

CITTA' DI VITA

RIVISTA DI RELIGIONE ARTE E SCIENZA

WWW.CITTADIVITA.ORG

ANNA MARIA TAMBURINI

Riverberi di Estate indiana.

Sulla presenza di Emily Dickinson nell'opera di Cristina Campo

ULTIME ACQUISIZIONI

- Su «Il Sole 24 Ore» del 5 dicembre 2010 è apparso un articolo di Domenico Scarpa, *Le perfezioni di Cristina*, nel quale si dà notizia del rinvenimento di tre poesie di Emily Dickinson tradotte da Vittoria Guerrini (Bologna 1923 – Roma 1977) non ancora ventenne per il «Meridiano di Roma» del 7 marzo 1943: si tratta dei componimenti, in sola traduzione, che nella edizione critica di Thomas H. Johnson (1955) corrispondono ai nn. 1072, 249, 903, accompagnati da una breve nota biobibliografica: «Emily Dickinson nacque nella piccola città collegiale di Amherst (Massachusetts) il 10 agosto 1830 e ivi morì il 15 maggio 1886. Viva non fu mai nota; rifuggì da ogni pubblicazione dei suoi lavori e dedicò buona parte della sua opera («*The Single Hound*» e molte altre liriche) alla cognata Susan Dickinson Gilbert. La prima raccolta postuma dei suoi versi trovò eco soltanto in una cerchia ristretta di lettori. Nel 1890 apparve di lei una scelta di poesie, seguita da altre due, e nel 1914 la nipote Martha Dickinson Bianchi presentava «*The Single Hound*». Ma la guerra, ed il diluvio di versi liberi che ad essa seguì, travolsero l'opera di Emily Dickinson e per una decade nulla di lei fu pubblicato. Nel 1924 M.D. Bianchi curava il volume «*The Life and Letters of E.D.*». Il libro suscitò immenso interesse e, a richiesta generale, Little Brown e C. pubblicava poco dopo le Poesie Complete. Con esse Emily Dickinson prese di colpo il suo posto tra le figure letterarie di importanza internazionale.

Per una conoscenza più approfondita dell'arte e della vita di Emily Dickinson sono da consultarsi l'edizione completa dei «*Poems*» a cura di M.D. Bianchi e Alfred Leethe Happson (Jonathan Cape, Londra, 1937) e i due libri «*The Life and Letters of E.D.*» e «*E.D. Face to Face*» entrambi a cura di M.D. Bianchi (Houghton Mifflin e C. Boston 1924 e 1932)».

La nota di Vittoria Guerrini ci restituisce un quadro assolutamente sintetico della storia delle edizioni; non è citata la Centenary Edition.

Segnalo inoltre che, consultando in biblioteca il fascicolo raccoglitore del «Meridiano di Roma» della medesima annata (XXI), alla data 12 settembre si trovano pubblicate altre *Tre Poesie di Emily Dickinson* nella traduzione di Vittorio Guerrini. Difficile credere a un caso di omonimia al maschile. Potrebbe trattarsi, a quella data, semplicemente di un refuso di stampa. Gli pseudonimi faranno la loro comparsa più tardi, tra i quali Cristina Campo è il più usato. Vi appaiono in sola traduzione i componimenti 962, 764, 724. Come in precedenza, i testi sono riportati senza titolo; in questo caso i versi iniziano tutti con la maiuscola. In mancanza di una pubblicazione accessibile si ritiene utile riportarli in calce al presente contributo.

PRESENZE DI EMILY DICKINSON NELL'OPERA DI CRISTINA CAMPO

- Della poesia di Emily Dickinson tradotta da Cristina Campo si conoscevano sino allo scorso dicembre sei componimenti in tutto: sono rientrati, insieme alle sue traduzioni da altri poeti, nel volume *Adelphi* dell'opera poetica campiana a cura di Margherita Pieracci Harwell¹ e sono stati ospitati tra le versioni d'autore nel volume Mondadori di *Tutte le poesie* della Dickinson a cura di Marisa Bulgheroni².

1 C. Campo, *La Tigre Assenza*, a c. M. Pieracci Harwell, Adelphi, Milano 1991, 2001³, pp. 85-90.

2 E. Dickinson, *Tutte le poesie*, a c. M. Bulgheroni, Mondadori, Milano 1997, pp. 1643 - 1646.

3 E. Dickinson, *Bolts of Melody*, New Poems edited by M. Loomis Todd e M. Todd Bingham, Harper and Brothers, New York and London 1945.

Di questi, quattro erano apparsi in sola traduzione nella rubrica «Posta Letteraria» del «Corriere dell'Adda» del 2 maggio 1953 – quindi dieci anni dopo le versioni ritrovate sul settimanale romano – e corrispondono ai numeri 1389, 956, 368, 1445 dell'edizione Johnson. La traduttrice, che si firmava col nome d'anagrafe Vittoria Guerrini, a questa data seguiva i testi della edizione americana *Bolts of Melody* 3 (1945). Il 1389 e il 1445 sono rientrati anche nell'edizione dei *Selected Poems and Letters* a cura di Elèmire Zolla pubblicata presso Mursia nel 1961 e nata quindi nei primi anni della relazione tra Zolla e la Campo, verosimilmente scaturita da un lavoro di reciproco sostegno e mutua collaborazione nelle rispettive ricerche.

In questo contesto si prenderanno in esame solo alcuni componimenti con l'intento di soffermarsi non tanto sulle modalità del tradurre – un esercizio del quale ogni lettore al confronto col testo immediatamente coglie la fluidità musicale nella resa fedele degli orizzonti di senso verso cui muovono i significati, non senza alcune peculiari accensioni –, quanto sulla presenza dell'archetipo nell'opera poetica della traduttrice.

Procedendo secondo l'ordine cronologico del volume *Adelphi*, il componimento 1389 Johnson (CVI della edizione *Bolts of melody*):

«Touch lightly Nature's sweet Guitar

Unless thou know'st the Tune

Or every Bird will point at thee

Because a Bard too soon» -4

4 E. Dickinson, *Tutte le poesie*, cit., p. 1366. In E. Dickinson, *Selected Poems and Letters*, Ugo Mursia Editore, Edizioni A.P.E., Milano 1961, p. 106.

5 La traduzione in C. Campo, *La Tigre Assenza*, cit., p. 85. E. Dickinson, *Tutte le poesie*, cit., p. 1646.

«*Tocca leggero la dolce*

chitarra della natura

se non conosci ancora

la canzone.

O d'ogni uccello

ti accuserà lo sguardo

che ti facesti bardo

innanzi l'ora» 5.

Con libertà in rapporto alla struttura del componimento la Campo raddoppia il numero dei versi della quartina dickinsoniana, ma traduce fedelmente il testo nel rispetto dei significati esaltando al tempo stesso, con eccelso orecchio musicale, le sonorità nel libero gioco di accenti rime e consonanze.

Il componimento 956 (CCXCVI *Bolts of melody*):

«What shall I do when the Summer troubles –

What, when the Rose is ripe –

What when the Eggs fly off in Music

From the Maple Keep?

What shall I do when the Skies a'chirrup

Drop a Tune on me –

When the Bee hangs all Noon in the Buttercup

What will become of me?

Oh, when the Squirrel fills His Pockets

And the Berries stare

How can I bear their jocund Faces

Thou from Here, so far?

'Twouldn't afflict a Robin –

All His Goods have Wings –

I – do not fly, so wherefore

My Perennial Things? »6.

6 E. Dickinson, *Tutte le poesie*, cit., pp. 1026 - 1028.

7 C. Campo, *La Tigre Assenza*, cit., p. 86. E. Dickinson, *Tutte le poesie*, cit., p. 1645.

8 C. Campo, *Passo d'addio*, in Ead., *La Tigre Assenza*, cit., p. 29.

9 E. Dickinson, *Tutte le poesie*, cit., p. 370.

«Che farò io quando turba l'estate,

quando la rosa è matura?

Quando le uova svolino in melodia

da un carcere d'acero: – che farò io?

Che farò io quando dai cieli in gorgheggio

cada su me una canzone?

Quando al ranuncolo dondoli tutto il meriggio

l'ape sospesa –che mai farò io?

E quando lo scoiattolo si colmerà le tasche

e guarderanno le bacche...

Resisterò a quelle candide facce

se tu da me sei lontano?

Al pettirosso non sarebbe gran pena:

volano tutti i suoi beni.

Io non ho ali: a che servono, dimmi,

i miei tesori perenni? »7

Di questo componimento e della sua traduzione due aspetti meritano senz'altro una pausa di riflessione: in primo luogo, il fatto che il testo della Dickinson in forma allusiva recupera memorie bibliche nitidissime per la Campo, nell'ultimo verso, dove l'io poetante – al contrario del passero che, abituato al volo, a nulla si lega – dichiara con una iperbole la propria «idolatria»: disposto a barattare i propri perenni tesori con la presenza dell'amato, cioè a perdere l'anima. «I – do not fly, so wherefore / My Perennial Things? ». Alla traduzione del più generico «Perennial Things» con «tesori perenni» soggiace infatti l'ammonimento evangelico: «Non accumulatevi tesori sulla terra, dove tignola e ruggine consumano e dove ladri scassinano e rubano; accumulatevi invece tesori nel cielo, dove né tignola né ruggine consumano, e dove ladri non scassinano e non rubano. Perché là dov'è il tuo tesoro, sarà anche il tuo cuore» (Mt 6, 19-21); per cui nel dichiarare da parte propria una già consolidata rinuncia ai beni fuggevoli in cambio dei tesori celesti, la poesia esalta in assoluto il valore della presenza amata posta al disopra di tutto.

In secondo luogo merita sottolineare l'accezione di “carcere” per «keep», tesa a valorizzare per contrasto l'idea di libertà nei voli gorgheggianti, solidale con l'esito di quel verbo, «svolino», tanto etereo quanto pregnante di significato nel considerare il canto come senso ultimo del volo.

Alcune di queste immagini – la rosa, le bacche – si ritrovano subito nell'opera poetica di Cristina Campo, già nei primi versi di *Passo d'Addio, Si ripiegano i bianchi abiti estivi : E mentre indugia tiepida la rosa / l'amara bacca già stilla il sapore / dei sorridenti addii* 8. In vero lo stesso primo verso, *Si ripiegano i bianchi abiti estivi*, ricorda un addio all'estate di Emily Dickinson, dal componimento 342: «Till Summer folds her miracle – / As Women – do – their Gown »9 .

Il segno della rosa, nel tempo, nell'opera campiana si accrescerà di valori altamente simbolici in rapporto alla stratificazione, densissima, delle memorie poetiche, con particolare riferimento a Dante e, sulla scia di Dante, a Eliot, entrambi fondati sul testo dell'ultimo libro biblico, la visione della candida rosa dei beati nella Gerusalemme celeste.

In seguito dall'opera della Dickinson transiteranno nella poesia della Campo non solo queste cifre, insieme ad alcuni altri aspetti formali – come, per esempio, evidentemente, la sintassi franta per mezzo delle lineette –, ma anche immagini più distintamente riconoscibili, come il particolare dell'acero o come l'estate indiana che dà il titolo a una poesia uscita nel 1959.

Estate indiana

Ottobre, fiore del mio pericolo –

primavera capovolta nei fiumi.

Un'ora m'è indifferente fino alla morte

– l'acero ha il volo rotto, i fuochi anebbiano –

un'ora il terrore di esistere mi affronta

raggiante, come l'astero rosso.

*Tutto è già noto, la marea prevista,
pure tutto si ottenebra e rischiara
con fresca disperazione, con stupenda
fermezza...*

*La luce tra due piogge, sulla punta
di fiume che mi trafigge tra corpo
e anima, è una luce di notte
– la notte che non vedrò –
chiara nelle selve.¹⁰*

10 «Quaderni della crisi», 1, 1959, p. 16. C. Campo, *La Tigre Assenza*, cit., p. 39.

11 C. Campo, *Lettere a Mita*, a c. M. Pieracci Harwell, Adelphi Edizioni, Milano 1999, (lettera n. 68 del 25 ottobre 1957) p. 79.

12 Lettera n. 332. E. Dickinson, *Lettere*, a cura di Barbara Lanati, Einaudi, Torino 2006³, p. 109.

13 E. Dickinson, *Selected Poems and Letters*, cit., pp 108-109.

Nel momento in cui elaborava questi versi la Campo stava leggendo William Carlos Williams, è già stato notato e lo si desume evidentemente dalla corrispondenza con l'amica Margherita Pieracci: nella prosa di una lettera dell'ottobre 1957 fluiscono i medesimi versi¹¹. Ma non sarà azzardato considerare le assonanze con la Dickinson, la quale così scriveva nell'ottobre 1869 a un lontano cugino in lutto: «Queste giornate dell'Estate Indiana con la loro Quietè tutta particolare mi ricordano quelle cose totalmente immobili, così immobili che è impossibile disturbarle (...) Mi fa male sentirti parlare della Morte con un tale senso di attesa. Lo so che non esiste tormento simile a quello che si prova per coloro che amiamo, lo so che non esiste gioia pari a quella che lasciano dietro di sé, sigillata, ma Morire è come una Notte Selvaggia e una nuova Strada»¹². Inoltre l'esperienza di un amore tardivo, «capitolo notturno» della propria vita, per analogia al ciclo della natura è avvertito dalla Dickinson come un'estate indiana. Nel Massachusetts, in realtà, in ottobre sino ai primi di novembre – e dunque sul finire dell'anno –, i boschi di acero si accendono di vivissimi caldi colori regalando luci come di una seconda estate. È il fenomeno dell'estate indiana. La Campo già nel titolo dichiara uno spazio privilegiato di condivisione: la stagione – *Ottobre, fiore del mio pericolo* – e la specie arborea che la caratterizza, l'acero; ma ora *l'acero ha il volo rotto*. In realtà dopo la fioritura l'albero produce un seme a forma di elica che naturalmente si disperde subito in volo; in autunno dunque *l'acero ha il volo rotto*. Con la Dickinson Cristina Campo condivide certamente il senso della metafora, la fiamma di un'improvvisa accensione in un ciclo ormai terminale e quel colore, il rosso dei boschi che nel nuovo contesto trapassa nell'assonante *astero* (acero/astero). Si tratta di una similitudine complessa – *raggiante, come l'astero rosso* –

perché intreccia memorie lontane: da una parte, la Dickinson, dall'altra, Dante. Sulla prima non si può trascurare, per altro, dalla antologia *Selected Poems and Letters* la nota al «Poppy in the Cloud» del componimento n. 1419 di Emily Dickinson : «il Papavero nella Nube», simbolo di sangue e morte proveniente dalla diffusa letteratura apocalittica della School of catastrophe che generò la stella rossa di *A vision* di James G. Percival e la cometa rossa di *The Conversation of Eros and Charmion* di Egdar Allan Poe¹³. Al tempo stesso l'astero rosso ricorda l'affine similitudine dantesca del secondo canto del Purgatorio – «Noi eravam lunghesso mare ancora, / come gente che pensa a suo cammino, / che va col cuore e col corpo dimora. / Ed ecco, qual, sorpreso del mattino, / per li grossi vapor Marte rosseggia / giù nel ponente sovra 'l

suol marino, / cotal m'apparve, s'io ancor lo veggia, / un lume per lo mar venir sí ratto, / che 'l muover suo nessun volar pareggia»¹⁴– di assoluta efficacia espressiva per rendere l'irruenza dell'angoscia esistenziale: *un'ora il terrore di esistere mi affronta / raggianti, come l'astero rosso*.

14 *Purg II*, 10-18.

15 «Il mio amabile Salem mi sorride (...) Non trovo più il mio alveo – il ruscello diventa mare – al pensiero di te». La Lettera n. 559 risale al 1878 (circa). E. Dickinson, *Lettere*, a c. M. Guidacci, Bompiani, p. 227.

16 E. Dickinson, *Tutte le poesie*, cit., p. 400.

Nella metamorfosi che si genera da testo a testo (da Dante a Campo) si ripete anche il motivo dello sdoppiamento («che va col cuore e col corpo dimora»), o divaricazione, in questo caso tra la condizione esistenziale e la tensione alla luce, da cui l'ossimoro che scaturisce nella contiguità tra *fresca disperazione* e *stupenda fermezza*. Si tratta, in sostanza, di una variante del rovesciamento già anticipato nel distico di incipit, *Ottobre, fiore del mio pericolo / primavera capovolta nei fiumi* – a primavera si rigonfiano le gemme, in autunno le acque dei fiumi, che diventano marea, *la marea prevista* –, rovesciamento ripreso in explicit *nella luce tra due piogge, sulla punta / di fiume che mi trafigge tra corpo / e anima* che di questo divergere esprime la lacerazione. L'amore per il giudice Otis P. Lord che la Dickinson quarantottenne definiva il capitolo notturno della propria esistenza era avvertito, del resto, e comunicato esattamente come marea¹⁵.

In chiusura di *Estate indiana*, nella metafora del vivere nel mondo ancora di matrice dantesca – *nelle selve* –, l'ossimoro che si genera dalla contiguità tra l'aggettivo e il complemento di stato in luogo – *chiara nelle selve* – è reduplicato dall'accordo semantico che annette il qualificativo *chiara a luce di notte* dopo l'inciso tra le lineette formulato alla maniera dickinsoniana. Ma per qualificare chiara la luce di notte, quell'inciso precisa il momento, ovvero la condizione, tipicamente dickinsoniana: la morte, *la notte che non vedrò*, nella quale tutto sarà svelato in chiarezza. È evidente che l'ossimoro diviene una necessità e a maggior ragione esige d'essere duplicato.

La terza poesia della Dickinson tradotta da Cristina Campo per «La posta letteraria» del «Corriere dell'Adda», terza traduzione del volume Adelphi, è il componimento 368 (CCXC *Bolts of melody*):

«How sick – to wait – in any place – but thine –

I knew last night – when someone tried to twine –
Thinking – perhaps – that I looked tired – or alone –
Or breaking – almost – with unspoken pain –
And I turned – ducal –
That right – was thine –
One port – suffices – for a Brig – like *mine* –
Our's be the tossing – wild though the sea –
Rather than a Mooring –unshared by thee.
Our's be the Cargo –*unladen* – here –
Rather than the “*spicy isles* –”
And thou – not there – »16.

*«Che tedio attendere
se non vicino a te,
l'ho saputo iersera
quando si volle avvincermi
forse vedendomi
affaticata o sola
o per cedere quasi
alla pena silente.
Io mi volsi, ducale –
a te solo spettava
quel gesto – un porto solo
vale a questa nave.
Nostra la ventura
per un selvaggio mare
meglio che un ancoraggio*

non diviso da te.

A noi più tosto il carico

di un perenne viaggio

che le Odrose Isole

desolate di te». 17

17 C. Campo, *La Tigre Assenza*, cit., p. 87. E. Dickinson, *Tutte le poesie*, cit., pp. 1643-1644.

18 *East Coker* III, vv. 112-113 e v. 123. T.S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti*, a c. A. Tonelli, Feltrinelli, Milano 2009, p. 116.

19 C. Campo, *La Tigre Assenza*, p. 24.

Il verso 16 della traduzione campiana sembra capovolgere il significato di quella comparazione, “meglio che un ancoraggio senza te”, se non si coglie la tmesi per cui il «*selvaggio mare*» si lega a «*non diviso da te*». Inoltre nell’ultima strofa sono trascurati l’anafora – «Our’s be...our’s be » – e l’ossimoro che la Dickinson valorizza accostando Cargo a «unladen».

Ma il senso del componimento imperniato sul tema dell’attesa come tensione assoluta, liberata da ogni consolazione nella fierezza della propria decisione, sostiene tutta la prima raccolta della Campo, della quale diviene come il perno. Il motivo, fondamentale anche in Eliot – «I said to my soul, be still, and wait without hope»¹⁸ – diviene centrale di fatto nell’opera prima della Campo: fosse pure mera casualità, resta il fatto (e se casuale, tanto più significativo) che i versi sui quali si dispone il motivo del *divezzare / l’attesa dalla sua consolazione* occupano lo spazio centrale del componimento di mezzo di *Passo d’addio, Ora non resta che vegliare sola* 19, sesto di undici componimenti; e vi si evocano le isole delle spezie come luoghi d’incanto che già avevano colmato la solitudine nell’infanzia con le storie delle *Mille e una notte – come da bambina / col califfo e il visir per le vie di Bassora* –. Una identica solitudine, ora. Identica veglia, con i Salmi in mano e quel sacro timor di Dio che il coro dei vecchi di Colono esprime al cospetto della sventura, dove il Terribile non manca di farsi presente come misericordia, per cui alla fine l’infelice Edipo trova pace divina e divina protezione anche in favore dei posteri.

Ora non resta che vegliare sola

col salmista, coi vecchi di Colono;

il mento in mano alla tavola nuda

vegliare sola: come da bambina

col califfo e il visir per le vie di Bassora.

Non resta che protendere la mano

tutta quanta la notte; e divezzare

l'attesa dalla sua consolazione,

seno antico che non ha più latte.

Vivere finalmente quelle vie

– dedalo di falò, spezie, sospiri

da manti di smeraldo ventilato –

col mendicante livido, acquattato

tra gli orli di una ferita.

Ferma restando la divaricazione “schizofrenica” che contraddistingue la raccolta, nella acutizzazione degli opposti, ossia nella lacerazione tra la bellezza armoniosa di un disegno di fondo – *da manti di*

smeraldo ventilato – che dà gioia al cuore e il dolore della condizione in cui si vive l'attesa – *col mendicante livido, acquattato // tra gli orli di una ferita* –, il componimento porta mirabilmente a sintesi tutti gli archetipi della Campo, Dante incluso. Infatti, *da manti di smeraldo ventilato* più che una derivazione da Mario Luzi sembra proprio una memoria dantesca alla congiunzione di due motivi di Paradiso: l'attiva vita delle schiere angeliche – «Quando scendean nel fior, di banco in banco / porgevan de la pace e de l'ardore / ch'elli acquistavan ventilando il fianco»²⁰ – e il nono cielo, Primo Mobile che avvolge come un manto le otto sfere celesti – «Lo real manto di tutti i volumi / del mondo, che più ferve e più s'avviva / ne l'alito di Dio e ne' costumi»²¹ – rievocate nel contesto della simbologia liturgica bizantina almeno due volte nell'opera ultima di Cristina Campo: in *Diario bizantino*, nell'immagine degli *otto toni che separano gli otto cieli*²², e in *Ràdonitza (Annuncio della Pasqua ai morti)*, dove è fatto riferimento al *quinto* e all'*ottavo tono* (la Città celeste, la rosa)²³.

²⁰ Par XXXI, 16-18.

²¹ Par XXIII, 112-113.

²² C. Campo, *La Tigre Assenza*, cit., p. 46. La nota al testo: «Gli *otto toni* liturgici bizantini corrispondono tra l'altro, come quelli latini, agli otto cieli dei pianeti», ivi, p. 248.

²³ Ivi, p. 56.

²⁴ E. Dickinson, *Tutte le poesie*, cit., pp. 498-500. In E. Dickinson, *Selected Poems and Letters*, cit., pp. 55-56.

²⁵ «Love – thou art high – / I cannot climb thee – / But, were it Two – / Who knows but we – / Taking turns – at the Chimborazo – / Ducal – at last – stand up by thee – ».

26 Cfr. C. Campo, *Caro Bul*, a c. M. Pieracci Harwell, Adelphi Edizioni, Milano, 2007, (lettera n. 110) p. 121.

27 C. Campo, *La Tigre Assenza*, cit., p. 54.

28 E. Dickinson, *Tutte le poesie*, cit., p. 1408.

Di questa traduzione dalla Dickinson, inoltre, si può sottolineare quel predicativo *ducale* fedelmente traslato dall'anglosassone «ducal» che nel corpus dickinsoniano ritorna ancora, in alleanza solidale di contesto, nel componimento 453 – accolto nell'antologia a cura di Elèmire Zolla –, costruito su tre sestine organizzate sull'anafora : «Love – thou art high (...) Love – thou art deep – (...) Love – thou art Vailed »²⁴ –. Nella prima strofa ricorre il predicativo «ducal»²⁵; ed « Eternità » è l'ultima parola di questa lirica all'amore, che è predicato alto, profondo, velato..., che consente di scalare le più alte vette in senso soprattutto spirituale, sola autentica felicità. Serbando quella nobile fierezza del rango, già del testo dickinsoniano, accentuata verosimilmente dal tratto caratteristico di un duca del quale la Campo si occupò con interesse²⁶ – l'occhio di Federico da Montefeltro libero dal diaframma del setto nasale, per cui il ritratto che ci è tramandato resterà unico e inconfondibile – l'aggettivo *ducale* ritornerà nell'opera poetica campiana in *Canone IV*, per indicare l'estensione del campo visivo che in qualche modo può esprimere qualcosa della vista del *Maestro e Signore*, il quale con l'indice indica la propria Cifra disseminata per ogni angolo della terra – *spazio ducale tra due sopraccigli, emisferi/cristallini di tempie, sguardi senza patria quaggiù 27* –.

L'ultimo componimento tradotto per quel numero del «Corriere dell'Adda», quarto Adelphi, è il componimento 1445 (CCCLXXIV *Bolts of melody*) riportato anche nell'antologia a cura di Elèmire Zolla che segue l'edizione del Johnson:

«Death is the supple Suitor

That wins at last –

It is a stealthy Wooing

Conducted first

By pallid innuendoes

And dim approach

But brave at last with Bugles

And a bisected Coach

It bears away in triumph

To Troth unknown

And Kinsmen as divulgeless

At throngs of Down – »28 .

Nelle note ai *Selected Poems* è fatta menzione di una variante ai vv. 11-12: «And pageants as impassive / As Porcelain», «e cortei impassibili come porcellane»²⁹. È questa la lezione da cui tradusse la Campo, la quale accentua (*a parentele vibranti*) il fulgore dell'ultimo segno nella comparazione che la Dickinson esaltava scrivendo al maiuscolo entrambi i termini, «Kinsmen» come «Porcelain»:

29 E. Dickinson, *Selected Poems and Letters*, cit., p. 116.

30 C. Campo, *La Tigre Assenza*, p. 88. E. Dickinson, *Tutte le poesie*, cit., p. 1646.

31 Si segnala, nel merito, il contributo di G. Scarca, *L'«altro lato della vita»: intelligenza delle cose ultime in Cristina Campo*, in A.a.V.v., *Spada a doppio taglio. Domande radicali nella letteratura italiana del Novecento*, a c. di Massimo Naro, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta – Roma 2009, pp. 67-93.

32 C. Campo, *La Tigre Assenza*, cit., p. 89. E. Dickinson, *Tutte le poesie*, cit., pp. 1644-1645.

33 C. Campo, *La Tigre Assenza*, cit., p. 90. E. Dickinson, *Tutte le poesie*, cit., p. 1643.

34 Op. cit., pp. 15-16.

«Morte è il pieghevole corteggiatore

che vince alla fine.

È un vagheggiare furtivo

condotto sulle prime

per pallide insinuazioni

e oscuri avvicinamenti:

magnifico alfine di trombe

e un equipaggio a due posti

che ti rapisce in trionfo

a nozze sconosciute –

a parentele vibranti

*come le porcellane.»*³⁰

Non occorre ripetere quale posto occupi anche nell'opera campiana il mistero della morte³¹ e in tal senso quali consonanze si stabiliscano. Questo testo, per i segni che riesce a congiungere, può essere stato scelto paradigmaticamente dalla traduttrice proprio come emblema della poesia di

Emily Dickinson, per il significato che la morte assume nell'opera dickinsoniana all'insegna di un trionfo e festa e nozze e congiungimenti.

Le ultime due traduzioni riportate nel volume *La Tigre Assenza* non furono pubblicate dalla Campo; furono inviate in un unico dattiloscritto di data incerta all'amica Margherita Pieracci.

Il penultimo testo, il componimento n. 944 32, dopo l'immagine della casa-focolare in ultimo dice casa per esprimere l'oltre; mentre l'ultimo, il n. 246 33, si proietta nel mutamento di nome «*Paradiso*» e la dimensione dell'Eternità è il «*Paradiso*» perché il mutamento atteso muove da un «*rapito vicinato d'uomini*» – «*Rapt Neighborhoods of Men*» –, è la festa del ritrovare il volto dell'amore sublimato in vita insieme a tutti gli affetti, mai sopiti a causa della morte o delle separazioni. «In Emily Dickinson non c'è traccia del gusto dell'orrore, del culto del dolore: la pena è diventata strumento di conoscenza. (...) E non perché abbia mitigato la partecipazione, ma anzi, per un accrescimento vertiginoso di passione, per un calore ancor più veemente: come se la ruota delle emozioni girasse in lei a una velocità tale da dare l'immagine della stasi. Ella raggiunge l'atarassia per colmo di intensità, di esistenza. / A questo punto, che senso ha tentare di dedurre vicende comuni, reali, carnali dalle poesie, che sono il segno delle "inondazioni dell'anima"?». Queste considerazioni, introduttive dei *Selected Poems*³⁴, utili a filtrare l'eredità dell'opera di Emily Brontë in Emily Dickinson, illuminano la peculiarità di quest'ultima proprio in rapporto a quanto davvero sembra potersi leggere come calco di un destino; certamente erano condivise dalla Campo, non di meno possono valere per la stessa Campo nel rapporto con questo suo archetipo.

Il testo, tuttavia, che rappresenta, dichiaratamente, il fondamento epistemologico della poetica campiana è un altro, che non rientra nel novero delle traduzioni pubblicate ma si iscrive tra le grandi

poesie nuziali che attingono immagini e simboli ai libri biblici con particolare predilezione per il *Cantico dei Cantici* e *Apocalisse*, perché davvero, come i teologi oggi del resto, Emily Dickinson riconobbe nell'ultimo libro della Bibbia –*Apocalisse*, o *Rivelazione* – il compimento del precedente veterotestamentario. *A wife at Daybreak* che nel corpus dickinsoniano corrisponde al numero 461 fu composta nel 1862 – la Dickinson aveva trentadue anni – ma apparve la prima volta nel 1929, a distanza di quarantatre anni dalla morte dell'autrice: allora Vittoria Guerrini aveva appena sei anni. Solo sette anni più tardi, nel 1936, questo testo passa per le mani della futura Campo: «È strano che per trovare nella memoria qualcosa che vi abbia decisamente gettato un seme io debba risalire ai 13 anni, quando copiai da una rivista inglese la poesia *A wife at daybreak* di Emily Dickinson, allora pochissimo conosciuta in Europa (e a me totalmente ignota, si capisce). È una delle poesie più perfette di Emily e una delle più difficili; quella poesia e le mie vecchie letture (Bibbia, favole, *Mille e una notte*) furono veramente gli unici semi che il mio terreno accolse completamente», scriveva Cristina Campo a Leone Traverso che si accingeva a realizzare la recensione a *Passo d'addio* 35.

35 C. Campo, *Caro Bul*, cit., pp. 83-84.

36 E. Dickinson, *Poesie*, Cya, Firenze 1947, p. 35.

«A Wife – at Daybreak I shall be –
Sunrise – Hast thou a Flag for me?
At Midnight, I am yet a Maid,
How short it takes to make it Bride –
Then – Midnight, I have passed from thee
Unto the East, and Victory –
Midnight – Good Night! I hear them call,
The Angels bustle in the Hall –
Softly my Future climbs the Stair,
I fumble at my Childhood's prayer
So soon to be a Child no more –
Eternity, I'm coming – Sir,
Master – I've seen the face – before!»

Di questo testo non risultano traduzioni della Campo; apparve in una delle prime antologie italiane di Emily Dickinson nella traduzione di Margherita Guidacci (1947):

«Sposa mi troverà il nascente giorno,
Hai tu, Aurora, un vessillo per me?
A mezzanotte sono ancora una fanciulla,
Ma come rapide si compiono le nozze!
Allora, o notte, passerò da te
nell'Est, nella Vittoria.
Mezzanotte. "Buonanotte"
Li sento dire.
Un brusio d'angeli nel vestibolo
Ed il Futuro dolcemente sale
Alla mia stanza. Io mormoro preghiere

D'un'infanzia tra breve sì remota...

Eternità, ti raggiungo, Signore:

Maestro, io già conobbi quel volto!» 36

Se si riapre quella pagina splendida del Vangelo di *Matteo* (Mt 25, 1-13) che riporta il discorso escatologico di Gesù prima della Passione, al centro delle parabole della vigilanza è collocata quella delle

dieci vergini: «Il regno dei cieli è simile a dieci vergini che, prese le loro lampade, uscirono incontro allo sposo. Cinque di esse erano stolte e cinque sagge; le stolte presero le lampade, ma non presero con sé l'olio; le sagge, invece, insieme alle lampade, presero anche dell'olio in piccoli vasi. Poiché lo sposo tardava, si assopirono tutte e dormirono. A mezzanotte si levò un grido: Ecco lo sposo, andategli incontro! Allora tutte quelle vergini si destarono e prepararono le loro lampade. E le stolte dissero alle sagge: Dateci del vostro olio, perché le nostre lampade si spengono. Ma le sagge risposero: No che non abbia a mancare per noi e per voi; andate piuttosto dai venditori e compratevene. Ora, mentre quelle andavano per comprare l'olio, arrivò lo sposo e le vergini che erano pronte entrarono con lui alle nozze, e la porta fu chiusa (...).».

« A mezzanotte si levò un grido: Ecco lo sposo, andategli incontro! » il testo biblico evoca e drammatizza; e la Dickinson accolse a braccia aperte l'immediatezza dei gesti, la nudità del simbolo, le modalità narrative. Emily Dickinson scrisse questo testo nel culmine di quello che la Guidacci definì il tempo della sua piena creativa. E anche la Guidacci, come la Campo, la ritenne una delle poesie più belle di tutta l'opera dickinsoniana³⁷: appartenente alla serie delle poesie nuziali, ogni distanza è annullata per sublimazione dell'amore nella morte che dischiude alla Risurrezione. «Allora, o notte, passerò da te / nell'Est, nella vittoria»: L'Est assume il valore simbolico della vittoria perché nel testo biblico ogni riferimento messianico rimanda all'oriente, là dove nasce la vita perché sorge il sole, per cui nel contesto dickinsoniano il sepolcro è vittoria di sole nascente rappresentando il passaggio alla gioia del talamo per l'eternità. L'immagine sembra scaturire infatti alla congiunzione con altre lezioni bibliche, ad esempio dai Salmi: «Là pose una tenda per il sole / che esce come sposo dalla stanza nuziale»³⁸. Non tanto sposa del terrore per il fascino esercitato dalla morte, come la critica è arrivata a estremizzare nel caso della Dickinson³⁹, ma Sposa per l'eternità: la Mezzanotte, come il solstizio, rappresenta la soglia, il punto di passaggio: prima, fanciulla; dopo, sposa.

37 E. Dickinson, *Poesie*, a.c. M. Guidacci, Bompiani, 1993, 2002², p. XXIV.

38 Salmo 19(18), 6.

39 Cfr. S. Raffo, *La Sposa del Terrore. Poesie di Morte e di Immortalità in Emily Dickinson*, Book Editore, Ro Ferrarese 2009.

40 C. Campo, *La Tigre Assenza*, cit., p. 20.

Nell'opera della Campo, letta a confronto con questo testo della Dickinson, la poesia *Moriremo lontani*, secondo componimento di *Passo d'addio*, delinea una condizione opposta proiettando la separazione anche nel futuro a distanza di secoli: *di noi / sopra una sola teca di cristallo / popoli studiosi scriveranno / forse, tra mille inverni:/ «nessun vincolo univa questi morti / nella necropoli deserta»*⁴⁰. Ma nella penultima poesia di *Passo d'addio*, *Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere*, il ricondurre la vita a mezzanotte significa portarla a uno stato di soglia, alla chiusura di un giorno – anzi dei giorni della vita, almeno qual è stata sino ad ora: *ch'io mi distenda sul quadrante dei giorni* – che già diviene apertura di quello seguente. Se si tiene conto delle diverse declinazioni del verbo distendersi che ricorre nella prima e nell'ultima quartina – riferito a se stessa, nella prima, e all'oriente, nell'ultima – contrapposto al richiudersi come *palmo segnato da tutte le mie morti* della quartina centrale, non è certo irrilevante che riappaia la cifra del sole nascente, l'Est della Dickinson, quell'oriente che in vero è *Medio Oriente disteso dalla sua voce*:

Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere,

inaudito il mio nome, la mia grazia richiusa:

ch'io mi distenda sul quadrante dei giorni,

riconduca la vita a mezzanotte.

E la mia valle rosata dagli uliveti

e la città intricata dei miei amori

siano richiuse come breve palmo,

il mio palmo segnato da tutte le mie morti.

O Medio Oriente disteso dalla sua voce,

voglio destarmi sulla via di Damasco –

né mai lo sguardo aver levato a un cielo

altro dal suo, da tanta gioia in croce. 41

41 Ivi, p. 28.

42 E. Dickinson, *Selected Poems*, cit., p. 15.

43 Cfr. le lettere del 25 ottobre 1957 e del 24.7.1958, in C. Campo, *Lettere a Mita*, cit., p. 79 e p. 107. Cfr. anche il saggio: N. Di Nino, «*Les temps revient*», *risvolti scritturali di una mancata raccolta di Cristina Campo*, in P. Gibellini (ed.), *La Bibbia nella letteratura italiana. II*, Morcelliana, Brescia 2009, pp. 433-451.

44 C. Campo, *Sindbad*, «Paragone. Letteratura», IX, 106, ottobre 1958, p. 40. Apparsa insieme a *Oltre il tempo, oltre un angolo*, ora in Ead., *La Tigre Assenza*, cit., p. 38.

L'autodafé che indubbiamente ha rivestito un significato di ordine soprattutto rituale ma ha comportato la distruzione di quasi tutta la corrispondenza precedente al 1955, pretesa in restituzione da ciascuno dei corrispondenti, vuole inaudito il nome della vita passata – *Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere,/*

inaudito il mio nome – . La vita nuova nutre altre attese: da una parte vuole inaudito il proprio nome, dall'altra intende levare lo sguardo alla sola voce capace di distendere l'oriente, al solo cielo di *tanta gioia in croce*: in un'ottica di conversione – *voglio destarmi sulla via di Damasco* – l'ossimoro non è figura retorica di facile effetto bensì congiunzione felice di assoluto realismo, per quanto ardua la sperimentazione *di tanta gioia in croce*.

Come per la Dickinson nel rapporto con le sue assidue letture, e in particolar modo al confronto con Emily Brönte, per cui nell'opzione di acquisti imperituri per la via della rinuncia si delinea un percorso *ad lucem per crucem* – secondo l'acuta sintesi dell'introduzione ai *Selected Poems*⁴² a firma di Zolla –, così le letture della Campo e questa della Dickinson in particolare non possono non sembrare repliche d'esistenza tanto nella poesia quanto nella vita.

A questa cifra simbolica della mezzanotte fa riferimento anche la poesia *Sindbad*, pubblicata su «Paragone» nel 1958 e appartenente come *Estate indiana* a quel piccolo gruppo di testi per i quali la Campo a un certo momento aveva pensato a una pubblicazione dal titolo laurenziano di *Temps revient*⁴³ :

Sindbad

L'aria di giorno in giorno si addensa intorno a te

di giorno in giorno consuma le mie palpebre.

L'universo s'è coperto il viso

ombre mi dicono: è inverno.

Tu nel vergine spazio dove si cullano

isole negligenti, io nel terrore

dei lillà, in una vampa di tortore,

sulla mite, domestica strada della follia.

Si stivano canapa, olive

mercati e anni... Io non chino le ciglia.

Mezzanotte verrà, il primo grido

del silenzio, il lunghissimo ricadere

del fagiano tra le sue ali.⁴⁴

Maura Del Serra riconduce il segno della mezzanotte all'influenza di Hoffmannsthal, al quale fa risalire, con riferimento a *La ballata della vita apparente*, anche l'immagine del *lunghissimo ricadere // del fagiano tra le*

sue ali 45. Hofmannsthal rappresenta sicuramente un caposaldo nella formazione di Cristina Campo, come Simone Weil⁴⁶.

45 M. Del Serra, «*Fino alla più aerea lama*»: *la poesia come rito sublime*, in A.a.V.v., *Per Cristina Campo*, Atti del Convegno di Firenze, Lyceum, 7-8 gennaio 1997, a c. M. Farnetti – G. Fozzer, Scheiwiller, Milano 1998.

46 M. Pieracci Harwell, *Cristina Campo e i suoi amici*, Edizioni Studium, Roma 2005.

47 Apparsa presso Scheiwiller (Milano 1963), l'introduzione fu poi inclusa tra i saggi di *Il flauto e il tappeto* (Rusconi, Milano 1971); ora in C. Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano (1987) 2002 (Va ed.), p. 55.

48 Cfr la lettera n. 315: «i miei fiori sono vicini ed esotici, basta che traversi il pavimento per trovarmi nelle Isole delle spezie». E. Dickinson, *Lettere*, a c. M. Guidacci, Bompiani, 2002, p. 176.

49 «April, is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain»; «Aprile è il mese più crudele, genera / Lillà da terra morta, confondendo / Memoria e desiderio, risvegliando / Le radici sopite con la pioggia della primavera», T.S. Eliot, *Opere*, a c. R. Sanesi, Bompiani, Milano 2001, p. 584.

Certamente figura del “memento mori”, nel cui segno mirabilmente si congiungono i due motivi – la mezzanotte e il richiudersi del fagiano tra le proprie ali –, soprattutto per quest'ultimo non sarà azzardato chiedersi, tuttavia, se si possa escludere una suggestione più vicina, per l'origine di matrice venatoria della metafora, dal momento che nel 1954 presso la casa editrice fiorentina Vallecchi Luigi Bartolini, poeta e artista alquanto apprezzato nella sua stagione, aveva pubblicato *La caccia al fagiano*, un libro di memorie realizzato come libro d'arte, contenente otto acqueforti, dove ripetutamente risuona il “ghereghè” dell'animale braccato senza scampo. D'altra parte i segni della Campo sono spesso molteplici stratificati, soprattutto nascono alla congiunzione di memorie tenaci tra le più disparate, vicine e lontane.

Ma per *Sindbad*, oltre a quanto già si è sottolineato, davvero può valere la pena riaprire l'opera della Dickinson.

Sindbad rievoca nel titolo, ovviamente, il viaggiatore delle *Mille e una notte* che percorse tutti i mari illuminati dal sole e attraversò pericoli e mirabilia di ogni sorta prima di approdare allo stato di felicità e saggezza dal quale narra le proprie peripezie. Cristina Campo ne accennerà anche nella introduzione che realizzerà per *La storia della Città di Rame* tradotta dall'arabo ad opera dell'amico Alessandro Spina: la storia, centrale nel libro delle *Mille e una notte*, è preceduta dal racconto del settimo viaggio di Sindbad, ma la figura di questo marinaio è più complessa di quanto non appaia: «Già nel quarto e sesto viaggio di Sindbad c'era odore di ossami»⁴⁷. I luoghi visitati,

tuttavia, sono gli stessi mari esotici e fiabeschi – *nel vergine spazio dove si cullano/ isole negligenti* –, le medesime isole alle quali spesso allude la Dickinson, tanto nelle lettere⁴⁸ quanto in poesia, argomentando sulla genesi del testo poetico come sul processo compositivo dell'opera d'arte in genere e introducendo il lettore negli spazi aperti delle isole delle spezie, giustamente tradotte per lo più come isole dei beati – emblematico sotto questo aspetto potrebbe essere il componimento n. 580 –.

In *Sindbad* da una parte si misura la distanza tra l'inverno della propria condizione esistenziale e il tepore del mondo del sogno coincidente non solo con l'oriente delle *Mille e una notte* ma soprattutto col verziere d'amore che riconduce direttamente al *Cantico dei Cantici* (*in una vampa di tortore*), per cui l'ossimoro necessariamente traduce la forbice (*io nel terrore / dei lillà, in una vampa di tortore*), strazio della distanza che può condurre alla follia (*sulla mite, domestica strada della follia*); dall'altra, di quella divaricazione si descrive un altro contrasto: la vita ordinaria che procede nel corso dei normali traffici umani (*Si stivano canapa, olive...*) contrapposta alla tensione della veglia di chi attende fiduciosamente il corso del tempo e la sua pienezza, o il compimento: *Mezzanotte verrà.*

Ma per il primo ossimoro rilevato – *io nel terrore/ dei lillà, in una vampa di tortore* – sarà opportuno accostare ancora un altro testo della Dickinson, il n. 1241, riportato nei *Selected Poems* –

«The Lilac is an ancient shrub / But ancients than that / The Firmamental Lilac / Upon the Hill tonight (...)» – dove si legge l'ampia puntualissima nota, utile anche per intendere l'opera di Eliot che con l'immagine dei lillà apre *The Waste Land*⁴⁹: «Lillà o serenella, recata dai puritani in America, veniva colta per le feste di maggio, ma stentò a entrare nelle case perché associate al lutto e alla sventura a cagione del colore. Nel linguaggio dei fiori un ramo di lillà era segno di rottura e colei che porti lillà non avrà mai un anello nuziale (vd. C.M. Stinner, *Miths and Legenda of Flowers, Fruits and Plants*, Lippincott, 1905). L'arbusto (*shrub*) ha un corrispettivo celeste nel cupo colore del tramonto, che viene lasciato

dietro di sé dal sole al termine della sua carriera (*corse*). La corolla è l'occidente, il calice la terra, i pistilli bruniti le stelle, aggiunge Emily: simbolo dunque di quella tonalità, infinita e presente che non è dato alla scienza di produrre in sintesi come non è dato naturalmente di ottenere la flora celeste impeccabile (*unimpeachable*: non accusabile, inimputabile, che viene data per dono sovranaturale). La scienza e la teologia non sanno discernere il simbolo notturno. Nella prima *Epistola ai Corinti*, citata al quart'ultimo verso è detto: «Ma egli è come è scritto: Le cose che occhio non ha veduto, e orecchio non ha udito, e non son salite in cuor d'uomo, son quelle che Iddio ha preparato a quelli che l'amano». Eppure visioni come questa sono state rivelate a chi non è cieco, che abbia sollevato il velo della carne, accettando la rinuncia, la morte e traendone conferma di eternità: che le tesi della teologia volgare non impediscano, non trattengano (*detain*) coloro che hanno visto (dal riconoscere d'aver visto il paradiso). «Tutte le cose ci predicano, affermava Emerson: questa è la predica del crepuscolo lilla, visto come assunzione celeste del fiore

della rottura, della rinuncia. Il lilla celeste è da contemplare, non da toccare; la morte non è cosa di cui ci si possa appropriare, ci insegna pertanto il giusto atteggiamento verso cose e persone» 50.

50 E. Dickinson, *Selected Poems and Letters*, cit., pp. 102-103.

51 Per le presenze bibliche in Cristina Campo, cfr.: A.M. Tamburini, *Ipotesi di lettura a margine delle stratificazioni simboliche di "Missa Romana*, «Città di Vita» 4/2008, pp. 303-312; Ead., *La pietra crudele. Presenze bibliche nell'opera prima di Margherita Guidacci e Cristina Campo*, «Studium», n. 5, settembre /ottobre 2010, pp. 669-694; G. Scarca, *Nell'oro e nell'azzurro. Poesia della liturgia in Cristina Campo*, Ancora Editrice, Milano 2010.

52 E. Dickinson, *Lettere*, a c. B. Lanati, cit., pp. XXV-XXVI.

53 «Simbolo antichissimo, come lei sa, di viaggio, e di viaggio oltremondano (è animale lunare)». C. Campo – A. Spina, *Carteggio*, Morcelliana, Brescia 2007, p. 113.

Al confronto con le accensioni del desiderio del cuore che perfettamente si accorda con la poesia del *Cantico dei Cantici – in una vampa di tortore –*, risulta evidente la contrapposizione con il terrore di esistere nel male del vivere – *io nel terrore / dei lillà*, – da cui il rischio della *mite, domestica strada della follia*.

L'opera di Emily Dickinson è fondamentale per l'ermeneutica campiana ma ha vibrato dardi che sono andati dritti al cuore del poeta e della poesia soprattutto per due motivi: perché attinge copiosamente alla fonte biblica⁵¹ e perché scaturisce da incursioni in spazi che solo la mistica è stata in grado di esplorare. E infatti le note a firma di Elèmire Zolla al testo di Emily Dickinson, accanto agli archetipi (Bibbia, Shakespeare) e alle figure di riferimento più vicine (Emerson, Emily Brönte, i Browning, George Eliot) non mancano di segnalare l'influenza dei poeti metafisici inglesi (Enry Vaughan, Richard Crashaw) – autori tradotti dalla stessa Campo –, della *Religio Medici* di Thomas Browne, e di registrare quella contiguità con le opere di mistiche come Mechtilde di Madgeburgo o Giuliana da Norwich per cui non è affatto azzardato pensare anche a una Teresa d'Avila per certe straordinarie consonanze che più di recente anche Barbara Lanati individuava nel congedare la sua introduzione alle *Lettere*⁵².

Altri raffronti testuali meriterebbero attenzione, o altri motivi, sotto l'aspetto del magistero che l'opera di Emily Dickinson ha rappresentato per la formazione di Cristina Campo: basti accennare a un'ultima consonanza nell'interpretazione dell'immagine del cavallo, figura e simbolo del viaggio ultraterreno, sottolinea la Campo⁵³: «Since then –'tis Centuries – but each / Feels shorter than the Day / I first surmised the Horses Heads / Were toward Eternity» (n. 712).

Per quanto riguarda l'opera campiana le stesse lettere inviate agli amici riconducono all'esperienza di vita, oltre che di scrittura, della Dickinson; gli epistolari non possono anzi non imporre un simile accostamento, se non altro per il ricorso alla frammentazione sintattica, per quell'apparente divagare, per le accensioni molteplici del sentire in senso lato. Ed è singolare che a fronte di una produzione poetica così esigua (una trentina di componimenti in tutto), a distanza di poco più di trenta anni dalla scomparsa, siano già stati pubblicati tanti epistolari e ancora

numerosi altri si può prevedere possano essere pubblicati. Recentissimo è un articolo apparso sul «Corriere della sera» del 29 aprile 2011 a firma di Maria Pertile, già curatrice dei volumi *Se tu fossi qui. Lettere a Maria Zambrano* (Archinto, Milano 2009) e *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani* (Marsilio, Venezia 2010), la quale dà notizia del carteggio di recente acquisizione con Roberto Papi.

Si ribadisce unanimemente che in questa esperienza di scrittura anche la prosa respiri il ritmo della poesia; tanto vale per la Campo, infatti, quanto già valeva per la Dickinson che dall'infanzia le fu maestra. Alle traduzioni è stato tributato l'onore di rientrare tra le versioni d'autore nella edizione integrale italiana dell'opera poetica di Emily Dickinson. Per la poesia indubbiamente, ferma restando la complessità dovuta alla stratificazione delle memorie, una lettura comparata con l'opera di Emily Dickinson riesce a sciogliere non pochi degli apparenti enigmi.

Le TRADUZIONI di CRISTINA CAMPO dal «Meridiano di Roma», 7 marzo 1943:

Titolo divino il mio

la moglie senza

il Segno

acuta laurea

a me concessa.

Imperatrice del Calvario.

Tutta regale salvo

la Corona.

Promessa senza il deliquio

che Dio dona a noi donne

quando due reggono

granato con granato,

oro con oro.

Nata – Sposata –

avvolta nel Sudario.

In un sol giorno

triplice Vittoria.

«Mio marito.»

dicono le donne

accarezzando la melodia;

lo dicono così?

II

Notti, notti selvagge!

Fossi con te

sarebbero le notti di tempesta

il nostro lusso!

Futili i venti

ad un cuore in porto,

senza più bussola

senza più mappa.

Vogare all'Eden!

Ah! il Mare!

Potessi in te, soltanto,

ancorarmi, stanotte!

III

Mi celo nel mio fiore,

ché, portandolo al petto,

tu, ignaro, anche me porti.

Gli angeli sanno il resto.

Mi celo nel mio fiore,

perché, quando appassisca nel tuo calice,

per me tu senta, ignaro,

quasi una solitudine

dal «Meridiano di Roma», 12 settembre 1943:

I

Essi moriron ch'era mezza estate

Tempo pieno e perfetto

Si richiudeva su di sé l'estate

In consumato fiore.

Riempiva il grano il suo ultimo seme

Al giunger della falce

Quand'essi in perfezione ripiegarono

Attraverso le nebbie del sepolcro.

II

Presentimento è quella lunga ombra sul prato

Che segna il tramonto dei soli;

Preannuncio all'erba stupita: Il buio sta per passare.

III

Facile, inventare una vita,

Dio ogni giorno lo fa –

Creazione – solo un giuoco

Della sua Autorità.

Facile cancellarla;

La Parca Deità

L'Eternità potrebbe appena offrire

Alla Spontaneità.

I Fili Perduti mormorano

Ma il Piano imperturbato

Procede – inserendo qui un Sole –

Là – deponendo un Uomo.

Anna Maria Tamburini

Riverberi di estate indiana. Sulla presenza di Emily Dickinson nell'opera di Cristina Campo, «Città di Vita», 2-3/2011, pp. 197-216 (note «Città di Vita», 4/2011, pp. 359-360)

<http://www.cittadivita.org/>