

Francesca Favaro

Su Cristina Campo, coraggiosamente inattuale: il destino, nella bellezza

Chiunque si interessi di poesia – da specialista o da cultore appassionato – non ignora il fatto che le Muse, nel corso dei secoli, si sono sempre rivolte (e continuano tuttora a rivolgersi) con pienezza di favore a qualcuno soltanto, cui donano una grazia particolare, esclusiva: il dono dell'espressione, della loro espressione. Pertanto, così com'è difficile, e oscuramente inquietante, anche il pensiero di avvicinarsi alle nove divine fanciulle che, intrecciando danze lievi sull'erba dell'Elicona, insegnarono i loro canti a Esiodo, altrettanto risulta arduo accostarsi a chi, depositario del loro dono, affida alla carte quelle sillabe alate entro le quali e grazie alle quali il tempo storico, con i suoi limiti e condizionamenti, cessa di esistere, e resta soltanto il privilegio – bruciante, trafiggente: irrinunciabile – della bellezza.

Definire Cristina Campo una sacerdotessa delle Muse non appare dunque un arbitrio, né equivale a colorire con un'inopportuna aura di paganesimo il sentimento profondamente cristiano della scrittrice; significa semplicemente riconoscere a tutta la sua opera e a tutta la sua vita (coincidenti, come accade agli autori veramente grandi) la dedizione a un assoluto, appartenente a una dimensione sottratta al transeunte della contingenza: l'assoluto della bellezza. Nulla, in verità (e Cristina lo sapeva bene), può essere spaventoso quanto la bellezza. I Romani racchiudevano nella parola *stupor* il tremito che afferra la fragile mortalità allorché si trova messa a confronto con il fulgore del divino, con il lampo di luce in cui si manifesta il nume: questa è la reazione alla bellezza perché questa è la bellezza: non solletica epidermicamente le sensazioni, bensì affonda e scava nell'animo. La luce della bellezza è anche una lama di verità; lo svelamento può sconvolgere, ferire, accecare. Il cuore sanguina, per la bellezza.

E se è sufficiente l'intuizione del bello ad atterrire coloro che pure vi giungano, senza essere fuorviati da inquinanti percezioni accessorie,¹ il culto della bellezza possiede una difficoltà ben superiore, e appare come un percorso implacabile e ascetico di perfezionamento, come un esercizio di stile (inteso come sostanza del pensiero) al quale è necessario consacrare ogni stilla del proprio sudore e delle proprie lacrime, ogni proprio dolore e felicità. Chi affronta la sfida imposta dal bello, chi ne maneggia la materia incandescente con il tocco sicuro e rispettoso di un iniziato, a sua volta spaventa, e si avrebbe dunque la tentazione di arretrare, di fare un passo indietro, colti da reverenziale timore. Conforta tuttavia a procedere, in questo tentativo di avvicinamento a Cristina, l'ausilio offerto dal recente volume di Roberto Furlan:

¹ «... arriverà un tempo» auspica Jorge Luis Borges «in cui gli uomini non saranno più così preoccupati della storia come lo siamo noi. Verrà un tempo in cui importerà loro poco delle divagazioni e delle circostanze della bellezza; a quegli uomini interesserà la bellezza in se stessa» (*Musica della parola e traduzione*, in *L'invenzione della poesia. Le lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 57-74, p. 74).

Sensi soprannaturali. La ricerca della bellezza divina nell'opera di Cristina Campo, con prefazione di Maria Bettetini, Milano, Raccoltoedizioni, 2014.

Lo studioso sviluppa e conduce la sua analisi declinandola su molteplici aspetti; rifuggendo dalla svista, comune a molti critici, di ambire a mutuarne l'inconfondibile linguaggio, per definire la figura e l'opera di Cristina ricorre all'intarsio sapiente, sorretto da un'ampia ricerca documentaria, di elementi biografici, filosofici, simbolici.² Filo d'Arianna entro la trama del discorso ermeneutico sviluppato nel volume sono le parole di Cristina stessa (ad esempio, accanto naturalmente a «bellezza», il verbo «spiccare», e i termini «sprezzatura», «densità», «destino»...) che, centrali per comprenderne le storia, affiorano non solo dai testi editi di una scrittrice peraltro molto parca nel concedersi alla pubblicazione, ma anche dal dialogo a distanza intrattenuto con amici e confidenti grazie a uno scambio di lettere in cui rivive la grandezza degli epistolari classici.

Poco fa si scriveva, con pudore, dell'esitazione inevitabile da cui si viene colti quando si prova ad affrontare un'autrice quale fu Cristina Campo. Si accennava al desiderio di fare un passo indietro, quasi sopraffatti. Ebbene, anche Cristina, in un certo senso, fece un passo indietro. Se si può estendere alla letteratura ciò che Mario Andrea Rigoni scrive in un suo aforisma riguardante la coscienza, ossia che «capire è fare, rispetto alla vita, quel passo indietro che ce ne escluderà per sempre»,³ Cristina affrontò la quotidiana rinuncia a lei imposta in primo luogo dalla sua indole⁴ e dalla sua vocazione trasformandola in una scelta elettiva e sublimante, con la consapevolezza che fare quel passo indietro è il primo e unico modo perché ci si approssimi al senso del mistero. Si deve rinunciare a qualcosa, perché a qualcosa d'altro si possa giungere. E, nel modo in cui gli antichi sacerdoti delimitavano con il lituo il rettangolo di cielo entro cui puntare lo sguardo, o sceglievano il *lucus*, cioè la radura chiusa da un cerchio d'alberi, quale spazio consacrato al sacrificio, Cristina distingue nettamente i mondi: uno, frequentato dalla maggioranza degli uomini, per lei alieno, e il mondo altro cui sente di appartenere, inaccessibile alla gente comune. Il confine non si può valicare: è infatti tracciato con una linea, forse invisibile a pupille avvezze a cogliere esclusivamente gli strati materici che ispessiscono la realtà, ma adamantina. La selezione è spietata: ogni scelta è anche un taglio, equivale a recidere. Ma, entro il confine che si è tracciato, si vive un'altra vita, e la solitudine, lo sprofondamento entro di sé, l'assenza, diventano il requisito imprescindibile per un'autentica presenza al mondo: l'unica, traducibile in parole degne di venir pronunciate. Il medesimo anelito che animava i monaci orientali lungo la via del contatto con il divino anima Cristina quando scrive; del resto, per un'autrice che ambisce a «una supremamente viva lingua morta»⁵ scrivere è morire al mondo. Colpisce, nella sua opera, non solo la commistione fra idea della letteratura (e della

² Imprescindibile, perché si provi a comprendere Cristina Campo, è l'accostarsi alla sua cultura, formata da vaste letture, da riflessioni di ordine filosofico, dal confronto con alcuni fra i maggiori intellettuali dell'epoca.

³ *Variazioni sull'impossibile*, con un saggio di Tim Parks, Padova, Il notes magico, 2006, p. 62.

⁴ Sull'estraneità avvertita da Cristina rispetto al mondo circostante, a ciò che solitamente gli uomini chiamano realtà (e sulle numerose ragioni che congiurarono nel far nascere e nel costituire quest'estraneità), Roberto Furlan si sofferma alle pagine 41-47 di *Sensi soprannaturali*.

⁵ *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 2004⁶, p. 65. L'espressione è tratta dal saggio *Il flauto e il tappeto* (pp. 9-139).

sua perfezione) e ritualità, ma anche la vicinanza, la compenetrazione fra vita e morte. L'ossimorica espressione, appena citata, «una supremamente viva lingua morta»⁶ indica come Cristina ritenga possibile comunicare alla sensibilità più profonda e fantasmatica latente in alcuni uomini solo se ci si avvale di un cifrario di simboli arcano, irriducibile al contemporaneo: remotissimo, e dunque fatalmente incompreso, se non incomprensibile, come le vestigia di una civiltà trascorsa, come le testimonianze di una lingua scomparsa; inattuale ma, per ciò stesso, perenne. L'obbligo della morte, così, si fa viatico alla vita.

In un passo, molto celebre, di *Sotto falso nome*,⁷ Cristina riassume i temi centrali della sua riflessione e della sua opera: l'urgenza verso una bellezza – ormai trascurata (se non respinta) dall'umana inconsapevolezza –, l'accettazione amorosa della quale implica una sorta di morte, la corrispondenza fra bellezza e rito, perché il rito è morte e rinascita al contempo, e fra bellezza e liturgia:

accettare la bellezza «è sempre accettare una morte, una fine del vecchio uomo e una difficile nuova vita. Una persona molto onesta, invitata ad assistere a una cerimonia liturgica bizantina, rispose una volta: “Non sono ancora abbastanza forte per poter sopportare la bellezza”. Tutti provano questo terrore ma i più preferiscono sparare sulla bellezza o rifugiarsi nell'orrore per dimenticarla. L'odio moderno per i riti, del quale ho scritto alcune volte, è l'esempio centrale. Il rito è per eccellenza questa esperienza di morte-rigenerazione. So di parlare di qualcosa che i più non sanno che cosa sia, che qualcuno appena ricorda, che sopravvive soltanto in pochissimi luoghi sconosciuti. Sono quelli, io credo, i veri modelli, gli archetipi della poesia, che è figlia della liturgia, come Dante dimostra da un capo all'altro della *Commedia*. I maestri di poesia che venero li ho nominati tutti e in molte occasioni. Ma poter scrivere, anche una sola volta nella vita, qualcosa che ricordasse appena un poco la più semplice, la più umile delle antiche, delle eterne liturgie, d'Occidente o d'Oriente... È bene avere ideali impossibili».⁸

Nella scrittura di Cristina la ritualità della parola cercata e amata (pretesa, si dovrebbe meglio dire) per la sua natura sacrale caratterizza non esclusivamente la poesia, bensì ogni pagina cui ella si dedica. Cristina è infatti scrittrice «che ha saputo insaporire la saggistica con la magia delle fiabe, elevare la poesia attraverso la liturgia, innovare la traduzione 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 incantevole»; i suoi testi poetici, di rara

⁶ Che si riferisce, specificamente, alle «inesauribili combinazioni» con le quali «un caso mai casuale» dispone sul tappeto segni che delineano e dipingono «sapienti misure, il disegno concentrico, il ristoro balsamico di colori puri, distillati dalla natura e rinfrescati in acque correnti»: requisiti, questi, che «convertono il tappeto in un fulcro di contemplazione, non indegno qualche volta di una delicata parentela col sacro *mandala*» (*ibidem*).

⁷ All'anagrafe Vittoria Guerrini, la scrittrice si avvale di molti pseudonimi; il nome Cristina, il «nome vero» allusivo a Cristo e al contempo, in base a un'etimologia dal russo, collegato alla radice del verbo essere, è «la forma dentro la quale la letteratura di Vittoria Guerrini può compiersi perfettamente» e «si fa portatore di una *verità vivente* che è una forma letteraria originalissima, dove poesia e prosa, traduzione e citazione, fiaba e vangelo, liturgia e quotidianità si raccontano nel medesimo modo, in quel *dire altrimenti* fondato sulla *parola perfetta*, che sfugge alle categorie critico-letterarie decretandone la contemporanea sfortuna editoriale e fortuna spirituale per chi ne riconosca il valore» (*Sensi soprannaturali*, cit., pp. 32 e 31, p. 33).

⁸ *L'intervista*, in *Sotto falso nome*, Milano, Adelphi, 1998², pp. 202-204, p. 204. Si veda inoltre ivi, *Il linguaggio dei simboli*, pp. 212-215, p. 215: «Più si conosce la poesia più ci si accorge ch'essa è figlia della liturgia, la quale è il suo archetipo, come tutto Dante dimostra, come dimostrano anche poeti a noi vicinissimi. [...] il paesaggio, il linguaggio, il mito e il rito, che sono i quattro elementi della felicità, sono oggi diventati i quattro bersagli dell'odio concentrato dell'occidente».

bellezza, «meriterebbero forse più contemplazione che analisi, forse più ricerca esistenziale che critico-letteraria».⁹

Il giudizio di Furlan, pienamente condivisibile, secondo il quale gli scritti di Cristina sono più adatti alla contemplazione che all'analisi, ci riporta ancora una volta ai luoghi del sacro: il verbo latino da cui deriva l'italiano *contemplare* (il deponente *contemplor*) ha infatti la radice del greco *témenos* (*templum*, in lingua latina), ossia tempio. Proprio come di fronte all'epifania di ciò che è bello (in senso numinoso, divino), nel leggere una pagina di Cristina si rinuncia al bisturi dell'analisi, e ci si dona alla contemplazione dell'intreccio dei simboli. Di simboli sono infatti intessute tutte le pagine sfiorate dalla grazia della perfezione: «I vangeli, le fiabe e le poesie, perfetti di quella medesima perfezione che costituisce l'archetipo campiano, sono liturgie differenti del medesimo rito che vuole esorcizzare l'inesorabile necessità e la farsesca riduzione dell'uomo ad una creatura isolata alla concretezza di questo mondo. [...] L'infinitamente grande convive con l'infinitamente piccolo nella fiaba, come la metonimia in poesia che identifica la parte con il tutto, ed il simbolo evangelico che racchiude nella sua delicatezza l'infinità divina, proprio come la carne di Cristo».¹⁰

Differente dalla metafora,¹¹ il simbolo è l'esito del percorso che si può realizzare in virtù della bellezza, «fragilissima custode di quei sensi che da naturali desiderano farsi soprannaturali»; «senza la percezione del sacro attraverso i sensi soprannaturali, il mondo resta vuoto e gli enti soltanto meri stimoli sensorii, immagini cerebrali incapaci di trasfigurarsi in simboli». ¹² Alle varie declinazioni assunte dai simboli più frequenti nella poesia di Cristina Campo Furlan riserva un'indagine che culmina in una sinossi analitica¹³ utile affinché si entri più profondamente nella dimensione noetico-immaginifica che l'autrice traspone in parole.

Si conferma, pur lungo le fasi in cui la riflessione della poetessa si articola nel tempo, modificandosi, la sacrale centralità della parola: proprio in virtù della sostanza divina che le viene riconosciuta essa ha il potere di comporre e ri-comporre le metafore in simboli: e il simbolo è la via d'accesso per il sovrasensibile.¹⁴ La purezza che informa il dettato di Cristina non somiglia per nulla a un'inclinazione estetizzante (verso la quale ella mostrò sempre insofferenza, se non sdegno); la purezza della parola viene ricercata entro la purezza della spiritualità (che è anche il fluire della vita fatta di carne e di sangue, di gioia che trabocca e di martirio) così che, in una sorta di virtuoso circuito, la purezza della parola diventi a sua volta occasione di purezza per

⁹ Roberto Furlan, *Sensi soprannaturali*, cit., p. 24.

¹⁰ Ivi, pp. 142-143.

¹¹ «Metafora, letteralmente dal greco, deriva dall'idea del trasportare un nucleo semantico accanto un altro insieme di significati. Il simbolo, invece, unisce questi due mondi. Dal punto di vista spirituale il simbolo unisce questo mondo all'altro, e la liturgia è il poema che racconta tale unione» (ivi, p. 120).

¹² Ivi, pp. 102 e 103. Cfr. inoltre p. 371: il «momento più sacro del rito liturgico e del verso poetico» si ha quando i «sensi, rapiti nel vortice della sacralità, stanno per trasfigurare la propria essenza naturale, ed i segni di “questo mondo” stanno per lacerarsi liberando i propri significati simbolici».

¹³ Ivi, pp. 418-430.

¹⁴ «La peculiarità della poesia campiana è l'apertura di un varco, da un certo punto di vista, *fare del velo che divide i mondi la stessa struttura che li unisce*. La parola poetica descrive quel velo che denota un mondo, ma ne connota un altro. La poesia è questa posizione». Per Cristina la poesia diviene «un compito destinale, perciò ne scrive pochissime: devono essere il varco verso il divino» (ivi, p. 443).

lo spirito. La parola poetica ha dunque l'intensità e il timbro di un rintocco di campane: chiama verso un altro mondo. È la parola di Orfeo, che secondo il mito fa rinascere a nuova vita;¹⁵ è parola nella quale si fondono musica e visione, e la melodia dei cromatismi, ora ardenti di fulgore ora orlati d'oscurità, costituisce una trama i cui punti cuciono lo strappo, tentano di unire i due mondi o, meglio, di far intravedere l'altro – quello vero – nella controluce dell'ordito.

L'immagine del tappeto, celebrato da Cristina nel memorabile saggio che da esso prende il titolo proprio per la sua reversibilità (lo si capovolge e il disegno non perde senso, ma ne acquista un altro), s'invera nella poesia campiana, illuminata da una sorgente d'interna limpidezza, eppure intrinsecamente ossimorica, poiché, se si lacera la membrana opaca che ci avvolge con l'incisione di sillabe nitide di trasparenza, si comprende che ossimorica è la realtà dietro quel velo: la notte può ardere e brillare, il giorno essere oscuro; il silenzio farsi musica, i suoni, silenzio. Così – limpidamente ombrosa – doveva essere la fonte delle Muse, sull'Elicona.

E Cristina tesse il suo canto e controcanto in una trama che non è semplicemente doppia, bensì aperta all'infinito delle combinazioni: si potrebbe scrivere per una vita intera (o tentare di scrivere per una vita intera) di cielo e fuoco, di acqua e luce, di un petalo e di un'ala di farfalla, poiché inesauribile è la contemplazione, e il vero poeta altro non può desiderare se non «la strepitosa eleganza che Dio concede solo a certe ipnotizzanti farfalle o alle mente dell'uomo dopo mille anni di contemplazione».¹⁶

Il riproporsi variato dei simboli costituisce una conferma della ritualità insita nella concezione campiana della poesia: il rito è infatti ripetizione sempre diversa degli stessi gesti, delle stesse formule. Che si tratti di una cerimonia officiata sull'acropoli di Atene o fra le navate di una chiesa, il rito, che si alimenta e disseta di spiritualità, deve essere poi eleganza: l'accuratezza del tocco, la curva delle mani mentre sfiorano l'altare e il libro, la dizione precisa quando si recita la preghiera: ecco il rito. Ed ecco la poesia.¹⁷

Nel rito – e in poesia – è necessario inoltre, come si accennava, contemplare. Ricordo ancora l'etimologia del verbo, che racchiude in sé la radice della parola *templum*, e

¹⁵ Ma immune dalla seduzione dell'istinto, il cedimento alla quale – e lo dimostra la sorte del cantore Tracio raccontata da Virgilio e Ovidio – ancora (e per sempre) sprofonda nell'abisso.

¹⁶ *Sensi soprannaturali*, cit., pp. 368-369; l'espressione, di Cristina, si trova nel *Flauto e il tappeto*, p. 133.

¹⁷ L'imperativo di tale eleganza, interiore ed esteriore (ma l'esteriorità è solo la manifestazione più evidente dell'anima) presiede al progetto di Cristina, rimasto incompiuto, del *Libro delle ottanta poetesse*, scelte fra Occidente e Oriente, in un arco temporale che dall'antica Grecia giunge sino alla contemporaneità, perché accomunate dall'affinamento supremo di sé attraverso la parola. La *Scheda editoriale per «Il libro delle ottanta poetesse»* si trova in C. CAMPO, *Sotto falso nome*, cit., pp. 193-194: «Saffo, Corinna, Erinna. Dame cinesi dal VII secolo a.C. al XVI d.C. Al Kanse. Dame giapponesi del periodo Hejan. Anna Comnena. Eloisa. Contessa de Die. Maria di Francia. Ildegarda di Bingen. Mechtilde di Magdeburgo. Santa Umiltà. Beata Angela da Foligno. Santa Caterina da Siena. Christine de Pizan. Isabella di Castiglia. Santa Teresa d'Ávila. Alessandra Macinghi Strozzi. Veronica Gambarara. Vittoria Colonna. Gaspara Stampa. Madonna Celia gentildonna romana. Veronica Franco. Louise Labé. Pernettes du Guillet. Catherine des Roches. Maria Stuarda. Aphra Benn. Contessa di Winchilsea. Madame de Sévigné. Madame de la Fayette. Mariana Alcoforado monaca portoghese. Suor Juana Inéz de la Cruz. “Donne di senno e di spirito del secolo XVIII”. Mademoiselle Aïssé. Julie de Lespinasse. Madame de Staël. Suzette Gontard (Diotima). Elisabetta Goethe. Bettina Brentano. Karoline von Günderode. Annette von Droste-Hülshoff. Marceline Desbordes-Valmore. Eugénie de Guérin. Elisabetta Barrett Browning. Jane Austen. Charlotte, Emily e Anne Brontë. George Eliot. Christina Rossetti. Emily Dickinson. Rosalia de Castro. Gertrudis Gómez de Avellaneda. Sofia Tolstoj. Maria Baškirceva. Anna Achmatova. Colette. Katherine Mansfield. Catherine Pozzi. Virginia Woolf. Margot Ruddock. Mary Philipps. Anna. Simone Weil».

che potrebbe essere accostato anche al latino *mirari*, di cui la lingua italiana del Trecento conserva la forza evocativa di guardare con reverenza, con sospesa ammirazione: in tal modo guarda chi è poeta: non scruta per ferire la realtà, bensì la filtra tra le palpebre, per meglio coglierla, per onorarla.

Non stupisce dunque l'indugio della contemplazione di Cristina sui fiori, simboli privilegiati le cui corolle si schiudono, fragranti di mistero, a sparpagliare nel colore un enigmatico cifrario dell'esistente: ciascuna fioritura è storia che si rinnova e corrisponde, per complessità, a un intreccio astrale, sfumato ai nostri occhi dalla lontananza nel grembo del cosmo, o a un'icona bizantina, o a una miniatura istoriata con calligrafica pazienza: chi saprebbe davvero dire a quale di queste pagine – un petalo, la volta celeste, la carta... – Dio affidi maggiormente la sua scrittura?

Come la poesia, anche i fiori sbocciano sul *limen* – difficilissima, temutissima soglia – fra vita e morte. E se l'asfodelo, del cui fascino Cristina s'innamorò da traduttrice,¹⁸ e il giacinto azzurro conducono con stregante sortilegio verso i giardini di Persefone,¹⁹ la rosa apre invece la molteplice raggiera della sua setosità a diversamente congiungere vita e morte, sorridendo misticamente nell'eterno. In una rosa è anche il cielo, catturato sulla terra dalla poesia – rituale – di una «filtrice d'inesprimibile»²⁰ che, come le Moire, tesse e intreccia, semplicemente, vita. E il destino, per quanto doloroso o lieto paia, purificato dalla parola, è sempre bellezza... per chi è in ascolto, se si è in ascolto.

¹⁸ Cfr. la *Nota di traduzione a William Carlos Williams «Asfodelo il verdognolo fiore»*, in *Sotto falso nome*, cit., pp. 200-201: l'asfodelo è detto «fiore della pallida vecchiezza ma fiore oracolare e sacro, da cercare per amore fino nell'Ade» (p. 200).

¹⁹ «Non è la bellezza ciò da cui si dovrebbe necessariamente partire? È un giacinto azzurro che attira col suo profumo Persefone nei regni sotterranei della conoscenza e del destino. Si può senza dubbio chiamare «esorcismo» questo attrarre, per mezzo di figure, lo spirito, che di certe cose ha sempre una grande paura. Questo fanno i miti. Questo dovrebbe fare la poesia. Se il lettore non cade nel precipizio di Persefone ma si limita a guardare il giacinto di lontano, vuol dire che lo scrittore non ha scritto abbastanza bene (o che i regni sotterranei non gradiscono quell'ospite)» (*L'intervista*, in *Sotto falso nome*, cit., pp. 202-204, p. 203). «Il giacinto» scrive del resto Rudolf Borchardt «è un prodigio e non può essere semplicemente un fiore» (*Il giardiniere appassionato*, Milano Adelphi, 1999², p. 22).

²⁰ La definizione, di Guido Ceronetti, si trova nella prefazione, intitolata *Cristina*, posta in apertura de *Gli imperdonabili*, cit., pp. XI-XV, p. XIV.