilmente molti altri andati perduti (motivo per il quale la ricostruzione della sua bibliografia è ancora un nodo a sciogliere).

Tra nomi inventati e altri reali (come Bernardus Trevisanus, alchimista del Quattrocento), il prediletto, infine, è Cristina Campo.⁸³

Riguardo questa scelta, scrive Monica Farnetti: “*Cristina*, per cominciare, è nome parlante (stante come si sa per *portatrice di Cristo*). E diremmo *nomen omen*”⁸⁴.

Riguardo il cognome *Campo*, sarà la stessa Cristina a fornirne attestazione in una lettera inviata ad A. Spina: “Che ne direbbe se mi firmassi *Campo*? Non trova che dir così sia già il principio di Auschwitz?”⁸⁵

Auschwitz significa distruzione, annientamento e C. Campo sembrerebbe utilizzare questa metafora a figura dello sradicamento della propria identità, come *simbolo* dell'urgenza di farsi invisibile⁸⁶.

⁸³ Cfr., M. Farnetti, *Le ricongiunte*, in C. Campo, *Sotto falso nome*, op. cit., p. 250.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ C. Campo, A. Spina, *Carteggio*, op. cit., p. 22.

⁸⁶ Cfr. A. Marroni, *La foce nel presente. Ipotesi sui nomi di Cristina Campo*, «Tempo presente», 1999, p. 61.

L'immagine del campo, oltre a farsi simbolo di distruzione in senso universale, è anche simbolo di due momenti dolorosi vissuti in prima persona della scrittrice.

Uno riguardante il padre, Guido Guerrini, che tra il dicembre del 1944 e l'agosto del 1945 venne recluso nel campo di prigionia di Collescipoli, vicino Terni⁸⁷.

Il compositore in una lettera riporta: "Uscendo dalla stanza dell'interrogatorio posso ugualmente vedere la mia piccola e sussurrarle lasciandola qual è la mia sorte. La vedo impallidire, ma con forza d'animo"⁸⁸.

Cristina riferirà in seguito, in una lettera:

Stanotte, però, non ho sentito il silenzio. Leggevo le *Ultime lettere da Stalingrado*. È un coro che risponde, parola per parola, a quel passo di S. W. che lei cita nella sua lettera. L'astronomo, il pianista, il giardiniere di Stalingrado: questi morti che sono entrati per sempre nella nostra esistenza, buttandone giù una parete. (A me tutto questo era già accaduto nel '44; da quei giorni nacque per me un nuovo sguardo).⁸⁹

Il secondo evento doloroso riguarda Anna Cavalletti "anima sorella", morta il 25 settembre 1943 a *Campo* di Marte a causa di un bombardamento degli angloamericani.

La morte di Anna sarà un evento dolore che la accompagnerà per tutta la vita, dolore dal quale ha origine "la volontà di scrivere rimanendo indifferente al lettore, quasi non ci fosse più destinatario, perché colei alla quale si rivolgeva non c'è più"⁹⁰.

Struggente è una lettera che scrisse a tal proposito al padre:

⁸⁷ Cfr. C. De Stefano, op.cit. p. 40.

⁸⁸ Guido Guerrini citato da C. De Stefano, *Ibid.*

⁸⁹ Lettera di C. Campo citata da C. De Stefano, *Ibid.*

⁹⁰ *Ivi*, p. 32.

Papà carissimo, la mia calligrafia stessa dovrebbe apparirti diversa, stasera! Quando siamo entrate in casa ieri nel pomeriggio, M. ed io, ho avuto per un attimo la sensazione di naufragare nel nulla. [...] Se tu sapessi papà che cosa è passato in me in questi ultimi due mesi! Altro che saccheggio, che bombardamento! Negli ultimi giorni di Careggi, avrai notato, mi ero calmata: e sai perché? Perché avevo deciso di rinunciare, una volta per tutte. A che? Non saprei dirti esattamente, ma ... a tutto; al futuro, a quell'ardente protendersi in avanti che finora era stato il mio atteggiamento naturale. Avevo deciso di farmi spiritualmente "vieille fille" – e credo che lo fossi già un poco. Ma iersera, trovando la tua lettera, tutto il sangue mi è affluito al cuore: sono certa che mi crederai se ti dico che mi sono inginocchiata e ho ringraziato il Signore [...]. Adesso sento e vedo che tutto non è ancora perduto – che si può ancora sentirsi vivi e volere qualcosa. Papà non dubitare: scriverò, scriverò bene. Certo finora la giovinezza [...] lavorava per me, spingeva la mia mano sulla carta come il sangue nelle vene. E ora ho tanto sofferto che non so se potrò parlare distintamente agli altri: se rileggo i miei ultimi appunti mi sembrano così soli e chiusi! Però voglio tentare tutto, Papà caro; e vedrai che, a Dio piacendo, non ti deluderò. Ho tante cose da dire! Quasi direi da salvare: tutta la tragica bellezza di ciò che è passato in noi e vicino a noi – cose che io sola sento di aver visto e sentito fino alla sofferenza e che assolutamente non devono morire [...] ⁹¹.

La volontà di rimanere indifferenti al pubblico così come il celarsi dietro varie identità non rappresenta, quindi, un puro vezzo letterario ma una vera e propria esigenza di perfezione in risposta al vuoto spirituale che affliggeva i suoi tempi.

“L’assenza non è soltanto privazione, puro vuoto metafisico, ma fronteggia le cose e la vita, è un segno che svuota il mondo, toglie pace e vigore alla mente” ⁹².

⁹¹ Ivi, p. 33.

⁹² A. Marroni, *Cristina Campo e il vigore della perfezione*, 1997, www.cristinacampo.it, p. 6.

1.6 Malattia e genio

Come può una condizione di precarietà fisica, fortemente stigmatizzata da una società che vede nella malattia una debolezza, assurgere a stemma di un'esperienza creativa? Nietzsche soffriva di forti emicranie, Keats era malato di tubercolosi, Cristina Campo è nata con una malformazione cardiaca: il dotto di Botallo pervio⁹³. Sarebbe estremamente riduttivo considerare le grandi opere di questi artisti unicamente in relazione al loro stato di salute; c'è da dire, però, che la precarietà fisica può essere considerata una fonte di ispirazione creativa in quanto, in qualche modo dischiude “quel pathos in grado di accendere le menti più geniali”⁹⁴; per Cristina Campo tutto ciò è reso possibile solo mediante l'adesione al principio di attenzione in quanto:

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.⁹⁵

La vera arte non dovrebbe essere frutto dell'immaginazione, che genera solo contaminazione caotica tra gli elementi, ma dell'attenzione:

I Greci furono esseri sdegnosi di immaginazione: la fantasticheria non trovò posto nel loro spirito. La loro attenzione eroica, irremovibile (di cui l'esempio estremo è forse Sofocle) di continuo stabiliva rapporti di continuo separava ed univa, in uno sforzo incessante di decifrazione così della realtà come del mistero. I Cinesi meditarono per millenni allo stesso modo, intorno al meraviglioso Libro delle Mutazioni. Dante non è, per quanto scandaloso possa suonare, un poeta dell'immaginazione, ma dell'attenzione: vedere anime torcersi nel fuoco e nell'olivo, ravvisare nell'orgoglio un manto di

⁹³ Cfr. C. De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, op.cit., p. 25.

⁹⁴ A. Marroni, *Estetiche dell'eccesso, quando il sentire estremo diventa «grande stile»*, op.cit., p. 26.

⁹⁵ C. Campo, *Gli Imperdonabili*, op.cit., p. 170.

piombo, è una suprema forma di attenzione, che lasci puri e incontaminati gli elementi dell'idea⁹⁶.

Inoltre:

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 terrore⁹⁷.

Attenzione e attesa, sottolinea A. Méndiz, derivano entrambe dal verbo latino *attendo* che significa tendere l'orecchio, o l'animo, verso un oggetto⁹⁸.

L'oggetto in questione è sempre la perfezione, per il cui raggiungimento, si è detto in precedenza, è necessario uno sforzo continuo, sofferenza.

È evidente come la malattia, in una simile circostanza, porti C. Campo a collocarsi in una condizione privilegiata rispetto ad altri.

Così come Nietzsche riusciva a trarre dalle sue cefalgie il lato positivo, allo stesso modo fa Cristina Campo, ritenendo che la malattia sia un'opportunità per elevarsi ad un piano superiore e cogliere l'inesprimibile⁹⁹.

Vivere il dolore come segno positivo rende, quelle poche menti geniali consapevoli della contraddittorietà del mondo e “sperimentare la contraddizione e percepirla continuamente ci garantisce di essere sulla giusta strada e di non aver falsato la pienezza del mondo con una misera interpretazione parziale”¹⁰⁰.

⁹⁶ Ivi, p. 166.

⁹⁷ Ivi, p. 167.

⁹⁸ Cfr. A. Méndiz, *Attenzione come attesa in Cristina Campo*, www.cristinacampo.it.

⁹⁹ Cfr. A. Marroni, *Estetiche dell'eccesso, quando il sentire estremo diventa «grande stile»*, op.cit., p. 31.

¹⁰⁰ F. Negri, *Simone Weil e la “percezione perfetta” del mondo*, in «Kainòs. Rivista on-line di critica filosofica», n° 3/2003, www.kainos.it.

Non possiamo comprendere il significato della malattia per Cristina Campo scervo dalla simbolizzazione dello stato stesso. La costanza con cui nelle lettere, sottolinea le sue condizioni di salute non può essere ridotta ad una semplice informazione confidenziale; non per una scrittrice per cui tutto nella sua vita viene risolto in chiave simbolica¹⁰¹.

Cristina Campo è innamorata della sua malattia¹⁰², non manca occasione all'interno delle sue lettere di fare riferimento alle sue condizioni di salute: “Cara, sono stata poco bene e forse all’orlo di un piccolo esaurimento – scrivere, più che penoso mi era impossibile¹⁰³”; “Io le ho scritto 2 lunghissime lettere: le ha ricevute? Ora sono di nuovo piuttosto malata. La penso tanto. Vie¹⁰⁴”; “Non credo ci sia più nulla, ma se anche ci fosse non potrei ricordare, sono mesi che dormo senza dormire, che veglio senza vegliare, mio padre sta ancora male, il mio cuore è stanchissimo”¹⁰⁵.

Si è accennato in precedenza all’importanza del simbolo sul quale si fonda l’intera riflessione estetica della scrittrice: l’assenza assume le fattezze di una tigre, il silenzio è un gradino mancato, la malattia è come un tunnel pieno di belle luci”¹⁰⁶ il simbolo, dunque, esprime l’immateriale, tutto ciò che non si “lascerà mai esprimere in concetti razionali”¹⁰⁷, collocandolo su un piano di realtà:

¹⁰¹ Cfr. *Ibidem*.

¹⁰² A. Marroni, *Estetiche dell’eccesso, quando il sentire estremo diventa «grande stile»*, op.cit., p. 26.

¹⁰³ C. Campo, *Lettere a Mita*, op.cit., p. 129.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 204.

¹⁰⁵ C. Campo, A. Spina, *Carteggio*, op. cit., p. 131.

¹⁰⁶ C. Campo, *Lettere a un amico lontano*, Milano, Scheiwiller, 1998, p. 30.

¹⁰⁷ C. Campo, *Sotto falso nome*, op.cit., p. 215.

I simboli delle sacre scritture, dei miti, delle fiabe, che per millenni hanno nutrito e consacrato la vita, si vestono delle forme più concrete di questa terra: dal Cespuglio Ardente al Grillo Parlante, dal Pomo della Conoscenza alle Zucche di Cenerentola¹⁰⁸.

Alla luce di queste considerazioni possiamo comprendere la frase “con la febbre tutto è bellissimo”¹⁰⁹.

C. Campo è riuscita a rovesciare una condizione di precarietà fisica, in slancio creativo. La malattia, che per un uomo spiritualmente debole rappresenta un ostacolo, per lei è un dono¹¹⁰.

“Vivere l’infermità come un segno flagrante e intenso, [...] è segno di pochi¹¹¹”. Cristina si sentiva una martire e come tale riteneva che “la malattia è sempre unicamente qualcosa che Dio ha da dirci¹¹²” tanto che nell’estate del 1960 scrisse a Mita: “Mi dispiace per il suo dolore alle spalle [...]. Potrebbe anche esserle stato andato perché lei tenga la testa ben dritta¹¹³”.

¹⁰⁸ C. Campo, *Gli imperdonabili*, op.cit., p. 167.

¹⁰⁹ C. Campo, *Lettere a Mita*, op. cit., p. 176.

¹¹⁰ Cfr. A. Marroni, *Estetiche dell'eccesso, quando il sentire estremo diventa «grande stile»*, op. cit., p. 31.

¹¹¹ Ivi, p. 29

¹¹² C. Campo, *Lettere a Mita*, op.cit., p. 231.

¹¹³ Ivi, p. 142.

Capitolo Secondo

Tra fiabe, musica ed arte

2.1 Introduzione alla fiaba

La fiaba rappresenta un esemplare unico in letteratura, non solo perché ha dei meccanismi stilistici e tematici imparagonabili ad altri generi, ma anche perché è l'unica opera d'arte che viene recepita, in quanto tale, con immediatezza e soprattutto nella sua totalità in età infantile, età in cui la nozione di opera d'arte o arte in generale può apparire sfocata¹¹⁴.

Ogni fiaba si costruisce su dei significati, che possono a loro volta essere diversi in base a chi legge la storia e a quando viene letta; vale a dire che la trama di significati che un individuo si costruisce varia anche in relazione all'età e ad un preciso momento di vita in cui ci si trova a affrontare la lettura di una fiaba. I significati che un bambino vi può ricavare in età infantile verranno sostituiti con i nuovi in base agli interessi e bisogni di un momento specifico¹¹⁵.

L'amore per le fiabe accompagnerà Cristina Campo anche da adulta, consentendole di estrapolare, da quelle storie che da bambina leggeva con ingenuità, dei significati più profondi:

¹¹⁴ Cfr. B. Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, trad.it. A. D'Anna, Milano, Feltrinelli, 2015, p. 18.

¹¹⁵ *Ibid.*

Questi evangeli che così leggermente si dicono moralità, sono in realtà cabbale perfette, esperienze sapienziali che accostano per la prima volta un essere umano al potere dei simboli. Le fiabe insegnano a ragionare alla rovescia, a sconfiggere la legge di necessità e a passare a un nuovo ordine di rapporti. Insegnano a spiccarsi 'il cuore dalla carne... poiché con un cuore legato non si entra nell'impossibile¹¹⁶.

In uno dei pochi scritti autobiografici, Cristina Campo ricorda così il primo incontro con le fiabe:

Una di quelle estati, quando mi riportarono alla casa sulla collina, avevo imparato a leggere. Passeggiando col mio giovane padre [...] per le vie della città dove si passava l'inverno, [...] avevo afferrato rapidamente il rapporto, la legge di gravitazione che avvince insieme le lettere. La notizia raggiunse la mia madrina di battesimo, la solitaria Gladys Vucetich; e anch'ella salì quell'estate dalla sua casa di via dei Cappuccini, [...] salì con i suoi veli neri, il suo passo pesante, gravato da una malattia quasi mitologica [...]. Gladys Vucetich aveva ritrovato a sua volta, in quella grande casa impenetrabile [...] i libri della sua infanzia. Ed ora lei veniva, col suo dono oracolare [...]. 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 alle piccole scapole, una bambina. [...] Ne traspirava una sorta di dolce orrore¹¹⁷.

In un'infanzia trascorsa in solitudine a causa della malattia, Belinda, il Mostro, la Gatta Bianca, il Mago di Latemar, Fata Gambero erano per lei dei compagni con cui trascorrere le giornate¹¹⁸.

Tra tutti i libri ricevuti in regalo dalla madrina Gladys, costellati da illustrazioni in stile *liberty* di fine secolo, ce n'era uno più moderno che ha catturato la sua attenzione. Recava il titolo di FATA NIX e

¹¹⁶ C. De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, op.cit., p. 24.

¹¹⁷ C. Campo, *Sotto falso nome*, op. cit., p. 221.

¹¹⁸ C. De Stefano, op.cit., p. 23.

sulla copertina, l'illustratore aveva raffigurato i personaggi disegnandone le sole palpebre, lasciando che le orbite vuote trasmettessero un sentimento funebre¹¹⁹.

A quest'immagine Cristina ha paragonato lo sguardo di Gladys, che aveva gli occhi chiari come il ghiaccio tanto da sembrare vuoti; la presenza stessa di Gladys Vucetich le sembrava caricarsi di misteri e significati in quanto, nella sua veste di madrina di battesimo, le evocava le figure ricorrenti nelle fiabe delle dodici fate (Madrine appunto), ciascuna delle quali recava un dono alla principessa nel giorno del battesimo¹²⁰.

Cristina aveva ricevuto un dono preziosissimo: le parole, quelle sentenze quasi premonitrici che la Vucetich le rivolgeva fissandola con i suoi *occhi d'acqua*, mentre agitava il bastone come se fosse la bacchetta magica di una fata¹²¹: “posando un duro dito sulla piccola vena blu ancora visibile tra i miei occhi: ‘Sei fortunata, piccola. Hai il *nodo di Salomone*’”¹²².

L'alone di mistero e di oscurità è sempre presente in ogni fiaba degna di memoria:

Misterioso è il narratore di fiabe. ‘Leggenda popolare’ vediamo scritto in un libro, ma si sa che ogni vicenda perfetta è la vicenda di un uomo solo, che solo l'esperienza preziosa, caduta in sorte a un essere singolare, può riflettere, come una coppa fatata, il sogno di una moltitudine.

È possibile che chi fa fiabe sia simile a chi trova quadrifogli che, secondo dice Ernst Jünger, acquista veggenza e poteri augurali. Comincia a raccontare per dar piacere ai bambini e d'improvviso la fiaba è un campo magnetico dove convergono da ogni lato, a comporsi in figure, segreti inesprimibili della sua vita e dell'altrui¹²³.

¹¹⁹ Cfr. C. Campo, *Sotto falso nome*, op. cit., p. 228.

¹²⁰ Cfr. *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ C. Campo, *Gli imperdonabili*, op. cit., p. 29.

Tanto più il narratore ha dimestichezza con il mistero alla base della fiaba, tanto più riuscirà a comporre un'opera degna di un grande favolista.

Il mistero che attrae come calamite il lettore a queste storie, si risolve in quegli elementi che Cristina Campo definisce, non a caso: “poli tragici della fiaba¹²⁴” ossia bellezza e paura, termini al tempo stesso di conciliazione e contraddizione¹²⁵:

Si agisce mai in una fiaba per qualcosa che non sia pura bellezza, del tutto astratta, il più delle volte neppure configurata e che palesemente sta per altro, le Tre Melarance che cantano e ballano, la Figlia del Re dal Tetto d'Oro? [...]. I più carnali terrori non valgono a stornare l'eroe di fiaba dalla più irreale bellezza e la natura di quella pazza ricerca è svelata dalla qualità dei cimenti che egli dovrà superare, delle virtù che gli occorreranno per farlo. [...]

Persino un personaggio all'apparenza meramente umano, Sindbad il Marinaro, quell'Odisseo d'Oriente, già straricco dopo il primo viaggio, risponde con altri sei allo stregante appello che lo rigetta puntualmente, ogni volta, verso il Leviatano della paura. Per sette volte bellezza lo attira, paura lo cattura, lo purga e lo riforma, talché, spinto a partire per il primo viaggio da un versetto dell'Ecclesiaste, ‘mi pentii dinanzi a Dio’ dichiarerà dopo l'ultimo ‘di questo settimo viaggio, che fu l'ultimo dei viaggi e *la fine di tutte le passioni*’¹²⁶.

Bellezza e paura agiscono in maniera del tutto sinergica sul protagonista della fiaba: la bellezza spinge l'eroe a compiere gesti folli, a partire alla ricerca di nuove avventure e la paura *purga e riforma*, contribuisce quindi alla crescita del personaggio, al suo rinnovamento spirituale, sottraendolo alla morsa irrazionale delle passioni.

Questa nuova disposizione d'animo spinge l'eroe a perseguire l'impossibile:

¹²⁴ C. Campo, *Gli imperdonabili*, op.cit., p. 30.

¹²⁵ Cfr. *Ibidem*.

¹²⁶ Ivi, p. 31.

L'impossibile è aperto all'eroe della fiaba. Ma all'impossibile come arrivare se non attraverso, appunto, l'impossibile? L'impossibile somiglia a una parola che si legga in primo tempo da destra verso sinistra, in un secondo da sinistra verso destra. O a una montagna dai due versanti, scosceso l'uno quanto l'altro soave. È la montagna del buon piccolo Enrico che alla salita *deve* compiere ad ogni passo l'impossibile, alla discesa *può* compiere l'impossibile quando gli piaccia, giacché al toccare la cima tutti gli ostacoli si capovolsero in talismani. [...] l'eroe di fiaba [...] dovrà dimenticare tutti i suoi limiti nel misurarsi con l'impossibile, vigilare senza riposo su quei limiti nell'attuarlo¹²⁷.

Il buon piccolo Enrico a cui Cristina Campo fa riferimento è il giovane protagonista della fiaba della Comtesse di Ségur, *Le bon petit Henri*, il quale mosso da questo sentimento rinnovato, si scopre capace di affrontare ostacoli in apparenza insormontabili; il piccolo Enrico dirà: “qualunque cosa pur di salvare mia madre¹²⁸” e grazie a questo atto di fede, un cammino che sembrava iniziare sotto la cattiva stella del limite, è diventato possibile; “viene sradicata la montagna dalla sua base, rovesciandola sulla sua cima¹²⁹”.

La fiaba non solo richiede enormi sforzi ai propri personaggi attraverso viaggi estenuanti, trasformazioni, sacrifici; li richiede anche al lettore che, al fine di pervenire ai più alti misteri intrinseci alla storia, deve applicarsi nella lettura con *attenzione*. Questo perché la *fiaba parla del reale* e in virtù del reale fa vacillare l'intero mondo governato dalle leggi di necessità¹³⁰.

¹²⁷ Ivi, p. 32.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Cfr. F. Battistutta, *Cristina Campo: parole d'acqua e di fiaba*, www.academia.edu. p. 2.

2.2 Credere nella parola

A chi va nelle fiabe la sorte meravigliosa¹³¹? Si chiede Cristina Campo. La risposta è immediata: “a colui che senza speranza si affida all’insperabile¹³²”.

Sperare e affidarsi, prosegue, sono due cose diverse perché colui che spera attende solo un colpo di fortuna che intervenga sul corso degli eventi, mentre chi si affida, chi ha fede, non ha bisogno di contare 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 compongono¹³³”.

Nella fiaba vince chi ha fede, chi ragiona al contrario, chi “discerne nella trama il filo segreto”¹³⁴, chi crede “come il santo, al cammino sulle acque, alle mura attraversate da uno spirito ardente, [chi] crede, come il poeta, alla parola¹³⁵”.

G. Fozzer sottolinea l’importanza della fede nella parola¹³⁶: “la parola detta in verità e onestà, intensa e pura, la parola del giusto, è quella che può produrre ‘miracoli’, segni”¹³⁷.

“Nelle fiabe, come si sa, non ci sono strade [...]. È la parola a chiamare, l’astratta colma parola, più forte di qualsiasi certezza”¹³⁸. E se la poesia carica la parola del suo massimo significato:

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

¹³¹ C. Campo, *Gli imperdonabili*, op.cit., p. 41.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ G. Fozzer, *Incredulità nell’onnipotente del visibile, fiaba e fede in Cristina Campo* in *L’itinerario spirituale di Cristina Campo*, Trento, Mosaico, 1999, p. 12.

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ C. Campo, *Gli imperdonabili*, op. cit., p. 17.

contatto con simboli insieme così totali e particolari, così eccelsi e toccabili, la parola non possa distillare che il suo sapore più puro¹³⁹.

Più si scava nei significati della parola, più ci si accorderà della sua connessione con la liturgia. È evidente in tutte le opere di Dante, ma anche in autori più recenti come Pasternak e questo perché tutto ciò che ha a che fare con la bellezza “ha sempre dinanzi agli occhi la liturgia”¹⁴⁰.

In un mondo dove non si sa più che cosa riverire, la liturgia è il *santo esorcismo*. Santo e naturale scrive Cristina Campo, perché il gesto sacro è legato alla vita dell'uomo ormai da millenni e ne fa parte biologicamente.

L'uomo impegnato nel gesto sacro non solo compie l'opera di Dio in senso spirituale ma lo fa anche in senso naturale¹⁴¹:

affidando il respiro al ritmo infallibile del canto (che, con le lunghezze armoniosamente diseguali dei versetti, dilata e varia il giuoco del soffio nei polmoni) e lasciando che tutto il corpo ritrovi, in quella stretta e trascendentale disciplina, le sue leggi e i suoi numeri segreti. Lode davvero trinitaria, nella quale il corpo è fatto sentimento, il cuore pensiero e l'intelletto contemplazione¹⁴².

Nel linguaggio, soprattutto quello poetico, la liturgia si presenta come “splendore gratuito, spreco delicato, più necessario dell'utile”¹⁴³.

La poesia, nella visione campiana, si ispira alla liturgia come modello a cui tendere idealmente. Nell'epoca in cui la poesia è stata degradata a cronaca, è lecito affermare che anche la liturgia ne soffra¹⁴⁴.

¹³⁹ Ivi, p. 40.

¹⁴⁰ C. Campo, *Sotto falso nome*, op. cit. p. 215.

¹⁴¹ Cfr. Ivi, p. 130.

¹⁴² Ivi, p. 131.

¹⁴³ Ivi, p. 133.

¹⁴⁴ Cfr. *Ibid.*

Aggredendo e al tempo stesso fuggendo la natura, l'uomo ha sostituito i sacri elementi liturgici con quelli profani:

voci scomposte, ordini, illuminazioni inopportune, oggetti non rituali e, mostruosamente, il microfono, che rende grottesca la voce umana, assurde le tragiche vesti, anacronistico il gesto cerimoniale: giacché sarà sempre il nobile a pagare per il predone¹⁴⁵.

Eppure, con una vena di malinconia, dichiarerò:

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 labirinti¹⁴⁶.

2.3 Elementi di musica

Cristina Campo è cresciuta in un ambiente ricco di stimoli culturali: dalla famiglia materna, originaria di Bologna, sono nate generazioni di artisti, scienziati e politici: Giovanni e Davide Putti entrambi scultori, Marcello Putti, nonno di Cristina Campo, primario all'Ospedale Maggiore di Bologna, lo zio Vittorio Putti, ortopedico apprezzato in tutto il mondo¹⁴⁷ a cui la scrittrice era molto affezionata; Una delle figure che più ha influenzato la sua formazione ma anche il suo linguaggio poetico, specie nella tensione alla

¹⁴⁵ Ivi, p. 131.

¹⁴⁶ C. Campo, *Gli Imperdonabili*, op. cit., p. 151.

¹⁴⁷ Cfr. C. De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, op.cit. p. 15.

bellezza, è stato però, il padre, Guido Guerrini, musicista e compositore¹⁴⁸.

Nato a Faenza nel 1890, il maestro G. Guerrini, si è diplomato in violino nel 1911 al Liceo Musicale di Bologna *Angelo Consolini*, in cui 9 anni dopo ha ricoperto la cattedra di Armonia Complementare.

Tra il 1915 e il 1918 ha servito come soldato a Verona nell'ottantesimo di fanteria; molto della sua arte traeva ispirazione dagli anni della guerra. Nel dopoguerra, nel tentativo di risollevarne la situazione economica della propria famiglia ha dato lezioni private e ha partecipato a diversi concorsi a cattedra. Dopo varie delusioni dovute a ingiustizie concorsuali, ha ottenuto la cattedra di Composizione al Conservatorio di Parma. Dal 1928 è stato a Firenze in qualità di direttore del Conservatorio *Cherubini*, incarico che ha mantenuto fino al 1944, anno dell'arresto per reati politici. Quelli di Firenze sono stati gli anni più proficui dal punto di vista della sua produzione musicale.

Dal 1947 al '49 ha diretto il Conservatorio di Bologna mentre dal 1950 il Santa Cecilia di Roma, incarico che ha mantenuto fino al 1960. Si è spento a Roma nel 1965¹⁴⁹.

La predilezione per la semplicità, l'amore per la forma perfetta, “la fede in Dio, la fede nell'arte e fede nel lavoro”¹⁵⁰ sono tutti valori che accomunano G. Guerrini e sua figlia.

¹⁴⁸ Cfr. L. Scarazzati, a cura, *Cristina Campo e Guido Guerrini, intrecci di Musica e Poesia in Terra d'Arte*, Atti del Convegno di Faenza 22 novembre 2009, Faenza, Tempo al Libro, 2014, p. 16.

¹⁴⁹ Cfr. *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 33.

In labore requies, l'epitaffio scelto da G. Guerrini per la sua lapide, incarna perfettamente il culto del lavoro febbrile che ha caratterizzato la vita di padre e figlia, l'uno nella musica e l'altra nella scrittura:

La tensione è molto forte in questi giorni, e tutto congiura (mille piccole schegge, ora per ora) per farmi vacillare gli occhi, rinunciare alla verità per un minuto di sonno. Bisogna farcela, invece. Non tornerò a nessun prezzo nel paese degli specchi, delle parole che hanno altri significati da quello vero¹⁵¹.

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 come¹⁵².

Dai saggi alle lettere, C. Campo costella le sue pagine di richiami alla musica, talvolta in veste di critica, recensendo alcune opere come in *Musiche di scena nel teatro di Shakespeare*; qui si esprime sulla varietà degli intrecci armonici, ritmici e melodici di una delle *Variazioni* di John Bull e sulla riuscita del loro intento drammatico¹⁵³, dimostrando una conoscenza specifica e accurata della materia; oppure altre volte utilizzando la musica come termine di paragone in quei discorsi *alti*, che riguardano le cose che non sono di questo mondo, come la parola inserita nel contesto liturgico: “richiede di essere cantata, per perdere la sua pesante concretezza ed elevarsi alla gioia pura dello spirito”¹⁵⁴; o ancora nel saggio *Con lievi mani* dove ragionando sulla *sprezzatura*, quella “musica di una grazia interiore”¹⁵⁵ si chiede se non possa questo atteggiamento morale essere paragonato:

¹⁵¹ C. Campo, *Lettere a Mita*, op. cit., p. 122.

¹⁵² Ivi, p. 176.

¹⁵³ Cfr. C. Campo, *Musiche di scena nel teatro di Shakespeare*, in *Sotto falso nome*, op. cit., p. 82.

¹⁵⁴ R. Cresti, *La musica in Cristina Campo e di Guido Guerrini*, www.renzocresti.com.

¹⁵⁵ C. Campo, *Gli imperdonabili*, op.cit., p. 100.

all'inflessibile metronomo, sempre terzo e sempre in moto nelle lezioni di Federico Chopin, sul quale si misuravano impietosamente le tenerezze e le turbolenze, i rubati, i turbati, l'estasi stessa e il trafiggente presentimento? 'Che la mano sinistra sia il vostro maestro di cappella e conservi sempre la misura', ammaestrava questo Racine del pianoforte¹⁵⁶.

E ancora:

'Facilement, facilment' era la sua parola tematica mentre, passeggiando avanti e indietro per la stanza [...], inchiodava gli allievi a quel trattato di ascetica, il Clavicembalo ben temperato. 'Facilement, facilement', doveva la mano cadere dall'alto, quasi gettata per gioco sulla tastiera, mai serrarsi ai tasti con ansiosa ostinazione¹⁵⁷.

Cristina Campo non è la prima ad accostare la sprezzatura alla musica.

V. Licari, nelle sue considerazioni, rende noto che Giulio Caccini, compositore e arpista del 1500, inserì il termine *sprezzatura* nella prefazione alle *Nuove musiche*¹⁵⁸, mutuandolo da Baldesar Castiglione:

Avvenga che nobile maniera sia così appellata da me quella, che va usata, senza sottoporsi a misura ordinaria, facendo molte volte il valore delle note la metà meno secondo i concetti delle parole, onde ne nasce quel canto poi in sprezzatura, che si è detto (...) senza misura quasi favellando in armonia con la suddetta sprezzatura. [...] La sprezzatura è quella leggiadria la quale si dà al canto co'l trascorso di più crome, e semicrome sopra diverse corde co'l quale fatto a tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia, e secchezza, si rende piacevole, licenzioso, e arioso, si come nel parlar comune la eloquenza, e la facondia rende agevoli, e dolci le cose di cui si favella. Nella quale eloquenza alle figure, e ai colori rettorici assomiglierei, i passaggi, i trilli, e gli altri simili ornamenti, che sparsamente in ogni affetto si possono talora introdurre¹⁵⁹.

Per Cristina Campo la sprezzatura è un atteggiamento interiore che innalza lo spirito fino a toccare il vertice della perfezione, per G.

¹⁵⁶ Ivi, p. 103.

¹⁵⁷ Ivi, p. 104.

¹⁵⁸ G. Caccini, *Nuove musiche: prefazione*, www.caccini.altervista.org.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

Caccini, la sprezzatura nell'esecuzione, soprattutto nell'uso di una voce ariosa e leggera che renda agevole la comprensione delle parole, riesce a far vibrare l'anima dell'ascoltatore; G. Caccini aggiunge, a tal proposito, che compito dell'esecutore è quello di rielaborare da un punto di vista sia melodico che ritmico, quanto scritto precedentemente dall'autore, di modo che la musica in accordo con il testo poetico, possa suscitare sentimenti nell'ascoltatore¹⁶⁰.

I riferimenti musicali si fanno ancora più interessanti nelle Lettere a Mita, dove la musica che è “evocata sempre con espressioni poetiche, diventa il registro per indicare la gravità del vivere umano”¹⁶¹.

Nelle parole scambiate con l'amica Margherita Pieracci Harwell, Cristina Campo non mancherà di menzionare le sue letture, i suoi interessi, i suoi umori e le musiche che hanno fatto da sottofondo a tutta la sua esistenza.

Poesia e musica si configurano come valori assoluti, pane quotidiano nella vita della scrittrice¹⁶²:

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 tutti¹⁶³.

La musica, come la poesia, è la via per entrare in contatto con gli strati più profondi dell'anima:

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

¹⁶⁰ Cfr. V. Licari, *Cristina Campo e la musica*, giugno 2010, www.cristinacampo.it.

¹⁶¹ P. Panzetti, *Cristina Campo e il gregoriano*, in A. Motta, a cura, *Il Giannone*, gennaio-dicembre 2014, p. 147.

¹⁶² Cfr. *Ibid.*

¹⁶³ C. Campo, *Lettere a Mita*, op. cit. p. 108.

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’)¹⁶⁴.

Poesia e musica, in vantaggiosa osmosi, diventano antidoto contro la contaminazione che svilisce della loro essenza naturale i pensieri, gli affetti, le relazioni interpersonali e i modi di vivere, condannandoli alla tirannia dell’artificiosità¹⁶⁵.

C. Campo si rivela una conoscitrice eccezionale di tutti gli stili musicali, dei generi e degli autori. I riferimenti al mondo musicale traspaiono dai suoi scritti con una tale *sprezzatura*, che si potrebbe addirittura pensare che la musica sia il suo linguaggio naturale.

Tra tutte le forme musicali, quella che Cristina Campo predilige è il canto gregoriano.

Il canto gregoriano ha origini molto antiche ed è stato tramandato per via orale fino alla comparsa dei primi manoscritti liturgico-musicali nel IX secolo. Il canto gregoriano è per Cristina la forma musicale perfetta della liturgia¹⁶⁶.

Negli anni trascorsi a Roma, successivamente alla morte dei genitori, Cristina Campo ha frequentato l’Abbazia benedettina di Sant’Anselmo all’interno della quale ha conosciuto Padre Mayer, figura ricorrente nelle lettere e probabilmente incisiva nella sua formazione liturgica¹⁶⁷:

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,

¹⁶⁴ Ivi, p. 160.

¹⁶⁵ P. Panzetti, *Cristina Campo e il gregoriano*, op.cit., p. 149.

¹⁶⁶ Cfr. Ivi, p. 150.

¹⁶⁷ Cfr. Ivi, p. 154.

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 fine¹⁶⁸.

L'interesse di C. Campo nei confronti del canto gregoriano non nasce dalla semplice curiosità verso un nuovo genere musicale, ma rappresenta una scoperta a seguito di un percorso di ricerca. Nel suo percorso verso Dio, Cristina ha trovato molto di più di un canto portatore di calma, vi ha trovato la liturgia stessa, culto di musica e parole¹⁶⁹:

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 intorno nutrono la speranza¹⁷⁰.

2.4 Arte sintetica

Dalla fiaba, passando per la musica, il discorso sulla bellezza-perfezione approda alla pittura. Se la fiaba tende alla perfezione in quanto trasforma l'impossibile in possibile, la musica perché costringe a toccare le corde più alte del sentimento e la parola come atto di fede, la pittura incarna la perfezione perché spinge alla contemplazione, al silenzio, all'attesa:

La *Muta* di Raffaello non è solo il centro del Palazzo Ducale, ma di Urbino e dell'intera Marca. È una donna in forma di liuto: silenziosa come solo può esserlo uno strumento posato, abbandonato appena dalle mani.

¹⁶⁸ C. Campo, *Se tu fossi qui. Lettere a María Zambrano 1961-1975*, Milano, Archinto, 2009, p. 42.

¹⁶⁹ Cfr. P. Panzetti, *Cristina Campo e il gregoriano*, op.cit., p. 162.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

I Montefeltro si dimostrarono puri artisti nel comprendere come il silenzio si affermi più forte nei simboli della musica¹⁷¹.

Il principio di attenzione applicato all'arte delegittima completamente l'immaginazione come mezzo di creazione artistica.

L'immaginazione infatti, opera sull'arte attraverso la scomposizione e la contaminazione degli elementi.

Ad una forma d'arte definita da Cristina Campo *analitica* se ne oppone una *sintetica* che, attraverso il principio di attenzione risolve tutti gli elementi nella figura, nel simbolo¹⁷²:

Essa [l'attenzione] scioglie dall'oscura idea l'immagine pura, dall'oscura immagine l'idea pura. Opera cioè una scomposizione e ricomposizione del mondo su due piani diversi e ugualmente reali. E celebra così la giustizia, il destino¹⁷³.

Cristina Campo rivela nei saggi e soprattutto nelle lettere, un forte interesse per l'arte della pittura.

Dai suoi scritti emergono osservazioni acute e lungimiranti su opere e artisti molto diversi: Caravaggio, Goya, Rembrandt, Van Gogh, Marc Chagall¹⁷⁴.

Le riflessioni sulla pittura si fanno più consistenti soprattutto in relazione all'arte del Quattrocento fiorentino.

Come scrive A. Giovanardi, è soprattutto l'epistolario rivolto a Remo Fasani ad offrire spunti interessanti sull'argomento¹⁷⁵.

Le lettere, oggi raccolte per le edizioni Marsilio a cura di Maria Pertile, sono state scritte tra l'agosto del 1951 e l'ottobre del 1954.

¹⁷¹ C. Campo, *Sotto falso nome*, op.cit., p. 191.

¹⁷² Cfr. C. Campo, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, a cura di M. Pertile, Venezia, Marsilio Editori, 2010, p. 153.

¹⁷³ Ivi, p. 154.

¹⁷⁴ A. Giovanardi, *Il 'non licet calato sul mistero'. Appunti su Cristina Campo e la pittura del Quattrocento*, www.cristinacampo.it, p. 99.

¹⁷⁵ Cfr. *Ibid.*

Cristina Campo aveva soli 28 anni e in quel periodo si chiamava ancora Vittoria Guerrini.

Dalle lettere emerge la giovinezza in tutti i suoi colori, nei discorsi sulla poesia, sulla musica e sulla pittura¹⁷⁶.

Siamo ancora lontani dalla scoperta della liturgia bizantino-slava e dalla difesa del rito latino antico e del canto gregoriano, la cui sostituzione con le nuove forme introdotte dalla riforma del Concilio Vaticano II erano per Cristina Campo un vero e proprio oltraggio alla bellezza.

La scrittrice condivideva l'idea del pensatore russo P. A. Florenskij, che vedeva nel Rinascimento un periodo di grande buio in cui la Chiesa ha contratto una grave malattia dalla quale ne è uscita deformata¹⁷⁷:

Il Rinascimento, la Riforma, la necessità incessante delle dispute teologiche, l'Illuminismo soprattutto: ogni prova fu puntualmente superata dalla dottrina ma sembrò strappar via con sé un lembo della corporeità raggiante, della vivida pelle dell'antica vita cristiana: quella vita piegata d'infinito in ogni cellula del suo corpo, teandrica¹⁷⁸.

Sulla pittura del Quattrocento invece, Cristina Campo si esprime sempre con parole di apprezzamento.

Nella lettera a Remo Fasani datata 22 maggio 1954 scrive:

Verrai dunque a vedere Paolo Uccello, e Piero, e Masaccio? Da tempo avrei voluto parlarti di questa mostra, che credo rimarrà al centro del tuo mondo ideale, fusa ai più alti momenti dei poeti e dei musicisti che ami. C'è una Resurrezione di Paolo Uccello (il rosone del Duomo di Firenze) che è come l'esplosione di un cratere in fondo al mare – morte e vita strette in una vertigine tale che persino gli elementi sembrano penetrare l'uno nell'altro: la

¹⁷⁶ Cfr. C. Campo, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, op.cit., p. 7.

¹⁷⁷ Cfr. A. Giovanardi, *Il 'non licet calato sul mistero'. Appunti su Cristina Campo e la pittura del Quattrocento*, op. cit., p. 99.

¹⁷⁸ C. Campo, *Gli Imperdonabili*, op.cit., p. 237.

roccia è acqua il vento è roccia, e la superficie terrestre, con l'esplosione dei suoi frutti e fiori, si è fatta tunica di quel Cristo a piedi legati, che esplode in alto, fisso come un sole. [...] C'è tutta una saletta di Masaccio, con la Madonna e Sant'Anna, quel grande quadro; con la Crocifissione di Pietro del Museo di Berlino. [...] E poi c'è Piero, del quale non sapremo assolutamente mai niente, davanti al quale pensavo ai pitagorici e alla loro scienza *rivelata*: la Madonna di Sinigallia dove ognuno degli infiniti paesaggi di Colore è un ennesimo *non licet* calato sul mistero; una città deserta, composta come una partitura, tutte le porte e le finestre socchiuse; e la Flagellazione di Urbino, quel testo a piani multipli che è l'immagine stessa dell'attesa¹⁷⁹.

Cristina Campo fa riferimento alla *Mostra dei Quattro Maestri del Primo Rinascimento* tenutasi a Firenze dal 22 aprile al 12 luglio del 1954. È probabile, scrive A. Giovanardi, che in questi autori Cristina abbia visto “quella toscanità severa e discreta che, secondo Pietro Citati, è un tratto permanente e fondamentale del suo carattere spirituale”¹⁸⁰ e prosegue affermando che quella di Cristina Campo è stata “una scelta dell'anima che ha poco a che fare con quella del raffinato *connoisseur* d'arte, perché concepita a un livello filosofico religioso ben più alto e profondo, quello dell'attenzione weiliana”¹⁸¹. Le opere di Piero Della Francesca sembrerebbero incarnare perfettamente quelle caratteristiche di sintesi che erano proprie dell'arte classica; l'enigma impenetrabile alla base delle opere pierfrancescane affonda le radici in quegli stessi principi matematici che delineavano la bellezza secondo i suoi canoni classici¹⁸². Le conoscenze matematiche di Piero Della Francesca che hanno ispirato il *De prospectiva pingendi* e i dipinti, contribuiscono ad includere questo artista a pieno titolo all'interno dell'umanesimo

¹⁷⁹ C. Campo, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, op.cit., p. 92.

¹⁸⁰ Pietro Citati citato da A. Giovanardi, *Il 'non licet calato sul mistero'. Appunti su Cristina Campo e la pittura del Quattrocento*, op. cit., p. 101.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Cfr. Ivi, p. 108.

fiorentino, in cui l'idea di arte corrisponde ad un ideale geometrico di ordine e proporzioni.

Le opere di Piero Della Francesca sono scienza perfetta, ma non solo perché includono quegli elementi platonici cari a Cristina Campo, ma soprattutto perché, come sostiene Lindsay Opie, non peccano di eloquenza o drammatizzazione; al contrario sono perfette perché impenetrabili, mute e impassibili¹⁸³.

Tutte le riflessioni sull'arte di Cristina Campo, nella loro *finezza estetica* superano le interpretazioni critiche della storia dell'arte perché nella concezione estetica della scrittrice, un dipinto non è solo un intreccio di elementi ed enigmi ma è un simbolo: “una mediazione che si schiude ‘ all’attenta anima nuda”¹⁸⁴.

¹⁸³ Cfr. Ivi, p. 109.

¹⁸⁴ Ivi, p. 118.

Capitolo Terzo

La ritualità della scrittura

3.1 Il Russicum

Il 25 gennaio 1959, papa Giovanni XXIII annunciò, ai cardinali riuniti nella sala capitolare del monastero di S. Paolo, la convocazione del Concilio Ecumenico Vaticano II.

La decisione del pontefice, anticipata dai tentativi mai portati a termine di Pio XI e Pio XII, fu dettata dai profondi cambiamenti sociali e politici avvenuti nell'ultimo cinquantennio¹⁸⁵. Il Papa dichiarò, nella riunione antipreparatoria del 30 giugno 1959, che:

il Concilio è convocato, anzitutto, perché la Chiesa Cattolica [...] si propone di attingere novello vigore per la sua divina missione. [...] intende [...] rinsaldare la propria vita e coesione anche di fronte alle tante contingenze e situazioni odierne, per le quali saprà stabilire efficienti norme di condotta e di attività¹⁸⁶.

Il fine primo del Concilio ecumenico era quello di custodire, diffondere ed insegnare la dottrina cristiana attraverso delle nuove modalità, una nuova *forma* “*quae cum magisterio, cuius indoles praesertim pastoralis est, magis congruat*”¹⁸⁷, senza mai perdere di

¹⁸⁵ Cfr. V. Carbone, *Il Concilio Vaticano II: Luce per la Chiesa e per il mondo moderno*, www.vatican.va.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

vista la *sostanza*, l'integrità e l'immutabilità della dottrina cristiana "cui fidele obsequium est praestandum"¹⁸⁸.

Dal 1962 al 1965, circa tremila vescovi della Chiesa cattolica provenienti da ogni parte del mondo si riunirono per discutere i numerosi e complessi punti all'ordine del giorno.

Alla fine dei lavori, la Chiesa non era più la stessa: vennero rinnovate le modalità di celebrazione della Messa attraverso l'adozione delle lingue correnti in sostituzione del latino, vennero introdotti nuovi linguaggi musicali e fu previsto un maggiore coinvolgimento dei fedeli durante le funzioni; con l'approvazione della costituzione *Sacrosantum Concilium*, la Chiesa si trasformò nell'istituzione che conosciamo noi oggi¹⁸⁹.

I cambiamenti che seguirono al Concilio Vaticano II incontrarono il dissenso di Cristina Campo che smise di frequentare le funzioni nella chiesa di Sant'Anselmo, preferendo di gran lunga il convento di Santa Sabina o San Salvatore in Campo¹⁹⁰:

A Sant'Anselmo è giunta la lebbra (microfoni da per tutto, parti della Messa in volgare, discussioni penose là dove era silenzio e sorriso) ed io non vi metto più piede se non per vedere il buon padre, che non può nulla se non soffrire in silenzio. [...] Quando la chiesa è vuota e oscura vado a vederla. Sento di amarla tanto in quei momenti, con quegli ordigni orrendi che feriscono, offendono le sue nude pareti¹⁹¹.

Durante questo periodo di scontro con la Chiesa cattolica, Cristina conobbe Elémire Zolla. Era il 1957 e Cristina Campo aveva iniziato a

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Cfr. G. Galeazzi, *La Chiesa prima e dopo il Concilio*, «La Stampa», 11 ottobre 2012.

¹⁹⁰ Cfr. C. De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, op.cit., p. 154.

¹⁹¹ C. Campo, *Lettere a Mita*, op.cit., p. 189.

curare la rubrica culturale della RAI, occupandosi di recensioni di poesia; in una lettera a Giorgio Orelli scrisse¹⁹²:

La radio mi dà mezz'ora ogni tanto, per la poesia contemporanea – mezz'ora tutta mia, capisci? [...] Quando mi chiesero di fare questa cosa pensai che volevo qualcuno vicino a me. Dissi il tuo nome, si capisce. Ma eri troppo lontano. Poi dissi quello di Risi, me è sempre via. Allora scelsi Zolla, che ne è stato contento¹⁹³.

Cristina rimase profondamente colpita da E. Zolla, dalla sua intransigenza nel resistere all'*ipnosi del costume* ed è da qui che iniziò il sodalizio intellettuale e poi sentimentale tra i due.

La relazione fu apertamente osteggiata dalla famiglia di C. Campo non solo perché Zolla era un uomo sposato, ma anche per lo stesso carattere dello scrittore descritto dal maestro G. Guerrini nel suo diario come un uomo egoista ed ineducato¹⁹⁴.

C. Campo ed Elémire Zolla erano profondamente dissimili:

Mentre Cristina Campo era dominata da un nitido e crudele senso della forma, che ricordava gli artisti toscani del Quattrocento, la mente di Zolla non possedeva forma né architettura. Era uno spirito in fuga¹⁹⁵.

Ci sono stati, io credo, dieci o dodici Elémire Zolla, quasi completamente diversi l'uno dall'altro. “Alle nove di mattina – diceva, con una frase che gli rubai – sono zarathustriano: alle dieci sono buddhista: alle undici taoista: alle dodici induista: alle tredici calvinista: alle quattordici sciamano: alle quindici islamico sunnita: alle sedici sufi; e quando il sole tramonta, divento cattolico, una beghina di Napoli o di Torino”. Giocava con tutte le forme della mente e dello spirito, trasformandosi senza fine. Non era legato a nessuna tradizione esclusiva e a nessuna dottrina, nemmeno alle proprie. Era sempre a lato di sé stesso, o altrove, e questo gioco gli procurava una grande velocità e ilarità intellettuale, che scintillava in quegli occhi senza fondo¹⁹⁶.

¹⁹² Cfr. C. De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, op.cit., p. 93.

¹⁹³ C. Campo, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, op.cit., p. 183.

¹⁹⁴ Cfr. C. De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, op.cit., p. 95.

¹⁹⁵ P. Citati, *Così la sua mente senza strutture divorava il mondo intero*, «la Repubblica», 11 agosto 2002.

¹⁹⁶ *Ibid.*

In un primo momento riuscirono a trovarsi a metà strada e condivisero lo stesso disappunto nei confronti delle nuove riforme promosse dalla Chiesa cattolica; al riguardo E. Zolla si espresse anche su alcune testate giornalistiche:

Ciò che riesce incomprensibile ai rozzi demagogici distruttori è la estrema delicatezza dell'orazione e la sua indole assai spesso non discorsiva (rispetto ad essa il 'capitare' raziocinante è soltanto una eventuale, rara auspicabile conseguenza). Ora già la sensibilità di un critico d'arte decente inorridisce a vedere una chiesa incrudita dalla luce elettrica, e quella d'un critico musicale a vedervi usati dei microfoni, a udirvi spezzato da piatte letture in volgare il continuum della melopea gregoriana (quella che infuse in Simone Weil la sua illuminazione e fu strumento di quante mai conversioni moderne); che cosa si dovrà dire della sensibilità ben più vulnerabile d'un'anima che in chiesa osi cercare non già la mera perfezione estetica, ma qualcosa di ancor più delicato: l'orazione? Il raccoglimento estatico dev'essere detestato dagli invidiosi distruttori, quando pur mai giungano a soporne l'esistenza¹⁹⁷.

Successivamente, seccato dall'attivismo esasperato di Cristina Campo e dei suoi compagni, prese le distanze da lei e dalla causa¹⁹⁸.

Dal 1966 Cristina Campo si adoperò nel tentativo di ripristinare le forme della liturgia antecedenti al Concilio. In una lettera indirizzata a P. Fossati riportò che, all'uscita della messa funebre del padre a Roma, Elena Croce le disse con le lacrime agli occhi che era necessario salvare la liturgia dai nuovi cambiamenti per non perdere tutta quella bellezza¹⁹⁹.

Un primo passo in quella direzione fu l'organizzazione di una raccolta firme da inviare al papa con l'esplicita richiesta di conservare la liturgia latina almeno nei conventi. La raccolta, resa pubblica il 5

¹⁹⁷ E. Zolla, *Siate buoni banchieri*, «La fiera letteraria», 10 febbraio 1966.

¹⁹⁸ Cfr. C. De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, op.cit., p. 128.

¹⁹⁹ Cfr. Ivi, p. 129.

febbraio del 1966, vantava la firma di intellettuali come Eugenio Montale, Giorgio De Chirico, Salvatore Quasimodo²⁰⁰.

Un'altra iniziativa portata avanti nella lotta anti-conciliare fu la fondazione, il 7 giugno del 1966, della prima sezione italiana di *Una Voce*, associazione internazionale con sede principale a Zurigo che lottava per la difesa del rito latino²⁰¹:

È ben difficile condividere l'atteggiamento di chi procede a una abolizione di celebri cori (come la 'Paulist' di Chicago) e quindi a un'opera di smantellamento di istituzioni liturgico-musicali che forse non si potranno ricostruire mai. È, né più né meno, come se si cominciasse ad alterare le cattedrali, da Chartres a Compostella, per 'rammodernarle', anzi, come se addirittura si demolissero, con la scusa che i fedeli per lo più non sono in grado di valutare il significato delle statue ed i pregi architettonici²⁰².

Cristina fu a lungo una delle principali attiviste all'interno dell'associazione senza però mai ricoprire alcuna carica ufficiale.

All'interno della sezione romana di *Una Voce* (che portava il nome di Guido Guerrini), C. Campo, fondò una scuola di canto gregoriano nel tentativo di portare avanti il progetto dell'ormai defunto padre di far registrare tutto l'anno liturgico dai benedettini di Sant'Anselmo²⁰³.

Dalla lotta anti-conciliare C. Campo ne uscì sfinita: "si buttò in questa battaglia in modo forsennato, quasi suicida. E quindi non utile né a lei né alla battaglia stessa. [...]ci si spendeva tutta, rinunciava al sonno, al cibo"²⁰⁴.

Preoccupato per lo stato di salute mentale in cui Cristina versava a causa della vittoria dei riformisti, E. Zolla la introdusse alla liturgia fatta di gesti solenni, vesti ricercate, parole pronunciate in una lingua

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Ivi*, p. 129.

²⁰² C. Campo, *Sotto falso nome*, op. cit., p. 119.

²⁰³ C. De Stefano, *Belinda e il mostro, Vita segreta di Cristina Campo*, op.cit., p. 129.

²⁰⁴ E. Zolla citato da C. De Stefano, *ivi*, p. 132.

antica²⁰⁵, al Collegium Russicum, all'interno del quale Cristina scoprì la bellezza del rito bizantino-slavo.

Il Russicum fu fondato nel 1929 a Roma, da papa Pio XI allo scopo di formare i sacerdoti all'evangelizzazione dell'Unione Sovietica post zarista in cui il comunismo aveva cancellato ogni gerarchia ecclesiastica²⁰⁶:

Il teatro - scrisse l'intellettuale torinese – 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 risana²⁰⁷.

La liturgia greco-ortodossa fu così profondamente terapeutica per la nostra scrittrice che le ispirò, proprio nel periodo in cui le parole venivano meno, il meraviglioso saggio *Sensi soprannaturali* (1971) e *Diario bizantino* (1977) vera e propria summa dell'itinerario poetico e spirituale di C. Campo²⁰⁸.

Come riportato dalla testimonianza intima, commovente e per questo preziosa dell'amico Ernesto Marchese, anche lo stesso ingresso all'interno del Collegium veniva effettuato secondo un preciso rituale. Ogni qualvolta vi si recava, Cristina Campo era solita accendere un lume davanti all'icona della festa del giorno sita al centro della chiesa e baciarla, secondo i canoni della liturgia bizantina; subito dopo baciava la Madonna Miracolosa detta 'Fjodorovskaja' e si sedeva in una delle ultime file²⁰⁹:

²⁰⁵ Cfr., Ivi, p. 155.

²⁰⁶ Cfr. A. Gagliarducci, *Russicum, l'istituto che formava i martiri*, www.acistampa.com.

²⁰⁷ E. Zolla citato da E. Marchese, *Ricordo di Cristina Campo: gli anni del Russicum*, in E. Bianchi, P. Gibellini, a cura, *Cristina Campo*, Humanitas, giugno 2001, p. 423.

²⁰⁸ Cfr. *Ibid.*

²⁰⁹ Cfr. Ivi, p. 428.

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 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 indimenticabile²¹⁰.

Il Russicum era per il lei il luogo dell’adorazione nel senso béruilliano del termine²¹¹:

Cristo, pur essendo per natura Dio, si è annullato da se stesso per mezzo dell’Incarnazione, accettando la condizione di schiavo. Noi dobbiamo imitare la sua divina servitù, seguendo in questo l’esempio della Vergine che ha voluto essere chiamate non madre di Cristo ma serva²¹².

Successivamente alla vittoria dei riformisti nel 1968 e a causa della malattia, Cristina Campo abbandonò progressivamente la lotta anti-conciliare, ma il Russicum rimase sempre “un luogo nel quale nascondersi, come il fedele sotto la stola del prete durante la confessione ortodossa”²¹³.

Negli ultimi istanti della sua vita, in cui ormai avvertiva il peso della malattia con sempre più sofferenza, sembrava ritrovare la salute, del corpo e della mente, solo nel rito delle cerimonie bizantine²¹⁴.

In riferimento alla celebrazione pasquale E. Marchese aggiunge:

Il giubilo per la Resurrezione, tale da contagiare anche i tiepidi, le dava un’ebrezza 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 Hristòs Voskrèse (Cristo è risorto!), Cristina saliva nel salone del Russicum dove

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ Cfr. Ivi, p. 429.

²¹² B. Mondin, *Storia della teologia, Volume 3*, Bologna, EDS-Edizioni Studio Domenicano, 1996, p. 376.

²¹³ C. De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, op.cit., p. 155.

²¹⁴ Cfr. da E. Marchese, *Ricordo di Cristina Campo: gli anni del Russicum*, op. cit., p. 429.

continuava a festeggiare la Pasqua fino all'alba con i Padri e con i fedeli più assidui²¹⁵.

3.2 *Meditatio mortis*

Lo spostamento di C. Campo ad Oriente è da leggersi non come un atteggiamento di puro estetismo, di conservatorismo estremo o di superbo principio, quanto più come una necessità di elevare lo spirito attraverso la funzione catartica del rito²¹⁶.

La ricerca del sacro, attraverso la ritualità, diventa ricerca di perfezione “che riconosce attraverso la bellezza la priorità dell'Amore agostinianamente inteso come abbandono in Dio”²¹⁷:

desiderio di unirsi al Signore dell'universo nella corale gioia che sublima il dolore, era quella ricerca di perfezione che dava un significato alla vita e al dolore che essa comporta in quanto consapevolezza della morte ma soprattutto consapevolezza della sua necessità nella imperscrutabile economia della redenzione²¹⁸.

L'esperienza della morte, che in termini cristiani giustifica la nostra esistenza (dal latino *iustificare*: rendere giusto e puro) e che rappresenta un'esperienza personale e collettiva al tempo stesso in quanto momento decretorio per l'intera umanità, è ben radicata in C. Campo sin dalla giovinezza: la malattia cardiaca, la scomparsa dell'amica-sorella Anna Cavalletti e infine la perdita dei genitori;

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ Cfr. P. Longo, *Spiritualità e religio*, in A. Donati, T. Romano, a cura, *L'opera di Cristina Campo al crocevia culturale del Novecento europeo*, op. cit., p. 60.

²¹⁷ *Ivi*, p. 59.

²¹⁸ *Ivi*, p. 60.

nella sua prima opera poetica dedicata al congedo e al sentimento di lontananza scrisse²¹⁹:

Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere,
inaudito il mio nome, la mia grazia rinchiusa;
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 rinchiusa come breve palmo,
il mio palmo segnato da tutte le mie morti [...] ²²⁰.

Nella morte intesa come fenomeno di passaggio, C. Campo vi vedrà il compimento perfetto di un destino²²¹:

La fiaba si trasmuta in Vangelo, l'eredità umana è assunta dalla Tradizione della Chiesa Universale, la *cultura* viene interpretata come emanazione del *culto*, ossia della Santa Messa. Dei suoi genitori scrive: 'Ma infine, Essi sono tanto belli che accetto di essere dimenticata'. È l'abbandono mistico, l'accettazione destinale e vocazionale della solitudine celebrati nel Mattutino dei Defunti: lo spazio liturgico, dice la Campo, è ora il luogo 'dove io sono felice, vicina a tutti i lontani'²²².

L'approdo ad una serenità che fino a quel momento le era sconosciuta si basa, come afferma A. Giovanardi, sul contenuto strettamente cristiano della *meditatio mortis, idest meditatio vitae*. Si evince particolarmente nelle battaglie intellettuali degli ultimi anni, in cui il sentire cattolico diventa l'unico strumento in grado di leggere il reale e di attribuirgli un significato²²³.

²¹⁹ Cfr. A. Giovanardi, "Il Mistero in trasparenza". *Il senso della tradizione in Cristina Campo*, in A. Donati, T. Romano, a cura, *L'opera di Cristina Campo al crocevia culturale del Novecento europeo*, op. cit., p. 101.

²²⁰ C. Campo, *Passo d'addio*, in *La tigre assenza*, op.cit., p. 28.

²²¹ Cfr. A. Giovanardi, "Il Mistero in trasparenza". *Il senso della tradizione in Cristina Campo*, in A. Donati, T. Romano, a cura, *L'opera di Cristina Campo al crocevia culturale del Novecento europeo*, op. cit., p. 101.

²²² *Ibid.*

²²³ *Ivi*, p. 102.

Tale connessione è modellata su quello sforzo di perfezione inteso nel senso rodotiano da sempre praticato.

Sulla scia di san Paolo Apostolo e san Girolamo, Cristina abbraccia senza remore l'ideale della preghiera incessante:

Come sempre il santo è il miglior banchiere, secondo la parola di uno scrittore contemporaneo, e lo stato di orazione perenne, oltre ad assicurare un apporto continuo di energie spirituali, lo stato di gioia e la santa imperturbabilità, opera tutto un seguito di meraviglie minori, alle quali difficilmente si crederà senza esperienza²²⁴.

Nel saggio *Attenzione e poesia* pubblicato nel 1962 e oggi raccolto per le edizioni Adelphi ne *Gli imperdonabili*, Cristina Campo ha scritto che l'unica e perfetta orazione è la Liturgia eucaristica della Chiesa, in cui il senso della morte viene scandito dal rito del Sacrificio liturgico²²⁵ : “Non si può nascere ma / si può morire / innocenti”²²⁶, in queste parole è condensato tutto il mutamento e l'intensificarsi del suo Credo che non corrisponde però ad un rinnegamento delle posizioni spirituali ed esistenziali del passato.

Nelle battaglie intraprese contro la riforma c'è tutta la volontà di preservare “il luogo mistico del sacrificio, dell'offerta e del ringraziamento, della morte e della Resurrezione”²²⁷.

Cristina Campo è morta molto probabilmente a causa del peso delle lotte, è morta “combattendo affinché non muoia il Sacrificio che trasforma la morte in vita”²²⁸, del resto “il rito è per eccellenza questa esperienza di morte-rigenerazione”²²⁹.

²²⁴ C. Campo citata da A. Giovanardi, *Ibid.*

²²⁵ Cfr. *Ibid.*

²²⁶ C. Campo citata da A. Giovanardi, *Ibid.*

²²⁷ *Ivi*, p. 103.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ C. Campo, *Sotto falso nome*, op.cit., p. 204.

3.3 Rito religioso e rito della scrittura

Cristina Campo è considerata una delle massime pensatrici del *sentire rituale*; l'adesione ad una "fede senza dogma"²³⁰, il culto del bello e i suoi enigmi, lo stesso rifiuto nell'accettare le nuove linee da seguire imposte al concilio e l'adesione al rito bizantino legittimano una tale affermazione²³¹.

Il *sentire cattolico* nasce proprio dal distacco dai sentieri tracciati dalla Chiesa cattolica e si fonda su scelte prese autonomamente.

Le scelte liturgiche fatte dalla Chiesa cattolica secondo C. Campo, svuotano la fede di ogni bellezza, la conducono, attraverso l'adesione passiva ad un credo e a pratiche inutili, verso una dimensione priva di significati.

Accogliere il divino, al contrario significa fondere corpo e spirito nel rito, partecipare intensamente ed essere testimoni del mistero²³²:

Il rito è vita, come le Scritture; come il sole che ogni giorno sorge brilla e tramonta, eppure rimane inesauribilmente misterioso e diverso. L'immutabilità del vero rito fu voluta da Dio e da tutte le tradizioni appunto perché in quel ritorno cosmico, infallibile di figure si procedesse ogni giorno un poco di più nella complessità dell'insondabile dei loro significati²³³.

La scrittura, la poesia in particolare, condivide con la liturgia la stessa natura sacrale ed entrambe possono aspirare alla perfezione solo se "conservano negli atti e nelle parole il desiderio di plasmare immagini somiglianti al Creatore"²³⁴. Solo partendo dalla dedizione alla

²³⁰ M. Perniola citato da A. Marroni, *Estetiche dell'eccesso, quando il sentire estremo diventa «grande stile»*, op.cit., p. 39.

²³¹ Cfr. *Ibid.*

²³² *Ivi*, p. 41.

²³³ C. Campo, *Sotto falso nome*, op. cit., p. 214.

²³⁴ A. Marroni, *Cristina Campo e il rito della scrittura*. Àgalma, aprile 2012, p. 44.

scrittura possiamo comprendere pienamente lo slancio da cui ha origine la ricerca verso “il sapore massimo d’ogni parola”²³⁵.

La passione per la ritualità non si arresta al ricettario di gesti ed intonazioni della pratica religiosa ma attraversa anche la scrittura; da qui:

discende una concezione che vede nella funzione della parola e nella pratica della scrittura l’impegno da parte dello scrittore a rendersi ospitale, divenire luogo di passaggio per un annuncio proveniente dall’esterno del soggetto²³⁶.

La stessa Cristina scrive:

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 osmosi²³⁷.

Accogliere in sé le parole significa abbandonarsi completamente, farsi vuoto. Tale disposizione è riscontrata anche nei *Racconti di un pellegrino russo* in cui il pellegrino “non lui prega la Preghiera, ma dalla preghiera è pregato²³⁸”; farà esperienza della preghiera non come invocazione ma come accettazione del divino²³⁹.

L’intera esistenza di Cristina Campo è dedita al farsi assente anche nella scrittura stessa; in qualità di scrittrice si mette da parte, ma anche quando parla in prima persona sparisce in un narrare fiabesco che la porta ad identificarsi con uno dei suoi personaggi.

Il suo primo testo in prosa è già una dichiarazione d’intenti: l’interesse nei confronti di un autore da tradurre piuttosto che un altro, la scelta dei brani e degli argomenti delle prose, tutto è dettato dalla

²³⁵ Cfr. *Ibid.*

²³⁶ *Ivi*, p. 47.

²³⁷ C. Campo citata da A. Marroni, *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ Cfr. *Ibid.*

volontà di costruire quella *camera dipinta* in cui far *precipitare un solo ospite assente o presente*²⁴⁰.

La scrittura deve quindi irrimediabilmente farsi esercizio ascetico che svuota, che scava, che prepara all'arrivo di ciò che ora si può solo intuire, ma che darà senso retrospettivamente ai nostri passi²⁴¹.

Lo stile della scrittura poetica e in prosa di Cristina Campo è improntato sul *minus dicere* di ascendenza hofmannsthaliana.

Come afferma M. Pieracci Harwell, l'arte del dire meno benché sia un concetto in parte legato all' *eleganza mondana*, alla sprezzatura, è correlato anche alla santità, la *disciplina dell'astensione*. Non ci troviamo quindi di fronte ad un semplice artificio retorico ma a qualcosa di più²⁴²:

Del resto "qualcosa di più" sono tutte le leggi della poesia, come quelle della fiaba, per chi creda come Cristina che poesia e fiaba non sono altro che figure retoriche della vita spirituale²⁴³.

L'esercizio della rinuncia praticato costantemente rappresenta l'unica via di approccio al senso del mistero. La rinuncia allora si fa conquista, la privazione arricchimento²⁴⁴.

La scrittura di Cristina Campo mira sempre ed in ogni circostanza al raggiungimento della sostanza, si serve delle figure retoriche più ricercate (iperbole, litote, metafore) nel tentativo di catturare con estrema precisione anche l'immateriale. Compito dello scrittore è, di

²⁴⁰ Cfr. F. Negri, *Cancellando le tracce. Cristina Campo e la scrittura*, www.cristinacampo.it, p. 130.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Cfr. Ivi, p. 131.

²⁴³ M. Pieracci Harwell citata da F. Negri, *Ibid.*

²⁴⁴ Cfr. F. Favaro, *Su Cristina Campo, coraggiosamente inattuale: il destino, nella bellezza*, «Oblivio», V, 18-19, 2015, p. 43.

conseguenza, quello di far emergere il significato che si nasconde dietro le apparenze, attraverso *lo splendore dello stile* che non è più licenza ma necessità. Partire dal bello significa intraprendere quel viaggio che porta dritti alla sostanza del mondo²⁴⁵.

In verità Cristina Campo riteneva la propria scrittura troppo artificiosa, motivo per il quale, tentò di perfezionarla fino alla fine dei suoi giorni.

Scrisse a M. Dalmati nel 1955: “La mia lingua, lo so bene, è armoniosa, troppo, persino. È proprio questo che a me non va. Io faccio dell’oreficeria, mentre si deve lavorare la pietra²⁴⁶”.

L’astensione, quel percorso che a ragion veduta F. Negri definisce di *spogliazione dell’io* e che si concretizza nella scrittura, o nella non scrittura, porterà finalmente alla percezione del divino nel quotidiano a “tutto ciò che c’era da sempre ma solo oggi c’è veramente²⁴⁷”, ecco perché la scrittura non può essere assoggettata a fini politici e sociali ma deve sempre ambire ad un’altissima dignità e solo allora può essere rito, liturgia, cerimonia²⁴⁸.

La ritualità della parola a cui Cristina ambiva proprio per la sua natura benedetta non si arrestava alla poesia, ma era desiderata ad ogni grado di scrittura²⁴⁹:

Cristina è infatti scrittrice ‘che ha saputo insaporire la saggistica con la magia delle fiabe, elevare la poesia attraverso la liturgia, innovare la tradizione ingaggiando un corpo a corpo spirituale oltreché linguistico con l’autore, attraversare nei suoi epistolari la difficoltà della comunicazione con la trasparenza e la delicatezza di uno stile personalissimo ed incantevole²⁵⁰.

²⁴⁵ Cfr. F. Negri, *Cancellando le tracce. Cristina Campo e la scrittura*, op. cit., p. 133.

²⁴⁶ C. Campo, *La tigre assente*, op.cit., p. 290.

²⁴⁷ C. Campo, *Gli imperdonabili*, op.cit., p. 125.

²⁴⁸ Cfr. F. Negri, *Cancellando le tracce. Cristina Campo e la scrittura*, op.cit., p. 134.

²⁴⁹ Cfr. F. Favaro, *Su Cristina Campo, coraggiosamente inattuale: il destino, nella bellezza*, op. cit., p. 44.

²⁵⁰ *Ibid.*

Anche l'accostamento alla scrittura campiana, per la sua natura sacrale, meriterebbe più un atteggiamento estatico, di contemplazione che un'analisi critico letteraria²⁵¹; del resto il verbo contemplare affonda le sue radici nel greco *témenos*, tempio appunto²⁵².

3.4 Gli ultimi anni

Negli ultimi anni aveva l'impressione di essere stata abbandonata da Dio, temeva di aver smarrito “quell'olio soave che l'aveva incantata”²⁵³, le sue condizioni di salute peggioravano irrimediabilmente, si trascurava, dormiva pochissimo e quando ci riusciva era presa da incubi terribili. Il suo cuore era sempre più soggetto a collassi e tachicardie; a questo si aggiunga anche la cattiva influenza di Zolla, sempre più scettico nei confronti della medicina tradizionale, come riportato da una lettera a Maria Grazia Ceccaroni datata 1966: “Io sto di nuovo troppo male. Avrei veramente bisogno di un buon medico, ma Elémir non è di questo parere”. Le frequentazioni alle funzioni si facevano sempre più sporadiche sia per le condizioni precarie di salute, sia per il terrore che provava nei confronti della bellezza ormai divenuta insopportabile²⁵⁴.

A Mita il 22 dicembre del 1972 scrisse:

Cara,

Le avevo scritto: da qualche settimana va meglio. La cosa stupiva anche me. Di colpo, tre giorni fa, mi sono ritrovata dentro l'orribile nodo. E di nuovo “del tempo lungo tratto è là...”. Che cosa sia accaduto, è un mistero. Ma di

²⁵¹ Cfr. R. Furlan citato da F. Favaro, Ivi, p. 45.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ P. Citati, *Cristina Campo: «La nostalgia mi ruba i colori della vita»*, «Corriere della sera», 5 gennaio 2012.

²⁵⁴ Cfr. C. De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, op.cit., p. 172.

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. Se lei fosse qui [...] In chiesa non riesco più ad andare: al primo tropario scoppierei in singhiozzi. Così il cerchio è quasi insolubile. [...]

Perdoni questa lettera. Non voglio che il male “voyage de tête en tête” ed ecco che lo proietto su di lei. È per dirle fino che punto lei mi manchi. La sua presenza sarebbe insieme, per me, esorcismo e benedizione. Come è ovvio non riesco a scrivere un rigo in questi giorni – tutto mi fa un terribile male. Parlare con lei significherebbe poter toccare quel male senza ferirmi²⁵⁵.

L'ultimo libro che porta la sua firma, seppur in qualità di traduttrice e curatrice, è *Detti e fatti dei Padri del deserto* (Rusconi 1975), una raccolta di testi di letteratura cristiana antica, un'opera completamente fuori dal comune per l'epoca²⁵⁶.

Desiderava ardentemente tornare a scrivere ma non ci riusciva, la prosa era divenuta una veste che non riusciva più ad indossare.

Nascono però sette poesie liturgiche sul tema del rito con cui tocca l'apice in quanto a bellezza della sua produzione poetica: *Missa Romana, Diario bizantino, Nobilissimi ierei, Mattutino del venerdì Santo, Monaci alle icone, Canone IV, Ràdonitza*²⁵⁷.

Per il resto, a parte qualche saggio e le lettere non rimane altro, tutto andò perduto dopo la sua morte. Un ruolo cruciale riguardo la conservazione delle sue carte lo ha avuto anche l'inasprimento del rapporto con E. Zolla. I due ormai, come racconta la De Stefano, si erano allontanati emotivamente; addirittura Cristina confidandosi con Rossana Cella si riteneva terrorizzata da E. Zolla, un uomo costantemente mutevole e a tratti aggressivo, che non riusciva ad abbandonare per paura di restare sola²⁵⁸.

²⁵⁵ C. Campo, *Lettere a Mita*, op.cit., p. 270.

²⁵⁶ Cfr., C. De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, op.cit., p. 175.

²⁵⁷ Ivi, p. 174.

²⁵⁸ Cfr., Ivi, p. 177.

Nell'ultimo periodo si scontravano anche per sciocchezze e si infastidivano a vicenda con degli scherzi puerili, ad esempio togliendo dal registratore le musiche preferite dell'altro e viceversa. Pare che avessero stipulato un testamento l'uno a favore dell'altro ma un giorno, in seguito ad una delle solite liti, lei decise di strappare il suo compromettendo irrimediabilmente la conservazione dei suoi scritti²⁵⁹.

Cristina Campo morì la mattina dell'11 gennaio 1977. Pietro Citati ricorda:

alle cinque mi telefonò Elémire Zolla. “Vittoria è morta dieci minuti fa” mi disse. Era ancora buio, Mia moglie ed io corremmo in macchina all'Aventino. Vittoria era distesa sul letto: il viso era trasformato, deformato, stravolto; non avevo mai visto un essere umano così violentemente e ferocemente aggredito dalla morte, che l'aveva colpita dov'era più indifesa: nel cuore. Tutto era stato inutile: la fede, la grazia, l'attenzione, l'amore, discrezione, la vocazione, la tenacia, l'ardore, la dolcezza, persino la crudeltà – tutto quello che aveva fatto di lei una creatura incomparabile, era stato spazzato via con un gesto²⁶⁰.

Dopo la sua morte e la breve funzione in Sant'Anselmo, Zolla è costretto a togliere tutte le sue cose dall'appartamento e ad andare via. L'eredità viene spartita tra i tre fratelli ancora in vita del Maestro Guerrini: Ulisse, Emma e Anna²⁶¹. Ci vollero diversi giorni oltre che avvocati, cancellieri e perito per inventariare tutti gli averi di Cristina; Questo è quanto riportato nei verbali conservati negli archivi della Pretura di Roma:

Una pelliccia di astrakan nero molto consumata, camicette, vestiti, gonne, borsette, cappe, tantissimi foulard, tutti in pessimo stato, un nécessaire per unghie, un portapasticche in metallo argentato, una sveglietta da viaggio, una stilografica a stantuffo, una macchina per scrivere portatile, un binocolo rotto, una pistola d'epoca, rosari a grani e a nodi, portarelíquie, le pipe del padre, gli

²⁵⁹ Ivi, p. 178.

²⁶⁰ P. Citati, *Cristina Campo: «La nostalgia mi ruba i colori della vita»*, op. cit.

²⁶¹ Cfr., C. De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, op. cit., p. 183.

occhiali da sole, le foto di famiglia [...]. I libri – ottocentoventiquattro annota il cancelliere, molti dei quali antichi – vengono venduti. Le altre carte – ‘montagne di carte’ è scritto nell’inventario – sono lasciate per ultime. Fogli di appunti, quaderni, bozze, manoscritti, corrispondenza, agende: si ammuccia tutto in una grande cassa di cui nessuno si occupa. Gli eredi, oggi, non riescono a ricordare che cosa ne sia stato. Si perde nella confusione dello sgombero. Probabilmente buttata dagli addetti al trasloco²⁶².

Quello di Cristina non era un appartamento eccentrico o dal sapore *bohémien*, ricorda Ernesto Marchese che ben conosceva quelle quattro mura, ma vi si respirava *un’aura gentile e gentilizia*:

E poiché quell’aura era cristiana, potrei dire con Valery Larabaud, 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».

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’.

[...]

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»²⁶³.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ E. Marchese, *Ricordo di Cristina Campo: gli anni del Russicum*, op. cit., p. 426.

Conclusioni

L'intera vita di Cristina Campo è stata segnata dal tormento della sparizione, dal bisogno di apparire il meno possibile non solo nella scrittura ma anche nello stesso panorama letterario della sua epoca.

Abbiamo visto, nelle argomentazioni precedenti, come questo atteggiamento non fosse un banale vezzo letterario ma un vero e proprio esercizio di perfezione, una sorta di rito ascetico. Alcune delle opere di Cristina Campo sono state rese pubbliche negli anni '80 dalla casa editrice Adelphi. L'accoglienza da parte del pubblico e di gran parte degli intellettuali è stata tiepida.

Cristina Campo non è affatto popolare, parliamo di una scrittura complessa, artificiosa, di non facile comprensione e dalle tematiche lontane dalla società del tempo; se da una parte queste difficoltà di rapporto con i fruitori hanno facilitato il crollo verso l'anonimato, dall'altra bisogna considerare l'influenza che può aver avuto il fenomeno dell'industria culturale che ha completamente relegato ai margini l'arte che non produce profitto.

Nel non troppo lontano 1947, in *Dialettica dell'illuminismo* scritto da Max Horkheimer e Theodor W. Adorno apparve per la prima volta il paradigma-paradosso di industria culturale a voler indicare una degradazione della letteratura a mera merce di consumo²⁶⁴.

I due esponenti della Scuola di Francoforte affermano che l'industria culturale porta su piano speculativo:

²⁶⁴ Cfr. L. Farinotti, *Industria culturale*, in F. Lever – P. C. Rivoltella – A. Zancchi (edd.), *La comunicazione. Dizionario di scienze e tecniche*, www.lacomunicazione.it, 10/08/2019.

l'esperienza della cultura di massa tecnologizzata e anonima della Repubblica di Weimar e delle sue successive degenerazioni pseudo folcloristiche nella cultura nazista, nonché quella della cultura americana degli anni Trenta e Quaranta. [...] queste esperienze proverebbero che il progresso culturale tende a rovesciarsi nel suo contrario: non solo nell'esplicita barbarie del nazismo, ma anche nella sottomissione totalitaria delle masse operata subdolamente dalla società americana²⁶⁵.

Sottomissione verificatasi non solo subdolamente nella cultura americana ma anche esplicitamente in Italia con l'avvento del fascismo; se in un sistema in cui vige il libero mercato la cultura di massa è il frutto della produzione industriale, in un sistema accentratore e totalitario si trasforma in uno strumento di controllo della società.

La correlazione con la società italiana è ancora più solida se si tiene conto che i due filosofi della scuola di Francoforte hanno tratto ispirazione per le loro speculazioni dal concetto di egemonia culturale teorizzato da Antonio Gramsci.

In uno scritto del 1977, uscito in occasione del quarantenario della scomparsa di A. Gramsci viene evidenziata la portata innovativa della riflessione gramsciana circa il rapporto tra struttura-sovrastuttura connesso alla collocazione degli intellettuali e alla funzione della cultura nella società borghese del tempo; tale riflessione, insieme al problema dell'egemonia culturale viene sviscerata soprattutto nei *Quaderni del Carcere*²⁶⁶.

Il concetto di egemonia culturale supera l'interpretazione in senso deterministico del rapporto marxiano tra struttura e sovrastruttura²⁶⁷.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ Cfr. M. Cossutta, *Il lascito di Gramsci: fra l'egemonia culturale e l'oblio della cultura*, Tigor: rivista di scienza della comunicazione e di argomentazione giuridica – n.2, 2013, p. 116.

²⁶⁷ *Ivi*, p.117.

Secondo A. Gramsci la cultura, che nel pensiero marxiano è ridotta a effetto del rapporto tra forme di produzione e forze produttive, diventa un vero e proprio strumento di dominio²⁶⁸.

M. Horkheimer e T. W. Adorno, partendo dalle posizioni di A. Gramsci intenzionalmente distinguono tra industria culturale e cultura di massa proprio per evitare che si possa pensare che la prima sia nata da una spinta spontanea della cultura popolare o da una democratizzazione della cultura o da tecnologia e mass media. L'industria culturale è prima di tutto frutto del capitalismo e dei suoi interessi economici. Il risultato è una riduzione dell'arte e dalla cultura a semplice fonte di guadagno: "ridotta a feticcio assolve una funzione sociale degradata che divora l'integrità dell'opera"²⁶⁹; ma non solo, l'industria culturale è anche responsabile della produzione di una cultura di svago, della massificazione del sapere, preoccupandosi di adattarsi alle esigenze dei consumatori di livello culturale più basso, di fatto semplificando l'approccio al sapere ed arrestandone lo sviluppo²⁷⁰.

Risulta evidente dunque come l'opera di una scrittrice raffinata e incompresa perfino dagli stessi letterati del suo tempo, sia stata travolta da questa grande macchina padrona dei nostri giorni, destinandola all'anonimato.

Anonimato che non è stato solo il frutto della massificazione della cultura, è stato volutamente ricercato dalla nostra scrittrice che più volte si era scagliata contro la mediocrità della cultura coeva, preferendo farsi da parte.

²⁶⁸ Cfr. *Ibid.*

²⁶⁹ S. Vanni, *Industria culturale*, www.sandrovanni.it, agosto 2015, p. 1.

²⁷⁰ *Ibid.*

Condivisibile è, a tal proposito, il quesito che si pone la Prof.ssa L. Boella:

Perché, muovendo da un'intuizione esatta e profonda sul suo tempo, Cristina Campo volle scomparire, lei che era capace di vedere l'eterno in una tazza di the, lei che aveva imparato da Simone Weil - come si vedrà, la sua maestra di assolutezze - a aver bisogno sempre di "un simbolo concreto per afferrare un'idea come si afferra un pezzo di pane"²⁷¹?

L. Boella ritiene che:

Cristina Campo celebrò il sacrificio della sua vocazione poetica, si tagliò la lingua per dare voce ai "senza lingua", inseguì cioè l'estremo obiettivo di fare della bellezza, della poesia lo strumento per l'avvento del mondo rovesciato, del mondo in cui si rivela la purezza della condizione umana²⁷².

Nonostante lo sdegno nei confronti della contemporaneità, Cristina Campo non ha mai avuto il desiderio di farsi portavoce di chi voce non aveva; la sua è stata piuttosto un'esperienza personale che è poi assurta a vicenda esemplare senza mai avere la presunzione di divenire tale: "Cristina Campo scrive per testimoniare, per avvicinarsi anche solo da lontano, anche solo per un momento, alla bellezza inespriabile delle liturgie²⁷³": "Sempre meno m'interessano i problemi del mondo (ormai indifferenziati), sempre più quelli della perfezione, della attenzione a ciò che si fa"²⁷⁴.

Nei giorni in cui la cultura è facilmente accessibile, ma così vuota di prodotti di valore, dove le parole sono prive di senso e assolvono solo una funzione economica è necessario volgere lo sguardo ad autori come Cristina Campo, la quale piuttosto che pubblicare opere giudicate da lei stessa imperfette si costrinse alla non produzione;

²⁷¹ L. Boella, *Cristina Campo in Le imperdonabili*, Milano, Mimesis Edizioni, 2013, p. 167.

²⁷² Ivi, p. 168.

²⁷³ C. De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, op.cit., p. 175.

²⁷⁴ C. Campo, *L'infinito nel finito. Lettere a Piero Pòlito*, a cura di Giovanna Fozzer, Pistoia, Via del Vento Edizioni, 1998, p. 9.

Io non sono una scrittrice, ma una donna di casa che quando ha tempo scrive, come un'altra suonerebbe il pianoforte o farebbe (come diceva Checov) “de la broderie sur le canevas”;²⁷⁵

L'industria culturale sottomette completamente l'arte alla logica del profitto, per cui non si investe sul “nuovo” considerato rischioso ma si continua ad insistere sullo stereotipo²⁷⁶; il risultato è che continuamente vengono proposte al lettore una serie di opere standard, una serie di opere che trattano tematiche ormai radicate nell'immaginario collettivo e che portano il lettore ad accomodarsi su una cultura semplificata, a tratti banale.

Cristina ricercava il sapore massimo di ogni parola attraverso attenzione, sforzo e dolore avendo una considerazione viscerale e carnale della scrittura. L'opera non era merce, ma una vera e propria parte di sé: “vi è un'opera-spirito, un'opera-cuore, un'opera-cervello, un'opera sangue, un'opera-nervi, un'opera-memoria²⁷⁷”; esiste poi un'*opera-creatura* come lo è quella di Katherine Mansfield fatta di “sangue che circola, nervi che captano, cuore che raccoglie, cervello che filtra, nervi che captano, cuore che raccoglie, cervello che filtra, spirito che trasforma²⁷⁸”.

Il bello muove l'universo ed è necessariamente quello il punto da cui partire nella ricerca della parola perfetta che è ricerca della parola pura, originaria:

p.s 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

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ Cfr. S. Vanni, *Industria culturale*, op.cit., p. 1.

²⁷⁷ C. Campo, *Sotto falso nome*, op. cit., p. 15.

²⁷⁸ *Ibid.*

gli altri strati geologici del vocabolario mi sono divenuti inabitabili; mi limito, qualche volta a chiedere loro diritto di asilo²⁷⁹.

Questo rimandare ad un *grado zero*, sembrerebbe collocare la scrittura di C. Campo in una posizione di neutralità, rendendola quindi svincolata da ogni convenzione letteraria e sociale, nella convinzione di poter così raggiungere la purezza come valore assoluto. Tuttavia, il pensatore francese Roland Barthes sostiene che la ricerca di tale naturalezza sia artificiosa e rende la letteratura priva di etica²⁸⁰. Non bisogna dimenticare però, come afferma A. Marroni, che la scrittura è prima di tutto rito e quindi non ha nulla a che vedere con “la purezza disincarnata del ‘grado zero’, giacché essa è continuamente pensata e praticata dalla Campo partendo dalla sua condizione valetudinaria”²⁸¹.

²⁷⁹ C. Campo, *Lettere a Mita*, op. cit. p.150.

²⁸⁰ Cfr. A. Marroni, *Cristina Campo e il rito della scrittura*, op.cit., p. 48.

²⁸¹ Ivi, p. 49.

Bibliografia

Opere di Cristina Campo:

- Campo, C., *Diario bizantino e altre poesie*, in *Conoscenza religiosa*, vol. 1, Firenze, La Nuova Italia, gennaio-marzo 1977, pp. 92-102.
- Campo, C., *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987.
- Campo, C., *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, a cura di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2012.
- Campo, C., *L'infinito nel finito. Lettere a Piero Pòlito*, a cura di Giovanna Fozzer, Pistoia, Via del Vento Edizioni, 1998.
- Campo, C., *La tigre assenza*, a cura di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1991.
- Campo, C., *Lettere a Mita*, a cura di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999.
- Campo, C., *Se tu fossi qui. Lettere a María Zambrano 1961-1975*, Milano, Archinto, 2009.
- Campo, C., *Lettere a un amico lontano*, Milano, Libri Scheiwiller, 1989.

- Campo, C., *Sotto falso nome*, a cura di M. Farnetti, Milano, Adelphi, 1998.
- Campo, C., Spina, A., *Carteggio*, Brescia, Morcelliana, 2007.
- Campo, C., *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, a cura di M. Pertile, Venezia, Marsilio Editori, 2010.

Opere su Cristina Campo:

- Abbagnano, N., *Platone*, in *Storia della filosofia, Il pensiero greco e cristiano: dai Presocratici alla scuola di Chartres*, Roma, Gruppo editoriale L'espresso, 2006, pp. 149- 222.
- Bandalo, V., *Concetti platonici nell'espressione letteraria di Cristina Campo*, in A. Muni, a cura, *Platone nel pensiero moderno e contemporaneo*, vol. XIV, Villasanta, Limina Mentis Editore, 2018, pp. 205-222.
- Battistutta, F., *Cristina Campo: parole d'acqua e di fiaba*, www.academia.edu.
- Bettelheim, B., *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, trad. it. A. D'Anna, Milano, Feltrinelli, 2015.
- Bodei, R., *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino, 1995.

- Boella, L., *Cristina Campo in Le imperdonabili*, Milano, Mimesis Edizioni, 2013, pp. 159-183.
- Caccini, G., *Nuove musiche: prefazione*, www.caccini.altervista.org.
- Carbone, V., *Il Concilio Vaticano II: Luce per la Chiesa e per il mondo moderno*, www.vatican.va.
- Citati, P., *Così la sua mente senza strutture divorava il mondo intero*, «la Repubblica», 11 agosto 2002.
- Citati, P., *Cristina Campo: «La nostalgia mi ruba i colori della vita»*, «Corriere della sera», 5 gennaio 2012.
- Citati, P., *L'ansia indicibile della perfezione*, «la Repubblica», 23 novembre 1999, p. 46.
- Cossutta, M., *Il lascito di Gramsci: fra l'egemonia culturale e l'oblio della cultura*, *Tigor: rivista di scienza della comunicazione e di argomentazione giuridica* – n.2, 2013, pp. 116-119.
- Cresti, R., *La musica in Cristina Campo e di Guido Guerrini*, www.renzocresti.com.
- De Stefano, C., *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002.
- Dickinson, E., *Poesie*, Torino, Einaudi, 2005.

- Donati, A., Romano, T., a cura, *L'opera di Cristina Campo al crocevia culturale del Novecento europeo*, Palermo, Provincia regionale di Palermo, 2007.
- Farinotti, L., *Industria culturale*, in F. Lever – P. C. Rivoltella – A. Zancchi (edd.), *La comunicazione. Dizionario di scienze e tecniche*, www.lacomunicazione.it, 10/08/2019.
- Favaro, F., *Su Cristina Campo, coraggiosamente inattuale: il destino, nella bellezza*, «Oblivio», V, 18-19, 2015, pp. 42-47.
- Fozzer, G. *Incredulità nell'onnipotente del visibile, fiaba e fede in Cristina Campo in L'itinerario spirituale di Cristina Campo*, Trento, Mosaico, 1999, pp. 10- 18.
- Gagliarducci, A., *Russicum, l'istituto che formava i martiri*, www.acistampa.com.
- Galard, J., *L'arte senza opera*, «Àgalma», 17 marzo 2009, pp. 10-21.
- Galeazzi, G., *La Chiesa prima e dopo il Concilio*, «La Stampa», 11 ottobre 2012.
- Galgano, A., *La bellezza in fuga di Cristina Campo*, in *Mosaico*, Roma, Aracne, 2013, pp. 61-66.

- Garofali, F., *Un'atroce perfezione*, 14 dicembre 2011, <http://www.railibro.rai>.
- Giovanardi, A., *Il 'non licet calato sul mistero'. Appunti su Cristina Campo e la pittura del Quattrocento*, www.cristinacampo.it.
- Gnoli, A., *Cristina Campo, l'ape visionaria*, «la Repubblica», 14 agosto 1991, p. 30.
- Licari, V., *Cristina Campo e la musica*, giugno 2010, <http://www.cristinacampo.it>.
- Macrì, E., *Platone e la grande visione cosmologica del Timeo*, 4 ottobre 2018, <http://laprofessoressa.it>.
- Marchese, E., *Ricordo di Cristina Campo: gli anni del Russicum*, in E. Bianchi, P. Gibellini, a cura, *Cristina Campo*, Humanitas, giugno 2001, pp. 423-433.
- Marchi, M., *Pro patre et matre. Cristina Campo*, 10 gennaio 2016, www.quotidiano.net.
- Marroni, A., *Cristina Campo e il rito della scrittura*. «Àgalma», aprile 2012, pp. 44-50.
- Marroni, A., *Estetiche dell'eccesso, quando il sentire estremo diventa «grande stile»*, Macerata, Quodlibet Studio, 2012.

- Marroni, A., *Cristina Campo e il vigore della perfezione*, 1997, www.cristinacampo.it, pp. 1-15.
- Marroni, A., *La foce nel presente. Ipotesi sui nomi di Cristina Campo*, «Tempo presente», 1999.
- Méndiz, A., *Attenzione come attesa in Cristina Campo*, www.cristinacampo.it.
- Mondin, B., *Storia della teologia, Volume 3*, Bologna, EDS-Edizioni Studio Domenicano, 1996.
- Negri, F., *Cancellando le tracce. Cristina Campo e la scrittura*, www.cristinacampo.it, pp. 127-137.
- Negri, F., Simone Weil e la “percezione perfetta del mondo”, in «Kainos. Rivista on-line di critica filosofica», n° 3/2003, sezione “Ricerche”, www.kainos.it.
- Panzetti, P., *Cristina Campo e il gregoriano*, in A. Motta, a cura, *Il Giannone*, gennaio-dicembre 2014, pp. 147-162.
- Platone, *Filebo*, in G. Reale, a cura, *Platone, tutti gli scritti*, Milano, Bompiani, 2000.
- Platone, *Timeo*, a cura di F. Fronterotta, Milano, BUR, 2003.
- Rella, F., *L'enigma della bellezza*, Milano, Feltrinelli, 2007.

- Roditi, G., *Lo spirito di perfezione*, a cura di R. Damiani, Milano, Bompiani, 1985.
- Salari, T., *Passione di verità e conoscenza simbolica, Itinerarium mentis in Deum di Cristina Campo*, Cosenza, Aljon Editrice, 2014, pp. 1-6.
- Scarazzati, L., a cura, *Cristina Campo e Guido Guerrini, intrecci di Musica e Poesia in Terra d'Arte*, Atti del Convegno di Faenza 22 novembre 2009, Faenza, Tempo al Libro, 2014.
- Taioli, R., *Per Cristina Campo: note di estetica e di poesia*, www.cristinacampo.it, p.2.
- Trevi, E., *La passione della bellezza*, in «Poesia», V, 49, marzo 1992, pp. 25-27.
- Vanni, S., *Industria culturale*, agosto 2015, www.sandrovanni.it.
- Zanni, A., *La perfezione di Cristina Campo*, 9 ottobre 2017, <https://www.iltascabile.com>.
- Zolla, E., *Siate buoni banchieri*, «La fiera letteraria», 10 febbraio 1966.
- Zovatto, P., *Parola, pietà, simbolo, la via al Mistero di Cristina Campo*, 7 dicembre 2010, <http://www.ilsussidiario.net>.