

Margherita Pieracci Harwell

“ Cristina Campo, Alessandro Spina e una purissima costellazione”
(Ed. Studium, Roma, 105, Luglio/Agosto 2009, pp. 565-633)

Intorno a una tazza di tè

Uscirono per una provvidenziale combinazione quasi contemporaneamente (2006-2007), il grande ciclo africano di Alessandro Spina - *I confini dell'ombra*¹ - e il carteggio di Spina con Cristina Campo². I due libri si integrano a vicenda: le lettere, sia quelle di Spina che quelle della Campo, aiutano ad orientarsi nel labirinto del romanzo, il quale ci offre a sua volta una ulteriore misura per cogliere lo spessore del mondo in cui si iscrive lo straordinario rapporto tra i due scrittori. Il romanzo ci offre anche una cornice in cui collocare per meglio intenderlo un terzo «piccolo» libro, nato appunto da quell'incontro, e alla cui gestazione partecipiamo giorno per giorno leggendo la parte centrale del *Carteggio: La città di rame*³ - fiaba delle *Mille e una notte*, tradotta da Spina e presentata dalla Campo, per Scheiwiller nel 1963, e la cui nuova edizione è apparsa anch'essa nella primavera del 2007.

Qui mi limito a percorrere il *Carteggio*, cogliendo del romanzo soprattutto quanto ne rispecchiano le lettere, mentre accompagnano la stesura di una sua parte o ne anticipano il compimento. Gioverà quindi accennare subito alla struttura del ciclo come si presenta ora - a distanza di decenni dalla conclusione del *Carteggio* che ne accompagnò l'inizio -, struttura organizzata secondo un asse insieme diacronico e sincronico, come Spina stesso sottolinea.

Il romanzo coloniale si compone di quattro tomi che seguono la vicenda italiana in Libia, anzi più precisamente in Cirenaica [...]. Si tratta dunque di un romanzo storico, tipico, tradizionale processo diacronico. Ma

¹ Morcelliana, Brescia, 2007

² C. Campo A. Spina, *Carteggio*, Morcelliana, Brescia, 2007

³ pubblicata nel 1962 da Scheiwiller nella preziosa collana del Pesce d'oro, riproposta ora con pari eleganza dall'editore Bertelli di Brescia

esso è risolto attraverso quattro spaccati sincronici: non narro insomma la vicenda coloniale dall'inizio alla fine, con fedeltà cronologica, passo passo: ma illumino o tento di illuminare quattro momenti esemplari, attraverso una narrazione sostanzialmente sincronica [...]

Mi ha fatto piacere anni dopo, nel '79, in una importante intervista concessa da Soljenitzin alla BBC, vedere che questo grande spirito, nel suo gigantesco affresco sui fatti russi nel ventesimo secolo, vedere dunque che aveva adottato lo stesso criterio. Dice mirabilmente: «Nel corso della Storia ci sono dei punti critici. Sono questi punti critici – *i nodi* – che io descrivo in modo particolarmente minuzioso: dieci o venti giorni di narrazione continua. Scelgo questi punti prima di tutto lì dove il corso degli avvenimenti è determinato da forze interiori e non esteriori, là dove la Storia prende una decisione o avvia una svolta»⁴

Lucidissimo interprete dell'aspetto storico del ciclo, Michel Balzamo precisa:

I confini dell'ombra sont, eux, [...] un roman historique. Chaque «noeud», selon le terme de Soljénitsyne repris par Spina, prend appui sur des faits historiques bien établis; des personnages célèbres y jouent un rôle. Nasser discours dans *Le notti* et la vie des personnages en est bouleversée. Dans *La riva* nous pénétrons dans l'Elysée du général De Gaulle. Dans le même roman, l'un des protagonistes est reçu en audience par «l'augusto vecchio», le roi Idris.⁵

Spina conclude:

Abbiamo dunque un progetto diacronico risolto in quattro momenti sincronici: è la somma che crea la diacronia, ma la struttura dei quattro tomi è sincronica⁶.

(Quando l'autore scrive questa pagina il ciclo africano – chiaro nella sua mente benché da riordinare – è diviso in quattro parti invece che in tre, e ha un titolo leggermente diverso da quello definitivo, titolo che vale la pena di considerare, assieme alla sua motivazione, perché aiuta a capire anche l'altro:

Il titolo del ciclo è *La posterità dell'ombra*. L'espressione compare in *Avicenna o il racconto visionario*, di Henry Corbin. Indica la posterità di Adamo, il peccato che ne genera sempre un altro, il paesaggio umano a confronto della luminosità di Dio...– come accade con la musica,

⁴ Da uno scritto di A. Spina letto alla presentazione a Milano (nella *Sala Alta* di via Montenapoleone) di *Nuove storie di ufficiali*, pubblicato dalla Ares.

⁵ M. Balzamo in un acutissimo articolo su cui dovremo tornare: *Le royaume de l'autre: profils lybiens dans I confini dell'ombra*.

⁶ Dallo scritto di A. Spina letto alla presentazione a Milano di *Nuove storie di ufficiali*, citato.

l'espressione è polisensa, ciò che va benissimo perché solo nell'ambiguità la rappresentazione è realistica, onnicomprensiva⁷.)

Se il tempo del ciclo si estende dall'occupazione italiana della Libia del 1911 al 1966 - cioè agli anni del boom economico prodotto dalla scoperta dei pozzi di petrolio - quanto alla dimensione dello spazio, il 'romanzo' intero ruota attorno all' Africa del Nord, anche quando particolari episodi ci portano al Cairo o a Milano o a Parigi. Africa del Nord, anzi Libia, per essere esatti Cirenaica:

Perché parlo di Africa e non di mondo arabo? [...] – ha spiegato una volta Spina – Conosco il Maghreb e non il Mascrek. Ciò che mi appassionava in Cirenaica era il mondo tradizionale, ormai così raro e forse oggi anche lì sbiadito (non è esotismo ma interesse antropologico... («L'etnologo si offre in olocausto» ha citato altrove).

Sto usando alternamente il termine di romanzo e di ciclo riferendomi a *I confini dell'ombra*, perché, appunto, l'opera è insieme un succedersi di romanzi più o meno brevi e di racconti più o meno lunghi, e una storia continua che riflette un mondo, unitario benché i protagonisti appartengano volta a volta agli opposti schieramenti, degli ufficiali italiani e dei Libici. (Opposti:

Entre l'élegant officier, à la conscience tourmentée et à la vocation suicidaire, émule du prince de Hombourg de Kleist, et le marchand libyen massif et taciturne, héros tragique d'épopée, la cohabitation paraît incongrue. [...] l'une des réussites les plus troublantes du Giovane Maronita [est] de marier, le temps d'une narration, deux univers esthétiques en apparence inconciliables: celui d'officiers raffinés tel Romanino et Martello, comme sortis de la Vienne de Hofmannsthal, et celui de la Grèce d'Eschile, archaïque comme cette province arriérée et oubliée des hommes qu'incarne le riche marchand libyen immolé par l'histoire. En suspendant de façon ludique la réalité, comme le fait toute oeuvre d'art achevée, le romancier accomplit l'oxymore recherché par ses personnages. Dans l'espace romanesque, Semereth n'est plus totalement «chiuso»⁸

scrive ancora Balzamo). Avremo modo di capire che né il problema né l'ansia di superarlo possono essere contenuti in un'area strettamente estetica.

L'opera definitiva apparirà divisa in tre parti: la prima - «La conquista coloniale» -- comprende tre romanzi - *Il giovane maronita*, *Le*

⁷ *Ibidem*.

⁸ M. Balzamo: *Le royaume de l'autre: profils lybiens dans I confini dell'ombra*, cit. p. 5.

nozze di Omar, Il visitatore notturno – ove i Libici dominano; la seconda – «L'età coloniale» -- è composta unicamente di storie di ufficiali, articolate in quattro raccolte di racconti. Qui sono assenti i Libici, ma la loro assenza, assolutamente anomala sullo sfondo rigorosamente nordafricano, li evoca con una forza che non avrebbe la presenza. L'ultima – «La liberazione» – accosta quattro romanzi, dove Libici e Europei si mescolano – ma si ha piuttosto l'impressione che i due elementi trapassino l'uno nell'altro, sullo sfondo cangiante delle opposte rive del Mediterraneo; il contrasto è tra generazioni e gruppi più o meno aderenti alle distinzioni usate, o restii ad identificarsi con esse, e soprattutto all'interno dei personaggi.

Sebbene non si faccia altro che seguire l'indice che ci ha offerto l'autore, si è un po' a disagio a presentar subito un sommario, poiché se una cosa si è capita, attraverso letture multiple ma sempre insufficienti, è che – se ci è lecito applicare a questo libro una frase che Spina scrive, nel *Carteggio*, dei saggi di Cristina – ogni storia «è isolata come un nodo e perduta in un disegno che non ci si stanca di osservare e interrogare, restio, impossibile a essere riassunto, come un labirinto, figura privilegiata di tutto ciò che conta».⁹ L'autore infatti, è tanto lineare come saggista quanto abile come narratore a costruire labirinti – degnissimo erede de *Le mille e una notte*, dove «ogni cosa si intreccia con l'altra e tutto cade insieme perduto».

Ma considerare l'indice/sommario prima di andare oltre risparmierebbe al lettore il rischio di cadere nella prima trappola cui l'abitudine di oggi potrebbe consegnarlo: di aspettarsi da questo libro, sia pure tra le righe, un *pamphlet* anticoloniale, benché sia perfettamente vero che il colonialismo ne esce condannato più che dai *pamphlets* degli ufficialmente *engagés*. L'indice aiuta anche a prepararsi allo svariare 'labirintico' (cioè fiabesco e teatrale) di personaggi e prospettive.

L'altro scopo, poiché qui si cerca lo specchio del libro nel *Carteggio*, è di richiamare fin d'ora l'attenzione del lettore sulla sequenza effettiva delle varie parti de *I confini*, molto diversa da quella della composizione che le lettere riflettono. Giacché io mi permetto di consigliare al lettore di leggere romanzi e racconti così come si susseguono nell'edizione 2006 del ciclo, sebbene l'autore ci autorizzi a leggere non importa in quale ordine questi romanzi e racconti, che bastano ognuno a sé stesso come i nodi del tappeto orientale, i paragrafi della Campo, o i frammenti di un quadro del Bembo («Vidi a Brescia un affresco del Bembo, era stato strappato chissà dove. Una Madonna col manto bianco trapunto di gigli. Ogni giglio era il

⁹ C. Campo – A. Spina: *Carteggio*, cit. p. 219.

centro del quadro. L'occhio scorreva per il manto come in un labirinto, incapace di abbandonarlo»¹⁰). Questo a partire dalla mia esperienza di lettura, che potrebbe essere anche d'altri. Avevo letto quasi tutta l'opera così come veniva stampata, e ne avevo amato ogni parte e alcune parti moltissimo, ma la lettura ordinata del libro mi ha aiutato a coglierne lo spessore, a distinguervi gli echi. Quello che un lettore straordinario come la Campo coglieva già in un romanzo solo – «alcune “stelle” disegnate dai diversi destini sono bellissime» - nel grande testo appare indubbiamente più visibile.

I corrispondenti.

Ora percorro il *Carteggio* cercandovi indicazioni per penetrare sempre più addentro nel romanzo, prendendo l'avvio da una citazione tarda, come fa Piero Gibellini nella perfetta *Nota* al lettore, premessa a *I confini dell'ombra*, altrettanto nitida che illuminata. La citazione con cui la *Nota* si apre proviene da una lettera di Spina del 22 ottobre '70 (la corrispondenza va dal '61 al '74), che traccia di scorcio ritratti naturalmente elusivi: «Un romanzo – dice del *Giovane maronita*, che in qualche misura in questo senso lo rispecchia – che cerca di conservare, come il bene più prezioso, la sua ambiguità:

La storia di Semereth così comincia: “Semereth era un uomo chiuso” [...]. Le numerosissime citazioni sono altrettante chiavi del romanzo, ma non stanno lì tutte che per ‘ingannare’ il lettore, lo informano, gli danno suggerimenti e insieme lo mettono su false piste, percorrendo le quali non si raggiunge affatto il fondo del romanzo (che non è in nessun luogo)¹¹

Del resto, in un testo del '63 su *La città di rame*, Spina scriveva (e l'avvertimento non vale solo per *La città*):

Il lettore stia in guardia, *La Città di Rame* ha venticinque porte. Il racconto si può leggere in venticinque maniere diverse e si è sempre ben lontani dall'averle scoperte tutte, ci sono, ed è bene che restino, porte misteriose. Il lettore ne trovi da sé, il racconto lo invita e lo invoglia.¹²

Le lettere di Spina alla Campo offrono – cito ancora Piero Gibellini – un prezioso filo di Arianna [...] A partire da quella appena citata, da cui emergono i tratti essenziali dello scrittore: l'aristocratico rifiuto dell'esibizione, la ripulsa di interpretazioni unilaterali e semplificatorie della propria opera e l'indicazione dei solidi capisaldi su cui va costruendola, ossia la mescolanza tra storia e favola, la struttura musicale e

¹⁰ *Ibidem*, p. 210.

¹¹ *Ibidem*, pp 215-216

¹² *Ibidem*, p. 246

labirintica della narrazione, il gioco di rivelazioni e inganni, l'ambiguità dei personaggi, il complesso pensiero, anche politico, inscindibile da quello morale.¹³

Labirinto, ambiguità. Anche gioco di specchi, vedremo. Citiamo da una lettera di Spina a un amico:

Hauser: *Il manierismo*.

«Un'opera manieristica è sempre un'acrobazia, un pezzo di bravura, un gioco di prestigio. A conseguir l'effetto è determinante l'opposizione a quanto è esclusivamente istintivo, la protesta contro qualsiasi razionalità pura e ingenua naturalezza, l'accentuazione del sottinteso, del problematico, dell'ambiguo, l'esagerazione del particolare, evocatrice del particolare opposto, non rappresentato: l'esaltazione della bellezza, troppo bella e quindi irrealistica, della forza, troppo forte e quindi acrobatica, del contenuto, sovraccarico e quindi insignificante, della forma a sé stante e quindi svuotata.»

(Nella lettera: «I miei Ufficiali sono un'opera manieristica, senza dubbio alcuno. Usando la citazione si può imbastire, sui miei *Ufficiali*, il miglior saggio»).

Hauser: «Lo specchio, d'altronde, è di per sé un accessorio manieristico, come la maschera, il costume, il palcoscenico, tutto quello, insomma, che presenta indirettamente l'immagine della realtà, rifratta e translata.»¹⁴

Crea, questa corrispondenza, anche un gioco di specchi - dicevo - grazie al quale i volti dei due amici si disegnano, col contorno dei tratti che hanno in comune inciso in primo piano, ma insieme indicando di scorcio l'alternarsi di somiglianze e differenze che distingue questo rapporto, emblematico della 'compagnia perfetta'¹⁵ - come ebbe a indicare con brillante intuizione Monica Farnetti, nel titolo del saggio che fu la prima a scrivere sulle *Lettere a un amico lontano*¹⁶, ove apparivano allora solo le *Lettere* di Cristina e tuttavia l'interlocutore già traspariva riconoscibile.

Somiglianze e differenze. Anche la Campo come Spina spazia nell'atmosfera della fiaba; musicale è certo anche la struttura delle sue

¹³ A. Spina: *I confini dell'ombra*, cit., p. 6, (nota di P. Gibellini «Al lettore»).

¹⁴ [da A. Spina: *Diari di lavoro per le Storie di ufficiali*, cit., p. 18: 2003, MANIERISMO (da una lettera del '66).]

¹⁵ M. Farnetti, *Cristina Campo*, Luciana Tufani Editrice, Ferrara, 1996, (Cap. II: «Il terrore della compagnia non perfetta», 1994, pp. 21-34)

¹⁶ C. Campo, *Lettere a un amico lontano* Libri Scheiwiller, Milano, 1ª ed. 1989, 2ª ed. accresciuta 1998. Il volume comprende le lettere della Campo a Spina, riprodotte ora nel *Carteggio* insieme alle lettere di Spina alla Campo.

pagine; grandi personaggi incarnano in sé entrambi, al di là delle rispettive opere, la Campo e Spina – si pensi come si staglia contro la pietra del fortino il volto dell'amico lontano e come danza tra le ginestre la straordinaria Pisana. Ma, se ambedue gli scrittori si annettono l'«aristocratico rifiuto dell'esibizione, [e la] ripulsa di interpretazioni unilaterali e semplificatorie», Cristina non pare far cenno, per sé, a una struttura labirintica, a un gioco di rivelazioni ed inganni. La differenza è in primo luogo imposta dal *genere*: è la narrazione non il saggio che può costruirsi tra storia e favola, è nei personaggi di racconti e romanzi che si dispiega l'ambiguità – tuttavia varrebbe la pena di studiare meglio questo punto, se non ci siano differenze di gusto riguardo al teatro, infine al 'manierismo' – ogni vero rapporto arricchisce perché l'altro, oltre che affine, è complementare.

Osserviamo bene quel che trasmettono, ognuno di sé, la Campo e Spina, nella loro corrispondenza. Poi si continuerà ad ascoltarli altrove, in insaziabili riletture di tutta la loro opera, perché non è possibile che si consegnino interi neppure a queste lettere, autori il cui mondo ha, come la *Città*, più di venticinque porte. 'Trasmettono di sé' significa 'aiutano a leggere la loro opera', ognuno la propria e insieme quella dell'altro, in virtù, appunto, di quella affinità-complementarità che indicavo. È evidente che il *Carteggio* offre già molte chiavi a chi voglia accostarsi al *Magnum Opus* di Spina – le sue storie libiche. Non meno vero, se un po' meno evidente, che ne offre anche ai lettori della Campo.

La 'conversazione'

Nel novembre del '63 Spina legge *Fiaba e mistero*¹⁷:

Il suo libro mi ha in questo momento "consolato". Perché in questa Babele si ha talvolta l'impressione di avere una lingua propria, forse preziosa nell'analisi di sé, ma del tutto inutile per un colloquio con altri. Quello che lei scrive mi ha dato quel leggero capogiro sentimentale che può dare [...] la musica già nota e connessa a un fatto, un'esperienza, oppure, se preferisce un paragone letterario, una *madeleine*.

Ho già fatto in tempo a leggere due volte il *Parco dei Cervi*¹⁸. Il lettore ha l'impressione che quelle brevi note siano la forma in cui lei si sente più a suo agio, in cui raggiunge i risultati più alti e perfetti. Ma forse è il lettore che si trova in queste brevi note perfettamente a suo agio. [...] Il libro è perfettamente unitario, circolare. Anzi, anche i due saggi che conoscevo,

¹⁷ Vallecchi, 1963

¹⁸ Ora in C. Campo, *Gi imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, pp. 143-163.

gli ultimi, mi sembrano adesso più liberi, cioè più ricchi e più precisi.

Ho cominciato, sul finire dell'estate, un romanzo [*La consapevolezza*, poi tralasciato]. [...] Se le parlo di questo romanzo è perché il suo libro così spesso e in un modo addirittura inquietante, lo sfiora. Nel bel mezzo del romanzo c'è una fiaba, raccontata in due versioni [...]. Il romanzo è forse una terza versione [...]. Vi compaiono, come fantasmi – di questo una frase, di quello un verso, di un terzo una variazione – alcuni scrittori, cari a lei quanto a me: Kleist, Mann, Musil, Hofmannsthal e poi Trakl, George, lo stesso Wagner... Se adesso le dico questo è perché nella sua lettera mi dice di aver pensato a me qualche volta leggendo Mann. Quasi sempre io sento, con Thomas Mann, una identificazione assoluta, senza residui – ho cioè l'impressione di esprimermi e quindi, semmai, di scrivere, non di leggere – quale neppure scrittori più grandi come Proust riescono a darmi.¹⁹

Ora, con Spina e la Campo, intorno alla "santa tazza di tè" (Spina: «Divido volentieri gli autori in: autori che fanno compagnia e autori che non ne fanno. Con Cecov è come se avessi preso il tè per anni{...}»)²⁰, si aduna una sceltissima *conversazione*, che ha il sapore di un rito, (scriverà un giorno la Campo a Spina: «ho l'orrore della solitudine e il terrore della compagnia non perfetta»²¹).

Hofmannsthal, certamente, che è con Simone Weil il grande maestro della Campo. È lei a rivelarlo a Spina, e diverrà tra i due amici forse il più profondo punto d'incontro. Spina, che ha già scelto in Thomas Mann il suo definitivo alter ego («Una volta lei disse che a Hofmannsthal aderisce senza residuo, quella sorta di identificazione che è la lettura perfetta. A me questo succede con Mann»²²), coglie tuttavia l'essenza di Hofmannsthal con estrema intensità e ne rimanda investite di nuova luce le faccette più "sue": basti pensare agli squisiti versi della Marescialla su cui fiorisce uno dei più perfetti saggi di Cristina (la passione del teatro è qui l'ago della bussola di Spina), ma anche a quel meraviglioso racconto della morte di Hofmannsthal scritto da Klaus Mann (uno della sua "famiglia") che regala a Cristina il 15 giugno del '64, forse senza sapere ancora che per lei il suggello della "santità" di Hofmannsthal era stato quel suo esser morto 'per amore' – che Cristina sempre opponeva alle prudente difesa di sè praticata, pensava lei, da Rilke.

Altro perfetto ospite – e allo stesso titolo di Hofmannsthal per lo

¹⁹ C. Campo – A. Spina: *Carteggio*, cit., pp. 38-39.

²⁰ *Ibidem*, pp. 54-55.

²¹ *Ibidem*, p. 142.

²² *Ibidem*, p. 191.

squisito senso della cerimonia su cui ambedue gli autori del carteggio mai transigono – altro perfetto ospite, Madame de Lafayette. Spina ha annunciato un racconto, intitolato *Il principe di Cleve*²³. E Cristina:

Ho pensato a lei molte volte, oggi, leggendo la monografia di Mme de Lafayette uscita nella collezione «Écrivains de toujours» [...]. Soprattutto perché sembra chiaro, da manoscritti ritrovati, che la prima redazione del libro si chiamava «Le prince de Clèves»[...]

Mi chiedo se ha visto gli strani (davvero strani=quasi inammissibili) punti di contatto fra *Pr.sse de Clèves* (o meglio *Prince*) e quel racconto ossessionante di Hofmannsthal: «L'avventura del Maresciallo [di] Bassompierre». Ricorda il «prigioniero di altissima condizione» che si guardava l'anello, in prigionia – e il marito della donna del Pont-Neuf che gli somigliava in modo terribile?

Hofmannsthal è il solo che abbia saputo, dopo Mme de Lafayette (e Murasaki, credo) cercare la verità più essenziale, l'ultima, «dentro le pieghe più delicate delle cose» (mi sembra che sia lui a dirlo non so dove).²⁴

Spina risponde, scavando al centro del tema:

Grazie per avermi indicato il libro su Mme de Lafayette [...]

Una convenzione che dura almeno da 2000 anni ci ha abituati a ridere del marito tradito, a disprezzarlo. Bisogna imbattersi in Mme de Lafayette (o in Hofmannsthal come suggerisce lei) per ristabilire la “gerarchia”. Ripensi la sua vita. Converrà con me che, tradita, ha vissuto le ore più alte, più nobili. Da cinque anni tento di scrivere un racconto. Anzi l'ho scritto tre volte. Simone Weil lo riassume benissimo: *L'impossibilité est la porte du surnaturel*. L'amante resta nella sfera del possibile, che è sempre una sfera inferiore [...]²⁵

E Cristina:

Nei classici Garnier sono usciti «Romans et nouvelles» di M.me de Lafayette. Stanotte ho letto l'adorabile novella «Princesse de Montpensier» dove ritorna la figura del grande amante silenzioso, che qui muore la notte di S. Bartolomeo.²⁶

Spina, ancora, qualche tempo dopo, immerso nella traduzione della *Città di rame*: «Erano già state tradotte le *Mille e Una notte* quando Mme de la Fayette scrisse il suo romanzo...? Sarei lietissimo [...] di sapere che le

²³ Pubblicato su «Paragone», n. 184, nel '63, quindi in *Storie di ufficiali*, ora in *I confini*, cit. pp. 295-311.

²⁴ C. Campo – A. Spina: *Carteggio*, cit., pp. 21-22.

²⁵ *Ibidem*, p. 23.

²⁶ *Ibidem*, p. 40.

conosceva.»²⁷

Dieci anni dopo la morte di Cristina, Spina continua a riflettere:

Delusi dalla critica ai propri libri, non resta che appropriarsi della critica ai libri altrui. Il mio debito con *Mme de la Fayette* è ovvio (c'è anche un monumento di tanta devozione: *Il principe di Cleve*). Leggo in *Mme de la Fayette par elle-même* di Bernard Pingaud [Seuil, 1959]:

“À l'histoire elle se contente d'emprunter un décor. Cette Cour dont l'ambition et la galanterie sont l'âme, il importe assez peu, finalement, qu'elle soit la Cour de Henry II ou celle de Louis XIV et qu'en la décrivant l'auteur serre de plus ou moins près la vérité consignée par les chroniqueurs. L'important est qu'elle soit la Cour, c'est à dire une société close et raffinée où le cérémonial de la passion peut se dérouler dans toute sa rigueur”. (p. 144). Non si potrebbe dire meglio per le *Storie di ufficiali*.²⁸

Quindi il cerchio della conversazione diventa più vasto. Spina: «Io leggerei volentieri [...] una sua antologia “secondo ottocento-primo novecento”: insomma da Flaubert, Tolstoj e Dostoevskij, fino a Mann, Musil, Kafka ecc».²⁹ Cristina: «Ho pensato molto a lei questa estate leggendo Mann e altri libri».³⁰ Di Mann, Spina scrive in quei giorni: «Il segreto amico in questa vicenda ambientata in Africa è naturalmente Thomas Mann».³¹ La Campo, alla scomparsa della madre dell'amico, quando non c'è altro modo di stare accanto che nel silenzio o nella musica, invita Mann, terzo, con loro:

Quante volte... abbiamo parlato dei Buddenbrook, poi di quelle grandi famiglie che avevamo alle spalle [...] Di questi ultimi lembi di famiglie – isole miracolose in questo mondo di orride relazioni carnali – ultime ali degli edifici perfetti sui quali un tempo era scritto *Dominus providebit*³².

All'inizio del '63, mentre l'influenza inchioda a letto tutti gli abitanti della casa, lei inviterà atri meravigliosi ospiti:

Strana vita – di cui il basso ostinato erano i libri che non ho smesso di leggere (ho voluto rileggere tutti i russi) [...] il girotondo del tartaro staffilato all'alba, in quel suono terribile di flauto e di tamburello [...], diadia Jeroshka che interrompe la danza e si mette a piangere: Ahi mio bel tempo che non tornerai più... [...].

²⁷ *Ibidem*, p. 72.

²⁸ [Da A. Spina: *Diari di lavoro*, cit. p. 9.]

²⁹ C. Campo – A. Spina: *Carteggio*, p. 24.

³⁰ *Ibidem*, p. 37.

³¹ *Ibidem*, p. 41.

³² *Ibidem*, p. 43

Non abbiamo mai parlato di Lawrence (T. H. naturalmente). Ho pensato a lui quando mi ha scritto della sua villa, di quella «militare eleganza». [...] Sull'ingresso aveva fatto incidere un piccolo motto greco: *Ou frontis?* (che vale? Che importa?) [...]

Volevo anche chiederle: legge Landolfi? Non è importante quello che scrive ma la lingua è stupenda, la si può studiare davvero, come una lingua. È il solo, ancora vivo, che la sappia in quel modo.³³

Spina:

I russi sono spesso presenti (o causa) alle grandi svolte. Nel primo dopoguerra per due anni io non ho letto niente: “selva oscura” o crisi, a sua scelta. Poi non so neanche come mi capitarono in mano i *Karamazoff* e *Guerra e Pace*. Letti “convulsamente”: era cominciata una vita nuova. Sempre a proposito di russi: ha tutte le ragioni di dire che il Landolfi dei *Racconti Russi* è meraviglioso. [...] fra i tanti scandali delle lettere italiane, il silenzio su questo libro mi è sembrato uno dei più significativi. [...] (In fondo qualcosa di simile è successa con *Il giovane Törless* [...] uno dei pochi fatti di rilievo di tutto il dopoguerra [...]. *L'Uomo senza qualità*, per le stesse ragioni equivoche dell'*Ulisse*, ha più fortuna).

Ci sono curiose e molto stimolanti convergenze nei nostri interessi. C'è una frase nella sua lettera che sembra dettata dal personaggio che più mi occupa, in questo momento, nel mio romanzo. Il quale romanzo è (ma è un fatto positivo) in alto mare: fa un giro molto largo, non so neanche se arriverà in porto [...] A questo punto devo parlare anch'io di Kleist. La prima versione era convulsa come certe lettere di Kleist: adesso il giro è più lungo e il lettore resta più riparato. Penso che Kleist sia la chiave di *Tempo e corruzione*. E proprio per questo ho sentito sempre quel romanzo come un romanzo tedesco [...]

Kleist, o, come dice un amico, “il grido di Lulu” nell'opera di Berg. [...] Lo dice parlando] di un malessere o di un disagio [...] lasciatogli dalla lettura del romanzo. Lo stesso malessere e lo stesso disagio di cui lei mi parla a proposito delle lettere di Kleist (ma *Pentesilea* mi pare che faccia lo stesso effetto). Nella felice Italia questa “tradizione” non c'è (il solo, forse fra gli italiani che a questo proposito possa essere ricordato è Michelstaedter: ma si sbrigò prima di Kleist suicidandosi, mi pare, a ventidue anni) [...]

Non è poi un caso che il protagonista (diciamo meglio: “il punto geometrico degli altrui destini”) del mio nuovo romanzo abbia fatto la sua

³³ *Ibidem*, pp. 48- 49.

tesi su Kleist [...].³⁴

Nella lettera a cui risponde questa di Spina, la Campo aveva scritto: «Le lettere di Kleist mi diedero un sgomento così doloroso che stavo per rivenderle – non l’ho fatto, s’intende».³⁵ E nel ’59 a Traverso – ricevendo le *Opere* di Kleist da lui curate³⁶ – con un entusiasmo non scevro di un’ombra di perplessità:

da tanto tempo volevo scriverti del Kleist. [...] ho rimandato, leggendo ora una novella ora una tragedia ogni volta che potessi farlo con un po’ di raccoglimento. E solo adesso posso dirti come mi sembri importante questo lavoro, come ricco e spiritualmente «provocante». Intendo dire che con Kleist ci si accapiglia dalla prima fino all’ultima pagina – no, non proprio fino all’ultima, che resta per me il Teatro di Marionette – opera sempre più sublime, degna di un grande maestro d’Oriente, vera illuminazione che mai e poi mai si potrebbe attribuire all’autore p. es. della *Kätchen di Heilbronn* (deliziosa niaiserie come del resto certe leggende auree) o del mostruoso affresco bolognese-barocco della *Penthesilea* (con bolognese e barocco dico qualcosa di molto grosso – qualcosa che può costringere a chiuder gli occhi)...

In complesso, le cose che veramente sento più pure sono le prose – dove la prodigiosa rapidità di Kleist (il battito precipitoso del suo cuore) non intorbida mai la perfezione del disegno, ma anzi la rileva, la scandisce talora in modo meraviglioso. Infine ci sarebbe da parlarne per ore – come appunto di chi ci ha portato a tutti gli estremi, rischiando a volte persino di farci ridere – e tuttavia ha saputo restare invulnerabile perché abitato da uno spirito divino – quello che in Kleist si manifesta appieno nel Teatro di Marionette³⁷.

Dopo aver letto il saggio di Luzi su Kleist che la Campo gli aveva spedito, Spina scopre *Il fidanzamento a San Domingo*:

[...] sembra scritto solo per quella scena forsennata in cui il fidanzato afferra il coltello e uccide, prima di chiedere una spiegazione. La “cronologia” delle azioni è spesso rovesciata in Kleist. [...] Il desiderio soprattutto di toccare subito il limite estremo, da cui poi come un’onda rifluire. (Né molto diversa è la vicenda con la sfida a Goethe, le maledizioni al suo mezzo talento e il suicidio)³⁸

³⁴ *Ibidem*, pp. 50-52.

³⁵ *Ibidem*, p. 49.

³⁶ Kleist: *Opere*, a cura, con introduzione e note di L.Traverso, Sansoni (Firenze) nel 1959. Già nel ’43 erano uscite da Garzanti (Milano) *Opere scelte*, scelta e introduzione di L.T., traduzione di L.T. e Vincenzo Errante.

³⁷ C. Campo: *Caro Bul*, Adelphi, Milano 2007, pp. 94-95.

³⁸ C. Campo – A. Spina: *Carteggio*, cit., p. 55.

Se lo scrittore si identifica con Mann – «Una volta lei disse che a Hofmannsthal aderisce senza residuo, quella sorta di identificazione che è la lettura perfetta. A me questo succede con Mann»³⁹ – più di un suo personaggio sembra colare direttamente da Kleist. Da una lettera del 9 maggio 1963:

Ho scritto un quarto racconto che non mi è riuscito: *Una vita breve*. Un giovane sottotenente somigliantissimo al sottotenente delle Guardie del Re: Heinrich von Kleist. Anzi, tutte le parole del sottotenente, sono copiate dall'Epistolario. Il segreto di Kleist non è, certo, il suo pensiero o i suoi sentimenti. Ma la tensione dell'animo. Rendere questa tensione è molto difficile [...]⁴⁰.

Poi, sempre Spina, a proposito di William Carlos Williams:

Ho visto [...] il suo Williams. Son molto curioso di vedere i suoi racconti perché la caduta di T[enochtitlàn] mi ha fatto proprio una grande impressione e l'ho riletto giorni fa per la terza o quarta volta⁴¹

Nominando Proust, che è certo uno degli 'ospiti' più cari ad entrambi, Spina aveva formulato la legge che presiede all'intreccio – così costante in Cristina – tra l'amicizia con coloro con cui si può ancora cogliere "il fiore della presenza" qui in terra e quella con coloro che oggi vivono nel libro (o nello spartito, nel marmo, nel quadro): «proprio in questi giorni ho pensato spesso a lei leggendo Saint-Simon e Proust. Spesso leggendo si è in tre anziché in due»⁴².

E allora, i contemporanei, gli italiani? Accanto a Luzi e a Landolfi (che si invita solo per le sue mirabili traduzioni dei russi), l'unico scrittore italiano vivente che forse La Campo e Spina accoglierebbero nel sacro cerchio – come una zia un po' burbera ma affezionata, che a volte evocano, non senza sorriso, chiamandola 'la badessa mitrata' – Anna Banti. «Le *Opinioni* della Banti – scrive Spina, dopo aver accennato con orrore ad articoli di Moravia e della Morante su «l'Espresso» e l'«Illustrazione italiana» – mi son sembrate appartenere a un'altra civiltà (meglio: a una civiltà). *Europa 1606* è una cosa molto bella. La stessa nota sul *Gattopardo* mi ha interessato»⁴³.

A sua volta la Banti aveva prediletto i due giovani scrittori, lieta

³⁹ *Ibidem*, p. 191

⁴⁰ *Ibidem*, p. 68

⁴¹ *Ibidem*, p. 61

⁴² *Ibidem*, p. 33.

⁴³ *Ibidem*, p. 25.

sempre di pubblicarli, ammirandoli.

La musica

Ma ci sono i musicisti. Intanto Camillo Togni, che Cristina non incontrerà mai ma la cui presenza traspare costante dalle parole di Spina:

Con Camillo – col quale davvero non ho nessun pudore “intellettuale” e “immaginativo” – faccio spesso del lavoro “in comune”. È bellissimo. Facile anche, direi fatale perché quando scrivo lo tengo presente quasi sempre ai miei occhi come lettore⁴⁴;

Il racconto è piaciuto [...] a Camillo Togni, il cui giudizio – io sono del tutto, o almeno credo! indifferente al valore dei nomi della borsa letteraria – per me è sempre importantissimo;⁴⁵

Scrivendo questo breve racconto [*Il tenente dagli occhi d'agata*] io volevo “imitare” o *trascrivere* il valzer di Chopin. Mi dirà che Cristina Campo sarà la sola a pensare a Chopin. Ma chi le ha detto che io scrivo per altri? Camillo Togni è sempre stato per me un lettore entusiasmante perché ha sempre capito questi segreti. Mi dice che spesso ripensa ai miei racconti e dà loro un seguito o un ampliamento. Ma che cosa può pretendere un autore di più, a cosa tende in verità un autore se non è questa una forma di dialogo?!⁴⁶

In realtà ora Spina ha due lettori, come ha due fratelli oltre la cerchia per lui così importante del sangue:

Difatti io ho *raddoppiato* i miei lettori. Dal 1953 al 1961 ho avuto un solo lettore: Camillo Togni. Adesso ne ho due: Togni e Cristina Campo.⁴⁷

E l'illustre vicino lombardo di Spina, che incarna l'ideale della Campo, (riscoperto nella Weil) di perfetta trasparenza, invisibilità dell'interprete: «Sto ascoltando la ciaccona di Bach-Busoni suonata da Benedetti Michelangeli. Non ho mai sentito niente di simile. Ora mi spiego l'odio invincibile che lo circonda».⁴⁸ Pochi giorni dopo:

Vorrei che lei fosse qui verso sera, bevesse il the con me, con molte o poche parole, o in perfetto silenzio. Io non mi posso muovere; ma mio padre ha registrato per me tre dei quattro concerti di Michelangeli – potrei farglieli ascoltare, se lei volesse. Ora io mi ci sto abituando un poco – la

⁴⁴ *Ibidem*, p. 21.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 36.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 58.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 68.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 42.

prima sera fu un'impressione troppo forte, il cuore mi rimase in tumulto tutta la notte. C'è un genere di purezza che si sopporta soltanto quando si è forti. Simone Weil diceva dei Provenzali «il lacerante dolore della creatura finita, questo dolore inconsolabile». Ho sentito questo in modo tremendo nella Mazurka N. 4 op. 33, in certe parti dello Scherzo in si minore... E' qualcosa che si può trasmettere all'uditore soltanto a patto di scomparire, come fa Michelangeli. Nella stanza c'era Chopin, con la sua tremenda determinazione, dicendo queste parole severe. (Il tutto in un ritmo di danza, un turbine di gioia rustica e guerresca. Ma anche di queste cose non è possibile parlare).⁴⁹

Guardando "la santa tazza di tè", che fuma come la lampada dei ginn, di che parlano la Campo e Spina, tra loro e con gli ospiti chiamati di là dai confini del tempo a formare una purissima costellazione? «Quella, Vie, è la gente del tuo paese» aveva scritto Traverso alla Campo nell'unica lettera che ci resta di lui, del '56. Parlano del 'loro paese': i personaggi si muovono, tragici (quanti di essi hanno una "vocazione suicida") o aerei, le storie si dipanano intersecate dalle musiche (non aveva avuto inizio, la conversazione, dal concertato del *Cavalier della Rosa?*), di cui ambedue gli scrittori si nutrono. Spina ama la musica operistica, come, in genere, il teatro, con più trasporto della Campo. (Ma Cristina può anche in questo campo – come nel cinema amò la Garbo – amare appassionatamente un'interprete, la Callas ad esempio. Oggi, riascoltando un'aria di Elvira nei Puritani ho sentito con che intensità sappia esprimere la Callas «il lacerante dolore della creatura finita, questo dolore inconsolabile» di cui dicono Simone e Cristina).

Ci sono predilezioni in cui l'incontro è perfetto. Spina:

Ascoltavo stamane un recital di Lieder e mi chiedevo perché mai lei ne parli così poco. Eppure il Lied da Beethoven ai "cinque" di Wagner è una cosa (uso un suo aggettivo) "immensa". Schubert soprattutto, i suoi Lieder sono all'altezza delle opere di Mozart. Poche altre cose mi danno un'emozione così profonda⁵⁰.

Cristina:

Del mio affetto per i Lieder di Schubert non le ho parlato perché «tout me paraissait dit» – come parlare dell'affetto per la propria famiglia. Ma qualcosa di più – perché nacqui sentendoli, è vero, ma li ascoltai veramente solo con Anna – la ragazza di cui ha visto il ritratto sul

⁴⁹ *Ibidem*, p. 44.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 26

mio tavolo [la grande amica di Cristina, morta a 18 anni nel bombardamento di Firenze]. Forse non si tratta di ovvietà quanto di certe zone silenziose di noi.⁵¹

In aprile, Spina scrive:

Conosce Dietrich Fischer-Dieskau? Si può dire, con Mme Verdurin, che non dovrebbe essere permesso di cantare così! Un suo disco (Schubert, *Recital*) è uno degli “oggetti” più preziosi del nostro tempo. Ma è sempre meraviglioso: così nei *Liederkreis* di Schumann, in *Die schöne Mullerin...* Anche nell’opera è sublime. Basti il suo Kurwenal (nell’edizione Furtwängler): «*Da liegt er...hier... wo ich... liege!*» (e lo spettatore piomba nella stessa disperazione di Re Marke). Regge il paragone anche con un Michelangeli. Perché le parlo di Fischer-Dieskau? In questi giorni [...] non sento altro che Lieder tedeschi. Lei lo ha certamente già sospettato: le mie *Storie di ufficiali* sono la trascrizione di una immaginaria raccolta di Lieder.⁵²

Sulle opere

Parlano, i due scrittori, ognuno della propria opera e di quella dell’altro. Seguiamo prima le osservazioni di Spina sugli scritti della Campo, che forse sono in minor numero, certo sono le più nuove per chi aveva letto le *Lettere a un amico lontano* dove non apparivano che di riflesso.

Spina a Cristina :

Le prime e le seconde *Sources*? [Una seconda stesura del saggio della Campo *Les Sources de la Vivonne*⁵³, che apparirà su «Paragone»] . Come aver vissuto con un amico, averlo visto crescere – poi incontrarlo d’improvviso “in alta uniforme”: un sentimento composito di familiarità e di rispetto, di ammirazione e di attrazione, una presenza “assoluta” (la quale elimina, cioè, tutto il resto) e un distacco infinito... L’alta uniforme è a suo modo una forma di congedo: le cose, le persone sembrano uscire dal flusso della storia. Cos’è la “G” in cui Robert de Saint-Loup compare l’ultima volta, se non appunto l’alta uniforme del congedo? [...]

Ma di queste *Sources* io preferisco parlarne in un diverso modo (bizzarro forse): con un racconto – *Il Conte di Luna* – che le invierò oggi stesso o domani. Come ogni fiaba ha la pretesa di essere letto su diversi piani. Per esempio: Variazioni su un tema di C.C.

(Ancora: la forma del tempio greco accompagna una persona di formazione occidentale [...] per tutto il lungo viaggio della sua cultura [...])

⁵¹ *Ibidem*, p. 28.

⁵² *Ibidem*, p. 59.

⁵³ C. Campo: *Gli imperdonabili*, cit., pp. 45-52.

A Cirene si vede ancora la piccola tomba di cui le mando la fotografia [la tomba ha in miniatura la forma di un tempio greco]. Non so dirle l'emozione che si prova. I fiori che lei vede sopra la tomba sono viola, restano a pochi centimetri dal suolo e formano come un festone, un drappo teatrale. Le tombe, come tarli, si sono mangiate tutto il monte. Da Cirene stessa, dal teatro, lei vede tutti questi occhi aperti, anzi semiaperti. Ai piedi del monte le terrazze scendono al mare, lo si indovina in fondo. Di giorno, sotto il sole, sembra davvero che i morti dormano. Ma se si passeggia tra le tombe al tramonto, sono certamente tutti svegli e spiano. Penso al suo re triste [a re Laurino – dalle storie dolomitiche del Wolf – Cristina lo aveva evocato nella lettera in cui accennava al Capitano Valentini e alle Sources], pallido e triste. La civiltà occidentale [...] qui diventa pallida e triste. Sedere accanto a questa tomba e godere l'intimità di un re, essere ammessi alla sua affettuosa ironia: il momento in cui confessa, ricorda Montezuma?, che è palpabile al tocco...! Qui la civiltà occidentale è palpabile al tocco – e mortale⁵⁴

Splendido esempio, questa pagina, di come siano inseparabili le due antine – del discorso dell'uno e dell'altra sull'opera propria e quella dell'altro (*Les sources de la Vivonne* e *Il Conte di Luna*) – ma anche di qualcosa d'altro, inestimabile: dell'intreccio delle civiltà, del cammino carsico con cui l'una riemerge nell'altra.

In una *summa* della sua lettura di Cristina, Spina le scriverà nel '70:

I suoi saggi hanno il passo invisibile degli arazzi. Ogni punto è un nodo e, certo, questo è un processo più lento di quello meccanico della tessitura! Come i Bizantini e il Crivelli, lei rispetta la regola del materiale prezioso, ogni punto del mosaico o del quadro deve splendere, raro anche se fosse separato da tutto il resto.⁵⁵

Un anno dopo, appena letto il *Flauto e il tappeto*⁵⁶, ecco una lettera che mi permetto di riportare quasi per intero perché illumina il carattere di quella 'fratellanza' da cui sgorga l'alta, e perfettamente naturale, *conversazione* («Quante volte ho desiderato di avere un fratello? Più d'una volta, certo, di avere lei come fratello» aveva scritto Cristina nel '64⁵⁷). Fratellanza che certo si rivelò nella comune paternità di Hofmannsthal – maestro della fiaba e del teatro, maestro della cerimonia; qui di quella paternità meglio si illumina anche un altro lato: Hofmannsthal porta

⁵⁴ C. Campo – A. Spina: *Carteggio*, pp. 64-65.

⁵⁵ *Ibidem*, cit. p. 210.

⁵⁶ C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, Rusconi, Milano, 1971.

⁵⁷ C. Campo – A. Spina: *Carteggio*, cit., p. 142.

d'Oriente. Tra i due scrittori ora l'identificazione è perfetta, rivendicata Cristina stessa all'Oriente:

Cara Cristina, ho ricevuto il suo libro che è in questi giorni il mio tappeto di preghiera. Nell'ora stabilita in cui ci si volge all'Invisibile, lo distendo sotto i miei occhi [...]

[...] Ogni frase è isolata come un nodo e perduta in un disegno che non ci si stanca di osservare e interrogare, restio, impossibile, a essere riassunto, come un labirinto, figura privilegiata di tutto ciò che conta.

[...] Questo libro superbo soddisfa anche un umile compito: rendiconto minuzioso delle nostre conversazioni nel cerchio familiare di una tazza di tè.

A Isfahan visiterai una volta una bottega dove dinanzi a un grande telaio verticale una donna, con alla destra e alla sinistra tre giovinette, annodava un tappeto. Udire le parole di Cristina al Collegio di Musica o sull'Aventino non è che replica di quell'immagine, sorprenderla in bottega mentre con un gran foglio davanti annoda le frasi. Il nodo è un segreto di noi orientali, che così procediamo nel compiere la tela. Per questo, Lilla Cristina, la Sua opera ci appartiene. Ha rubato il nostro tempo, cioè il nostro computo del tempo, e così ci onora.⁵⁸

E «Lilla» Cristina («così – spiega Spina in nota – nelle piccole corti dell'Africa del Nord ci si rivolgeva alle principesse reali») a ringraziare *nella stessa lingua*:

Grazie per la squisita lettera che mi ha dato il rimpianto di quei gesti ineffabili e perduti con i quali, una volta e in certi luoghi, si ringraziava per un dono: l'inchino profondo, le mani congiunte o sovrapposte sul petto...

Che nel mio piccolo libro vi sia qualcosa che voi riconoscete per vostro – voi maestri di tappeti, di flauti e di sprezzature – mi rende molto pesante l'assenza di quei gesti [...]⁵⁹

Altro non è questo grazie che il sigillo apposto all'interpretazione.

Giugno 40

D'altra parte, il *Carteggio* nasce e cresce sulla lettura che la Campo offre a Spina dell'opera di lui, e dalla gioia con cui lui vi si riconosce. Tutto ha inizio dall'incontro di Cristina con un racconto, uscito nel '60 su *Paragone*, che poi sarà accolto delle *Storie di ufficiali*. È curioso che dalle poche righe con cui lei saluta la scoperta di uno scrittore a sua immagine si affacci proprio il *Cavaliere della rosa* – curioso, ma in questa dimensione tutto è presagio, e il verso *con lievi mani* [la vita prendere/la vita lasciare] è

⁵⁸ *Ibidem*, p. 219

⁵⁹ *Ibidem*, p.221.

il guscio di noce in cui l'intero sogno di bellezza della Campo (letteratura, vita, santità) può esser racchiuso: il *minus dicere*/sprezzatura nell'omissione del secondo verso; l'eleganza, che è insieme santità, come diceva San Francesco de Sales, del distacco...

Roma, 13-11-'61

Gentile Signore

Scusi se le scrivo senza conoscerla. Ho letto un suo racconto intitolato «Giugno '40»[...] Mi è sembrata una cosa di qualità molto rara, come da tempo non mi accadeva di leggere. Molte cose mi hanno colpita in questo racconto. Prima di tutto l'indifferenza per il lettore, poi la qualità musicale, non intendo della prosa ma del succedersi delle emozioni (sebbene a un certo momento mi sembrasse di ascoltare un concertato del Cavaliere della Rosa...). Ma soprattutto mi ha turbata quel fondo di grazia, di libertà e di orrore. Il sentimento dell'abitudine come morte vivente, la forza di volerla spezzare.⁶⁰

Le due lettere che seguono indugiano su quello «scrittore indifferente al lettore» («il solo tipo di scrittore che [a Cristina] interessi veramente»).

Ma già alla V^a lettera la Campo commenta un altro scritto di Spina, pubblicato anch'esso su *Paragone*, *Da un romanzo*, un brano di *Tempo e corruzione*⁶¹. È sicura del suo 'orecchio infallibile', non teme di indicare i punti morti del testo mentre si entusiasma alle riuscite perfette che rivelano, come *Giugno '40*, i tratti in cui si annuncia il carattere unico dell'opera a venire:

L'inizio mi sembra di una lentezza esasperante [...] ma dal momento in cui i due ragazzi si mettono a «fare l'opera» [...] c'è un ritmo meraviglioso, tutto danzato, il ritmo di *Giugno '40*. Vorrei che lei avesse sempre quel ritmo che è il suo dono più raro [...] Anche, da quel momento in poi, la intera scrittura cambia – da feriale, piatta, meticolosa si fa irridente, aerea, piena di fantasie e di sorprese [...] Sono infinitamente curiosa di vedere il romanzo, se è tutto condotto su questa vena (voglio dire sapienza) musicale sarà certo un romanzo bellissimo.⁶²

E pochi giorni dopo (24 dicembre):

Due sere fa, nell'insonnia – che guida verso le cose che ci importano – ho riletto «Giugno '40». Un racconto *perfetto*. Non ce n'è molti così, forse solo tre o quattro negli ultimi 20 anni in Italia. [...] Ma questo è unico, non ha precedenti estetici italiani, stabilisce una musica, un ritmo, una danza

⁶⁰ *Ibidem*, p.9.

⁶¹ romanzo che sarà edito da Garzanti l'anno dopo, nel 1962.

⁶² C. Campo - A. Spina: *Carteggio*, p. 14.

che non c'erano prima qui da noi. Lo metterei nell'antologia delle più belle novelle di ogni tempo.⁶³

Spina, lettera cxxix, 1966:

A me sembra di correre sempre, inseguito da quel segreto amico di cui si parla appunto in *Giugno '40* [il suicidio]. Perciò non posso stare a lungo in un posto, finirei per essere scoperto! Può darsi che quello che riesco a fare di buono sia sempre una sorta di colloquio con questo segreto amico, forse il Diavolo non c'è più, e c'è solo la Morte e, come si diceva che l'arte fosse condizionata da un patto col Diavolo, così adesso non sarebbe che un colloquio con la Morte: ma deve essere un colloquio breve se non si vuole "cedere"!⁶⁴

In una lettera del '62, Cristina si congeda da *Tempo e corruzione*, ancora rapportandolo al *Giugno*:

Ho buttato giù una pagina sul suo libro – spero tra qualche giorno di passarla al «Mondo» – parlerò molto di *Giugno '40* perché il rapporto fra i due scritti è inquietante; vorrei parlarne con lei, non trovo «Tempo e corruzione» un vero romanzo, ma qualcosa di più occulto e disordinato, un documento che nessuno capirà, e che solo nella luce di *Giugno '40* e delle altre cose sue che conosco prende un senso. Ma leggerà quel che scrivo.⁶⁵

Già l'anno prima aveva formulato il giudizio. L'ammiratissimo scrittore "lontano" – basti ricordare con che entusiasmo ne parli a Traverso nella lettera dell'11 maggio '61: «Mi chiedo se sul n. 132 di *Paragone* (quello dov'era il mio vecchio *Cekov*) tu abbia notato un racconto intitolato "Giugno '40", che a me è sembrato di una straordinaria intelligenza [...]»⁶⁶ – l'ammirato scrittore non può allontanarsi dal perfetto "dover essere" espresso miracolosamente in modo definitivo in *Giugno '40*.

[*Tempo e corruzione. Le nozze di Omar*]

Nel '61 i due scrittori sono giovani ma perfettamente maturi, e ci insegnano la difficile arte di ascoltare l'altro nel suo consenso entusiastico come nelle sue riserve, senza perdere il senso di ciò che è giusto per l' 'individuo singolare' – anche quando l' 'altro' appartiene alla stretta cerchia dei più affini, di quelli che Leone Traverso definisce come la 'gente del nostro paese'. Cioè, insegnano – come Starobinski a proposito della critica e Simone Weil dell'*amitié* – a tener l'equilibrio tra i due piani

⁶³ *Ibidem*, p. 16.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 190.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 37.

⁶⁶ C. Campo: *Caro Bul*, cit. p. 112.

dell'identificazione e del distacco.

Rispondendo alla lettera su *Tempo e corruzione* Spina spiega a Cristina perché non taglierà le lentezze dell'inizio («Ha ragione, ma è l'unico momento di respiro concesso al lettore in tutto il romanzo»), come spiegherà dieci anni dopo rispondendo alle obiezioni a certe parti delle *Nozze di Omar* - troppo "mentali e parlate", troppo «taccuino segreto dello scrittore», obiezioni che lei esprime accanto all'adesione vibrante con cui accoglie i personaggi «quanto meno parlano e "sono parlati" (Hofmannsthal insegna)» - Spina, dicevo, spiegherà perché non può tagliare, come lo urge Cristina, tutte le pagine "mentali e parlate":

Avevo già sacrificato io stesso numerosi dialoghi [...] ma ha ragione di dire che sono ancora troppi. Così oggi nel rileggere quelle pagine la mia penna, da Lei guidata, ha fatto molte cancellature [...] Ho tuttavia dei limiti invalicabili: perché il lettore deve desiderare come i personaggi (il conte) di tornare alla fiaba (questo desiderio coincide con l'attrazione del conte per quel mondo misterioso). Deve "annoarsi" in salotto per essere attratto dalla stanza in fondo al cortile, per sognare il volto di Sobeida, per cadere nella trappola di Sciarafeddin.⁶⁷

Ma conclude: «la sua lettera è un lume preziosissimo». Un lume preziosissimo, questa lettrice d'eccezione («spettatore ideale» la chiama), che rimanda a Spina come uno specchio l'immagine del suo *dover essere*:

Giusto ieri rileggevo una specie di commedia e "vedevo" con estrema chiarezza quello che c'è ancora da fare, tenendo Lei davanti a me come spettatore - cioè identificando una parte di me con Lei e così rendendola più viva⁶⁸.

L'ufficiale[=Il capitano Renzi]

Spina manda alla Campo ogni cosa che scrive (anche alcune storie che non saranno mai pubblicate), e lei le accoglie con assoluta 'attenzione'. [Gennaio/ febbraio] del '63:

«L'ufficiale» mi è piaciuto molto. Potrebbe essere un minore *Giugno '40* se lei avesse curato di più la lingua.[...] Ma «L'ufficiale» è bello. Quel *décor* a lei giova sempre molto. In questo vedo il destino del suo profilo di scrittore: la necessità di un *décor* in qualche modo cerimoniale, o per lo meno rituale sia pure nel senso più laico della parola. C'è una frase «quando la carriera militare era ancora una grande carriera mondana» che mi sembra la chiave di tutto questo. Quando ancora un esercito «serbava qualche ricordo di un ordine religioso». Il suo sentimento dello scandalo,

⁶⁷ *Ibidem*, p. 226

⁶⁸ *Ibidem*, p.

per esempio, e di quell'ordine laico che specialmente lo rende irreparabile. [...] Il grande problema per lei è mantenere questo clima di "sacro orrore" in un tempo in cui non esiste più un esercito che non sia una commedia [...] un tempo in cui non c'è più liturgia possibile, se non appunto in un ordine religioso dei più rigidi – e ancora! Per questo *Tempo e corruzione* manca, ai miei occhi, di quell'aura. Lei deve crearsi da solo la sua cerimonia [...] Bisogna che sia la *tenue* perfetta dei suoi eroi, la loro essenza fiabesca (e lei sa che con questo intendo un grado più luminoso di realtà) a far le veci di tutto ciò. In Giugno '40, ed essenzialmente anche nell'*Ufficiale*, questo miracolo le è riuscito. Quel tono remotissimo, quella fredda austerità, laddove *T. e C.* è intonato sul "tutti i giorni". Su cose che si possono fare e dire senza che avvenga scandalo alcuno.⁶⁹

(In una lettera del '70 a un amico Spina riprende questo pensiero:

«Conosce Fontane? Ho letto "Effi Briest". È la storia di un adulterio. Patetica, quasi risibile ormai: ma – oh quel tempo in cui un adulterio faceva ancora *storia*! Un certo maggiore Crampas è ucciso dal marito dell'amante che dopo sei anni trova nel tavolino da lavoro di Effi alcune care lettere d'amore! I valori, in Fontane, sono già vuote forme. Ma ancora si agisce secondo le regole di quelli. Il marito spara, non molto convinto e rovina due vite. Un passo più avanti. Ed ecco gli ufficiali di Spina. I quali le regole se le inventano.⁷⁰)

In risposta alla lettera di Cristina di gennaio/febbraio '63:

Mi ha fatto piacere che *L'Ufficiale* le sia piaciuto. Ha perfettamente ragione di dire che lo appesantisce qua e là la lingua [...] Fu lei a insistere nel volere la versione pubblicata da Moravia. Per il resto [...] merita, cara Cristina, che si dica di lei quello che lei scrive del critico nel suo *Parco dei cervi*: le stesse cose ritornano cariche e intrise di tutto il cammino percorso⁷¹

L'ufficiale è la prima ad essere scritta delle *Storie* che ritroveremo in *I confini dell'ombra*: 1954, l'anno dopo l'arrivo di Spina a Bengasi come dirigente di fabbrica. E già 'il miracolo' della '*tenue* perfetta dei suoi eroi' è riuscito. I suoi eroi sono ufficiali fedeli a una legge come antichi cavalieri, ma di una fedeltà totalmente dissociata da ogni fede nei valori che determinano la legge, 'vuota forma' - è questo il modo dell'autore di incarnare il 'Manierismo'.

(Molti anni dopo, in un suo appunto Spina commenta

⁶⁹ *Ibidem*, p. 44-45.

⁷⁰ [Da A. Spina: *Diari di lavoro*, cit. p. 30]

⁷¹ C. Campo – A. Spina: *Carteggio*, p. 46.

[...] questi ufficiali sono *romantici alla tedesca*: non mettono in forse l'ubbidienza, ma non vedono altro esito della morte. Siamo fuori della commedia dell'Arte, per cui basta dietro le quinte cambiare divisa e si è un diverso personaggio⁷²)

L'ufficiale dagli occhi d'agata

Grazie per il *petit rien*. È un soffio, ma senza nulla di inutile – e lei vi ha subito ritrovato il suo ritmo, il suo “tempo rubato” – vede l'uniforme? (Come potrebbe ballare il tenente senza l'uniforme?)

[...] Ora le dico un'idea che mi ha traversato la testa. Perché il valzer non potrebbe essere di Chopin, o di Brahms, in una riduzione per orchestra che lo massacra senza riuscire a dissacrarlo? Che è l'opera di un genio (e di quale) se ne dovrebbe accorgere solo Emilia, naturalmente. Ma tutti gli altri sentirlo come un intollerabile malessere, il sopruso mortale della presenza del genio. Tutto questo, non detto. Allora l'astensione del tenente dalle danze fino a quel punto prenderebbe un significato preciso, il nome del musicista morto da un secolo diventerebbe il suo «blasone» (l'amico segreto) e darebbe al rapporto dei due (e a tutta la novella) una 4^a dimensione (come Schubert a Giugno '40) [...]

Santo Dio. I suoi racconti mi appassionano al punto che non riesco a non continuarli nella mia testa.⁷³

Spina risponde:

Mi suggerisce di *dire* che il valzer è un “arrangiamento” di un originale chopininano. Ma questo, per me, è così *ovvio* che non vale la pena di dirlo! [...] Io ho quasi sempre esempi musicali dinanzi a me quando scrivo, rarissimamente invece un modello letterario (e sempre l'intervento “diretto” della musica equivale a un'apertura sull'invisibile; [...]). Ora scrivendo questo breve racconto io volevo “imitare” o *trascrivere* il valzer di Chopin.⁷⁴

Il capitano Valentini [L'ufficiale.] Il conte di Luna.

Spina, 3 aprile '63:

Le mando un racconto [*Il capitano Valentini*, poi in *Storie di ufficiali*]. Malinconico ritratto di un “gentiluomo”. [...] Si legge in un momento: insomma è la breve, cortese visita di un ufficiale a Cristina [...] e tutto

⁷² [Da A. Spina: *Diari di lavoro*, cit. p. 4]

⁷³C. Campo – A. Spina: *Carteggio*, pp. 56-57.

⁷⁴*Ibidem*, p. 58.

rimane nel giro di una tazza di tè!⁷⁵

Dieci giorni dopo:

Sono stato [...] a rivedere il forte del Capitano, lo ricordavo confusamente. Non so neanche perché mi abbia fatto tanta impressione. La vista è stupenda: un terreno ondulato dove non compare niente (a perdita d'occhio) né una casa, né un albero, né un cespuglio. Non c'è davvero più nulla da sottrarre.⁷⁶

Cristina, dopo aver parlato delle *Sources de la Vivonne* a cui sta lavorando (e il tema della 'sottrazione', come quella dell' 'impressione' inaspettata ci avevano già fatti pensare a quel testo): «Il Capitano Valentini ho potuto appena intravederlo, con un rapido sguardo... Non voglio parlargliene ora – ci sono cose che vogliono un *second sight*. Mi pare che il viaggio al fortino sia della stessa stoffa di *Giugno '40*»⁷⁷

Poco dopo, del *Conte di Luna*: «Il Conte di Luna è molto bello. La bambina è divina, manniana e italiana. Ma tutto il racconto ha un «tempo» perfetto, il suo tempo. Grazie. Dall' "Ufficiale" in qua questo è il racconto che preferisco. (Quella bambina piacerà follemente a Zolla)»⁷⁸. In realtà, tutto il racconto piacque moltissimo a Zolla, che scrisse:

Grazie del racconto. Bellissimo quanto *Giugno '40*. C'è, come segreto di mestiere, una trasposizione e un travestimento, e non cesso di ammirare le virtù della maschera (non a caso è lo strumento primordiale di ogni rito), ma la melodicità non si spiega se non con se stessa, come puro dono. Probabilmente il segreto di mestiere in questo caso è il sacrificio: per aver rinunciato all'espressione verbale mille volte, spesso con dolore, per avere accettato di ascoltare musica come unica azione di fronte ad un appello, si ottiene, a distanza di tempo, questo frutto: una linea melodica.⁷⁹

Nella stessa lettera in cui si incanta al *Conte di Luna*, Cristina avverte:

«Il capitano Valentini mi ha lasciato in forse [...] Non lo afferro, quel Capitano. Dopo la scena degradante, la corsa al fortino è bellissima, ma non vedo il rapporto. Anche la sua lettera sul fortino era bella («non c'era più niente da sottrarre»): forse quella scena aspetta un altro ufficiale – il Capitano Spina? – che vede tombe «come occhi che spiano»...

Spina, ancora a proposito del *Capitano Valentini*:

[...] le versioni che lei legge di questi racconti non sono definitive: l'incertezza che lei mostra per questo racconto ha probabilmente

⁷⁵ *Ibidem*, p. 60.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 62

⁷⁷ *Ibidem*, p. 63.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 65

⁷⁹ *Ibidem*, p. 163, dalla lettera di E. Zolla a Spina del 29 ottobre 1964.

validissime ragioni. Ma le è piaciuta la strada al fortino. Segno che ha visto benissimo il (piccolo) nucleo del racconto. Ora, io penso, è giusto questa strada a giustificare e *collegare* le scene precedenti [...] brevissime [...] La costante di queste scene? Il desiderio del capitano di venirne fuori, di – quindi – sottrarre. Sottrazione dei piaceri facili, delle chiacchiere ipocrite, di quelle vane: insomma, una vocazione suicida [...] Il brevissimo giro del capitano (le ragazze del balletto[...]. Le due signore al circolo, il generale) è non dico la scoperta ma la conferma, la manifestazione di una vocazione suicida.⁸⁰

(A differenza della Campo che ne tacque l'esperienza nell'opera, sulla vocazione suicida Spina ritornerà spesso:

Io penso che si debba anche saggiamente e cioè ironicamente amministrarsi [...] cercando di "staccare" spesso la tensione{...} È per questo che [...] mi adatto con tanto buon umore al lavoro di fabbrica. Mi dà la possibilità d entrare e uscire dalla mia anima dieci volte al giorno. Abbandonato a me stesso, finisco sempre vittima della "vocazione suicida". In poche ore, talvolta in pochi minuti, si consuma tutta la propria forza. [...] l'attenzione costante è pericolosa, brucia. [...] Si ricordi che anche il sole sorge e tramonta ogni giorno [...] ora io spezzetto la giornata in una miriade di piccolissime giornate, metto fuori e dentro il sole più volte in un'ora [...] Il "fluire" sano non ci è dato? Ebbene stendiamo un accordo con l'artificio!⁸¹

(Ecco un'altra istanza di "Manierismo".) Quindi:

Riscrivo per la centesima volta *Il capitano Valentini*, che a lei non piacque, giustamente. Altre versioni le ha viste Camillo e anche lui le respinge. Io non mi do per vinto [...] la difficoltà la conosco: come si fa, specie in racconti "teatrali" come i miei, a rappresentare un uomo silenzioso? Si può con una certa facilità rappresentare la crisi di un uomo che alla fine prende il silenzio come una tonaca o un'uniforme. Ma il mio ufficiale entra in scena "dopo" quella crisi, della quale peraltro nessuno parla. Ho anche pensato molto a un atto unico, e l'ho scritto tante volte mentalmente.⁸²

grazie per quello che scrive del *Conte di Luna* [...] l'ho scritto avendo proprio lei davanti come lettore.⁸³

Il principe di Cleve

⁸⁰ *Ibidem*, p. 67

⁸¹ *Ibidem*, pp. 189-90.

⁸² *Ibidem*, p. 165.

⁸³ *Ibidem*, p. 69.

Cristina: (Che ne dice, che ne dice, la prego, del castello di Kleve? [Accenna a una fotografia dl castello di Kleve, al confine fra la Germania e l'Olanda])⁸⁴

Spina: Quanto al Castello di Kleve mi dispiace di non avere avuto prima la sua indicazione, perché sarei andato a vederlo [...] Ci sono persone, fatti, cose, con i quali siamo in oscure relazioni. Le scrissi, tempo fa, che volevo scrivere un "rifacimento" della *Princesse de Clèves*, come Principe di Cleve e lei mi indicò poco dopo un libro in cui si dice, appunto, che anche Mme de Lafayette pensava all'inizio a un *Prince de Clèves*. Scelsi subito, una volta cominciato a scrivere il racconto, la "trascrizione" del nome: Cleve (senza mutare avviso neanche dinanzi alla sua bellissima proposta di un Cleviri) – e ora, ecco il castello, di Kleve! Gli dei si mostrano benigni, queste coincidenze sono chiari segni di favore.⁸⁵

[...] ho ripreso il *Principe di Cleve*. Lentamente si va trasformando in un (breve) romanzo. Alcuni personaggi son schivi e non ci partecipano che dopo lunga consuetudine i loro segreti. Nella prima stesura (da lei letta) molte cose restavano "non dette". Il rapporto autore-personaggio ha leggi diverse da caso a caso. Del mio principe, io ho cominciato a parlare quando sapevo poco o niente. Sembra tuttavia che la mia fiducia debba avere un premio, il personaggio lentamente si apre.⁸⁶

Le ho mandato l'autunno scorso, una versione provvisoria del *Principe di Cleve*.

[...] Le mando adesso, a parte, una nuova versione del *Principe*.⁸⁷
Cristina:

Grazie per il *Principe di Cleve*. Questa versione è molto più esauriente, molto più appassionata. Se mai, ora, pecca di eccesso – la storia del Governatore (chi è? Il Vidame di Chartres?) si diffonde, mi pare, un po' troppo. Il personaggio è ottimo, ma esce dalla storia, la sbrana. Mentre forse non è ancora chiarissimo che il principe muore per la principessa. Forse bisognerebbe tradurre [...] anche quelle sublimi parole: «Madame, je meurs du cruel déplaisir...». Infine, perché Nemiri deve «fare tutte le parti»? La bellezza della *Princesse de Clèves* è nel fatto che i due uomini, come amanti, si valgono. Non, forse, nel destino – forse Nemiri non morirebbe, è meno fragile e puro. Ma è un amante meraviglioso, degno di entrambi i coniugi. O almeno lo diviene, pagina dopo pagina, grazie al suo

⁸⁴ *Ibidem*, p. 97.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 103.

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 149-50.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 151.

stesso fuoco e alla presenza di quei due ...⁸⁸

grazie per il Principe di Cleve. Un enorme sollievo. Ritmo, rapidità, cerchi che s'aprono in altri cerchi, la danza dopo la paralisi (il resto di Paragone). E – cosa dimenticata – il desiderio di parlarne, di scriverne, in modo amoroso e provocatorio...

Come siamo rimasti in pochi a intendere questo linguaggio “della danza e della morte” così familiare agli antichi – agli antichi fino a Chopin, fino a Hofmannsthal. Una frase del suo racconto mi ritorna: “Il principe moriva con fredda modestia”. 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, di altri tempi; e nel mezzo del martirio una nonchalance mondana [...]. 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).⁸⁹

Questo sogno di grazia, nella cornice di morte, “mantenere alla vita ciò che la vita ci promise invano”.

La Città di Rame

Allo stesso tempo si prepara l'opera comune – *La storia della città di rame* (traduzione di Alessandro Spina, introduzione di Cristina Campo. 5 maggio - fine novembre 1963). Che cosa sia venuto a significare, proprio allora, per Cristina, quel lavoro, si capirà leggendo il suo *planctus* per la Madre:

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 stagno.

Ma aver avuto Tadmura è un onore, una grazia terribile, di cui dovrò render conto: e che certo non ha prezzo di lacrime.⁹⁰

La gestazione dell'opera comincia di lontano. Lettera del 5 maggio 1963. Cristina:

«Ma lei, maggiore..., non dimentichi l'altra promessa: *La storia della*

⁸⁸ *Ibidem*, p. 152

⁸⁹ *Ibidem*, pp. 174--75.

⁹⁰ *Ibidem*, pp. 169-70. Lettera del 26 gennaio 1965. La Madre era morta il 24 dicembre del '64.

Città di Rame. Ne ho già scritto a Scheiwiller. Penso a illustrazioni con armi antiche, stoffe – o bassorilievi»⁹¹. Poi un’ansiosa serie di telegrammi – Campo: «Confermi telegraficamente traduzione fiaba strenna editore»; «Confermi telegraficamente traduzione novella araba»; Spina: «Grazie telegramma stop confermo traduzione purché tempo ragionevole»⁹²

Qualche tempo dopo, Spina:

Non dimentico, per restare alle *Mille e una notte* che è stata proprio lei lo sceicco che mi ha condotto alla mia *Città di rame*: tutto era già scritto (del *Principe di Cleve* le avevo già parlato), ma come arrivarci?! I ritratti dei miei ufficiali corrispondono alle iscrizioni sulle porte e le tombe.⁹³

Quindi, sempre Spina:

inutile corsa alla ricerca delle *Mille e una Notte* [...] L’unica mia edizione è quella francese del Garnier [...] una traduzione secentesca [...] e parziale: niente *Città di rame* [...] Solo oggi sono riuscito ad avere una traduzione discreta [...] il Principe di Cleve vuole assolutamente raccontarmi la sua storia [...] Cercherò di spiegargli che questa traduzione è un impegno “già preso” [...] Uomo civilissimo, il mio principe lo capirà perfettamente. Però, perché non dirlo, per tutta la rappresentazione sentirò la presenza del mio vicino [...] Cercherà perfino di non disturbare il mio “divertimento” [...] Ma lo colorerà in un modo particolare [...] Grazie per essersi interessata al progetto e per avermi scelto a suo compagno in questa sortita “favolosa”⁹⁴

La lettera seguente:

O Principessa dei Traduttori!

Le mando qualche pagina della *Città di Rame*[...] Il testo è facile [...] ma sdruciolevole. Il suo valore varia da pagina a pagina [...] Molto difficile poi rendere il bric-à-brac dei movimenti (veri e propri cambiamenti di scena. [...] quel modo pedante che hanno tutti i traduttori dall’arabo, mi sembra micidiale [...]

(La vera traduzione? Tenendo presente l’opera lirica. È l’ultimo esempio italiano di popolare-aristocratico, di Françoise-Guermantes. Il poema cavalleresco è troppo lontano. Insomma, una traduzione: recitativi e arie!)⁹⁵

Cristina:

La traduzione va benissimo. Non tema di essere troppo arabo, traduca

⁹¹ *Ibidem*, p. 66.

⁹² *Ibidem*, pp. 69-70.

⁹³ *Ibidem*, p. 78.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 70-72.

⁹⁵ *Ibidem*, pp. 73-74.

prima tutto com'è, con le ripetizioni, circonlocuzioni, meandri, cerimonie. È proprio questa base rozza, letterale, che dà le migliori idee per evaderne[...]

Non capisco che cosa lei intenda per linguaggio da opera lirica. Da Ponte? Piave? Ilica? Io pensavo piuttosto a Lawrence d'Arabia, la cui prosa deve somigliare a quella di Burton, il traduttore lodato da Borges [...]

Il mio prologo l'ho immaginato per qualche giorno in versi. Terminava con una formula araba: «E possa restar scritta questa storia, come con un ago, nell'angolo interno del tuo occhio destro».

La Città di Rame è in qualche modo anche il suo fortino nel deserto. Non morte ma risurrezione. Ed è anche la parola che il prigioniero di Borges tenta di decifrare nelle macchie del leopardo. Leggendola si diventerebbe onnipotenti, ma a che servirebbe divenirlo dopo averla letta? Vita in mezzo alla morte. «A quale mirabile fine fummo creati». Ogni giorno questo viaggio terrificante al centro del cuore, nella Città di Rame

[...] per intendere bene la storia della città di rame, credo convenga tradurre anche la piccola storia precedente, quella dei ginn o giùn imprigionati da Salomone [...]

1. Il nostro passato comincia con alcune sfere, non già di rame ma di puro e trasparente vetro, riempite a una Fontana in una notte di siccità.⁹⁶

Il giorno dopo:

Ho sbagliato scrivendole ieri: lei ha cominciato a tradurre, infatti, proprio la storia dei ginn di Salomone [...] queste storie sono simili all'inizio – come gli amori, e anche i sogni (e il minore annuncia il maggiore, che lo seguirà e spiegherà⁹⁷

(È un pensiero che La Campo svilupperà compiutamente nell'Introduzione a John Donne, alla fine di un paragrafo denso di immagini che avrebbero fatto la gioia di Spina – e di Hauser:

Tipicamente, anela a uno di quegli stretti cerchi magici che consentono di spaziare di là da un tempo e da un mondo. *L'imgo mundi* si restringe finalmente alle dimensioni di una stanza, un volto, una pupilla in cui, come nei rotondi specchi concavi di van Eyck e di Velasquez, ogni cosa si raccolga senza ferire. E come, di colpo, gli amori non gli appaiono più se non preistoria di un più fine e più compiuto stato, tipi indigenti e risibili dell'autentica storia, la *affectio coniugalis* si fa a sua volta media proporzionale, tipo ancor timido della futura *dilectio Dei*. Venendo meno

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 75-76.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 77.

sulla terra, quel perfetto amore pre-teologico punterà come una freccia nella direzione della teologia: «Ammirarla affinò la mia mente / a cercarti, Signore. Così i torrenti svelano / la loro polla...»⁹⁸

La traduzione di Donne sarà pubblicata nel '71, ma dalla fine degli anni Cinquanta Cristina lo frequentava).

Nella lettera a Spina del '63, la Campo continua:

[...] Per la lingua – che ne dice di rileggere Marco Polo e Padre Daniello Bartoli? Sarebbe un impasto meraviglioso, credo...⁹⁹

Poi: La sua versione araba, di getto, era perfetta, come vede. Solo uno o due suggerimenti. Ora vorrei rileggere *Lawrence, Burton* se lo trovo, e anche *Dante* (Convivio). Marco Polo è stato utilissimo.¹⁰⁰

E Spina:

Credo che si debba fare una traduzione “nella tradizione”! Cioè infedele, se non proprio bugiarda, arbitraria. Nessuna voglia di inventare, come gli altri, di caricare i colori. La mia infedeltà è tutta nelle omissioni. Perché il testo originale, completamente affidato alla musica, ai colori, di un autore “facile” che si rivolge ad ascoltatori poco esigenti, mette in croce un traduttore attento più al ritmo che alle sonorità, più al disegno che al colore. La narrazione, nell’originale, non corre spedita, su una linea retta: nomina tutto, si compiace di schemi, ripetizioni, sacrifica tutto alla rima, al suono. Sono uno scrittore del tutto privo di “amor sensuale della parola” e forse, per una traduzione sonora, il meno adatto. Fatalmente ho finito per stringere i tempi, per drammatizzare il racconto.

Il racconto, nell’originale, per la prepotenza dei colori, finisce per essere festoso, una kermesse. Io tendo al disegno drammatico, in bianco e nero.¹⁰¹

Quindi: Mi chiede se c’è qualcosa che io voglio sia detta nel proemio [...] Ma a me forse piace dirlo più nella traduzione che esplicitamente nel proemio.

[...] a un certo punto è contrabbandato un verso di Dante. È la traduzione fedele del testo e nello stesso tempo una chiave (fra le tante) con cui si può leggere il racconto. Meglio: aprire il racconto (immaginiamo che il lettore sia uno sceicco Abdessamed alle prese con una porta sbarrata e una cassa ben chiusa). Ricorda lo schema del Croce? Ebbene se la *Commedia* avesse goduto di una particolare popolarità e questa popolarità si fosse espressa nelle imitazioni [...] e se poesia popolare è poesia d’arte

⁹⁸ J. Donne: Poesie amorose e teologiche, traduzione di C. Campo, Einaudi, Torino 1971, p. 9

⁹⁹ C. Campo – A. Spina: *Carteggio*, p. 77.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 82.

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 84-85.

decaduta, ebbene questa *Citta di Rame* potrebbe anche passare per un'imitazione, è una Commedia "decaduta". Inutile insistere sulle "ripetizioni": Musa/Dante, Abdessamed [...] / Virgilio, [...] Un insopportabile luogo comune degli arabi è questo: Dante ha preso tutto dalla letteratura araba (ovviamente parlo di borghesi e non di uomini di cultura). Sarebbe già tanto più giusto dire che Dante è "contemporaneo" a tanta letteratura araba, anzi a più letteratura araba forse che alla stessa letteratura italiana. Questo che vorrei dire o fosse detto nel proemio?

No. Ma questo mondo, così perfettamente "organizzato" per il punto di fuga (Dio e la sua lunga mano: la morte), fa un'impressione *curiosa*. È vero, come dice Hofmannsthal, che la presenza del divino sorprende (ed è stupefacente la povertà dei mezzi con cui ottengono effetti fortissimi). Ma in questi monologhi dei dannati (ogni scritta, in verità, è il monologo di un personaggio) la nota più commovente è, proprio come nei personaggi danteschi, l'amore per la vita. «Però, se campi d'esti lochi bui / e torni a riveder le belle stelle...». La presenza del divino conduce, almeno a me sembra, non al disprezzo del mondo ma alla coscienza della fugacità di tutte le cose. Il divino quindi essenzialmente come morte. Ovviamente le cose che sappiamo di dover perdere - o gli amici, la casa... Queste cose noi amiamo con più struggimento, più intensamente. L'amore con cui tutte le cose sono nominate (i rubini, la rete di perle, il lago di marmo policromo, la spada scintillante di gioielli, le sete rosse, bianche, gli occhi neri della cortigiana...) sembra non lasciare equivoci. La morte serve solo ad eliminare il compiacimento borghese del possesso, che umilia le cose. Poi che tutto sarà perduto, tutto è prezioso, scintillante¹⁰².

(In una lettera a Mita, della Domenica in Palmis 1966 [3 aprile], Cristina ci mostra come aderisca interamente a questo sentimento:

Cara, ho qui una grande palma e vorrei dargliela. Stamane abbiamo portato palme e ulivi in processione per i chiostri e i giardini di Sant'Anselmo, e il coro dei monaci cantava le dolci antifone: "Pueri Haebreorum portantes ramos olivarum..." e "Gloria laus et honor sit tibi, Rex Christe Redemptor: cui puerile decus prompsit Hosanna pium." I monaci portavano tutti queste altissime palme, il solo abate, tutto in porpora, un ramo fiorito di rose gialle, mirto e altri boccioli, come una verga fiorita fittamente in quell'attimo. C'erano molti bambini che senza comprendere le parole agitavano graziosamente i loro rami; anche, in silenzio, come grandi ventagli, durante la lettura del *Passio*. E tra quei

¹⁰² *Ibidem*, pp. 88-89.

bambini ce n'erano di storpi, bellissimi, come sempre questi bambini colpiti, e due giovinette cieche, sorridenti. Tutto era un po' un miracolo, a cominciare dall'Abate che, gravissimamente malato (ha le vene di una gamba aperte, è tutto una piaga fin sulle spalle), ha celebrato una Messa solenne di un'ora e tre quarti, dopo mezz'ora di processione, con perfezione e lentezza: maestoso, anch'egli un poco graziosamente puerile, senza lasciare un gesto o un inchino. E tutto ciò, tutte queste cose irrimediabilmente condannate se Dio non interviene, noi le viviamo con l'intensità inesprimibile di chi si è innamorato di una creatura segnata. E forse anche questo, essendo una passione, è parte della Grazia.¹⁰³⁾

Nella lettera del 7 agosto '63, Spina continua:

Perché la “drammatizzazione” a cui tende la mia traduzione, la concitazione con cui i personaggi parlano, la loro disperazione – è anch'essa un'introduzione e un'interpretazione. (I personaggi [...] alla fine si rassegnano alla volontà di Dio, cessano di lottare: ma “accettano” davvero la sua volontà? Sono strappati dal mondo, non ce n'è uno che volontariamente se ne allontani. Sarà un'esagerazione ma il divino sembra identificarsi con la morte, coscienza della morte.

La drammatizzazione per esprimere il loro amore della vita, la disperazione.

Quando il mio principe dice: «Fan solo compagnia i giorni» non esprime affatto il suo disprezzo per *i giorni*, quanto amore invece per questo dono effimero.

Il mio arbitrio, forse, nella traduzione, è questo: i morti non sono rappacificati, “sanno” (e infatti ammoniscono il lettore) ma non sono in pace. Perciò somigliano tanto ai personaggi dell'*Inferno*: sono “dannati” (e questa dannazione è l'amore ancora vivo, intenso, per le cose, i colori della vita). Il sapere non arriva ad assorbire la vita. Ha poi riletto *Tonio Kröger*? Ricorda il finale (Tonio nella sua camera – Città di rame): “Silenzio e oscurità lo circondavano. Ma il dolce, triviale ritmo in tre tempi della vita, smorzato e ninnante saliva dal basso fino a lui”. *La città di rame* è, se vuole, una meditazione nella camera silenziosa e oscura: così struggente per via di quel ritmo in tre tempi che sale dal basso (memoria!) Io non ho nulla da aggiungere alla sua introduzione: se però riuscirà a citare per me questo Mann avrà aggiunto a tanti altri un nuovo personaggio [...] (Ahi che tentazione questo racconto con *La Città di Rame*, Mann/Kröger, il deserto ecc.)¹⁰⁴

¹⁰³ C. Campo: *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1992, pp. 208-209.

¹⁰⁴ C. Campo -A.Spina : *Carteggio*, cit., p. 91.

Spina, 4 Ottobre '63:

Ancora a proposito del "traduttore". Al massimo, se il suo proemio finisce, come nella prima versione, con l'accento alla perfetta organizzazione del mondo in virtù del punto di fuga e alla coscienza ininterrotta della fugacità delle cose, si può dire [...]: "Così al traduttore di questo racconto, recatosi da un principe arabo al quale l'Ospite aveva devastato la casa, vecchio e carico di lutti, il principe, in risposta alle preziose formule di condoglianza (*Il bene è in te*, oppure: *Il lutto è comune*, o ancora: *Sia lode a Dio, nessuno resta*) rispose (e non si potrebbe riassumere meglio le due facce di questo racconto: la presenza della morte e il suo rovescio, non il disprezzo del mondo, ma la coscienza della fugacità dei suoi beni che rende l'amore per essi più struggente): *Fan solo compagnia i giorni*".¹⁰⁵

Cristina: «Mi dica della nostra fiaba [...] "Il libro degli amici" di Hofmannsthal mi ha dato alcune idee (Spero lei possa procurarsi questo volume meraviglioso)».¹⁰⁶

In settembre, da Manziana: «Vede, questa lettera del traduttore a me sembra così necessaria [...] [segue una *Lettera del traduttore* composta dalla Campo con brani di lettere di Spina. Con qualche variante la breve *Lettera* comparirà ne *La città di rame*] In un modo o nell'altro, ho anche compiuto quell'esercizio di altissima acrobazia che era introdurre il suo accenno a Tonio Kröger».¹⁰⁷

Spina alla Campo:

Faccia adesso lei quello che ritiene opportuno e soprattutto, dove trova qualche frase inutile, la butti via. Poche frasi in più bastano a mettere "in disordine" un racconto.¹⁰⁸

Non abbia pietà delle congiunzioni inutili (eppure tipicamente arabe) e delle frasi superflue. (Come un certo capitano, io ho la vocazione del sottrarre, sia pure un granello di rena! Sono sacrifici propiziatori all'altare dell'Ospite). (La morte infatti è un'identificazione, il punto estremo di un lungo viaggio di, tragica, purificazione...!).¹⁰⁹

Le mando il finale [...] Il racconto è un circolo perfetto. Dal punto di partenza si arriva percorrendo un semicerchio alla cortigiana: mozzata la testa di Taleb [...] c'è una specie di riflusso, si percorrono tutti i punti già percorsi ma all'inverso e velocemente. La storia di questi neri, del loro re

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 103-104.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 94.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 96.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 98.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 102.

che sa l'arabo [...] è un doppio battente, una porta che segna il punto di partenza-arrivo¹¹⁰.

Cristina: Nella fiaba di Iram delle Colonne, si parla del corpo di Salomone, composto in una grotta in abiti sacerdotali, con una tavola di metallo in cui è detto che chi lo tocca sarà polverizzato [...] E adesso mi ricordo di una leggenda ebraica che dice che quel cadavere ogni cento anni apre gli occhi «come un leone dal suo sonno» [...]

Come vede, non il ricordo, ma lo spirito, quasi la persona di Salomone regna sulla città, e chi sa che la principessa amalecita dagli occhi di mercurio non sia ancora una sua figura.

E pensi che tutto ciò s'intreccia all'Ecclesiaste e alla descrizione della costruzione del Tempio «senza colpo di martello né fruscio di pialla»¹¹¹

5 ottobre: *la prego*: veda di fare la piccola nota [...] Io ci tengo *molto* – e non solo perché l'accostamento a Dante è cosa sua, nata nelle sue lettere con *quelle* parole e non altre, ma anche perché la mia introduzione è ormai tutta quanta sotto il segno di Salomone – e Dante e Salomone «non possono capire sotto la stessa tenda». E questo accostamento è importantissimo [...] e non si può passare un'idea dall'una all'altra mano come una moneta¹¹²

Spina, 6 ottobre: per entrare nella Città di Rame ci sono venticinque porte "ma non se ne vede una". E per uscirne? Ha ragione, è un labirinto.

Il principe e la principessa di Cleve mi aspettano sulla scena da due mesi per riprendere le prove. Ma io, chiuso nella *Città di Rame*, non riesco a raggiungerli.

Le mando una breve nota [...] Se non le sembra inutile si potrebbe mandarla a Paragone¹¹³

7 ottobre: «Io ho ripreso il *Principedi Cleve*»¹¹⁴

Cristina, 9 ottobre '63: «La supplico di non abolire la frase rituale (niente affatto arbitraria): "leggere con gli occhi dell'anima". È una frase di assoluta precisione, concreta come tutto ciò che è figura».¹¹⁵

Cristina Campo a Vanni Scheiwiller, 17/12/63: « Il libro è una delizia [...] È una gioia per me quando un amico vuole la perfezione. L'ho investita dell'Ordine degli Imperdonabili»¹¹⁶

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 99.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 105.

¹¹² *Ibidem*, p. 106.

¹¹³ *Ibidem*, p. 107.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 108.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 109.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 139, in nota.

Spina alla Campo, fine '63:

Ho ricevuto oggi [...] la prima copia del libro speditami da Scheiwiller. [...] Il libro mi sembra riuscito, le illustrazioni sono bellissime e le ultime due addirittura splendide. Così come, le ripeto, sono felicissimo dell'introduzione. Il libro troverà i suoi lettori? [...] Noi ci siamo fatta tanta compagnia con queste persone, le pare? Davvero non saprei ripensare a questi ultimi mesi senza "contare" l'Emiro Musa e Kush, la principessa amalecita e lo stesso Talib [...] Ho letto la *Storia dei Cavalleggeri* ed è forse la cosa di Hofmannsthal che più amo. Miracolosa»¹¹⁷.

La scelta delle illustrazioni li aveva occupati a lungo. Riportiamo qualche frase. La Campo, da Manziana:

Sceghieremo insieme le illustrazioni.[...] io tengo ai miei Re sassanidi, tanto più che di Cosroe si parla in quasi tutte le lapidi dove si vuol significare la grandezza che passa.¹¹⁸

Ora avrei bisogno che lei guardasse un momento questo cavallo e poi mi spedisse un telegramma (e anche il cavallo, per posta.) Gli è che mentre lo incartavo per spedirglielo questo cavallo mi ha *guardato*, e molto naturalmente, come fosse cosa già avvenuta, io l'ho visto sulla copertina del libro, nel suo bronzo verde, nei suoi finimenti d'oro scuro, stagiato sul bianco, con il titolo in basso a sinistra... Simbolo antichissimo [...] di viaggio, e di viaggio oltre-mondano (è animale lunare); meraviglioso oggetto di *metallo*. Che ne dice? [...] sempre che lei non tenga in modo assoluto alla bella maiolica con i cavalieri, che se il cavallo conquista la copertina passerebbe all'interno, al momento cioè nel quale i vivi si stringono l'un l'altro, sotto il muro della città dei morti. [...] questa testa sapientissima e astratta [...] direbbe tutto prima che si abbia il tempo di capirlo, così come è giusto che sia... e ancora una volta, poiché si tratta di una scultura che trascende l'arte orientale, saremmo nell'atmosfera senza tempo e spazio dei due re sassanidi (Musa e lo Sceicco)

[...] è possibile, se le fotografie dovranno essere dodici [...] che dopo i due re venga la grande testa *senza volto*, in pietra mangiata dal tempo della regina dalla grande mitra (ricorda? In mezzo busto, due nastri di pietra che scendono ai lati del busto, al posto del volto il vuoto). Si chiuderebbe così anche il corteo delle immagini con «la donna senz'occhi», che non si sa se sia corpo o simulacro¹¹⁹.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 139-140.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 94.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 114.

Ritorno alle storie di ufficiali.

Compiuta, felicissimamente, la grande *gesta*, si torna, alla fine del '63, agli ufficiali. Il 7 ottobre Spina aveva scritto: « Io ho ripreso *Il principe di Cleve*» (v.s.). Ma il libro che doveva raccogliere le *Storie* era già stato mentalmente composto prima dell'interruzione dovuta alla *Città* (che interruzione non era, ma pausa feconda di approfondimenti, raccoglimento).

Spina: «Da [...] tempo io respingevo gli assalti di tutto un esercito: ma il suo suggerimento di una raccolta di racconti militari è stato un vero cavallo di Troia»¹²⁰; «le mie *Storie di ufficiali* sono la trascrizione di una immaginaria raccolta di *Lieder*»¹²¹;

Cristina: «sono sempre più contenta di quell'idea che mi venne a Villa Borghese, sotto il "leccio di Kleist" di fronte al fauno dal flauto doppio. Sarà un libro curioso il suo...»¹²²;

Spina: «la sua idea di una raccolta "militare" non è solo buona come lei dice: è eccellente»¹²³.

Lo stesso giorno, 9 maggio 1963, in cui la Campo invia i telegrammi che confermino l'impegno per la *Città di rame* Spina configura la struttura delle *Storie*:

Il libro dovrebbe essere così composto: Parte prima: Il tenente dagli occhi d'agata, Il Capitano Valentini, Una vita breve (Kleist), Il Conte di Luna, Quinto racconto (da scrivere), L'ufficiale. Parte seconda: Il principe di Cleve, La pseudopolacca, (ho molti appunti), Giugno 1940. A cui forse seguirà: Requiem (una specie di fiaba). Cioè sei racconti brevi, tre racconti lunghi e il congedo. (L'ufficiale e Giugno '40 chiudono le due parti in cui sarebbe divisa la raccolta perché portano, entrambi, l'annuncio della dichiarazione di Guerra, ossia della dissoluzione di quel mondo).¹²⁴

Duello solitario

Ora, conclusa l'ultima revisione della *Città*, Spina torna a informare l'Amica del progresso dei racconti. La collaborazione di mesi ha stretto anche il rapporto "di bottega" – ascoltiamo il narratore rivelare come mai prima i segreti del lavoro di "montaggio". 21 ottobre 1963:

Stamattina in ufficio ho scritto anche un'"importante" battuta per un colonnello che appare nel mio racconto nero [si intitolerà *Duello*

¹²⁰ *Ibidem*, p. 53.

¹²¹ *Ibidem*, p. 59.

¹²² *Ibidem*, p. 66

¹²³ *Ibidem*, p. 67

¹²⁴ *Ibidem*, p. 69.

solitario – la divergenza quando uscirà in *Storie di ufficiali*]. Nessuno (degli ufficiali) aveva finora (sui temi fondamentali di questi racconti) scoperto le carte con tanta fermezza. Ma stasera, sempre su questo racconto nero, un'aria di temporale. I tre o quattro personaggi raccontano con un "sapiente montaggio" la loro storia, ma non va, il loro alternarsi sulla scena diventa insopportabile. D'improvviso ricompaiono "insieme" e me la raccontano "insieme": tutto miracolosamente a posto. Il mio debito più grosso verso il teatro d'opera è il concertato. Se pensa poi che, fra questi personaggi, c'è uno strabico che tace...»¹²⁵

Il 26 febbraio del '64:

Sono alle prese col mio racconto nero [...] Un vecchio colonnello ha accettato la parte più difficile: quella di "portare" lo scandalo. Ma era assolutamente necessario che almeno uno di questi ufficiali assumesse la parte ingrata. Cerca di chiarire i rapporti tra il re e la morte, il suicidio e la democrazia, la Guerra e l'ordinamento del mondo, l'uomo religioso e il liberale o il socialista... Dovrebbe anche raccontare una fiaba importantissima. Intanto si assiste all'agonia di una donna, la quale ha, tardissimo, vere e proprie "rivelazioni", consuma – dinanzi agli occhi divergenti [v.s.] – una vera e propria esperienza religiosa. Ovviamete non saranno discorsi dottrinari e noiosi, ma quattro chiacchiere civili e distaccate fra un cognac e l'altro...¹²⁶

Cristina: «Il racconto [*Duello solitario*] è tra i suoi più belli. Ci ho ritrovato dentro metà di una amicizia, anche cose mai dette: pensavo poco tempo fa che il Dies Irae è così tremendo perché ha un ritmo di ninna-nanna, anzi le stesse note di una ninna-nanna... Perdoni i miei segni in margine, ma, impetuoso come il tenente Sorrentino, lei rischia a volte di sviare anche l'occhio diritto dell'Annunciatore. Deve stare estremamente attento»¹²⁷.

Spina, 26 febbraio 1964: «le sono molto grato della lettura e degli appunti sul *Duello*. [...] è un periodo per me difficile [...] la sua fiducia in questo racconto mi è giunta perciò tanto gradita».¹²⁸

Cristina, 21 luglio «*Duello solitario* – ad «Elsinore». No?»¹²⁹

(*Il Principe di Cleve*)

Spina, 6 aprile 1964: «Ho un racconto cominciato nel '62 che cambia

¹²⁵ *Ibidem*, p. 128

¹²⁶ *Ibidem*, p. 135.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 149.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 149.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 158.

pelle ad ogni momento. I personaggi li avevo da tempo davanti agli occhi: ma era come se fosse andato perduto il testo che dovevano recitare. Oppure come se il manoscritto in cui erano raccolti i dialoghi fosse caduto per terra e tutti i fogli si fossero confusi, senza più che nessuno fosse capace di ritrovare l'ordine naturale. Il ritorno del principe di Cleve, compiuta la sua ambasciata in Piazza De Bosis, mi ha tanto rallegrato che d'un colpo tutto è andato a posto¹³⁰ (Cfr. p.13 e unifica)

Cristina, 18 novembre 1964: «Elemire deve averle scritto intorno al "Conte di luna". So che le avrà fatto piacere perché me ne parlò come di rado parla di un racconto. Se leggesse "Duello solitario" ne sarebbe anche più colpito. Non può mandarglielo?»¹³¹

Ancora Cristina, 29 gennaio 1965: «Mi piacerebbe sapere di lei. *Il Conte di Luna* era bello, in «Elsinore». Ora è uscito *Gli imperdonabili*, che le manderò perché le appartiene. (Lo terminai tra il 25 dicembre e il 10 gennaio, per volontà di E.Z.)»¹³²

Il 24 dicembre 1964 era morta, all'improvviso, la Madre di Cristina.

Dei racconti, si parlerà nel *Carteggio* fino alla pubblicazione di *Storie di ufficiali* (gennaio 1966), e quindi delle recensioni.

(Cristina, 2. X. '67: «La recensione di Baldacci mi ha dato gioia. Come vede non mancano gli orecchi fini, capaci di cogliere le note segrete. Ora tocca a me. Abbia ancora un po' di pazienza. Del resto questo è un libro che deve durare nel tempo: è bene che se ne parli sempre di nuovo, a lunghi intervalli»¹³³).

Verso la comparsa dei Libici

Ascoltata infine la storia del principe di Cleve, conclusi i racconti militari della prima raccolta, compiute alla perfezione traduzione e nota alla gran Fiaba delle *1001 notte*, altre 'fiabe' si impongono, che non vogliono essere traduzione ma invenzione.

Da tempo Cristina chiede all'amico che vive di là dal mare di dar voce ai personaggi che popolano l'altra riva del Mediterraneo custodendo nella mandorla del loro mondo, ostinatamente muto per noi, una civiltà che la nostra riva pretende di aver dimenticato. Personaggi che Spina le permette a volte d'incontrare nelle lettere, che la sua versione del *La città di*

¹³⁰ *Ibidem*, p. 153.

¹³¹ *Ibidem*, p. 162.

¹³² *Ibidem*, pp. 169-70.

¹³³ *Ibidem*, p. 202.

rame le ha riportato molto vicino ('riportati' – non era stato l'Oriente de *Le mille e una notte* uno dei reami più amorosamente visitati nell'infanzia?) quei personaggi nelle *Storie* pesavano col loro silenzio (Spina a Cristina: «Lei ha notato subito l'assenza dei libici dalle mie storie»¹³⁴).

Cristina, [maggio] 63:

Nei racconti del Maggiore Spina (voce recitante: non potrebbe apparire in un prologo?) sento l'assenza dell'Africa. Salotti, salotti, salotti. Ma dov'è Khadigia? Dove i mercanti che odorano gelsomini? Dove il divino S[...] e il santo sorso di the? Dove la donna con il manto chiuso che singhiozzava nel vicolo distrutto dal terremoto? Dove il grande saluto "Rah sauak", le case in lutto, le tombe come occhi socchiusi?¹³⁵

I personaggi si affacciano con discrezione alla tribuna della lettere, da Kadigia a Saber:

Spina, 27 luglio '64:

(Novellino: Saber – "Paziente, a un dipresso –, il marito di Khadigia, mi fa da portinaio in fabbrica – si ha la tentazione di scrivere: si presta gentilmente ecc. – . Giorni fa compare in una sala della fabbrica , si ferma sulla porta, senza parlare. – Che c'è, Saber? –. Non risponde, anzi mi dà le spalle, volge il viso verso il muro. – Che cosa c'è, Saber? –. Il re è costretto a traversare la scena e venire incontro al messaggero. Finalmente parla: un suo nipote – ma per nipote si intende spesso un giovane appartenente alla stessa tribù – è stato travolto e ucciso da una macchina, è morto all'ospedale. – Non è vero – rispondo –, non credere a quello che dice la gente, vai e vedi –. Saber parte.

Il giorno dopo entra in ufficio e dice: – Il giovane è morto. È venuto il principe..., in casa mia. Due sole cose mi hanno consolato: la visita di questo principe e il tuo rifiuto di credere nella disgrazia).¹³⁶

20 maggio '66:

Pensavo a lei due giorni fa in fabbrica. Mentre ero nella stanza della piegatura, dove lavorano una diecina di donne, ne è entrata una, coperta di un barracano bianco. Apparizione teatrale e inattesa, perché nessun estraneo è ammesso. Le donne le si sono fatte incontro e una per una l'hanno salutata. Prendono l'una la mano dell'altra e contemporaneamente la baciano sul dorso. Poi, una dopo l'altra, abbassano il capo dell'amica e lo baciano sulla fronte. La donna, che non si riusciva neanche a vedere, versava lacrime. E non rispondeva alle domande premurose delle amiche sul marito che è pressoché immobilizzato e sulla figlia che si è appena

¹³⁴ *Ibidem*, p. 186.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 76.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 160.

sposata abbandonandoli. Finalmente, ma senza fretta alcuna, si spiega a me che sono il “personaggio principale”, a cui è rivolta l’attenzione dell’immaginario pubblico, chi è la donna. Suo marito lavorava per noi da prima che io nascessi e vi è restato fino a qualche anno fa, così sua figlia è sempre stata da noi. Di questa donna avevo sempre sentito parlare, con molto rispetto, anche perché la sua famiglia era molto legata alla Senussia. Un’apparizione dunque su un fondo di memorie, per me, infinito. Le hanno offerto una sedia, vi si è seduta, continuando a lacrimare tacitamente. Finalmente si decideva a parlare, a svelare il segreto di quella prima visita che con un “ritardo” di quarant’anni ci rendeva, rompendo una consuetudine rigida come un incantesimo! Chiedeva il permesso di ospitare suo fratello in casa loro (che è casa nostra). Perché, disse sempre lacrimando e senza mai scoprire completamente il volto, mio marito è così vecchio, pressoché immobilizzato, e io non so alle volte che cosa accada (soffre di una forma di epilessia). – Ieri mi hanno sfilato i braccialetti dal braccio e non mi sono accorta di nulla...

Poi si è alzata e se n’è andata, con le sue lacrime! Come le ho detto non ha mai scoperto il volto. (*Chi era?*). Poi abbiamo ripreso ognuno il suo lavoro. Sembrava avesse disperso in pochi minuti una carica accumulata per quarant’anni. Ma così intensi che si restava come sposati... (Ma forse il racconto non ha senso).¹³⁷

1964. Massime arabe:

= «Spesso la penna degli scrittori non sanguina che sotto i colpi della sventura».

= «Il giorno della battaglia di Yarmouq, racconta Houdayfa ad Adawa, percorsi il campo di battaglia alla ricerca di uno dei miei cugini che era caduto nel corso del combattimento. Avevo con me un po’ d’acqua e mi dicevo: “Se respira ancora, gli darò da bere”. Lo trovai infatti fra i soldati mortalmente feriti. “Vuoi bere?” gli chiesi. Mi fece cenno di sì. Ma ecco che accanto a lui un altro agonizzante lascia sfuggire un gemito. Il cugino mi manda a soccorrerlo. Mi avvicino e riconosco Hicham, figlio di Aas. “Vuoi bere?”. Mi fece cenno di sì. Ma subito un altro gemito giunge alle mie orecchie. Hicham m’invia al terzo morente. Quando arrivo accanto a quest’ultimo, vedo che ha appena esalato l’ultimo respiro. Ritorno accanto a Hicham per dargli da bere: era morto. Corro al capezzale di mio cugino: era morto anche lui».

26 luglio '63:

Un giovane della famiglia reale, “di altissimo lignaggio” per dirla

¹³⁷ *Ibidem*, p. 184.

con Hofmannsthal, figlio del figlio del capo della Senussia, colui che abdicò circa quaranta anni fa in favore dell'attuale Re, è morto per un incidente di macchina. Un cugino del Re, venuto a far le condoglianze allo zio, nel rientrare a casa (la "casa" è trecento chilometri più in là, nel sud e in pieno deserto) ha un incidente in cui periscono la madre, la moglie (sorella del principe ereditario) e il figlio (lui, *per ora*, è all'ospedale). Vado dallo stesso zio a fare le condoglianze. È un uomo bellissimo, sui sessanta anni. Altissimo, bianco "come il latte", con due occhi che sono solo due fessure, perfettamente orizzontali e lunghissime, una barbetta aristocratica. «I giorni – dice – son solo passatempo, svago» (letteralmente: «*Fan solo compagnia i giorni*»). Poi, fatalmente, si viene a parlare dell'incidente stesso. Immagini i nostri *confrères* quante colonne riempirebbero sul «Corriere». Il vecchio (medioevo intatto) si limita (su queste orribili invenzioni) a commentare: «Ma le macchine sono un mezzo in questo mondo, o per un altro mondo?!»¹³⁸

Continua: Oggi è venuto in ufficio un mercante dell'estremo Sud, un migliaio di chilometri più in giù. Inutile tentare di descriverlo. Mi chiede [...] come sta il "vecchio", cioè mio padre. Gli rispondo che è morto. Si toglie allora con gesto drammatico il berretto dal capo, lo getta sulla scrivania e veramente, proprio come al nostro caro Emiro Musa, tutto si confonde dinanzi ai suoi occhi. L' "immagine" della morte era intatta senza i nostri sapienti compromessi [...].

Una lettera perfettamente inutile¹³⁹.

Cristina, 3 agosto '63:

non pensi per un attimo solo che le sue cronache minute mi possano sembrare vane – è una civetteria questa, mi pare dovrebbe ormai sapere che le raccolgo come rugiada nel deserto, che me le recito come preghiere, che ne citerò alcune forse, in questo proemio – come segno di continuità in quella storia immortale che è la vita di un popolo ancora volto verso un punto preciso dell'orizzonte¹⁴⁰.

Il giovane maronita

Spina. 3 giugno '63:

Mi scrive che nei racconti sente l'assenza dell'Africa. Bravissima! È un "effetto" cercato con estrema cura e, forse, discrezione, riserbo. Alla radice di questi racconti c'è una scelta politica precisa, la condanna dell'atteggiamento italiano in questo paese: gli italiani vivevano qui come

¹³⁸ *Ibidem*, p. 83.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 87.

se il paese non avesse radici, volevano tutto distruggere o, i migliori, consideravano gli indigeni il nulla. [...] Se gli ufficiali vivevano *ignorando* gli indigeni ebbene gli indigeni non compariranno *mai* nei racconti: è il modo più netto, più sobrio e, mi sembra, più serio di far pesare la loro presenza. Naturalmente chi se ne accorgerà? Cristina Campo e due o tre altri. Il timore, naturalmente, di precipitare nel color locale; mi ripugna moralmente e artisticamente. La tradizione, gli esempi, non aiutano [...]. Bisogna dimenticare tutti e ricominciare dal due-trecento. Io ho molti progetti sugli "indigeni", ma è un viaggio molto lento e molto lungo. Ho scritto qualche anno fa un romanzo sui "medio-orientali" (cristiani, conservatori, con radici estremamente complesse e affascinanti) [...] Poi scriverò forse un romanzo: dalla campagna di stampa italiana per la Guerra libica, all'avvento – qui fatale – del fascismo [sarà, nel'64, *Il giovane Maronita*]; in questo romanzo i due mondi (dei coloni e degli autoctoni) dovrebbero essere, come difatti erano, entrambi in piedi. Fra l'altro dovrebbe comparirvi un "personaggio storico" morto l'anno scorso, a me estremamente caro. Così come penso a un romanzo su un giovane libico. Di un personaggio importante, "responsabile", bisognerebbe sempre poter dire: *'c'est moi'*. Per questo ormai tutta la letteratura "coloniale" è impossibile. Khadigia potrà comparire nelle mie "memorie"; ma non comparirà in un mio racconto se non il giorno che sarò capace di riservarle il posto che darei a mia madre.

Completamente diverso invece, il discorso da fare sul paesaggio africano. Una scena importantissima del *Principe* è ambientata a (non è vero: bisognerebbe dire "resa possibile da") Cirene. [...]

A proposito dei medio-orientali. Luigi XIV scrive al patriarca dei Maroniti (abitavano – anzi: abitavamo! – i monti del Libano) che prende «*en protection et sauvegarde spéciale le révérendissime Patriarche et les chrétiens Maronites qui habitent particulièrement le Mont Liban*» (1649). Prima di lui San Luigi era vissuto in quella comunità «*ensevelissant de ses mains royales les restes des guerriers occis pour la foi*».

Un certo Oriente vale la Vienna dell'Azione Parallela.

[...] Ho paura che a questo incontro con *Alf Lele u Lele* ne seguirà un altro. Ho voglia di cercare un racconto (magari lo cercheremo insieme) e riscriverlo a modo mio (e perché non a modo nostro?!)¹⁴¹

26 maggio '64:

Ho letto in viaggio *La mia Africa* della Blixen. Questa donna racconta la morte di X senza dedicare neppure una riga "diretta" ai suoi sentimenti.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 78-80.

[...] Se le parlo di questo libro è perché mi sono convinto una volta di più che gli “indigeni” non si possono più portare in scena alla vecchia maniera. È invece possibile che scriva un giorno un racconto o un romanzo breve con per protagonista un giovane senusso!¹⁴².

11 dicembre '64: «Le ho mandato la traduzione di *Semereth*? » [In nota: *La petite fille du jardinier* (Laugier de Tassy: *Histoire du royaume d'Alger*, Amsterdam, 1727), di cui *Semereth* è il fatale deuteragonista]. L'ha ricevuta? Son curioso di avere le sue impressioni»¹⁴³. *Semereth* è il “deuteragonista “ del romanzo *Il giovane maronita*, in cui stanno confluendo in quel momento le meditazioni sui medio-orientali.

Intanto, 8 febbraio '65:

Ho lavorato anche molto a un mio breve racconto con risultati, mi sembra, felici ma lontanissimi dall'armonia e perciò forse illusori. Ho scritto innumerevoli note, per la maggior parte su pretesti “autobiografici”, nulla ovviamente destinato alla pubblicazione. Ma io sono scrittore quasi soltanto di “opere private”. Infine ho molto pensato ai nuovi racconti africani, *La perdita del libro sacro* [primo titolo - Spina avverte in nota -, anni dopo abbandonato, del ciclo di romanzi e racconti africani , pubblicato nel 2006 col titolo *I confini dell'ombra*].¹⁴⁴

16 novembre '65:

Volevo proporle tempo fa di fare insieme una grossa antologia di “viaggiatori in Oriente” [...] Ho (forse) finito di lavorare ai miei *Ūfficiali* e ho anche cominciato un romanzo. Sarà (se lo scriverò per intero la storia di un giovane maronita che sbarca in Libia nel 1912 e vi resta fino alla morte (nel '60, all'alba dell'età del petrolio). Da una città medievale a quella sorta di “città del futuro” che questa stessa città sta diventando. O, quello che più importa: da una concezione religiosa della vita alla febbre del denaro. Storia di decadenza, dunque, come qualunque storia da Adamo in poi! Ma per ora non c'è che un intenso colloquio col passato della città e della mia famiglia, e alcune interessanti letture. Fra queste, le *Letters written during a ten years residence at the court of Tripoli* [dalla sorella del Console britannico Richard Tully (pubblicate nel 1816, la prima lettera è del 1783)]. Un libro bellissimo [...] Il racconto dell'uccisione del principe ereditario (il Bey) da parte del terzogenito del Pascià (Caramanli), lettera dell'agosto 1790, è splendida [...]¹⁴⁵

Quindi il *Maronita*, a questo punto della sua gestazione, si proiettava

¹⁴² *Ibidem*, p. 155.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 167-68.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 171.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 177.

lontano (“nel ’60, all’alba dell’età del petrolio”), fino agli ultimi romanzi del ciclo *I confini*. Vale a dire che questo *Carteggio* che nella sua prima stesura parziale – quella a una voce delle *Lettere a un amico lontano* – sembrava intendersi tutto attorno alle *Storie di Ufficiali* e alla *Città di rame*, contiene in realtà, in nuce, il progetto dell’intero ciclo africano.

Poco dopo: «Quanto al mio *Giovane Maronita*, [...] mette cautamente (in me) le sue radici. Ho anche riveduto i miei racconti militari, con una “fortunata” lucidità (così mi sembra almeno)»¹⁴⁶

In dicembre: Ho finito la prima parte del mio romanzo e ne approfitto per scriverle. [...] Non c’è ancora (quasi) niente in una redazione definitiva, ma il romanzo è imbastito con, mi sembra, una straordinaria felicità, non saprei immaginare una possibilità più distesa (e cattivante). Niente mi sollecita come il conciliare l’inconciliabile, e questo romanzo è composto di elementi non solo diversi ma “contraddittori”. Eppure tutto deve risolversi in una equazione perfetta e irrefutabile. Questa prima parte prende all’incirca un centinaio di pagine di stampa. Ma non dovrebbe essere che un quinto o un sesto del tutto.¹⁴⁷

Qui si ha ancora in mente il ciclo intero. Lo stesso in maggio, quando le 150 pagine del racconto vengono definite “frammento”:

Finora ho letto capitolo per capitolo a un amico libico e mi è stato di estrema utilità (oltre a una sottile gioia, superficiale, forse, ma intensa, come a teatro). L’unità di “materia: e pubblico (anche se composto di una sola persona) evita – così io credo! – molti trabocchetti a chi si avvicina a personaggi – se così è lecito dire! – “esotici”. Adesso, tutto pulito e copiato, il “frammento” (150 pagine!) andrà da Togni. Da lei arriverà più tardi, probabilmente le due parti insieme.¹⁴⁸

1° dicembre 1966.

Scrivere un romanzo è anche avere, di nuovo, un “centro di gravità”. Tutti i “gesti” restano subordinati [...] Cerco di vedere un po’ più da vicino la letteratura araba, anche quella nuova. Lei ha notato subito l’assenza degli “indigeni” nelle mie storie. Questo romanzo apre la porta, o la socchiude. Ma come è difficile, come gli esempi, anche illustri, sono inutili – anzi pericolosi. Io vado avanti con una certa “regolarità” e con risultati già, per così dire, maturi. Ma sembra di scavare una galleria attraverso un monte e ogni passo costa fatica¹⁴⁹

Cristina, 13 dicembre ’66:

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 179.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 180.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 183.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 186.

Quanto lei mi dice del suo romanzo, dei continui richiami ad esso, di come tutto lo nutra, non accada, per così dire, che per nutrirlo, mi riempie di gioia per lei e di nostalgia per me. Io, quando vado a passeggiare nel giardino che le ho mostrato (potremmo scrivere un libro ormai sui nostri giardini) porto con me un taccuino rosso dove scrivo appunti su appunti per un racconto immenso e impossibile, protagonista un monaco. Il monaco che m'ispira non è più qui, l'hanno eletto abate in Germania, e la distanza mette a fuoco i profili, fa posare la polvere d'oro¹⁵⁰.

Un anno dopo – Spina, Pader, 6 settembre '67:

Questa guerra mi ha colto, curiose coincidenze!, nello stesso stato d'animo dei miei ufficiali nell'estate di ventisette anni fa [...] Vissuta nel cuore degli amici libici questa crisi è stata "un grande viaggio" che mi ha portato lontano. Ho temuto anche per un momento che il mio romanzo fosse compromesso per sempre. E invece poco dopo mi riusciva di finirlo. Ho passato due mesi curiosi, con esperienze profonde, letture appassionate di vecchi libri già letti dieci volte, redazione febbrile del romanzo e interminabili ore in lunghe camminate in riva al mare. Sulla soglia dei quarant'anni ho ritrovato il fervore dei venti¹⁵¹.

1 novembre 1967:

Son qui da un mese ma ho riveduto e ricopiato interamente il mio lungo romanzo, un lavoro faticoso che mi ha completamente isolato. Sono tuttavia soddisfatto del lavoro che penso compiuto, anche se bisognerà rifare la stessa strada (revisione) altre volte. Glielo porterò in primavera. [...] Pensavo qui di dedicarmi alla traduzione di un poeta arabo (Abu Nawas), ci penso da tanto tempo, ma poi ho finito per occuparmi solo del romanzo.¹⁵²

Nel 1970, ancora Cristina:

Il romanzo – almeno in queste pagine – mi sembra *del cento per cento* migliorato. Viene fuori ora anche tutta la parte cavalleresca, o anche solo obiettiva (per i fratelli nemici) che prima mancava. È bene che di fronte ai Senussi ci sia anche qualche persona rispettabile – altrimenti non varrebbe la pena ammirarli. Il finale è abbastanza straordinario da aprire uno di quei punti di fuga alla Lawrence d'Arabia nei quali – ed è bene – anche il teatro svanisce nel mito. [...] un po' di semplice artigianato supplementare è a volte più risolutivo, sul piano della poesia, di cento visioni. Esso può, come giustamente disse Adorno una volta tanto, mutare, con cento inezie

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 187.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 201.

¹⁵² *Ibidem*, p. 204.

impercettibili, *l'intero livello* di un'opera anche geniale.¹⁵³

Spina, 18 agosto '70:

Mi ha scritto Cattabiani dicendomi che l'editore Rusconi ha deciso di pubblicare il romanzo, persuaso da una Sua bella lettera che portava un giudizio lusinghiero. La ringrazio molto.

Anni fa le mandai la traduzione della novella di Semereth Efendi, insieme a una mia nota. Mi scrisse che la novella era graziosa. Quanto alla mia nota, essa era del tutto "sproporzionata", chiaro segno che mi toccava di raccontare di nuovo e per intero quella vicenda. Così ho fatto. Era ovvio poi che l'intero romanzo tornasse alle Sue mani delicate¹⁵⁴

Il 25 ottobre, il *Maronita* nella forma definitiva (salvo la revisione del 2006) è nelle mani dell'editore Rusconi presso il quale uscirà l'anno dopo ('71). La stesura è durata dal '64 al '70:

Cattabiani non vuole le citazioni sul risvolto della copertina, ma una presentazione come di consueto. Che peccato! Un romanzo che cerca di conservare, come il bene più prezioso, la sua ambiguità, schiacciato dalla unilateralità di una "presentazione"! Che cosa scrivere? Un romanzo anticolonialista? Ma se è anche una favola! Un romanzo che irrita i fascisti? Ma se è scritto contro i "liberali"! Un romanzo anti italiano? Ma se l'autore non chiarisce mai i suoi rapporti col capitano Martello! La mia ambizione è quella di conservare a ogni personaggio il suo mistero: nel momento in cui esce di scena deve essere ancora indecifraile [...] Quanto al *Maronita*, esce sereno di scena, come vi era sempre vissuto, e con tutte le sue carte in mano: per lui è finito solo il primo atto e nulla sappiamo di come potrà vivere quelli che seguiranno [...] ¹⁵⁵

Ed eccoci riportati al nostro punto di partenza. Poiché all'inizio avevamo proprio anticipato questa "confessione" - *un romanzo che cerca di conservare come il bene più prezioso la sua ambiguità* - confessione concessa dall'autore del *Maronita* alla sua grande interlocutrice, che aveva per la parola "ambiguità" tutta la diffidenza che le poteva derivare dalla devota frequentazione della Weil, ma a sua volta era tanto esperta di *piani multipli* da non aver dubbi sul significato limpido che assume qui la parola. Allo stesso modo, Cristina aveva capito fin dal principio che il teatro significava per Spina quello che per lei significava la fiaba: «un grado più luminoso di realtà».

(Spina, 28 febbraio '64:

Ho avuto ospite qui per qualche giorno un vecchio amico inglese, un

¹⁵³ *Ibidem*, p. 211.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 213.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 214-15.

vero “dilettante” (perché non corre dietro al successo) [...] Proprio per questo ha pressoché abbandonato il teatro e si limita a qualche recital di poesia, alla BBC. Io avevo un estremo bisogno di conversazione, di essere irretito da un diverso labirinto di pensieri. È proprio per questo che ne parlo adesso a lei. Ho amato il teatro in un’età “fatale”, anzi ho aperto gli occhi su un scena. Lo porto in me come... un accento! Insomma (lei lo ha già capito) penso di nuovo a un lavoro di teatro.¹⁵⁶

Cristina, nel 70, riletto tutto i *Maronita*:

Il finale è abbastanza straordinario da aprire uno di quei punti di fuga alla Lawrence d’Arabia *nei quali – ed è bene – anche il teatro svanisce nel mito.*¹⁵⁷)

Era questo, credo, un aspetto del fascino che la Campo esercitava su Spina, la coesistenza in lei del suo opposto e del suo doppio, in qualche modo messa a fuoco anche dalla costante presenza attorno al tavolo ove sorbivano la santa tazza di tè, di colui che era a sua volta l’opposto e il doppio della Weil, Hofmannsthal.¹⁵⁸

Il testo de *Il giovane maronita. La conquista coloniale I, 1911-1917*, (Rusconi, 1971), scritto, come si è visto, dopo varî altri racconti de *I confini*, deve essere il primo nell’edizione definitiva dell’opera completa - non solo per il fatto che gli eventi di cui vi si parla si situano nei primi anni dell’avventura italiana in Libia, quindi a un polo dell’arco che il ciclo intende coprire, e neppure soltanto per il fatto, indubbiamente importante, che questo romanzo solo, del ciclo, si correda di quel contrappunto di documenti posti davanti a ogni capitolo, che àncora crudamente la favola alla realtà: deve essere il primo, penso, anche perché è qui che tutti i temi del ciclo si propongono in modo emblematico.

Prima di tutto, è un testo dove i libici e gli ufficiali hanno lo stesso peso.

L’equivalenza dei due gruppi di personaggi ha un significato essenziale: poiché uno dei fondamenti del *Maronita* (ma anche del libro completo, *I confini dell’ombra*) è il simbolo dello specchio, del doppio – che si incarna provvisoriamente, anche se in modo ricorrente, in due che appartengono allo stesso mondo (Semereth/Émile, Delle Stelle/Martello) ma più evidente si fissa in due figure dei due ‘opposti’ mondi (siano esse

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 150.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 211.

¹⁵⁸ In *Cristina Campo e i suoi amici* (Ed. Studium, Roma, 2006) ho cercato di dare un breve campionario di frasi di questi due grandi ispiratori della Campo di cui non sarebbe facile l’attribuzione tanto si somigliano – cosa sorprendente se si evocano biografia e aspetto esterni dei due autori.

Martello/Semereth o Martello/ Fathi) – era essenziale che i due gruppi fossero qui ugualmente presenti.

Ha da esser così perché il complementare del tema (o simbolo) del *doppio* è il tema dell'*altro*. Quando l'*altro* si riduce a *lo stesso* la vita diventa insopportabile: «Il corso di addestramento [di Fathi] in Sicilia aveva raggiunto un solo risultato: il *disincanto*. Gli si era mostrata altrove *la stessa* loro terra abitata da *altra* gente. Come se [...] il futuro non potesse essere che una replica del passato.»¹⁵⁹ Che questo fosse insopportabile per Fathi è spiegato in termini non si potrebbe più 'laici': interdizione del *progresso*. Ma basterebbe quella parola *disincanto* che rovescia gli innumeri *incantesimi* che costellano *Il giovane maronita* a rivelare che questo laicismo non può essere che di facciata. Coscienti o no tutti i personaggi cercano una cosa sola, che è l'indicazione del loro destino: la *trasformazione* che qui si auspica per la Libia è indispensabile per ognuno perché la parola definisce qui quel muoversi sulla linea del destino che è l'unico senso riconosciuto alla vita "in questo mondo". La trasformazione richiede la conoscenza di sé, e la conoscenza non si attua che specchiandosi nell'*altro*, che perciò ha da essere a noi ugale (un doppio) e diverso. Il primo confronto con ciò che è *altro* è spiazzante. Rendersi conto che esiste allo stesso titolo della nostra un'altra legge, un'altra visione del mondo, crea immediatamente un vuoto che attira al suo interno come un vortice. Non per caso qui come in certe storie di ufficiali che rimandano come un'eco agli ultimi capitoli del *Maronita*, il personaggio guarda *da un'altura* le tombe forate dove brulicano le variopinte meretrici, e quando vi scompare senza ritorno si ha l'impressione che vi si sia tuffato dall'alto per lasciarsene inghiottire.

Ecco, è indispensabile fermarsi su ogni immagine. Perché noi vorremmo *capire*, afferrare un messaggio *non ambiguo*, ma siamo costretti a contentarci di cogliere indizi:

talvolta la scena del reale si complica stranamente, si aprono porte su luoghi ignoti, dove ci si avventura senza sapere nulla, come nelle cadute dei sogni dove mondi si sovrappongono a mondi – o come nel pentagramma, sul quale un sapiente ha vergato misteriosi *geroglifici*¹⁶⁰.

I geroglifici, non si può tentare di decifrarli che girando attorno all'obelisco infinite volte (come insegna la Campo) cosicché tante piccole oasi di significato a poco a poco ci si illuminino. Qui l'immagine è quella dei ruderi che «*si indovinano* sotto la soffice coltre dei prati»¹⁶¹ – «a

¹⁵⁹ A. Spina: *I confini dell'ombra*, Morcelliana, Brescia, 2006, p. 168.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 171.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 172.

Martello *rammentava* l'espressione di una figura arcaica *dissotterrata* dai sodati che avevano casualmente visto un piede di pietra *emergere* dal terreno». ¹⁶² «Una volta aveva impiegato dei soldati in uno *scavo* e ne aveva avuto un premio: un mosaico quasi intatto affiorava, leggeri arabeschi neri su fondo biancastro». ¹⁶³ Il senso 'geroglifico' si concede in minuti ma indicativi frammenti, emergendo da uno scavo – lo scavo è figura di infinita cauta pazienza nel lavoro alla scoperta del sé, cioè del destino. Ma che figura assume il destino? piccole tombe dalla «forma di minuscolo tempio», busti di donna senza volto, con la testa velata, la dea madre, o Persefone che si scopre la testa non più solo dinanzi allo sposo sotterraneo ma a ogni anima che si affaccia all'Ade. Quindi il destino ha figura di morte – è qui che conduce Martello il lungo paziente confronto della sua civiltà con l'altra, ma anche di sé con l'altro che è insieme il suo sosia (Semereth in primo luogo, ma perfino l'ingenuo Fathi: «Ciò che riteneva la sua attenzione era la *simmetria* segreta della loro esperienza.») ¹⁶⁴

La sua vocazione religiosa era di stampo suicida: incapacità di trovare un senso agli elementi di cui si componeva la sua vita e volontà di trovarlo, che è porta spalancata sul soprannaturale. [...] Semereth Efendi [...] era l'altra riva [...]

- sarebbe da fare storia di questa figura dell'"altra riva" nell'opera -

[L'ossessione con cui Martello inseguiva Semereth] «erano catene in cui la vana speranza di raggiungere l'altra riva lo imprigionava [...] La meretrice che chiamava dall'abisso della tomba soddisfaceva l'appassionata attesa di un avvenimento che definisse per sempre il suo destino [...] La complicità nell'impresa coloniale aveva reso privo di significato tutto quello che gli era stato insegnato e in cui aveva creduto [...] L'incontro con una civiltà organizzata diversamente è la figurazione dell'incontro con l'altra realtà, a cui segue l'immediata svalutazione di questa e l'ansia di meritare l'altra e di fuggirvi per mettersi in salvo». ¹⁶⁵

(All'opposto di quel che accade nelle *Lettere a Mita* dove il suo nome è continuamente presente, nel *Carteggio Campo-Spina* la Weil è nominata pochissime volte, anche se con due citazioni di grande rilievo. Tuttavia, la scoperta che la prospettiva di un Altro ha lo stesso grado di validità della nostra è per la Weil il fondamento di ogni ricerca del Vero. Su questo punto, per ambedue assolutamente essenziale, la Weil e Spina coincidono).

¹⁶² *Ibidem*, p. 170.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 171.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 167.

¹⁶⁵ *Ibidem*, pp. 176-77.

Lucido come sempre, Michel Balzamo condensa la *fabula* e ne distilla tutto il senso 'politico':

Semereth, riche marchand libyen, a épousé une toute jeune fille Zulfa. Même si l'union n'a pas pu être consommée, il ne répudie pas sa nouvelle épouse. Au contraire, il se montre patient, la comble de cadeaux, sans cependant faire céder les réserves de Zulfa. Come si un maléfice figeait leurs rapports, transformant l'histoire en un conte issu de l'Orient lointain, celui des fables et des legendes.

Pendant un déplacement de Semereth en Egypte, la toute jeune épouse le trompe. La trahison est vite connue; la punition est inévitable, sans cela la règle serait transgressée et la tradition souillée. Mais Semereth répugne à faire justice: il aime Zulfa et c'est lui qu'il juge coupable pour n'avoir pu gagner son amour.¹⁶⁶Il dilemma insolubile di *punizione inevitabile perché la regola non sia trasgredita* e di [giusta, secondo una legge più interna] *ripugnanza a far giustizia* – non si può non pensare al Sofocle di Antigone – questo dilemma lo ritroveremo ugualmente straziante in un'altra *fabula* fatta romanzo nel ciclo, *Il visitatore notturno*. Ma ascoltiamo ancora Balzamo sul Maronita:

Il est un Italien, le capitaine Martello, que la maison de Semereth et son propriétaire surtout intriguent [...Il] n'est pas comme un lecteur affamé d'exotisme [...] Il ne représente pas non plus l'Occidental cherchant sur l'autre rive a rénouer avec un passé révolu [...]

Le romancier se penche sur une quête plus obscure et ambiguë. Dans une conversation avec son supérieur, le général Delle Stelle, Martello lui avoue que le seul moyen de donner un sens à sa présence (celle d'un combattant armé) en Cyrénaïque est de réussir la où Semereth a échoué auprès de Zulfa: se faire accepter et aimer. «La storia di Semereth e della sua sposa è la metafora della nostra condizione, in questa splendida provincia africana di conquistatori *non amati*»¹⁶⁷

Bisognerebbe insistere sul fatto che a «cercare la chiave del destino di quell'ufficiale»¹⁶⁸, a concludere la vicenda di Martello – che se è solo il deuteragonista, è pur sempre una delle chiavi di volta di questo romanzo e dell'opera –, sia il generale Delle Stelle, "il cinico", e rivolto a chi non può assolutamente capire (il fantoccio di ragazza dai capelli fini di bambola) né la verità dimessa, né quella avvolta – per disperazione – nei sontuosi

¹⁶⁶ M. Balzamo: *Le royaume de l'ombre*, cit., p. 4

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ C. Campo-A. Spina: *Carteggio*, cit., p. 178.

drappi del melodramma o nei veli sottili dell'ironia. Ma non pretendiamo di *toccare* qui tutti i significati del racconto. (Certo la lacuna più vistosa è l'aver taciuto di quelle pagine in corsivo, di documenti, preposte a ogni capitolo, chiave e contrappunto). Non si ha spazio che per accennare a come le rovine che parzialmente affiorano siano accostate immancabilmente alle «*estreme orme di una civiltà*»:¹⁶⁹

Ciò che il *Discorso sulla storia universale* mostrava nel suo interminabile fluire, la vallata illustrava in una sola immagine: civiltà diverse erano passate, lasciando pochi e drammatici segni. Ibn Khaldun dice che lo storico confronta il prossimo e il lontano, le cause delle somiglianze e le cause delle differenze. Cicli dai tratti simili si susseguono, come se ogni forza, allo stesso modo di ogni essere umano, seguisse una traiettoria che rispecchia regole costanti¹⁷⁰.

A che alludono le «profonde finestre nere che si aprivano nella necropolis»¹⁷¹? E che vuol dire quella villa lombarda che appare ad apertura e chiusura del *Maronita*, che ci obbliga a pensare alla villa lombarda che l'autore si andava costruendo in quegli anni, come presago del vuoto dell'Africa che avrebbe dovuto tra breve colmare, e che è una sua opera, in cui egli si esprime, allo stesso titolo e con la stessa perfezione che nel grande libro? «C'era un modo dimesso di raccontare che dava un'impronta di verità al discorso» si legge alla pagina 166 e si è costretti a riconsiderare tutto il grande tema del teatro, che qui non si è nemmeno sfiorato, che tanta parte ha nel ciclo de *I confini*. Che vuol dire quell'accostamento costante di morte e teatro – si sa bene come convivessero da fratelli nel mondo barocco, ma allora perché l'«impronta di verità», come, forse, la morte, si rivela con un registro («un modo dimesso di raccontare») che è l'opposto di quello del melodramma ma anche di quello dell'ironia? Che identità e opposto siano il nocciolo stesso di questa lezione *ambigua* si è in qualche modo accertato – il segno è che non si può più usare una parola come 'accertato' senza rabbrivire. «*Di certo si sa soltanto che nessun viaggio oltre una fatale linea segreta può mai essere percorso all'inverso.*»¹⁷² Forse si può dire 'sentiamo' che la scomparsa di Martello si consuma in un'atmosfera che ha dissolto la disperazione. «In Africa gli era concesso un viaggio nell'al di là» è frase carezzata dall'ombra luminosa dell'ultima frase di Semereth: «Da chi venimmo torniamo».

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 172.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 249.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Ibidem*, p. 178.

Le nozze di Omar

Il 15 giugno [71], dopo un mese di malattia, Cristina scrive all'amico: «Comincio appena ad alzarmi. Da ogni parte mi si preme perché lavori... ma più di un'ora al giorno non posso applicarmi. Il suo libro sarà la prima cosa che leggerò *di seguito* appena ce la farò.¹⁷³

Si tratta delle *Nozze di Omar*, oggi il secondo volume de *I confini dell'ombra*.

Quindi Spina, il 12 novembre:

Ho finito la revisione del romanzo. Le mando quattro capitoli, uno per libro (per risparmiarle la lettura di tutto il ms). Faccia tutti i segni che vuole, non è la copia che andrà all'editore.¹⁷⁴

La Campo non parlerà del libro che nel '72, dopo averne letto per intero la versione manoscritta. Riporto la sua lettera su *Le nozze* quasi interamente, benché ai primi due paragrafi abbia già accennato all'inizio, perché mi pare interessante osservarne insieme i diversi registri:

Ho letto il suo libro in un giorno, come prevedevo, e senza, si può dire, staccare gli occhi dai fogli. Il suo mondo è ormai uno dei miei mondi; l'ho ritrovato anche questa volta profondo e vivente, con tutti i suoi enigmi e le sue splendide semplicità. Così ho ritrovato i personaggi, in parte già amati per anni nelle lunghe notti passate insieme davanti alla "santa tazza". Kadigia, Saber, persino Omar, che qui sono perfettamente se stessi, senza residui, religiosamente toccati. Anche Muna, e la bella sposa e il cupo cugino e quell'ufficiale alato e piumato, fratellino sventato di Saint-Loup: tutti vivono, qui, come vivono le loro stoffe, le loro stanze e strade e notti. Il conte e la contessa assai meno, direi (ripetono in qualche modo personaggi da lei descritti altrove) ma infine esistono. E alcune "stelle" disegnate dai diversi destini sono bellissime. Khadigia-Antonino soprattutto.

C'è d'altra parte in questo libro qualcosa – e so che lei non vorrebbe che glielo tacesse – che mi sembra abbia bisogno di ancor lungo lavoro. Ed è la struttura stessa del romanzo, troppo esplicitamente *mentale e parlata*, troppo, per pagine e pagine, taccuino segreto dello scrittore. Queste pagine non soltanto arrestano il flusso della "fiaba", l'arenano, l'interrompono – ma tolgono peso e mistero all'azione e ai personaggi. I quali, quando sono di questa fatta, tanto più risultano potenti quanto meno parlano e "sono parlati" (Hofmannsthal insegna). E se i personaggi europei debbono ragionare mentre gli indigeni tacciono (è questo, credo, che lei vuole) bisognerebbe che i loro ragionamenti restassero infinitamente più indiretti.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 218.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 220.

D'altra parte io credo che lo sfondo storico, politico o sociale di un romanzo debba rimanere sempre *puro pretesto*, commentarlo discorsivamente (e così a lungo) mi sembra che tradisca tutte le "sacre leggi della finzione". Chi si ricorderà fra cent'anni di quegli eventi; chi sarà in grado di misurarne gli aspetti se non appunto attraverso le "sacre leggi della finzione"? I bollettini e i giornali vanno in polvere, un gesto resta, un detto breve risplende...

Penso alla magistrale economia di *Giugno '40* e di *Duello solitario*, dove tutto era detto, agito, pensato in brevi paragrafi serrati, contrappuntati, urgenti – e quel che contava era la coppa d'elisir, la romanza di Schubert, la mano guantata dell'aviatore morto. Quello mi sembra il suo ritmo – tutto allusioni, su doppia tastiera, sfuggente e profondo.

Inoltre, in questo libro, tra tanto ragionare (e taluni di quei ragionamenti meriterebbero di vivere di vita propria, cioè di divenire saggi) certi motivi restano oscuri [...]. Che è avvenuto tra Khadigia e Muna (bellissimo l'incontro)? [...] Che valore ha (in senso stretto, narrativamente) la scena – per altro tra le più belle che lei abbia scritto – delle prostitute? Fratellanza "iniziatica" fra due amici? Ora non mi sembra persuasiva né sufficiente. Così non mi è chiara la scena dei due cugini con berretti rossi – non ne afferro né il luogo né la portata.

Per riassumere: i personaggi e il romanziere (salvo gli indigeni) dovrebbero parlare infinitamente di meno, il destino infinitamente di più.¹⁷⁵

Può sorprendere che Cristina insista, nel penultimo paragrafo, perché l'amico sia più 'esplicito', 'spieghi' – proprio lei che ha scelto a sua divisa il *minus dicere*, la litote, che come il suo Leopardi ha orrore del tutto detto e spiegato; e poi proprio qui, dove, come nel 'particolare' delle due prostitute, e in quello dei 'cugini coi berretti rossi', è chiaro anche a lettori meno di lei illuminati che si tratta di *particolari di un quadro*, di immagini geroglifiche poste per un attimo in primo piano non per fermare su di sé l'attenzione ma per dirigerla sulla *fabula* in cui si rappresenta il destino – come in certi dipinti del Rinascimento di cui lei sa bene la sacralità, come in Giorgione per esempio. Poiché non mi sono proposta di azzardare interpretazioni ma di offrire materia alla riflessione, al tentativo di capire un pensiero, un gusto, quant'altri mai *a piani multipli*, scelgo di rimandare a altri esempi che allarghino il campo.

¹⁷⁵ *Ibidem*, pp. 223-24

Già nel '63, mentre ferveva il lavoro comune alla *Città di rame*, Spina aveva inviato a Cristina tre racconti completamente diversi dai racconti libici (*Il palombaro, Ritratto d'artista, Gube e il caso*), pubblicati sul n° 164 di «Paragone». E lei aveva scritto:

Ora dovrei dire dei suoi racconti, ma oserò farlo avendoli letti solo una volta? A prima vista mi sono apparsi cifrari [sic, cifrati?] come telegrammi di guerra [...] – forse bisognerebbe che, scrivendo, lei pensasse meno ai suoi lettori che hanno la chiave del codice [...] pensasse solo a Dio, che è Onnisciente ma finge sempre [...] di non sapere nulla, sicché bisogna raccontargli tutto molto chiaramente.

La storia del secondo palombaro, per esempio, è per me un integrale mistero. Quella del musicista meno, la scrittura così dolce e segreta, quell'azzurro, gettano una luce obliqua anche sulle cose non dette – ma perché non dirle? Il clima era così bello. Provi, la prego, provi, a scrivere a Dio Nulla-sciente (Strano come le storie di ufficiali, da Giugno '40 al Conte di Luna, siano invece chiarissime. Forse perché non hanno dietro «storia cifrata», non sono raccontate a «chi sa già?»)¹⁷⁶.

Questa è una lettera del '63, ma in una lettera del 21 gennaio [1975] ripeterà a Mita lo stesso consiglio, con identica urgenza:

Spero, nella nostra ultima telefonata, di averle spiegato con sufficiente chiarezza i piccoli ritocchi che gioverebbero penso al suo saggio su A[nna] B[anti]. Ricordiamo S. Weil che, meditando sopra la forza, ci racconta tutta l'Iliade... Credo che questo sia necessario, se si vuole che la critica sia quell'incrociarsi di voci e di echi di cui si parlava – quel movimento nei *due* sensi. Penso che bisognerebbe procedere così anche in un saggio su Dante – come se nessuno avesse mai letto prima la Commedia. Del resto è la stessa probità della pittura di cui in questo saggio si parla. Per poter gettare tutta la luce su quello scorcio di raso bianco, bisogna che dietro, nell'ombra, sia presente tutta la stanza, con porte e cassapanche e fantesche di spalle. [...] Basterà pochissimo a dare sfondo a quel che lei dice, identità alle evocazioni, topografia agli avvenimenti ("in un punto del tempo..." *quel punto, quel tempo*)¹⁷⁷

(Forse si è troppo parlato di *sprezzatura* a proposito della Campo e non si è detto abbastanza che altrettanto amava la virtù opposta e complementare che Vasari chiama, per Stefano fiorentino, *diligenza* – e che ripeteva volentieri la massima di Ingres: *le dessin est l'honnêteté*. Non è impossibile che qualche volta il suo 'classicismo' magari le prendesse la mano, come l'altro estremo del gusto una volta almeno a Leopardi,

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 101

¹⁷⁷ C.Campo, *Lettere a Mita*, cit. p. 287.

quando accusò Dürer di minuzia.)

Le nozze di Omar ha in exergue quattro versi di Hölderlin, sublimi:

Die Linien des Lebens sind verschieden,
Vie Wege sind, und wie der Berge Grenzen,
Was hier wir sind, kann dort ein Gott
ergänzen
Mit Harmonien und ewigem Lohn und
Frieden.

[Le linee della vita sono diverse,
Come vie sono, e come i crinali dei monti,
Quel che noi siamo qui, di là potrà compierlo un
dio
Con armonie e premio eterno e pace.]

Non che il tema del destino non fosse essenziale nel Maronita, ma qui ogni immagine, ogni suono, ogni figura dalle primissime pagine lo sottolinea. Amore e morte:

In umide depressioni del terreno che si celavano agli occhi fino a pochi metri di distanza, come in enormi bacini, stava una vegetazione rigogliosa, le cime degli alberi raggiungevano a stento il livello della piana circostante. Qui gli antichi, secondo tradizione, collocavano i favolosi giardini delle Esperidi, in cui crescevano *i pomi d'oro*: li donò Gea a Era per le nozze con Zeus. Più avanti il *buco* grande, la grotta dove scorre un fiume sotterraneo, identificato con il leggendario Lete, uno dei cinque fiumi dell'Averno¹⁷⁸.

I legni sui quali siamo imbarcati vanno in direzioni proprie determinate da elementi che per la maggior parte ci sfuggono: come in un incantesimo, la spiaggia raggiunta non è quella verso la quale ci siamo diretti¹⁷⁹.

Depositaria dei segreti del destino, maga, chiromante, la cuoca nera Khadigia: il suo vecchio sposo Saber, immobile custode delle porte, la cui voce è tramite solo alla saggezza del *libro* – lode, benedizioni; quando sarà tempo il versetto che pacifica il lutto: «Lode a Dio, poiché nessuno resta». In primo piano (ma Khadigia non è meno essenziale dei primi attori, né lo

¹⁷⁸ *Ibidem*, p.188.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 222.

è Saber, che scioglie il nodo del lutto), in 'primo piano' il Conte Alonzo, sua moglie Rosina, il servo/figlio Omar, il nipote Antonino. In apparenza distante, ma *deus ex machina* del destino, il cugino di Omar, Sharafeddin. È tra loro che si gioca il complicato gioco degli opposti e dei doppi. Fratello maggiore del capitano Martello, il conte ne ha oltrepassato la tentazione suicida senza sciogliere l'angoscia dell'*estraneità*.

Alonzo ha smarrito il legame fondamentale, la visione del mondo nella quale è stato educato; staccato dal mondo da cui proviene cerca il legame nuovo, una nuova unità spirituale [...] Il suo destino è in mano a un doppio indecifrabile. È come se indigeno e conquistatore siano stregati dalla presenza reciproca: l'indigeno minaccia la stabilità del mondo del conquistatore [...]

Essenza di ogni fenomeno religioso è la divisione del mondo in due ordini che si escludono reciprocamente. L'incontro con una seconda e autonoma civiltà opera allo stesso modo: la conoscenza ha per esito la divisione¹⁸⁰.

Agli occhi della maga Khadigia su questo palcoscenico (del *Gran teatro del mondo* – certi nomi evocano attraverso l'Opera lirica gli scenari di Calderon de la Barca, come 'gli enigmi' qui alludono ai giochi di scambi tra donne velate o cavalieri con cui Calderon riproponeva in chiave secentesca i più aerei castelli incantati di Ariosto), – agli occhi di Khadigia c'è un sesto personaggio, che invano lei tenta di esorcizzare. È la musica, in cui Rosina 'fugge' dalla realtà lacerata, come Alonzo, nel suo ufficio, si rifugia nei suoi ansiosi piani di pacificazione: «La musica è l'altro polo, opposto alla meta alla quale egli volge i suoi passi. Ma gli opposti sono connessi – riconosce Rosina. – Alonzo nel suo ufficio e io al pianoforte siamo in viaggio o in preghiera. L'uno, come l'altra, è passaggio.¹⁸¹»

Per compiere il suo viaggio Rosina «si perde sulla tastiera *bianca*». Invece Khadigia vede nel pianoforte sinistre ali *nere* d'uccello che si capovolgeranno nel gentile uccello nero che incanta la maga, il giovane ufficiale Antonino: «Khadigia era cauta nei gesti, come temesse che quell'uccello, fragile sotto le penne regali, potesse spaventarsi e fuggire¹⁸²». Questo accostamento non è casuale. Nulla è casuale nei geroglifici del destino, i cui simboli, chi sa, può leggerli nella realtà come nella favola:

[Antonino] era sbarcato con emozione, come entrasse nello scenario

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 224-25.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 225.

¹⁸² *Ibidem*, p. 196.

aggraziato di una favola, piccolissimo e dai confini invisibili.¹⁸³

Beveva il caffè alla turca, non filtrato, con lunghi indugi, era una passeggiata [“passeggiata” come “viaggio”]. Sul fondo della tazzina una specie di melma nera, lo stagno misterioso in fondo al giardino. Bastava piegare un poco la tazzina perché sulle pareti restassero impresse arcane criptografie e geroglifici.¹⁸⁴

I due uccelli neri si sovrapporranno nella conclusione tragica.

Anche qui il destino si incontra attraverso il “doppio”, sia questo l’opposto complementare o il sosia. Per Antonino sarà Omar che non è esattamente né l’uno né l’altro (come Semereth è nel *Maronita* l’antagonista e il complementare del capitano Martello, e Saad è nel *Visitatore notturno* il sosia di Rafiq). Ma ci saranno tra Antonino e Omar giochi di scambi – esemplare la sostituzione di Omar a Antonino nello stanzino – e Omar sarà con tutta naturalezza chiamato ‘fratello’ da Antonino:

«ecco che adesso assieme al suo *doppio* egli aveva varcato la soglia delle due prostitute nere [...]

chiuso nella stanza con la figura nera *gemella* dell’altra scomparsa col *fratello* Omar, nel buio appena interrotto da punti e strisce di luce, il rito – superata la prova – si compiva¹⁸⁵»

Della “prova” dirà appena dopo: «quella copula, cerimonia di iniziazione – suggellava un nuovo stato¹⁸⁶».

Quando rivide Omar, gli fu chiaro che su due palcoscenici si era compiuta la stessa vicenda, come in uno specchio. La donna era la stessa, per questo figuravano nel visibile come gemelle. E se erano nere, ciò serviva a confonderle con l’oscurità del luogo, dove giacevano vaghi colori e frammenti di luce¹⁸⁷.

L’iniziazione passa attraverso Eros, il nuovo stato è una svolta nella strada che porta al compimento del proprio destino. Qui, come nel *Maronita* per il capitano Martello, è una svolta molto vicina a quel compimento, che sarà Tanatos. Se nel *Maronita* il rapporto tra la scomparsa di Martello e gli uomini delle tribù indomite dell’entroterra libico è tutt’altro che esplicito, in Omar è detto chiaramente che la caduta mortale di Antonino è provocata da Sciarafeddin, che aveva fin da principio «respinto *la coppia*» Omar/Antonino, simbolo della possibilità di unione dei contrari (qui politici). E non solo Sciarafeddin è il cugino di Omar, ma

¹⁸³ *Ibidem*, p. 195.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 196.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 205.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 206.

– quel che più conta – è stato Omar a mettere i due in contatto, abbastanza arbitrariamente e con ostinazione. Omar «era l'ombra che lo seguiva, ma era anche – silenziosa – l'ombra che lo guidava [...] Omar aveva rimorso di quella sortita sbagliata, i due uomini non avrebbero dovuto incontrarsi mai¹⁸⁸». Quindi è stato Omar la 'causa' della morte di Antonino, la morte è passata attraverso la loro simbiosi.

Il visitatore notturno. La conquista coloniale III, Scheiwiller, 1979

Nella penultima lettera del *Carteggio* un accenno: Spina, Pader, 15 agosto '73: «Le affido il mio racconto. Spero di tornare presto e trovarlo qui insieme alle sue note, sempre preziose».¹⁸⁹ Nemmeno la nota a piè di pagina chiarisce del tutto: «Forse *Il visitatore notturno*, poi pubblicato da Scheiwiller, All'insegna del pesce d'oro, 1979». Comunque, nel *Carteggio* non c'è alcuna replica.

Se la supposizione messa in nota è giusta, il carteggio si conclude con la menzione del terzo romanzo libico, con cui termina la prima delle tre sezioni che scandiscono *I confini dell'ombra* (sottotitolo: *In terra d'oltremare*, che richiama alla memoria di ogni lettore di lingua italiana l'attacco della canzone di Rinaldo d'Aquino, che è anche un esergo nel libro)

Nei geroglifici del *Maronita* e di *Omar* ritornano con maggiore insistenza le figure del doppio, dello specchio, del teatro – anch'essi fiaba e magia –: qui sale in primo piano la figura del magico *viaggio immobile* che Cristina Campo aveva letto con insistenza nella fiaba. Shekh Hassan lo compie instancabilmente ogni notte, chiuso nella stanza vuota, dopo aver contemplato al chiaro di luna «le montagne, la splendida vallata [che] gli erano più chiare di ogni altro luogo», e che, «scesa la notte, stavano nel cavo di una mano», la vallata che al lume della luna «aveva la pacata chiarezza di una pagina».

Lo compie, il viaggio, appunto, attraverso le pagine – illuminate, quelle, dalla pallida luce della candela, le pagine dei pochi libri che «magicamente conservano un mondo senza limiti». Si coglie subito questa eco, delle pagine e delle luci, nell'incipit del *Visitatore notturno*. I romanzi con cui il ciclo si apre hanno per larghi tratti questo in comune con la poesia: che vanno letti, come la Campo dice della poesia, girando intorno alle immagini, vasi che a poco a poco si colmano di significato come i segni di una colonna istoriata.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 198.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 228.

Shekh Hassan viaggia sul tappeto volante della pagina, viaggia nel «mondo senza limiti» dei libri, per avida sete di conoscenza, ma anche per evadere dal limite troppo stretto della giornata, «sogno bizzarro nel quale immagini irrilevanti occupano la nostra attenzione e ci costringono a una partecipazione talvolta dolorosa». La sua vita si *sdoppia* tra la parte a lui riservata dal giorno – all’inizio del libro un «imbroglio» che «non comporta[va per lui giudice] alcuna parte felice» – e il godimento della realtà custodita dal libro che «torna a essere ordinamento della mente». Ma anche la realtà custodita nei libri è subito letta in due modi: compaiono tra la prima e la seconda pagina due opposti testi esemplari: nelle *Mille e una notte* la storia di «Harum al-Rashid, califfo di Baghdad e signore incontrastato del variopinto regno della fiaba», di sua sorella al-Abbasa e del vizir Giahfar, «altra creatura cara al suo cuore¹⁹⁰», e il riassunto che di questa vicenda fa Ibn Khaldun nel suo *Discorso sulla storia universale* proponendola ad esempio di inverosimiglianza storica. «L’ordinamento della mente» sembra essere del dominio di Ibn Khaldun, che guida al possesso inalienabile del *libro sacro* in cui la ragione non si perde ma trova la sua pace:

Nell’estate del 1927, dopo che scontri sanguinosi avevano disperso i gruppi di patrioti che intralciavano ancora a sedici anni di distanza dallo sbarco l’avanzata degli aggressori, il tricolore comparve anche nella serena vallata dove *shekh* Hasam aveva la sua casa. *Shekh* Hasan era fuggito la notte prima [...].

Ancora una volta *shekh* Hasan evitò di vedere in volto uno solo degli uomini che erano venuti a depredarli della loro terra. Il segno della loro presenza era la colonna di fumo che saliva dalla casa distrutta. I viaggi fantastici nelle più lontane contrade conducevano a quella perdita: ciò che implicitamente abbandonava, gli veniva sottratto e incenerito. Una delle innumerevoli figure di demoni che le sue letture evocavano, il soldato italiano, trionfava nella sua casa. Bruciata questa era costretto a viaggiare. Non più in città infernali dove la ragione si perdeva, ma nel suo sventurato e diletto paese. Insieme a pochi fuggiaschi prese la via di Cufra. Con sè, periti in quell’incendio gli altri libri, il solo *libro sacro* del quale fin dalla giovinezza aveva una copia inviolabile nella memoria¹⁹¹

E tuttavia il mondo del *Visitatore* – come l’intero *romanzo libico* di Spina a cui è una delle (più di) venticinque porte – ha uno spessore in cui convivono i *doppi*: il valore altissimo attribuito al *Discorso* di Ibn Khaldun non cancella il pregio della fiaba de *Le Mille e una notte*. «La tragica storia

¹⁹⁰ Tutte le frasi del *Visitatore notturno* citate fin qui: *ibidem*, pp. 247-48.

¹⁹¹ *Ibidem*, pp. 266-67

di Harum al-Rashid, della sorella prediletta e del suo favorito, il vizir Gianfar: dove il due è empio, viene accolto un terzo, preludio di altre colpe»¹⁹² Dalla fiaba di Harum al-Rashid si proietta una luce di presagio che sarà evidente nel corso del racconto: sarà la fiaba a gettar luce sulla realtà 'diurna', sulla «tragica storia» di Rafiq, Sahad e Ghazala, fratelli che non sapevano di esser fratelli, incestuosi e fraticidi come nella tragedia di Edipo, la cui punizione, come nel mondo greco ineludibile, avrebbe tuttavia 'sporcat le mani' di Hasan, giudice e inconsapevole padre.

[Rafiq] raggiunse la collina [...] Si precipitò dal più alto muro del forte sulla pietra della collina. La sua morte pose un termine alla triste vicenda. «Iddio fa ciò che vuole»¹⁹³

Era la frase, questa, che aveva concluso la meditazione di *shekh* Hasan sul bene e il male della lettura, il bene e il male della conoscenza –, la frase di *shekh* Hasan. Il quale è diviso tra il libro di Ibn Khaldun e i libri di viaggi, come l'autore del *Visitatore notturno* si offre alternamente per tutto il breve romanzo ai due opposti modi d'interpretazione della storia di Harum al-Rashid: la narrazione favolosa che ne offrono le *Mille e una notte* e il severo riassunto che Ibn Khaldun ne fa nel *Discorso*:

Harunal-Rashid, califfo di Bagdad e signore incontrastato del variopinto regno della fiaba, aveva una sorella, al-Abbasa, alla quale era legato da tenero affetto. Giahfar, il suo vizir, era l'altra creatura cara al suo cuore. Lontane radici hanno i nostri desideri: Harun legò la sorella e l'amico in matrimonio, ma ne prescrisse la consumazione. Al-Abbasa, invaghita, infranse il divieto congiungendosi al legittimo consorte. La storia opina che Giahfar fosse in stato di ubriachezza.

[...] Nel *Discorso sulla storia universale* Ibn Khaldun ne fa un esempio di inverosimiglianza storica. L'avventura non si accorda con la fede religiosa della principessa, il rispetto della sua nascita e del suo rango. [...] La dirittura della fede e la semplicità dei costumi erano suo patrimonio. Tutto ignorava dei *grassi pascoli del peccato*. [...] Lo storico è moralista e apologetico. L'eroe, che è esempio, non può essere avvilito con il rendiconto di debolezze e di errori [...] Ibn Khaldun restituisce l'eroe all'immacolata purezza dell'esempio. Ma che difendeva? La figura grandissima dall'immaginazione della folla – eccessiva e irrispettosa – o un'irreale immagine della purezza, della costanza e della coerenza nell'uomo di nobilissima origine e destinato alla più alta missione? [...]

¹⁹² *Ibidem*, p. 263

¹⁹³ *Ibidem*, p. 266

E poi gli storici devono fare attenzione a un altro rischio: quello di ignorare il cambiamento nelle condizioni delle nazioni e delle razze dovuti alla metamorfosi che opera il tempo e alla fuga dei giorni...[...]

«Dio è l'erede della terra e di ciò che vi alberga», disse ad alta voce *shekh* Hasan.¹⁹⁴

[...]«A che servono tutti questi libri?» gli aveva chiesto un severo zio alteramente analfabeta, guardando con disprezzo il fondo della cassapanca.

Avvicinò la candela e voltò pagina. Chi legge cerca una pagina inesistente dove fermarsi [...] Una divorante volontà di conoscere non concede più arresto: ogni pagina non porta che a un'altra pagina. La valle è per i suoi fedeli abitatori *la patria*, immagine concentrata e sufficiente del mondo. La brama di sapere è rifiuto dei limiti segnati da tempo immemorabile dagli ascendenti, rifiuto dell'immagine del mondo da essi conservata. Ma la salute non è condizionata dalla definizione di un orizzonte?

Le accuse di magia e di stregoneria erano non solo false ma risibili. Hasan non esitava a farvi riferimento lui stesso ironicamente in pubblico. Ma dove porta la brama del sapere? Dice Ibn Khaldun: [...] Per ciò che concerne le facoltà umane gli estremi sono riprovevoli e si deve scegliere il giusto mezzo. È ciò che avviene con la generosità, preferibile alla prodigalità come all'avarizia [...] Ed è così per qualunque altra qualità. Perciò la gente troppo intelligente è sospetta di possedere lo spirito demonico. Li si chiama demoni o indemoniati. Iddio crea ciò che vuole».

«Iddio crea ciò che vuole», ripeté Hasan ubbidiente, chiudendo il libro. E aggiunse: «Iddio dona il suo regno a chi vuole».¹⁹⁵

È con questa frase che si proclama l'ubbidienza – l'accettazione del limite. Intanto del limite della nostra possibilità di capire: sia che si tratti della misura – dov'è segnato esattamente il giusto mezzo, per esempio per la lettura 'profana'? – sia della punizione di tabù varcati senza saperlo – impensabile trasgredire la regola perdonando un fallo oggettivo per un processo alle intenzioni; ma anche macchiarsi del sangue di un figlio non conosciuto per tale, eseguendo la punizione necessaria, è delitto, come nel ciclo di Edipo.

Ma l'affermazione essenziale è che «Dio è l'erede della terra e di ciò che vi alberga», non la sua negazione.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 247-49.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 253.

Ciò che il *Discorso sulla storia universale* mostrava nel suo interminabile fluire, la vallata illustrava in una sola immagine: civiltà diverse erano passate, lasciando pochi e drammatici segni. Ibn Khaldun dice che lo storico confronta il prossimo e il lontano, le cause delle somiglianze e le cause delle differenze. Cicli dai tratti simili si susseguono, come se ogni forza, allo stesso modo di ogni essere umano, seguisse una traiettoria che rispecchia regole costanti¹⁹⁶.

Qui abbiamo già la legge della convivenza con l'altro:

Se i popoli non conservano nel tempo le stesse forme, è vero pure che le forme, in uno stesso momento, sono molteplici, e se è tollerato, almeno perché ineluttabile, il cambiamento, è tuttavia legittimo il diverso, l'estraneo¹⁹⁷

La prima esperienza 'sprovvincializzante' era stata per Spina il trasferimento a Bengasi:

uscendo dall'atmosfera stagnante della Milano di quegli anni – scrive nella Postfazione a *I confini dell'ombra* – conoscevo gente ... da tutto il mondo, ognuno con la sua educazione, libro diverso. È il trionfo del relativo, dell'enigmatico, anziché dell'omogeneo, del repertoriato. Che dire? Nulla è fecondo e vitale come l'inconciliabile¹⁹⁸

E tuttavia:

«*Il segreto della società beduina*» scrive Ibn Khaldun «è la sua semplicità, le qualità beduine di moderazione e di riservatezza» La lettura li viola? [...] Magia è il tentativo di recuperare mondi che l'ordine esclude. Lettura è magia? Natura divinizzata. Che significa? Non è ritorno al politeismo? Abiura?

Due le vie di crescita che sono al tempo stesso minaccia di sradicamento: la lettura e il viaggio. Vie che in realtà si identificano. Nel *Visitatore notturno* per *shekh* Hasan lettura è viaggio, in un romanzo dal titolo esplicito, che troviamo all'altro capo del ciclo, *Ingresso a Babele* ma che sul piano dei significati lo continua, il viaggio è concreto. Il risultato è lo stesso – distacco, tolleranza, ironia:

Dal suo ritorno Ezzedin era più paziente con Joseph per il senso di estraneità che sentiva adesso di tratto in tratto come colui che ha veduto più in là del patrimonio di cultura nazionale, più in là del rigido codice di comportamento della comunità, nel regno ambiguo dell'estraneo e del diverso. E nello stesso tempo, in direzione inversa, aveva qualche dubbio adesso, qualche esitazione nella sua impazienza di affrancamento, di

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 249.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 250.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 1242.

mutamento, di progresso¹⁹⁹

Avec la découverte de Babel [...] celle surtout de Babel installé en soi-même (perte de l'unité du moi^o [Hofmannsthal], l'individu se trouve ballotté au gré du hasard e de l'imprévisible. En voulant le progrès, il met en marche l'histoire et ses contingences. Après shekh Hasan du *Visitatore notturno*, lui aussi envahi par Babel, puisque «una biblioteca è metafora di babele», Spina peint un autre Libyen problématique, un autre héros divisé.

La confusion des sentiments crée l'impasse dans la vie privée: ce noeud gordien ne peut être tranché que par le glaive politique. Le 1er juin 1949, l'émir Senoussi proclame l'indépendance de la Cyrénaïque. La Lega Omar Mokhtar don't Ezzelin est un des membres les plus actives appelle à une manifestation publique pur protester contre cette indépendance partielle de la Libye [...] Ezzelin anime cette manifestation: «Nel momento che la situazione politica si rimetteva in movimento, la scena privata svaniva» (*I confini dell'ombra*, p. 885) [...]

L'aventure d'Ezzelin était celle de la difficile reconstitution de l'unité du moi par l'action politique²⁰⁰ conclue Michel Balzamo, intento a cogliere e delucidare la lezione pratica, quella no, non ambigua.

Shekh Hasan aveva raggiunto attraverso la «lecture passionnée» quella «découverte d'autres paysages mentaux» qui pourrait «ouvrir une faille dans la plénitude vecue de la tradition», che il capitano Martello «achève par la rencontre avec l'autre», “autre” specialmente incarnato in Semereth. A salvare *shekh* Hasan era occorsa l'invasione della sua valle, la distruzione della sua casa, che l'aveva ricongiunto ai patrioti di Cupra - i lussi delle sue divagazioni inceneriti, unico possesso inalienabile, «inviolabile nella memoria», il *libro sacro*.

Via felice e fortunata non è quella del viaggio, l'arrivo in terra straniera. Nessun arrivo vale che non sia ritorno. Questa la speranza che gli esuli portavano con sè.²⁰¹

E tuttavia il momento del viaggio, mentale o reale, è momento indispensabile in questo romanzo di formazione che è il ciclo di Spina, non meno che negli omonimi a lui cari del romanticismo e postromanticismo tedesco dal *Wilhelm Meister* a *Andreas*:

Così chi percorra questo fiume resta cattivato dall'osservazione, si interroga sulle variazioni e sulle diversità cessando di proporsi una meta:

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 854.

²⁰⁰ M. Balzamo: *Le royaume de l'autre*, cit., p. 9

²⁰¹ A. Spina: *I confini dell'ombra*, cit., p. 267.

il viaggio diventa esercizio mentale.²⁰²

«Cessando di proporsi una meta», che è formula perfetta per l'accettazione della finitudine. Così questo messaggio ci rimanda a quello essenziale della *Città di rame*, un invito ad accogliere la vita – «fan compagnia i giorni» – con lievi mani: a educare il sentimento acuto della precarietà attraverso riti e regole capaci di contenere nell'ordine di una forma sapientemente ordinata il fuoco della tenerezza che la precarietà accende; invito a non irrigidirsi in rifiuti capaneici.

Ma dove porta la brama di sapere? Dice Ibn Khaldun: «[...] Per ciò che concerne le facoltà umane gli estremi sono riprovevoli e si deve scegliere il giusto mezzo.[...] Iddio crea ciò che vuole.»

«*Iddio crea ciò che vuole*» ripeté Hasan *ubbidiente* [qui il corsivo è mio], chiudendo il libro. E aggiunse: «*Iddio dona il suo regno a chi vuole*».

L'ultimo comandamento, dunque, è l'ubbidienza, a Dio, quindi sinonimo di umiltà.

«A quale mirabile fine fummo creati».

È anche l'unico possibile antidoto al “segreto amico” che ci spia da tutte queste pagine.

Margherita Pieracci Harwell

²⁰² *Ibidem*, p. 249.

