

TESTO DI MONICA FARNETTI TRATTO  
DA

## CONCEPIRE L'INFINITO

A cura di  
Annarosa Buttarelli

La Tartaruga edizioni  
<http://qqq.bceditore.it> e-mail: [info@bceditore.it](mailto:info@bceditore.it)

Monica Farnetti □ Del vivente in eterno e della bellezza. □  
Dittico in onore  
di Anna Maria Ortese e Cristina Campo

Del vivente in eterno. Anna Maria Ortese

Una inclinazione non comune a percepire come l'universo si allarghi, in significato e in bellezza, al di là dei confini del suo vedere, del suo sapere e del suo saper dire segna il destino della ragazzina che nel Porto di Toledo racconta di sé: Sfondare gli aerei muri di ci che gli altri chiamano realtà per accogliervi l'invisibile che ne sta fuori e oltre diviene, ben presto, il suo costante e appassionato obiettivo. E costruirsi una lingua che possa ci che non possono per conto loro la mente, il corpo e il cuore □ il compito che si dà come scrittrice: una lingua che parli per strepitosi deliri, messa in tumulto dalla potenza di ci che l'attraversa e concepita come □ una immensa appropriazione dell'inespresso, del vivente in eterno, da parte dei morituri<sup>1</sup>.

Sono partita da qui, dalla lingua letteralmente inaudita della Ortese come da una possibile espressione dello scarto, che non vi □ dubbio la riguardi, fra infinito e finitezza, o misura e dismisura, di quel difficile confronto insomma fra scale diverse nella cartografia dell'umano e del suo oltre (e del suo altro) che la Ortese testimonia da sempre essere suo. Sono partita da qui perché appunto la sua lingua, per come si presenta, ha tutta l'aria di essere il luogo preciso in cui l'iconoscibile si dà, o il corpo dentro il quale l'infinito viene concepito: di qui la sua radiosità e la sua gioia, ma anche la sua bellezza così dolorosa e imperfetta, fatta di anomalie e dissesti, smarrimenti, squilibri e irregolarità a non finire. Laddove ovviamente non □ questione di dizionario, di sintassi o di grammatica (sebbene si tratti senz'altro, visto le umili origini della Toledana, di una lingua nata al di fuori del dominio delle belle lettere) bensì come presto si intuisce, di profondità di visione, di coscienza sgomenta, e del desiderio struggente di rendere visibile, tramite la parola, ci che visibile non □. Di renderlo dicibile, e per ci stesso reale e a suo modo □ vivente in eterno □. Tuttavia partire non era facile. L'esperienza dell'infinito infatti, il sentirlo in presenza e il sentirsene parte, il bisogno di farci i conti, di commisurarsi con esso e di accoglierlo all'interno del proprio essere, nel chiuso delle proprie percezioni e dentro i limiti del proprio pensiero appare, per la Ortese, come qualcosa di già accaduto prima del suo mostrarsi al mondo, il dato pregresso di qualsiasi vicissitudine che ha riguardi e quasi un a priori della sua sensibilità □. Questa donna nata con la lente scura sugli occhi<sup>2</sup>, i cui cinque sensi evidentemente non funzionano come i nostri e che mostra una dimestichezza sorprendente col confine che separa mondi e livelli di esperienza; questa donna di cui si può dire ed □ stato detto che l'invisibile □ il suo elemento, la visione la sua realtà, il delirio il suo discorso e l'infinito la sua misura; questa donna, cui la sventura ha affinato la mente e per la quale tutto era già in partenza interno, potente e senza gioia, la si incontra infatti già □ cos., dotata di un sapere assolutamente fuori dal comune che preme con violenza dentro lei per esprimersi. Eccola infatti, fin dal primo libro, lanciata, nell'impresa folle della scrittura di cui tutto ignora, armata soltanto di un sapere in cerca di impossibili evidenze e della lingua imparlabile del suo sentimento vitale.

Monica Farnetti è italiana e fa parte della Società Italiana delle Letterate. Sta curando le opere complete di Anna Maria Ortese per Adelphi, casa editrice per la quale ha già curato opere di Cristina Campo.

La sua lingua dunque come possibile via d'accesso al suo segreto, che a ben vedere come tale si conferma rivelandosi addirittura la via maestra: giacché quel che la Ortese fa con la lingua è il paradigma, per così dire, di tutto il suo operare, o l'espressione quanto mai vistosa ed eloquente di una pratica che si ritrova ovunque, declinata in molti modi, nella sua opera. Una pratica che sostanzialmente coincide, direi, con il rinunciare alla "forma" o a ciò che ha forma, con l'aprire ciò che è chiuso, lo spezzare il contorno di ciò che ha contorno e contiene qualcosa. E, in sintesi, un aprire ogni forma finita e chiusa e permettere che l'infinito, suo etimologico avversario e acerrimo nemico, l'attraversi e la scardini. Ciò che si riscontra più che mai per quanto riguarda la forma-romanzo, che come ben si sa è dalla Ortese grandemente oltraggiata in quanto gestita in un'inedita e sovrana diseconomia: la forma appunto che non regge, in nulla salvaguardando i suoi classici contorni, per aprirsi, tendenzialmente al saggio, e attingendo pertanto all'esperienza, facendo entrare nel vecchio spazio regolato e chiuso l'incontenibile e turbolenta materia della vita. Ma così anche per la forma, o misura, dello spazio in genere, e dello sguardo che lo descrive: che di fatto non lo contiene bensì, come è ben noto, lo trapassa e lo sfora, ne spinge in alto il profilo e si installa al di là del vedere, dove si affollano le apparizioni e vive l'invisibile. E così per la forma o misura dell'universo tutto, su cui una citazione basta a far luce:

Ma, a proposito, ritengo che l'Universo non sia circolare come si tende a definirlo, ma ellittico, ed esso perde di lì, da quella sua deviazione - ancora, fortunatamente, splendente -, tutto il suo sangue o sostanza, tutto ciò che chiamiamo tempo<sup>3</sup>.

Ma la forma che si apre, si apre all'altro e ad altro da sé, per la Ortese soprattutto il pensiero. Che cos'è infatti la fitta presenza di animali, fanciulli e creature mute nello universo narrativo della Ortese se non la volontà di introdurre esseri che pensano e sentono ma non in forma parlata, dotati di un pensiero che non è e non ha parola ma testimonianza di un'altra eloquenza? Ciò che si riversa sull'esperienza dell'amore, che quando non ha la forma di una persona né dell'umano ma mette in relazione con altro, con un'altra vita ovvero con la vita che non siamo noi, si rivela come la forma impersonale dell'amore, e testimonia di un'adesione alla vita che travalica la cura della sopravvivenza e di sé.

E concludo riepilogando come la stessa inclinazione ad aprire la forma, a sfomarla e disfarla per renderla accogliente di ciò che la trascende e per paradosso la definisce, che la lingua della Ortese fortemente incoraggia, si ripresenti in ogni luogo in cui una qualsivoglia forma o misura - sia essa quella del romanzo, dello spazio, dell'universo, del pensare o dell'amare - possa ribadire l'esigenza di sottrarre l'operare, e la verità che in esso si espone, al decadimento nella fissità di un prodotto finito. La Ortese per contro sceglie, sempre e con forza, l'apertura, e ogni sua forma si dimostra più vera lì dove essa è più viva, dove cioè ci si aspetterebbe che si chiudesse proponendo un bordo compatto e dove invece essa mostra di dipendere dall'aprirsi - tramite una complessa osmosi che si produce lungo tutti i confini tracciati - alla metamorfosi, ad altro, a quell'altro da sé per eccellenza che è l'infinito. Ne deduco di conseguenza che la forma, o misura, che più le sta stretta è quella della vita, che il suo ossimoro sia la vita stessa, l'esserci caduta dentro - come l'Elmina del Cardillo<sup>4</sup>, caduta nell'essere per riscattare l'innocenza e portarla alla trascendenza - con l'immensità del suo pensare e l'estraneità del suo sentire. Quella che fa di lei in assoluto la più straniera nella legione straniera delle scrittrici del Novecento.

#### Cristina Campo o della bellezza

Per l'eccedenza spirituale che la contraddistingue, e fa di lei una delle presenze più intense della letteratura italiana del Novecento, Cristina Campo appare tesa non tanto, si direbbe, a dischiudere il finito all'infinito quanto, piuttosto, a far sì che l'infinito (che è il fine dal principio) le divenga tangibile<sup>5</sup>. È questa a mio vedere la direzione in cui per tutta la vita dirige i suoi sforzi, e che a molti livelli sottende il suo operare tanto da divenirne un'eccellente chiave di lettura<sup>6</sup>. Su almeno tre di tali livelli vorrei qui brevemente soffermarmi, indicandoli come corrispondenti ad altrettante modalità o esperienze esemplari tramite cui ella mostra di essere, oltre che estremamente sensibile al rapporto fra finito e infinitezza, decisa a perseguire fra queste due dimensioni che con tanta forza si contendono il senso e la misura del suo destino una mediazione, significativa e appagante.

Il primo livello è rappresentato dalle specifiche forme di scrittura (e di lettura) scelte fin dall'inizio da Cristina Campo come sue, a cui è come se delegasse il compito di tenere insieme, ciascuna per come può e sa, mondo e linguaggio, o vita carnale e vita spirituale o ancora, e con parole più testuali, esperienza e trascendente; visibile e invisibile<sup>7</sup>. Il saggio, la fiaba, la lettera, tutte scritte che hanno bisogno della vita e che a essa non possono in alcun modo rinunciare, si direbbero infatti incaricate di ancorare all'esperienza questa donna che di continuo dall'esperienza si invola o sogna di farlo, quasi seguendo il diletto Giuseppe da Copertino nelle sue levitazioni quando il corpo sembra scoccare dall'arco teso della mente rapita<sup>8</sup>. Il saggio, ovvero il saggiare/assaggiare/provare, la scrittura fra tutte più vicina a una pratica e in cui l'esperienza entra dentro al pensare e capisce che ci può stare, facendo irruzione in esso con la sua debordante ricchezza<sup>9</sup>; la fiaba, dalla Campo intesa nientemeno che come teologia in figure, che insegna a farsi ricettivi a ciò che è altro da sé; a fare spazio al soprannaturale, ad aprire il varco all'altro mondo aiutandolo a irrompere in questo<sup>10</sup>; infine la lettera, quello straordinario dono degli umani non per nulla, come sapeva la Dickinson, negato agli dèi<sup>11</sup> per cui l'infinito, l'incommensurabile spazio della scrittura si raccoglie e si racchiude nello spazio finito di una relazione fra due, dove la relazione è misura e dove davvero diviene possibile ospitare, propiziare, concepire l'infinito senza che perdiamo i nostri limiti e la nostra incarnazione<sup>12</sup>: il saggio, la fiaba e la lettera rivestono dunque, per Cristina Campo, un'importanza che evidentemente travalica ragioni di ordine o di genere letterario, e che rivela semmai quanto la letteratura si potenzi allorché rinunci a bastare a se stessa. C'è quindi un tema (e siamo al secondo dei livelli annunciati) che la Campo mostra di prediligere e che con assoluta frequenza si presenta nel corso di tutta la sua opera, ed è la bellezza. Attributo divino per eccellenza, come le insegnano i padri della Filocalia, e accesso terreno che per via sensibile le rivela e rende tangibile qual cosa o qualcuno che terreno non è (o non soltanto, come si dirà in seguito), la bellezza è infatti l'esperienza fra tutte deputata a segnare il cammino dell'allieva della Weil, che con animo ardente e ingegno precoce impara a riconoscerla - in paesaggi, linguaggi, miti, riti - come manifestazione necessaria di un altro splendore.<sup>13</sup> E c'è infine una procedura, una sorta di cliché o protocollo stilistico che connota vistosamente la scrittura della Campo e che conduce al terzo e ultimo livello: la procedura comparativa ovvero analogica, tramite cui l'autrice esprime la consapevolezza che tutto sia segno, portatore di sovrasensi e rimandi spirituali e indichi - non diversamente da quanto accade per la manifestazione della bellezza - qualcosa d'altro." Qualche esempio.

Tutto un ordito di fili della Vergine teso dentro lo spazio scintillante. Uno spazio assoluto, si direbbe, fatto invece proprio di quei divieti, di quei confini invisibili, così simili ai lacci della metrica, ai puri anelli della rima.

Capitava talvolta di sfogliare una rivista, irta come un istrice di versi impeccabilmente momentanei, e l'uno superava l'altro in feroce temporaneità; stringeva più caldo il suo abbraccio con l'ora della propria morte. Ma calava un silenzio, una ghirlanda di versi vi si posava, pura come l'Orsa Maggiore. Era un poeta.

Stile □ la casa toscana simile a un giglio, tutta luce, altezzosa e rinuncia.  
[la sprezzatura] Non la si conserva né trasmette a lungo se non sia fondata, come un'entrata in religione, su un distacco quasi totale dai beni di questa terra.

Tali lampi non sono se non quella scintilla [...] che l'attenzione sollecita e prepara: come il parafulmine il fulmine, me la preghiera il miracolo, come la ricerca di una rima l'ispirazione che proprio da quella rima potrà sgorgare.

La bianchezza di un crocifisso d'avorio, la nave-navata rompe i rossi frangenti del sangue, il corpo morente del gran cartografo della poesia steso come una mappa estrema dove i medici chini ricercano lo stretto liberatore.<sup>15</sup>

La vocazione comparativa e analogica, che può lavorare più distesamente per similitudini o, viceversa, più serratamente per via di metafora, si dimostra dunque nella Campo, assidua come appare, un vero e proprio spiraglio che di continuo si apre sulla realtà trascendentale, e che altrettanto di continuo rinvia da questo all'altro mondo o, per l'appunto dal finito all'infinito.

Ecco perché che tutta questa disamina, che pur rende ragione in misura, mi sembra, abbastanza soddisfacente nostro problema - il "concepire l'infinito" - in quasi tutto il corso della vita e dell'opera di Cristina Campo, chiede di essere riveduta, e di esserlo con forza, in relazione all'ultima, breve e sublime stagione spirituale e creativa dell'autrice. Gli imperdonabili: a quei pochi anni cioè che coronano il percorso e, mentre lo portano a compimento, allo stesso tempo lo stravolgono, imponendo una rilettura a posteriori di tutto quanto a quella meta ha condotto così come il trentatreesimo canto del Paradiso dantesco, ultimo dei canti dell'intera Commedia, impone di colpo la rilettura dei novantanove precedenti.<sup>16</sup> Allo stesso modo infatti in cui Dante, dopo aver teso a Dio per tutto il suo viaggio e averne patito il più ardente desiderio, al suo Dio finalmente si unisce (□ dove il ficiniano "tiramento d'amore", congiungendo l'uomo alla sua meta, sbilancia potentemente in avanti il perfetto equilibrio delle tre cantiche), anche Cristina Campo placa infine il suo desiderio di infinito, trovando d'improvviso - ma non prima di essercisi, e gradualmente, preparata per tutta la vita ("Maturità □ d'altronde quell'attimo imprevedibile, fulmineo e conclusivo che nessun uomo toccherà prima del tempo"<sup>17</sup>) - in esso la sua misura.

□ allora - negli anni fra i Sessanta e i Settanta, gli anni "bizantini", quelli che per lei saranno gli ultimi ma che vive come i primi del suo profondo rinnovamento - che tutte le modalità sopra indicate, portate quasi al limite delle loro risorse, esprimono al massimo grado la

capacità di ospitare, propiziare, concepire l'infinito, mettendo lei nella condizione di farne esperienza senza perdere i suoi limiti di creatura finita e incarnata. E ciascuna di quelle modalità - la pratica di una scrittura vicina all'esperienza, il culto della bellezza e la procedura analogica - portata appunto al limite, e quasi a perdersi in altro, altro diviene, pur mantenendo il ricordo di ciò che era. La scrittura, innanzitutto, abbandonate le care forme a lungo privilegiate, si fa ora preghiera, liturgia, parola di altissimo valore gestuale e performativo (o apoftegmatico), come per gli amati Padri del deserto<sup>18</sup> che in se stessa evento e azione, insieme spirito e carne nonché vita attiva e contemplativa, che superando la loro funesta divaricazione finalmente si identificano.<sup>19</sup>

Per quanto riguarda quindi la bellezza, è proprio degli ultimi anni della Campo un passaggio deciso, e senza pentimenti, dalla bellezza empirica a quella eminente e paradigmatica di Cristo: bellezza inalienabile e spirituale, forma di rivelazione, e caratteristica suprema dell'esistenza, che le indica nel Dio incarnato, «quel Dio che offre» a occhi mortali la suprema infermità di un costato aperto.<sup>20</sup> La sola bellezza possibile. E che nel mistero dell'incarnazione, unico e sublime soggetto delle icone, le offre la chiave di lettura di ogni alfabeto. L'esperienza straordinaria della grazia divina, resa visibile e percettibile attraverso la forma umana del Cristo, le diviene ora accessibile; e l'icona in cui il Figlio si pone a un tempo come figura e sostanza del Padre, forma perfettamente aderente a quanto significa, irradia il suo senso su tutte le forme, rivelandole come le cose belle siano ontologicamente disposte a esserlo.<sup>21</sup> Fiorisce su questo terreno il meraviglioso saggio *Sensi soprannaturali*, che dice come la vita spirituale, per essere tale, abbia bisogno del suo opposto, della vita carnale, e che gli dal titolo indica come avvenuto quel passaggio cruciale. Sono soprannaturali ma pur sempre sensi, infatti, quelli con cui Cristina Campo arriva a toccare Dio, in una sconvolgente e finale riappropriazione del sensibile: «Tutti e cinque i sensi sono stati gettati al largo», scrive,<sup>22</sup> mentre John Donne la scorta sullo stupefacente cammino dell'estasi («Ai corpi dunque ci volgiamo»<sup>23</sup>) e una schiera di donne - Lella da Foligno, Caterina, Teresa - la guida verso l'antica sensualità del trascendente, alla «meravigliosa carnalità della vita divina».<sup>24</sup>

E vediamo infine cosa ne sia, su queste basi, del protocollo analogico, o dell'uso sfrenato dello strumento metaforico, che ha segnato fin qui la scrittura di lei. È un regime, quello metaforico, che giustappunto ora, e più vistosamente che mai proprio nel saggio dei *Sensi soprannaturali*, viene risolutamente abbandonato, e, quasi avesse perduto di colpo ogni efficacia, soppiantato dal rivale regime metonimico. È una sostituzione, questa, troppo netta ed evidente perché non si ricorra al pensiero di chi fra metonimia e metafora ha individuato un'alternativa capitale, derivandone un insegnamento che trova qui, mi sembra, un'applicazione quanto mai opportuna.<sup>25</sup> L'asse metonimico, ci è fatto osservare, è quello su cui si sviluppa fra la cosa e la sua figura un rapporto in presenza, un rapporto vivo, che avviene per contagio o contatto contingente per le vie infinite e imprevedibili che il contatto apre. È quello che per contiguità, per esperienza dunque e non sulla base di un puro pensiero, lega cosa e figura, e fa sì che la cosa, anziché essere semplicemente rappresentata, venga provocata a presentarsi e a presenziare. Viceversa il sistema metaforico, quello che mette figure al posto delle cose, lavora per l'appunto di rappresentazioni, concettualizzazioni e astrazioni, fa funzionare rapporti in assenza, lacera la totalità mondo-linguaggio e promuove il dileguarsi dell'esperienza del reale.

Per l'autrice di *Sensi soprannaturali* si capisce come sia il primo dei due ordini di pensiero e di esperienza a soccorrerla e a divenirle prezioso, dopo quasi una vita trascorsa a comparare, a sostituire e ad astrarre e a patire sistemi chiusi di segni. Si capisce altresì come le sia urgente, ora che perfino Dio si fa toccare, una lingua tattile, sensuale e incarnata, che non si accontenta di creare vicinanza e somiglianze ma che si fa il tramite vivo e immediato dell'esperire: preghiera appunto, liturgia, e bellezza suprema, immagine e

riflesso di quella Grazia dicendo di cui essa si contagia e che, come nell'icona, □ divenuta infine la sua stessa sostanza.

1. Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo* [1975], Adelphi, Milano 1998, p. 112.
2. Cfr. Anna Maria Ortese, *La lente scura* [1991], Adelphi, Milano 2004.
3. Anna Maria Ortese, *Alonso e i visionari*, Adelphi, Milano 1996, p. 56.
4. Cfr. Anna Maria Ortese, *Il cardillo addolorato*, Adelphi, Milano 1993.
5. La prima citazione □ tratta dal testo introduttivo di Annarosa Buttarelli; la seconda, fra parentesi, dalla lezione su Cristina Campo di Margherita Pieracci Harwell, dialogando con la quale si sono originate queste mie pagine.
6. Anche attraverso l'opera di Cristina Campo si può dunque verificare la felicità dell'idea che ha animato il progetto *Concepire l'infinito*, nonché la fertilità del leggere un'autrice incrociandola con un'altra o altre: in questo caso, con Emily Dickinson, attorno alla quale tutto il progetto si è orientato.
7. Basti il rinvio all'introito di *Gli imperdonabili*: Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987, p. 54, dove il volume è definito "un piccolo tentativo di dissidenza dal gioco delle forze, "una professione di incredulità nell'onnipotenza del visibile" □.
8. *Ivi*, p.70
9. In questa concezione del saggio □ avvertibile la lezione di Virginia Woolf, maestra di molte saggiste del Novecento, della quale mi limito a segnalare *Il saggio moderno* [1922], trad. it. di Masolino D'Amico, in *Id.*, *Saggi, prose, racconti*, a cura di Nadia Fusini, Mondadori, Milano 1998, pp. 161-163
10. Cfr. Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, cit., pp. 29-42 (il saggio *Della fiaba*), da cui si leggono, fra altre, queste definizioni: la fiaba □ un campo magnetico dove convergono da ogni lato, a comporsi in figure, segreti inesprimibili della sua (di chi racconta) vita e dell'altrui □ (p. 29); "sopramondo delle scadenze imponderabili a cui la fiaba conduce: l'□ dove le figure rovesciate si ricomporranno nel tessuto splendente, nell'atlante perfetto dei significati" (p. 33); "La caparbia, inesausta lezione delle fiabe □ dunque la vittoria sulla legge di necessità, il passaggio costante a un nuovo ordine di rapporti" (p. 34); "Come i vangeli, la fiaba □ un ago d'oro, sospeso a un nord oscillante, imponderabile, sempre diversamente inclinato, come l'albero maestro di un vascello su un mare ondososo □ (p. 35); "Vince nella fiaba chi [...] si muove con estatica precisione nel labirinto di formule, numeri, antifone, rituali comune ai vangeli, alla fiaba, alla poesia" (p. 41).
11. "Una lettera □ una gioia terrestre - / negata agli dei - □ Emily Dickinson, n. 130, in *Le stanze d'alabastro*, trad. it. di Nadia Campana, Feltrinelli, Milano 1983, p. 135.
12. Cito di nuovo all'introduzione di cui alla nota 5.
13. Cfr. Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 137: "il paesaggio, il linguaggio, il mito, il rito. Al fuoco del flauto le quattro sfingi sorelle rialzano il capo nel nostro sangue, cominciano a sussurrare nelle sabbie dei nostri pensieri come l'acqua profonda di una cisterna..." □ in corso di stampa un mio saggio, *La teologia della bellezza*, che segue questo tema nel corso dell'opera di Cristina Campo dalle pagine giovanili ai grandi testi della maturità.
14. Cfr. Monica Farnetti, *Il privilegio del segno*, in *Per Cristina Campo*, atti del convegno (Firenze, 7-8 gennaio 1997), a cura della stessa e di Giovanna Fozzer, Milano, All'insegna del pesce d'oro 1998, pp. 23-33.
15. Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, cit., rispettivamente pp. 20, 86, 87, 100, 168, 190.
16. Cfr. Lino Pertile, "ha punta del disio □ storia di una metafora dantesca", in *Lectura Dantis*, n. 7, 1990, pp. 3-28.
17. Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 38.
18. *Ivi*, Introduzione a *Detti e fatti dei Padri del deserto*, pp. 211-221.
19. Cfr. Monica Farnetti, *Canto liturgico*, in *Id.*, Cristina Campo, Tufani, Ferrara 1996, pp. 55-63.
20. Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 237 (dal saggio appunto *Sensi soprannaturali*, uscito originariamente in *Conoscenza religiosa* nel 1971, qui alle pp. 231-248).
21. Cfr. su ciò Massimo Cacciari, *Relazione di apertura*, in *Per Cristina Campo*, cit., pp. 13-17.
22. Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 246.
23. Cfr. John Donne, *L'estasi*, che leggo nella traduzione della Campo in Cristina Campo, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano 1991, p. 199.
24. Cristina Campo, *Gli imperdonabili*; cit., p. 234.
25. Il riferimento □ a Luisa Muraro, *Maglia o uncinetto. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia*, Feltrinelli, Milano 1981, che leggo nella ristampa, *Manifestolibri*, Roma 1998, con il saggio introduttivo di Ida Dominijanni, *La parola del contatto*, pp. 7-46.