

*DE CLARIS MULIERIBUS*

FIGURE E STORIE FEMMINILI  
NELLA TRADIZIONE EUROPEA

Scritti in onore di Giovanna Silvani

*a cura di*  
Laura Bandiera e Diego Saglia

**MUP**  
Monte Università Parma



**L'EREDITÀ DI BABELE**

Collana di saggistica del  
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere  
Università degli Studi di Parma

*Direttore*  
L. Dolfi

*Comitato scientifico*  
L. Bandiera, M. Bertini, L. Dolfi, M. C. Ghidini, S. Oswald, G. Silvani

Con il contributo del  
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere  
Università degli Studi di Parma

L'editore si dichiara disponibile al riconoscimento di eventuali diritti d'autore per le immagini pubblicate.

ISBN 978-88-7847-369-0

© 2011 Monte Università Parma Editore

Mup Editore è una impresa strumentale della Fondazione Monte di Parma

web-site: [www.mupeditore.it](http://www.mupeditore.it); e-mail: [info@mupeditore.it](mailto:info@mupeditore.it)

## INDICE

<i>Introduzione</i>	9
<i>Eslege nella legge: donna e scrittura nel Rinascimento</i> Luca Manini	17
<i>I libri, il latino, le donne, Erasmo</i> Maria Enrica D'Agostini	39
<i>Tra natura e cultura: l'improbabile formazione di Katherina</i> <i>in The Taming of the Shrew</i> Michele Stanco	55
<i>Elizabeth I regina lunare</i> Laura Bandiera	75
<i>"Me to mee; thee, my halfe, my all, my more":</i> <i>l'io e l'altro/a del femminile nella poesia di John Donne</i> Silvia Bigliazzi	109
<i>La cortigiana italiana sulla scena inglese del primo Seicento</i> Keir Elam	137
<i>Maria Antonietta regina di Francia e l'affare della collana:</i> <i>Der Groß-Cophta (1792) di J. W. Goethe</i> Erminio Morengi	153
<i>Dramatic illusion e sympathetic curiosity: Joanna Baillie</i> <i>nel dibattito sul teatro fra Settecento e Romanticismo</i> Lilla Maria Crisafulli	191

<p>Marriage di Susan Ferrier:  <i>lo sguardo transnazionale come pratica equa</i>  Carla Sassi</p>	213
<p>Gentle fortitude: <i>trionfi femminili e riflessioni metapoetiche</i>  in <i>Records of Woman</i> di Felicia Hemans  Diego Saglia</p>	231
<p>"To Know the Names of Things":  <i>George Eliot, Recollections of Ilfracombe, 1856</i>  Franca Dellarosa</p>	249
<p><i>Il fuoco dell'odio: Grete Minde</i> di Theodor Fontane  Teresina Zemella</p>	269
<p><i>Leonor Fini: autoritratti en femme fatale</i>  Vanja Strukelj</p>	301
<p><i>Ritratto di madri: Irène Némirovsky e Nathalie Sarraute</i>  Alba Pessini</p>	329
<p><i>Hélène Berr: una voce femminile dalla Parigi dell'Occupazione</i>  Mariolina Bertini</p>	347
<p><i>Cristina Campo e la Spagna</i>  Laura Dolfi</p>	363
<p><i>Parodia e revisionismo nel teatro scozzese contemporaneo:</i>  <i>la trilogia shakespeariana</i> di Joan Ure  Gioia Angeletti</p>	373
<p><i>Triclinio e toga Armani:</i>  <i>The Emperor's Babe</i> di Bernardine Evaristo  Carla Maria Gnappi</p>	411

- 
- And Murder She Wrote: un'indagine (quasi poliziesca)  
fra i titoli dei romanzi del mistero (mystery novels)  
di scrittrici anglo-americane* 433  
Gillian Mansfield
- V come Vampira, Vamp, Vendetta: il vampirismo al femminile  
fra letteratura, cinema e fumetto* 461  
Michela Canepari

## *Cristina Campo e la Spagna*

Laura Dolfi

Se uno degli scrittori contemporanei più ammirati da Cristina Campo (1923-77) è Jorge Luis Borges, con i suoi labirinti e con la sua capacità immaginativa (lei stessa cadrà nella 'trappola' di credere a un personaggio inventato<sup>1</sup>), nella sua opera non mancano altri nomi a rafforzare – con la presenza dell'Ispanoamerica e della Spagna – la varietà delle letture e degli interessi. Passiamo infatti dal giovane poeta argentino Héctor Murena, le cui poesie<sup>2</sup> la riportano ad alcuni dei suoi temi privilegiati (parlano di Dio, dell'anima, del tempo, della poesia, dei miti: Edipo in questo caso), alla poetessa barocca messicana Sor Juana Inés de la Cruz, citata solo *a latere* per meglio definire il "trappismo della perfezione" della statunitense Djuna Barnes<sup>3</sup>. Ma è anche sul leggendario personaggio dell'imperatore atzezo Montezuma che la Campo ritorna, ora per citare – come uno dei molteplici esempi di "detti imprendibili, all'apparenza neppure

<sup>1</sup> Ricostruisco la storia di questo equivoco in Dolfi L., *Cristina Campo lettrice di Borges*, in *Vivir es ver volver. Studi in onore di Gabriele Morelli*, a cura di M. Bernard, I. Rota e M. Bianchi, Bergamo University Press-Sestante, Bergamo, 2009, pp. 189-97.

<sup>2</sup> Cristina Campo ne traduce sei che isola dalla sua ultima raccolta poetica *El escándalo y el fuego*. Di questo romanziere e poeta appena trentaseienne (ma – precisa – con due romanzi tradotti da Gallimard) la colpisce il fatto che abbia composto questo libro "nel giro di poche notti". Cfr. le sue versioni e il rapido profilo biobibliografico che lo completa, in "L'Approdo letterario", 7 (1961), pp. 75-8, p. 78.

<sup>3</sup> Cfr. "Potrebbe essere [...] una sorta di Inés de la Cruz" (Campo C., *Gli imperdonabili*, nell'omonimo volume stampato da Adelphi, Milano, 1987, pp. 84-5).

eroici” – le parole di riverente umiltà rivolte al conquistatore spagnolo Cortés<sup>4</sup>, ora per rievocarne l’“agghiacciante abdicazione”, indirettamente rivissuta attraverso il “profilo incomparabile” di W. C. Williams<sup>5</sup>. E analogamente, in alcune riflessioni sul trascorrere del tempo e sul recupero del passato:

È certo, in ogni caso, che dallo zenith della vita [...] il cammino non è verso l’oblio, come la legge del tempo lo vorrebbe, anzi verso la memoria. Tutta la conoscenza acquisita prima di toccare quel punto [...] sembra rivolgersi allora verso l’infanzia, la casa, la prima terra, verso il mistero delle radici, che di giorno in giorno acquista eloquenza. Verso un dialogo sempre più stretto tra l’antico bambino e i morti - i ministri velati, onnipresenti della memoria,

troviamo un inaspettato rimando all’inca Garcilaso de la Vega, che diventa – per lei – un emblema dell’ineludibile e drammatico perdurare delle radici avite al di là della vita e della morte:

Capii bene come ascoltando i suoi nonni materni – sbanditi e depositi dai conquistatori spagnoli – il meticcio Garcilaso sapesse, una volta per tutte, che di se stesso avrebbe detto in futuro soltanto *El Inca*, sebbene fosse cristiano, cattolico ardente e figlio di un illustre Spagnolo. Comprese improvvisamente quei lamenti mille volte ascoltati, quei vecchi disperatamente nostalgici dei loro morti imperatori, terribili e soavi come il sole<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> “Ti hanno detto ch’io sono un dio o mi faccio tale. Ma tu lo vedi, sono di carne ed ossa come voi e mortale e palpabile al tocco” (Ead., *Con lievi mani*, in *Gli imperdonabili*, cit., p. 102).

<sup>5</sup> La Campo isola in particolare, nel volume appena letto – *Caduta di Tenochtitlan* –, “dieci memorabili pagine” (Ead., *Su William Carlos Williams*, in *Gli imperdonabili*, cit., p. 177).

<sup>6</sup> Ead., *In medio coeli*, *ivi*, p. 19.

Se comunque fin qui ci siamo limitati a sparsi e occasionali rimandi, è evidente che ben più incisiva fu la lettura che Cristina Campo offrì dell'opera di San Juan de la Cruz. Anzi, fu proprio la predilezione per la sua poesia (e per quella di John Donne) a spingerla ad accettare, nel 1963, la proposta di collaborare all'antologia *I mistici* che Elémire Zolla stava preparando per Garzanti<sup>7</sup>. Infatti, nonostante la fatica accumulata e gli impegni in quel momento eccessivi ("Sono stanchissima e non sto bene", "Ho dovuto scrivere in pochi giorni la introduzione a *Venezia salva*", scriveva<sup>8</sup>), preso atto dell'urgenza della richiesta, si sottopose allo sforzo di antologizzare e tradurre ben cinquantacinque pagine. Dall'opera completa del poeta spagnolo scelse tre strofe della *Subida del Monte Carmelo*<sup>9</sup>, la notissima *Noche oscura*, e poi ancora *Llama de amor viva*, le *Coplas hechas sobre un éxtasis de harta contemplación* e la seconda parte della "letrilla" *Suma de la perfección*<sup>10</sup>, che completò poi con ampie parti in prosa estratte dai *Dichos de luz y amor. Avisos y sentencias espirituales* e, ancora, dalla *Subida del Monte Carmelo* e dalla *Noche oscura*. L'antologia uscì in quello stesso 1963, rimanendo il suo nome, Cristina Campo (già – come noto – pseudonimo di Vittoria Guerrini), intenzionalmente celato dietro un diverso pseudonimo: Giusto Cabianca<sup>11</sup>.

In questa sua versione – forse proprio perché pubblicata senza il testo spagnolo a fronte – era evidente il tentativo di aderire al massimo

<sup>7</sup> Si vedano le pp. 1494-528 e 1541 di quest'antologia, successivamente ripubblicate in *I mistici dell'Occidente*, Rizzoli-Bur, Milano, 1980, vol. VII, pp. 149-86 e 199; ora Adelphi, Milano, 1997, vol. II, pp. 739-71 e 783 (le sole poesie sono alle pp. 183-91 di Campo C., *La tigre assenza*, Adelphi, Milano, 1991).

<sup>8</sup> Cfr. la lettera XXVII (scritta ad Alessandro Spina in data non precisata prima dell'estate del 1963), in Campo C., *Lettere a un amico lontano*, Scheiwiller, Milano, 1989, p. 53.

<sup>9</sup> Estratte dal cap. 13 – *En que se trata de la manera y modo que se ha de tener para entrar en esta "Noche del sentido"* – del primo dei tre libri *Noche activa del sentido*.

<sup>10</sup> Titoli tradotti letteralmente con *Salita al Monte Carmelo*, *Notte oscura*, *Fiamma d'amor viva*, *Strofe scritte sopra un'estasi di alta contemplazione* e *Somma della perfezione*.

<sup>11</sup> Come segnala Margherita Pieracci Harwell nella nota alla sua edizione di Campo C., *La tigre assenza*, cit., p. 261.

all'originale, sia riproponendo l'uso della rima e il ritmo dei versi (settenari, endecasillabi, ottonari, decasillabi), sia valorizzando la potenzialità semantica e la resa culta della prosa. Isoliamo a questo proposito pochi esempi: *juntaste* che si fa più indiretto ("accompagnasti"), *aire daba* che si concretizza in un "ventilava" intenzionalmente reiterato da "ventaglio", *quedéme* e *olvidéme* che – con l'abbandono del passato remoto – diventano più oggettivi ("acquetato" e "dimentico"<sup>12</sup>). Analogamente *rompe la tela* varia in "rompi il velo", *recuerdas* in "riposi" (a sottolineare – unito col successivo "nel mio seno" – lo stato di assoluto abbandono dell'anima a Dio<sup>13</sup>), gli indeterminati *se sube* e *se entendía* più coinvolgenti per il passaggio alla prima persona: "salivo", "intendevo"<sup>14</sup>. Si tratta – in questi ed in altri casi – di scelte lessicali probabilmente suggerite da quell'"orecchio interno" per la lingua che la scrittrice confessava di utilizzare come guida nel tradurre e che, ancora una volta, l'aveva portata a scartare "soluzioni ingegnose" o "risorse eleganti della prosodia italiana" nel tentativo di "conservare a ogni verso la possibilità di una perfetta pronuncia, di un 'massimo sapore' anche su bocca italiana"<sup>15</sup>.

E proprio a questa sua sensibilità – scrivendo allo Spina – si riferiva modestamente, considerandolo un dono sporadico e subito fissato in limiti ben precisi: "È la sola cosa che posso offrirle - il mio 'orecchio assoluto' per la lingua italiana. (E orecchio, ahimè, non vuol dire tocco)<sup>16</sup>". Era infatti consapevole dei complessi problemi connessi alla difficile resa di un testo straniero, sí che ogni volta avvertiva la necessi-

<sup>12</sup> Rispettivamente ai vv. 3 della strofa V, 5 della VI, 1 della VIII della *Noche oscura* (cfr. l'edizione critica *Vida y Obras de San Juan de la Cruz*, B.A.C., Madrid, 1964, p. 539 e Campo C., *La tigre assenza*, cit., p. 186).

<sup>13</sup> "Oh llama de amor viva", vv. 6 della strofa I e 2 della IV (cfr. *Vida y Obras de San Juan de la Cruz*, cit., p. 828 e Campo C., *La tigre assenza*, cit., p. 188).

<sup>14</sup> *Coplas hechas sobre un éxtasis...*, vv. 1 e 2 della strofa V (cfr. *Vida y Obras de San Juan de la Cruz*, cit., p. 941 e Campo C., *La tigre assenza*, cit., p. 189).

<sup>15</sup> Campo C., *Introduzione*, in Weil S., *Venezia salva*, Tragedia in tre atti, Morcelliana, Brescia, 1963, p. 15.

<sup>16</sup> Lettera XVII (1963), in Campo C., *Lettere a un amico lontano*, cit., pp. 36-7.

tà di calarsi in quel diverso mondo linguistico e letterario, che cercava di individuare e assimilare attraverso altre letture parallele. Spontaneamente poi, trasmetteva questo procedimento – direttamente sperimentato – a quegli amici che sapeva coinvolti in analoghe, e non facili, imprese. Così, ad esempio, scrivendo di nuovo ad Alessandro Spina – che si accingeva a tradurre la *Storia della città di rame*<sup>17</sup> – gli consigliava alcune letture che riteneva in parte affini al testo di partenza (“Per la lingua - che ne dice di rileggere Marco Polo [...] e Padre Daniello Bartoli? Sarebbe un impasto meraviglioso, credo [...]”<sup>18</sup>) e lo esortava a compiere – in un momento successivo e senza timore di “essere troppo arabo” – quella doverosa revisione che l’avrebbe allontanato dalla prima, inerte, fase di traslitterazione:

La traduzione va benissimo [...] traduca prima di tutto com'è, con le ripetizioni, circonlocuzioni, meandri, cerimonie. È proprio questa base rozza, letterale, che dà le migliori idee per evaderne<sup>19</sup>.

Tra l'altro era proprio la parola, come sintesi di esattezza e di espressività, l'elemento che la Campo isolava e valorizzava all'interno dell'opera di San Juan, dove – affermava – il verbo gli sembrava non perdere “nulla della sua porpora” pur offrendo, al pari del “più perfetto repertorio scientifico”, la “ratifica tecnica di ogni singolo attimo di vita spirituale<sup>20</sup>”. Esemplare gli appariva inoltre quella fusione di dimensione ascetica e di capacità di “magistero” che aveva portato il santo spagnolo (uno dei “grandi trattatisti” del Cinquecento)<sup>21</sup> a costruire con la

<sup>17</sup> Il racconto delle *Mille e una notte* pubblicato con prefazione di Cristina Campo da Scheiwiller (“All’Insegna del Pesce d’Oro”, Milano) in quello stesso 1963.

<sup>18</sup> Lettera XXVIII (1963), in Campo C., *Lettere a un amico lontano*, cit., p. 56.

<sup>19</sup> Lettera XXVII, *ivi*, p. 53.

<sup>20</sup> Ead., capitolo *Gli imperdonabili* dell’omonimo volume, cit., p. 83.

<sup>21</sup> Ead., *Introduzione*, in Weil S., *Venezia salva*, cit., p. 14.

sua opera un vero "sistema" del percorso mistico<sup>22</sup>. Ritornava perciò più volte sull'importanza dei tre libri in prosa che (a completamento e commento della *Noche oscura*) compongono la *Subida del Monte Carmelo* e che – sciolto il significato di metafore, simboli, allegorie – le apparivano come uno strumento indispensabile per avvicinare l'inesperto lettore al difficile percorso spirituale: "Le canzoni d'amore di san Giovanni della Croce. Se non avesse scritto quei tre immensi trattati per spiegarcene il senso, che ne avremmo pensato?"<sup>23</sup>

È scontato d'altronde che, al di là di questo suo impegnativo lavoro di traduzione, era stata l'adesione al misticismo a portarla a conoscere e memorizzare l'opera di San Juan. Non è un caso quindi che alcuni versi del *Cántico espiritual* ("los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibujados"<sup>24</sup>) compaiano inaspettatamente nei suoi scritti, e in contesti estremamente diversi: ora per esemplificare l'"Ostinato e felice dimorare dei mistici nel linguaggio erotico" (in opposizione alla rara fusione di erotismo e di spiritualità presente nella dimensione dell'amore umano: "pochi amanti usano quello [linguaggio] soprannaturale"<sup>25</sup>), ora per descrivere il difficile *iter* di formazione che – a suo avviso – accomunava, in una sintesi del tutto personale, la sofferenza dell'asceta a quella dell'eroe delle fiabe.

I titoli *Noche oscura* e *Subida del Monte Carmelo*, trasformati in sintagmi autonomi, venivano poi utilizzati per la loro sinteticità espressiva – al pari di una qualsiasi perifrasi metaforica – per connotare la sofferenza per la malattia che, con il soporifero effetto dei farmaci, le aveva a lungo impedito di leggere ("È stato un mese di circa 300 settimane, durante il quale i viaggi agli Inferi e le salite al Carmelo

<sup>22</sup> Cfr. Ead., "Introduzione" a *Detti e fatti dei padri del deserto*, in *Gli imperdonabili*, cit., p. 214.

<sup>23</sup> Ead., *Parco dei cervi*, *ivi*, p. 152.

<sup>24</sup> Ultimi due versi della strofa XI delle *Canciones entre el alma y el esposo*.

<sup>25</sup> Campo C., *Parco dei cervi*, cit., p. 152.

sono state le mie passeggiate quotidiane<sup>26</sup>), o per equiparare a un "itinerario mistico perfetto" la difficile scalata che – in un romanzo della Contessa de Ségur – il "buon piccolo Enrico" intraprendeva alla ricerca della *pianta della vita* (si trattava di "una salita al Carmelo descritta, con impeccabile sapienza, nelle sue sette stazioni<sup>27</sup>"); o ancora per delineare le ardue vicissitudini di un personaggio letterario (*Le bon petit Henri*) che, "al termine della sua discesa agli Inferi" – o meglio "della sua salita al Carmelo" – sarebbe stato coronato dalla finale vittoria<sup>28</sup>, o infine per ricollegare il talamo nuziale (elemento di perseguita fusione dell'anima con il suo Creatore) al citato mondo della fiaba:

La descrizione del letto di nozze 'de cuevas de leones enlazado / de mil escudos de oro coronado<sup>29</sup>. Così i narratori di fiabe ci descrivono le loro notti oscure, le loro salite al Carmelo<sup>30</sup>.

All'interno di questa possibile equipollenza, la posizione del lettore però le appariva assai diversa giacché mentre chi si avvicinava all'opera mistica poteva usufruire di una guida, chi invece si rivolgeva alle fiabe rimaneva completamente solo di fronte al mistero (da risolvere) e all'incognita della narrazione: "Solo i commentatori esse tralasciano. Spetta a noi ricomporli". Fin troppo chiara era comunque per lei – e lo dichiarava esplicitamente – l'analogia tra l'iter d'iniziazione intrapreso per raggiungere Dio staccandosi dalle tentazioni terrene e il viaggio avventuroso dell'eroe teso verso la conquista dell'ignoto:

<sup>26</sup> Lettera LXIX (15 giugno 1971), in Ead., *Lettere a un amico lontano*, cit., p. 130.

<sup>27</sup> Ead., *Della fiaba*, in *Gli imperdonabili*, cit., p. 31.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>29</sup> *Canciones entre el alma y el esposo*, vv. 71 e 74.

<sup>30</sup> Campo C., *Parco dei cervi*, cit., p. 152.

Il *Cantico spirituale* di san Giovanni della Croce è una classica storia d'amore e di viaggio alla ricerca del Principe incomparabile. Vi si parla di monti e di riviere, di tane di leoni e di isole strane, di superfici argentee nelle quali affiorano occhi, di letti nuziali difesi da scudi d'oro. Si fa voto partendo di non cogliere i fiori, di non temere le fiere, di non valicare fortezze e frontiere<sup>31</sup>.

In una suprema sintesi di personaggi sofferenti e vittoriosi, l'eroe le sembrava insomma assai simile al santo ("proprio come cominciano i santi" avrebbe percorso all'inizio "la via senza speranza, tra lacrime e sospiri<sup>32</sup>"), mentre quest'ultimo le appariva a sua volta come un protagonista (un narratore) "di fiabe immense, dove la posta era la vita eterna<sup>33</sup>". Continuando nei raffronti comparava poi il santo al poeta che, come lui, credeva "al cammino sulle acque, alle mura traversate da uno spirito ardente"; il santo come il poeta – insisteva – crede "alla parola: crea dunque con essa, ne trae concreti prodigi<sup>34</sup>".

Se dunque l'atmosfera d'attesa, d'incognita e di conquista che accompagnava colui che intraprendeva l'accidentato percorso mistico equivaleva alle sorprese, alle insidie e alla finale vittoria riservate al protagonista della fiaba, non c'erano dubbi sul fatto che anche l'identità dei personaggi avrebbe finito per confondersi e – nel comune isolamento, smarrimento, anelo di ricerca – lo "sposo" sarebbe stato inevitabilmente identificato con l'immaginario principe:

Un vuoto ricolmato di silenzio [...] è ciò che ci descrive san Giovanni della Croce – e che altro sussurra la fiaba, della quale

<sup>31</sup> Ead., *In medio coeli*, cit., p. 22.

<sup>32</sup> Ead., *Fiaba e mistero* (prima versione), in *Fiaba e mistero e altre note*, Vallecchi, Firenze, 1962, p. 8.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>34</sup> Ead., *Della fiaba*, cit., p. 41.

egli usa così regolarmente le figure? Il principe perduto del *Cantico spirituale* lo si ritrova facendo di sé pellegrino e mendico, l'uomo di cuore vuoto, il morto per terribile amore<sup>35</sup>.

In questo caso è la tensione verso la "rieducazione dell'anima"<sup>36</sup> a suggerire alla Campo l'affinità tra testi e generi letterari diversi, ma altre volte – seguendo un analogo meccanismo – sono gli elementi più esteriori della religiosità spagnola ad offrirle un'analogia occasione per un confronto esemplare. Il ricordo degli ultimi atti con i quali John Donne volle fissare l'immagine della propria morte (il suo farsi "ritrarre in piedi, in un lenzuolo funebre annodato sul capo") le ricorda "un tratto da grande teatro mistico spagnolo", e analogamente la "contemplazione quotidiana di quel simulacro" in una incisione posta ai piedi del suo letto, "l'ultimo sermone" da pronunciare a Corte "già cadaverico in volto" o il suo "comporsi da solo per la sepoltura, l'abbassarsi da solo le palpebre alla presenza di amici" le sembrano corrispondere a una "scenografia da Escoriale", degna del più appariscente e lugubre *memento mori*<sup>37</sup>. L'opera del predicatore inglese poi – per i comuni "postulati spirituali ed estetici" ispiratori – le appare equiparabile all'"apparizione di Ignazio di Loyola (puro spettro in cammino al centro della sua tomba d'oro e lapislazzuli)", alla tetra visione del *Finis gloriae mundi* di Juan Valdés Leal (dove "i pesanti ornamenti pontificali del vescovo scheletrito" sono "posati su un piatto di bilancia irrimediabilmente leggero" essendo l'altro piatto "inclinato dal solo cuore infiammato di Cristo"<sup>38</sup>) o infine all'"umidore sepolcrale" che

<sup>35</sup> Ead., *Il flauto e il tappeto*, in *Gli imperdonabili*, cit., p. 119.

<sup>36</sup> Come affermato a proposito di Belinda e il Mostro di Madame in Ead., *Una rosa*, in *Gli imperdonabili*, cit., p. 10.

<sup>37</sup> "[...] tutto, in quest'ultimo ciclo della vita di Donne – e, come vedremo, della sua poesia – partecipa, in piena Riforma, di un singolare processo di assimilazione ad opposte forme", concludeva la Campo (*Su John Donne*, in *Gli imperdonabili*, cit., p. 185).

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 191.

“raggela le trine” dei fastosi abiti dei nobili ritratti nell’*Entierro del Conde de Orgaz*<sup>39</sup>.

A questo ricordo di Diego Velázquez (ma altrove evocherà anche i suoi “tragici specchi”, “rotondi” e “concavi” dove “l’*imago mundi* si restringe” raccogliendo “vaste stanze momentaneamente invisibili<sup>40</sup>”) va aggiunto infine quello di un altro, successivo, pittore che con i suoi quadri le offre un possibile modello per la sua stessa progettata poesia:

Io vorrei scrivere certi versi che ho in mente da tanto tempo.  
Una specie di *Cantico dei Cantici* rovesciato [...] dovrebbe essere solenne e puro – e anche qualcosa di terribilmente vivo  
– come un piccolo Goya<sup>41</sup>.

Altri autori, opere, immagini della cultura ispanica affiorano ancora in modo sparso nelle diverse pagine della Campo, a riprova di una conoscenza assimilata (oltre a San Juan, Santa Teresa per limitarci a un solo esempio) o, più semplicemente, come mera testimonianza. Echi sparsi, legati talvolta a una partecipata lettura (l’“ammaliante piccolo studio” di Williams sul *Libro del Buen Amor* dell’Arcipreste de Hita<sup>42</sup>), a una recente esperienza culturale (“Una mezza dozzina di Velázquez, una di Greco, tre o quattro Zurbarán” visti esposti alla Galleria Conchini di Firenze<sup>43</sup>) o ancora a una partecipata amicizia (basti citare il nome di María Zambrano, esule a Roma, menzionata come per caso in una lettera del 9 ottobre 1963<sup>44</sup>).

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Ead., *Il flauto e il tappeto e Su John Donne*, cit., pp. 128 e 184.

<sup>41</sup> Lettera del 30 dicembre 1956, in Pieracci Harwell M., *Il sapore massimo di ogni parola*, in Campo C., *La tigre assente*, cit., p. 290.

<sup>42</sup> Campo C., *Su William Carlos Williams*, cit., p. 177.

<sup>43</sup> Lettera del 21 maggio 1968, in Pieracci Harwell M., *op. cit.*, p. 299.

<sup>44</sup> Lettera XLIII, in Campo C., *Lettere a un amico lontano*, p. 77.