

Università degli studi “ROMA TRE”
Facoltà di Lettere e Filosofia
Corso di studi in Italianistica



La mistica negativa nell'opera di Cristina Campo

Relatore:

prof. Marco Arianì

Candidato:

Laura Marino

Correlatore:

prof. Corrado Bologna

A Luca,
Come un rampicante tra i sassi

Indice

Premessa	4
Parte I. Il percorso mistico nella prosa di Cristina Campo	7
1. Un'introduzione sul metodo	7
2. “Rebus di limiti illimitati”	14
3. La notte oscura: matrici speculative	26
4. Destino e maturità: le declinazioni campiane delle radici mistiche	58
5. La poetica di Cristina Campo	71
6. La seconda produzione saggistica	91
Parte II. Il percorso mistico nella poesia di Cristina Campo	105
1. Passo d'Addio	105
1.1 Cristina Campo e Eliot	108
1.2 Le poesie di “Passo d'addio”	121
1.3 Conclusioni	174
2. Quadernetto e le poesie sparse	176
Bibliografia	191

Premessa

La raffinata abilità tecnica di Vittoria Guerrini, l'agile leggerezza del suo fare scrittoria, hanno tenuto lungamente la critica lontana da così alti cieli speculativi, da una tanto rarefatta e limpida voce. Una voce-piuma, quella di Vittoria Guerrini, in arte Cristina Campo, che ebbe, finché ella fu in vita, la gittata corta di un fiato flebile, una piuma lasciata cadere per amore del lancio e con noncuranza della meta; senza quasi far rumore, piuma al quale fievole suono rispose sovente il silenzio della critica. Ella chiese per la sua persona l'anonimato dello pseudonimo, l'incognito di una riservatezza discreta: «Aiutami a rimanere in silenzio». Dire e chiedere di essere silenziati, di rimanere muti: tanto l'orrore delle «maglie del mondo ufficiale»¹, che ella si esprime con il pianissimo di un sussurro. L'assenza di interesse che la contornò corrispose, in effetti, alla richiesta di una natura delicata e discreta, che scrisse per scrivere oltre, ad altri, nel tempo eterno della poesia. La gittata apparentemente breve di un dire diretto ai soli amici, ai pochi ma illustri sodali (Mario Luzi, Leone Traverso, Alessandro Spina, Anna Banti per citarne solo alcuni) si tramutò nel lento e pervicace sibilo di un intenso durare; una scrittura, che la critica ufficiale inizialmente non notò, ma che finì nell'empireo della letteratura durevole: la sua poesia non fu del suo tempo perché di ogni tempo, sopra tutti i tempi distesa. Nel 1987, a dieci anni dalla morte, Adelphi raccoglieva in volume i suoi scritti più importanti, sotto il titolo *Gli Imperdonabili*; da quell'anno in poi l'interesse verso la sua produzione non fece che aumentare: *La Tigre assente*, raccolta di poesie e traduzioni, uscì ancora per i tipi di Adelphi nel 1991, ad essa seguì, nel 1998, *Sotto falso nome*, raccolta di scritti minori e appunti della scrittrice. Con il crescere dell'attenzione critica, gli editori virarono verso una *curiositas* quasi ossessiva che volle scavare entro la sfera intima dell'identità del "personaggio", proprio là, in quei luoghi segreti degli epistolari, entro quella zona privata che ella accuratamente celò. Fu così che uscirono gli epistolari in un gettito editoriale quasi ininterrotto: nel 1989 Scheiwiller pubblicò *Lettere a un amico* lontano, l'epistolario tra Campo e A. Spina, nel 1998 uscì "*L'infinito nel finito*". *Lettere a Piero Polito*, per le edizioni Via del Vento, il 1999 vide la pubblicazione di *Lettere a Mita*, (Margherita Pieracci Harwell fu la principale curatrice dell'opera campiana) per i tipi di Adelphi, Vanni Scheiwiller pubblicò nel 2001 *Il fiore è il*

¹ C. Campo, *Caro Bul. Lettere Leone Traverso (1953-1967)*, Adelphi, Milano, 2007, p.118.

nostro segno. Carteggio e poesie, e ancora nel 2007 le lettere a Leone Traverso², nel 2009 quelle dirette a Maria Zambrano³, nel 2012, le lettere agli amici fiorentini⁴. Celarsi dietro uno pseudonimo, chiedere per sé l'incognito e poi essere scandagliati in una ricerca biografica che ha l'aspetto di una paradossale morbosità: ella chiese il silenzio ed ottenne il clamore postumo, il dissotterramento della propria materia psichica.

L'età giovane della critica ha troppo spesso ricostruito questo strano personaggio, alieno dai rumori del mondo, claustrale voce-piuma, volgendosi a chirurgiche operazioni di ispezione psicologica, quando avrebbe dovuto *in primis* esplorare gli aspetti abissali della sua scrittura. Tra le poche monografie uscite sul suo conto buona parte sono interventi di ricostruzione biografica: così *Conversazione in piazza Sant'Anselmo*, di Alessandro Spina⁵, o *Belinda e il mostro* di Cristina De Stefano⁶. Non che essi non ricoprano un loro ruolo di utilità per la ricostruzione dell'*humus* intellettuale che la formò, ma la decrittazione dei sensi e sovrasensi della scrittura campiana è ancora di là da venire. Né fu probabilmente possibile, per gli amici che, vivi, ancora la ricordano, non accendere nel lettore la curiosità verso un personaggio anomalo per il novecento, mistico e riservato che non si piegò mai al servizio del mondo, che non si fece mai voce di una generazione, ella appartenne piuttosto all'epoca senza tempo dei veri poeti, dei mistici.

Abbiamo pertanto scelto di indagare la sua produzione non ricorrendo mai, o appena nominando, l'archeologia psicologica, certi di una reale autosussistenza della letteratura, laddove, secondo chi scrive, la critica non dovrebbe essere mai scandaglio psicanalitico. Abbiamo perciò volutamente tralasciato l'epistolario, a meno che non vi si leggessero richiami specifici alla letteratura, non vi fossero esibite le fonti, le letture che più intensamente ella ri-visse, accettò. Il nostro intento è quello specifico di ricostruire una struttura ideologica, esclusivamente attraverso il testo, di indagare le matrici profonde di un pensiero che fu certamente ad alto gradiente di coerenza e organicità. Dopo una prima lettura abbiamo potuto definire il motore speculativo precipuo della prima produzione di Cristina Campo nella mistica negativa, che ella apprese dall'amata filosofa francese Simone

² Cfr nota 1.

³ C. Campo, *Se tu fossi qui. Lettere a Maria Zambrano 1961-1975*, RCS libri, Milano, 2009.

⁴ C. Campo, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e a d'altri amici del periodo fiorentino*, Adelphi, Milano, 2012.

⁵ A. Spina, *Conversazione in Piazza Sant'Anselmo. Per un ritratto di Cristina Campo*, Libri Schewiller, Milano, 1993, poi rifluito in Id., *Conversazione in Piazza Sant'Anselmo e altri scritti: per un ritratto di Cristina Campo*, Morcelliana, Brescia, 2002.

⁶ C. De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano, 2002.

Weil, nonché dai continui contatti con i mistici medievali e moderni. La scrittura campiana è però percorsa da correnti sommerse, argani sottomarini, che rendono ostica la sistematizzazione, ardua la decifrazione. Le fonti al sistema cui ella afferì sono emersioni rapide, incrinature leggere sulla superficie cristallina della sua pagina. Noi abbiamo seguito quelle vie per ricostruire il potente sistema ideologico sotteso all'epidermide della sua scrittura, per portare alla luce quel genetico sostrato speculativo. Fatti certi dell'esito ci siamo poi volti alla poesia, che è atto del pensiero, vero e proprio bacino di convergenza delle immagini pertinenti alla mistica negativa. Abbiamo tentato di disciogliere il senso letterale e quello metaforico dei testi poetici, facendo riferimento sovente a quell'ipotesto che fu il più evocato nell'unica silloge poetica pubblicata in vita: l'opera di T. S. Eliot. Frequentemente esso è stato necessario nella decrittazione dei sensi segreti e riposti della poesia. La poesia di Cristina Campo è, come d'altronde la prosa, una superficie limpidissima e tersa generata da un'armonica modulazione fonica, nonché da una perfetta calibratura dell'*ordo verborum*. Si è tentato di smembrare la luminosità della pagina campiana, scavando alla ricerca di quegli strumenti retorici, fonetici e sintattici, che rendono la scrittura campiana un edificio di perfezione inaudita, una chiarissima voce lirica: la sua poesia, pur percorsa da abissali sottomarini sensi riposti, appare sempre in un ordito netto e serico. Sono emersi quegli artifici generativi di una poesia che nasce "in negativo" per sottrazioni dell'inutile, per negazione del complesso, che lima inesausta verso una risultante costruzione di cristallina limpidezza. Si è deciso di tralasciare l'indagine della seconda produzione poetica, delineando un *terminus ante quem* al di là del quale la mistica negativa non è più sistema di riferimento patente; si sono resi espliciti i motivi di tale allontanamento nella prima parte della nostra analisi.

Il nostro movimento è stato un asintotico procedere per approssimazioni, avvicinamenti laterali, dal momento che la lima campiana cade sovente a secare il non-necessario, cela frequentemente le proprie fonti, le stilla goccia a goccia. Il cammino critico è ancora tutto da percorrere, noi abbiamo indicato una delle possibili letture per una scrittura che conosce molteplici rifrazioni, certi di un movimento ermeneutico che si rinnovi per ogni incontro critico, rivivendo la poesia di sempre nuovi e rinnovati impulsi.

Parte I. Il percorso mistico nella prosa di Cristina Campo

1. Un'introduzione sul metodo

La limpidezza cristallina della prosa di Cristina Campo non consente che accostamenti laterali, approcci lievi e prudenti: chiunque voglia avvicinarsi al fondo del suo pensiero dovrà mostrare la pazienza e la delicatezza di un orecchio attento, conoscere gli appostamenti discreti di chi attenda incrinature sul filo di un mare ben calmo. La perfezione formale che riveste gli abissi della sua scrittura come una “pelle” («la forma, dice E., è come la pelle, e nessuna creatura terrestre può sussistere un'ora senza la sua pelle» scriveva Cristina Campo a Margherita Pieracci Harwell⁷, sull'importanza della forma nella letteratura) ammonisce il lettore distratto ad allontanarsi, depreca il rapido sfogliarsi delle pagine. E d'altronde fu la stessa Campo a dichiarare nell'intervista rilasciata ad A. Altomonte «Leon Bloy fissò l'ideale “è indispensabile che la verità sieda in gloria. Lo splendore dello stile non è un lusso, ma una necessità”»⁸. E come la stessa Campo ebbe a dire, riguardo le recensioni a *Passo d'addio* «la nota di Caproni è quasi un miracolo di attenzione pura. Non credevo di aver scritto sull'acqua fino a questo punto»⁹: ma l'acqua ha tanto la lucentezza di una superficie piana, quanto il carattere di una trasparenza che invita a leggere oltre, a scernere il fondale. «Ogni frase comincia da capo il discorso e lo conclude»¹⁰ scrive Alessandro Spina, amico e commentatore della scrittrice: un intenso lavoro di «astensione e accumulo»¹¹ precede l'emersione di ogni parola, e di lì prosegue in negativo, per sottrazioni, fin quando non sia raggiunta la limpidezza equorea della scrittura¹².

7 C. Campo, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 193.

8 Ead., *L'intervista*, a cura di A. Altomonte, «Il Tempo», 16 Aprile 1972 ora in Ead., *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p.202.

9 Ivi, p. 53.

10 A. Spina, *Conversazione in Piazza Sant'Anselmo e altri scritti: per un ritratto di Cristina Campo*, Morcelliana, Brescia, 2002, p. 24.

11 C. Campo, *Il flauto e il tappeto* in Ead. *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p.119

12 Avremo modo di esaminare con precisione la poetica campiana nel cap. 5 di questa prima parte. Della vocazione di Campo ad un ineshausto *labor limae*, si è scritto molto, ad esempio si prenda il bel saggio di Luzi *L'incanto della scriba* in id., *Vicissitudine e forma*, Rizzoli, Milano, 1974.

Esiste, appunto, una «tangibile pressione che il non detto esercita in ogni piega dello scritto»¹³: la calma sapiente del risultato cela e svela, diafana, le correnti sommerse su cui poggia.

La natura episodica e varia¹⁴ della prosa di Campo non favorisce certo l'indagine: ella affida il proprio universo ideologico a tutt'altro che sistematiche costruzioni. Eppure possiamo ricostruire i cardini del suo sistema attraverso una scrittura, in un certo senso, allegorica: Campo fa un uso sistematico di processi analogici tale che ai temi esplicitamente trattati, che chiameremo temi “emersi”, ne corrisponda un altro richiamato soltanto per via allusiva. Questo tema è la speculazione mistica, alla quale Campo allude senza mai sistematizzarla nella sua portata generale. Negli argomenti che compaiono come oggetto emerso della scrittura si leggono diverse allusioni a tale tema che è snodo profondo della sua struttura ideologica e agisce come un motore sommerso del pensiero, senza essere mai esposto organicamente. Tuttavia aperti riferimenti ci sono: rari, ma puntuali. Attraverso tali trasparenti avvertimenti, rade illustrazioni di intenti, è possibile individuare il portato ideologico in tal modo semi-celato. Gli argomenti di superficie possono estendersi dalla fiaba all'uso del tappeto orientale fino a poetici e rarefatti incontri con altri scrittori: ad essi Campo collega sempre una unica struttura ideologica che però non è mai dichiarata esplicitamente e nella sua ampiezza. Vogliamo intendere che esiste un argomentare dichiarato della scrittura e una tematica mistica che invece agisce nel profondo emergendo solo per brevi lampi. Seguiamo, come boe nel mare queste aperte dichiarazioni e le scopriamo come fili che derivano da un unico discorso: da una stessa radice movimenti che di lì si allontanano ma a quella, semi-assente, velata, sempre puntano; esattamente come «figure dissimili» che «alludono con lo stesso gesto ad un solo centro, un solo ospite»¹⁵. La stessa Campo ci consente di ravvisare in questo centro la delineazione di un *itinerarium in deum*: «il viaggiare del cavaliere tra le illusioni e i duelli è, lo sappiamo un itinerario della mente in Dio»¹⁶

13 F. Secchieri in AA. VV., *Per Cristina Campo, Atti delle giornate di studio sulla scrittrice tenutesi a Firenze il 7-8 Gennaio 1997* a cura di M. Farnetti e G. Fozzer, Scheiwiller, Milano, 1998, p.128.

14 F. Secchieri nota il suo «Procedimento deliberatamente antimetodico. [...] La frammentazione compositiva è una costante» in Id., *L'arabesco saggistico* in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit., p.136.

15 Così scrive Campo in introduzione al volume *Il flauto e il tappeto*, Rusconi, Milano, 1971 ora in id. *Gli imperdonabili*, cit.

16 Ead., *Gli imperdonabili*, cit., p.130.

La fiaba, «campo magnetico di visioni, di prodigiose economie simboliche»¹⁷, è l'attrice primaria di questa “analogia di soppiatto”: secondo termine di un paragone cui sempre si allude, mai solare, che agisce di sottocchi, una allegoria estesa a tutta la tematica ma sbrogliata ed esposta in così rari casi. Ne mostriamo alcuni: «I narratori di fiabe ci descrivono le loro notti oscure, le loro salite al Carmelo»¹⁸, questi «ierofanti velati»¹⁹ iniziano alla percezione simbolica tramite fiabe che sono «evangelii [...] parabole»²⁰. Talune narrazioni sono esplicitamente riferite a itinerari mistici: la Comtesse de Ségur «disegnò due itinerari mistici perfetti: l'*Histoire de Blondine, de Bonne-Biche et de Beau Minon* e *Le bon petit Henri*»: «la saga del buon piccolo Enrico» «è una salita al Carmelo, descritta con impeccabile sapienza nelle sue sette stazioni»²¹. L'analisi della fiaba è talvolta intervallata da citazioni evangeliche, le carte sono mescolate in un ineshausto gioco di rimandi; Campo pone la fiaba e i vangeli su di un piano di intercambiabilità: il vangelo spiega le funzioni etiche della fiaba, ma la fiaba è, a sua volta, un “vangelo”. A proposito di *Belinda e il Mostro*, tra due misteriosi punti fermi compare, virgolettato, il precetto «Chi getterà la sua vita la salverà» e ancora «a chi ha sarà dato»²². In quella stessa pagina, secondo eguali leggi analogiche l'azione fiabesca è assimilata all'azione divina: «Non meno - e non meno follemente - fa Dio per noi: notte dopo notte, giorno dopo giorno». In egual maniera negli eroi di fiaba, questi «santi avventurieri»²³ «il popolo» «lesse inconsapevolmente una figura dell'anima - colomba verso il cielo, serpente verso il mondo - che si lancia, animosa e gioconda, verso i divini incontri»²⁴. Assecondando questa reciproca e speciale virtù di compenetrazione tra simili, certi libri mistici e le Sacre Scritture sono uguagliate alle fiabe: «Il *Cantico spirituale* di san Giovanni della Croce è una classica storia d'amore e di viaggio alla ricerca del Principe incomparabile», «la fiaba delle fiabe, il viaggio dei viaggi, *Il libro di Tobia*»²⁵; inoltre «i trattati di ascetica e mistica»²⁶ sono posti a regolamentare i moduli della narrazione fiabesca in una dissertazione che pone sullo stesso piano generi affatto diversi. La sottigliezza

17 Ivi, p.128.

18 Ivi, p.152.

19 Ead., *In medio coeli* «Paragone, Letteratura», XIII, 150, giugno 1962, pp. 42-53; ora in Ead., *Gli imperdonabili*, cit., p.16.

20 Ivi, p. 15-16.

21 Ead., *Della fiaba*, una prima breve versione apparve in *Fiaba e mistero* e la stesura definitiva in *Il flauto e il tappeto*, Rusconi, Milano, 1971; ora in Ead., *Gli imperdonabili*, cit., p.31

22 Ivi, p.10-11.

23 Ivi, p.108.

24 Ivi, p.107.

25 Ivi, p.22.

26 Ivi, p.33.

compenetrativa tra allegorizzato e allegorizzante che dobbiamo cogliere è questa: il “tema emerso” della fiaba è allegoria del percorso mistico, ma, in altri casi, i testi mistici sono uguagliati alle fiabe; si tratta di materiali che Campo tratta alla stregua di identiche manifestazioni di un unico sistema ideologico, quello mistico appunto e li pone l'uno al pari dell'altro.

Altro argomento emerso di rilevata importanza è il tappeto; anche in questo caso agisce identica l'analogia: l'annodatore di tappeti è «un mistico» «il cui tappeto importa preghiera e digiuno»²⁷, o ancora i «maestri del tappeto» sono «mistici del telaio»²⁸ perché «il tessere e l'annodare alludono di per sé alle vicende ordite per gli uomini da invisibili mani»²⁹; essi sono dunque al pari di santi mediatori tra l'uomo e il disegno divino. Ed è anche in episodiche esplorazioni critiche che l'elemento ascetico-mistico vien fuori: Shakespeare esibisce la sua “*noche obscura*” nella scrittura del *Riccardo II*³⁰; H. Mondor rivela «il destino mistico del chirurgo»³¹.

Attraverso la lente di tale analogia possiamo leggere una peculiare ambiguità: la presenza pervasiva del discorso mistico, la sua evidente palpabilità si scontra con la mancata emersione di questo quale oggetto dichiarato del fare scrittorio; vorremmo dire una presenza-assenza seguendo ancora le indicazioni della scrittrice, poste a introdurre *Il flauto e il tappeto*: «Nella camera dipinta dei nostri vecchi pittori era comune che figure dissimili, dalle varie pareti, alludessero con lo stesso gesto a un solo centro, un solo ospite *assente o presente*»³². Il discorso mistico è presente, si palesa attraverso i rimandi che abbiamo analizzato, come le incrinature nell'acqua tesse arabeschi sulla superficie, e si rivela come unico centro, argano fondante della scrittura; eppure mai titola, mai appare esplicito nella sua grandiosa generatività. Tale caratteristica di presenza-assenza della tematica religiosa premette quella che sarà la cifra peculiare del percorso mistico campiano, così com'è scandito nel primo periodo: un weiliano rimanere “sulla soglia” delle religioni rivelate; e d'altronde fu ella stessa a confidare all'amica Mita: «E io non parto dall'amore di Dio - sto

27 Ivi, p.63.

28 Ead., *Il flauto e il tappeto*, cit; ora in Ead., *Gli imperdonabili*, cit., p.115.

29 Ead., *Gli imperdonabili*, cit., p. 68.

30 Ead., *La gravità e la grazia nel «Riccardo II» La grazia e la levità nel “Riccardo II”*, «La Fiera Letteraria», 11 maggio 1952, p.8; da ora in poi C. Campo, *Sotto falso nome*, cit., p.30.

31 Ead., *Henri Mondor. Poesia e verità*, , «Il Mattino dell'Italia centrale», 26 settembre 1952; da ora in poi C. Campo, *Sotto falso nome*, cit., pp.34.

32 Cfr nota 17, corsivi nostri.

nel buio. Ma vorrei fare qualcosa che agli altri sembrasse nato alla luce»³³. Diremo allora del discorso mistico come di una corrente sottomarina che emerge per segni, lampi di luce, invasiva allaga la pagina, la nutre, ma rimane nascosta: Campo “dice” altro, mentre ruota intorno ad un unico centro. La compenetrazione pervicace, l'analogia diffusa tra questo “altro” e la mistica ci permetterà di sovrapporre perfettamente le diverse direttrici: quando si dirà dell'eroe sarà significato anche e soprattutto il *viator* mistico, l'avviarsi della vicenda narrativa varrà analogicamente per l'inizio dell'*itinerarium in deum*, la legge di fiaba regolerà con le stesse forme il cammino mistico. Lo studio, così condotto, della saggistica campiana ci consente di delineare una traiettoria mistica originale che vogliamo definire ermeneutica: si partirà da una condizione di latenza del significato fino a giungere ad un individuale dischiudersi del senso attraverso l'oscuro passaggio nella notte, nel più buio dei deserti.

Quel che sinora si è sostenuto, ovvero l'estrema predicatività dell'assenza del percorso mistico come “oggetto emerso” della scrittura, ci ha convinti a operare una distinzione tra la prosa del primo periodo, precedente agli anni '65-'70, e quella del secondo, nel quale invece l'oggetto patente dello scrivere è l'argomento religioso (così, ad esempio, per i saggi che trattano direttamente della Trappa, o della liturgia in latino o dell'incenso). Per quanto riguarda il volume de *Gli imperdonabili* il discrimine si pone tra *Il flauto e il tappeto* (che viene pubblicato nel 1971 ma raccoglie perlopiù scritti anteriori³⁴), *Fiaba e mistero* (Vallecchi, Firenze, 1962 che raccoglie oltre ai saggi confluiti in *Il flauto e il tappeto* anche due scritti precedenti³⁵), i quattro saggi³⁶ che l'edizione Adelphi de *Gli imperdonabili* raccoglie sotto il titolo *Il sapore massimo di ogni parola* da un lato e dall'altro la raccolta postuma che va sotto il titolo di *Sensi soprannaturali* che raccoglie tre saggi³⁷ composti dopo il '71.

33 Ead., *Lettere a Mita*, cit. p.107.

34 Vi sono raccolti infatti: *Fiaba e mistero*, (Vallecchi, Firenze, 1962 il quale a sua volta contiene una *Rosa*, *In medio coeli*, *Della fiaba*, con il titolo *Fiaba e mistero*); *Les sources de la Vivonne* (in «Paragone» XIV, 164, agosto 1963); *La storia della città di rame* (introduzione a *Storia della città di rame*, Scheiwiller, Milano, 1963).

35 Esattamente *Parco dei cervi* (già comparso in *La posta letteraria* del «Corriere dell'Adda», 1953 e poi in «L'approdo letterario» IV 9, gennaio-marzo 1960, col titolo *Diario d'agosto*) e *Attenzione e poesia* (in «L'approdo letterario» VII, 13, gennaio- febbraio 1961).

36 Con precisione: *Su Williams Carlos Williams* (introduzione a *Poesie* di W. C. Williams, Einaudi, Torino, 1961), *Su John Donne* (introduzione a *Poesie amorose e teologiche* di J. Donne, Einaudi, Torino, 1971), *Un medico* (col titolo *Ordine del mondo nei racconti di Cechov*, in «La Chimera», 8, novembre-dicembre 1954; stesura definitiva *Un medico* in «Paragone» XI, 132, dicembre 1960) e *Omaggio a Borges* (in «Elsinore», 3, febbraio 1964).

37 Ovvero *Sui racconti di un pellegrino russo* (introduzione all'edizione Rusconi, Milano, 1973), *Su detti e fatti dei padri del deserto* (introduzione all'edizione Rusconi, Milano, 1975), *Sensi soprannaturali*

Relativamente al volume *Adelphi Sotto falso nome*³⁸, raccolta postuma di saggi, note e appunti della scrittrice editi e non, sotto diversi pseudonimi, la distinzione si pone tra gli scritti composti fino al '66³⁹ (data che contiene produzioni di entrambi gli orientamenti), di carattere vario ma mai di oggetto religioso, e i successivi che esibiscono come materia del saggio argomenti di carattere esplicitamente religioso⁴⁰.

Se l'archeologia biografica ci permette di scandire le stazioni dell'umano *iter* di Cristina Campo e di immaginare un evento puntuale di “conversione”⁴¹ nel 1964 e di ancor più attaccamento alla Chiesa cattolica dopo i tragici eventi che la colpiscono tra il 1964 e il 1965 (la morte del padre e della madre a distanza ravvicinata), non è forse lecito utilizzare tali dati per la deduzione certa di una “svolta” letteraria, come raramente è onesto far agire le notizie biografiche sull'analisi critica (trarre dall'uomo l'opera e viceversa ci pare piuttosto occupazione da psicoanalisti). La questione è già dibattuta da M. P. Harwell: «non finiva di stupirmi il divario in un'opera di così contenuta estensione tra l'incantato arabesco dei paesaggi fiorentini» e «l'ardore sanguinante in cui si configurava l'espressione, sia in versi che in prosa, dopo il '60». Tuttavia la conversione le appare come un «compimento e non

(in «Conoscenza religiosa» III, 1971).

38 C. Campo, *Sotto falso nome*, cit.

39 Andiamo ad elencare per chiarezza i saggi che vi appaiono fino al 1966 (escludendo le note e i frammenti): *Introduzione a Katherine Mansfield* (introduzione al volume *Una tazza di tè e altri racconti*, Frassinelli, Torino, 1944), *Truman Capote* («Paragone - Letteratura», I, 4, aprile 1950), *La gravità e la grazia nel «Riccardo II»* (inedito, accluso alla lettera a Remo Fasani datata 20 Gennaio 1952), *Henri Mondor, poesia e verità* («Il mattino dell'Italia centrale», 26 settembre 1952), *Banchetto nel deserto* («La posta letteraria» de «Il corriere dell'Adda», 20 marzo 1954), *Il «Diario di Virginia Woolf* («L'approdo», III, 4, ottobre-dicembre 1954), *Due poeti* («Il giornale del mattino» 28 giugno 1955), *Una tragedia di Simone Weil: «Venezia salvata»* (testo dattiloscritto datato a penna 1956), *Jorge Luis Borges* («Paragone.Letteratura» IX, 124, aprile 1960), *Due saggi* (Copione de «L'Approdo» radiofonico, 25 giugno 1960), *Il gesuita perfetto raccontoi esemplare* («Il Punto», 3 settembre 1960) *La torre e l'isola* («Il Punto» 11 marzo 1961), *Musiche di scena nel teatro di Shakespeare*, (copione di una trasmissione radiofonica per il Terzo Programma, andata in onda il 29 maggio 1961), *Ritorno e fuga di Monicelli* («Il Punto» 16 dicembre 1961), *Scrittori «on show»* («Il Mondo» 4 settembre 1962), *D'Annunzio, una lettura* («Il Giornale d'Italia» 8 gennaio 1966), *Una misteriosa americana che ebbe per araldo T.S. Eliot. Ritratto di Djuna Barnes* («Il Giornale d'Italia» 28-29 aprile 1966), *Ville fiorentine* («Il Giornale d'Italia» 16 giugno 1966).

40 Anche in questo caso elenchiamo i saggi dal 1966 in poi: *Un sigillo di fuoco arrivato attraverso i secoli* («Il Giornale d'Italia» 5 marzo 1966), *Una voce* («Il Giornale d'Italia» 4 maggio 1966), *Note sopra la liturgia* («Cappella Sistina» luglio settembre 1966), *Dardi verso il cielo* («Il Giornale d'Italia» 10-11 gennaio 1967), *La Trappa* («Il Giornale d'Italia» 6 settembre 1967), *Fuga e sopravvivenza* («Nuova Antologia» 2023, luglio 1969), *Introduzione a Abraham Joshua Heschel, «L'uomo non è solo»* (introduzione al volume *L'uomo non è solo* di A. J. Heschel, Rusconi, Milano, 1970), *Introduzione a «Attesa di Dio»* (introduzione al volume *Attesa di Dio* di S. Weil, Rusconi, Milano, 1972), *L'uomo del sacrificio* («Una voce. Notiziario» 16-17, agosto -dicembre 1973).

41 Si veda a proposito la lettera a Le Febvre riportata da C. De stefano in *Belinda e il mostro*, Adelphi, Milano, 2002, p.135.

inversione di strada»⁴². Harwell nota come fossero implicitamente presenti taluni temi religiosi già nella prima produzione della scrittrice; Campo stessa ebbe a dire «Non credo di sapere cosa siano le svolte...La strada è una, solare, da oriente a occidente»⁴³ Ci pare questa una questione più umana che letteraria, che per Campo il cambiamento rappresenti compiere la stessa via piuttosto che invertirla: preferiamo poggiare il nostro studio sulla adamantina evidenza di una modifica nella scelta dell'oggetto esplicito della scrittura; su questo abbiamo costruito la nostra distinzione e nel corso dell'analisi mostreremo come tale cesura si riveli necessaria.

Abbiamo scelto di dividere la nostra analisi, che sarà perlopiù una ricerca nel testo di particolari indizi con lo scopo di disegnare una struttura organica del pensiero campiano, secondo le tre tappe che paiono contraddistinguere l'*iter* dal segno verso il significato: studieremo dapprima quei luoghi che dispiegano l'universo campiano come simbolico, da quali radici ideologiche tale simbologia dipende e il tipo cui essa appartiene, ovvero quella simbologia particolare che il novecento poté concepire, cifrata, arcana, segreta; secondariamente la nostra attenzione si volgerà verso il vero e proprio corpo dell'esperienza mistica, la notte oscura, ne evidenzieremo le presenze nel testo e la strettissima vicinanza con le fonti; nella terza parte sarà mostrata la risultante del cammino come matura agnizione dei significati che il reale manteneva celati, ponendo in risalto la particolare reinvenzione del tema mistico di Campo; dedicheremo poi una parte alla poetica campiana così com'è influenzata dal ragionamento mistico. Infine un capitolo a parte spetterà alla produzione del secondo periodo, ove evidenzieremo i forti accenti di rottura con la precedente elaborazione.

42 M. P. Harwell, *Cristina Campo e i suoi amici*, Studium, Roma, 2005.

43 C. Campo, *Il linguaggio dei simboli*, «L'Europa», 15 febbraio 1975 (intervista rilasciata a Gino de Sanctis), ora in Ead., *Sotto falso nome*, cit. p.213.

2. "Rebus di limiti illimitati"

L'alta torre, la superba levatura della vocazione di Cristina Campo ai misteri dell'invisibile non poggia, come l'evangelica casa⁴⁴, sulla rena di una aerea, incosciente spiritualità ma costruisce le proprie fondamenta su una stabilissima adesione al reale. Così Campo sulla fiaba: «del reale e soltanto in virtù del reale tocca le geometrie dello spirito, le matematiche contemplative»⁴⁵. È esattamente la lettura schietta⁴⁶, l'auscultazione pura di un esistente drammaticamente insensenziale a implicare quasi di necessità il più spirituale dei respiri. Possiamo concentrare l'istante zero della percezione, il primo rivelarsi del reale quale esso è, in quell' «attimo, fatale in ogni vita, del "generale orrore", del mondo che muore intorno e si decompone»⁴⁷. Campo, iniziata ad una lettura simbolica del reale dalla precoce lettura di fiabe («a sei anni io leggevo tutto il giorno le fiabe»⁴⁸), si scontra in un mondo che, come tragico "nodo"⁴⁹, rimanda, lezione acerba e sempre vera, al suo ontologico decadere. Allora ella non trova che altrove la Verità: arrestarsi ai "cancelli" serrati del reale non fu per lei una scelta percorribile. Nell'ontologia campiana, la realtà trae il vivere *vero* dallo stesso morire: è nel suo rovinare, franare verso la fine lo scatto che induce la necessaria esistenza di un *oltre* che gli conferisca essenzialità; se vive, e vive, non può essere nel suo morire la verità, anche se la sua natura accidentale si mostra come la più formidabile e certa delle apparenze fenomenologiche. «Ecco la salvezza: il mare, la sera che si stende all'orizzonte, i mille rumori sommessi che precedono il sonno, la cantilena di una donna: particolari che palpitano come tenui, miracolose fiammelle su uno sfondo d'ombra e sembrano trarre la

44 Mt 7, 21-28

45 C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 64.

46 Vedremo nel corso del prossimo capitolo quanto l'attenzione al reale sia fondamentale nel percorso mistico e quanto questa particolare facoltà attentiva accosti il pensiero di Cristina Campo a quello di S. Weil.

47 Ead., *Gli imperdonabili*, «Elsinore», II, n. 11-12, dicembre '64-gennaio '65, pp. 55-67; ora in Ead., *Gli imperdonabili*, cit., p. 73.

48 Ead. *Parco dei cervi*, in *La posta letteraria* del «Corriere dell'Adda», 1953 e poi in «L'approdo letterario» IV 9, gennaio-marzo 1960, col titolo *Diario d'agosto*, ora in Ead., *Gli imperdonabili*, cit., p.150.

49 Ead., *Sotto falso nome*, cit., p. 27. Sull'uso particolare, sulle adesioni e sui limiti, della terminologia weiliana si dirà nel prossimo capitolo.

loro vita appunto dal loro morire»⁵⁰, scrive Campo in un giovanile saggio su K. Mansfield. Allora l'adesione al reale nel suo oggettivo e spontaneo accadere comporterà, unico ragionevole possibile per Campo, la fede in un divino che ne giustifichi l'esistenza particolare, che lo salvi dall' «incubo orrendamente letterale dove tutto vale quel che sembra»⁵¹, perché la sua apparenza è di solo “decomporsi” orribilmente. Per Campo si tratta allora di mantenersi dentro il reale e contemporaneamente saperlo simbolo di un vero assoluto divino: «vedere l'ordine del mondo e ciò che continuamente lo supera»⁵², «una professione di incredulità nell'onnipotenza del visibile»⁵³; perché il reale è, di fatto, impotente, necessita di altro, di Dio e dunque si professa il non-credere alle sue forze. A significare questo costante superamento del reale in virtù di un sovrasenso che ne renda ragione è posto, nella fiaba, come nelle figurazioni dell'infanzia, il *limite*: «era il cancello sempre chiuso, il boschetto solo sfiorato, il viale senza termine»⁵⁴, «era la *fin du par*»: il cancello crea un limite conoscitivo e, contemporaneamente, schiude allo sguardo un bosco misterioso, e lo sguardo vi si sporge nella ricerca di qualcosa d'altro che sia “più”. Il percorso mistico prende il suo avvio qui, «nell'*hortus conclusus*»⁵⁵, nella visione certa del reale come finito e quindi come portatore di significati che costantemente lo trascendono: nelle cose, e poiché sono chiuse, oltre le cose, verso il vero delle cose. Vedremo nel capitolo successivo come sarà esattamente la penetrazione, l'attraversamento campale della inessenzialità del mondo e dell'io a permettere che il processo mistico si concluda nel disvelamento dei significati, nel raggiungimento della Verità.

Dunque, la prima conclusione cui possiamo giungere è che l'universo di Cristina Campo è un universo ideologicamente simbolico ove cioè «le cose» sono «puri specchi ed echi» che «alludono in ad altre cose»⁵⁶, che la «realtà è Dio medesimo in figure»⁵⁷. Così in tutto il saggio *Sources de la Vivonne* è percorsa l'esperienza di oggetti dalla ridicola

50 Ead., *Introduzione a Katherine Mansfield, «una tazza di tè e altri racconti»*, inizialmente in Mansfield K., *Una tazza di tè e altri racconti*, introduzione e traduzione di Vittoria Guerrini, Frassinelli, Torino, 1944; da ora in poi in C. Campo, *Sotto falso nome*, cit., p.17.

51 Ead., *Una divagazione: del linguaggio* «Elsinore», I, n. 6, maggio-giugno 1964, pp. 87-90; ora con il titolo *Una divagazione: del linguaggio*, in Ead., *Gli imperdonabili*, cit., pp.89-95.
in Ead. *Gli imperdonabili*, cit. p. 90.

52 Ead., *Un medico*, col titolo *Ordine del mondo nei racconti di Cechov*, in «La Chimera», 8, novembre-dicembre 1954; stesura definitiva *Un medico* in «Paragone» XI, 132, dicembre 1960; ora in Ead., *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p.203.

53 Ivi, introduzione a *Il flauto e il tappeto* e Ead. *Gli imperdonabili*, cit., p.32.

54 Ivi, p. 20.

55 Ivi, p. 26.

56 Ivi, p. 126.

57 Ead., *Due saggi* in Ead., *Sotto falso nome*, cit., p.66.

piccolezza che sono però tracce contenenti l'infinto, il grandioso «Certo in quei segni qualcosa fu gettato per sempre»; in egual modo la poesia non è altro che «reverenza per il significato teologico del limite»⁵⁸. Già M. Farnetti notava: «tutto l'esistente è percepito come provvisto di significato, portatore di sovrasensi e rimandi soprannaturali»⁵⁹.

Tale concezione di un cosmo stretto, teso di allusioni, colmo di richiami a un invisibile ordine che empia le cose di significato ci pare sovrapponibile alla concezione simbolica di stampo medievale. Preferiamo la categoria terminologica di “simbolico” rispetto al più frequente “allegorico”, superando di fatto la distinzione operata da Goethe⁶⁰ tra i due, perché crediamo che la prima possa ricomprendere la seconda in un più ampio movimento di interpretazione del reale piuttosto che della Scrittura, intendiamo cioè con H. de Lubac il simbolismo come «un metodo universale; esso è il metodo di conoscenza per mezzo dell'interpretazione spirituale che apre, o perlomeno lascia intravedere, come dice S. Gregorio gli “*spiritualis intelligentiae arcana*”»⁶¹, i segreti che Dio semina nel mondo, sapientemente. L'universo medievale è percorso da traiettorie che seguono un indirizzo a doppio senso (da Dio verso l'uomo e dall'uomo di nuovo a Dio, in un rinvio continuo): legami analogici invisibili, ma certi, connettono le cose tra loro (così nei bestiari, nei lapidari), le cose all'uomo e sono trame ordite da invisibili eppur manifeste mani, le mani di «Colui che tutto move»⁶². Nelle parole di M. Luzi, in uno scritto che fu caro alla stessa Campo⁶³ e che tratta del medioevo dantesco, *L'inferno e il limbo*, leggiamo: «la realtà è il semplice terreno dei fatti che cade sotto le leggi empiriche dell'esistenza, proteso tuttavia a finalità di ordine trascendente»⁶⁴. Esattamente come in Cristina Campo si ravvisa dunque un'adesione radicale alla realtà ma sorretta da una indiscutibile direzionalità divina; ancora con Luzi: «è un presente che risponde direttamente all'eternità. Un asse, una verticale che scavalca l'ordine del tempo e la sua elegia connette il frangente con l'eterno»⁶⁵. Le manifestazioni del divino distese nella creazione rendono possibile un contatto simbolico-

58 Ead., *Le sources de la Vivonne* «Paragone. Letteratura», XIV, 164, agosto 1963, pp. 55-60; ora in Ead., *Gli imperdonabili*, cit., pp. 50-51.

59 M. Farnetti, *Il privilegio del segno*, in AA. VV., *Per Cristina Campo*, cit., p. 24

60 J. W. Goethe, *Massime e riflessioni*, Theoria, Roma, 1983, massima 1113.

61 H. De Lubac, *Esegesi medievale*, editoriale Jaca Book, Milano, 2006, vol 4, p.218.

62 Dante, *Divina Commedia*, Pd I, 1.

63 È infatti pubblicato negli anni di massima vicinanza della nostra allo scrittore fiorentino; la prima edizione è del 1949, in quegli anni Cristina Campo risiedeva ancora a Firenze e appartiene al gruppo di scritti che maggiormente la interessarono (cfr M. P. Harwell, *Cristina Campo e Simone Weil*, in «Humanitas» 3/2001, p.380).

64 M. Luzi, *L'inferno e il limbo* in *Scritti*, Arsenale editrice, Venezia, 1989, p.33.

65 Id., *Dante, scienza e innocenza*, ivi, p. 167.

letterale con Dio; attraverso di esse l'uomo può “leggere” la presenza di Dio: «la creazione è l'opera del Verbo essa è anche, e proprio per questo la sua manifestazione, la sua affermazione esteriore; ed è perciò che il mondo è come un linguaggio divino per coloro che sanno comprenderlo», «e così da un ordine a un altro, tutte le cose si corrispondono per concorrere all'armonia universale e totale, che è come un riflesso dell'unità divina. Tale corrispondenza è il vero fondamento del simbolismo»⁶⁶. Grande è quindi il debito campiano al pensiero medievale che intende «tutto intero questo mondo sensibile come un libro scritto dalla mano di Dio», in cui gli esseri che lo compongono «sono come figure, non già inventate dall'ingegno umano, ma istituite dalla volontà divina, per manifestare e significare in qualche modo gli attributi nascosti della divinità»⁶⁷.

Abbiamo semplificato, per evidenti scopi dello studio, la difficoltà maieutica, per l'uomo medievale, nell'interpretazione di una realtà che si presenta a strati multipli di lettura; l'allegoria, il simbolo sono cioè vesti che ricadono larghe sulla realtà⁶⁸, non così rigida e certa la lettura nei suoi molteplici piani, se la visione di Dio è nella vita “*per speculum in aenigmate*”⁶⁹. A sostenere il *viator-lector* nella questione ermeneutica della comprensione del mondo interviene la seconda creazione “digitale” di Dio: le Scritture. Ovvero «C'è bisogno di un altro libro, più leggibile, per commentare il primo. Perciò lo Spirito Santo, “dito di Dio”, che aveva già modellato le lettere della Creazione, si è rimesso all'opera per comporre questo nuovo libro: ha dispiegato sopra di noi i cieli delle Scritture; ha disteso questo secondo firmamento, che al pari del primo narra la potenza di Dio e, meglio, la sua misericordia. Grazie a lui “l'occhio della contemplazione” ci è restituito e ogni creatura diventa per noi una teofania»⁷⁰; in questo modo la “*magna fabrica mundi*” sarà decifrabile. Stiamo ancora semplificando una dottrina che fu estremamente complessa e occupò intere generazioni di commentatori: la Scrittura è infatti anche una «foresta fonda dalle innumerevoli diramazioni», un «vero labirinto», «oceano di mistero»⁷¹, poiché anche qui la verità divina è adombrata da sensi e sovrasensi, figurazioni molteplici; eppure parliamo di

66 R. Guenon, *Simboli della scienza sacra*, Adelphi, Milano, 1990, p.22.

67 H. de Lubac, *Esegesi medievale*, editoriale Jaca Book, Milano, 2006, vol. 2, p. 131, citando Ugo e Riccardo di San Vittore.

68 Come ben dimostra G. Contini nel saggio *Dante come personaggio-poeta*, in *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Einaudi, Torino, 1976, pp. 36-37.

69 Paolo di Tarso, Cor. I, 13, 12.

70 H. de Lubac, *Esegesi medievale*, cit. vol 2, p. 133.

71 Ivi, p.126.

una «polivalenza orientata del simbolo»⁷²: il significato come un orizzonte sempre, anche se faticosamente, raggiungibile. La percezione dell'uomo medievale del reale è dunque, per quanto rifratta nella molteplicità delle letture, un edificio stretto di corrispondenze vere, decrittabili nella loro significazione consolidata dal dogma e dalla dottrina ortodossa.

Quel che per il *viator* medievale appare come una convinzione data *a priori*, stabile, rassicurata da un apparato di pensiero che è un sistema universale solido e indiscutibile, è per Cristina Campo, donna del Novecento, una conquista ideologica. Se quindi è certamente tangibile in lei una concezione simbolica del reale, non altrettanto risulta segnato da una ortodossia certa il cammino verso il disvelamento dei significati. La mancata adesione ad una religione rivelata⁷³ (si ricordino le parole citate nel cap.1; «e io non parto dall'amore di Dio – sto nel buio»⁷⁴ o ancora “Veramente è difficile esser poeti, cioè strumenti di mediazione, senza la fede esatta. Io tento a volte - mi trascina una forza - ma di Dio non so niente»⁷⁵) implica il difetto di convinzione che la Scrittura sia mezzo di interpretazione del reale, altro “libro”, sostegno alla decrittazione dei significati. Il pellegrino campiano, influenzato, com'ella è, dal pensiero weiliano, partirà, quindi, non già da un confortante sistema di segni il cui significato è in un certo senso “dato” (anche se raggiunto con difficoltà esso, certamente, esiste in una configurazione ortodossa), ma dalla percezione dei *realia* come di un «*heap of broken images*»⁷⁶; è una coscienza, quella dell'uomo modellato dal pensiero campiano, persa in una selva caotica di indecifrabili identici, il cui simbolizzato tende a sfuggire dalla sua presa. Per quanto quindi possiamo assimilare la concezione campiana a quella simbolica medievale, dovremo però gravare le sue spalle di una onerosa sfiducia nella leggibilità dei segni di Dio, tanto grande il divario rispetto alla polisemia medievale quanto franosa la novecentesca conoscibilità del reale. Pur non potendo, quindi, definire il simbolismo medievale come un sistema in cui la stratigrafia totale di significati vien subito alla luce, in Campo la possibilità di estrazione dei significati non è più altrettanto robusta: la differenza non risiede nella presenza o meno dell'aspetto polisemico del simbolo quanto nel “sentire” tale lettura più o meno fissa, irrigidita in una

⁷² Ivi, vol. 4, p.226.

⁷³ Intendiamo sempre fino agli anni '65-'70, prima della “conversione”.

⁷⁴ Vedi n. 27

⁷⁵ In una lettera inedita a Margherita Dalmati del 1955, riportata da G. Fozzer in *incredulità nell'onnipotenza del visibile: fiaba e fede in Cristina Campo*, pubblicato online in <http://www.adelphi.it/focus/campo/.htm>.

⁷⁶ T. S. Eliot, *La terra desolata, quattro quartetti*, Feltrinelli, Milano, 1995, p.32, v. 22. Sulle presenze di Eliot in Cristina Campo si veda la II parte, cap.1.

ortodossia dogmatica: l'edificio universale del cristianesimo è franato e non sostiene più il cammino verso la comprensione del mondo.

Questo patire il primario dis-ordine dei segni, il disorientamento causato da un darsi delle cose cifrato caratterizza il primo tratto del percorso mistico, così come Cristina Campo lo intese. Le esperienze si presentano come «immagini mute e significanti, di cui l'infanzia provò sgomento, che il sogno rammenta sempre, la fiaba propone a enigma»⁷⁷, «geroglifici dorati, quei verdi ideogrammi di una presenza perfetta - senza tregua presagita e smarrita -»; ella espone il «sentimento di un arcano e pure preciso linguaggio» che «annuncia alla mente un ultimo disegno, sempre di nuovo promesso e differito»⁷⁸. Se infatti, negli scritti di Campo appare come vera la necessità del movimento dal reale verso un oltre significante, la direzione del movimento non è sempre chiara, univoca: «la fiaba è un ago d'oro, sospeso a un nord oscillante, imponderabile, sempre diversamente inclinato, come l'albero maestro di un vascello su un mare ondoso»⁷⁹; poggiata su segni criptici, enigmatici, geroglifici, la direzione del cammino mistico campiano è fuggevole, oscilla tra diversi nord possibili in una tempesta di traiettorie sempre nuove e mai chiare. Nella fiaba, infatti «di rado si sa verso dove si vada»⁸⁰. Ancora, l'infanzia è «un rebus di limiti illimitati»⁸¹: immagini indecifrabili e arcane che necessariamente dicono altro, l'Altro, ma non si lasciano penetrare, si dileguano appena la stretta della comprensione si avvicina. Simbolo supremo di detta impenetrabilità è il tappeto: «A un tappeto di meravigliosa complicazione, del quale il tessitore non mostri che il rovescio -nodoso, confuso - fu da molti poeti, savi, assimilato il destino»⁸²: la certezza in un disegno, in un ordito che tessa le trame del mondo non viene mai meno, ma impossibile, a monte del percorso mistico, intravederlo; alla vista se ne offre solo il retro «confuso, nodoso».

Tale metafora rimanda senz'altro a una formulazione, pressochè identica, presente in due scritti di H. V Hofmannsthal. Compare infatti in *La novella della 672^o notte* in questi termini: il protagonista, nell'osservare un prezioso tappeto ai suoi piedi «riconobbe negli arabeschi che s'intrecciano uno specchio magico dei meravigliosi intrecci del

⁷⁷ C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit. p.26.

⁷⁸ Ivi, p. 20.

⁷⁹ Ivi, p.35 e p.159 (con la variante “mosso” per “ondoso”)

⁸⁰ Ivi, p.17.

⁸¹ Ivi, p. 20.

⁸² Ead., *Con lievi mani*, in *Il flauto e il tappeto*, ora in Ead., *Gli imperdonabili*, cit., p.115.

mondo»⁸³. Inoltre in *La donna senz'ombra* leggiamo:

«Il tappeto giaceva ai suoi piedi: ne vedeva solo una parte e solo il rovescio, ma non aveva mai avuto davanti agli occhi un tessuto come quello, in cui le falci della luna, le costellazioni, i viticci e i fiori, gli uomini e gli animali trapassavano gli uni negli altri. Non poteva quasi distaccarne lo sguardo... “In che modo procedi?” chiese e sentì che durava fatica a raccogliersi.... “Nel tessere io procedo” disse “come il tuo occhio benedetto nel guardare. Non vedo ciò che è e non vedo ciò che non è, ma ciò che è sempre, e secondo quello io tesso”»⁸⁴.

Il tappeto è tessuto secondo un ordine eterno, divino, “l'occhio benedetto” sa ravvisarvi ciò che vi è permanente. Vi troviamo dunque l'anticipo della grande metafora campiana in cui l'ordito divino, la provvidenza, è una tela tessuta finemente di cui l'uomo non può che percepire l'andamento retrostante, eppure quello scruta pervicacemente perché intende che vi sono racchiuse le soluzioni ai misteri dell'esistere.

La chiamata in causa di questa immagine metaforica ci consente di presentare un grande ispiratore dell'opera campiana, “*phare*” insieme a S. Weil⁸⁵ di una larga parte della sua vita, H. Von Hofmannsthal appunto, che Cristina Campo conobbe tramite Leone Traverso⁸⁶ nei primi anni '40⁸⁷. Dobbiamo immaginare la particolare relazione, quasi amicale, che Campo intesse con quelle che possono esser dette le sue fonti: letture che furono installazioni voraci su di un cammino già in formazione all'interno di quel binario, rapporti in cui ciò cui si aderisce è già in parte dentro le coordinate del proprio pensiero; un autore a verificarne un altro, ad “altrimenti dire” quel che già è in una certa forma mutila, muta: «Non era leggere (...) era ritrovare ogni parola scritta su una pietra che conoscevo sin da bambina»⁸⁸. Così scrive M.P. Harwell

83 H. von Hofmannsthal, *La mela d'oro e altri racconti*, Adelphi, Milano, 1982, p. 15.

84 Id., *Narrazioni e poesie*, Mondadori, Milano, 1972, p.810.

85 «Le letture di Vittoria furono incalcolabili e molte l'avevano plasmata, segnatamente Simone Weil e Hofmannsthal, che furono i due maggiori fra i suoi maestri» (E. Zolla intervistato da D. Fasoli per «Paese Sera», 10 settembre 1989, ora in «Città di vita», LI, 6, novembre-dicembre 1996, p. 549, fascicolo dedicato a Cristina Campo in occasione del ventennale dalla morte, a cura di M. Farnetti e G. Fozzer). «Tra i maestri, a cui si mantenne sempre fedele, in primissimo piano, accanto a Simone Weil, Hugo von Hofmannsthal» (M. P. Harwell, Note a *Lettere a Mita*, p. 304). «Due ombre protettrici sembravano assisterla: quella di Hofmannsthal e quella di Simone Weil» (R. Calasso, Una scrittrice fra mistica e letteratura, «Corriere della Sera», 5 marzo 1977, ora in *Per Cristina Campo*, cit., p. 282).

86 Per una esatta delineazione dei rapporti tra Leone Traverso e Cristina Campo si veda M. P. Harwell, *Cristina Campo e Leone Traverso in Cristina Campo al crocevia culturale del Novecento*, Palermo, 2007.

87 M. P. Harwell, *Cristina Campo e Simone Weil*, in «Humanitas» 3 /2001, cit. p. 381.

88 C. Campo, *Lettere a Mita*, cit., p.107.

«Non che lei si modellasse, nella visione del mondo o nella vita, su quel che leggeva», «ma beveva i libri in cui si riconosceva con tale avidità e intensità che il loro succo la nutriva alle radici, perciò certi tratti ne riemergevano anche dopo molti anni. Ciò avveniva, io credo, non con tutti i libri che amava, ma solo con quelli in cui “si riconosceva”: in cui trovava, cioè, come disse Leopardi di sé, quel che c’era già in lei, ma il vedere già formati e decantati aspetti in lei ancora *in fieri* li aiutava a venire compiutamente alla luce»⁸⁹.

Non è nelle nostre intenzioni affrontare una indagine a tutto campo sulle presenze di questo autore nell'opera di Cristina Campo (anche perché già vi si è dedicata, con ottimi risultati, M. P. Harwell⁹⁰) ci limiteremo a mostrare come esso agisca entro il nostro preciso campo di indagine. Anche se forse sarebbero ancora da analizzare alcune concordanze nette tra il pensiero episodicamente esposto ne *Il libro degli amici* e l'etica campiana; un esempio valga in luogo di una analisi completa⁹¹. L'importanza della perfezione formale nella letteratura che abbiamo già rilevato in Campo⁹² si riscontra in alcune sentenze, ma è tra i più lampanti caratteri della poetica di lui: «La profondità va nascosta. Dove? Alla superficie»⁹³ o «Nessuna parte della superficie di una figura può essere creata se non dal nocciolo più interno»⁹⁴.

Sicuramente fu anche grazie alle letture hofmannsthaliane che Campo raggiunse quella particolare sistemazione ideologica in cui il mondo è un complesso di simboli, il cui simbolizzato tende però a rimanere celato, velato nel mistero di una aspra leggibilità. Se per Hofmannsthal fondamentale è «sentire il divino che si manifesta nella nostra immediata vicinanza»⁹⁵ e «le situazioni sono simboliche»⁹⁶, però «l'elemento dell'esistenza è il mistero»⁹⁷; sempre in questo senso leggiamo: «visti con tali occhi gli animali sono veri e propri geroglifici, sono le misteriose cifre viventi con cui Dio ha scritto nel mondo cose inesprimibili», ma d'altro canto «sono cifre che il linguaggio è incapace di

⁸⁹ Ead., *Cristina Campo e i suoi amici*, cit., p.34.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ Analogie con lo svolgimento del percorso mistico e con la funzione religiosa della poesia, saranno riscontrate via via che tratteremo di questi temi nell'opera di C. Campo.

⁹² Cfr p.1.

⁹³ H. von Hofmannsthal, *Il libro degli amici*, Adelphi, Milano, 1980, p.54.

⁹⁴ Ivi, p.84.

⁹⁵ Ivi, p.16.

⁹⁶ Ivi, p.17.

⁹⁷ Id., *La mela d'oro e altri racconti*, cit., p. 100.

sciogliere»⁹⁸. I personaggi dei suoi racconti si muovono secondo «presagi, pure prefigurazioni, null'altro che presentimenti della felicità senza nome»⁹⁹, si sporgono spaventosamente da un territorio ove «tutto, tutto è celato»¹⁰⁰, tesi alla ricerca «della trama di un mondo dietro quello vero»¹⁰¹, di un oltre. E la voce campiana traluce del dettato altrui del tutto e profondamente fatto proprio: il frammento hofmannsthaliano risale alla memoria e completa la pagina campiana soluto in lei come “uno”. Lo ritroviamo infatti in *Jorge Luis Borges*: «Nel blocco cieco, mutilo e massiccio del secolo, Borges crea leggermente, vertiginosamente un'apertura: ci lascia intravedere ancora una volta lo sterminato *mondo che sta dietro a quello vero* e senza il quale il mondo vero sarà presto un mondo spettrale»¹⁰² e in *Introduzione a racconti di un pellegrino russo* «beati folli dal cuore in fiamme dei quali il mondo intero si fa beffe e che il mondo “*che è dietro quello vero*” soccorre e guida con meravigliosi portenti»¹⁰³, e ancora in una lettera a Mit: «Eliot descrive la vittoria sull'immaginazione (notte oscura ecc.) come un passare attraverso lo specchio, il mondo degli specchi, *nel vero mondo che è dietro*»¹⁰⁴. Queste citazioni, che per certi versi ci allontanano dal nostro discorso (spostandolo verso temi che saranno esaminati più tardi), valgono come saggio dell'effetto di grande compenetrazione che le *auctoritates* campiane rivestono nella sua prosa, sì che potremmo definirla un “canto a più voci” dove non sempre è possibile discernere i vari influssi, tanto le citazioni penetrano il suo fiato.

Al fine di chiarire con esattezza in che cosa tale acuito sentimento del mistero agisca in Cristina Campo crediamo valga la pena soffermarci un momento su *La lettera a Lored Chandos*, testo cui la Campo fu particolarmente legata¹⁰⁵. Qui l'io narrante confessa un avvenuto doloroso travolgimento della propria condizione, chiedendo perdono all'amico, cui la lettera è indirizzata, della propria sopraggiunta incapacità a “dire”. Nella sua prima, giovanile, configurazione infatti:

«Le emozioni si eguagliavano, l'una non cedeva all'altra nè nel suo sognante carattere soprannaturale, nè nell'energia vitale, e così era per ogni manifestazione della vita, per tutto ciò che essa abbraccia, in tutto mi sentivo di esistere senza che mai mi sembrasse di non intendere

98 Id., *Dialogo su poesie* in Id. *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, Adelphi, Milano, 1991, p.182.

99 Ivi, p. 94.

100Id., *Andrea o i ricongiunti*, Adelphi, Milano, 1970, p.57.

101Ivi, p.57.

102C. Campo, *Sotto falso nome*, cit. p.63, corsivi nostri, come per le due successive citazioni.

103Ead., *Gli imperdonabili*, cit., p.223-4.

104Ead., *Lettere a Mita*, cit., p.27.

105M. P. Harwell, *Cristina Campo e Simone Weil*, in «Humanitas» 3/2001, p.380.

rettamente. Oppure mi sembrava d'intuire ovunque la medesima identità e che ogni creatura fosse una chiave per un'altra: mi sentivo d'essere il predestinato ad afferrarle una dopo l'altra, e con questa di disserrarne tante altre quante questa ne potesse dischiudere»¹⁰⁶

In questa prima fase al protagonista è data la facoltà di ordinare il reale, la virtù di intendere i nessi analogici che connettono le cose; è lui il *logos*, conosce il *verbo* che garantisce unità al cosmo. Perciò sa disvelare i segreti anche delle figurazioni poetiche: «de favole, i racconti mitici che gli antichi ci hanno tramandato. [...] Io li volevo dispiegare come i geroglifici di una misteriosa, inesauribile saggezza, di cui talvolta mi pareva di avvertire l'afflato come dietro un velame»¹⁰⁷. Costruire l'ordine è attuabile per il poeta; il linguaggio divino può essere intuito e verbalizzato in una specie di seconda creazione linguistica: l'io è un principio, quasi divino, saldo, solido che dà alle cose “logica”, e in forza di questa ha la competenza di “dire”, ha autorità sul mondo. Ma si «dovrebbe giudicare saggio piano della provvidenza divina il fatto che il mio spirito fosse destinato a cadere da una così gonfia presunzione»¹⁰⁸. L'energia creatrice del protagonista conosce la trasmutazione dissolutiva dell'io, con una iniziale perdita di fiducia nelle parole «Ho perduto ogni facoltà di pensare o di parlare coerentemente su qualsiasi argomento», «ogni cosa mi si frazionava, e ogni parte ancora in altre parti e nulla più si lasciava imbrigliare in un concetto»:

«Anche i concetti terreni mi si sottraggono all'identica maniera. Come tentare di descrivervi questi straordinari tormenti spirituali, questo improvviso ergersi verso l'alto di rami pregni di frutta che si sfuggono dinanzi alle mie mani protese, questo ritirarsi dell'acqua gorgogliante dinanzi alle mie labbra assetate?»¹⁰⁹.

Non pare complicato sovrapporre questa immagine di “latenza della significazione”, di vacanza del concetto implicato nelle cose, al paesaggio che si erge dietro l'incamminarsi del pellegrino campiano nel percorso mistico: percepire nelle cose una assoluta e sovrana istanza ordinatrice che si rivela tramite simboli, ed essere inetti a decrittarli; la bocca riarsa chiede una soluzione all'enigma ma esso è «sempre promesso e differito»¹¹⁰; per Campo come per il Lord Chandos di Hofmannsthal la mente non pare idonea a imbrigliare in concetti i simboli del reale: sfuggono, cedevoli, alla morsa del pensiero. Eppure, nella lettera di Lord Chandos, il divino non smette di manifestarsi,

106H. von Hofmannsthal, *Lettera a Lord Chandos*, Rizzoli, Milano, 1974, p.41.

107 Ivi, p. 38.

108 Ivi, p. 41.

109 Ivi, p. 45.

110 Così Cristina Campo, cfr n.68.

sibillino, in fugaci rivelazioni dell'infinito, nel desolato vuoto intellettuale ancora «momenti lieti e vivificanti»¹¹¹, la percezione dell'infinito nelle cose, e nelle più insignificanti, è, mai come ora, attiva, ma è una forza misteriosa de-verbalizzabile, celata e inestricabile. C. Magris, nell'introduzione al volume, così scrive: «il lord si trova immerso in un universo magico e animistico, nel quale ogni oggetto è una presenza totale non suscettibile di essere inquadrata e inglobata in una categoria superiore»¹¹².

«Può accadere che anche la precisa evocazione di una cosa assente sia destinata alla imperscrutabile sorte di essere colmata di quell'empito dolce e impetuosamente crescente di empito divino»

«questo insieme di cose insignificanti mi trapassa di un fremito per la presenza dell'infinito»

«Non è facile spiegare in cosa consistano esattamente tali beati momenti: ancora una volta le parole mi abbandonano. Infatti è qualcosa di assolutamente indefinito e indefinibile ciò che in tali momenti mi si annunciano, colmando di un fiotto straripante di vita più alta, come se si stesse colmando un vaso, una qualsiasi evenienza del mio vivere quotidiano.»¹¹³

Ritroviamo questa metafora identica in Cristina Campo: la figurazione per contenuti simbolici è «un vaso d'oro in attesa dell'ignoto liquore»¹¹⁴, e «così nella poesia, la figura preesiste all'idea da colarvi dentro. Per anni essa può seguire un poeta [...] inscrutabile e soave essa aspetta pazientemente che la rivelazione - che il destino - la colmi»¹¹⁵. La differenza, come possiamo notare, è che Lord Chandos non sa vedere oltre quella «dissoluzione del soggetto quale principio ordinatore della realtà»¹¹⁶, rimane *perplexus* nella posizione muta di un io che non può dire l'oltre, predicare del vero, mentre questa condizione è l'attracco al molo, il punto di avvio, che permette a Campo di ergersi dal vuoto delle potenze dell'io, dentro il vuoto e di lì verso l'oltre-uomo, al sovranaturale. Se per Hofmannsthal a causa de «lo smarrimento dell'essere nelle cose», «lo sforzo sovrumano di fondersi col tutto ricade su se stesso»¹¹⁷, in Campo l'illeggibilità del simbolico, la incompetenza umana nella decrittazione del simbolo, il ritrovarsi tra enigmi insolubili, sarà lo scatto da cui si diparte un potente apparato discensivo-ascensionale che fa della latenza

111 H. von Hofmannsthal, *Lettera a Lord Chandos*, cit., p. 47.

112 C. Magris, introduzione a H. Hofmannsthal *Lettera a Lord Chandos*, cit., p. 8.

113 C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 48-49.

114 Ivi, p. 29.

115 Ivi, pp 39-40.

116 H. von Hofmannsthal, *Lettera a Lord Chandos*, cit p.8.

117 L. Traverso, prefazione a H. von Hofmannsthal, *Liriche e drammi*, Sansoni, Firenze, 1942.

di significazione, della dissoluzione dell'io, il proprio cuore pulsante.

3. *La notte oscura: matrici speculative*

L'adesione alla realtà secondo la più pura delle facoltà attentive è, come abbiamo definito nel capitolo precedente, argomento in alcun modo scindibile dalla costruzione ideologica di Cristina Campo; abbiamo però omesso il legame che tale coalescenza genera con quella che fu la principale fonte del pensiero campiano: Simone Weil¹¹⁸. L'emersione delle fonti, la citazione diretta sono, difatti, atteggiamenti pressoché assenti nella prosa di Campo. Dicevamo della sua prosa come di una superficie cristallina, come di un coro ove sia impossibile districare la formazione per voci multiple, ove l'armonia sinfonica di suoni confonda e dischiuda con difficoltà all'orecchio la gestazione multiforme. Diremo ancora come il movimento di una sola mano che nasconda (essendo chiarissimo) il retrostante agire di un corpo intero. Eppure la presenza di Weil, così come una interminabile messe di fonti, letture, fu forte e chiara; ad assaggio di questo avanzare per sottrazioni esaminiamo le due redazioni di *Della fiaba*¹¹⁹; nella prima redazione del saggio, che era inizialmente apparso su *La posta letteraria* de «Il Corriere dell'Adda» nel dicembre del '53, compare un passo che riferisce esplicitamente una citazione a S. Weil:

«Così che volgendosi a riguardarla con lui (la grande avventura dell'eroe di fiaba) è davvero difficile non ripetere con Simone Weil: “le nozze che chiudono la fiaba sono le nozze spirituali tra Dio e l'anima; per questo non c'è niente da aggiungere se non che essi furono felici ed ebbero molti bambini»¹²⁰.

Nella seconda redazione, che rifluisce con diverse modifiche in *Fiaba e mistero* (Vallecchi, Firenze, 1962), il passo scompare del tutto. Siamo di fronte ad un luogo che permette di indirizzare buona parte dell'analogia fiaba-testo mistico alla fonte weiliana, eppure, per quello spirito profondo di limatura e sottrazione che presiede alla scrittura della Campo, il passo viene espunto.

Ci è dato considerare, dunque, il lavoro di ricostruzione del pensiero campiano

118 Cfr n. 79.

119 C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit. pp 29-42.

120 V. Guerrini, *Fiaba e mistero (un appunto)*, in *La posta letteraria* del «Corriere dell'Adda», 26 dicembre 1953.

come un “abboccare agli ami”, rari, che sono esposti, e di lì assimilare ai pochi rimandi, che nel testo vengono trattenuti, più ampi movimenti del pensiero. In questo capitolo abbiamo utilizzato, al fine di comprendere un procedere mistico che altrimenti apparirebbe chiuso e oscuro, una triangolazione di fonti che certamente per Campo fu fertile e che ci pare matrice di grandi movimenti del suo pensiero: si tratta della già citata S. Weil, di M. Eckhart¹²¹, e di Giovanni della Croce, forse l'autore i cui invii espliciti sono più frequenti. Tale scelta, ci rendiamo conto, potrebbe parere simile ad un coglier ciliege qua e là dall'albero della mistica attraverso secoli e luoghi disparati, non essendo neanche questi (M. Eckhart certamente non lo fu¹²²) gli appigli più frequenti, gli ami più esposti del pensiero campiano; preferiamo immaginarla, però, come una triangolazione geografica vera e propria tale che, date tre coordinate note, si collochi nella tridimensionalità di un paesaggio accuratamente definito l'occhio campiano, si orienti la sua pagina in un orizzonte mistico determinato. Consideriamo, inoltre, l'ostacolo posto dalla reale difficoltà nell'individuare coloro i quali cadono sotto la categoria di mistici nella prosa di Campo, come già A. Scarsella notava: «difficile la corretta quantificazione dei numerosi testi (o ipotesti) favolistici o dei contributi patristici e della letteratura devota, ai quali la Campo fa ripetuta allusione»¹²³, senza individuarli o nominarli con esattezza. Premettiamo inoltre che il nostro studio non ha la pretesa di essere uno studio sui suddetti autori, né una ricerca puntuale della presenza di questi nell'opera campiana, piuttosto ci appoggeremo alla loro teologia con lo scopo, come abbiamo già detto, di individuare quei motori del pensiero che in Campo agiscono “sommersi” per ricostruirne la struttura organica. Si sono, tra l'altro, accostati autori che differiscono tra loro per intenzioni e modalità scritte e non si è potuta, né voluta, indagarne la loro portata all'interno della storia mistica, ma essi sono stati letti attraverso la lente campiana, cercando di ricostruire *come* Cristina Campo li lesse, cosa

121 Sebbene questo mistico medievale sia nominato poche volte fu sicuramente una lettura ben frequentata tanto sono ampi i riferimenti impliciti al suo pensiero; sicuramente vi arrivò tramite S. Weil e ne ebbe commercio durante gli anni del lavoro ('55-'60), accanto a E. Zolla, per *I mistici d'occidente*, Garzanti, Milano, 1963. Sicuramente Campo già lo leggeva nel 1959, scrive infatti in una lettera a Mita: «Ho sempre pensato a lei leggendo i mistici medievali (la mia sola lettura in questi mesi) e soprattutto Maestro Eckhart e Angela da Foligno, mi sono sembrati i più grandi» e ancora «La loro lingua si innalza tanto al di sopra e scende tanto al disotto di loro che non si ora seguirli né verso né verso il basso. Ma forse impareremo da loro almeno questo coraggio. Meister Eckhart del resto dà coraggio per tutto.» (C. Campo, *Lettere a Mita*, cit., p.134-5). Non si sono riusciti a rintracciare studi sulla presenza del pensiero eckhartiano in S. Weil, ma le coincidenze sono evidenti.

122 Non compare mai ne *Gli imperdonabili*, è accennato soltanto in due lettere a Mita.

123 A. Scarsella, *Poetica e ricezione di Cristina Campo* in AA. VV. *Appassionate distanze, letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, a cura di M. Farnetti, R. Taioli, F. Secchieri, Tre Lune edizioni, Mantova, 2006.

essi rappresentarono per lei e come agirono sulla sua opera, senza pretendere di interpretare il loro pensiero mistico e teologico. Pertanto la ricostruzione che opereremo sarà quanto mai parziale e puntellata di richiami e citazioni tratti dalle pagine campiane, anche se, come vedremo, raramente si trovano in lei spunti per una impalcatura sistematica. Siamo consci, infine, della estrema distanza espressiva dei tre ove la natura frammentaria e anti-ecclesiastica della prosa weiliana si scontra con la sistematicità accademica delle dimostrazioni eckhartiane, ed entrambi si infrangono di fronte al canto d'amore, bruciante e appassionato, seppure perfettamente inquadrato nell'espressioni mistiche ortodosse, di San Giovanni della Croce. Il nocciolo che ci interessa raggiungere è la modalità mistica della "notte" intesa come svuotamento dell'io, ma dovremo prima mostrare come questi tre pensatori vi giungono, ovvero attraverso quali meccanismi filosofici tale tematica si costituisca. Passo passo, e solo dopo aver chiarito la posizione speculativa dei nostri tre mistici, indicheremo come tali meccaniche emergano rielaborate nelle pagine campiane.

In primis, concordanza evidente tra questi pensatori, che invero concordano assai spesso, è il platonico assunto di una assoluta trascendenza tra le cose del mondo e la divinità, l'assenza di Dio nelle creature è dapprima¹²⁴ esperita come centrale. Leggiamo infatti in S. Weil «Identità del reale e del bene. Necessità come criterio del reale. Distanza tra il necessario e il bene. Sbrogliare questo. È della massima importanza. È qui la radice del grande segreto»¹²⁵, o ancora «il mondo in cui regna la necessità meccanica» «è assolutamente vuoto di Dio»¹²⁶. Secondo S. Weil, il mondo, in quanto fatto di materia inerte, è soggetto a implacabili leggi di necessità, rapporti di forza i cui dettami sono del tutto ferrei e stringono l'uomo e gli oggetti in una morsa feroce. In Meister Eckhart la divinità è definita come Essere o non-Essere qualora si considerino gli enti dotati o meno di essere, la contraddizione si risolve laddove si legga il patente scopo di rendere il Dio, unico e semplice, come altro e trascendente rispetto agli enti¹²⁷; è infatti detto «L'essere è Dio»¹²⁸ e «Dico ancora che a Dio non conviene l'essere, né che egli è ente, ma qualcosa di più alto dell'ente»¹²⁹, d'altronde «Quando io ho detto che Dio non è un essere ma è al di

124 Che poi essa si rivelerà come una presenza celata lo riveleremo nel corso dello studio.

125 S. Weil, *Quaderni II*, Adelphi, Milano, 1985, p. 330.

126 «Letteratura», VII, 1959, p.42, tale numero uscì per volere e curatela di Cristina Campo, e perciò riteniamo le citazioni ivi contenute della massima importanza.

127 Si veda la risoluzione della contraddizione apparente proposta da Faggini nell'introduzione di Meister Eckhart, *La nascita eterna*, Sansoni, Firenze, 1953, p.XV.

128 Ibidem.

129 Ivi, p.13.

sopra dell'essere, non gli ho con questo tolto l'essere, anzi gliel'ho nobilitato»¹³⁰. L'obiettivo è indubbiamente quello di creare una invalicabile distinzione tra gli enti e l'uomo: «Dio e la creatura si oppongono come l'uno e il non-numerato al numero e al numerabile»¹³¹. Capitale è per Eckhart fare argentina la distinzione tra L'Uno, semplice nella sostanza e privo di determinazioni, e l'ente caratterizzato dall'essere “questa o quella cosa”, in quanto da altri riceve l'Essere. In eguale maniera Giovanni della Croce statuisce la «infinita distanza tra creato e Creatore»¹³², nel dispiegarsi di un reale ove il Dio è celato tanto da apparire assente. Se in Campo non si riscontra alcuna speculazione teorica (almeno negli scritti del primo periodo) sulla natura del rapporto tra divino e creaturale, tale matrice filosofica implicita emerge tramite alcuni riferimenti alla “legge di necessità”, terreno fertilissimo della riflessione weiliana. Nel saggio *Iliade poema della forza*, che vide nella sua prima pubblicazione italiana la traduzione della stessa Campo¹³³, S. Weil tratta degli spietati rapporti di forza che reggono le relazioni umane: gli uomini paiono come pietre inerti gettate nel vuoto che la legge di gravità spinge nell'abisso del male ove «il male è essenzialmente altro dal Bene»¹³⁴. Ma vedremo avanti in cosa consiste per l'uomo l'essere soggetto alla forza, alla “*pesanteur*”.

La presenza in C. Campo della esatta terminologia weiliana si evidenzia nella sua solare fecondità giacché è posta a introdurre *Il flauto e il tappeto*:

«Pure, con diversi pretesti e sotto vari colori, mi sembra che il libro ripeta da un capo all'altro un unico discorso. È o vorrebbe essere da un capo all'altro un piccolo tentativo di dissidenza dal gioco delle forze»¹³⁵

La tonalità delle formulazioni campiane sarà allora sempre volta in questo verso: la descrizione degli effetti della “necessità” sull'uomo o sulle cose è data come implicita, come già superata; non è narrata nelle sue qualità fattuali, contrariamente a quanto accade in Weil. Campo ne tratterà sempre come chi sottintende di aver già attraversato il torrente della

130 Ivi, p.37

131 Ivi, p.31.

132 G. della Croce, *Cantico spirituale* in id. *Opere complete*, San Paolo edizioni, Cinisello Balsamo, 2001, p.563.

133 S. Weil, *Iliade, poema della forza*, in Ead. *La grecia e le intuizioni precristiane*, a cura di C. Campo, Borla, Bologna, 1974.

134 Ead., *L'ombra e la grazia*, Edizioni di comunità, Milano, 1952. Si tratta di una raccolta di scritti tratti dai *Quaderni* a cura di G. Thibon, amico e corrispondente della stessa S. Weil: per tale motivo può apparire opera incompleta o inesatta, ma fu il primo libro di S. Weil con il quale C. Campo entrò in contatto per tramite di M. Luzi.

135 C. Campo *Gli imperdonabili*, cit. introduzione.

trasformazione. Nella sua scrittura sono trattenuti soltanto gli approdi dell'itinerario, ovvero l'inversione dell'ordine naturale e la sua trasmutazione in bellezza¹³⁶, che è, come vedremo, la meta del percorso mistico weiliano. Sicché, quando Campo nomina le leggi di necessità, dobbiamo leggere in controluce (quasi la scrittura lo adombrasse) un cammino già compiuto e risolto, un volgersi all'ostacolo appena superato, come la punta emersa di un iceberg. Ella trattiene, nello scritto, soltanto la risoluzione del cammino e non le sue coordinate di avvio, le sue premesse. Quando tratta delle leggi di necessità non indaga la loro qualità, ovvero in cosa esse consistano, ma ne enuclea ed espone soltanto il loro superamento. Così riscontreremo la terminologia weiliana in occasioni che già puntano al felice risolvimento di quel cammino che noi abbiamo scisso in tappe interpretative e che quindi sarà compreso appieno al termine della nostra dissertazione. Leggiamo così in Campo: «La caparbia, inesausta lezione delle fiabe è dunque la vittoria sulla legge di necessità»¹³⁷, il poeta è «nemico involontario della legge di necessità»¹³⁸; e un rapporto non immaginario è «un rapporto dal quale il gioco delle forze sia escluso». La categoria weiliana è inoltre spesa come una lente per leggere la letteratura secondo un'ottica che Campo sentiva certamente ben salda: J. Donne è affrancato «da tutte le Antiche Alleanze del sentimento: la legge di necessità, il gioco delle forze, la mera psicologia»¹³⁹; Cechov è quel medico che sa avere «coscienza perfetta dell'ordine del mondo, delle leggi di necessità che ci governano», coraggiosamente veggente, abbandonato senza riparo «a quella enorme misura di inaccettabile che è il nucleo appunto dell'ordine del mondo»¹⁴⁰; il *Riccardo II* di Shakespeare è interpretato in chiave weiliana, «qui tutto cade inesorabile, tutto obbedisce alla legge di gravità» ma nulla è specificato sulla qualità fattuale di tale legge se non, ella brevemente nota, che gli uomini sono «tesi a un'affermazione grave assoluta di sè»¹⁴¹. Nonostante si debba riferire quindi la delicatezza di Campo nell'escludere, nel tagliar fuori di netto dalla sua prosa qualsivoglia elemento che la gravi, che si intorbidì di considerazioni sulla bassezza della condizione umana, rimane comunque a noi possibile intravedere, attraverso taluni spiragli, la segreta assimilazione al pensiero weiliano *in toto*. Possiamo supporre che esista dunque una adesione totale al pensiero weiliano anche quando questa

136 Tale argomento sarà via via dispiegato nel corso della nostra trattazione.

137 Ead., *Gli imperdonabili*, cit. p. 34.

138 Ivi, p. 143.

139 Ead., *Su John Donne*, introduzione a J. Donne, *Poesie amorose e teologiche*, a cura di C. Campo, Einaudi, Torino, 1971; ora in C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit. p.189.

140 Ead., *Gli imperdonabili*, cit., p.193-196.

141 Ead., *Sotto falso nome*, cit., p.25.

non emerga nella scrittura campiana, che è una scrittura “ripulita”, asciugata al massimo.

L'uomo è, secondo Weil, governato da cieche leggi di gravità che lo attirano, volente o nolente, verso il basso, alla simiglianza con quella materia inerte che lo compone. Per Weil, meccanismi indipendenti dalla volontà umana, spingono l'uomo a salvare l'io dalla distruzione perché il completo assoggettamento alla forza lo renderebbe una “cosa”:

«La forza è ciò che rende chiunque le sia sottomesso una cosa. Quando sia esercitata fino in fondo, essa fa dell'uomo una cosa nel senso più letterale della parola, poiché lo trasforma in un cadavere»¹⁴² e «questa cosa aspira ogni momento ad essere un uomo, un donna e in nessun momento vi riesce. È una morte che si allunga, si stira per tutto il corso di una vita»¹⁴³.

Esattamente coerente con questa conservazione di equilibrio vitale è la continua tensione a gettar fuori di sé la sofferenza: l'integrità dell'io a discapito e distruzione dell'altro. Grava su di essi una rigida meccanica di mantenimento della stabilità così come leggi empiriche e necessarie regolano il regno della natura. Dunque leggiamo:

«Meccanica umana. Chiunque soffre cerca di comunicare la propria sofferenza – sia maltrattando, sia provocando pietà – al fine di diminuirla, e in effetti così la diminuisce veramente. Chi è del tutto in basso, chi nessuno compiangere, chi non ha il potere di maltrattare nessuno [...], è avvelenato dalla sofferenza che resta in lui. Questo è imperioso, come la forza di gravità.»¹⁴⁴.

Ancor più atrocemente l'uomo weiliano ha bisogno di colpire la sofferenza come immagine del mondo, mutilando chi appare mutilato, come la gallina con il becco nuoce alla ferita del consimile¹⁴⁵. L'uomo ha la “necessità” di pensare esistente e privo di sofferenza l'io e il mondo, a tal fine costruisce, “fabbrica” sistemi illusori di equilibrio tra bene e male tentando di proporre tali sistematizzazioni come universali. Egli forza l'altro a riconscervisi, fino alla supplica: «Supplicare un nome è un tentativo disperato di far passare a forza di intensità il proprio sistema di valori nello spirito di un altro essere»¹⁴⁶. All'uomo è data una facoltà immaginaria di sovranità sulle cose e sugli altri uomini, poiché «non possediamo nulla al mondo eccetto il potere di dire Io»¹⁴⁷. In questo mondo “irreale”, nel quale l'uomo erige architetture funzionali alla sua sopravvivenza (e che, come tali, hanno la pretesa di

142 S. Weil, *Iliade «poema della forza»*, cit., p.11.

143 Ivi p. 13.

144 Ead., *L'ombra e la grazia*, cit. p.20.

145 Si veda Ead., *Attesa di Dio*, Adelphi, Milano, 2008, p.52.

146 Ead., *L'ombra e la grazia*, cit. p. 37

147 Ivi, p.39.

porsi come vere¹⁴⁸), egli è costantemente spinto alla ricerca di “beni” che siano finalità alla sua vita; ma incontra solo oggetti-mezzi che gli facciano da nutrimento, che riempiano un io altrimenti vuoto, che lo sazino; allora inventa, crea un cosmo in cui il vero bene coincida con i falsi beni che incontra nel mondo talché la sua esistenza si conservi; lo sforzo appropriativo dell'uomo verso la realtà, tale che sia integra la sua esistenza, lo induce a “mangiare” l'altro e le cose, inglobandole e digerendole nel proprio sistema¹⁴⁹:

«Noi non amiamo un essere umano in quanto fame ma in quanto nutrimento. Amiamo da cannibali. [...] Gli esseri amati, con la loro presenza, le loro parole, le loro lettere ci apportano conforto, energia, uno stimolo. Hanno su di noi lo stesso effetto di un buon pasto dopo una giornata spossante di lavoro. Li amiamo dunque come nutrimento. Si tratta proprio di un amore da antropofagi. [...] Amiamo qualcuno, cioè amiamo bere il suo sangue»¹⁵⁰

Così nell'amicizia, la necessità di nutrimento tramite l'altro rende impossibile l'amore disinteressato:

«Quando un essere umano è necessario, non si può volere il suo bene e nemmeno cessare di volere il proprio. Là dove regna la necessità vi sono costrizione e dominio»¹⁵¹

Immediatamente pertinente alla sottomissione dell'uomo al gioco delle forze è questa idolatria dell'identità che lo flette verso l'immaginazione, diremmo la creazione di una realtà che lo assicuri esistente e ove il bene sia a portata “di bocca”.

In M. Eckhart, che scopriva anch'egli «dialetticamente la soggezione al determinismo da parte del nostro pensiero»¹⁵², si riscontra identico tale processo appropriativo, da parte del soggetto, delle creature. Egli riconosce come «“naturale” l'affermatività dell'io», ma la colpa sta nella menzogna di rendere «ciò che è relativo, sottomesso alle circostanze e – il che è lo stesso – nello stravolgere la realtà immettendovi il soggetto» ovvero «nella sua stessa autoaffermatività»¹⁵³.

148 Se non fossero vere non statuirebbero la sopravvivenza dell'individuo “veramente”.

149 Sappiamo, tra l'altro che Cristina Campo lesse con difficoltà questo concetto, in una lettera del '58 leggiamo: «Stasera ho letto, come ormai ogni sera, la pagina che distrugge un po' di male. Questa volta era la pagina 247 della *Connaissance surnaturelle*, ultimo paragrafo e sgg. – È un discorso sull'amore soprannaturale. L'ho mangiato come pane sacramentale fino a pag. 250. Poi, là dove parla dell'“*amour anthropophagique*” non ho capito più niente.» C. Campo, *Lettere a Mita*, cit., p.120.

150 S. Weil, *Quaderni IV*, cit., p. 334.

151 Ead., *Attesa di Dio*, cit. p. 158.

152 M. Vannini, *Meister Eckhart e il fondo dell'anima*, Città nuova editrice, Roma, 1991, p.15.

153 Ivi, p. 26.

«L'anima vuole afferrare la creatura, facendola propria, con ciò l'anima entra in dipendenza dalla creatura. Tutto ciò ha per Eckhart origine nella *Eigenschaft*, nella “appropriazione”, che equivale per lui a egoità, legame al proprio io. (...) Nella sua *Eigenschaft* l'io afferra tutto per appropriarsene (*eigen*) cerca in tutte le cose sempre il suo, il proprio (*das Eigene*). Questo io è un appropriatore, perchè ha il suo essere nella appropriazione»¹⁵⁴

«La *Eigenschaft* prende possesso della propria somiglianza con Dio come se fosse sua propria.»¹⁵⁵

Allo stesso modo Giovanni della Croce condanna tutte le forme di attaccamento alle creature che riempiono l'anima impedendo l'uso delle potenze interiori nell'orientamento e accoglimento al divino; così leggiamo: «la nostra avidità è tale che vuole attaccarsi a tutte le cose»¹⁵⁶; riguardo l'illusorietà delle costruzioni umane: «tutto ciò che l'intelletto può comprendere, la volontà gustare, l'immaginazione fabbricare è, ripeto, molto diverso e sproporzionato rispetto a Dio»¹⁵⁷, è una menzogna illusoria alla quale l'io si attacca, si fa dipendente.

Non ci pare di sbagliare nel ravvisare in tale categoria del pensiero mistico quel che nel capitolo precedente¹⁵⁸, nell'analizzare la *Lettera di Lord Chandos*, definivamo pretesa ordinatrice dell'uomo sul mondo. Nei tre sistemi teoretici analizzati, l'uomo divora la realtà facendo del non-io un elemento del proprio. Per S. Weil egli erige sistemi di equilibrio, architetture che abbiano come fondamenta e membra le proprie tensioni ai beni-Bene e alla sopravvivenza, nonché alla decrittazione dell'esistente secondo logiche egocentriche; quel che ottiene è però soltanto il franare miserando nell'immaginario, in una giustizia irreale costruita a propria immagine e somiglianza. Così in Campo leggiamo, unica coppia di emersi da tale tematica, in un campo magnetico carico di rimandi weiliani:

«L'immaginazione passionale, che è una delle forme più incontrollabili dell'opinione – questo sogno in cui tutti ci muoviamo, non può servire in realtà che a una giustizia immaginaria. È questa, per esempio, la differenza essenziale tra la giustizia passionale di Elettra e la giustizia spirituale di Antigone. L'una immagina di poter avanzare colpa per colpa. L'altra si muove in un regno dove la legge di necessità non ha più corso»¹⁵⁹

«Di tutti questi personaggi (tranne due particolarissimi: Northumberland

154 Ivi, p. 48.

155 Ivi, p.51.

156 G. della Croce, *Salita al monte Carmelo* in *Opere complete*, cit. p. 380

157 Ivi, p.215.

158 Cfr cap. 2, p.15.

159 C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit, p.166.

e Carlisle), di tutti questi uomini tesi a un'affermazione grave, assoluta di sé, non uno serberà sino alla fine il suo ardente volto iniziale»¹⁶⁰

Il «potere di dire io» partecipa dunque nell'umano alla sua totale immersione nelle leggi di necessità, al suo essere costruito di materia inerte.

Se la condizione esistenziale, così descritta da Weil, si esaurisse in tale desolante ingolfamento, in una umanità spiaggiata in un raggelante e deterministico stato, la creazione sarebbe un'orrenda selva di disperazione e violenza. S. Weil escogita, però, due aperture, grinze del sistema, “orifizi del labirinto”¹⁶¹ che permettono all'uomo di sollevare lo sguardo e invertire la propria condizione apparentemente irriducibile: la bellezza e la sventura. La bellezza è argomento che facilmente definiamo platonico, d'altronde espresso nelle bellissime pagine di *Dio in Platone*¹⁶², come gradino terrestre che si fa fessura alla presenza segreta di Dio nel mondo, primo *gradus* ad un ascensivo riconoscimento dell'Idea di Bellezza. Nella accezione di “sventura”, o “*malheur*”, Weil intende l'abiezione totale dell'uomo che ha subito l'esercizio massimo della forza; è la sua riduzione in schiavitù, la sua degradazione sociale e ripugnanza della propria persona, la percezione di sé come una cosa: è il punto massimo di allontanamento da Dio, punto in cui l'uomo realmente precipita nella materia inerte, fatto puro grave che sprofonda in un'abissale nullità di essere. La bellezza, in quanto bene imperfetto, ma ravvisabile negli esperiti di natura (o liturgici, o relazionali¹⁶³) permette l'anelito ad una Bellezza assoluta, non soggetta a decadenza, ed è perciò una forma dell'amore implicito di Dio così com'è possibile incontrarlo nel mondo. La sventura è, d'altro canto, altrettanto utile dal punto di vista teoretico, poiché prostra l'animo in una condizione di disperazione. La sventura è tra l'altro indicata anche da Campo come gradino utile alla svolta mistica: «la caduta di Riccardo II testimonia della *noche obscura* di Shakespeare, di quel passaggio forzato dell'esistenza umana attraverso la violenza morale dal quale, vivo o morto non può che uscire l'uomo nuovo»¹⁶⁴. Per Weil, entrambi i percepiti consentono di innalzare verso un Assoluto, del quale non si deduce che la differenza ontologica dal reale (conosciuto o come grado inferiore di un'Idea assoluta, nel caso della bellezza, o come del tutto inaccettabile, nel caso della sventura), una richiesta di “finalità”:

160 Cfr n. 131.

161 S. Weil, *Attesa dio Dio*, cit., p.123.

162 Ead., *La grecia e le intuizioni precristiane*, cit. pp 35-89.

163 Si vedano a questo proposito le pagine sull'amore implicito di Dio in Ead., *Attesa di Dio*, cit. pp. 93-168.

164 C. Campo, *Sotto falso nome*, cit, p. 31.

«L'effetto principale della sventura è di forzare l'anima a gridare "perché", come fece il Cristo stesso, e a ripetere questo grido ininterrottamente, salvo quando lo sfinimento l'interrompa. Non c'è alcuna risposta. Quando si trova una risposta confortante, prima di tutto è una risposta che ci si fabbrica da noi»

«Se la parola "perché" esprimesse la ricerca di una causa, la risposta apparirebbe facilmente. Ma essa esprime la ricerca di un fine. Tutto questo universo è vuoto di finalità. L'anima che, lacerata dalla sventura, invoca continuamente questa finalità, tocca quel vuoto.»¹⁶⁵

“Toccare il vuoto” è allora, per Weil, percepire l'insufficienza ontologica che circonda l'uomo: le cose paiono un puro nulla confrontate con un “oltre” che è pur necessario esista, a meno che non si ponga l'esistenza come una disperata e desolante insussistenza. Il primo passo mistico weiliano si compie così all'insegna di quell'assunto che leggevamo nel nostro secondo capitolo come “impotenza del visibile”, della sua inessenzialità, intesa letteralmente come carenza di essenza. Siamo di nuovo al centro delle riflessioni campiane ove è predicata “l'incredulità all'onnipotenza del visibile”, lo sporgersi oltre da un limite (quello del visibile) che appare diretto e cavo. In Weil, tale coscienza è già un'infrazione alle leggi di necessità se genera la lacerazione di quel velo di irreali, surrogati del Bene e della Bellezza, che il soggetto fabbrica per la propria auto-sussistenza; è il primo passo che l'uomo del mito platonico della caverna compie per uscire dal teatrino di marionette che la vita aveva finora rappresentato¹⁶⁶. È il raggiungimento pieno della coscienza di quel che abbiamo definito come carattere primario del pensiero dei tre mistici, ovvero la trascendenza del divino rispetto agli enti. In Weil tale più fonda e acuta lettura del reale giunge a ricomprendere infine anche l'illusione di sovranità e potere del soggetto e genuflette l'uomo alla preghiera:

«questa conoscenza è più mortale di una spada (...) col tempo uccide tutto ciò che chiamiamo io»¹⁶⁷

«Perché sapere non astrattamente, ma con tutta l'anima, che tutto nella natura, compresa la natura psicologica, è soggetto a una forza altrettanto brutale, altrettanto irrimediabilmente diretta verso il basso quanto la forza di gravità, una tale conoscenza incolla per così dire l'anima alla preghiera.»¹⁶⁸

Ma dove? A cosa orientare la preghiera se tutto al mondo è reso, dalla coscienza del suo

165 S. Weil, *Iliade «poema della forza»*, cit. p. 254-5.

166 Si veda ancora Ead., *Dio in platone*, cit. cfr n.154.

167 Ead., *Attesa di Dio*, cit. p. 166.

168 Ead., *La grecia e le intuizioni precristiane*, cit., p.125.

determinismo, un vacuo contenitore di nulla, un deserto vuoto? La risposta è semplice e unisona per i tre mistici: se solo il vuoto qui si ha, non si può che guardare fisso dentro la concavità, penetrare, attraversandolo con il corpo, il vuoto. Farsi uno con la propria nullità, discendere il pozzo dell'abisso cavo, scavato del proprio dissolvimento, di un io posto, finalmente, faccia a faccia con la propria nuda inanità. Ed ecco che la dissoluzione del soggetto così com'eravamo giunti a porla nel capitolo secondo come acuito senso di sfuggevolezza dei significati coincide con la mistica epifania dell'insussistenza sostanziale del soggetto quale ente centrale del cosmo. E il pregare, l'orientamento della volontà e del pensiero sarà diretto a quel vuoto, che all'uomo risvegliato si presenta quale unica realtà. Si tratta dunque di una preghiera a vuoto, amore verso il nulla, orientamento intellettuale che non cerca ma affonda, si fonda nella notte dell'incomprensione; una ricerca dei significati nella completa latenza dei significati stessi, un cercare senza voler trovare, un preghiera a nessuno.

Per S. Weil esso avrà la forma espressa di una pertinace ricerca della verità (donando a questa un valore soprannaturale) e dell'amare a vuoto, ovvero senza alcuna immaginaria rappresentazione:

«Qualsiasi essere umano(...) penetra nel regno della verità riservato al genio, se desidera la verità e fa un perpetuo sforzo di attenzione per riceverla. (...) Il desiderio possiede di per sé efficacia nell'ambito del bene spirituale.»¹⁶⁹

«La sventura rende Dio assente, più assente di un morto. (...) Durante quest'assenza non c'è nulla da amare. (...) Bisogna che l'anima continui ad amare a vuoto, o almeno a voler amare, sia pure con una parte infinitesimale di se stessa.»¹⁷⁰

«desiderare a vuoto senza nessuna aspirazione»¹⁷¹

«Volare il vuoto, perché è un vuoto per noi quel bene che non possiamo né rappresentarci né definire»¹⁷²

«Il pensiero deve essere vuoto, in attesa.»¹⁷³

«Solo il desiderio senza oggetto è vuoto di immaginazione»¹⁷⁴

«Quando la sventura esterna e l'avidità interiore fa credere che Dio non

169 Ead., *Attesa di Dio*, cit. p. 25.

170 Ivi, p. 174.

171 Ead., *L'ombra e la grazia*, cit. p. 26

172 Ibidem.

173 Ivi, p. 197.

174 Ivi, cit. p. 76.

sia una realtà, se essa tuttavia continua ad amarlo dopo qualche tempo viene fino a lei»¹⁷⁵

«Non credere in Dio, non saper nulla di Dio e amare in Dio soltanto la sua assenza affinché l'amore essendo in noi rinunciava Dio stesso sia amore assolutamente puro»¹⁷⁶

M. Blanchot evidenzia in lei l'unità di desiderio nel direzionarlo verso il non-identificato: «L'unità intesa come analoga all'indicazione oscillante, talvolta disorientante, dell'ago magnetico, sempre sicuro del polo anche se questo si rivela insituabile»¹⁷⁷

In M. Eckhart questa tensione al vuoto si esprime come necessità di avvicinarsi a Dio, avendolo svuotato di tutte le determinazioni, per spogiarlo di quelle cognizioni che in noi lo categorizzano rassomigliante agli enti creaturali: «Anche nell'amore di Dio non c'è un modo determinato, amarlo dobbiamo per quanto ci è possibile senza determinazioni»¹⁷⁸. L'abbandono di tutti gli attaccamenti e le false rappresentazioni del reale, che sono immaginarie appropriazioni, implica un movimento verso ciò che è non-immaginabile, un assolutamente altro, ovvero un vuoto per l'immaginazione; Eckhart parla di una abissale *Gotttheit*, nella quale perdere ogni pretesa rappresentativa di Dio stesso. Così Dio non è il dio che preghiamo quando lo intendiamo come una immagine, ma un profondo inabissamento nel non-conosciuto.

In Giovanni della Croce il ritmo del passo pellegrino è pavimentato di nulla e vuoto, così com'è nella *Salita al Monte Carmelo* che Campo stessa traduce:

«Per arrivare a quello che non sai
devi andare per dove non sai.
Per arrivare a quello che ora non ti piace
devi andare per dove non ti piace.
Per arrivare a quel che non possiedi
devi andare per dove non ti piace.
Per arrivare a quello che non sai
devi andare a dove non sai.»¹⁷⁹

«Per arrivare a sapere tutto
non voler sapere nulla in nulla.
Per arrivare a godere tutto
non voler godere nulla in nulla.

175 Ead., *La grecia e le intuizioni precristiane*, cit. p. 98.

176 Ead., riportato in «Letteratura» VII '56, cit., p.40.

177 M. Blanchot, S. Weil e la certezza, «Nouvelle Revue française», 1957, ora in «Letteratura» VII, 1959, cit. p.34.

178 M. Eckhart, *La nascita eterna*, cit. p. 35.

179 G. della Croce, *Salita al monte Carmelo*, consultato in C. Campo, *La tigre assente*, Adelphi, Milano, 1991, p.183.

Per arrivare a possedere tutto
non voler possedere nulla in nulla.
Per arrivare a essere tutto
non voler essere nulla in nulla.»¹⁸⁰

Lo sforzo di tensione verso Dio è dunque rivolto, come vedevamo in Eckhart, verso un totalmente-altro dal conosciuto, nell'annichilimento delle potenze rappresentative dell'uomo; si tratta di ampliare al massimo i poli della dialettica Essere/non-essere fin quando alla meta non ci sia di immaginabile che il vuoto.

Cristina Campo declina tale ignoranza di direzione, questo girare a vuoto intorno a un punto di necessaria esistenza ma dalla incalcolabile posizione, nell'interpretazione dell'itinerario dell'eroe di fiaba; egli deve avere lo sguardo «rivolto al supremo bene a cui si è avviati»¹⁸¹, che altro non è se non «la pura bellezza, del tutto astratta, il più delle volte neppure configurata e che palesemente sta per altro»¹⁸², deve «spingersi avanti con la forza del suo spirito»¹⁸³ ma verso un luogo sconosciuto: «Di rado si sa verso dove si vada»¹⁸⁴ come «colui che senza speranza si affida all'insperabile»¹⁸⁵.

Esiste quindi, in Campo come nei tre mistici esaminati, una tensione che diremmo volta all'annegamento in un oltre, del quale è impossibile percepire determinazioni di sorta. Immaginando una adesione totale alla lezione weiliana, se la caratteristica prima dell'uomo è appropriarsi del mondo tramite rappresentazioni fagocitanti (in questo caso impossibili, poiché l'assoluto è privo di determinazioni) e se l'unico potere che l'uomo ha è la costruzione di un io-divino (ma evidentemente giunto a essere concepito come puro vuoto), questo inoltrarsi nell'oltre implica la necessità della rinuncia a autorappresentazioni dell'io quale ente dotato di essenza; è la contemplazione della morte dell'io, il distacco da quelle sistematizzazioni mentali che assicuravano a corde ben salde l'integrità del soggetto; è, dicevamo, il consenso all'annullamento dell'io¹⁸⁶.

Per M. Eckhart questo dissolvimento prende il nome di “distacco”, o

¹⁸⁰ Ivi, p.184.

¹⁸¹ C. Campo *Gli imperdonabili*, cit. p.33.

¹⁸² Ivi, p.30.

¹⁸³ Ivi, p. 17.

¹⁸⁴ Ivi, p.17.

¹⁸⁵ Ivi, p. 41.

¹⁸⁶ Già notava A. Donati: «Tra i motivi che stanno sul fondo delle antiche religioni, quello dell'assenza dell'io, della sua ablazione [...] è quello che Cristina Campo abbraccia con maggior fervore» in Id., *Cristina Campo, l'assente* in AAVV, *Per Cristina Campo*, cit., p.144.

“*Abgeschiedenheit*”, e si configura come la distruzione rigorosa di ogni contenuto psicologizzante dell'io, come l'abnegazione di ogni potenza dell'uomo; l'uomo giusto deve fare vuoto di volontà, conoscenza, possesso, talché, nella concavità così raggiunta, la divinità precipiti come in un vuoto pneumatico; cosicché quell'unico “fondo” o “germoglio” che lo fa uno con Dio (ma di tale assimilazione, o *unio mystica* si dirà avanti) rimanga libero nell'uomo. L'uomo deve farsi “vergine”, ove si legga: «vergine significa qui un uomo che è libero da ogni immagine – libero come quando non ero ovvero non legato a nessun contenuto- »¹⁸⁷,

«Se io fossi di intelletto così ampio da comprendere tutte le immagini che mai gli uomini hanno avuto, ed anche di tutte quelle che sono in Dio, ma in modo da essere privo di attaccamento personale ad esse, sì da non appropriarmi di nessuna di esse nel mio agire o non agire, col prima o col dopo – ma, al contrario sarei libero e vuoto in questo momento presente (...) - allora davvero sarei ”vergine” senza essere ostacolato da nessuna immagine, proprio come lo ero quando ancora non ero»¹⁸⁸

L'uomo giusto è il “povero in spirito” cioè colui «che niente vuole, niente sa, niente ha»¹⁸⁹ ove si intenda la più totale ablazione dell'io, anche quando questo comporti il distacco dal volere Dio (un dio-rappresentazione del quale l'uomo “fruisce” come di una “candela”):

«In primo luogo diciamo che è povero l'uomo che niente vuole. Alcuni non comprendono bene questo significato: sono coloro che, nella penitenza e nell'esercizio esteriore, si tengono stretti al proprio io cosa che ritengono comunque importante. (...). Finché l'uomo ha questo in sé, che è sua volontà voler compiere la dolcissima volontà divina, egli non ha la povertà di cui vogliamo parlare. (...) Fin quando avete la volontà di compiere il volere divino, non siete ancora davvero poveri. Infatti uomo povero è solo quello che *niente* vuole, *niente* desidera.»¹⁹⁰

«Deve vivere così da non sapere neppure che egli vive né per se stesso, né per la verità, nè per Dio (...) deve essere privo di ogni conoscere che vive in lui»¹⁹¹

L'uomo deve essere tanto vuoto che non esista in lui un “luogo”, che non possieda nemmeno uno spazio dell'io che non sia la *scintilla animae* che è Dio in lui; deve determinarsi a tal punto che non sussista più alcuna differenza in lui, che egli sia l'identico

187 M. Eckhart, *Intravit Iesus in quoddam castellum et mulier quaedam, Martha nomine, excepit illum in domum suam*, in M. Vannini, *Meister Eckhart e il fondo dell'anima*, cit. p.135.

188 Ivi.

189 M. Eckhart, *Beati pauperes spiritu, quia ipsorum est regnum coelorum*, in M. Vannini, *M. Eckhart e il fondo dell'anima*, cit. p.142.

190 Ivi, p. 143.

191 Ivi, p. 144.

così come Dio è l'Uno e semplice. Solo in quel momento egli avrà agito la morte di sé stesso, attraverso la non-azione di negare tutto quel che è io. Chiaramente tale trasmutazione dell'apparente essente (cioè l'io) in non-essere è possibile soltanto se si mantenga quella direzione divina di cui parlavamo, ovvero qualora si abbia

«di fronte, l'incondizionato, l'Assoluto, ciò che è senza “perché” cioè fine in sé. È in rapporto all'Assoluto che si distrugge tutto il relativo; in rapporto all'Uno che si annulla il molteplice. (...) si può nientificare del tutto l'io solo quando l'intelligenza, in questo stesso atto di nientificazione, si scopre come essere spirituale, diverso e superiore a quello psicologico che si è annullato. Altrimenti non si esce dallo psicologico che si è annullato»¹⁹²

Chiare emergono le differenze del pensiero weiliano da quello eckhartiano anche se entrambe bevono all'ampio lago della categoria mistica dello svuotamento dell'io. La progressione dimostrativa che giunge a parlare di “pensiero dell'Assoluto” è nel mistico renano generato da una teologia fortemente intellettualistica, che non combacia esattamente, anche se possiamo pur accostarle, con quel direzionamento del desiderio di verità presente in S. Weil. L'esercizio della spoliatura dell'io è per Eckhart un *modus operandi* del pensiero che l'uomo può “non-agire” indipendentemente dalla Grazia divina, proprio perché esiste una essenza divina in lui concessagli *a priori*. Egli crede che sia presente nell'uomo un sostrato divino che lo sostiene, che lo mantiene vivo nella morte (e che permetterà, come vedremo, la generazione del *logos*). Per S. Weil la negazione dell'io è contraria alle leggi di necessità che sono imposte e ineludibili sulla terra, sicché la morte dell'io è possibile solo qualora intervenga la Grazia a concederla. Anche se questo è possibile solo perché esiste nell'uomo una simiglianza con il Dio (dunque non di tanto si discosta dal pensiero eckhartiano) che egli però non riesce a vedere, una composizione dell'anima di limite e illimitato oscurata dal peccato dell'uomo, che è un peccato di “sguardo”. Per Weil, l'uomo è, comunque, stretto, nonostante la propria composizione “divina”¹⁹³, in una coazione ad affermare la propria esistenza tale che risulti oltre le sue facoltà contemplare la propria fine: «Non esercitare tutto il potere di cui si dispone, vuol dire sopportare il vuoto. Ciò è contrario a tutte le leggi della natura, solo la Grazia può farlo.»¹⁹⁴ Eppure a questo, secondo Weil, lo chiama la creazione, a questo indica l'*imitatio Christi*. Se la creazione punta verso un oltre che ne sostenga l'essenza, essa deve di necessità

192 Ivi, p. 19.

193 Si veda in questo senso l'applicazione weiliana del mito platonico dell'auriga a due cavalli in *Dio in platone*, cit., pp. 67 ss.

194 S. Weil, *Attesa di Dio*, cit., p.109.

essere conforme al volere di un ordinatore; perciò bisogna consegnare alla necessità il nostro totale consenso anche e soprattutto quando questo implica la morte, cioè anche nella sventura. Interessante è, in Weil, l'adesione alla necessità anche quando il ruolo che si ricopre è di comando; allora si dovrà esercitare la forza limitandola il più possibile: «Il piegarsi alla necessità e la consapevolezza della propria debolezza (*ontologica*) portano il capo responsabile a limitare a una misura minima gli effetti della sua forza»¹⁹⁵ Esempi in tale senso sono Lawrence d'Arabia che narra la sua esperienza nei *Sette pilastri della saggezza* (libro e personaggio furono estremamente cari alla Campo¹⁹⁶) e Jaffier, protagonista della *Venezia Salva*, dramma in versi che la Campo stessa tradusse in parte nel numero dedicato a Simone Weil di «Letteratura» del '56. Se fu la sventura ad attirarci a Dio, è la sventura stessa ad indicarci il cammino: acconsentirvi, cedere, abbandonare l'io ordinatore e creatore di falsi edifici sostitutivi del vero Bene. Facoltà soprannaturale è dunque consentire alla morte dell'io, negando l'azione della legge di necessità in noi, e contemporaneamente aderirvi, obbedire ciecamente. Se, per Weil, l'essere divino è trascendente rispetto all'umano, se la Creazione è il ritrarsi di Dio dal mondo¹⁹⁷, rinunciando alla propria onnipotenza, se Cristo ha coperto con il proprio corpo la distanza abissale tra Bene e necessario, a questo identico movimento è chiamato l'uomo: la potenza di dire io gli fu allora consegnata dalla Provvidenza perché l'uomo potesse rinunciarvi, compiendo la più alta delle sue facoltà soprannaturali. Consentire alla propria morte significa infatti rinunciare alla propria centralità nel mondo, affermando l'essere del mondo (anche e soprattutto nella sventura, cioè nella possibilità della propria distruzione) come produzione del Bene, sebbene nella sua assenza, in una parola affermando l'esistere del mondo come indipendente dalla sovranità dell'io, nella dipendenza da un altro creatore. Questo genera nell'uomo una dilacerazione («la funzione di mediazione implica di per sé stessa una dilacerazione»¹⁹⁸) ed essa è rappresentata dall'albero della croce, attraverso la quale Cristo *copre* la infinita trascendenza tra Essere e ente, funziona come mediatore tra Necessario e Bene. Dal momento che, come vedremo avanti, la rinuncia all'io permetterà la trasmutazione per correlazione del Necessario in Bene.

195 A. Del Lago, *L'etica della debolezza, Simone Weil e il misticismo* in AA. VV., *Il pensiero debole* a cura di G. Vattimo e P. Rovatti, Feltrinelli, Milano, 1983.

196 Si vedano i rimandi in *Gli imperdonabili*, cit., p. 55 e p. 123.

197 Ritroviamo tale dottrina in A. Emo, *Il Dio negativo: scritti teoretici 1925-1981*, Marsilio, Firenze, 1989. Ma l'incontro di Campo con A. Emo fu tardo, nel 1972.

198 S. Weil, *L'ombra e la grazia*, cit., p. 99.

«Dio fa esistere questo universo acconsentendo a non dominarvi (...) permettendo che in vece sua regni da una parte la necessità meccanica connessa alla materia, inclusa la materia psichica, dall'altra l'autonomia essenziale delle persone pensanti, Dio ha conferito all'uomo una divinità immaginaria (di avere potere sull'uomo) affinché fosse possibile anche a lui (...) di svuotarsi della sua divinità»¹⁹⁹

«Attraverso l'atto creatore egli ha negato sé stesso, così come il Cristo ha prescritto a noi di negare noi stessi»²⁰⁰

«Ciò che nell'uomo è l'immagine stessa di Dio è la facoltà di rinuncia alla persona, è l'obbedienza»²⁰¹

«Dio rinuncia a essere tutto, noi rinunciamo a essere qualcosa. (...) Noi partecipiamo alla creazione del mondo de-creandoci»²⁰²

«L'unica scelta conferita all'uomo come creatura intelligente e libera è quella fra desiderare e non desiderare l'obbedienza»²⁰³

«Il sacrificio è l'unico fine dell'uomo. Dio lascia l'esistenza all'uomo perchè l'uomo abbia la possibilità di rinunciare per amore di Dio»²⁰⁴

«Bisogna riconoscere che nulla al mondo è il centro del mondo, che nessuno e nulla quaggiù ha il diritto di dire io. Bisogna rinunciare in favore di Dio, per amore di lui e della volontà a questo potere illusorio che egli ci ha accordato di pensare in prima persona egli ce lo ha accordato perchè ci sia possibile rinunciare per amore»²⁰⁵

La follia d'amore consiste dunque nell'adesione alla necessità e al contempo alla dissidenza da questa nel riconoscimento di un Altro quale principio ordinatore. Ecco allora, assumere una potente valenza l'inettitudine dell'uomo campiano a sbrogliare i sensi del reale: Cristina Campo sa che la coscienza del vuoto-ad-essere dell'uomo è la porta d'ingresso al cammino spirituale. La via al Dio è in quell'accettazione impossibile del vuoto soggettuale, in quell'arresa al franare di sistemi ordinatori umani. La significazione è celata là esattamente nel vuoto di significazione, affondarvi corpo e anima è l'imbuto stretto che conduce al significato dell'inestricabile tragedia del vivere. Acquistano patente significato le citazioni che abbiamo posto ad inizio capitolo: il passaggio nella notte oscura è, a tutti gli effetti una dissidenza dal gioco delle forze, una negazione delle leggi di necessità attraverso un complementare amore che stira l'uomo verso l'alto. Questo sacrificio dell'io così proposto

199 Ead., *Attesa di Dio*, cit., p.118.

200 Ivi, p. 106.

201 Ivi, p. 137.

202 Ead., *L'ombra e la grazia*, cit., p. 45.

203 Ead., *Attesa di Dio*, p. 184

204 Ead., *La Grecia e le intuizioni precristiane*, cit., p.118.

205 Ivi, p.188.

come “follia d'amore”²⁰⁶, impossibile colpo d'ali verso la nullificazione dell'io è per Cristina Campo «l'impossibile miracolo della vita nella sventura»²⁰⁷; «l'impossibile è aperto all'eroe di fiaba. Ma all'impossibile come arrivare se non attraverso l'impossibile?»²⁰⁸: se è richiesto all'eroe e al pellegrino l'impossibile rinuncia dell'io quale altra strada se non quella appunto dell'impossibile? «è sempre un colpo di follia che apre la strada al labirinto delle parvenze ingannevoli»²⁰⁹.

Il serbatoio di metafore connesse al dolore lacerante, ma non distruttivo (se si mantiene lo sguardo volto all'Assoluto) che l'annichilimento dell'io comporta per l'uomo è fornito per la sua più ampia parte da Giovanni della Croce che in tre immensi trattati (posti a spiegare altrettanti testi poetici) descrive l'*itinerarium in deum* nei suoi minimi dettagli di spoliazione delle sue potenze²¹⁰. Egli tratta della via, «che gli autori spirituali chiamano via purgativa o purificazione dell'anima. Qui le chiamo notti perché l'anima, sia nell'una che nell'altra, cammina al buio come di notte»²¹¹. Si tratta di due notti perché la prima è riservata alla purificazione dei sensi, la seconda dello spirito; questa seconda notte consta poi di un momento attivo, in cui il soggetto dovrà slegarsi da tutti i beni spirituali, ovvero dall'attaccamento ai beni spirituali che Dio stesso invia, e di un momento passivo in cui anche il già donato amore di Dio si farà latente. Nella sua esatta definizione di cammino spirituale non troviamo in Campo distinzioni di questo tipo ma val la pena soffermarvisi per il grande bagaglio metaforico che tale lettura mistica comporta (la distanza che si nota così forte con Campo è dovuta certo in larghissima parte dalla non adesione di lei al cristianesimo, laddove i trattati del santo sono rivolti a chi già era dentro la Chiesa). In prima battuta, l'anima deve «per quanto riguarda l'appetito restare al buio e priva di ogni cosa»²¹²; «posso ben affermare che l'anima rimane vuota e al buio se disprezza e rinuncia a ciò che può percepire tramite i sensi»²¹³. L'insediamento degli appetiti è un “intorbidarsi” dell'anima, che si riempie di sozzure inani ove le è richiesto di mantenersi vuota per poter

206 Ci soffermeremo più avanti sulle declinazioni campiane esattamente relative allo svuotamento dell'io.

207 C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p.196.

208 Ivi, p. 32.

209 Ivi, p. 156.

210 Questa capacità di dettagliare l'esperienza emotiva è notata da Campo: «il mistico che ci diede la ratifica tecnica di ogni singolo attimo di vita spirituale che nulla hanno da invidiare al più perfetto repertorio scientifico, senza che mai l'ala della parola perda nulla della sua porpora è san Giovanni della Croce» in *Gli imperdonabili*, cit., p. 83.

211 Giovanni della Croce, *Salita al monte Carmelo* in id., *Opere complete*, cit., p. 156.

212 Ivi, cit., p.159.

213 Ibidem.

accogliere il Signore: «così si sporca l'anima che si accosta alle cose create»²¹⁴, legandovisi. Così, nella notte dei sensi «tutto ciò che vive nell'anima, poco o molto che sia, deve morire»²¹⁵. Lo stesso vale per l'intelletto, perché la fede è una “notte dell'intelletto”, dal momento che «la notte oscura è priva di significati»²¹⁶. Anche qualora fosse piena del pensiero di Dio: «Deve farsi cieca e porsi al buio anche nella sua parte razionale e superiore, quella riguardante Dio e le cose dello spirito»²¹⁷. Innumerevoli volte il mistico rimarca questa necessità di fare un assoluto vuoto dello spirito, di una rinuncia a tutte le sue potenze sensoriali e intellettive, di, appunto, morire all'io. Non ci stanchiamo di notare le somiglianze con quel che già abbiamo analizzato per gli altri due mistici: l'uomo deve conoscere la propria condizione di vacanza di significati e in quella concavità affondare, senza alcuna pretesa interpretativa del reale, carico soltanto del proprio vuoto. È un esercizio che si svolge, per Giovanni della Croce, tramite le tre virtù teologali che via via denudano l'uomo delle sue facoltà:

«Queste tre virtù, ripeto, creano il vuoto delle potenze: la fede crea il vuoto nell'intelletto, impedendogli di comprendere; la speranza spoglia di ogni possesso la memoria; e la carità opera il vuoto nella volontà per spogiarla di ogni affetto e piacere riguardo a tutto ciò che non è Dio»²¹⁸

Esattamente come in S. Weil, si tratta di morire alla propria natura a motivo della percezione di una infinita distanza tra Dio e il mondo, rendendosi un puro, cieco nulla che offre, come una freccia scoccata verso un alto inconoscibile, la propria nullità a Dio. Tutti i contenuti immaginari siano allora divelti dall'anima come i frutti marci dall'albero e l'uomo, denudatosi riconosca in questa condizione la propria vera essenza-non-essenza: «Da questa notte arida, deriva innanzitutto conoscenza di sé, e della propria miseria»²¹⁹. Annullarsi, una volta fatti consapevoli del proprio essere nulla, poiché, finché si è falsamente pieni di rappresentazioni e attaccamenti alle creature, non si ha coscienza della propria capacità di ricevere Dio; quando, invece, si è vuoti, Dio può precipitarvi e permettere di percepire una rinnovata, reale, pienezza: «le caverne delle potenze, quando sono vuote, purificate e libere da ogni attaccamento alle creature, non sentono il vuoto immenso della loro profonda

214 Ivi, p. 177.

215 Ivi, p. 189.

216 Ivi, p. 198.

217 Ibidem.

218 Ivi, p. 208.

219 Id., *Notte oscura*, in Id., *Opere complete*, cit., p. 434.

capacità ricettiva»²²⁰. Ancora una volta l'accento è posto sull'*imitatio Christi*: l'anima «cerchi in sé l'immagine viva del Cristo crocifisso, nel quale è contenta che le tolgano tutto e che tutto le manchi»²²¹. «Tormento e pena» caratterizzano, come lo stiramento del corpo patito da Cristo sulla croce, la notte dell'aridità desertica dell'io, fattosi pienamente consapevole della tragica trascendenza di Dio rispetto agli enti, e dell'inevitabile tensione a lui, come una freccia dicevamo, una freccia radicata nella trafittura dell'io:

«La divina sapienza non solo è notte e tenebra per l'anima, ma anche tormento e pena per due motivi. Il primo è l'elevatezza della sapienza divina che supera la capacità dell'anima, alla quale proprio per questa si presenta piena di oscurità. Il secondo è la bassezza e l'impurità dell'anima. Questi due limiti fanno che la luce divina sia per l'anima penosa, dolorosa e anche oscura»²²²

Ancor più dolorosa dunque, nella seconda notte, una volta avvenuta una prima percezione della potenza divina, la rinuncia ai beni spirituali poiché i sensi interiori annegano tutti nelle tenebre ove Dio stesso inaridisce la propria presenza, «dissecca le sorgenti delle acque spirituali»²²³. Secondo la teologia di Giovanni della Croce, Dio mostra continuamente, anche dopo la sua primaria rivelazione, la povertà dell'essere umano nell'essere dipendente, per esser pieno, da lui. Per questo continuamente lo purifica al fuoco purgativo fino a quando in lui non sia bruciato ogni minimo appiglio all'identità soggettiva, fino a che tutto in lui non sia convertito in amore; l'amore divino lo brucia d'amore mentre ne distrugge le pretese identitarie:

«Infatti il medesimo fuoco d'amore, che in seguito si unirà all'anima per purificarla, è quella che prima l'ha investita per purificarla. (...) In questo periodo di purificazione l'anima non le apporta luce, ma la getta nelle tenebre. (...) Non dà conforto né porta pace, ma consuma e rimprovera l'anima, facendola venir meno e tormentandola con la conoscenza di se stessa»²²⁴

La declinazione erotica permette che si realizzino metafore strettamente amorose come in questo caso: «Quest'anima ferita dell'amore va in cerca del suo Dio, trovandosi nelle tenebre, si sente priva di lui e muore d'amore per lui»²²⁵. Questa accezione di dolore amoroso notò in particolare C. Campo: «Il *Cantico spirituale* di san Giovanni della Croce è

220 Id., *Cantico spirituale* in *Opere complete* cit., p. 819.

221 Id., *Notte oscura*, cit., p.379.

222 Ivi, p.452

223 Ivi, p. 426.

224 Ivi, p. 388.

225 Ivi, p. 478.

una classica storia d'amore e di viaggio alla ricerca del Principe incomparabile»²²⁶. Di qui si avrà una fonda miniera di metafore, che neanche stiamo ad elencare perché estremamente note, della presenza divina come “tocco” infuocato e dell'incontro con lui come un'inenarrabile schermaglia amorosa, ove chi cerca è cercato e viceversa fin quando il vaso vuoto dell'uomo non sia, come in un amplesso, colmato d'amore: «Finché l'anima non lo possiede e si appaga, l'anima è come un vaso vuoto che attende d'essere riempito»²²⁷, nella totale trasformazione dell'anima nell'amato, quando «l'anima trabocca di acque divine: è trasformata in una sorgente copiosa che riversa da tutte le parti acque divine»²²⁸; ma degli effetti di questa trasformazione si dirà avanti.

Abbiamo traversato il pensiero di questi tre mistici, vari per forme e intenzioni, per giungere alla conclusione che il cammino mistico, partitosi dalla fervente cognizione della propria inadeguatezza all'Essere, scovi nell'immersione entro gli abissi desertici e tenebrosi, notturni della propria concavità il modo per raggiungere l'*unio dei*. Dati cioè i due poli dialettici di puro Essere e di accidentale ente, posti alla massima distanza, la bussola mistica punta all'attraversamento estremamente doloroso del proprio non-essere affinché si sbuchi per dialettica correlazione nell'Essere; ciò avviene per Provvidenza divina e per la bontà di Dio, ovvero attraverso la Sua Grazia, in virtù di una composizione dell'umano di materia e immagine di Dio. Così in Campo abbiamo l'espressione esatta di questo movimento “per correlazione”:

«In un rapporto non immaginario – un rapporto dal quale il gioco delle forze sia escluso – nessun sentimento o pensiero regge a lungo isolato ma ciascuno si capovolge rapidamente nel suo opposto, così la privazione è subito nutrimento, la volontà consenso, il dolore sentimento compiuto della presenza e l'umiltà una corona di grazia continuamente ricevuta e restituita»²²⁹

Per quanto riguarda Campo avevamo dedotto alla fine dello scorso capitolo la coscienza dell'uomo riguardo la propria inattitudine a svolgere i misteri del vivere, e riguardo un senso delle cose dato come “differito”. Vediamo ora come nella prosa Campo esprima questo necessario e doloroso attraversamento del non-essere, della vacanza dell'intelletto, della latenza dei significati. Troviamo tale concezione perfettamente esposta. Il cechoviano medico è colui che ha guardato la necessità e l'ha colmata con lo sguardo, ha

226 C. Campo *Gli imperdonabili*, cit., p.22.

227 Giovanni della Croce, *Cantico spirituale*, in id. *Opere complete*, cit. p. 556.

228 Ivi, p.809.

229 C. Campo *Gli imperdonabili*, , cit., p. 152.

scelto cioè di «soffrire consapevolmente la distanza che lo separa dal bene», ha «la forza di accettare insieme l'ordine del mondo e ciò che di continuo lo supera»²³⁰. L'eroe di fiaba sa i suoi limiti e li penetra, deve cioè «dimenticare tutti i suoi limiti nel misurarsi con l'impossibile, vigilare senza riposo su quei limiti nell'attuarlo»²³¹. L'eroe di fiaba è chiamato a gettare la sua vita («La sua perdita volontaria diverrà il suo guadagno. “Chi getterà la sua vita la salverà”»²³²), procedere verso il basso in un cammino del tutto negativo e discensivo («discese agli inferi e ve la fece discendere»²³³, così il mostro della fiaba di Belinda), sprofondare «verso le sue più buie radici». È «il folle che ragiona a rovescio»²³⁴, che scardina le leggi della necessità, che sa «valicare d'un balzo il gioco delle forze», dimentico delle leggi che governano il mondo che prevedono il salire per andare in alto e il discendere per inabissarsi:

«Il dio toglie il senno a chi vuol perdere, dicono. Ma con quale accortezza lo toglie a chi vuol salvare. Come potrebbe altrimenti indurre un uomo attraverso la notte oscura, le foreste d'orsi e di serpenti, i fantasmi notturni e il volto delle proprie colpe – tutta l'interminabile processione di orrori necessaria all'incontro?»²³⁵

In Campo, l'eroe di fiaba, così come il *viator* mistico, ha imparato che la soluzione è nell'arresa, nell'abbattimento delle potenze dell'io, nel consenso a leggi, il cui significato gli è oscuro e, assurdamente (in una scandalosa “follia d'amore”) nel non-consentire ad esse, accettando la propria morte come possibile; egli sa abbandonarsi alla morte del proprio cuore (dissidere alle leggi del reale), e verso quella, cieco e sordo, si incammina, verso una più vera pienezza, una pienezza del “nocciolo” (del fondo dell'anima per dirla in termini eckhartiani):

«Di certe pesche si dice in italiano che hanno “l'anima spicca”, il nocciolo cioè ben distaccato dalla polpa. A spiccarsi del pari il cuore dalla carne o, se vogliamo, l'anima dal cuore è chiamato l'eroe di fiaba, poiché con un cuore legato non si entra nell'impossibile»²³⁶

Secondo leggi negative, di negazione dell'io procede l'eroe campiano: «la totalità della virtù negativa che si richiede all'eroe di fiaba non è diversa da quella del monaco»²³⁷. Per ottenere

230 Ivi, p.196.

231 Ivi, cit., p. 32.

232 Ead., *Una rosa*, in *Fiaba e mistero*, cit; ora in *Gli imperdonabili*, cit., p.10

233 Ivi, p. 11.

234 Ivi, p. 41.

235 Ivi, p. 156.

236 Ivi, p.33.

237 Ivi, p.130.

quel «vuoto ricolmato nel silenzio, nel quale il destino precipiterà per legge fisica come l'energia nel vuoto pneumatico»²³⁸, dal momento che «la scena del destino è concava, tacita e risonante come la cassa di un prezioso strumento»²³⁹, l'eroe dovrà eseguire la «spogliazione di ogni possesso possibile per quell'altro impossibile bene»²⁴⁰. Esattamente come i «*dervisci ruotatori* si spogliano del loro grande mantello nero, figura del mondo» e dell'io. In quanto il soggetto fabbrica attaccamenti con il mondo, dovranno essere «morte le sue potenze – memoria, desiderio, capacità, rapacità»²⁴¹. Un uomo scarno, in tal modo ridotto alla sua nudità, fattosi solo “nocciolo”, saprà sporgersi, balzare verso l'Essere a patto che acconsenta e ubbidisca alle torture inaccettabili del vivere; come dicevamo, egli deve sottrarsi alla necessità obbedendo alla necessità stessa, farsi “pieghevole” per entrare nella propria provvidenziale esistenza (o destino) di infima miseria e più elevata altitudine: «Fiaba è destino in lenta formazione, rinascita d'acqua e spirito, e più che a chiunque altro è chiesta all'eroe di fiaba la pieghevolezza dell'aspide al flauto»²⁴². Giungiamo al solito assunto che le ragioni ideologiche campiane agiscono sommerse e quando si dirà “necessità” o “spogliazione” sapremo di essere di fronte a incisivi condensati di pensiero, come abbiamo voluto mostrare in questo capitolo, espandendo le minime presenze terminologiche campiane, le sottili catene semantiche in ampie strutture teologiche. L'abbiamo inserita in quel largo giro della mistica negativa al quale ella, di fatto anche se delicatamente, fu compartecipe assieme ai suoi sodali predecessori.

Interessante è inoltre notare le declinazioni, che vorremmo definire - ma non in modo dispregiativo - “salottiere”, nelle quali Campo piega il grande tema dell'ablazione dell'io. Nel saggio *Con lievi mani*²⁴³ la scrittrice si occupa di definire il termine “sprezzatura”; inizialmente, nella volontà di distanziarla da una “elegante trascuratezza” del proprio aspetto, Campo la definisce

«un ritmo morale, è la musica di una grazia interiore; è il *tempo*, vorrei dire, nel quale si manifesta la compiuta libertà di un destino, inflessibilmente misurata, tuttavia, su un'ascesi coperta. Due versi la racchiudono, come un astuccio l'anello “con lieve cuore, con lievi mani/ la vita prendere, la vita lasciare...”»

238 Non a caso così prosegue Campo: «è ciò che ci descrive san Giovanni della Croce». *Ivi*, p. 119.

239 *Ivi*, p. 118.

240 *Ivi*, cit., p.36.

241 *Ivi*, cit., p.120-1.

242 *Ivi*, cit. p.129.

243 *Ivi*, pp 97-111.

«Prima di ogni altra cosa sprezzatura è infatti una briosa, gentile, impenetrabilità all'altrui violenza e bassezza, un'accettazione impassibile – che a occhi non avvertiti può apparire callosità – di situazioni immodificabili (...). Non la si conserva né trasmette a lungo se non sia fondata come un'entrata in religione, su un distacco quasi totale dai beni su questa terra, una costante disposizione a rinunciarvi se si posseggono, un'ovvia indifferenza alla morte, profonda riverenza per più alto che sé e per le forme impalpabili, ardimentose indicibilmente preziose che quaggiù ne siano figura»²⁴⁴

Cristina Campo ne fa una questione di stile, di “signorilità” come i *facilement* di Chopin ne *Il clavicembalo ben temperato*: «Tutto questo e la mia prossima morte, sia fatta la tua volontà, *che nulla traspaia*, un fazzoletto intriso di colonia sulla voce abbassata al massimo “*facilement, facilement*”»²⁴⁵. Ed è certamente frutto di una anima intimamente delicata, massimamente votata all'eleganza questo trasformare la disperazione del consenso alla propria morte in un leggerissimo tono di voce, in un gesto della mano, in un abito, in una danza popolare. Con quanta levità ella dice la desolazione della notte oscura, la follia della croce, lo scandalo della negazione dell'io! Una natura, quella di Campo, che in tutto desiderò “astensione” e rarefazione del dire, e che, con grazia di libellula, discretamente schiude le fessure ai segreti mistici più dolorosi, senza alcuna concessione al tragico, senza che mai il *pathos* ne infirmi, ne ammalii la scrittura. Sul finire del saggio la voce si fa quanto mai chiara e le ragioni direttamente teologiche escono allo scoperto, dopo una serie di esempi sulla sprezzatura di Cristo nei vangeli, leggiamo:

«Non è forse qui tutto l'immenso, l'incessante invito all'intima liberazione che è oblio totale di sé, di un io magnetizzato dagli specchi rovesciati della psicologia e del sociale, spogliazione da ciò che inceppa e inganna lo spirito per acquistare il piede leggero, il ritmo felice, dispensatore di felicità dei santi? Via gli abiti, per terra, sul pavimento dell'episcopio, l'amore perfetto vuole perfetta scioltezza dai lacci del calcolabile e dell'apparente, del passionale e dell'approvato, nient'altro che questo è l'ultimo senso del dare il proprio ai poveri, rinnegare se stessi, prender la croce e seguire il volo di quel passo, porgere l'altra guancia e rimettere i debiti»²⁴⁶

Si tratta certamente di una declinazione personale, ma vi siedono palpabili e chiari gli indizi che definiscono Cristina Campo come una mistica a tutti gli effetti pur quando “al buio di Dio”, pur se i misteri della mistica vi sono segreti e racchiusi sotto etichette mondane, leggiadre.

244 Ivi, p.100.

245 Ivi, p.104.

246 Ivi, p.111.

Abbiamo detto sin qui del corpo del percorso mistico, indagandone cause, forme e espressioni, ci resta ora da definire quale sia il risultato di una via così intrapresa. In M. Eckhart lo svuotamento dell'io da tutti i contenuti permette che l'uomo raggiunga un fondo dell'anima che è uno con Dio, un esistere quasi meccanico dell'essere di Dio nell'uomo; non ci occuperemo, per non allontanarci troppo dalle ragioni della nostra indagine, nelle complesse enormità dottrinali della teologia eckhartiana, ovvero della generazione del *Logos* in ogni anima, di quella completa assimilazione a Dio che avviene nel “germoglio” divino racchiuso nelle concavità dell'animo umano. Ci limitiamo a notare la coincidenza di Dio con l'uomo alla fine del percorso mistico. L'uomo si ritrova inabissato nello stesso Essere, nella totale in-differenza dei suoi attributi: è Uno con l'Uno.

«In quell'essere Dio in cui egli è al di sopra di ogni essere e di ogni differenza, là ero io stesso e conoscevo me stesso, per creare questo uomo che io sono, perciò sono causa prima di me stesso secondo il mio essere che è eterno, non secondo il mio divenire che è temporale. E perciò io sono non-nato, e secondo il modo del mio non esser nato, non posso morire. Secondo il modo del mio non esser nato, io sono stato in eterno, e sono ora, e rimarrò in eterno»²⁴⁷

Se è possibile tale assoluta identità tra Dio e l'uomo, quest'ultimo, dopo l'unione (che è permanente) con la *Gotttheit*, porta con sé in ogni opera la presenza di Dio: «Costui porta Dio in tutte le sue opere e in ogni luogo ed ogni opera sua è piuttosto opera di Dio», perché «egli è soltanto Dio e pensa soltanto Dio e in tutte le cose non vede che Dio»²⁴⁸. Ma quel che ritroveremo anche in S. Weil è appunto questo ritorno alle cose nella coscienza dalla loro esatta e giusta posizione nell'universo; si è cioè ottenuta la capacità di vedere e conoscere le cose così come in Dio esse sono.

«Colui che possiede così Dio, essenzialmente, prende in modo divino Dio che gli riluce in tutte le cose, poiché tutte le cose hanno sapore divino e in tutte le cose Dio gli riflette. (...)»²⁴⁹

«Quando si conoscono le creature in se stesse, si ha una “conoscenza vespertina”: qui le creature si conoscono nelle loro proprie immagini differenziali. Ma quando si conoscono le creature in Dio, si ha una “conoscenza mattutina”; allora le creature sono viste senza le loro differenze spogliate di ogni immagine, private di ogni somiglianza, nell'Uno che è Dio stesso. Ed anche questo si può dire dell'uomo nobile (...) è nobile perché è uno e conosce Dio e creature nell'unità»²⁵⁰

247 M. Eckhart, *Beati pauperes spiritu, quia ipsorum est regnum coelorum*, cit., p. 146.

248 Id., *La nascita eterna*, cit., p.75.

249 Ivi, p.79.

250 Ivi, p.143.

Anche se con modalità dialettiche estremamente distanti la teologia eckhartina ben si attaglia agli esiti del ragionare weiliano; intendiamo cioè, come si vedrà avanti, nella raggiunta trasparenza di intendimenti dell'esistere del mondo, nella cognizione delle cose come identiche a Dio attraverso Dio, in una profonda equanimità verso tutto il creato.

In San Giovanni della Croce la dissertazione conosce le ampie volute della trattazione mistico-amorosa, ma gli assunti teologici non si distaccano di molto dalle posizioni che abbiamo appena esaminato in Eckhart (anche in questo caso saremo brevi e centrati verso il nodo che ci interessa svolgere). Nel più alto gradino della discensione-innalzamento mistica, egli immagina un vero e proprio “matrimonio spirituale” in cui l'anima, testé purificata di tutti gli appetiti e sensoriali e spirituali, privata delle dissimiglianze, può gustare le delizie infinite dell'amore di Dio che in tutto si concede all'uomo tale che «il matrimonio è una trasformazione totale dell'anima nell'amato»²⁵¹:

«Solo così, eliminato tutto ciò che non somiglia o non è conforme a Dio, non restandole altro che la sua volontà, essa può raggiungere la somiglianza con lui e la trasformazione in lui. Sebbene sia vero, come ho detto, che Dio è sempre nell'anima per darle e conservarle l'essere naturale con la sua presenza, tuttavia non sempre le comunica l'essere soprannaturale. Questo viene partecipato solo per amore e per grazia.»²⁵²

Tale unione divina, che ha appunto i caratteri di un totalizzante amplesso amoroso, vive di quella identità con Dio nelle azioni e nelle relazioni con le cose, così come abbiamo visto per Eckhart. Infatti «dal momento che è divinizzata e mossa da Dio, tutti i suoi atti e sono divini»²⁵³, è come un vaso pieno d'amore che non può che trasfondere sulle creature tale divina plenitudine: «L'anima trabocca di anima divina: è trasformata in una sorgente copiosa che riversa da tutte le parte acqua divina»²⁵⁴. Liberatasi di tutti gli attaccamenti alle creature che ne intorbidivano la profonda ricettività, l'anima può rivolgersi alle creature, indipendente, e contemplarle nel loro gioioso corrispondere alla divina volontà: «poiché non vuole gustare né intendere nulla in particolare, (...) possiede una grande disposizione a penetrare tutto»²⁵⁵. Verso le creature si muove allora, con amore identico all'amore di cui è fatto traboccante: «l'anima quindi si sente spinta ad amare il suo amato Dio attraverso le

251 Giovanni della Croce, *Cantico spirituale*, cit., p.618.

252 Id., *Salita al monte Carmelo*, cit., p.221.

253 Id., *Cantico spirituale*, cit., p.772.

254 Ivi, p.809.

255 Id., *Notte oscura*, cit. p. 463.

creature, vedendo che sono create dalla stessa mano di Dio»²⁵⁶. Il mistico, così trasformato in Dio, ricolmo dell'amore di Dio, a questo amore, che è l'essenza divina, fatto identico, torna alle creature con amore perfettamente giusto ed equanime, amando Dio attraverso il prossimo e il prossimo attraverso Dio secondo movimenti complementari ed eguali:

«Quando l'anima non si affeziona a nessuno in modo particolare a motivo dei beni naturali apparenti, che sono menzogneri, è libera e indipendente, in grado di amare tutti in modo razionale e spirituale, come Dio vuole che siano amati. Da ciò risulta che nessuno merita di essere amato se non per la virtù che ha in sé. Quando amiamo così, amiamo secondo il volere di Dio e in piena libertà; e se questo amore si rivolge alla creatura, si dirige, però, soprattutto a Dio, perché quanto più cresce questo amore, tanto più cresce l'amore di Dio, e quanto più cresce l'amore di Dio, tanto più cresce anche quello del prossimo; infatti unica è la ragione e identica la causa dell'amore verso Dio e il prossimo.»²⁵⁷

Per S. Weil, l'atto stesso di decentralizzazione dell'io dalle costruzioni cosmiche permette all'uomo di «passare dall'altro lato della porta»²⁵⁸, dal momento che «rinunciare alla nostra immaginaria collocazione al centro, significa destarsi al reale, vedere la vera luce»²⁵⁹; il consenso alla necessità e la rinuncia all'umano atto divoratore dell'esistente, cui la necessità continuamente lo forza, permette di squarciare quei veli che separano Dio dal necessario, e di intravedere l'equità dell'azione ordinatrice divina sull'universo:

«Appena rinunciamo a pensare in prima persona mediante il consenso alla necessità, la vediamo dal di fuori, al di sotto di noi perchè siamo passati sulla parte di Dio»²⁶⁰

«Quando si è compreso nel fondo dell'anima che la necessità è soltanto uno dei volti della bellezza e che l'altra sua volontà è il bene allora tutto ciò rende sensibile la necessità (contrarietà, dolori, pene, ostacoli) diviene una ragione supplementare d'amore. (...) Allo stesso modo si può pensare di ogni dolore che è la bellezza stessa a rientrare nel corpo. (...) Autenticamente provvidenziale, provvidenza stessa è proprio questo ordine del mondo che è il tessuto, la trama, di tutti gli eventi e che, sotto, uno dei suoi aspetti è il meccanismo spietato della necessità»²⁶¹

Una volta divelta quella “necessaria” prigionia dell'uomo nella propria violenza appropriativa, scardinata la soggezione alla sventura, allora le cose appaiono quali sono, cioè come emanazioni dell'amore divino: la Necessità si tramuta in bellezza quando

256 Id., *Cantico spirituale*, cit., p.547.

257 Id., *Salita al monte Carmelo*, cit., p.354.

258 S. Weil, *La grecia e le intuizioni precristiane*, cit. p.208.

259 Ead., *Attesa di Dio*, cit., p. 119.

260 Ead., *La grecia e le intuizioni precristiane*, cit. p.199.

261 Ivi, p.112-3.

l'esistente non sia più un frutto da fagocitare ma un ordine da contemplare: l'uomo weiliano ha così imparato la distanza equanime e indiscriminata dalle cose. La Necessità è, dunque, soltanto uno «schermo posto fra Dio e noi perché noi possiamo essere»²⁶², una “mediazione” tra la materia inerte che ci compone e il Bene di cui diveniamo partecipi tramite l'obbedienza. In questo modo «il male è la forma che prende in questo mondo la misericordia divina»²⁶³ o «l'assenza di Dio quaggiù è la stessa cosa della presenza segreta quaggiù del Dio che è nei cieli»²⁶⁴. Così l'assenza divina permette il male affinché sia possibile amare Dio in un modo soprannaturale, con l'obbedienza al nostro decentramento. Il consenso al nostro non-esistere concede, per via soprannaturale, l'ammissione di tutte le cose come esistenti fuori di noi, come altrettanti centri (come, in realtà, nessun centro²⁶⁵) fin quando «l'anima di un uomo prenda per corpo tutto l'universo»²⁶⁶. L'uomo acquisisce così uno «sguardo con il quale l'anima si svuota completamente del proprio contenuto per accogliere in sé l'essere che sta guardando in tutta la sua verità»²⁶⁷. Se dunque la scarcerazione dell'io dal *sema-soma* della soggettività accompagna l'uomo ad una vera e propria trasmutazione gnoseologica dell'esistente, essa gli consente di ridiscendere verso la terra come soggetto che, “trasparente”, ama, che sa vedere le cose con la giustizia divina nel loro esatto peso reale e non immaginario; egli non legge più gli enti come enti-dipendenti da una illusoria sovranità, ma secondo una adesione indiscriminata al reale. Allora saprà essere trasparente e privo di volontà nei rapporti «così come l'acqua è indifferente agli oggetti che vi cadono dentro»²⁶⁸, desiderando «che io, quale sono, sia tutto», per divenire «il respiro centrale»²⁶⁹. La profonda adesione ad una giustizia divina equa, equanime come il sole illumina o come la pioggia cade, fa sì che l'uomo ami l'esistente, gli altri uomini, con “distanza”, cioè li ami così come, e solo perché, esistono: «Sapere che quell'uomo, che ha fame e freddo, esiste veramente quanto esisto io e ha veramente fame e freddo, questo basta, il resto segue spontaneamente»²⁷⁰. Si tratta di un amore associato all'amore divino, leggiamo infatti:

262 Ivi, p. 44.

263 Ivi, p. 151.

264 Ead., *La grecia e le istituzioni precristiane*, cit. p.211.

265 «Bisogna riconoscere che nulla al mondo è il centro del mondo, che nessuno e nulla quaggiù ha il diritto di dire io» in S. Weil, *La grecia e le istituzioni precristiane*, cit. p.188.

266 Ead., *L'ombra e la grazia*, cit., p.146.

267 Ead., *Attesa di Dio*, cit., p.200

268 Ivi, p. 45.

269 Ead., *L'ombra e la grazia*, cit., p.148.

270 Ead., estratto da «Letteratura» VII '56, cit., p.17.

«Così il distacco totale è la condizione dell'amore di Dio e quando l'anima ha compiuto il movimento di distaccarsi totalmente da questo mondo per volgersi tutta intera verso Dio, è illuminata dalla verità che discende da Dio in lei»²⁷¹

«Amore puro delle creature, non amore in Dio, ma amore che è passato attraverso Dio come attraverso il fuoco (...). Amore che si distacca totalmente dalle creature per salire a Dio e ridiscenderne associato all'amore creatore di Dio»²⁷²

De-crearsi per ri-creare, in ogni relazione, il mondo. Dall'accettazione della latenza dei significati cui l'uomo proveniva, si discende ad una "lettura" non immaginaria del mondo, dal momento che «qualunque essere grida per essere letto altrimenti»²⁷³.

Tale equanimità di spirito è per Cristina Campo carattere fondativo delle relazioni, ella riprende infatti identica la frase weiliana con una aggiunta che la rende ancora più assoluta:

«Al giusto, e solo al giusto, si concedeva l'ufficio di mediatore perchè nessun vincolo immaginario, passionale poteva costringere o trasformare in lui la facoltà di lettura: "Et chaque être humain (e si potrebbe aggiungere: et chaque chose) crie en silence pour être lu autrement»²⁷⁴

E, in un bellissimo passo, sillabando delicatamente gli assunti weiliani, ella dipinge l'amore puro come contemplazione dell'esistenza dell'altro, in una relazione distanziata nell'assenza di quell'amore antropofagico che caratterizza i normali rapporti interpersonali:

«Fosse ciascun amante assorto solo nel proprio amore, dolcemente incurante dei sentimenti dell'altro e insieme, proprio per questo, dimentico di sè, immerso come un pesce gioioso nella realtà dell'altro. Nessun amore avrebbe fine mai. "Che io non voglia mai chiederti amore" dovrebbero essere il voto reciproco degli amanti, la formula sacramentale delle nozze. È un equilibrio impossibile, ma di che altro vorrà l'amore vivere? "Finché non siate in grado di udire l'applauso di una sola mano..."»²⁷⁵

O ancora, nella citazione implicita di una immagine cara a Weil:

«Torna in mente la bella immagine dei due uccelli dei *Veda*: quello che si getta sul frutto, quello che lungamente lo guarda. Una ardente facoltà di attenzione, là dove il possesso sarebbe più naturale e gratuito»²⁷⁶

271 Ead., *La grecia e le istituzioni precristiane*, cit. p.55.

272 Ead., «Letteratura» VII '56, cit., p.23.

273 Ead., *L'ombra e la grazia*, cit., p.140.

274 C. Campo, *Gli imperdonabili* cit., p. 165.

275 Ivi, cit., p.155.

276 Ead., *Due poeti* «Il Giornale del Mattino», 28 giugno 1955; ora in C. Campo, *Sotto falso nome*, cit.,

Grande peso ha in Campo la facoltà di attenzione, di una lettura attenta all'altro, della «giustizia come fervente, del tutto non violenta, ugualmente distante dall'apparenza e dal mito»²⁷⁷. Ella nota questo miracolo dell'attenzione come portante nel Jaffier della *Venezia salva* weiliana; Campo segnala la sua «facoltà di attenzione pura», poiché «egli è il solo a *vedere* quella città, percepire la sua reale esistenza, a pensarla, improvvisamente, al di fuori di quello “slancio furioso” che è il desiderio di possederla depredarla, distruggerla»²⁷⁸; la soluzione del dramma è quella trasformazione divina della necessità di cui si è detto: «Sappiamo solo con certezza, che la violenza s'è convertita in sofferenza, che la sofferenza è divinamente fiorita in amore»²⁷⁹; in pochi gesti verbali, nettissimi e limpidi, Campo ha indicato le tre tappe mistiche: violenza (ove si legga sventura) > sofferenza (a intender lo svuotamento dell'io) > amore (ritorno ricettivo e attento al reale). Il saggio sulla *Venezia salva* non poteva che terminare con una delle rarissime citazioni esplicite weiliane:

«All'epoca della composizione di questa tragedia Simone Weil scriveva a Joe Bousquet “arrivare a comprendere totalmente che le cose e le persone *esistono*. Giungere a questo, sia pure una sola volta prima della mia morte; è la sola grazia che io chieda»²⁸⁰

Conquista un senso quanto mai profondo la frase campiana che predica «l'attenzione è il solo cammino verso l'inesprimibile, la sola strada al mistero»²⁸¹. Aver inquadrato Cristina Campo in una triangolazione magnetica di significati mistici ci permette di leggere a fondo, legger il fondo, di espressioni dette sottotono, come per sprovveduta immissione, all'interno di ampie dissertazioni, fraseologie dall'apparente casuale inserimento Sicché quando per Belinda si dice di una «attenta anima nuda»²⁸², impariamo che a tale breve espressione sono sottesi tutti gli oceanici significati mistici che in questo capitolo abbiamo esposto: l'anima è nuda perché denudatasi durante il cammino a Dio ed è, finalmente e veramente, giunta all'attenzione pura alle cose, sa “leggere” la verità del mostro. La sua storia, un cammino di educazione mistica, è così l'innalzamento dalla “vista” alla “percezione” laddove «Percepire è riconoscere ciò che soltanto ha valore, ciò che soltanto esiste veramente»²⁸³. Leggiamo in controluce, come si fa quando si cerca il retro di una

p.45.

277 Ead., *Gli imperdonabili* cit., p. 166

278 Ead., *Una tragedia di Simone Weil: Venezia salvata*, in Ead., *Sotto falso nome*, cit., p.53.

279 Ivi, p.56.

280 Ivi, p.56.

281 Ead., *Gli imperdonabili* cit., p. 167.

282 Ivi, p. 11.

283 Ivi, p. 10.

pagina, che in questa breve e minimale dissertazione è racchiusa la dottrina weiliana di una raggiunta “trasparenza” rispetto alle cose. A quel punto, quando «con l'uomo trasformato, si trasforma il mondo»²⁸⁴, quando l'uomo è un nuovo vaso di visioni attente, la bellezza giungerà “per soprammercato”; ed ecco comparire, come il retro della medaglia, la meditazione weiliana della trasmutazione ontologica del necessario in ordine, bellezza, poiché «la caparbia, inesausta lezione delle fiabe è dunque la vittoria sulla legge di necessità, il passaggio costante a un nuovo ordine di rapporti e assolutamente niente altro perché assolutamente niente altro c'è da imparare su questa terra»²⁸⁵: non si ravvisa in queste parole tutta la lezione weiliana, di Giovanni della Croce, di Eckhart? La trasformazione del mondo in bellezza, di fronte agli occhi svuotati dell'uomo nuovo, occhi “attenti”, trasparenti compare magicamente (per correlazione dialettica, si è detto) un mondo decifrato, palesato nella sua patente bellezza:

«La metamorfosi del Mostro è in realtà quella di Belinda ed è soltanto ragionevole che a questo punto il Mostro diventi Principe. Ragionevole perchè non più necessario. Ora che non sono più due occhi di carne a vedere, la leggiadria del principe è puro soprammercato, è la gioia sovrabbondante promessa a chi cercò per prima cosa il regno dei cieli.»²⁸⁶

«La lunga fedeltà del folle, da ascetica a mistica diventa alla fine apostolica. Al termine della sua discesa agli Inferi, della sua salita al Carmelo, lo attende la misura traboccante, il mondo per soprammercato. Non soltanto l'oggetto del suo impossibile amore, ma tutti quelli cui seppe rinunciare per esso. Non soltanto la sua vita che non volle salvare ma le vite di tutti quelli che ebbero parte - buona o cattiva - alla sua santa avventura.»²⁸⁷

Imparare l'attenzione attraverso il sacrificio dell'io, fa sì che il mistico campiano divenga “apostolo”: torni alle creature e le ami di equanime amore, sapendole, inserite in un ordine, esistere; inutile notare come ancora ciò convenga obiettivamente con le posizioni weiliane e mistiche. In Campo è presente, seppur raramente, seppur appena e lievemente accennato, il grande tema dell'unione con Dio, ovvero della cognizione di un mondo ove le cose avvengono perché

sono in un Tutto che è l'unico Essere, quell'assimilazione della creazione al Dio nel ritorno dell'uomo, dopo l'*unio mystica*, alle creature. A proposito di Borges Campo scrive (ma è

284 Ivi, p.125.

285 Ivi, p. 10.

286 Ivi, p.11.

287 Ivi, p.41.

tematica cara, dal momento che si legge anche in una delle poesie sparse - *Maestro d'arco* - , e in virtù di questo riteniamo possibile assimilarlo al pensiero campiano in sé e considerarlo non soltanto una descrizione dell'ottica borgesiana):

«In verità in ogni suo racconto si ripete questa magica collisione, che ha l'intento di ricondurci ogni volta ad un'antica parola: Tutto è l'Uno. Come nella scuola di tiro d'arco Zen, anche qui il tiratore dovrà farsi allo stesso tempo arco freccia e bersaglio, dimenticare che – e perchè – sta tirando d'arco; e allora non avrà più importanza la propria o l'altrui vita, il proprio o l'altrui destino, poiché chi scocca l'arco è il Tutto come lo è chi riceve la freccia.»²⁸⁸

Ma quel che maggiormente Cristina Campo recepisce come “proprio” è la conquista di una facoltà attentiva tale che le creature siano esperite nella loro vera realtà, anche se mai è chiaramente formulata la possibilità di una *unio dei*; questo appare come un gradino saltato, un inconscio evitamento, per le già annotate distanze che ella in questo periodo ebbe dalla Chiesa. Prendendo l'avvio da una citazione weiliana ella aggiunge, in un passo che nasconde in superficie un intenso patire l'idea, in una cocente com-partecipazione al Tutto:

«Souffrir pour quelque chose c'est lui avoir accordé une attention extrême. (Così Omero soffre per i troiani, contempla la morte di Ettore; così il maestro di spada giapponese non distingue tra la sua morte e quella dell'avversario. E avere accordato a qualcosa un'attenzione estrema è avere accettato di soffrirla fino alla fine, e non soltanto di soffrirla ma di soffrire per essa, di porsi come uno schermo tra essa e tutto quanto può minacciarla, in noi e al di fuori di noi. È avere assunto sopra se stessi quelle oscure, incessanti minacce che sono la condizione stessa della gioia. (...) Perchè veramente ogni errore umano, poetico, spirituale, non è, in essenza, se non disattenzione. Chiedere a un uomo di non distrarsi mai, di sottrarre senza riposo all'equivoco dell'immaginazione, alla pigrizia dell'abitudine, all'ipnosi del costume, la sua facoltà di attenzione, è chiedergli di attuare la sua massima forma. E qualcosa di molto prossimo alla santità in un tempo che sembra perseguire soltanto, con cieca furia e agghiacciante successo, il divorzio totale della mente umana dalla propria facoltà di attenzione.»²⁸⁹

288 Ead., *Jorge Luis Borges*, «Paragone. Letteratura», XI, 124, aprile 1960, pp119-121; ora in Ead., *Sotto falso nome*, cit., p.60.

289 Ead., *Gli imperdonabili*, cit., p. 170.

4. Destino e maturità: le declinazioni campiane delle radici mistiche

Val la pena soffermarsi a riaddipianare quei fili delle nostre questioni primarie che, affondando nei motori segreti del meccanismo teoretico campiano, avevamo imbrogliato. Nel secondo capitolo si era esposta, attraverso puntelli di citazioni campiane, la sua configurazione del mondo come fortemente simbolica; ma tale foggia della concezione dell'universo era stata presto gravata di un novecentesco decadere del soggetto come atto a leggere i significati del simbolo. Cristina Campo, per quanto infatti si accosti ad una logica profondamente medievale, ne è d'altro canto allontanata a causa di un avvenuto svuotamento del soggetto, come ente abile nel comprendere l'ordine del cosmo; il che vale a dire, se l'ordinatore è un assoluto, impronunciabile Altro, l'uomo è inidoneo a "leggere" il cosmo. L'uomo campiano è divenuto incapace della decifrazione di quei segreti divini che i reali celano, pur ritrovandosi in un'organizzazione mentale travolta dall'iper-significazione delle cose: le cose puntano ad un oltre, ma l'ago magnetico della bussola vacilla, le gambe dell'uomo campiano si flettono ad un'ammissione di dissoluzione delle proprie capacità di decrittazione, nonché di organizzazione; nell'iper-significazione, la latenza dei significati secondo un rebus di segni sostanzialmente illeggibile. Eppure le gambe di Campo si curvano ma non si spezzano, come le canne al vento; ella vive una fede scossa dai venti distruttivi della crisi del valore ontologico dell'io. Il cielo dei sistemi universali frana a scaglie e non si cura mai dei terremoti che così provoca nelle coscienze; ma la fede nell'Oltre sostiene la percezione campiana in un solidissimo equilibrio. Un'economia dura a sostenersi, ma le letture weiliane e mistiche porgono presto la soluzione all'enigma del vivere, a sopportare il vuoto di quel "nodo" di desolata tragedia, di una condizione esistenziale inginocchiata davanti al vacare di leggi che stabilmente definiscano l'orizzonte del simbolico. Per Campo, se un ordine del mondo esiste, ed esiste (e qui, in questa fede cieca è la meraviglia della teoresi campiana), nel corrispondervi amorosamente è lo scioglimento del mistero: annegare nel proprio dissolvimento e al contempo rinnegare, scegliendo la via dell'ablazione, le leggi di violenza relazionale che dominano. Sicché quel che si era posto primariamente come *impasse* semiotica, trasmuta ora nello scioglimento della sciarada. Tale corpo del percorso mistico, che Campo coglie nelle più fonde e drammatiche implicazioni, compie quel miracolo dialettico di cui si diceva nel capitolo

precedente: l'illogico scandaloso sbucare dal non-essere all'Essere, l'attraversamento dei poli opposti della dialettica platonica; senza ascensione o gradini si procede nell'infimo e si sbocca nell'Altissimo, per miracolosa grazia e provvidenza divine: «con l'uomo trasformato, si trasforma il mondo»²⁹⁰. Si acquisisce, così, tramite l'abissale auto-sabotazione del soggetto, una nuova e straordinaria visione “trasparente”, l'acquisizione di una percezione netta, come un vetro terso. Nella trasparenza impassibile dell'io, le cose si pesano da sole come nell'acqua; le cose sono perché sono, e sono nella loro più piena e densa essenza; esse sono rese leggibili, significate.

Ma dobbiamo sempre tener a mente, e porre in collusione questo nuovo cosmo simbolicamente risolto con quello sfaldarsi dei sistemi universali, che assicuravano ad ancora salde la teologia mistica: la svolta ermeneutica non sarà per Campo una ecumenica rivelazione. La decrittazione si svolge su sentieri privati, intimistici; la meditazione campiana non si risolve mai in un sistema filosofico organico che abbia pretesa di spiegare, svolgere il mondo secondo un'architettura filosofica unitaria e coerente (come fu certamente per Weil, la più lontana dei tre ad una chiesa intesa come ortodossia). Allora i simboli saranno privati arcani da risolvere, ossessivi come la risacca che torna e richiama indietro, in un inesausto riandare «caparbi, ipnotizzati a certe immagini che un giorno verranno riconosciute: emblemi ricorrenti»²⁹¹; è la

«similitudine che torna e torna attraverso gli anni, visitatrice assillante col cappuccio calato sugli occhi: bamibini quell'unica fiaba , angosciosamente deliziosa, chiesta e richiesta ai nonni, rappresentata nei giuochi, rivisitata nei sogni: la fiaba araldica della quale un'infanzia si fregia quasi riconoscendo in anticipo il suo blasone futuro»²⁹².

Si tratta di una gravitazione cieca intorno a un'orbita identica, girare nel tornio di un ricorrente segno, la reiterazione coatta di immagini «mutile e significanti»²⁹³;

«Per anni, tornare estatici alla bellezza delle anatre, degli arcieri, degli dèi con testa di cane o di nibbio, senza neppure sospettarne la fatale disposizione. Quante volte mi sono ripetuta certi versi o versetti: (...). Ma intorno alla loro posizione segreta, finchè la mia setssa sorte non me ne diede la chiave, giravo ciecamente: come intorno a una colonna istoriata di cui scopriessi una sola figura alla volta: lo scriba, il serpente,

290 C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p.125.

291 Ivi, p.39.

292 Ivi, p.138.

293 Ivi, p. 26.

l'occhio»²⁹⁴

«A sei anni io leggevo tutto il giorno le fiabe, ma perchè tornavo sempre, affascinata, a certe immagini che un giorno avrei *riconosciuto*, quasi emblemi ricorrenti, per me, quasi divise?»²⁹⁵

Sembrerebbe trattarsi di una vera e propria, quasi freudiana²⁹⁶, coazione a ripetere: gli uomini campiani sono persi nella selva di una semiosi celata di significanti che ridicono inesausti il concedersi in differita del senso, materializzandolo; immagini come parole di una lingua, la cui grammatica sfugge, e le parole tornano e tornano, ossessive, assillanti, riempiono i sogni, invadono il pensiero e, nel loro ripresentarsi, riattivano la concretizzazione della loro illeggibilità.

«Il sentimento di un arcano e pure preciso linguaggio, di uno svolgersi musicale di frasi che (...) annuncia alla mente un ultimo disegno sempre di nuovo promesso e differito. Come la soluzione di un rebus, ora quest'ultima forma era proposta da un sogno (nel quale il paesaggio amato assumeva profondità inaudite) ora da una lettura che bene spesso era quella di una fiaba»²⁹⁷

È in questo luogo di ermeneutica impossibile che Campo inserisce la categoria di “destino”. La vita dell'uomo è allora una *queste* di significati che gli intimi, reiterati significanti mutili pretendono. Il concetto di destino è dunque la scoperta di una sorte, di una elezione alla quale armoniosamente corrispondere, «rispondere con pura intonazione»²⁹⁸. È qualcosa che si assimila con facilità all'obbedienza all'ordine del mondo che abbiamo riscontrato in Weil, ma ne è rimarcato il carattere individualistico, ove per Weil le leggi cui si deve obbedire sono universali, egualitarie come la pioggia cade indiscriminata sulla terra. Scoprire la propria “identità” è allora l'obiettivo del pellegrino mistico campiano, un *viator* commutato in una novecentesca ricerca dell'io: «Pesa su ogni fiaba – pesa su ogni vita – l'enigma impenetrabile e centrale: la sorte, l'elezione»²⁹⁹; «esiste per ciascun viandante un tema, una melodia che è sua e di nessun'altro, che lo cerca fin dalla nascita e prima di tutti i secoli»³⁰⁰. Campo riscontra tale concezione nella tradizione testuale sacra, nel tentativo di inquadrare religiosamente una problematica ontologia del soggetto che è,

294 Ivi, p. 145.

295 Ivi, p. 150.

296 Ci si conceda il termine inesatto, dal momento che la visione di Campo è sempre estranea agli psicologismi laddove l'io psicologico ha subito il fuoco purificatore della negazione dell'io.

297 C. Campo *Gli imperdonabili*, cit., p. 20.

298 Ivi, p.131.

299 Ivi., p.45.

300Ivi, p.137.

perlopiù, questione contemporanea³⁰¹; si noti infatti il nostalgico imperfetto di quel raddoppiato “esisteva”, come a suggerire una nuova impossibile adesione alla Scrittura, il suo seppellimento come libro Sacro parlante: esso è trattato al pari di qualsiasi altro libro:

«Prima ancora, del resto, esisteva un libro. Esisteva l'immenso soliloquio, il privatissimo canone che insegna a ricondurre alla sua fonte e al suo fine la sorte di ogni uomo su questa terra: il Salterio. Per centocinquanta volte, con grida, con singhiozzi, con risa, con sussurri, il ventre incollato alla terra, danzante, estatico, il Salmista non implora che di conoscere, o riconoscere, quello che gli appartiene “da tutta l'eternità, quindi per destinazione”; di niente altro sembra rendere grazie se non di averlo qualche volta conosciuto o riconosciuto; e unicamente a conoscerlo o riconoscerlo designa il fi apice del suo intelletto (...) Egli reclama, infine, il solo diritto della mente umana che sia indiscutibile perfino dinanzi a Dio: un orecchio perfetto col quale percepire la propria vocazione e melodiosamente corrispondervi»³⁰²

In effetti, non è che la ricerca del disegno provvidenziale per il singolo individuo non si riscontri anche nel medioevo (la *Vita nuova*, sembrerebbe suggerire questo), ma Dante può dire “nel mezzo del cammin di *nostra* vita”, può, cioè, immaginare un discorso collettivo laddove per Campo il “noi” è un'irritrovabile comunanza di spiriti³⁰³. Inoltre la posizione campiana differisce da quella medievale per altri aspetti che saranno chiariti alla fine del capitolo. Nella fitta tramatura dei destini umani «Ciascun uomo (...) leggerà il messaggio destinato a lui e a nessun altro»³⁰⁴. Riconosciamo appieno, l'importanza capitale che riveste la lontananza di Cristina Campo, in questo primo periodo, dalla Chiesa, il suo appartenere (derivarne nella cognizione esistenziale) con leggerezza e profondità ad un'epoca che ha perso le coordinate geografiche della propria significazione individua e universale.

Lo scioglimento semiotico del groviglio di segni, immagini ricorrenti, avviene, come già si è detto, grazie all'affinamento ascetico della negazione dell'io. Se infatti nel capitolo scorso si è notata l'assimilazione a certa teologia mistica come *qualità* dell'azione, il percorso campiano ne differisce per il *fine*: il processo purgativo non accompagna nelle braccia di un “matrimonio spirituale”, non conduce ad inabissarsi nell'identico della *Gotttheit*;

301 Si studieranno alla fine del capitolo le possibili coincidenze di questa idea del destino con la concezione medievale europea.

302 C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p.114.

303 D'altronde dove essa è inventata, e pensiamo ai vari nazionali totalitarismi, è un pericoloso falso storico, dominato dalla cieca violenza, così come postulava Weil. Per Weil ogni uomo deve dare il suo consenso alla Necessità, me deve farlo singolarmente, come individuo. Questo è uno dei motivi portanti della sua lontananza dalla Chiesa.

304 C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit. p.65.

è piuttosto una via alla decodifica dei segni in chiave di destino. La *qualità* dell'azione, si è detto, è identica: così il rendersi concavi, lo svuotarsi dei desideri identitari (anche se è lì la via: «astensione e interdizione sono le assise del destino»³⁰⁵), e il silenzio, la pazienza di sopportare il vuoto intellettuale, di sostenere la latenza dei significati senza pretese immaginifiche; «annodarsi e snodarsi (...) in quella scrittura del Dio sopra la terra,» per intendere «le criptografie di un destino»³⁰⁶. Il vuoto è allora il presupposto necessario perché il miracolo della lettura avvenga; richiesto è il silenzio perché la voce che dice il destino è flebile, come è flebile il canto di un “usignoletto minuscolo”. Esaminiamo ora alcuni passi a conferma dei nostri assunti:

«In realtà ciò che fa del destino una cosa sacra è lo stesso che distingue la poesia: la sua reclusione, segregazione, l'estatico vuoto in cui si compie. (...) La scena del destino è concava tacita e risuonante come la cassa di un prezioso strumento. (...) vi erano luoghi, una volta, dove la gente si ritirava per “veder chiaro in se stessa”, il che non mi sembra significhi altro che riaddestrare l'orecchio al sussurro affilato del flauto»³⁰⁷.

Si notino, ancora una volta, l'intonazione nostalgica nel dire un tempo in cui la scoperta del destino era centrale per ogni uomo (“Vi erano, una volta, luoghi”), e il complementare movimento di ritorno a tematiche più novecentesche: “veder chiaro in se stesso” come riconoscersi, sapersi, avere la propria identità tra le mani come cosa certa. Si veda la distanza con la tematica agostiniana della conoscenza di sé: in questo caso si tratta proprio di conquistare la propria identità perduta e singola, individua e non di riconoscere Dio nel fondo della propria anima.

«Come la manna di Sant'Andrea nella cavità dell'ampolla, il destino si forma nel vuoto (...). La parola che dovrà prender corpo in quella cavità non è nostra. A noi non spetta che attendere nel paziente deserto nutrendoci di miele e locuste, la lentissima e istantanea precipitazione. (...) Un vuoto ricolmato di silenzio nel quale il destino precipiterà come l'energia nel vuoto pneumatico, è ciò che ci descrive san Giovanni della Croce»³⁰⁸.

In questo caso il rimando a Giovanni della Croce è diretto; la manipolazione della fonte è intensa: il deserto, la purificazione dei sensi, la dolorosa e fremente attesa, il vuoto cui l'affilata ascesi porta, il vaso che attende di essere ricolmato (si ricordino le caverne vuote di Giovanni della Croce) sono funzionali alla “precipitazione” del destino e non all'unione

305 Ivi, p.122.

306Ivi, p. 115.

307 Ivi, p. 118.

308 Ivi, p.119.

amorosa con la divinità.

«Fiaba è destino in lenta formazione, rinascita d'acqua e spirito e più che a chiunque altro è chiesta all'eroe di fiaba la pieghevolezza dell'aspipe al flauto. Esso risuona più che mai da ogni lato e da nessun lato: nelle formule inesplicabili, nell'assillo delle metamorfosi, sulla bocca delle Moire tessitrici, che neppure nascondono il loro nome, le *fatae*»³⁰⁹

L'uomo, come l'eroe di fiaba, deve farsi pieghevole, perdere la propria sostanza, determinarsi perché il flebile suono del flauto, che giunge da un ogni-luogo inconoscibile lo snodi e riannodi, ricostruisca una identità fatta cava. L'eroe di fiaba è chiamato a seguire incomprensibili leggi, a flettere le ginocchia perché la sorte lo governi, lo costituisca come individuo, lo trasfiguri in *uomo* di elezione unica e singola; il destino che consegna l'io a chi all'io ha rinunciato.

«Certo la voce del flauto è remota. È quasi sempre impercibile. (...) Come un suono percepito in sogno, come la voce dell'usignuolo minuscolo, il cui dardo di diamante farà tacere tutti i suoni del bosco, è il suo delicato lamento. Chi trasale a quella trafittura conosce la contemplazione dell'udito. Ciò richiede una durezza affilata nell'ascesi dell'attenzione, perché quel suono è di continuo travolto via, lacerato e disperso dal sibilo del percepibile»³¹⁰

Sappiamo che l'attenzione, la “contemplazione dell'udito”, non si raggiungono se non attraverso la purificazioni dalle distrazioni creaturali, dal momento che quegli altri suoni, i “sibili del percepibile” intorbidano l'animo, coprono con gli strepiti della carne il debole sussurro del flauto che canta il destino.

A questo fare vuoto e silenzio del proprio io, segue una istantanea, attimale illuminazione, un punto “quasi biologico” di raggiunta maturità: un fulmineo istante in cui il soggetto trova il proprio posto nella “natura”, riceve la verità della propria identità.

«Ma maturità non è persuasione, ancor meno è folgorazione intellettuale. È un precipitare improvviso, biologico vorrei dire: un punto che va toccato con tutti gli organi insieme perché la verità possa farsi natura.»³¹¹

«Maturità. Quell'attimo misterioso che nessun uomo raggiungerà prima del tempo se anche tutti i messaggeri del cielo scendessero ad aiutarlo. [...] Maturità: né folgorazioni né voci. Solo un precipitare improvviso. [...] Maturità è diosticare continuamente dal mondo che da ogni parte sollecita e stringe (anche e soprattutto tutto il mondo della bellezza, solo

309 Ivi, p.129.

310 Ivi, p.136.

311 Ivi, p.39.

ciò che è nostro dalle origini, “quindi per destinazione.»³¹²

È «l'ora decisiva»³¹³ durante la quale «l'eterno ha concesso una misura di sé»³¹⁴, per il proprio spicchio di decifrazione; è il momento in cui istantaneamente l'immagine del tappeto si mostra nel suo diritto, ma uno e un solo singolo può esserne lettore.

«A un tappeto di meravigliosa complicazione, del quale il tessitore non mostri che il rovescio – nodoso, confuso – fu da molti poeti, da molti savi assimilato il destino. Solo dall'altro lato della vita – o per attimi di visione – è dato all'uomo intuire *l'altro lato*, appunto: l'inconcepibile disegno del quale si fu filo e nodo, bruno o verde accordato ad altro bruno o verde, frammento di figura, parte per il tutto»³¹⁵

«Come la fiaba o la parabola il tappeto non tratta, ostinatamente, che del reale e soltanto in virtù del reale tocca le geometrie dello spirito, le matematiche contemplative. Parlare di simbolismo per il tappeto non è meno infantile che parlarne per la fiaba o la parabola, sensi e oltresensi vi sono annodati insieme altrettanto strettamente quanto l'ordito allo stame e in essi ciascun uomo - come nelle storie di quell'antico maestro, delle quali ciascun uditore non udiva che una sola parte, ma completa e perfetta – leggerà il messaggio destinato a lui e a nessun altro»³¹⁶

Notiamo l'uso del termine “simbolico” come deteriore, ma ci pare che si voglia soprattutto sottolineare la fortissima compenetrazione tra reale e significato (inteso come destino) del sovrasenso: essi sono stretti e annodati assieme, inscindibili. Ciascun uomo legge di sé, del proprio senso, o significato esistenziale, nei segni che la realtà gli concede come marchio di un singolare destino. In quell'attimo fatale «la metà del cielo è superata». Ma non si provi a raggiungerla per altra via che quella dello svuotamento delle aspettative, della pazienza nel deserto: essa giungerà d'improvviso, quando si sia «disimparato il cercare, imparato il trovare»³¹⁷. La rivelazione giunge come un lampo nel cielo, quando non la si attenda, compare, mai prima del tempo, mai secondo previsioni intellettuali. Rispetto alle categorie weiliane essa significa ridestarsi al reale, uscire dal sogno:

«Il compiersi dell'illuminazione è pari al subitaneo schiudersi del loto o al ridestarsi del sognatore. Non è dato aspettarsi la fine di un sogno, ci si desta spontaneamente quando il sogno è finito. I fiori non si apriranno se ci si aspetta che s'aprano, ciò avverrà da sé, quando il tempo sia maturo. L'illuminazione verso la quale si procede così *non si raggiunge*. Essa verrà

312 Ivi, p. 151.

313 Ivi, p.39.

314 Ivi, p.27.

315 Ivi, p. 115.

316 Ivi, p.64-65.

317 Ivi, p.24-25.

da sé, quando il tempo sia maturo.»³¹⁸

Ci preme ribadire che tale varco del torrente, o superamento dell'illeggibilità dei simboli, svela quell'identità che il soggetto aveva perduto, gli consegna in mano le chiavi dell'io; si tratta, certo, di un io ridimensionato che non avrà più la pretesa di decrittazione cosmica che abbiamo veduto nel Lord Chandos hofmannsthaliano, ma avrà imparato a trovare il sé per illuminazione: vuol dire essere “scovati” nella propria intima destinazione più che conquistare una lettura universale dei simboli del reale. Sia marcato tra l'altro il carattere intimistico della questione: la rivelazione pare piuttosto una meccanica intrinseca alla condizione umana. Si tratta del raggiungimento biologico di un soggetto che scopre il proprio posto nell'universo, ma la strada percorsa è tutta umana; è una formazione dell'individualità che ha imparato, attraverso la purificazione di autonome pretese identitarie, a leggere il suo proprio senso. È l'abbandono dello psicologico affinché ci si apra alla lettura della propria posizione in un cosmo che la negazione dell'io ha riconsegnato alla sua verità. Vediamo ancora come la radice speculativa mistica serva a Campo come appiglio per la formulazione di un originale percorso ermeneutico di formazione dell'identità. Il divino non è inquadrato in una cornice ortodossa specifica, è semplicemente un “tessitore” che ordina e rivela per segnali e allusioni una profondamente umana comprensione dell'io.

Raggiunto tale grado di crescita, di maturazione «i segni visti e rivisti diventano parola»: «come destarsi una mattina e sapere una lingua nuova». Il soggetto campiano è cioè divenuto capace di leggere quei segni che reiterati e ossessivi, lo inseguivano. Ha imparato la lingua simbolica che illustrava da sempre il suo destino. «Tutto era là, ma solo oggi vi è veramente»³¹⁹, «là dove le figure rovesciate si ricomporranno nel tessuto splendente, nell'atlante perfetto dei significati»³²⁰. Vediamo come l'itinerario, che abbiamo definito ermeneutico, di Campo segua da presso le tappe del percorso mistico, sebbene reinventato in una speculazione tutta intima e privata: l'esito è la lettura trasparente di *realia* che erano figure rovesciate, segni che l'irrealtà sognante dell'io psicologico leggeva al rovescio, ma che erano là a significare il proprio destino, pronti ad essere decifrati. Si è giunti ad una nuova interpretazione del mondo, ora che si è conquistata la propria identità: «Il bosco disincantato si anima di figure. [...] Terra nuova, cieli nuovi intorno a uno spirito

318 Ivi, p.18.

319 Ivi, p.23.

320 Ivi, p.33.

trasformato»³²¹. Il soggetto campiano si è salvato dagli inganni di una percezione “incantata”, percorsa dagli interessi di un io sovrano, e ora le figure sono ricomposte in un senso “trasformato”.

Se, come si è dimostrato, siamo di fronte a un riconoscersi, ricostruire un io perduto, la lettura dei simboli si configura allora come un ritorno all'infanzia nella riscoperta di quelle immagini che fino alla maturità non sono che simboli silenziati: sono «incontri con la propria preistoria». Il moto mistico, ma vorremo definirlo psicanalitico, prende la forma di un «avanzare di ritorno»³²², tornare nuovi alle radici che per immagini care, quasi stemmi dell'io, hanno atteso di essere comprese. Il punto da cui si è partiti per il viaggio è allora identico alla meta: si è rimasti immobili, in un viaggiare circolare che ha come *fine* il ricongiungimento dell'io con se stesso.

«Non a caso la fiaba, questa figura del viaggio, si chiude perlopiù come un anello nello stesso punto in cui era cominciata. Il termine raggiunto, al di là dei sette monti e dei sette mari è la casa paterna; il parco familiare o il giardino dove nel frattempo sono cresciute alte erbe. [...] È un punto immobile dal quale l'anima non partì mai.[...]La meta cammina dunque al finaco del viaggiatore come l'Arcangelo Raffaele, custode di Tobio. O lo attende alle spalle, come il vecchio Tobia. In realtà egli l'ha in sé da sempre e viaggia verso il centro immobile della sua vita.»³²³

È un cammino verso la memoria, un «richiudersi ai propri inizi»³²⁴:

«È certo, in ogni caso che dallo zenith della vita – si trovi al suo vertice naturale o lo precorra – il cammino non è verso l'oblio, anzi, verso la memoria. Tutta la conoscenza acquisita prima di toccare quel punto – a mezzo il cielo – sembra rivolgersi allora verso l'infanzia, la casa, la prima terra, verso il mistero delle radici che di giorno in giorno acquista eloquenza»³²⁵

Avevamo già ravvisato nella mancanza di spirito ecumenico un'importante distanza tra il pensiero campiano e le radici medievale; ora, alla luce delle acquisite conoscenze della teoresi campiana, possiamo segnalare nuove coincidenze e opposizioni. Non possiamo, infatti, esimerci dal notare come tale acquisita “eloquenza” della propria storia, tale svelarsi della propria vera identità possa corrispondere, in un certo qual modo, alla concezione medievale del *viator* che deve interpretare i segni della sua esistenza in cerca

321 Ivi, p.41.

322 Ivi, p.18-19.

323 Ivi, p.17-18.

324 Ivi, p.15.

325 Ivi, p.20.

della propria posizione nell'universo. Nella interpretazione figurale del medioevo, ogni avvenimento terreno, evento dell'esperienza singola è posto a rappresentare come un'ombra la più vera forma che di quell'uomo si compirà nel mondo ultraterreno. Possiamo tenere ad esempio Agostino, che rilegge i segni di avvenimenti passati nella lente della propria predestinata conversione, o Dante che puntella la propria esperienza storica di simboli, numeri, annunciazioni che significano *in nuce* l'intero suo percorso terreno. Ma si tratta di uomini dalla vicenda eccezionale che giustifica la comprensione, finché si è sulla terra, della propria missione; sono carature di personalità extra-ordinarie che ricoprono, o credono di ricoprire, una missione divina ben importante e che deve esser presto specificata. Non è lo stesso per il comune pellegrino che vedrà la sua forma vera solo nella *revelata facie* divina alla fine dei tempi. Così nella concezione figurale medievale che Auerbah espone perfettamente:

«La profezia figurale contiene l'interpretazione di un processo terreno per mezzo di un altro; il primo significa il secondo, e questo adempie il primo. Entrambi restano accadimenti interni alla storia, ma in questa concezione contengono entrambi qualche cosa di provvisorio e di incompiuto; essi rimandano l'uno all'altro, e tutti e due rimandano a un futuro che è ancora da venire e che sarà il processo vero e proprio, l'accadimento reale e definitivo.»³²⁶

«È appunto l'interpretazione figurale della realtà che domina le concezioni del medioevo europeo; [...] secondo essa la vita terrena è bensì assolutamente reale, della realtà di ogni carne in cui è penetrato il *Logos*, ma con tutta la sua realtà è soltanto “ombra” e “figura” di ciò che è autentico, definitivo e vero, di ciò che, svelando e conservando la figura conterrà la realtà vera. In questo modo ogni accadimento terreno non è visto come una realtà definitiva, autosufficiente, [...] ma viene considerato innanzitutto nell'immediato nesso verticale con un ordinamento divino di cui esso fa parte e che in un tempo futuro sarà anch'esso un accadimento reale; e così il fatto terreno è profezia o figura di una parte della realtà immediatamente e completamente divina che si attuerà in futuro.»³²⁷

Se quindi possiamo, in un certo qual modo, accostare la concezione campiana di avvenimenti terreni quali segni che si schiuderanno nella loro più piena significazione in un secondo momento, a quella figurale del medioevo; è d'altro canto evidente l'impossibilità di una sovrapposizione totale. Campo può interpretare del tutto i segni, che celati le erano offerti dall'infanzia, allo “zenith” della vita: la significazione è aperta qui e ora, sulla terra, compiuto il percorso mistico. Campo definisce la decifrazione dell'io come “illuminazione”,

326 E. Auerbach, *Figura* in id., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano, 1963, p.213.

327 Ivi, p.225

“precipitare quasi biologico” senza mai aggettivare questi termini di qualità divine; è un compiersi naturale della propria forma, ma, sia chiaro, solo e soltanto per quell'uomo che abbia compiuto lo svuotamento totale dell'io; tale ablazione ha, infatti, per Campo come fine l'acquisizione di una lettura del mondo “trasparente”, e quindi la possibilità interpretativa dell'identità singola. Si potrà parlare, dunque, di innesto, su di una matrice medievale, di una concezione affatto novecentesca, di ricerca dell'identità. Il Dio è sì nominato, e questo vale, come abbiamo notato, a indicare l'appartenenza di Campo a certo filone mistico, ma la sua azione è prosciugata al massimo: esso ordisce le trame del tessuto, ma non è l'agente dell'illuminazione; l'illuminazione si ha, è vero, ma non pare derivare formalmente dall'azione divina, né sopraggiungere grazie ad una assimilazione totale alla divinità (così per Meister Eckhart e Giovanni della croce). Questa ha piuttosto il carattere di una configurazione umana “biologica”, e non divina, ove l'intervento divino è *a priori* una azione di ordinamento del cosmo, dall'alto e senza mostrarsi; esiste un tessitore, ma il suo intervento attivo, e la sua comparsa sulla pagina sono ridotte al minimo. Il “concedersi dell'eterno” perché si rivelino i simboli identitari è l'agire minimale di un dio nemmeno nominato, che sembra più che altro una meccanica “natura”, una norma fisiologica. Ancor meno lo svelamento della forma vera dell'individualità sarà, come abbiamo letto in Auerbach, visibile solo dopo la morte. Definiremo, quindi, la posizione campiana una reinvenzione novecentesca di una concezione medievale (per la figuralità dei segni sulla terra) e del processo mistico-negativo (per la necessità dello svuotamento dell'io perché questa si produca). Abbiām preso l'avvio da un accertamento di decadenza del soggetto, abbiamo poi individuato il movimento mistico negativo come risoluzione dell'*impasse* ontologica, diciamo ora l'esito del percorso come una restituzione dell'individualità, ora ridimensionata, al soggetto. Questo percorso è stato definito da noi come “ermeneutico” perché organizzato secondo la decifrazione di simboli che, inizialmente posti come segni muti, attraverso l'ablazione delle pretese identitarie, sono finalmente, con la “maturità”, dispiegati nella loro verità assolutamente individua. Il soggetto campiano può, finalmente, chiudere il cerchio su se stesso, conoscersi e riconoscersi in un passato di accesa simbolicità.

L'appartenere di Campo a una determinata epoca ha quindi delle caratteristiche positive dacchè essa statuisce come condizione esistenziale l'indebolimento del soggetto; condizione che abbiamo detto utilissima al sentiero mistico, laddove permette un

immediato riconoscimento della propria nullità, in quanto essenza. Un momento storico, nel quale le apparenze di potenza del soggetto sono poste al minimo, non può che facilitare l'avviamento nella strada mistico-negativa. Ella dichiara «eppure amo il mio tempo perchè è il tempo in cui tutto vien meno ed è forse, proprio per questo, il vero tempo della fiaba». Un tempo in cui è possibile cercare l'Oltre perché tutto, compreso l'io appare vicino all'orrida fine. Continua Campo «l'era della bellezza in fuga, della grazia e del mistero sul punto di scomparire, come i segni arcani della fiaba»³²⁸: i simboli sono tali perché possono sostenere la fine nel loro inesausto rimandare ad un senso, senso che Campo, grazie alla negazione dell'io, può decifrare. Ma l'*humus* che Campo offre alla contemporanea decadenza del soggetto è un terreno specialmente fertile: ha subito l'iniziazione simbolica delle fiabe. Non così per i contemporanei, per i quali tale attitudine analogica non è rilevata, ella registra infatti: «la carenza di spirito analogico, se non vogliamo dire metaforico, della facoltà compiutamente poetica – profetica – di volgere la realtà in figura, vale a dire in destino»³²⁹. Se l'uomo non ha fatto sì che alla propria decadenza ontologica conseguisse una interpretazione simbolica del reale (effetto tutt'altro che scontato), non può comprendere il proprio destino, non ha in sé le premesse per “volgere la realtà in figura”; egli ha perso, insieme al generale franare del tutto, il proprio destino:

«Il destino non si scinde dal simbolo e non è per nulla trano che l'uomo abbia perduto l'uno nell'atto stesso che rinnegava l'altro»

«A che cosa si riduce ormai l'esame della condizione dell'uomo se non all'enumerazione stoica o atterrita delle sue perdite? Dal silenzio all'ossigeno, dal tempo all'equilibrio mentale, dall'acqua al pudore, dalla cultura al regno dei cieli.[...] La perdita delle perdite, seme e circonferenza di tutte le altre, è però, come sempre, quella di cui non si fa il nome. Potrebbero, d'altra parte, creature che furono mutilate dell'organo stesso del mistero – Pasternak direbbe dell'orecchio dell'anima – riconoscere di avere perduto *il proprio destino?*»³³⁰

L'uomo che così ha compiuto, insieme al «massacro» del simbolo, la «crocifissioni dei destini»³³¹ non può che rivolgersi a “destini vicari”:

«Spezzati quegli specchi poteva non rimanere l'uomo privo di volto?
Non serve ricordare fino a che punto una folla moderna atterrisca per la

328 C. Campo *Gli imperdonabili*, cit., p. 151.

329 Ivi, p. 80.

330 Ivi, p.113-6.

331 Ivi, p.121.

totale cancellazione, nel numero, del volto umano e di quelle pure, laceranti figure che i volti umani sanno talvolta comporre. Il volto collettivo è un impossibile e i destini si annullano nelle agghiaccianti tipologie immaginarie che solo ricordare contamina: l'uomo a cui tutte le mura della metropoli gridano quale musica dovrà amare, casa desiderare, donna sognare, propongono senza tregua la folla babelica dei destini vicari»³³²

³³² Ivi, p.117.

5. *La poetica di Cristina Campo*

Abbiamo così inteso lumeggiare la struttura ideologica campiana quale rielaborazione in chiave ermeneutica di una materia radicalmente mistica, il modellarsi di un sé novecentesco sulla creta duttile di un pensiero teologico secolare. Come ogni architettura mistica, anche la campiana funziona da architrave ad un *modus vivendi* che su questa si plasma e forma. Se per Cristina Campo la mistica fu un abito, certo è che ella indossò quell'abito anche durante l'organizzazione puntuale della sua poetica, ove appunto le ascendenze mistiche furono vigorose. A differenza dell'indagine “per barlumi” che abbiamo dovuto compiere nell'analisi del sistema-pensiero di Campo, in questo caso ci troviamo di fronte a tutt'altro che sporadiche ammissioni di intenti; quand'anche esse siano pennellate rapide, scorci brevi cui affacciarsi; si tratta infatti di apodittiche fraseologie mai del tutto sbrigiate dalla levità di una prosa che presto diviene oscurità logica. Le indicazioni precise saranno allora anch'esse spesso nodi da sbrogliare, passi da distendere finché si facciano piani. Come sostenevamo poc'anzi, le conoscenze fin qui acquisite sul sistema ideologico campiano sovente ci soccorreranno in questo compito.

L'esperienza esistenziale del soggetto campiano coincide, si sovrappone con esattezza alla condizione dalla quale prende l'abbrivio la creazione poetica. Ritroviamo identico nel poeta quel soggetto che nel capitolo precedente avevamo scoperto “abitato” da immagini reiterate e ossessive, vere “divise” dell'esistere individuo; uno scatto di maturazione fulgido (preceduto certo dall'itinerario mistico) aveva poi illuminato tali immagini di un significato che apriva le vie alla cognizione del destino soggettuale, della sua posizione nella tramatura dell'ordine cosmico. L'immagine poetica, in egual modo è assimilabile ad un contenitore cavo che attenda l'istantaneo ricolmarsi di significato:

«Così nella poesia, al figura preesiste all'idea da colarvi dentro. Per anni essa può seguire un poeta: favolosa e domestica, sgomentevole e familiare. Quasi sempre un'immagine della prima infanzia: l'etichetta ammalante su un vecchio albero del parco, il ritorno, nella veglia e nel sogno, di una figura di donna che dispone frutta su un tavolo. Inscrutabile e soave, essa aspetta pazientemente che la rivelazione – il destino – la colmi»³³³

333 C. Campo, *Gli imperdonabili*, p.39-40.

Abbiamo estratto questa formulazione da *Della fiaba*, testo che viene pubblicato la prima volta in *Fiaba e mistero* (Vallecchi, Firenze, 1962); essa si ritrova pressochè identica (è soppresso “il destino” e vi sono minime varianti stilistiche come “inquietante” per “sgomentevole”) in *Parco dei cervi* che ha la sua prima pubblicazione nel '53 in *La posta letteraria* del «Corriere dell'Adda», e rifluisce, nella sua stesura definitiva, in *Fiaba e mistero*. Il concetto e la sua esatta dicitura furono a tal punto essenziali per l'autrice che non si premurò di eliminare almeno uno dei due interventi, i quali, in tal modo, nell'edizione del '62 di *Fiaba e mistero*, si ritrovavano quasi faccia a faccia. Una ripetizione ben conscia se è posta a designare l'essenza stessa della poesia; così continua infatti *Parco dei cervi*: «In Proust, questo mistero della figura inondata di colpo da torrenti di significato e poi ritornante sempre, come vista dai tornanti sempre più alti di una montagna, è l'essenza della poesia»³³⁴. Possiamo trarre da questa breve, ma capitale formulazione alcuni importanti punti saldi delle meccaniche interne alla teoresi poetica di Campo. In primo luogo vi leggiamo che la materia prima del fare creativo sono quelle immagini primarie che rappresentano, come si è detto, quasi uno standardo dell'individuo³³⁵: l'argilla quindi della creazione è una immagine significativa in un luogo di dialogo assolutamente interiore e privato con il divino. In seconda battuta si nota che la creazione poetica non si diparte da quell'immagine nel suo stato di primario mutismo o latenza di significazione. Essa inizia piuttosto al culmine del percorso mistico quando cioè tale immagine sia già stata ricolmata di significato: il poeta campiano muove il passo a partire dalla trasmutazione del segno in significato³³⁶, dell'inondazione di senso che ha luogo in una immagine inizialmente vuota come una conchiglia che attenda di essere fatta piena dal mare; la poesia parte da lì, dalla pienezza del significante, dalla conchiglia riempita. Si noti tra l'altro la denominazione di “idea” per quel significato individuale di destino che la svolta formativa procura. Agente di tale svolta ermeneutica è la rivelazione; rivelazione che è sì una manifestazione dell'inesprimibile, o dell'ordine di un supremo tessitore che dir si voglia, ma ha il carattere assolutamente privato dello svelarsi di un destino, ribadiamo ancora, singolo e individuo. Si legga a fondo la forza di quell'inciso: l'immagine attende che il “destino” la colmi, ne faccia un'idea. Il diritto del tappeto cui il poeta, così com'era per il pellegrino, può accedere è solo

334 Ivi, p.150.

335 Si veda L. Lattarulo, *Una metafisica della fiaba*, in *Per Cristina Campo*, cit., p.49: «la creazione poetica non parte dunque dal nulla ma prende origine da figure enigmatiche che la precedono».

336 Si veda a proposito il saggio di Luzi dedicato a Campo: M. Luzi, *L'incanto dello scriba*, cit, p.25; vi si legge «il primo principio della poesia è, nell'ordine del linguaggio, d'inventare la parola dov'era il segno e la cifra [...] e insomma di portare lo spirito dov'era la lettera»

il rischiararsi di una gnoseologia privata. Il poeta quindi non è tale in quanto subisce una rivelazione, diciamo eleusina, del significato del cosmo, ma soltanto in via privata, in chiave di destino. Da qui è necessario che si organizzi qualsiasi strutturazione della poetica campiana, da questa reiterata, dunque imprescindibile notazione: materia prima della poesia è un'immagine che insegue il poeta e la vetta da cui la creazione si avvia è l'apice di un percorso di significazione del reale valido per il poeta e per lui solo. Siamo di fronte ad una concezione che ha tutto l'aspetto di un autobiografismo lirico. E in questo senso leggiamo di una poesia che nasce come impeto lirico di distacco e riappropriazione di quelle stesse immagini assillanti e mute prima e poi significate: «Se qualche volta scrivo è perché certe cose non vogliono separarsi da me come io non voglio separarmi da loro. Nell'atto di scriverle esse penetrano in me per sempre – attraverso la penna e la mano – come per osmosi»³³⁷. Il movimento che si compie è ancora entro una sfera del tutto privata e intimistica: le immagini prepotenti in un certo senso dominano il poeta che è quasi costretto a scriverle e per liberarsene e per appropriarsene in un modo di salda fermezza, fuori dalla temporalità. Così il poeta dovrà aver raggiunto lo Zenit della vita, la salda coscienza della sua dislocazione nell'universo, al di là di ogni psicologismo: «accettare e comprendere un'esistenza in tutti i suoi significati per poterla compiutamente donare all'arte»³³⁸. Puntiamo ancora il dito verso quell'esclusivo “*un'* esistenza”, non *l'*esistenza. Questa scrittura interiore, avviatasi entro la sfera di un privatissimo dialogo con l'infinito, è definita dall'autrice “geroglifica”, perché solo colui che abbia la chiave del significato privato di quelle immagini saprà decrittalarla nella sua esattezza:

«La pura poesia è geroglifica: decifrabile solo in chiave di destino. Per anni tornare estatici alla bellezza delle anatre, degli arcieri, degli dèi con la testa di cane o di nibbio, senza neppure sospettarne la fatale disposizione. Quante volte mi sono ripetuta certi versi o versetti: “O città io t'ho scritta nel palmo delle mie mani”, “This day I breathed first, time is come round”, “L'essere morti non ci dà riposo”. Ma intorno alla loro posizione segreta, finché la mia stessa sorte non me ne diede la chiave, giravo ciecamente: come intorno a una colonna istoriata di cui scoprii solo una figura alla volta: lo scriba, il serpente, l'occhio»³³⁹

La scrittura è la creazione di un linguaggio geroglifico: le immagini stanno per significati che soltanto chi conosca la lingua sa decifrare; ed è evidentemente un sistema di parole segreto, nato nel silenzio di un intimissimo esistere al singolare. Così come la maturità

337 Ivi, p. 143.

338 Ead, *Sotto falso nome*, cit., p.15.

339 Ead *Gli imperdonabili*, cit., p.145.

gnoseologica era un richiudersi sul proprio passato, ricomprendersi a partire dall'infanzia, addentrarsi in sé secondo un "avanzare di ritorno", un procedere circolare, in identico modo la poesia: «Non conosco poesia universale senza una precisa radice: una fedeltà, un ritorno»³⁴⁰. Il poeta è colui che ha occhi per vedere di una visione limpida il proprio passato, egli è al centro di sé, al centro delle contraddizioni del vivere laddove esse si chiudono in un senso univoco, e da quel centro guarda, si guarda, e scrive:

«La perfetta poesia coglie talvolta questo momento della bilancia sospesa, del filo di spada, della punta di remo su cui le antitesi si conciliano, e il vivente, al centro delle sue tre età, può intrattenersi in pace con i morti. Egli è fatto simile a Giano dai due volti, o addirittura, come certi aracnidi, ha plurimi occhi che gli rischiano da ogni lato la strada. [...] Di questo lungo, insaziato appuntamento amoroso, mai del tutto compiuto, mai abbastanza ripreso con le quattro sfingi sorelle – memoria, sogno, paesaggio, tradizione – si nutre la poesia; la grande sfinge dal volto illuminato, molto più inviolabile dei quattro volti oscuri»³⁴¹

Il poeta ha svolto la matassa della sua vita, "amorosamente" si intrattiene con le esperienze che ne costituiscono la formazione: "le quattro sfingi sorelle"; mostruose presenze che propongono enigmi, arcani che la maturità addipana, svela e solo allora egli vi può discorrere: è entrato nel cerchio magico di un io conosciuto nella sua vera collocazione cosmica. Il tempo della creazione poetica è un presente dilatato che ricomprende i significati della memoria; il poeta è colui che sa, in una intima agnizione di sé

Ora che abbiamo bene identificato il punto di avvio della creazione poetica, possiamo addentrarci nelle meccaniche interne alla costruzione della poesia. Per Cristina Campo il movimento poetico si completa con un ritorno all'immagine primaria ora ricolma dei significati simbolici che essa conteneva per l'individuo. Si tratta di un vero e proprio lavoro di disvelamento dell'idea (connessa, come si notava, con il significato elettivo dell'individuo poetante) di cui l'immagine era portatrice, per poi riproporre quella stessa immagine fatta piena del suo significato di destino:

«Come il gigante della bottiglia, dall'immagine l'attenzione libera l'idea, poi di nuovo raccoglie l'idea dentro l'immagine: a somiglianza ancora una volta degli alchimisti che prima scioglievano il sale in un liquido e poi studiavano in quale modo si riaddensasse in figure. Essa opera una scomposizione del mondo in due momenti diversi e ugualmente reali.

340 Ivi, p.146.

341 Ivi, p. 25-26.

Compie così la giustizia, il destino: questa drammatica scomposizione e ricomposizione di una forma. L'espressione, la poesia che ne nasce, non potrà essere, evidentemente, che una poesia geroglifica: simile ad una nuova natura.»³⁴²

Il primo moto è, come abbiamo visto, quello per cui l'attenzione, questa speciale facoltà ottenuta mediante la negazione dell'io, permette la conoscenza dell'idea, intesa come significato di un destino: libera cioè l'idea dall'immagine ove era riposta e celata. Si tratta di una primaria “scomposizione della forma”, ovvero lettura di quella secondo giustizia, secondo cioè la rivelazione dei suoi sensi nascosti. Il moto secondo è di “ricomposizione” ovvero di ricostruzione della forma, ma una forma nuova, piena, come una seconda natura; una forma che contenga in sé quella misura di infinito che il poeta ha conosciuto. È una operazione “reale” che ha a che fare cioè con la verità, weilianamente intesa; essa estrae dagli accadimenti dell'esistenza il loro spicchio di verità, beninteso verità per “uno”, e poi ve lo insuffla dentro, come appunto una nuova creazione della natura. Solo in questo modo il poeta avrà compiuto la “giustizia”, avrà reso saldo attraverso la poesia, in un tempo eternamente presente e disteso sopra gli uomini, il destino. Di qui ancora l'attributo di “geroglifica” alla poesia, come invenzione di un nuovo linguaggio naturale, un linguaggio che possa in trasparenza riferirsi alla realtà e, contemporaneamente, contenere l'assoluto. È un'arte “sintetica” perché sa, con un solo gesto, essere immagine della realtà e al contempo dire, racchiuso e concluso, l'assoluto; non è analitica perché non scivola nella mille direzioni in cui l'immaginazione disfa l'immagine, scomponendo il reale con l'analisi, ma è una soluzione esatta di reale e simbolico:

«L'arte d'oggi è in grandissima parte d'immaginazione, cioè contaminazione caotica di elementi piani. [...] Se dunque l'attenzione è attesa, accettazione fervente del reale, l'immaginazione è impazienza, fuga nell'arbitrario: eterno labirinto senza filo di Arianna. [...] Poiché la vera attenzione non conduce, come potrebbe sembrare, all'analisi, ma alla sintesi che la risolve, al simbolo e alla figura – in una parola, al destino.»³⁴³

In questo passo si iscrive un grande connotato del mestiere poetico: l'attenzione weiliana che egli deve prestare al mondo perché il suo contenuto simbolico-divino sia manifesto.

L'operazione poetica è prima di tutto una operazione di attenzione al reale, perché su quello si fonda; e di “giustizia” perché espone la verità del reale (ovvero il suo

342 Ivi, p168-9.

343 Ivi, p.167.

contenuto trascendete), tramite l'attenzione che il poeta vi riserva:

«Nessuna chiesa però disse mai esplicitamente: mantenetevi puri nelle opere e nei pensieri per conciliare gli uomini e le cose secondo uno sguardo senz'ombra. Qui poesia, giustizia e critica convergono: sono tre forme di mediazione. Che cosa è dunque mediazione se non una facoltà del tutto libera di attenzione?»³⁴⁴

E l'attenzione è appunto la caratteristica prima del poeta:

«Una spirituale devozione al mistero di ciò che esiste è stile per virtù propria [...]. Un poeta che ad ogni singola cosa prestasse l'identica misura di attenzione. Così come l'entomologo s'industria a esprimere con precisione l'inesprimibile azzurro di un'ala di libellula, questi sarebbe il poeta assoluto»³⁴⁵

Attenzione come “devozione” alla misura di verità che è racchiusa nel più millesimale degli oggetti reali. La poesia “converge” con la giustizia perché media tra l'uomo e il divino esponendo il significato segreto delle cose. Questo si trova solo in apparente contrasto con quel che abbiamo esposto in precedenza: non meno vero il significato delle cose anche se e quando è valevole per uno solo. Vedremo avanti in che modo questa facoltà di mediazione si attui. Se seguiamo l'onda della riflessione weiliana, in una pagina che ne è particolarmente piena, deduciamo che da questa equanimità di sguardo, o attenzione libera, la poesia espone, come per miracolo, la bellezza pura che abita il mondo:

«Poesia geroglifica e bellezza: inseparabili e indipendenti. Sentire la giustizia di un testo molto prima di averne compreso il significato, grazie a quel puro timbro che è solo il più nobile stile: il quale a sua volta nasce dalla giustizia. [...] Come nella natura che è bella solo per necessità reale, così anche nell'arte la bellezza è un soprammercato: è il frutto inevitabile della necessità ideale»³⁴⁶

Quella seconda creazione, esibizione di una natura piena riempita dell'assoluto suo significare, cui alludevamo prima, cioè la creazione poetica, è legata a fil di spada alla Bellezza: se la poesia esibisce la verità, estratta dal reale tramite l'attenzione, essa sarà giusta, dunque bella.

Il poeta dice il reale e lo espone nella sua vera condensazione di ente e inesprimibile: il movimento finale della creazione poetica che abbiamo detto partita dallo Zenit della maturità, attraverso un intervento sintetico riconsegna al lettore l'oggetto, così

344 Ivi, p.165.

345 Ivi, p.83.

346 Ivi, p.145-6.

come esso è nella sua nuda pienezza. Così in un passo sull'arte proustiana Campo esprime questo movimento parabolico che dall'oggetto-immagine parte e ad esso, con la creazione sintetica, torna:

«Tutto l'indicibile, tutte le vene più inafferrabili dell'analisi di Proust, nascono dalla sintesi e ritornano alla sintesi. Il loro vasto cerchio va dall'oggetto all'oggetto – una similitudine di concretezza lampante – come il gigante uscito dall'ampolla deve tornare dentro l'ampolla se vuole servire l'uomo. Non per nulla l'intero, immenso libro nasce da un sorso di thè, da un Lete in tazza.»³⁴⁷

I meccanismi interni alla creazione poetica che abbiamo sin qui disteso ci permettono ora di vedere il risultato di quel lavoro: l'esibizione dell'oggetto. La poesia che dunque definivamo un autobiografismo intimistico si scopre ora poesia delle cose, degli oggetti. Essa implica, è preceduta da un lavoro meditativo di attenzione e rivelazione, ma espone solo e soltanto la risoluzione oggettuale di quelle operazioni su descritte. Si tratta di una parabola che si svolge però nell'atto segreto della creazione; di essa emerge solo il punto, il luogo puntuale dell'arrivo: l'oggetto limitato, conchiuso nei suoi limiti di cosa, gravido del mistero teologico che porta con sé. Ancora riguardo Proust, Campo scrive:

«Compresa, come tutti i poeti prima di lui (come lo comprese Leopardi, uomo mutilato altrimenti) che il cammino della poesia è uno e non reversibile. Che essa non è altra cosa dalla reverenza per il significato teologico del limite: il precetto di operare a somiglianza di Dio: dal Sinai al cespuglio ardente, dal Tabor a un pezzetto di pane. [...] Sola garanzia del mistero è l'irripetibile nitore dell'oggetto reale nel quale momentaneamente uno spirito prese dimora. E di nuovo che è la poesia di Proust se non il ritorno infinitamente caparbio dell'analisi reticolare, del pensiero galattico all'oggetto singolo e concreto: la metafora, la precisa lampante similitudine? “Mai così sconfinati i Guermentes” ricordò uno scrittore “ come in quella semplice G rossa sul drappo nero nella quale Robert del Saint Loup dispare alla fine, come il dio pagano si avvolge nella sua nube...”»³⁴⁸

Non pare, per Campo, esistere altro modo di esibire un contenuto simbolico se non in questo atto di ritorno all'oggetto puro, “di irripetibile nitore”. Il minuscolo, il semplice oggetto, una G ricamata, il pezzetto di pane eucaristico, possono non essere che altro da sé? Esattamente come nell'esperienza reale quell'atteggiamento simbolico che nel primo capitolo avevamo definito necessario per Campo, l'esibizione dell'oggetto in sé non può che essere la via all'inesprimibile: se la poesia dice solo questo minimale esistere delle cose,

347 Ivi, p.148

348 Ivi, p.51.

non possono esse che contenere una misura di infinito, essere “lampanti” simboli di altro. Nel saggio su Henri Mondor, ella torna su questo concetto: «Ed è proprio la pura concretezza delle cose a crearsi da sé, come nella vera pittura, quella patina di mistero e d'incanto»³⁴⁹. Per stile si intenderà allora la massima concentrazione di verità in un oggetto, oggetto che d'altro canto è ridotto al minimo; esso appare prosciugato in quei pochi segni che assicurano l'attivazione percettiva del mistero inesprimibile che vi è inciso dentro. Così, per Campo, i pittori T'ang: «L'artista concentra al massimo l'oggetto riducendolo, come i pittori T'ang, a quell'unico profilo, quell'unica linea dall'alto al basso che è, per così dire, la pronuncia stessa dell'anima»³⁵⁰. Tensione dell'infinito nel minimo; condensazione asciutta, brinamento dell'infinito nel singolo, minuscolo ente. Ci si chiederà a questo punto: se lo stile consiste in questa prosciugatura dell'oggetto e suo contemporaneo empimento di senso, quale parola presta i suoi servizi a così complessi movimenti? In quale forma cioè sarà possibile nascondere e rivelare con lo stesso movimento il destino segreto dei significanti? L'autrice presto risponde:

«Il massimo sapore non lo gustiamo mai nelle parole rare o in quelle del costume – le parole che non hanno precisa cittadinanza, le parole che Machiavelli accusava di lenocinio – ma nelle pure e originarie – nel reale – quando siano sospinte dalla forza vitale come da una matrice e sboccino nella chiarezza dello spirito come fiori. Parole-corolle, scandite dalle loro vocali e consonanti, come da petali e nervature»³⁵¹

Scrive, inoltre, in una lettera a Mita del 1961: «Scusi questa lettera sovraccarica di *perfezioni*. È una parola che mi ossessiona, con pochissime altre – le parole di quell'«era primaria» del linguaggio alla quale tento invano di arrivare. È certo, in ogni caso, che tutti gli altri strati geologici del vocabolario mi sono divenuti inabitabili; mi limito, qualche volta, a chieder loro diritto di asilo»³⁵². Parole originarie che siano ancorate strettamente alla realtà e al contempo sospinte dal vento forte dello spirito che risiede in loro così come, identico, risiede nelle cose. Non sembra rilevabile in Campo la coscienza di una distanza che corra tra il linguaggio e le cose, così come la linguistica elabora: il significante linguistico è connesso al referente in una morsa strettissima, perché è l'assoluto a validarne il legame. Diciamo che il linguaggio di Campo vuole tendere alla massima traslucidità, trasparenza, rispetto all'oggetto cui si riferisce. Così la vera poesia è distruzione di ogni linguaggio come

349 Ead., *Sotto falso nome*, cit., p.34.

350 Ead., *Gli imperdonabili*, cit., p.81

351 Ivi, p.146.

352 Ead., *Lettere a Mita*, cit., p.150.

costruzione sociale dei segni: è un linguaggio puro, originario: «Così ogni volta che leggo un grande libro assisto alla distruzione del linguaggio, vedo la parola levitare al disopra di tutti i linguaggi e non posare in *ullo*, come la lingua di Dante al disopra delle parlate italiane»³⁵³. Se la creazione poetica costruisce una nuova natura che è rivelazione argentina della vera natura, così la parola che la sostiene avrà il carattere di una parola vera, adesa al reale, annodata all'oggetto perché dell'oggetto rivela l'intimo significare. La “trasparenza” è la virtù massima di una poesia; così Cristina Campo riguardo un'opera di R. Gaya, critico dell'arte:

«Ciò che simili uomini non trovano indifferente è una sola cosa: la realtà perchè la realtà è Dio medesimo in figure e tra i due termini di questa sola cosa – Dio presente e Dio assente – nulla deve proiettare ombra, fare schermo: sicchè l'arte stessa è una “trasparenza”, un ingiudicabile modo di colloquio tra Dio e Dio, tramite un uomo. [...] Nell'artista puro la creazione è nulla più che obbedienza, risposta a quella realtà che vuole essere salvata, fatta trasparente attraverso la sua persona. *Quella* persona e non un'altra tuttavia.»³⁵⁴

La parola, qualora non fosse nettata di ogni impurità umana e non aderisse perfettamente al reale, tradirebbe quel compito supremo che le è riservato di essere obbedienza al reale: di salvare la pienezza delle cose, riconsegnando a Dio l'oggetto intriso nella suo colmo traboccare d'inesprimibile. Ma sia chiaro, ancora una volta, il carattere personale del possesso di quella inesprimibilità concessa al poeta: “*Quella* persona” che ha avuto la chiave del proprio destino, “non un'altra”. Compito del poeta è dunque, attraverso la trasparenza della sua parola, porre le cose ad un livello dove esse non possono più decadere, salvarle con il loro portato di eterno: «Lingua salvata al limite e che si fa strumento di salvazione per le cose stesse che significa, siano pure le meno nobili, situandole su un piano dove nulla può contaminarle»³⁵⁵.

Non ci resta a questo punto che definire l'ultimo atto della poesia: il ritorno al lettore. Se infatti la teoresi campiana si interrompesse qui, saremo di fronte ad una opera sostanzialmente illeggibile nella sua esatta significazione: conchiusa in un simbolismo privato, autobiografico che impedirebbe al lettore qualsivoglia intromissione. Ma, si è detto, l'oggetto nudo, l'immagine esibita nell'ultimo atto della scena creativa, è lì posto a contenere il Vero: esso è un simbolo dell'arcano inesprimibile, contiene l'infinito. In quanto esso è un

353 Ivi, p.153.

354 Ead., *Sotto falso nome*, cit., p.66.

355 Ead., *Gli imperdonabili*, cit., p.149.

significante limpido che riluce del Vero, del Vero avrà le caratteristiche: valido per uno, leggibile dal singolo e da esso solo in una concezione che rifugge assolutamente le cosmogonie funzionali, le teorie universalmente valevoli. Se, continuando sulle fila del pensiero weiliano, leggiamo nel Vero la Necessità, vedremo in essa tralucere la bellezza, quella bellezza che è manifestazione di Dio nel mondo. Ecco che la poesia campiana assume le caratteristiche, mediante la bellezza, di poesia leggibile da chiunque vi presti un'attenzione pura. La poesia è appunto una nuova natura e come tale si offre quale *medium* tra Dio e l'uomo. Da poesia autobiografica, dalla quale essa è pur necessario che parta, ecco la parola campiana aprirsi ad una corolla di significati multipli; essa diviene universale perché è “eco” della Verità divina che si pone leggibile singolarmente e in via privata ad una sola coscienza (rivelandole il suo destino), ma, si badi bene a qualunque coscienza attenta. In questo senso allora la pagina si spalanca a inesauribili molteplicità di letture, un'acqua sorgiva sempre rinnovata:

«L'espressione, la poesia che ne nasce, non potrà che essere geroglifica: simile ad una nuova natura. Tale che solo una nuova attenzione, un nuovo destino la potrà decifrare. [...] Ogni parola si offre nei suoi multipli significati, simili alle faglie di una colonna geologica: ciascuna diversamente colorata e abitata, ciascuna riservata al grado di attenzione di chi la dovrà accogliere e decifrare. Ma per tutti quando sia pura, ha un colmo dono, che è totale e parziale insieme, come in una comunione. Come in quella prima comunione che fu la moltiplicazione dei pani e dei pesci. La parola del maestro, dice un racconto ebraico, appariva a ciascuno un segreto destinato all'orecchio suo e a nessun'altro: sicché ciascuno sentiva come sua, e completa, la storia meravigliosa che egli narrava nelle piazze e di cui ogni nuovo venuto non udiva che un frammento»³⁵⁶

La parola poetica, purché sia “pura” cioè perfettamente adesa al reale e alla sua Verità, ha il potere di una parola sacra. Per la via della giustizia, la bellezza divina la colma, la informa e la rende identica ad una manifestazione divina: interpretabile dal singolo secondo la chiave del suo proprio destino. Una parola moltiplicata, fatta rilucere dal di dentro come una gemma portentosa che emani raggi di colore sempre nuovo, modellati sull'occhio che la osservi con attenzione; è un moltiplicarsi nei lettori dell'esperienza riportata al fenomeno singolo: il poeta riduce intensificando, il lettore moltiplica all'infinito la potenza della parola-oggetto. La poesia riveste il ruolo “religioso” di generare nel lettore la conoscenza del proprio destino attraverso la trasparenza pura della bellezza divina: «La poesia non aiuta a vivere se non in virtù della pura bellezza, cioè della natura. I cinesi aiutano a vivere: il loro

356 Ivi, p.169.

universo intimo si esprime nell'universo visibile»³⁵⁷. È la presentazione del visibile che offre la via al lettore per riconoscere il proprio destino: in quanto “trasparenza”, alla parola poetica sono trasferite le identiche qualità degli oggetti reali, cioè di essere portatori di un significato di Verità eterna, che il soggetto riceve come conoscenza del proprio destino. Ritroviamo in Simone Weil una formulazione praticamente identica in un passo che Cristina Campo sicuramente lesse, dal momento che ella stessa lo riportò nella selezione di testi operata per il numero di «Letteratura» del '59: «Ogni cosa bella ci offre qualcosa da comprendere non in se stessa, ma nel nostro destino»³⁵⁸. La poesia ha un valore mediatico, poiché, attraverso la sua perfezione formale, aumenta la possibilità percettiva della bellezza della natura:

«Poesia è anch'essa attenzione, cioè lettura su molteplici piani della realtà intorno a noi, che è verità in figure. E il poeta che scioglie e ricompone quelle figure è anch'egli un mediatore: tra l'uomo e il dio, tra l'uomo e l'altro uomo, tra l'uomo e le regole segrete della natura.»³⁵⁹

Il poeta “scioglie e ricompone”, lavora sull'oggetto fin quando esso riluca della Verità eterna: in quanto operatore di tale trasferimento di qualità eterne sull'oggetto poetico egli amplifica quel miracolo della bellezza che sono le cose nel loro esistere. Da esso molteplici raggi dipartono diretti al singolo lettore o critico: a lui sarà chiesto di prestare alla poesia la stessa attenzione che si presta al reale, un'attenzione massima che, come notavamo nel capitolo secondo, coincide con il “patire” o subire il reale:

«Il critico è un'eco, certo. Ma non è forse appunto anche la voce della montagna, della natura, alla quale la voce del poeta è diretta? Non sta il critico di fronte al suo poeta come il poeta di fronte ai richiami del proprio cuore? Per questo, al momento di parlarne, egli deve averlo già interamente subito: restituirlo non come semplice specchio, ma come un'eco appunto; carica e intirsa di tutto quel cammino percorso, nella natura, dalla'una e dall'altra voce.»³⁶⁰

Siamo al livello finale dell'atto poetico: la ricezione critica. Abbiamo iniziato enucleando il punto di partenza della creazione poetica, quella speciale condizione in cui il vivente ha già compreso il proprio destino e con esso le immagini significanti che lo richiamavano; abbiamo seguito poi il processo poetico di “scomposizione e ricomposizione” di una forma, come creazione di una nuova natura; infine si è chiarito

357Ivi, p.147.

358 S. Weil, estratto da «Letteratura» VII 1959, p.16.

359 C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p.166.

360 Ivi, p.145.

come si attivi la ricezione “moltiplicata” nel lettore; è detta infine la posizione del critico (e Campo intese parlare probabilmente anche di sé stessa saggista) come di un lettore che subisca interamente l'opera poetica, la patisca appunto, e sappia poi ridirla, fare da “eco”. L'immagine finale che emerge è di una poesia ambivalente: da una parte essa infatti si nutre dell'esperienza biografica del poeta, come un fiume della sorgente, d'altro canto però essa fluisce nell'esibizione limpida dell'oggetto reale, come una superficie cristallina. L'attenzione e la consequenziale giustizia nella rappresentazione di tale oggetto lo rende talmente adesso alla realtà da essere transitivo della Verità, esattamente come qualsiasi oggetto della realtà nella concezione simbolica campiana³⁶¹. Tale contenuto di Verità è però amplificato dalla bellezza formale della poesia, che funziona come una vera e propria cassa di risonanza della Bellezza del reale. La poesia si presenta quindi al lettore come una nuova natura nella quale siano più palpabili le connessioni con l'eterno, tramite la perfezione formale. In questo senso la poesia, com'è sistematizzata in Campo, potrebbe dirsi simbolica perché contiene l'infinto e ne è mediatrice, ma, come vedremo nell'analisi della poesia campiana “in atto”, essa presenterà un autobiografismo lirico di non indifferente portata. Riguardo gli artifici retorici che permettono tale parabola poetica Cristina Campo non fa menzione: ce ne occuperemo nel corso dell'analisi testuale.

Non possiamo esimerci dal notare l'utilizzo che Cristina Campo fa del termine “poesia pura”: è spontaneo chiedersi che rapporti ebbe l'autrice con la coeva corrente ermetica. Da segnalare primariamente è il legame che ella, negli anni fiorentini (fino al 1956), intrattenne con la cerchia che gravitava intorno al «Corriere dell'Adda», tra cui segnaliamo senz'altro Bigongiari, né è da tralasciare il sodalizio fertilissimo con Luzi, che è da collocare intorno al '50. Sicuramente le connessioni biografiche non furono quindi con i “padri” della poesia ermetica, i rappresentanti della poesia pura il cui lavoro è da porsi essenzialmente intorno agli anni '30³⁶² (anni in cui Campo era poco più che bambina). Se di poesia pura ella trattò fu per quell'intendere il lavoro del poeta come una mistica ascesi della trasparenza, obbedienza all'oggetto, anche se il carattere autobiografico della poesia spesso ne rende oscura la esatta significazione. Ed ella d'altronde immaginò un'interpretazione critica, come abbiamo già notato, del tutto connessa con l'esperienza personale del lettore, quindi non univoca o lampante. Esiste dunque una duplice tensione che si agita nella pagina

361 Cfr M. Farnetti, *Il privilegio del segno*, cit., p. 25.

362 Si veda a tal proposito la cronologizzazione di S. Ramat, *L'ermetismo*, La nuova italia editrice, Firenze, 1969.

campiana: si è detto da una parte poesia delle cose, dall'altra poesia simbolica di un inesprimibile non cosmico, bensì individuale, poiché si è manifestato nel destino singolo del poeta e si ri-manifesta nel destino del singolo lettore; quel che potremmo definire un simbolismo autobiografico. Tale doppia tensione è riscontrabile nell'ermetismo tardo (se ancora di ermetismo si può parlare³⁶³) di Luzi, esattamente delle raccolte *Primizie del deserto* (1952) e *Onore del vero* (1957), raccolte alle quali Campo fu particolarmente legata³⁶⁴. Debenedetti, nell'analizzare la poesia *Nell'imminenza dei quarant'anni* (presente in *Onore del vero*), nota come le apparentemente precise notazioni geografico-descrittive, pur nel loro esplicito richiamo al referente, celino, nella loro composizione sintattica e aggettivale (non scendiamo nei particolari), una condizione psichica: il paesaggio appare chiaro, ma una indagine accurata ci rivela che si tratta piuttosto di un paesaggio dell'anima.

«Qui l'effetto conseguito da Luzi con l'adozione di un uso linguistico ormai assimilato dalla poesia moderna [l'uso simbolistico], è analogo; ma non c'è lo scopo volontaristico, deliberato di lasciar libera la fantasia del lettore [...] bensì lo stato d'animo, l'intenzione propriamente ermetica, che non sa e non vuole riconoscere la precisa topografia del paesaggio, perché gli è impossibile dirci se si tratti di un luogo reale o di un luogo psichico»³⁶⁵

Questo inserire l'io nelle cose, fare del paesaggio un attributo dell'anima, si può sovrapporre con la teoria campiana di esibire gli oggetti e le immagini insufflate di un io, colmo di assoluto. Sicché entrambe le poesie presentano l'oggetto, ma al tempo stesso espongono, nel caso di Luzi, l'io psichico, nel caso di Campo, il destino soprannaturale che all'io è svelato. Avremo modo di analizzare tale tecnica campiana nello studio dei testi. La distanza che si evidenzia tra il referto psichico di Luzi e il contenuto simbolico-divino di Campo ci permette di riconoscere il forte divario che separa Campo dall'ermetismo di scuola. Fu Luzi stesso a svelare un sopravvenuto “disaccordo” tra lui e la Campo:

«Un disaccordo che la dice lunga su che cos'è questa perfezione, su che cos'era in quella fase la perfezione alla cui mistica meta Cristina tendeva a prezzo anche di un'amputazione; un'amputazione del mondo che veniva significato dai simboli [...]. Uno dei disaccordi che a me fece più male, ma che capii perfettamente, lo avevo quasi messo in conto, ma avevo sperato che il suo perfezionismo (questa è una parola brutta e diminutiva non dovevo usarla), meglio questa mistica della perfezione in cui c'eravamo allora in parte riconosciuti tutti quanti, non fosse così formulare da escludere l'imperfetto che è in ogni perfezione, lo stesso

363 Ramat pone la fine del cosiddetto “ermetismo di scuola” nel 1945 (Ivi, p373).

364 M. P. Harwell, *Cristina Campo e i suoi amici*, cit., p.34.

365 G. Debenedetti, *Poesia italiana del novecento*, Garzanti, 1974, p.113.

farsi della perfezione e dunque in uno stato di grande imperfezione assunto come tale.»³⁶⁶

Quel che a detta di Luzi è una “amputazione del mondo”, o “escludere l'imperfetto”, è da ascrivere ad un significativo distanziamento della poetica campiana da quella ermetica: esso risiede nella condizione esistenziale da cui prende avvio la creazione poetica. Per Cristina Campo, come già si è detto, l'atto creativo si pone al culmine di un già avvenuto percorso mistico: la poesia è la vetta; testimonia le fatiche della scalata ma guardandole con l'occhio di chi sa ricomprenderle in un destino compreso tramite rivelazione. Laddove la scrittura degli ermetici si caratterizza proprio in questa tensione verso l'assoluto che, al momento dell'atto creativo, ancora non si è rivelato. Gli ermetici sono coloro che si fanno testimoni oculari della infinita distanza tra le angustie strette dell'esistere e l'aspettazione di una manifestazione del Trascendente: «Non è lecito, perché si crede ne Trascendente, abdicare alla problematicità contemporanea, all'indagine sullo spazio che intercorre tra infinito e finito e che dovrà esser colmato di una tensione spirituale dimensionata a questo, non a quello, se si desidera tra loro un contatto costante»³⁶⁷. La scrittura ermetica si dimensiona alla problematicità del reale, laddove Campo risolveva già nel percorso mistico, che precede l'atto creativo, la distanza tra finito e infinito. La poesia ermetica può invece definirsi come poesia “dell'attesa”, della «vicissitudine sospesa»³⁶⁸. Luzi dichiara nel '38:

«Non cercate però nelle pagine nostre la misura: la corrispondenza esatta tra l'oggetto e l'impeto, la geometria sapiente dei motivi, ma le esitazioni tremende, il palpito che eccede. E neppure cercate il segno utilitario e l'ambizione di un'ascesa noumenica, la progressiva conquista di un modo di vedere i frangenti; ma la proposizione continua dell'evento comune e singolare a un dubbio agitatore, mantenuto fedele nella sua ora inerme»³⁶⁹

Si tratta di una poesia che non ha già vissuto la rivelazione noumenica ma la attende, esita, si rigira nell'ora inerme”; essa esprime quel “palpito” che si consuma nell'attesa, nel tendere, nello stirarsi verso la meta assoluta agognata. Si tratta di una «aspettazione [...] costituzionalmente irrisolvibile»³⁷⁰, perché appunto si dimensiona sul finito, non può smettere di rappresentare l'umano; nel punto in cui la poesia ermetica cessa di parlare, la poesia campiana inizia. In questo speciale «stilnovismo fiorentino», di cui furono

366 M. Luzi, *A guisa del congedo. Una religione dell'armonia del mondo*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit., p.127.

367 S. Ramat, *L'ermetismo*, cit., p.250.

368 G. Mengaldo, *Poeti italiani del novecento*, Arnoldo Mondadori editore, Milano, 1978, p.651.

369 M. Luzi, *Nostre Pagine*, «Campo di Marte», 15 agosto 1938.

370 S. Ramat, *L'ermetismo*, cit., p. 69.

rappresentanti principalmente Luzi, Parronchi e Bigongiari, «non è lecito il traghetto ad alcuna zona divina; e i riflessi di una indubitabile macerazione in questa impossibilità di attingere il *troppo oltre* si raccolgono proprio nei giovani fiorrentini»³⁷¹. Bo propone identico questo clima di aspettazione, o stiramento verso l'oltre che si verifica nella “realtà comune”: «La poesia ha inizio dalla realtà comune interrogata, da un rapporto che va oltre la sensazione e non deve arrestarsi al sentimento: la poesia continua nella strada irreperibile, sconosciuta, aperta da quell'interrogativo, da quello stato iniziale e inevitabile d'attesa [...] Non è chi sa il poeta, è uno che tende a sapere. [...] La poesia non ha sede né in noi, né fuori di noi, ma in questa relazione d'attesa, di ansia»³⁷². Ancora con Bo: «La poesia è la voce che non riconosce: è quello che non sappiamo, il nostro più vero presente [...]». Nell'agonia raggiunta completamente dalla realtà è la materia intatta della poesia: le assenze vicine dell'uomo e del suo cielo intatto»³⁷³. Il poeta di Cristina Campo è, al contrario, colui che sa, e per questo sa dire con trasparenza la Verità, è il garante di una relazione con l'assoluto possibile. Laddove per gli ermetici «Quell'ansia risospinge di continuo verso la parte di un Paradiso che si conquista e sempre si perde»³⁷⁴. L'ermetico cioè non può che esprimere la condizione di precarietà che connota l'attesa e il seppur minimo rivelarsi dell'assoluto; mentre il poeta di Campo è già al di qua della rivelazione. Abbiamo semplificato un movimento, che fu al suo interno complesso e variegato, per sottolineare le differenze di fondo tra la poetica campiana e quella ermetica. Sicuramente entrambe furono poetiche del simbolo, ma l'oscurità della significazione simbolica per Campo si amplifica nella ricezione di intendimenti multipli e plurivoci nel lettore esattamente come la realtà, simbolo della Verità. Per gli ermetici, invece, a causa di una pratica simbolica oscura, la significazione tende, nell'atto ricettivo a sfuggire; con una bella metafora Debenedetti sostiene che essa sfugga “asintoticamente”:

«lo stile simbolistico, massimamente nella sua fase ermetica, ci impone prepotentemente il sospetto e il presagio che quel senso coerente ci sia, ma che forse è introvabile. Tutti sanno cosa in geometria è un asintoto: la tangente che non arriva mai a toccare la curva, che la tocca, dicono sempre i geometri, all'infinito: cioè in uno spazio fuori delle due o tre dimensioni in cui corrono la curva e quella sua tangente. L'ermetismo ci avvia asintoticamente verso quel senso di cui l'oscurità ci fa balenare il presagio: vera rosa nelle tenebre, cioè la rosa che non si vede, la rosa che è l'assenza della rosa, per usare l'immagine pregnante dello stesso

371 Ivi, p.52.

372 C. Bo, *Nozione della poesia* in S. Ramat, *l'ermetismo*, cit., p.237.

373 Id., *L'assenza, la poesia*, in «Prospettive», 1940, n. 10, in S. Ramat, *l'ermetismo*, cit., p.212 .

374 M. Petrucciani, *La poetica dell'ermetismo*, Bulzoni, Roma, 1955, p.42.

Se quindi la distanza maggiore si pone proprio all'interno della sistematizzazione riguardante l'atto creativo, sulla sua posizione d'avvio, e sulla conseguente esposizione o meno del dramma dell'uomo in attesa della rivelazione (quella "amputazione del mondo" di cui parlava M. Luzi), altra rilevante differenza corre nella questione del risultato effettivo della poesia. Poesia autobiografica simbolica per Campo, ma talmente adesa alla realtà da essere simbolo esattamente come la realtà è; poesia simbolica dell'oscurità per gli ermetici laddove la rivelazione è di là da venire e essa è anzi l'espressione di quell'attesa; il significato dei simboli ermetici è appunto un significato che corre verso l'infinito, come per l'appunto, l'asintoto: perché il poeta è "colui che non sa", e piuttosto "tende a sapere". Neanche lui conosce fino in fondo il significato simbolico delle immagini che propone, se si ricorda l'analisi di Debenedetti su riportata: [al poeta] «è impossibile dirci se si tratti di un luogo reale o di un luogo psichico». Egli percepisce le analogie del reale ma non ne sa, fino in fondo, disvelarne il segreto: «Raymond sostiene: "il compito del poeta sarà dunque, secondo il senso divinatorio che è in lui di percepire le analogie e le corrispondenze che assumono l'aspetto letterario della metafora, del simbolo»³⁷⁶, ma anche per lui rimangono all'oscuro degli arcani sensi che vi sono contenuti. I poeti ermetici permangono nel *non saber* acre di San Giovanni della Croce con una certa voluttà, ove per Campo il cammino di lì parte e la poesia giunge solo al suo apice: «dice Contini: "Il luogo ideale degli 'ermetici' è quella che i mistici chiamano *via tenebrarum*, ma, mentre questi vi permangono con spasimo e sudore di sangue, essi vi s'indugiano con qualche compiacenza»³⁷⁷.

Se, abbiamo detto della poesia campiana come di una poesia simbolica, dovremmo chiederci anche quali e se ci furono delle convergenze con la poetica del primo dei simbolisti: Mallarmè. Ella certamente lo conobbe tramite Luzi, ma il poeta francese non viene nominato mai, a segno di una direzionalità recisamente divergente. Per Mallarmè infatti la poesia non attinge all'Assoluto, essa propriamente è chiamata a generarlo tanto che «il problema della poesia passato da Mallarmè si trasforma nel problema assoluto, nel problema ontologico»³⁷⁸. Egli era partito dalla constatazione di una esistenza dell'uomo frammentaria e caratterizzata dalla sua vanità, ma d'altro canto percepiva nell'essere umano

375 G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, cit., p.27.

376 M. Petrucciani, *La poetica dell'ermetismo*, cit., p.44.

377 S. Ramat, *L'ermetismo*, cit., p. 291.

378 M. Luzi, *L'idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1959, p.15.

allo stato puro una formidabile forza creatrice, uno spirito che andava, nella sua capacità generativa, a coincidere con la Verità; egli scrive in un lettera a Cazalis del 1866: «Non siamo altro che vane forme della materia, ma assai sublimi per aver inventato Iddio e la nostra anima. Tanto sublimi, mio caro! Io voglio regalarci questo spettacolo della materia la quale ha coscienza di essere, e tuttavia si lancia forsennatamente nel sogno che sa di non essere, cantando l'anima». L'eroismo di Mallarmè si pone qui nel sogno di una forza dell'umano che sappia dare origine all'assoluto tramite il Verbo, esattamente come Dio; leggiamo l'analisi di Luzi alla lettera riportata: «Il sogno insomma in questo atto immaginario che suscita dal nulla l'essere mediante la parola, ma una parola che viva nell'eterno e non nel provvisorio»³⁷⁹. Potremmo accostare questa concezione mallarmeana con quell'idea di poesia come “creazione” di una nuova natura: ma la sovrapposizione diviene impossibile quando ci accorgiamo che per Campo questa creazione non discende dalla percezione del *Neant* di Mallarmè ma si tratta di una creazione “per obbedienza” a quell'assoluto che è già contenuto e celato nel reale. Potremmo assimilare ancora i due poeti nell'inferire l'assenza del soggetto accidentale nella creazione poetica, per Mallarmè si tratta di una «discesa verso una coscienza di sé che si è spogliata dei suoi attributi accidentali»; continua Luzi «tale coscienza determina una concezione pura, assoluta, al di fuori del tempo e del caso. E tale concezione esige a sua volta l'annullamento definitivo dell'individualità, l'ingresso nel nulla universale»³⁸⁰. Questo può in qualche modo essere ricondotto a quella negazione dell'io che per Campo è istanza portante del cammino mistico; se non che è proprio il cammino mistico a ricondurre l'uomo ad una completa agnizione di sé nel suo significare connesso con l'Assoluto. Il poeta campiano, quando scrive, non è fuori di sé, (certamente lo è stato finché si inoltrava nell'inesprimibile) ma è entrato in sé ed è disteso sopra il tempo in quanto si conosce entro quell'esperienze formative che sono dentro il Tempo. Se quindi coincidenza c'è riguardo la negazione dell'io accidentale, essa si attua in due momenti diversi: per Campo prima della creazione poetica, per Mallarmè durante la creazione poetica. Inoltre, la fede cieca nell'esistenza di un Ordinatore che, come abbiamo già notato, imbeve la pagina campiana e il suo sistema ideologico permette nella poesia la ri-creazione di una nuova natura adesa fedelmente alla natura reale. Per Mallarmè l'impresa eroica di creare dal nulla l'assoluto non può che franare in un doppio “naufragio”, e dell'Assoluto che si svela come Nulla e della parola che non è

379 M. Luzi, *Studio su Mallarmè*, Sansoni, Firenze, 1952, pp 7-9.

380 Ivi, p.79.

stata in grado di generarlo, perché «nonostante tutte le aspirazioni si riconosce necessariamente subordinata alle imposizioni della vita e del contingente»³⁸¹. Il movimento della poesia sarà dunque verso una perfezione formale che ha i suoi artifici meccanici in un analogismo così spinto da risultare oscuro, una tensione che non sa rendersi leggibile. Del fallimento del sogno mallarmeano ci dice splendidamente Debenedetti:

« L'oscurità di Mallarmè ha una sua motivazione, una determinazione che ormai sono tutti d'accordo nel chiamare ontologica: la poesia per lui è l'unico strumento per raggiungere l'Assoluto, il poema, come egli dice, è "l'explication orphique de la Terre". Però questo strumento è gloriosamente, desolatamente fallimentare. Il fallimento è duplice: della lingua e della parola di fronte all'Assoluto e dell'Assoluto di fronte alla lingua e alla parola. Mallarmè di fronte a questo splendido disastro, unico onore del poeta, parla di "angoscia", parla di "scoglio" e di "naufragio"»³⁸².

Di fronte al meraviglioso disastro navale di Mallarmè, le acque di Campo paiono ben calme: rassicurate da una opera di creazione che è una imitazione, il più trasparente possibile. L'idea di una poesia simbolica, ove appunto sia contenuto l'Assoluto (ribadiamo un "Assoluto privato") non trae la sua origine dai coevi movimenti simbolistici, con i quali si sono viste le profonde divergenze e pratiche e concettuali; la presenza di un contenuto simbolico nella poesia ha la sua origine piuttosto nella transività delle qualità del reale nell'oggetto nudamente esposto nella poesia: la poesia contiene l'Oltre perché ricalca un oggetto che in sé contiene un Oltre. La distanza concettuale si amplia ancora di più in un divario abissale se consideriamo la differenza sostanziale dell'Assoluto campiano da quello simbolista ed ermetico: l'uno è una rivelazione intima del significare di un'esistenza individua, l'altro è un significare universale dell'esistenza umana; simbolismo relativo, autobiografico l'uno, onnicomprensivo il secondo.

La figura del poeta, così cesellata, appare a tutti gli effetti rassomigliante al mistico asceta, al quale sia data in più la capacità di ri-dire, come un'eco, l'esperienza assoluta da lui vissuta. Egli appare allora come un finissimo cesellatore al quale sia dato il compito di obbedire il più possibile all'oggetto da produrre, perché possa moltiplicarsi nelle coscienze dei lettori il riconoscimento della bellezza reale: il poeta campiano somiglia allora ad un asceta della perfezione, tanto si connota di religioso il suo compito; un raffinatissimo orefice che lavori per sottrazione e negazione fino ad ottenere la pura realtà; e che si

381 Ivi, p.127.

382 G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, cit., p.19.

impegni nel silenzio e nella solitudine degli asceti, in un vero e proprio «trappismo della perfezione»³⁸³:

«In un passo famoso Proust assicura che il principio dello stile e lo stesso principio su cui si forma un salotto classico: la rinuncia. Astensione e interdizione sono le assise del destino, non meno che del salotto o della poesia. [...] La virtù è negativa, né la poesia è altra cosa dall'esercizio di questa virtù globale, comune in natura: la paziente accumulazione di tempo e di segreto che si rovescia subitaneamente in quel miracolo di superiore energia: la precipitazione poetica»³⁸⁴

La poesia come un “precipitato” miracoloso che il poeta abbia raggiunto applicando le stesse virtù dei santi: segreto e pazienza, astensione e interdizione. Il poeta non scrive, sottrae all'idea, la riduce al più piccolo suo manifestarsi; ma di questo già si è detto a sufficienza.

Questo poeta-mistico non sarà acclamato dalle folle o riconosciuto pubblicamente in una maestosa aura di chiaroveggenza, ma sarà anzi reietto come “imperdonabile”: sono poeti «coloro che hanno guardato la bellezza e non ne sono fuggiti. Hanno riconosciuto la sua perdita sulla terra, e in grazia di ciò l'hanno guadagnata nella mente»³⁸⁵. Essi sono imperdonabili perché riconoscere la bellezza significa, se ricordiamo gli assunti del nostro terzo capitolo, aver subito la morte dell'io. E l'uomo contemporaneo, secondo Campo, rigetta da sé con orrore una bellezza che è una «spada a doppio taglio, [...] come camicia di Nesso»³⁸⁶. Vestire la poesia di bellezza è un atto che l'uomo moderno non perdona perché amplifica la bellezza del mondo; riconoscerla comporta il dolore di guardare con occhi ablati la Necessità spaventevole del reale e scoprirla perfetta. «Come esigere, d'altra parte, il coraggio del grido straziante “Bellezza, via da me, io ti temo, il tuo ricordo mi lacera, sii maledetta”?». Come il grido di Eva scacciata, tutto ciò chiede veli, l'oscurità della selva.». La maledizione della bellezza come risultato della sua irrimediabilità in un'epoca che non conosce il sacrificio dell'io come via all'inesprimibile, che chiude gli occhi davanti alla propria morte, invece di mantenerveli fissi, spalancati dentro. Sicché il mondo dalla bellezza fugge e con essa da quei mistici asceti della perfezione che sono i poeti: «Chi aborre, dunque, dalla perfezione? Si sarebbe tentati di sospettare coloro che sanno di che cosa la perfezione sia fatta: le viglie notturne, i duri mattutini, i voti di castità, obbedienza,

383 C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p.84

384 Ivi, p.122.

385 Ivi, p.88.

386 Ead., *Lettere a Mita*, cit. p.271.

povertà che essa impone. Coloro, voglio dire, che a tutto questo non ressero.»³⁸⁷.

Chiudiamo il capitolo riportando un bellissimo passo campiano nel quale la bellezza poetica è paragonata al giacinto azzurro di Persefone: il lettore che coglierà quel fiore, sprofondando negli abissi di morte e resurrezione cui la perfezione formale della poesia conduce, avrà sopportato il peso della bellezza reale così come si rifrange nella poesia.

«Non è la bellezza ciò da cui si dovrebbe necessariamente partire? È un giacinto azzurro che attira col suo profumo Persefone nei regni sotterranei della conoscenza e del destino. [...] questo attrarre, per mezzo di figure lo spirito, che di certe cose ha sempre una grande paura. Questo fanno i miti. Questo dovrebbe fare la poesia.[...] Imperdonabile è, per il mondo d'oggi, tutto ciò che somiglia al giacinto di Persefone. [...] E hanno ragione perchè accettarla è sempre accettare una morte, una fine del vecchio uomoe una difficile nuova vita»³⁸⁸

387 Ead, *Gli imperdonabili*, cit., p.76-9.

388 Ead., *Sotto falso nome*, cit., p.203-4.

6. *La seconda produzione saggistica*

Il discrimine che noi abbiamo inciso tra una prima fase della produzione campiana e una seconda, derivava in massima parte dall'oggetto diretto della scrittura: se nel primo periodo abbiamo segnalato, nella produzione saggistica, l'emergere di temi vari, il secondo periodo vede la pagina riempirsi di tematiche esclusivamente relative ad un ambito cristiano cattolico. A questa palpabile evidenza tematica soggiace una innovazione nel sistema ideologico campiano che è bene non sottovalutare, tanto forti saranno nell'atto poetico le risonanze di tale distanziamento. Abbiamo enucleato cinque aspetti che tratteremo separatamente e che esibiscono chiaro e forte lo iato tra i due periodi; sia esso una evoluzione o una involuzione nel pensiero ideologico e poetico campiano.

I. Il paradigma ideologico campiano del primo periodo trae la sua originalità dalla declinazione in chiave novecentesca del simbolismo medievale. La primaria labilità interpretativa, che abbiamo definito “latenza dei significati” era la condizione psicologica che permetteva e facilitava l'avvio nel percorso propriamente mistico. Il successivo disvelamento di significato si precisava come una scoperta gnoseologica affatto privata e diretta all'individuo singolo: era la scoperta di un “destino”. Non troviamo nella produzione successiva una chiara negazione di questi portati ideologici, ma quel che emerge è un attaccamento alla liturgia quasi ossessivo. Campo tralascia cioè quell'ampiezza di tematiche che rendeva la sua prosa così profondamente ariosa e aperta. Nella scrittura tarda la liturgia diviene tematica-padrone, dominante. Tale reiterata descrizione delle pratiche e delle tradizioni religiose e la relativa totale omissione di qualsivoglia altro argomentare, sono riassunte anche in un biografico abbandono della letteratura, che non sia quella ecclesiastica. Così ella scrive in una lettera a Mita:

«Io faccio colazione la mattina studiando i canoni del concilio di Trento - (sublimi, sdi queste cose Simone non capiva nulla). A mezzanotte sto ancora leggendo il Sacramentario Leoniano e la sera pranzo con il Concilio di Nicea, per addormentarmi sulla *Pascendi* o sulla vita di Sant'Anastasio. Mescolati a questi libri sul mio letto ci sono, sì Proust e e Paternak e James – ma per loro non ho che brevi sguardi, come attraverso la griglia di un monastero. Il mio telefono squilla soltanto a chiamate di Cardinali, Vescovi, prelati, Abati e preti – ma devo dire che sono la gente meno noiosa del mondo – quando parlavo con gli scrittori,

che deserto!»³⁸⁹

Ella pare avviarsi ad una vita claustrale, isolata in un cenobitismo che non ammette intromissioni letterarie o umane. L'impegno per il recupero della liturgia in latino è tra l'altro testimoniato dalla frequentazioni di "Una Voce", gruppo che si costituisce proprio con questo intento³⁹⁰. Senza rischiare esagerazione archeologico-biografiche, tutto in questo periodo ci mostra una donna che rifugge proprio quella difficoltosa interpretazione dei segni reali in una chiave plurivoca. Ella si avvicina psicologicamente sempre più a quelle pratiche che assicuravano un *linguaggio* di segni i cui significati la tradizione statuiva come dogmatici. Presto si attua un allontanamento da una realtà che così difficilmente rivela i propri significati. Scompare dalla scrittura quella fiduciosa possibilità di agnizione dell'io, di comprensione di un disegno che tracci le linee della propria vita in via laica, "un precipitare biologico". Così la sua vita si chiude ad un attaccamento quasi morboso alla liturgia³⁹¹, con identico movimento la pagina campiana si chiude a tematiche sempre simili, religiose. L'assenza del divino come oggetto dichiarato del fare scrittoria che leggevamo nella prima produzione si scontra ora con una presenza pervasiva. Il divino così frequentemente definito come "tessitore", o "Oltre" diviene presente nella scrittura in una forma massimamente personalizzata. Questa caratteristica è in evidente contrasto con la dottrina mistico-negativa che abbiamo descritto nel nostro terzo capitolo, e deriva essenzialmente dall'ingresso di Campo entro una Chiesa dogmatica e ortodossa. Ci spostiamo cioè da un ambito mistico-negativo ad una mistica di fruizione psicologico-sentimentale³⁹² di un Dio fortemente antropomorfizzato. L'adesione alla Chiesa bizantina portava la Campo a credere in una «meravigliosa carnalità della vita divina» e in una conseguente corporeità dell'incontro con il divino. Secondo Campo questa «antica sensualità trascendente si salvava molto meglio in certe passioni del popolo, così velocemente dette "superstiziose"»³⁹³ e nelle pratiche religiose della Chiesa bizantina, laddove il cristianesimo occidentale virava verso una rarefatta e intellettualistica esperienza del divino. In un passo particolarmente ambiguo Campo scrive:

389 C. campo, *Lettere a Mita*, cit., p.217.

390 Si confronti il saggio *Una voce* in «Il Giornale d'Italia», 4 maggio 1966,p.3; ora in Ead., *Sotto falso nome*, cit., pp 119-124.

391 Cfr C. de Stefano, *Belinda e il mostro*, cit., p.18.

392 Si veda a questo proposito la distinzione delle due direzioni mistiche secondo M. Vannini, esposte in Id. *Il volto del dio nascosto, L'esperienza mistica dall'Iliade a Simone Weil*, Mondadori, Milano, 1999, p16.

393C. Campo, *Sensi soprannaturali*, «Conoscenza religiosa», 4, ottobre-dicembre 1972; ora in Ead., *Gli imperdonabili*, p.234-6.

«Resta l'enigmatico precetto che è il cardine su cui ruota [...] tutta la contemplazione bizantina: “discendere dentro il proprio cuore, ricondurre l'attenzione dalla mente nel cuore”, perchè là dentro Iddio dimora e là dentro bisogna incontrarlo. Sembra il perfetto rovescio dell’uscire dall’io” della mistica occidentale, del suo “gettare la mente e il cuore in Dio” dimenticando il corpo dietro di sé»

Non riusciamo francamente a distinguere dall'occidentale procedere mistico di M. Eckhart, il movimento detto “bizantino” di “discendere nel proprio cuore”: non verteva su questo la dottrina eckhartiana della *scintilla animae*? La questione si specifica diversamente quando quel che viene prima definito come “cuore” si specifica quale “corpo” dimenticato dietro di sé. L'identificazione cuore-corpo continua nella dissertazione campiana:

«In oriente il corpo inabitato da Dio nel segreto del cuore si accende di luce e quasi di gloria [...]. Ma poiché in tali dimensioni non vi è alto né basso, non fuori né dentro, e il centro del cuore non è altra cosa dall'infinito dei cieli, né l'atomo delle galassie, e le parole perdono ogni precisa direzione, le due esperienze non sono in realtà due ma una sola. Si potrebbe parlare di un doppio e simultaneo movimento dello spirito che si ritrae cercando Dio nella segreta stanza del cuore e trova in quel centro l'infinito nel quale lanciarsi.»³⁹⁴

È evidente che si tratta di un equivoco terminologico conseguente all'ambiguità dei termini utilizzati. Se infatti si intende per “cuore” quel germoglio che, secondo Meister Eckhart è seminato in ogni uomo e premette la totale assimilazione con l'Identico in una coincidenza con l'infinito, allora stiamo trattando di mistica occidentale. Laddove si intenda invece “cuore” come “corpo”, ci avviciniamo a quella concezione sensuale dell'incontro con il divino che è più strettamente bizantina. Di qui la lunga sequela di cui Campo fa menzione di veri e propri “contatti” fisici con prelati, Santi, reliquie, icone e quant'altro, volti a «eccitare affetti e sentimenti». Così San Filippo Neri «ai malati afferrava la testa, la premeva contro il suo petto ardente» e «baci, carezze, risate scandivano le guarigioni [...] non di rado schiaffi, colpi di disciplina, una mano sui propri occhi, l'altra sul cuore del sofferente»³⁹⁵; così i baci nella venerazione alle icone³⁹⁶, quel bisogno di “toccare” le reliquie. La liturgia si presenta come un'eccitazione di tutti i sensi, tatto, olfatto, vista e udito:

«Così l'incenso erotico e feroce trasfigura il respiro; alla percossa

³⁹⁴Ead., *Introduzione a Racconti di un pellegrino russo* in Anonimo, *Racconti di un pellegrino russo*, Rusconi, Milano, 1973; ora con il titolo *Introduzione a Racconti di un pellegrino russo* in C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., pp.228-9

³⁹⁵ Ead., *Gli imperdonabili* cit. p.238-40.

³⁹⁶ Si veda ivi, p.244.

deliberata delle catenelle d'argento lanciate nell'aria, l'udito si “apre” con un trasalimento, il turbine incandescente dei canti, delle icone e delle fiamme unifica e moltiplica le percezioni. Tutti e cinque i sensi sono gettati al largo, fuori del corpo, fuori dello “spazio demoniaco” del mondo: verso uno stato di veglia acuta, sapientemente suscitato e perpetuato, che è già l'inizio della loro trasmutazione»³⁹⁷.

In questo «corpo chiamato» a «ricevere l'invisibile»³⁹⁸, avviene un vero e proprio processo di trasformazione dei sensi che Campo definisce «soprannaturalizzazione», in un «affinamento estremo delle potenze»³⁹⁹, trasmutazione con la quale il corpo può esperire il divino con le sue potenze naturali, una metamorfosi all'uomo nuovo che coinvolge tutta la sua sfera sensoriale. «Le fiamme, gli incensi, le tragiche vesti, la maestà dei moti e dei volti, il *rubato* di canti, passi, parole, silenzi, tutto quel vivido fulgido, ritmico cosmo simbolico [...]. Su questo discrimine la ragione stessa si ritira nel suo modesto luogo naturale ed è piuttosto il corpo chiamato a riconoscere, salutare, ricevere l'invisibile.»⁴⁰⁰ Lo iato che si compie rispetto alla mistica negativa di cui abbiamo riferito è eclatante. San Giovanni della Croce è il primo a negare categoricamente qualunque esperienza dei “sensi spirituali” che devono essere liberi e cavi per permettere l'ingresso della divinità⁴⁰¹. Egli riferisce l'importanza di astenersi dalla «gola spirituale» diffidando persino dei beni spirituali e di tutte le manifestazioni del divino percepite tramite i “sensi spirituali” (egli tratta esattamente di conoscenze soprannaturali corporee esperite con i sensi esterni⁴⁰²): «tutti questi favori corporali non hanno alcun rapporto con le cose dello spirito»⁴⁰³. Egli inoltre tende a deplorare le pratiche religiose, perché tendenti alla concezione di un Dio personalizzato: «Ciò che condanno, invece è l'attaccamento a tale o talaltro esercizio di pietà o cerimonia determinata»⁴⁰⁴. La posizione di Giovanni della Croce riassume peraltro anche quella di tutta quella mistica che procede all'annullamento delle potenze umane in una slanciata tensione alla *kenosis* dell'io. Deduciamo dunque la forza della virata con cui Campo si allontana dalle sue precedenti posizioni teologiche. Inoltre compare nelle pagine di *Sensi soprannaturali* una particolare concezione del divino come “divorazione”, una vera e propria

397 Ivi, p.248.

398 Ivi, p.245.

399 Ead., *Introduzione a «Detti e fatti dei Padri del deserto»* in *Detti e fatti dei Padri del deserto*, introduzione di C. Campo, Rusconi, Milano, 1975; ora in C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., pp. 211-223.

400 Ead *Gli imperdonabili*, cit. p.245.

401 S. Giovanni della Croce, *Notte oscura*, cit., p.421.

402 Si leggano le pagine relative alle esperienze sensoriali soprannaturali che sono del tutto da rigettare in Id., *Salita al monte Carmelo*, cit., p.216 ss.

403 Ivi, p.219.

404 Ivi, p. 392

«nutrizione, questa imprescindibile tra le operazioni carnali»⁴⁰⁵: «Per essere divorati, assimilati alla divinità, divorarla dunque.[...] cibarsene e berne»⁴⁰⁶. Anche il gusto dunque è coinvolto in quella serie di gesti sacri che sono processi corporei di contatto con la divinità. Non possiamo esimerci dal notare quanto questo atteggiamento somigli all'amore antropofagico di cui parla S. Weil. L'amore divenuto divino è per la pensatrice francese, un amore "a distanza" di chi sa guardare, essendosi nettato di quella necessità che impone all'uomo di inglobare le cose. Vediamo ancora come Cristina Campo si sia inoltrata profondamente in una concezione religiosa della fruizione, lasciandosi alle spalle i punti focali della mistica negativa: ella si ciba del divino, se ne sazia con sensi acuiti dalla necessità psicologica di un Dio presente, che soddisfi la carnalità umana.

II. La rassicurazione affettivo-sensuale che Campo ricevette dalle funzioni religiose bizantine, manifestazioni di una divinità che si presentava quale corpo fisico passibile di contatto sensoriale, rispecchiano una ancor più profonda necessità psicologico-consolatoria. Nella precedente sistemazione ideologica della realtà abbiamo già notato come i simboli divini venissero svelati dopo un complesso *iter* di negazione dell'io; permaneva inoltre, anche alla cima di quell'*iter*, un carattere di precarietà ermeneutica; tale connotazione si esplicava in una lettura simbolica individuale e non suffragata da un coeso sistema di significazione. La liturgia, invece, posta alla base di un nuovo sistema ideologico, si offre come un' «estatico specchio della creazione», un «desiderio di circondare la divinità di immagini quanto possibile ad essa somiglianti»⁴⁰⁷. La liturgia è il tentativo più alto di significare il reale attraverso un complesso di simboli dalla univoca lettura; lettura che è sostenuta dalla tradizione dogmatica. La simbologia del mondo si sovrappone in un certo modo alla simbologia liturgica: ed è per quest'ultima che l'autrice spende tutti i suoi sforzi scrittorii. La liturgia è un atlante dispiegato di tutti i significati del cosmo. Così il Breviario rappresenta i cicli astrali, i colori dei paramenti «fissano nell'occhio significati di morte, di risurrezione primaverile»⁴⁰⁸. La liturgia è un vero e proprio sistema linguistico simbolico ove si dà il più stretto rapporto tra *significans* e *significatum*. Nei riti liturgici «la metafora trapassa la realtà»⁴⁰⁹: il portato teologico del simbolo è immediatamente rappresentato da un segno

405 C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p241.

406 Ivi, p.233.

407 Ead., *Note sopra la liturgia*, in «Cappella Sistina», luglio-Settembre 1966, pp99-102; ora in Ead., *Sotto falso nome*, cit., p.132.

408 Ibidem.

409 Ead., *Gli imperdonabili*, cit., p242.

che è a questo il più possibile identico. Nella teofagia si esprime quel «divino realismo che supera ogni realtà creata»⁴¹⁰. Nella liturgia che è una realtà vicaria, ispirata, artificiale e divina (più vera del reale), il simbolo e il simboleggiato arrivano quasi a toccarsi in un restringimento ermeneutico che salva dagli spaventosi burroni semiotici della realtà. Quel che in linguistica è definita iconicità del linguaggio, ovvero simiglianza tra segno e significato, è nella liturgia massima, se la volessimo considerare una lingua. Mangiare di Cristo è un simbolo identico al suo significato: l'immolazione del Cristo è significata perfettamente nel nutrirsi del pane eucaristico all'interno di una straordinaria compenetrazione o trasparenza semiotica. L'icona è d'altronde esempio massimo di tale carattere: «L'icona è infatti il segno nel quale coincidono, esattamente l'immagine significante (il Cristo appunto) e il contenuto significato (il Padre suo). [...] L'icona è forma perfettamente aderente a quanto significa – lo stesso senza scarto.»⁴¹¹. Il divario tra l'ermeneutica umana esposta nel primo periodo campiano e la celebrazione della liturgia di questo secondo periodo permettono a Campo di misurarsi con un terreno che non è più franoso, ma è il solido e stabile terreno dell'interpretazione simbolica dogmatica del rituale liturgico. Campo non si occupa più di definire il percorso mistico dell'uomo ma volge la sua attenzione soltanto alla liturgia, facendola regina delle sue riflessioni. Tra l'altro quand'anche il «linguaggio» del rito si dia come «ieratico e misterioso»⁴¹², esso è una esatta immagine del mondo nell'idea di Dio, è un'ombra dei cieli stampata sulla terra. Il Dio concede, attraverso la sua ispirazione una immutabile ritualità che non è sempre semplice da sdipanare in tutti i suoi significati, non si può imbrigliare in concetti razionali, ma a saperne leggere tutti i piani significanti esprimerebbe l'universo intero; Campo parla di “complessità insondabile” di significati: «L'immutabilità del vero rito fu voluta da Dio e da tutte le tradizioni appunto perché in quel ritorno cosmico, infallibile di figure si procedesse ogni giorno un poco di più nella complessità insondabile dei loro significati: ciò che non si lascerà mai esprimere in concetti razionali ma solo indicare, alludere in gesti, suoni, simboli divinamente ordinati»⁴¹³. Questa figuralità divinamente ordinata ben si allontana da quell'aspra identificazione di significati alla quale faticosamente giungeva il pellegrino del primo periodo: che mai fosse cosmica, ma sempre significasse quel solo e unico destino. Si potrebbe dire che Campo si pari le spalle, si protegga dal rischio di perdersi nella novecentesca selva di destini,

410 Ivi, p.244.

411 M. Farnetti, *Il privilegio del segno* in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit., p.29.

412 C. Campo, *Sotto falso nome*, cit., p.122.

413 Ivi, p. 214.

affidandosi ad un coerente sistema di significati, da sempre e per sempre consegnato alla liturgia da Dio stesso. Questo movimento ci pare esplicitare un'abdicazione a quella speciale declinazione ideologica che era stata la mistica ermeneutica di Campo del primo periodo. D'altronde l'adesione ad un sistema organizzato coerentemente a monte dalla tradizione si chiarisce evidentemente nelle pagine sull'incenso⁴¹⁴ ove si elencano una serie di significati "tradizionali" ai quali ella si affida totalmente.

III. Da questo nuovo intendimento del mondo come esattamente significato dalla liturgia deriva anche un nuovo modo di intendere la poesia. Si era detto nel capitolo precedente che per Campo la poesia fosse "geroglifica": soluzione netta di oggetto e suo contenuto simbolico, in una simiglianza di forme che rendeva il linguaggio poetico "trasparente" rispetto alla realtà. Nel secondo periodo ella postula una poesia «figlia della liturgia»⁴¹⁵, che si «è sempre posta come segno ideale la liturgia»⁴¹⁶. In prima battuta, se la poesia è una liturgia, essa ne erediterà il carattere gestuale: è una poesia che si porrà essa stessa come rito, è una poesia performativa⁴¹⁷ che tende a riprodurre la situazione liturgica tramite il linguaggio rituale⁴¹⁸ e la riproposizione dell'ambiente sensoriale tramite una serie di analogie e sinestesie recisamente vivide. La poesia, ponendosi come identica al rito e tendendo alla massima trasparenza, non potrà che ricalcare i segni del rito. Quel che cambia è l'oggetto della trasparenza: se prima oggetto della trasparenza era il mondo, ora oggetto della trasparenza, limite cui la poesia deve tendere, è la liturgia. Tale poesia rappresenta il punto di congiunzione linguistica tra significante e significato: essa è quello stesso gesto che le fa da referente. La poesia diviene identica alla liturgia, annullando di fatto la distanza tra segno linguistico e gesto liturgico. M. Farnetti esprime con queste parole il passaggio di Campo alla poesia liturgica, gestuale: «Cristina Campo ha percorso dunque la scala ascendente dei segni, avvicinandosi progressivamente a quel punto di rottura del confine tra mondi che solo l'icona, la preghiera [...] e la liturgia bizantina possono coprire unificando significante e significato e godendo essa sola di tale esclusivo privilegio del segno»⁴¹⁹.

414 Ead., *Dell'incenso*, in Ead., *Sotto falso nome*, cit., p.209-11.

415 Ead., *Sotto falso nome*, cit., p. 215.

416 Ivi, p.133.

417 Traiamo tale definizione da M. Farnetti, *Cristina Campo, la scrittura come devozione* in AAVV *Poesia e preghiera nel Novecento*, Clemente Rebora, Cristina Campo, David Maria Turollo, Pazzini, Rimini, 2003, p.57

418 Scrive A. Giovanardi: «la sua ultima poesia nasce dal desiderio calligrafico, o meglio scientifico, di rendere gli atti e i detti dei sacerdoti celebranti con imperdonabile perfezione», Id. in AA VV, *Poesia e preghiera nel Novecento*, Clemente Rebora, Cristina Campo, David Maria Turollo, cit., p.17.

419 M. Farnetti, *Il privilegio del segno*, cit., p.30.

Farnetti parla di “rottura del confine tra mondi” ed è quel che accade alla poesia campiana che imita la liturgia. Infatti, ricordando quel che si è detto della liturgia come linguaggio che abbia il massimo possibile di iconicità, dovremo trasferire questa proprietà alla poesia: se la liturgia contiene in sé il significato simbolico del cosmo in una adesione altissima di simbolo e simboleggiato, la poesia anche si porrà, posando il piede su quell'orma liturgica, come espressione del significato simbolico del mondo. Si tratta di una abdicazione fattuale a quella disposizione concettuale che vedeva la poesia come gemma rifrangente molteplici significati, ognuno valido per il singolo lettore; perché in questo caso il significato simbolico è dato, una volta per tutte, da Dio al rito. Otteniamo in questo modo il passaggio da una poetica “geroglifica” ad una poetica “iconica”. Ora la caratteristica prima della poesia geroglifica campiana era quella di aprirsi ad una corolla amplissima di significati: il suo linguaggio trasparente rispetto alla realtà permetteva una elevatissima possibilità di reinterpretazioni individuali da parte del lettore, proprio perché ricalcava il carattere polisemico e a decodifica individuale che è la realtà per la Campo del primo periodo. Questa nuova poesia “iconica”, imitando l'iconicità liturgica, ha un così alto tasso di somiglianza con il portato simbolico che costringe ad una lettura univoca, e data *a priori* dalla tradizione per ispirazione celeste. Una scrittura che imiti la liturgia sarà dunque leggibile soltanto entro quel preciso linguaggio codificato a monte che è il linguaggio rituale. Rispetto quindi all'ariosità della prima concezione poetica, al suo straordinario moltiplicarsi in mille significati possibili, ci troviamo davanti ad una chiusa poesia per “iniziati”, un poesia esoterica. La poesia campiana tarda è leggibile solo a partire dalla conoscenza del rituale bizantino: in nessun'altro modo essa risulterà significativa (fatti salvi gli esercizi di iper-interpretazione che possono rendere coerente qualsiasi susseguirsi di parole). La poetica campiana già, nella sua prima delineazione, acquisiva i lineamenti di una poesia religiosa, in quanto consentiva la mediazione tra la bellezza divina e il lettore e anzi, vi fungeva da cassa di risonanza. In questa nuova sistemazione la poesia si fa esattamente liturgica, cioè media esattamente tra il reale e il suo significato trascendente, ma lo fa nell'orizzonte chiuso di una interpretazione univoca, dogmatica, non ottenuta tramite un cammino mistico laico. Per ricapitolare: la nuova poesia è anzitutto performativa e gestuale laddove sono espressi identici i simboli della liturgia bizantina; inoltre poiché essi a loro volta rimandano a significati standardizzati e chiusi in una strettissima iconicità, chiameremo la nuova poesia iconica. Essa si dirà dunque performativa iconica. Come spiegava Farnetti, Campo riempie quella distanza tra umano e trascendente che la

precedente organizzazione teologica presentava; non c'è più abisso che separa significante da significato, nessun cammino da compiere: tutto è significato nel rito, rito che tutto raccoglie e spiega secondo movimenti codificati dalla tradizione. Campo si piega a riprodurre quella esatta immagine di Dio che è la liturgia e intorno ad essa costruisce l'unica poesia capace di superare d'un balzo i burroni della semiosi umana: una poesia liturgica (cioè si è detto performativa e iconica) che ha iscritte nel rito bizantino le risposte a tutti i segni muti del reale. Per questi motivi si è deciso di non analizzare (nella parte seconda del nostro studio) la poesia campiana scritta dal 1969 in poi: in essa non si riscontrano più i caratteri della mistica negativa, e dunque, essa non pertiene alle ragioni della nostra analisi. Estremamente utili alla decrittazione liturgica delle poesie del secondo periodo campiano sono i saggi *Il bacio alle icone*⁴²⁰, *Ipotesi di lettura a margine delle stratificazioni simboliche di "Missa Romana"*⁴²¹, *Poesia e Teologia in "Monaci alle icone"*⁴²² e il volume di G. Scarca, *Nell'oro e nell'azzurro: poesia della liturgia in Cristina Campo*⁴²³.

IV. La nuova predisposizione campiana a intendere i simboli divini nel mondo secondo un'ottica dogmatica rifluisce su quella categoria concettuale di "destino" che abbiamo notato rivestire una enorme importanza nella sistemazione ideologica precedente. Apice del percorso etico pare essere la compattazione dei destini in una verticalità costante e oppressiva. Nell'*Introduzione a «Detti e fatti dei padri del deserto»*, Campo evidenzia la loro tensione verso una assenza di vita: «la vita di quegli uomini volle essere tutta quanta la vita di "un uomo che non esiste"»⁴²⁴; «"Uomo che non esiste" ogni Padre del deserto è tutti i Padri e nessun Padre e proprio per questo, ancora una volta, è un irripetibile e inconcepibile Padre»⁴²⁵. Questo pare in aperto dissidio con quell'intendimento del destino particolare al quale conduceva la *via negationis*. La vetta più alta dell'uomo mistico non coincide più con il ritorno a quell'io, nettato della psicologia invasiva e riconsegnato al suo significato cosmico, ovvero al suo destino singolare, unico. Essi «erano arrivati al punto in cui l'io era semplicemente svanito. Non c'era più psiche cui appendere una qualunque psicologia», ma questo, si è detto, rappresentava nell'architettura mistica campiana precedente solo un

⁴²⁰ M. Rimondi, *il bacio alle icone* in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit., pp.52-66.

⁴²¹ A. M. Tamburrini, *Ipotesi di lettura a margine delle stratificazioni simboliche di "Missa Romana"*, «Città di Vita» 4, 2008, pp. 303-312.

⁴²² Scarca G., *Poesia e Teologia in "Monaci alle icone"*, in AA VV, *L'opera di Cristina Campo al crocevia culturale del novecento europeo*, cit.

⁴²³ Ead., *Nell'oro e nell'azzurro: poesia della liturgia in Cristina Campo*, Ancora, Milano, 2012

⁴²⁴ C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p.211.

⁴²⁵ Ivi, p.220.

gradino, un passo del percorso che beninteso avrebbe condotto l'uomo ad un nuovo io. I Padri del deserto, portati ad esempio della più elevata positura etica, si fermano invece all'interno del cammino, si lasciano annullare senza compiere quel bellissimo e originale ritorno alla vita, nuovi e purificati. Essi rimangono mutilati del destino in una compattazione di identiche identità, di una sola identità. L'etica che ne discende è di abnegare fino in fondo alla natura umana senza sbocciare mai in una nuova natura di concordia con l'universo: «è l'esilio, la traversata che conta per essi e che essi sono venuti a insegnare, con i loro monosillabi siderali e le loro monumentali reticenze: l'essere irreversibilmente stranieri su questa terra, il vivere dovunque “come un uomo che non esiste”»⁴²⁶. In una formulazione di tal fatta, il pensiero di Campo patisce l'amputazione di quel finale movimento di ricongiunzione con il mondo, troncando di netto quel ritorno alle cose che in Campo, come nei mistici che abbiamo analizzato, si presentava come imprescindibile rendimento, frutto del percorso mistico; la nuova condizione mistica cui Campo tende è una condizione che perde quel fulgido abbraccio al mondo, la ricomprensione di esso secondo una logica nuova e divinamente rivelata. «Mentre i cristiani di Alessandria, di Costantinopoli, di Roma, rientravano nella normalità dei giorni e dei diritti, alcuni asceti, atterriti da quel possibile accordo [col mondo] ne uscivano correndo, affondando nei deserti di Scete e di Nitria, di Palestina e di Siria». Ci si chiede se la Campo di dieci anni prima avrebbe accolto questa modalità ascetica come etica, laddove pare evidente il netto disaccordo con l'etica dell'attenzione weiliana. Lo straordinario potere del quale era investito il poeta-mistico, quasi una missione, di essere eco nel mondo della bellezza divina, riguardata ora con occhi “attenti” e puri, viene a decadere, dal momento che i Padri del deserto sono votati al più feroce dei silenzi. «Affondavano nel radicale silenzio che solo alcuni loro detti avrebbero solcato, bolidi infuocati in un cielo insondabile. In realtà la maggior parte di quei detti fu pronunciata per non rivelar nulla»⁴²⁷; «Intorno a questi grandi leoni giacenti dello spirito, il mondo delle forme, come quello della parola è pressochè abolito e dunque più terribilmente violento»⁴²⁸. Ci pare indugiare troppo su una questione facile, addirittura banale nella sua evidente palpabilità: il mutamento in Campo vi fu, lo iato che si generò a partire da esperienze biografiche e dalla sua conversione si rifranse nell'apparato ideologico così come nella scrittura, e nella teoresi letteraria.

426 Ivi, p.214-5.

427 Ivi, p.211.

428 Ivi, p.219.

V. Da ultimo segnaliamo, tra i temi che chiariscono quello iato tra una prima sistemazione ideologica e una seconda, il distacco da S. Weil, perfettamente espresso nel saggio *Introduzione a Simone Weil, «Attesa di Dio»*⁴²⁹ risalente al 1972. Quel che si rimprovera a Weil è la stasi in quella «forma cava» che a parere di Campo sarebbe dovuta esser riempita da un'adesione alle forme ortodosse del cristianesimo. Nell'*Attesa di Dio* l'impossibilità etica per Weil di scegliere un abito che non fosse “cattolico”, letteralmente universale, è asserita con un certo rammarico: alla proposta di ricevere il battesimo ella risponde «vorrei tanto compiacere sempre a coloro che amo, ma il destino fa sì che io sia sempre motivo oppure occasione di sofferenza»⁴³⁰. Il «restare sulla porta»⁴³¹ che Campo non perdona a Weil la induce, con un'asprezza rara nei suoi scritti, a definirla dipendente da un «anticattolicesimo da manuale», bloccata in un illuminismo che le impediva «l'abbandono»⁴³². Ci stupisce che sia proprio questa la virtù che Campo nega a Weil quando ella fu la massima assertrice di un'obbedienza cieca all'ordine del mondo. La mancata adesione ad una chiesa singola deriva per Weil da ragioni etiche che furono in buona parte condivise dalla Campo del primo periodo, ovvero esattamente quella obbedienza alla Verità universale che evita come il fuoco i particolarismi. «Fino ad ora non ha avuto mai nemmeno per un attimo la sensazione che Dio mi voglia nella Chiesa»; «la mia vocazione mi impone di restare fuori dalla Chiesa»⁴³³; «È per servire Cristo in quanto Verità che mi privo della comunione con il suo corpo, così come lui l'ha istituita. O, più esattamente, è lui che me ne priva, perché fino ad ora non ho mai avuto l'impressione di poter scegliere.»⁴³⁴ Ci interessa in quell'utilizzo del termine “vocazione” sovrapporre il concetto di destino campiano, che tende ad essere eliminato nella sistemazione ideologica del secondo periodo. S. Weil sente di dover servire la Verità, in questo risiede la sua vocazione specifica; obbedire ad una ortodossia, piegarsi ad una significazione dell'universo imposta dogmaticamente implica un allontanamento dalla virtù di “attenzione” tersa ai fenomeni, cioè vedere il mondo secondo Verità; tale concezione portava Weil a desiderare di essere “color foglia morta”, “trasparente come l'acqua”: «il grado della mia vocazione specifica è per me obbligatorio, esige che il mio pensiero sia indifferente a tutte le idee senza eccezione. Così

429 C. Campo, *Introduzione a Simone Weil, «Attesa di Dio»*, Rusconi, Milano, 1972, ora in *Sotto falso nome*, cit., p.172.

430 S. Weil, *Attesa di Dio*, cit., p.83.

431 C. Campo, *Sotto falso nome*, cit., p.168.

432 Ivi, p.170. «è appunto l'abbandono – che presume la semplicità, virtù ultima dell'intelletto – ciò che troveremo meno di ogni altra cosa in questo libro».

433 S. Weil, *Attesa di Dio*, cit., p.48.

434 Ivi, pp. 57-8.

come l'acqua è indifferente agli oggetti che vi cadono dentro»⁴³⁵. Così la Verità deve essere tale da ricomprendere tutte le vocazioni specifiche, come un ricettacolo universale. Quindi per Weil la tensione eroica verso una Verità assoluta che non dipenda da una significazione universale da accettare aprioristicamente è lo *specimen* di un destino, una vocazione alla quale ella sente di dover corrispondere. Ci chiediamo quindi in cosa consista per Campo quella mancanza di “abbandono” che ella riscontrava nel testo weiliano. La risposta viene presto: si tratta di quel lasciarsi agire che è proprio del cristianesimo.

«È il classico pelagianesimo del preconvertito, l'impulso incoercibile a fare anziché lasciar fare e a fare tutto da soli: i “muscoli tesi della volontà” dei quali Simone Weil tanto diffida. Alla frase di Simone Weil: “quando amerò Dio a sufficienza per meritare la Grazia del battesimo”, la maestra delle novizie avrebbe limpidamente opposto la piccola parola che dovrebb'essere iscritta a grandi lettere sulla porta di ogni scuola spirituale: *Sine me nihil potestis facere*»⁴³⁶.

Ma Weil non postulava la necessità della Grazia divina per poter agire la virtù soprannaturale della negazione dell'io e quindi dell'attenzione? Non si abbandonava cioè all'intervento divino per poter compiere quel primo passo mistico verso la Verità? Appare quindi non ancora svolta la questione sulla mancanza di “abbandono” da parte di Weil, se appunto ella invoca ed ottiene con l'orazione costante la Grazia per poter “vedere” con occhi limpidi il mondo. Quindi, evidentemente, non è questa la mancanza di S. Weil. Ma gli acerbi rimbrotti di Campo non finiscono qui: « Più che il tempo [...] le venne meno quello che più di ogni altra cosa le era dovuto: un maestro spirituale »⁴³⁷. Ritorniamo su un tema che ci è particolarmente caro: un maestro spirituale le avrebbe dovuto indicare la via, consegnare cioè un pacchetto di convinzioni dogmatiche che fossero accolte *in toto*. L'accettazione di una significazione universale precostituita e anzi resa ortodossa a stilette di anatemi è impossibile per Weil, se la Verità è da costruire piano piano, tassello su tassello, nella lucida attenzione verso ogni incontro fenomenico. Ci pare di poter asserire con certezza che tale accettazione significasse anche per la Campo di dieci anni prima un impossibile: avrebbe implicato cioè la rinuncia ad una significazione sempre in movimento, multipla, plurivoca, così com'è per Campo nei primi scritti. Nonché avrebbe tagliato di netto la necessità di un itinerario mistico-negativo per raggiungere i significati di quelle immagini mute e simboliche che l'esperienza le poneva sul cammino. Un maestro spirituale

435 Ivi, p.45.

436 C. Campo, *Sotto falso nome*, cit., p.173.

437 Ivi, p.171.

avrebbe risolto l'*impasse*, una dottrina cosmica costituita su salde basi avrebbe sciolto gli enigmi, decifrato gli arcani del vivere; in una parola avrebbe vanificato la strada della pienezza ermeneutica, così faticosamente raggiunta. In ultimo Campo annota la mancata sovrapposizione del “corpo spirituale” con “l'ordine del mondo”: «É ovvio come Simone Weil non afferri questo “corpo spirituale” di ciò che essa accetta con un atto di ossequio autenticamente soprannaturale: l'ordine del mondo». Il “corpo spirituale” è una sezione dell'ordine del mondo, ne rappresenta una parte: quella parte di oranti identici, che identicamente aderiscono a un significato cosmico provvidenziale. Per “corpo spirituale” Campo intende «la beata e terrificante interdipendenza degli spiriti e persino dei corpi per cui ogni gesto, ogni parola o pensiero dell'uomo “traversa l'intera terra, penetra i cieli e si propaga nei mondi”.[...] il sistema planetario misterioso e perfetto nel quale ogni anima regge l'altra». In un altro punto Campo definisce questo solidale e coeso edificio sorretto dalla «potenza comunicante della preghiera»⁴³⁸. Campo compie un moto verso Weil, ma poi torna indietro sulla sua strada: il “corpo mistico” è un “planetario” corrispondersi di anime, ma sia chiaro, anime oranti. Il corpo mistico esiste in virtù di un gruppo che prega e prega entro una determinata religiosità. Esattamente in questo fare separazione, creare recinti, Weil legge il pericolo più grave della chiesa: il suo essere un fenomeno sociale. «Ciò che mi fa paura è la Chiesa in quanto cosa sociale. [...] il sociale è irriducibilmente il dominio del diavolo. La carne induce a dire io, il diavolo induce a dire noi»⁴³⁹. La costituzione di “gruppi”, la creazione di distinzioni fra creatura e creatura è per Weil lo stesso istinto governato dalla Necessità che induce il soggetto a dire io. Dunque ella sceglie per sé l'universo come patria, l'intera somma dei viventi come gruppo di cui essere parte, si fa vera “cattolica”: «i figli di dio non devono avere come patria se non l'universo stesso. Il nostro amore deve avere quella stessa estensione attraverso tutto lo spazio quella stessa uguaglianza in ogni porzione dello spazio che ha la luce del sole»⁴⁴⁰. La strenua difesa di una comunità di credenti ci pare allora per Campo, più che un'elezione concettuale, un bisogno psicologico di rassicurazione gnoseologica e sociale, laddove la voce di Weil poté ergersi, fiato purissimo, solitario “alle soglie” di qualsiasi edificio teorico precostituito. Questo è esattamente il punto ove avviene l'evoluzione, o involuzione, del pensiero campiano: scivolare via dalla mistica-ermeneutica che abbiamo prima delineato per asserragliarsi in un confortante sistema di segni dato, statuito una volta e per sempre dall'ispirazione divina.

438 Ivi, p.177-8.

439 S. Weil, *Attesa di Dio*, cit., p.16-7.

440 Ivi, p56.

Parte II. Il percorso mistico nella poesia di Cristina Campo

1. Passo d'Addio

La prima e unica raccolta poetica che Cristina Campo pubblicò in vita fu l'esile *plaqueette* intitolata *Passo d'addio*, edita in tiratura limitata l'8 dicembre 1956 per i tipi di Scheiwiller, nella collana "All'insegna del pesce d'oro". Essa raccoglie cinque delle undici poesie spedite in via privata all'amica Margherita Pieracci Harwell sotto il titolo di *Quadernetto*; per il resto il libro consta di undici poesie, due delle quali già pubblicate su rivista⁴⁴¹, cui furono allegati «due esercizi su Eliot» (così la dicitura nel libriccino), traduzioni delle poesie *New Hampshire* e *Eyes that last I saw in tears*⁴⁴² a incorniciare la gracile silloge. «Una nota dell'editore avvertiva: "I pochi versi qui riuniti sono i primi che Cristina Campo abbia scritto. Ad eccezione della prima poesia, che è del 1945, essi appartengono tutti al '54-'55'"»⁴⁴³. La raccolta si apre con un esergo tratto dai T. S. Eliot, *Four Quartets*, *Little Gidding* II: «For last year's words belong to last year's language / and next year's words await another voice».

La volontà di poetica espressa da Campo nella prosa così come noi l'abbiamo interpretata nel cap. 5, I parte, parrebbe prestarsi difficilmente ad approcci critici, chiusa com'è in quel che definivamo simbolismo autobiografico e tesa verso una lettura che attraversi la poesia come l'eco percorre la vallata dall'uno all'altro lato della montagna; ella chiede al critico di subirla interamente e risalire poi alla luce con un atto interpretativo che sia "esperienza"⁴⁴⁴. L'analisi si misurerà con una finissima voce lirica che dell'io poetante fa

441 *Moriremo lontani*, e *Ora non resta che vegliare sola*, uscirono già nel 1955 su «Paragone», VI, 62, febbraio 1955.

442 Entrambi apparsi con il titolo *Minor Poems in Collected Poems 1909-1935*, Faber & Faber, Londra, 1936.

443 M. P. Harwell in C. Campo, *La tigre assenza*, a cura di M. P. Harwell, Adelphi, Milano, 1991, p.245 volume ove sono ora raccolte tutte le poesie e le traduzioni della scrittrice. Anche le altre informazioni editoriali sono tratte dalle note della curatrice.

444 «Il critico è un eco certo [...]. Non sta egli di fronte al suo poeta come il poeta di fronte ai richiami del proprio cuore? Per questo al momento di parlarne, egli deve averlo interamente subito: restituirlo non come semplice specchio ma come un'eco appunto, carica e intrisa di tutto quel cammino percorso,

paradigma di un destino suo singolare, privato; da qui il critico dovrà trarre le coordinate di una leggibilità valevole universalmente. Tale chiusura autobiografico-simbolica vale sempre per le poesie sparse che in rarissimi casi potranno essere del tutto disserrate, tenute sotto chiave da una timida e personale lingua “geroglifica”. Ma il caso di *Passo d'addio* funziona come sistema a sé stante, laddove diversi elementi paratestuali nonché una evidente macrostruttura ne assicurano la lettura a ben stabili ancore. In primo luogo la silloge ha un titolo esatto che permette di collocare le liriche in un orizzonte ben determinato, quasi un recinto chiuso che alleggerisca il gravame generato dall'alta densità autobiografica. È interessante segnalare la chiosa che ne fece Leone Traverso nella sua recensione su «Letteratura»: «Passo d'addio sembra si chiami la prova di danza che un'allieva usa offrire staccandosi dalle compagne al termine del corso comune»⁴⁴⁵. Non ci pare ozioso notare che tale recensione fu spedita, prima della pubblicazione, alla stessa Campo, che ne fu felice e ne accettò i contenuti, pur appuntando alcune sue perplessità⁴⁴⁶. La silloge conterrebbe dunque un ultimo “passo di danza” prima del congedo. Appena alle soglie del libro è possibile inferire alcune utilissime informazioni sul contenuto del testo: le poesie tratteranno di un addio, e all'interno sarà iscritto un ultimo saluto a ciò da cui ci si stacca. «S'intona così il libretto sul motivo appunto dell'addio e raccoglie insieme le figure del rimpianto o del rammarico, la *pietas* di unno sguardo rivolto indietro un'ultima volta»⁴⁴⁷. Come P. Gibellini nota: «il congedo è il principio strutturante del libro, che ne compendia l'anima e il senso»⁴⁴⁸. Il commiato rappresenta una linea retta secante che taglia la vita dell'io lirico in due tronconi: un passato verso cui, per l'ultima volta, si volge lo sguardo, e un futuro verso il quale si va con decisione ferma. Così anche paiono suggerire i due versi di Eliot posti ad esergo, questo secondo importantissimo luogo paratestuale: parole nuove per una vita nuova. Esiste dunque una traiettoria che l'arco delle poesie disegna: un movimento da-a, uno spazio psichico che si lascia, un mondo nuovo verso cui ci si muove, una zona mezzana che è l'ultimo danzare dell'uomo vecchio. Tale strutturazione incipitaria ci permetterà di porre a sistema determinate isotopie semantiche che, via via acquisite, saranno predittive di significati nel corso dell'analisi. Se, infatti (come avremo modo di

nella natura, dall'una e dall'altra voce», C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p.145.

445L. Traverso, *Passo d'addio*, «Letteratura» V, gennaio- aprile 1957, p. 119-20, ora in AA. VV. *Per Cristina Campo*, cit., p. 279.

446Si confrontino le lettere dei primi del '57 con Leone Traverso, C. Campo, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, Adelphi, Milano, 2007, pp. 85-7.

447L. Traverso, *Passo d'addio*, cit., p.279.

448P. Gibellini, *La poesia di Cristina Campo: un “Passo d'addio”* in «Humanitas» 3, 2001, pp. 333.

vedere) ogni poesia contiene fenotipicamente questo movimento genetico, si potrà sin dall'inizio costruire un sistema semasiologico tale che ad ogni area semantica corrisponda un punto della traiettoria, un nucleo concettuale. Come vedremo la Campo designa cioè talune aree semantiche ricorrenti a ricoprire sempre i medesimi ruoli nella *factio* poetica: fatto certo il movimento che l'io poetico compie potremo via via costruire uno schema esatto di aree semantiche grazie al quale alcuni testi più chiusi saranno resi piani. Si tratterà cioè di mettere a sistema le poesie tra loro, di farle collaborare in virtù di un medesimo spirito generativo. Le poesie sono tra loro tenute strette da questa forza coesiva che il titolo e l'esergo, ancora *in limine* al testo, statuiscano. Dal punto di vista macrostrutturale si potrà parlare di un "canzoniere" elaborato secondo una univoca volontà struttiva: «Gli undici testi arrivati al battesimo della stampa formano un canzoniere, sia pure a struttura debole, discreta. La volontà di costruire un organismo percorso da nervature di senso, e di armonia, è palese, anche nel progressivo processo di distillazione cui è sottoposta la raccolta poetica, da cui Cristina non esita a escludere sei componimenti del già esile *Quadernetton*⁴⁴⁹. Una silloge dunque dalla struttura chiara e costruita secondo un elaboratissimo⁴⁵⁰ assetto che segue un ordine tematico e non cronologico; ad esempio la settima poesia risale al Natale del '54, mentre la quarta, la quinta e la sesta sono da ritenersi del '55⁴⁵¹. Infine ultimo elemento paratestuale da esaminare è la scelta di chiudere la raccolta con due traduzioni eliotiane; abbiamo deciso pertanto di far precedere all'analisi testuale vera e propria un breve esame delle influenze di Eliot su Cristina Campo, studio che ancora non ha ricevuto la debita attenzione dalla critica.

⁴⁴⁹Ivi, p334.

⁴⁵⁰Si vedano le lettere a Leone Traverso del '55 nelle quali Campo propone diversi ordini e titoli possibili alle poesie che poi appariranno in *Passo d'addio*. Cfr C. Campo. *Caro Bul*, cit., pp. 23-25.

⁴⁵¹Si veda N. Di Nino, *Il "libro di poesia" di Cristina Campo*, in AA. VV. *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo*, a cura di M. Farnetti e F. Secchieri, Tre Lune edizioni, Mantova, 2006, p.212.

1.1 Cristina Campo e Eliot

Il rapporto con T. S. Eliot è ravvisabile nell'epistolario intorno al '56, ma fu certamente precedente, se ella lo incorporò con tale rilievo nella sua *plaquette*. M. P. Harwell testimonia: «Ma quello di Eliot è il nome che ritorna più spesso nelle lettere del '56, le prime a cui io possa attingere poiché mi richiese quelle degli anni precedenti»⁴⁵². Nel mese di maggio del 1956 ella è particolarmente coinvolta nella lettura di Eliot; infatti ricopia per Leone Traverso alcuni versi da *La ballata di Prufrock* e dai *Quattro quartetti*⁴⁵³; scrive inoltre a Mita due lettere nello stesso giorno (13 maggio 1956) nelle quali il rimando a Eliot è particolarmente intenso. Ci interessa concentrare l'attenzione sui versi tratti dai *Quattro quartetti*, essi recitano: «Footfalls echo in the memory / down the passage which we did not take / towards the door we never opened / into the rose garden. My words echo / thus in your mind.». Il giardino delle rose, dall'altro lato del «first gate, / into our first world»⁴⁵⁴ che Campo nota è incorniciato da una lunga dissertazione sul tempo, che occupa quasi tutto il primo dei *Four Quartets, Burnt Norton*. Il poeta inglese ragiona poetando su quel cardine puntuale di intersezione tra passato e futuro, sull'eterno presente intorno al quale il mondo ruotante acquisisce significato; un tempo-luogo atemporale ove il movimento del tempo e la fissità esistono in un parallelo ove la stasi comprenda il movimento, ove i moti del tempo siano connessi in un unico oltre-tempo: «neither arrest nor movement. And do not call it fixity, / where past and future are gathered»⁴⁵⁵. In questo luogo della mente («I can only say, there we have been»⁴⁵⁶) ove si ottiene la percezione dell'irredimibilità di un tempo sdipanato nelle sue maglie, allargato fino ad essere compreso nella sua profonda contemporaneità di eventi, il futuro influenza il passato e il passato il futuro ed entrambi dialogano nel presente. Si tratta di un livello di comprensione dello spazio-tempo che ha evidentemente a che fare con una concezione trascendentale dell'esistere, nella quale le esperienze sono marchiate da una unidirezionale finalità: «What might have been and what has been / point to one end, which is always present»⁴⁵⁷. D'altronde egli stesso aveva scritto sulla tradizione poetica: «dovete conquistarla con grande fatica; essa, in primo luogo,

452M. P. Harwell, *Il sapore massimo di ogni parola*, in C. Campo, *La tigre assenza*, cit., p.285.

453C. Campo, *Caro Bul*, cit., pp.57 e 61

454T. S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti*, a cura di A. Tonelli, Feltrinelli, Milano, 1995, p.95 vv 20-21

455Ivi, p.98, vv 64-5.

456Ibidem, v. 68.

457Ivi, p.94, vv 9-10.

implica quel senso storico che si può considerare come strettamente indispensabile a chiunque voglia far poesia dopo i venticinque anni: e il senso storico implica non solo l'intuizione dell'esser passato del passato, ma anche quella della sua presenza»⁴⁵⁸. Il passato e il futuro sono presenti in un eterno non-tempo attraverso il quale è concessa finalmente la comprensione della temporalità:

«*Ehreibung* without motion, concentration
without elimination, both a new world
and the old made explicit, understood»

«To be conscious is not to be in time
but only in time we can the moment in the rose-garden,
the moment in the arbour where the rain beat,
the moment in the draughty church at smokefall
be remembered; involved with past and future.
Only through time time is conquered»⁴⁵⁹

Si può conquistare la coscienza del presente solo in un dialogo, astratto dalla temporalità, con le diverse ere della propria esistenza: il proprio tempo è compreso (“understood”) nella sua esatta significazione solo in una dimensione che sappia sollevarsi oltre il temporale, attraversandolo. Il giardino delle rose acquisisce allora il significato dell'attraversamento del tempo passato, perché risuonino quegli echi che, quando sia raggiunto l'oltre-tempo della conoscenza, ottengono senso pieno.

L'intertestualità con la prosa campiana è talmente intensa da rendere difficile la scrematura tra le influenze del pensiero eliotiano e quel che già dovette appartenere alla sistematizzazione ideologica propria di Campo. Certo è che il discorso eliotiano consuona straordinariamente con quel che già si è detto riguardo l'ideologia della scrittrice. Lo zenith della vita di cui parla Campo, quel precipitare biologico dentro la propria storia tale che l'uomo, come Giano bifronte, sappia organizzare l'io passato in una cornice sovratemporale, pare ricalcare le parole eliotiane. Ricordiamo quel mondo “trasformato”, nuovo, nel quale le immagini dell'infanzia, da significanti arcani, conquistavano piena significazione con il raggiungimento della maturità: “a new world / and the old made explicit, understood”. Il giardino delle rose, quel primo mondo, ove si giunge seguendo gli echi dei “footfalls” della memoria ci ricorda da presso l'*hortus conclusus* dei “rebus illimitati” dell'infanzia di cui Campo tratta in *In medio coeli* e in *Della fiaba*. Come abbiamo già notato, la

458T. S. Eliot, *Tradizione e talento individuale*, in Id., *Opere*, Bompiani, Milano, 1992, p. 395.

459T. S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti*, cit., p.98, vv. 74-77 e 83-89.

pienezza dell'io si risolve in un “avanzare di ritorno”, camminando all'indietro verso le proprie radici, ri-conoscendole in una agnizione che permette finalmente di metterle a fuoco, («Tutto era là, ma solo oggi vi è veramente»⁴⁶⁰) in egual modo in Eliot in *Little Gidding*, V: «And the end of all our exploring / will be to arrive where we started / and know the place for the first time. / Through the unknown, remembered gate / when the last of earth left to discover / is that which was the beginning»⁴⁶¹. Possiamo comprendere a fondo le parole che ella scrisse a Mita in quel Maggio del '56: «Cara Mita questo è Eliot – il mio Thomas detestato ed amato [...]. Non ho da offrire al suo silenzio che questi bimbi tra le foglie, sulle cerimonie dei morti»⁴⁶². I “bimbi tra le foglie” ricordano i vv 41-2 «the leaves were full of children» posti a concludere il passaggio nel giardino delle rose: Campo offre come risposta al “silenzio” eliotiano le sue proprie memorie, quel che il destino pose nel suo giardino delle rose, in un abissale confronto con il proprio passato storico e archeologico, quelle voci dei morti che guidano nella scoperta dell'oltre-tempo, in quella presenza del passato nell'oggi. La comunicazione con i morti ci rimanda inoltre ad un altro passo di Eliot, in *Little Gidding*, I: «the communication / of the dead is tongued with fire beyond the language of the / living / Here the intersection of the timeless moment»⁴⁶³. Le voci dei morti con le loro lingue di fuoco accompagnano verso il “momento senza tempo”. In *Burnt Norton*, V, i “bimbi tra le foglie” sono ancora chiamati a testimoniare un avvenuto incontro del tempo con l'atemporalità: «There rises the hidden laughter / of children in the foliage / quick now, here, now, always»⁴⁶⁴. L'immagine dei bambini sigilla la percezione dell'oltre-tempo, del Tempo; l'ora e il sempre raccolti in una conoscenza a lungo spettro: ieri è ora, sempre è ora, ora è qui. Tale compenetrazione di passato e presente sedimentata nella figura di bambini quasi fusi con l'ambiente naturale si riscontra anche nel primo degli esercizi di traduzione che Campo mise a chiusura di *Passo d'addio, New Hampshire* primo dei *Landscapes* raccolti nei *Minor Poems*. Lo riportiamo nella traduzione di Campo:

«Voci di fanciulli nel frutteto
 Fra il tempo del boccio e del frutto pieno:
 Capo d'oro, capo chermisino,
 Tra la verde punta e la radice.
 Ala nera, ala bruna ruota;
 Vent'anni e Primavera è già remota;

460C. Campo *Gli imperdonabili*, cit. p.23.

461T. S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti*, cit., p. 160, vv. 240-5.

462C. Campo, *Lettere a Mita*, cit., p.17.

463T. S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti*, cit., p.148, vv50-53.

464Ivi, p. 104, vv.171-3.

Si duole l'oggi, si duole il domani,
 Coprimi tutto, luce-nel-fogliame;
 Capo d'oro, ala nera
 Oscilla appesa,
 Lanciati e canta,
 Dondola alta in un albero di melo»⁴⁶⁵

L'iniziale scena primaverile si riscalda alla luce rossastra di quel "capo d'oro" che non si disambigua facilmente: potrebbe trattarsi di una metafora per il bocciolo che germoglia tra "la verde punta e la radice", allo stesso modo potrebbe esser interpretato letteralmente come la "testa" dai capelli d'oro che emanano bagliori "chermisini" di uno dei fanciulli che vocia nel frutteto e del quale si intravede la forma tra la verde cima dell'albero e le sue radici. Infine, se mettiamo in correlazione il "capo" con "l'ala nera" dei versi successivi potremmo immaginare un uccello, ma questo non cambia di molto la nostra interpretazione. L'ambiguità tra l'elemento naturale, o animale, e l'elemento umano permette quella che già si era definita fusione, compenetrarsi dell'elemento infantile e dello spazio naturale in una paradigmatica soluzione di uomo e mondo. A questo primarioincipite cominciamento si aggiunge una topica sovrapposizione metaforica uomo-natura nel v.6 "Vent'anni e Primavera è già remota", la primavera dell'infanzia rispecchiata identica nello scorrere ciclico delle stagioni. Ad oscurare la facile ambientazione primaverile interviene "l'ala bruna" e ruotante del tempo che vanifica d'un tratto il calore di quella primavera, già, così presto, conclusa. Si distende un tempo rettilineo a generare doglia dell'oggi che si scopre breve e vano e doglia del domani anch'esso destinato a svanire: "l'ala" svelta del tempo rivela la fallace inanità delle cose, se il tempo sia inteso come una freccia che va in avanti e sfrecciando divelle giorno su giorno. Non così per un tempo che sia inteso ciclico, ritornante sui suoi passi, tempo eterno del sempre presente. Allora sorge luminosa una nuova possibilità: "coprimi tutto, luce-nel-fogliame". L'invocazione è allora diretta ad un punto luminoso, vorremmo dire ad una "illuminazione" che sappia ricomprendere il passato in un oltre-tempo di conoscenza, ove appunto il passato e il presente si uniscano e oscillino in un parallelo presente eterno, tempo non-tempo, tempo salvato, redento. Allora il passato e il tempo volano all'unisono, cantando una inamovibile nuova primavera dello spirito illuminato, alti dondolano "in un albero di melo". Si ricordano inoltre i versi di *Burnt Norton* che accertano la nostra interpretazione in un quasi identico periodare poetico: «We move above the moving tree / in light upon the figured

465C. Campo, *La tigre assente*, cit., p.96.

leaf»⁴⁶⁶. Nel discettare del sovra-tempo Eliot richiama l'immagine della luce che tra le foglie osserva dall'alto il movimento dell'albero e di lì lo rende comprensibile. Nell'analisi degli ultimi versi abbiamo utilizzato il tempo al plurale, diversamente dalla rilettura campiana, intendendo come soggetti dei verbi dell'*explicit* sia "l'ala bruna" che "il capo chermisino" seguendo la traduzione di Sanesi: «Una testa dorata, un'ala nera / si uniscono, oscillano, / germogliano, cantano / oscillano nell'albero di mele»⁴⁶⁷. In effetti nel testo eliotiano è possibile interpretare i verbi in entrambe le declinazioni numerali. La scelta di Cristina Campo di rendere una verbalità al singolare ci pare dettata dalla fusione dei due soggetti in un unico concetto: il "capo d'oro" è identico all'"ala nera" qualora si voglia intendere entrambi correlativi oggettivi del fluire del tempo e delle stagioni. Il tempo passato (rappreso nell'immagine del "capo d'oro") rappresenta così il ruotare ciclico delle stagioni (la ruotante "ala nera") in una precisa compenetrazione semantica che può permettersi di reggere un tempo singolare laddove una interpretazione letterale (come quella che fa Sanesi) parrebbe suggerire la presenza di due soggetti separati. La concezione di un tempo circolare, di un eterno presente, di un oggi che sappia oscillare verso il passato e il futuro in una sovratemporalità è inoltre perfettamente delineato da Campo in *Appunti per una rivista di giovani*, che risale a quello stesso 1956 dell'intensificarsi delle letture eliotiane; in quell'anno infatti spedì gli *Appunti* a Leone Traverso per chiedere il suo parere⁴⁶⁸: «E in luogo della solita retta lanciata nell'infinito, la forma che si ricerca sia il cerchio. Ricondurre alla totalità del tempo, al ritmo ciclico del tempo, un pubblico ciecamente perduto in quella retta [...]. Concetto di attualità sostituito dal concetto di presenza [...]. Un discorso dunque che sia del tempo e fuori del tempo»⁴⁶⁹. Vediamo come Campo abbia assorbito a fondo la lezione eliotiana in una perfetta mescolanza di proprio e altrui. In questo passo tutto sembra riecheggiare quella "presenza" del passato nell'oggi cui si riferisce Eliot nel passo che abbiamo tratto da *Tradizione e talento individuale*.

Il primo dei due esercizi eliotiani posto a conclusione della raccolta offre una precisa limitazione alla precedente testualità poetica: la narrazione poetica del taglio e del congedo avvengono soltanto a seguito di una ricomprensione del passato nell'universale positura dell'io poetante. Ovvero, come già si è dimostrato, la scrittura poetica, anche se

466T. S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti*, cit., p. 98, vv.57-8.

467Id., *New Hampshire* in Id., *Opere*, cit., p.1461, vv. 9-12.

468C. Campo, *Caro Bul*, cit., p.67.

469Ead., *Sotto falso nome*, cit., p.195-6.

narrata al tempo presente, può darsi solo a quello Zenith della vita, a quel grado di raggiunta pienezza e maturità che rende la propria storia leggibile, compresa. Pare, questa, un'avvertenza che connette strettamente l'atto poetico alla teoresi letteraria e permette all'autrice di scrollarsi di dosso qualsivoglia relazione attuale con la narrazione poetica. La poesia inscena un avvenimento solo perché quell'avvenimento è ora comprensibile, fatto pieno della sua significazione trascendentale, avvolto tutto dalla "luce-nel-fogliame" del *New Hampshire* eliotiano.

Il secondo esercizio di traduzione apre le porte su una tematica focale dei *Quattro quartetti*, nonché su una presenza portante nella strutturazione ideologica campiana. Si tratta di quel passaggio tra il vuoto ontologico che l'uomo contemporaneo esperisce e il vuoto etico raggiunto da colui che attui una mistica negativa. Abbiamo già intravisto questo processo nella prosa campiana, ove si sottolineava il semplificato scivolamento verso l'ablazione dell'io in una compagine identitaria novecentesca che già perdeva drammaticamente la facoltà organizzativa del cosmo; l'antropocentrismo, il presentarsi di una identità forte e integra che caratterizzava le precedenti epoche cede il posto, nel novecento, ad una disintegrazione nella percezione dell'io, tale che, come già si è dimostrato, la nuova condizione ontologica dell'uomo andasse a suggerire, porgesse il fianco alla *via negationis*; si tratta dunque di un affondamento nella propria malattia esistenziale. L'intero apparato dei *Four quartets* pare suggerire esattamente questa istanza, laddove leggiamo in esergo al poemetto un verso di Eraclito: «Via in alto via in basso una sola la / medesima». Gli "*hollow men*", nel loro tragico franare verso la dispersione della stabilità identitaria, scivolano inesorabilmente verso il "basso", il vuoto dell'esistenza, ma è quella stessa la via che li condurrebbe verso "l'alto" se solo vi sprofondassero consapevolmente: «And the way up is the way down»⁴⁷⁰. L'uomo vuoto deve cioè compiere quel moto di volontà che lo trasporti da una casuale, storica condizione di vacuità dell'io ad una ricerca intenzionale e libera di quello stesso vuoto. Gli uomini contemporanei, persi in un luogo di «disaffection», vivono distrattamente la propria condizione di privazione del senso: «Over the strained time-ridden faces / distracted from distraction by distraction / filled with fancies and empty of meaning»⁴⁷¹. Non possiamo esimerci dal notare le assonanze con Campo, fiera assertrice della virtù dell'attenzione, che sola può condurre alla conoscenza piena degli eventi e dell'io. In alcuni passi Eliot è estremamente chiaro:

⁴⁷⁰T. S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti, I dry salvages* III, cit., p. 134, v.128.

⁴⁷¹Ivi, *Burnt Norton*, III, p. 100, vv. 100-2.

«Our only health is the disease
if we obey the dying nurse
whose constant care is not to pleas
but to remind of our, and Adam's curse,
and that, to be restored, our sickness must grow worse»

L'uomo deve obbedire alla propria malattia disintegrante, sprofondare nell'abisso della vuoto per accedere all'ascesa: le vie si intersecano, da morti per caso storico si deve procedere alla morte di elezione:

«The only hope, or else despair
lies in the choice of pyre or pyre -
to be redeemed from fire by fire»⁴⁷²

«O dark dark dark. They all go into the dark,
The vacant interstellar spaces, the vacant into the vacant,
The captains, merchant bankers, eminent men of letters
[...] And we all go with them, into the silent funeral,
[...] I said to my soul, be still, and let the dark come upon you
wich shall be the darkness of God. As, in a theatre,
the lights are extinguished, for the scene to be changed
with a hollow rumble of wings, with a movement of darkness
on darkness»⁴⁷³

Il fuoco della morte divenga fuoco purificatore e il buio, la tenebra della nullità ontologica si rovesci nella tenebra ove Dio⁴⁷⁴ scende. Ogni uomo cammina nella notte, entro il funerale del proprio io, ma solo coloro che chiedano a Dio quella stessa morte che patiscono la otterranno per grazia. Solo allora la tenebra sarà una via di salvezza e redenzione. Tale concezione di transito tra due stati di vuoto paralleli, ma opposti è espressa in maniera simile in *The hollow men*, composizione che risale, nella sua prima pubblicazione al 1924. Qui il testo prende l'avvio da una iniziale percezione di vuoto degli uomini tutti che camminano come fantocci, privati della vista e della forma, trascinati dal vento in un mondo reso deserto, una «dead land»⁴⁷⁵. «We are the hollow men / we are the stuffed men / leaning together / headpiece filled with straw»; «Shape without form, shade without colour, / paralysed force, gesture without motion»; «The eyes are not here / there are no eyes here / in this valley of dying stars / in this hollow valley»⁴⁷⁶. Uomini svuotati dell'identità e della percezione, corpi mutili, fatti pieni del vuoto che li sostiene in piedi per

⁴⁷²Ivi, *Little gidding*, IV, p.158, vv. 204-6.

⁴⁷³Ivi, *East coker* III, p.115-6, vv.101-116.

⁴⁷⁴ Si nota l'elemento topico nella mistica delle "tenebrosità" di Dio.

⁴⁷⁵T. S. Eliot, *The hollow men* in Id., *Opere*, cit., p.660.

⁴⁷⁶Ivi, pp. 658-662.

la legge inerziale di esistere comunque, in qualunque stato di deprivazione della coscienza. Il testo si evolve nella «supplication of a dead man's hand»⁴⁷⁷ e nel finale arrivo di una divinità umbratile, tenebrosa («Falls the shadows») che potrebbe attuare la trasformazione degli ultimi spasmi degli *hollow men* nella speranza di rimettersi ad una trascendenza possibile. La trasmutazione dal vuoto ontologico al vuoto etico è ben delineata da Campo in una lettera a Mita del 1957: «Questi giorni a Fiuggi mi hanno insegnato che la sola condizione possibile per accettare il vuoto è farne un elemento e non una condizione – dunque essere liberi, percorrerlo per colmarlo»⁴⁷⁸. Le lettere precedenti testimoniano l'esperienza nella stessa scrittrice del vuoto esistenziale, laddove nella prosa la disperazione delle tenebre psichiche è coagulata in leggerissime immagini, appena accennata. Il passaggio che abbiamo compiuto attraverso la citazione del *The hollow men* ci riavvicina al punto di partenza del nostro studio: *Eyes that last I saw in tears*, il secondo testo eliotiano posto in traduzione a chiusura di *Passo d'addio*, fu inizialmente pubblicato nel 1924⁴⁷⁹ in *Doris's dream songs*, raccolta che conteneva anche *The hollow men*. Riportiamo il testo nella traduzione campiana:

«Occhi che vidi ultimamente in pianto
oltre la divisione
qui nel regno di sogno della morte
la dorata visione riappare
io vedo gli occhi ma non vedo il pianto
questa è la mia afflizione

Questa è la mia afflizione
occhi che mai vedrò di nuovo
occhi di decisione
occhi che non vedrò di nuovo se non forse
alle soglie dell'altro regno della morte
dove, siccome in questo,
sopravvivono gli occhi un tratto breve
un tratto breve sopravvive il pianto
e in derisione ci tiene»⁴⁸⁰

La assenza degli occhi tra gli uomini vuoti del poemetto indicava una incapacità di tener dritto lo sguardo sulla realtà della loro propria concavità ad essere, mostrava una amputazione del senso percettivo che permettesse all'uomo di vedere oltre le tenebre,

477Ivi, p.660.

478C. Campo, *Lettere a Mita*, cit., p.70.

479T. S. Eliot, *Doris's dream songs*, The Chapbook, Londra, 1924, in Id., *Opere*, cit.

480C. Campo, *La tigre assenza*, cit., p.97.

attraverso il «death's dream kingdom»⁴⁸¹. Ma anche in *The hollow men* la visione di occhi, diremmo la coscienza della vista, era possibile in un puntuale momento di sollevamento dell'uomo dal regno della morte: «Sightless, unless / the eyes reappear / as the perpetual star / multifoliate rose / of death's twilight kingdom / the hope only / of empty men»⁴⁸². Così, in *Eyes that last I saw in tears*, sull'orlo del “regno di sogno della morte” in un attimale attraversare la “divisione” (nel testo inglese è “Through the division”) al poeta è dato vedere gli “occhi”: può quindi avere occhi per vedere, possedere dunque il senso della vista, e gli sono contemporaneamente rivelati gli occhi altrui; occhi “in pianto”. Egli può dunque per un brevissimo barlume di conoscenza, sapere la disperazione degli uomini vuoti; può, con uno sguardo riconquistato, affacciarsi alle porte delle tenebre e vederle come attraverso un vetro limpido; lui ha la vista, ha occhi per vedere e vede il dolore del vuoto. Ma la “dorata visione riappare” e improvvisamente il vetro si oscura: l'afflizione deriva da una nuova conoscenza mozza; appaiono gli occhi ma non il pianto. Gli occhi che non piangono sono le coscienze che brancolano nelle tenebre senza esser consapevoli della propria disperazione. Impossibile per loro la redenzione, se, come si è detto, essa avviene solo trasformando il proprio vuoto esistenziale in una supplica. La seconda visione pare così gettare l'io lirico in una nuova definitiva cecità: “occhi che mai vedrò di nuovo”. Egli ritorna a camminare nella terra morta, tra gli uomini vuoti, amputato ancora e di nuovo di ogni capacità di coscienza percettiva, sprofondato in una tenebra mai rischiarata. Nient'affatto consolatoria l'opportunità di rivedere ancora gli occhi “alle soglie dell'altro regno della morte”, quando, sul punto di morire con il corpo, gli uomini vuoti potranno riguardare all'indietro e scorgere quel pianto e quegli occhi che in vita, privati della vista non hanno osato incontrare («Eyes i dare not meet in dreams / in death's dream kingdom / these do not appear»⁴⁸³ da *The hollow men*). La visione sarà ancora brevissima, come in questo mondo ove la sopravvivenza dei fenomeni è slabbrata in una serie di immagini frammentarie e gli avvenimenti appaiono nel loro tragico continuo transitare. Così brevemente sarà data la conoscenza degli occhi e di nuovo del pianto. Il pianto tiene in derisione questi spaventapasseri menomati che avrebbero avuto la redenzione a portata di mano, ma sono rimasti, morti viventi, incastrati nel buio di una cecità senza coscienza.

La scelta di questa poesia a concludere la *plaquette* di Cristina Campo ci pare

481T. S. Eliot, *The hollow men* in Id., *Opere*, cit., p.662.

482Ivi.

483Ivi.

svolga il ruolo di una litania apotropaica; un sottotesto posto ad additare il pericolo sempre acceso di una ricaduta nel vuoto ontologico quando non si sia compiuta la trasmutazione di questo da “condizione” a “elemento”. Questo è tratto fondativo di tutta l'opera di Campo, quasi la sua pietra angolare: «Io credo che non si conosca Cristina se non si coglie il suo strazio per il vuoto che scava nell'anima la perdita. Strazio che non attenua lo scoprire – e del resto Cristina lo ha sempre oscuramente saputo – come proprio da esso, quando si traduce nell'evidenza dell'esilio, venga la salvezza»⁴⁸⁴. Il vuoto è quell'imbuto stretto, quella via tenebrosa che, sola, conduce l'uomo alla salvezza; e attraverso la coscienza di quel vuoto ontologico è possibile desiderarlo, farne appunto un “elemento” uno spazio da percorrere. Si è già detto il valore essenziale per Campo di una vista capace di “percepire” l'inanità genetica della condizione umana e da quella muoversi attraverso il vuoto, oltre l'uomo, per colmarla: «Percepire è riconoscere ciò che soltanto ha valore, ciò che soltanto esiste veramente»⁴⁸⁵. Colui che voglia avviarsi alla redenzione, liberarsi del fardello del vuoto per trasformarlo in una offerta alla divinità, dovrà avere occhi aguzzi e vista attenta. Gli occhi che scompaiono nella lirica eliotiana mostrano il rischio di abbandonarsi alla distrazione, di non esercitare quell'altissima virtù dell'attenzione che fa le tenebre visibili: luce che rivela il buio. *Passo d'addio* esibisce la svolta metamorfica del vuoto, la sua ricerca appassionata e senza remore: fare il vuoto dell'io prima che la cecità colpisca irrimediabilmente la forma senza colore, l'ombra mutila che nel novecento l'uomo si trova ad essere.

Nella due lettere a Mita del maggio 1956 Campo rileva anche un'importante intertestualità tra Eliot e Weil. Volendoci esimere, per l'altezza del compito, da un'analisi che segua le possibili comunanze tra i due autori, annotiamo semplicemente quanto nei *Four quartets* si può individuare di assimilabile a quell'*itinerarium in deum*, che abbiamo precedentemente definito, come cammino di ablazione dell'io. Con esattezza Campo scriveva nella prima lettera del 13 maggio 1956 «Cara Mita, questo è Eliot – il mio Thomas detestato e amato, dove si mischia come in nessun altro, sapore di vita e di morte, l'acqua dolce e salata della foce dei fiumi. Non ho da offrire al suo silenzio che questi bimbi tra le foglie, questo sole che riempie d'acqua le conche vuote degli anni»⁴⁸⁶; e ancora nella lettera successiva dello stesso giorno: «I *Quartetti* sono la mia lettura in questi giorni – c'è tanto di

484M. P. Harwell, *Cristina Campo e i due mondi* in C. Campo, *Lettere a Mita*, cit., p.401.

485C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p.167.

486Cit, cfr n. 22.

Simone, in quei versi; ma questo, s'intende, nessuno l'ha mai notato»⁴⁸⁷. La presenza della morte nella vita, la mescolanza delle due, sembra ricalcare un verso che scandisce ripetutamente, come i rintocchi di una funerea campana, il dettato dei *Four quartets*: «In my beginning is my end»⁴⁸⁸. L'io inizia laddove accetta la sua fine, quando si fa bruciare volontariamente al deserto riformatore del divino. E solo nella fine dell'io può immaginarsi l'inizio. Questo è simile a quanto si è detto finora ma alcuni passi eliotiani sembrano essere esattamente sovrapponibili con la mistica dell'ablazione di cui abbiamo trattato: «darkness to purify the soul / emptying the sensual with deprivation / cleansing affection from the temporal»⁴⁸⁹, Riguardo la privazione di tutto ciò che è sensibile, la liberazione dalle zavorre dell'attaccamento al reale, Eliot propone, così come i mistici negativi, la discesa nel mondo interiore della tenebra perpetua, della inazione o mancanza di movimento, della negazione, in una parola, di tutti gli attributi dell'umano in una totale *kenosis* dell'io:

«Descend lower, descend only
into the world of perpetual solitude,
world not world, but that which is not world,
internal darkness, deprivation
and destitution of all property,
desiccation of the world sense,
evacuation of the world of fancy,
inoperancy of the world of spirit;
This is the one way, and the other
is the same, not in movement
but abstention from movement; while the world moves
in appetency, on its metalled ways
of time past and time future»⁴⁹⁰

In effetti sembra sentir riecheggiare la voce weiliana, e dietro di lei quella di Campo, nella sua strenua lotta alla distrazione fantastica, verso una affilata abolizione di tutte le false potenze dell'uomo: prosciugare al minimo l'azione, trasformare il movimento in stasi, rendere “inoperativo” il mondo dello spirito, mentre il mondo degli altri uomini brancola per le vie del desiderio. Come in Weil, anche in Eliot il desiderio non deve essere rivolto a beni sensibili che rassicurino con la loro presenza, ma deve essere un amore a vuoto, amore del vuoto, senza speranza della luce; perché solo amando senza pretese fagocitanti la luce si mostrerà:

487C. Campo, *Lettere a Mita*, cit., pp. 17-8.

488La prima ricorrenza è in T. S. Eliot, *East coker* I, p. 108, v.1, ma il verso viene ripetuto sei volte.

489T. S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti*, cit., *Burnt Norton* III, p. 100, vv. 96-8.

490Ivi, vv.114-126.

«I said to my soul, be still, and wait without hope
 for hope would be hope for the wrong thing; wait without love
 for love would be love of the wrong thing; there is yet faith
 but the faith and the love and the hope are all in the waiting.
 Wait without thought, for you are not ready for the thought:
 So the darkness shall be the light, and the stillness the dancing»⁴⁹¹

Questo terzo paragrafo dell'*East Coker* si conclude (vv.135-143) con una traduzione precisa della *Salita al monte Carmelo* di San Giovanni della Croce, a sigillare quel movimento senza senso apparente e senza pretese cognitive («you would have to put off / sense and notion»⁴⁹²) che è appunto la via della salvezza; qui si predica il passaggio attraverso il non-essere, perchè sia possibile poi sgorgare nella pienezza dell'essere: «In order to arrive at what you are not / you must go through the way in which you are not»⁴⁹³. Ancora esattamente come in S. Weil il tormento della mancanza ad essere dell'uomo è escogitato dall'Amore divino perché si compia, in tal modo, l'attuarsi delle potenze sovranaturali dell'uomo attraverso la negazione dell'io: «Who then devised the torment? Love / Love is the unfamiliar Name / behind the hands that move / the intolerable shirt of flame / wick human power cannot remove»⁴⁹⁴. Resta all'uomo decidere, e parliamo ancora lo stesso linguaggio weiliano, se obbedire al tormento o ritirarsi, coprirsi gli occhi; in entrambi i casi la “camicia di fuoco” rimarrà ben adesa alla pelle. Le presenze weiliane nel testo di Eliot, si è visto, sono significative e appariscenti, ma non intendiamo con ciò immaginare una lettura eliotiana in questo senso; semplicemente ci premeva illuminare la lettura che Campo fece di Eliot, con quali occhi lo guardò e a quali zone testuali dedicò maggior attenzione. Attraverso le lettere si è potuta gettare una luce chiara sull'interpretazione campiana di Eliot e a questo semplicemente ci siamo attenuti.

Possiamo ora chiarire nella loro più piena significazione i due versi, tratti dai *Four quartets* posti in esergo da Campo a *Passo d'addio*: «For last year's words belong to last year's language / and next year's words await another voice». Lo spazio tra i due anni, il passato e il futuro, la resezione tra due mondi è il tempo della metamorfosi, del transito dalla vita vuota al vuoto mistico; occhi nuovi sorgeranno per un mondo trasformato dall'elezione della tenebra quale abito dell'esistenza. *Passo d'addio* mette in scena il taglio, la retta della decisione che divide i due anni, i due tempi. Una nuova lingua che sgorgnerà

491T. S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti*, *East Coker* III, p.116, vv.124-130.

492Ivi, *Little gidding* I, p.148, vv. 42-3.

493Ivi, *East Coker* III, p.116, vv.142-3.

494Ivi, *Little Gidding* IV, p. 158, vv.207-11.

dalla sorgente della via mistica è intanto, soltanto attesa. Una voce rinnovata, illuminata, prenderà la parola poetica, la genererà in una nuova condizione di luce, ma non ora. Per ora, ancora, si dicono le parole dell'anno passato in una lingua passata: la voce di Campo cammina sul crinale tra le due condizioni, per un momento si volge verso il burrone della vita vecchia e poi corre spedita alla luce tenebrosa del vuoto come elezione dell'esistenza. In questo funambolico ergersi sulla linea a mezz'aria tra due tempi Cristina Campo volle introdurre la sua raccolta preparando il lettore ad una lingua ambigua, secata dal di dentro da due opposte tensioni: il dolce-amaro ritorno al passato, l'addio sorridente e l'incamminarsi felice verso una nuova condizione mistica, verso la salvezza.

1.2 Le poesie di "Passo d'addio"

Si analizzano, da un punto di vista stilistico e contenutistico, nell'ordine di comparsa nella raccolta, le undici poesie di *Passo d'addio*, riportandone di volta in volta il testo integrale tratto da *La tigre assenza*⁴⁹⁵. Particolare interesse sarà volto nell'evidenziare le profonde confluenze ideologiche tra la concezione mistica analizzata nella prosa e l'attuarsi di queste nella poesia in atto. Si è scelto di non indagare gli echi letterari, pur fortemente presenti, della voce campiana. Tale procedimento di assimilazione della letteratura precedente è in linea con la compagine teorica del coevo ermetismo, nonché nelle scelte stilistiche di Pound e di Eliot (vero campione di ritagli citazionali). Il recupero della poesia, finanche quella antica, fu carattere precipuo di tali contemporanei movimenti ed ella vi si attenne rigorosamente. Numerosi sono i richiami a Petrarca, Leopardi, Cardarelli, *et alia*. La giovane età della critica campiana giustifica la nostra scelta. Si è preferito disciogliere *in primis* il senso religioso, umano e filosofico di queste liriche poiché si crede che questo sia il gradino iniziale di una lettura ermeneutica che ancora non abbia raggiunto gli stadi della maturità. Solo dopo che il complesso teorico-ideologico della scrittrice si sia posto in collaborazione con la poesia a colludere con essa, si potrà approfondire l'abisso della ricerca intertestuale, tale che siano svelati i debiti della lirica campiana con il passato letterario. Infine la nostra ricerca si prefigge lo scopo esatto di rinvenire all'interno della poesia le reminiscenze mistiche, non paiono dunque inerenti con i prefissati obiettivi lo studio relativo alle fonti letterarie della poesia di Campo.

Si ripiegano i bianchi abiti estivi
e tu discendi sulla meridiana,
dolce Ottobre, e sui nidi.

Trema l'ultimo canto nelle altane
dove sole era l'ombra ed ombra il sole,
tra gli affanni sopiti.

E mentre indugia tiepida la rosa
l'amara bacca già stilla il sapore
dei sorridenti addii.

495C. Campo, *la tigre assenza*, cit., pp.19-29.

La lirica si presenta con un andamento metrico tradizionale (costituisce una specie di ballata): si tratta infatti di tre terzine formate ciascuna da due endecasillabi e da un settenario finale. Tale struttura concede alla lirica un passo particolarmente melodico e rallentato.

Nella prima terzina, la vocalità perlopiù aperta di tutto il primo verso (ripiegano; bianchi; abiti; estivi) prelude all'andamento "indugiante" di tutta la lirica, in un assetto fono-simbolico di esatta costruzione. I due aggettivi a occhiale (bianchi e estivi), l'uno preposto, l'altro posposto al sostantivo centrale paiono rallentare ancor di più la scena presentata, in un decelerare allargato del tempo dell'azione. Il si passivante del verbo certifica la presenza di un elemento umano reso anonimo, a indicare un costruirsi della scena naturale, quasi liberato da volontà artificiali. L'atto di "ripiegare gli abiti estivi" sorpreso nella sua attualità premette di già l'idea della fine o chiusura di una stagione passata. Nella traiettoria che abbiamo designata possiamo perciò registrare "l'estate" come appartenente al grumo semantico della vita vecchia che finisce o da cui si prende congedo, in questo caso sorretta da una spontaneità degli eventi declinata al naturale. L'arrivo di una nuova stagione è definito attraverso il lento discendere di "Ottobre" sulla "meridiana", a marcare una endemica motilità temporale. La prosopopea di ottobre, resa con il "tu" è la primaria presentazione dell'io lirico, seppur celato nel dialogo con un altro: l'elemento umano è posto quasi come testimone del fluire stagionale, occhio che non si fa soggetto ma osserva e dialoga con un ambiente reso "persona". La "meridiana" è il primo di una serie di oggetti di misurazione temporale che fanno dello scorrere del tempo una presenza costante⁴⁹⁶, a individuare quel che abbiamo già definito come tema portante della raccolta; anche se in questo primo componimento la componente volontaria di stacco con il passato è ridotta al minimo, apparendo la cesura piuttosto come uno scivolamento spontaneo dello ieri nell'oggi. La scelta della stagione autunnale, come sigillo del tempo presente sembra indurre a uno spazio-tempo neutro, un luogo mentale di attesa e indugio. E esso richiama inoltre la «autumnal serenity»⁴⁹⁷ e l'«autumnal table»⁴⁹⁸ dei *Four quartets*. Nel primo caso esso è accostato alla saggezza degli anziani: l'autunno rappresenta dunque un tempo di calma e quieta riflessione. Nel secondo verso («In the smell of grapes on the autumnal table»),

496Cfr P. Gibellini, *La poesia di Cristina Campo*, cit., p.336. Egli definisce il tempo con ul *leit motiv* della silloge.

497T. S. Eliot, *East Coker II*, cit., p. 112, v.75.

498Ivi, *I dry salvages I*, cit., p126, v.16.

invece, esso è posto a scandire il ritmo del “brown god-sullen”, il fiume dell'infanzia che batte il tempo di una ciclicità stagionale resa presenza tangibile negli oggetti quotidiani. L'ottobre campiano vale quindi come luogo temporale dell'indugio, come si è già detto, del flemmatico distacco tra il vecchio e il nuovo. La totale assonanza tra “dolce” e “Ottobre” stringe i due in una particolare fusione fonica: ottobre è il tempo che concede i larghi passi di una lenta e dolce esitazione.

Nella seconda terzina incorniciata da un'anastrofe che fa del verbo *l'incipit* dell'endecasillabo scorgiamo il tremore di un “ultimo canto” a specificare un addio naturalizzato che prepara ai versi finali, ove l'addio sarà quello dell'io lirico. Possiamo porre come secondo elemento pertinente alla traiettoria del passato il “canto”, definito appunto “ultimo”. Il preziosismo lessicale “altane” in luogo del comune “terrazze” ha portato N. Di Nino a immaginare un intertesto sbarbariano laddove in *Tramonto sui tetti* si legge: «Ripone i lini asciutti una ragazza / sopra un'altana»⁴⁹⁹. Ci pare però possibile soltanto inferire un tic mnemonico più che una citazione volontaria, dal momento che Sbarbaro non compare mai tra gli autori citati da Campo, né il contenuto della lirica sembra in qualche modo accostabile alla nostra. Le “altane” indicano inoltre uno spazio-limite dal quale è possibile affacciarsi, una zona aggettante dalla quale l'io, non esibito, può sporgersi verso qualcosa, pur rimanendo ancora su un terreno neutrale. Il verso 5 («dove sole era l'ombra ed ombra il sole») è caricato da una doppia figura retorica: il chiasmo sottolinea al centro della fraseologia l'“ombra”, ove il “sole” lo contorna in una efficace stretta semantica; l'iterazione lessicale dei termini chiasmici stabilisce un andamento che potremmo definire “a ritornello”, in una densa ricorsività fonetica (si tratta di un'eplanadiplosi). L'opposizione luce-buio è riportata da N. Di Nino come macrosequenza ricorrente nell'intera silloge⁵⁰⁰. Data l'alta densità semasiologica del verso varrà la pena soffermarsi a dipanarlo nella sua feconda concettualità. Nella stagione passata specificata dal verbo “era” il sole e l'ombra si incrociavano in un rovesciamento di valori: il sole, posto come termine assoluto di “luminosità” era in ombra e contemporaneamente i luoghi ombrosi rappresentavano la luce. Siamo davanti ad una metamorfosi nella concezione del valore positivo della luce e di quello negativo dell'ombra. Nel passato si era cioè nel luogo degli «specchi rovesciati»⁵⁰¹: l'estate giunge quindi a rappresentare un tempo in cui la percezione dei valori era contraria

499 N. Di Nino, *Commento a “Passo d'addio” di Cristina Campo*, in «Il nuovo Baretto», I, p.286.

500 Id., *Il “libro di poesia” di Cristina Campo*, cit., p.219.

501 C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p.111.

rispetto a quella vera, nel senso trascendentale; la luce era interpretata come tenebra e la tenebra era come luce. Riportiamo un passo della prosa che può aiutarci a capire fino in fondo il verso: «Così che quando tutta la luce viene a trovarsi in ombra e tutta l'ombra in luce, non è più possibile ricordare come le cose stessero da principio»⁵⁰². Quella che avviene in questa esitante stagione autunnale è in realtà una trasfigurazione profonda nella percezione dei valori. L'io lirico indugia certamente, statico com'è in una terra di mezzo, in un luogo a mezz'aria tra il prima e il dopo, ma la metamorfosi cognitiva attuata indica già la via, a livello mentale, intrapresa. La capacità di “vedere”, il rovesciamento etico interpretativo indica il cammino verso il nuovo: la trasformazione è già compiuta e non è possibile il ritorno, se non in chiave di un dolente passo all'indietro. La nuova postura morale provoca però un certo “affanno” della scoperta, il timore di un nuovo necessario del quale non si conoscono le conseguenze, ma che certamente sarà un bene se gli affanni sono presto “sopiti” in questa calda luce autunnale. Questo è il secondo affacciarsi dell'io lirico, ancora però semi-nascosto: gli affanni non possono che riferirsi ad un soggetto che si presenta però “assorbito” dallo spazio scenico.

La terza terzina si avvia su un verso («E mentre indugia tiepida la rosa») che si accende sull'assonanza della vocale “i” (indugia; tiepida), aprendosi poi nella larga vocalità di “la rosa”. Finalmente si fa scoperto il tema dell' “indugio” così sovente preannunciato: la rosa “tiepida” tentenna nel raffreddarsi definitivo. Essa rimanda inoltre al “giardino delle rose” dei *Four quartets*, ov'era posta a indizio di un tempo passato. Possiamo aggiungere un nuovo termine alla traiettoria che abbiamo definito: la rosa rappresenta il vecchio da cui si prende commiato, l'estate che finisce, un vecchio “sole”. Negli ultimi versi («l' amara bacca già stilla il sapore / dei sorridenti addii») il nuovo, che “già stilla”, si presenta nella veste di “un'amara bacca”, il cui sapore fa sinestesia (il senso del gusto accostato agli addii che dovrebbero invece attivare il senso dell'udito) con gli “addii” del finale, celando e svelando ancora la presenza di un io fuso nello spazio. Il chiasmo tra i vv. 7-8 sembra racchiudere le due immagini in un unico *continuum* concettuale: la rosa indugia in contemporanea al presentarsi della bacca amara. L'addio, (nella metonimia analogica dell'astratto per il concreto) si fa un oggetto, si cola nell'immagine della bacca, probabilmente un acerbo frutto dell'ulivo. La difficoltà del congedo è però presto resa positiva dall'ossimorico aggettivo “sorridenti”. Tale risultato ci riporta alle pagine sulla sprezzatura, nelle quali

502Ivi, p.161.

Campo formula la tematica della “leggerezza” nell'abbandono dell'io, nella svolta che è congedo dalle costruzioni identitarie di una volontà affermativa. Il senso della *via negationis* si racchiude così delicatamente in questa immagine finale: cammino amaro, duro sollevato però dalla leggerezza di un passo “sorridente”.

In questa lirica possiamo ravvisare i punti fermi della poetica campiana: “l'idea”, il concetto sono insufflati dentro immagini apparentemente poste a descrivere semplicemente una scena. L'io lirico che pure è così presente per le implicazioni concettuali che sostengono il testo, non appare quasi mai, immerso in una figuralità simbolica volta a rappresentare i segreti moti di un “destino”. Come si è detto nel quinto capitolo della prima parte, il soggetto lirico si nasconde nella trasparenza di immagini innalzate a simbolo di un destino individuo. Inoltre, come si notava nel capitolo precedente, la raccolta si apre su quel clima di esitazione che abbiamo definito un crinale tra passato e futuro, un presente dell'indecisione. Per quanto riguarda la traiettoria, o asse temporale che si era delineato in precedenza, abbiamo ottenuto questi tasselli: l'estate (v.1) semanticamente unita al vecchio “sole” (v.5), la “rosa” e l'amara bacca dell'ulivo, tratteggiano l'assetto semantico della prima stagione, stazione del cammino; lumeggiano, già da ora quelle aree semantiche che rincontreremo come rappresentanti dell'uomo “vecchio”. Si è inoltre incontrato il primo oggetto di misurazione temporale (“la meridiana”) che, in questo caso, procede “in avanti”; è bene annotarlo poiché in alcune liriche successive incontreremo un tempo “capovolto”.

Moriremo lontani. Sarà molto
se poserò la guancia nel tuo palmo
a Capodanno; se nel mio la traccia
contemplerai di un'altra migrazione.

Dell'anima ben poco
sappiamo. Berrà forse dai bacini
delle concave notti senza passi,
poserà sotto aeree piantagioni
germinate dai sassi...

O signore e fratello! Ma di noi
sopra una teca di cristallo
popoli studiosi scriveranno
forse, tra mille inverni:

«nessun vincolo univa questi morti
nella necropoli deserta»

Questa lirica risale circa all'ottobre del 1954; Campo scrive in un lettera a M. Dalmati del 14 settembre 1955 «Fu dopo aver letto *Le acque del Sabato* (una notte dello scorso ottobre sul fondo dell'oceano) che mi balenò la possibilità di far versi. Quella notte scrissi *A M. sopra una tavola di cipresso e Moriremo lontani*. [...] scrivo versi da soli 12 mesi. *Moriremo lontani* è la mia prima poesia»⁵⁰³. In realtà sappiamo che la prima lirica della scrittrice è del 1945, di dieci anni prima, come la nota dell'editore succitata avverte. La poesia è suggerita da un avvenimento reale, così come confida a M. Dalmati: «Se ti capita di trovarti nei Musei Vaticani, vedrai nella sala egizia una custodia di vetro con dentro i corpi di due bellissimi giovani. E sopra quella coppia millenaria, che è l'immagine stessa dell'amore, c'è il cartello: "Non erano uniti da nessun vincolo familiare"»⁵⁰⁴; nel 1956 le scrive ancora riguardo la "coppia" di defunti: «Ho chiamato mio padre e siamo andati ai Musei Vaticani. Tu sai, non è vero, a chi volevo fare visita! Ma ci crederai: ora le teche sono due! A vederle il mio cuore si è diviso con loro...»⁵⁰⁵. Ancora una lettera a Mita del 1962 testimonia l'interesse della Campo per i due: «di quelli che più tardi – ma questa storia lei la sa – vidi dormire accoppiati – così superbi e leggeri – nella teca del Museo Vaticano»⁵⁰⁶. Il testo non presenta una struttura metrica compatta come la precedente, anche se la maggioranza di versi sono endecasillabi (fanno eccezione tre settenari, vv. 5-9-13, e un novenario, v.15).

A fare da *incipit* è posto un breve segmento di verbo+predicativo ("moriremo lontani. Sarà molto"). Il soggetto è ancora una volta eluso ma si rende presente tramite il "noi" sottinteso al verbo iniziale. Al contrario del primo componimento vediamo qui la presenza di una coppia, un tu che accompagna l'io poetico. La forza coesiva della prima persona plurale cela e svela un io che è un "noi", ad additare una relazionalità ancora possibile che però il predicativo "lontani" presto scardina. Troppo presto l'unità duale è franta da un aggettivo che disillude ogni caso di durevolezza nella *coniunctio*. L'addio, annunciato dalla prima lirica, si attua in poche e brevi stazioni: il legame umano sembra restringersi ad un velocissimo contatto, un minimale, ultimo incontro. L'*enjambement* tra il primo e il secondo verso («sarà molto / se poserò la guancia nel tuo palmo»), la temporalità futura, e l'ipotetico "se" sembrano rimarcare la levità di questa ultima vicinanza, una

503 M. Dalmati, *Il viso riflesso della luna*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit., p.123.

504 Ibidem.

505 M. P. Harwell, *Il sapore massimo di ogni parola*, cit., p.289.

506 C. Campo, *Lettere a Mita*, cit., p.155.

vicinanza solo possibile, tutt'altro che certa. La scarsa probabilità che un ultimo approccio si verifichi è alleggerita inoltre dalla delicata discrezione di questo possibile contatto: un esile “posare la guancia nel tuo palmo”. Il tempo dell'azione possibile, “Capodanno”, è il secondo elemento di misurazione temporale che s'incontra; si tratta di un tempo sospeso, indugiante tra due anni, vorremmo dire epoche della vita, stazioni dell'*iter*. La cesura, il tempo sospeso, si rivelano ancora elementi portanti del sistema. L'io lirico pare teso tra una decisione già necessaria (l'addio) e l'indugio tentennante che chiede ancora del tempo: la declinazione verbale del primo verbo è al futuro; la separazione definitiva deve ancora avvenire. L'anafora sintattica spezzata (il “se” del terzo verso) è sintomo di una paratassi a singhiozzo, di un dettato interrotto dalle frequenti segmentazioni dei versi (così nel primo e nel terzo). Dovremo parafrasare i due versi in questo modo: “sarà molto se contemplerai la traccia di un'altra migrazione nel mio (palmo)”. Il palmo della mano sembra dunque porsi a tracciato di una scelta di vita, simbolico atlante della mente. L'immagine del palmo come mappa delle esperienze è elencata, tra l'altro, da Campo stessa come verso ricorrente della sua memoria: «Quante volte mi sono ripetuta certi versi o versetti: “O città io t'ho scritta nel palmo delle mie mani” [...] Ma intorno alla loro posizione segreta, finché la mia stessa sorte non me ne diede la chiave giravo ciecamente»⁵⁰⁷. Cristina Campo esibisce nella poesia un oggetto o immagine e lo issa a simbolo di una significazione psichica. Nel nostro caso specifico il palmo è simbolo di una scelta dell'io che lascia nello spazio stretto della mano la sua traccia, la decisione cioè di compiere “un'altra migrazione”, di volgersi ad un nuovo mondo dal quale il tu sarà per sempre escluso. Per ora però il commiato definitivo non è ancora compiuto; diciamo piuttosto che si sta compiendo nel tempo della lirica: è un commiato sorpreso nell'atto del suo accadere.

La seconda strofe si apre con una metatesi a distanza aggravata dall'*enjambement* tra i vv. 4-5 («Dell'anima ben poco / sappiamo»); essa pone in risalto il “ben poco” finale, quasi a contrastare il “sarà molto” del primo verso. In posizione focale è anche il genitivo accusativo di “dell'anima” a inizio verso. Il verbo stabilisce un ritorno al tempo presente, tempo dell'indugio, della dilatazione temporale e psichica. Nel verso successivo (“sappiamo / berrà forse dai bacini”) il ritorno di una temporalità futura, spiega questo antecedente “saper poco” dell'anima al tempo presente: oggi noi non conosciamo con esattezza la consistenza del percorso mistico, verso il quale l'io lirico tende, ma è possibile immaginare

⁵⁰⁷Ead., *Gli imperdonabili*, cit., p.145.

la sostanza della futura “altra migrazione”, anche se l'incertezza si stende come un velo attraverso quel “forse” posto ad attutire la forza di “berrà”. Il predicato è inoltre posto in risalto dalla segmentazione del verso. I tre versi che seguono sono densi di figure retoriche: in primo luogo notiamo la concretizzazione dell'anima, colta nell'atto corporeo di bere; in seconda battuta si registra l'analogia (tipica della poesia ermetica) dei vv. 5-6, i “bacini delle concave notti” che si può sciogliere solo facendo ricorso al contenuto simbolico; l'ossimorico “aeree piantagioni” al v.7 che riunisce in una stretta sintattica cielo e terra; infine il paradosso dei vv. 8-9 sigilla l'impossibile di “piantagioni germinate dai sassi”. L'alta densità retorica, l'analogia marcata segnalano l'elevata caratura simbolica del passo. Campo propone immagini concentratissime attraverso la cui trasparenza è possibile leggere, come in filigrana, l'enorme consistenza ideologica del passo. Questi tre versi sono veramente il centro pulsante della lirica. Esse indicano per la prima volta in cosa consisterà il futuro; ovvero, nella traiettoria che abbiamo costruito, questo nucleo semantico (che rincontreremo in numerosi testi) rappresenta il luogo mentale verso il quale l'io lirico si muove: il nuovo che segue il congedo dall'io passato. La notte solitaria è il simbolo che San Giovanni della Croce utilizza per indicare la mistica dell'annichilimento, che precede l'incontro con il divino. Tale notte si svela nella sua abissale “concavità”: essa è il deserto mistico della *kenosis*; è simbolo dello svuotamento cavo dell'identità cui l'uomo mistico deve andare incontro. La solitudine («senza passi») della notte è ancora caratteristica precipua dell'*itinerarium ad deum*. Così i sassi (dei quali notiamo l'unica rima della lirica passi:sassi) sono l'aspro cammino della negazione dell'io che generano, per grazia divina, una “aerea”, celeste fertilità. Il sasso rappresenta anche la durezza dell'uomo vuoto che il dio può trasformare in una feconda “piantagione”. In poche immagini Campo riesce a condensare l'arido movimento del divenire un nudo *nihil*. Di lì, fiducioso, l'uomo così scavato conoscerà la trasfigurazione di una aerea pienezza: la fecondità delle piantagioni. Le immagini rimandano inoltre a *The waste land*: «empty cisterns, and exhausted wells»⁵⁰⁸. La desolazione del deserto nel «*What the tunder said*»⁵⁰⁹ è ricalcata dall'aridità dei sassi, le “rocks” del testo eliotiano; nel breve giro di tre versi Campo può racchiudere, grazie alla profonda intertestualità con il testo inglese, l'intera desolazione senz'acqua né pioggia dell'uomo vuoto, calcificato nella sua dura e cruda sterilità, alla quale seguirà il sermone bruciante del finale eliotiano. A dimostrazione della stabile assimilazione al testo dell'inglese, torna in

508T. S. Eliot, *The Waste land*, cit., p.58, v.384.

509Ivi, questo è il titolo della sezione.

aiuto la lettera già citata a Mita del maggio 1956, nella quale la scrittrice tratta del suo rapporto con Eliot: «questo sole che riempie d'acqua le conche vuote degli anni»⁵¹⁰. Questa seconda poesia apre dunque il sipario sul punto d'arrivo della nostra traiettoria, l'aldilà del crinale: lo svuotamento dell'io.

Eppure, se anche l'indirizzo è segnato, la meta intravista, la penultima strofe si schiude su un oggi ove quell'unità duale è ancora attiva: «O signore e fratello! Ma di noi / sopra una sola teca di cristallo». Si osservi la tonalità biblica dell'invocazione ove, accostato all'evidente “signore”, si legge “fratello”, rimando al Cantico dei Cantici⁵¹¹. Notiamo la seconda metatesi a distanza della lirica acuita dall'*enjambement*, che ancora valorizza la frammentarietà di una versificazione franta. Tale dato funziona da sintomo di un'altrettanto segmentata condizione dell'io, in una frantumazione dell'identità tra due tensioni opposte. La prevalenza delle sibilanti (signore; sopra; sola; cristallo) e della vocale aperta (sopra; sola; teca; cristallo) pare stabilire una certa dolcezza del presente, ancora vacillante tra due poli, proteso verso l'avanti e ancora volto all'indietro; in questa stessa direzione leggeremo il risalto dato al “noi” in punta di verso. Un “noi” racchiuso in un solo spazio, quasi recintato; corpi morti (si ricordi l'*incipit*: “moriremo”) che il destino riunisce in una durevole stabilità. Se i due moriranno lontani, le loro ossa permarranno indivise in una apparentemente eterna congiunzione fisica. Si nota infine la consonanza di chiusura scriveranno: inverni ai vv. 12-13, e l'indicazione numerica dell'ultimo verso («tra mille inverni») che parrebbe un'iperbole (un *adynaton* per N. Di Nino⁵¹²), ma è numerazione precisa, laddove si tenga a mente l'episodio reale, narrato nelle lettere, da cui la lirica scaturisce. Si ricorda peraltro la caratteristica che la poetessa attribuisce alla poesia: in essa «la verità parla per *iperboli esatte*: “Portate via il mio cadavere” dice Edipo»⁵¹³.

Il distico finale (« “nessun vincolo univa questi morti / nella necropoli deserta” »), composto da un endecasillabo più un settenario, sancisce però, al contrario dei presentimenti precedenti, la separazione verbale dei due, che il “lontani” del primo verso preannuncia. L'edificio della verbalità scritta risulta più efficace della riunione corporea, e mostra, viceversa, l'attuarsi di una imperitura separazione. La plastica stabilità consegnata dal finale ci prepara all'avvenuta separazione della lirica successiva. Si registra infine la

⁵¹⁰ Cit., cfr n. 22.

⁵¹¹ «Come vorrei che tu fossi mio fratello», Ct 8, 1.

⁵¹² N. Di Nino, *Commento a “Passo d'addio” di Cristina Campo*, cit., p.290.

⁵¹³ C. Campo *Gli imperdonabili*, cit., p.147.

variante nella copia inviata a Spina che riporta al v. 14 “i due defunti” in luogo dello stampato “questi morti”.

Anche questa lirica, come la precedente e in linea con la teoresi letteraria, presenta l'esibizione di oggetti-simbolo (si è detto il “palmo”, “i bacini”, le “piantagioni”, i “sassi”, la “teca”) chiamati a svolgere ruoli evocativi di un'autobiografia chiarissima. Inoltre possiamo aggiungere nuovi termini, che sono elementi di più ampie aree semasiologiche, nuclei concettuali, al nostro schema direzionale: la “notte” e le “aeree piantagioni” sono posti ad identificare il futuro verso cui si incede. Così, se la prima lirica specificava gli elementi della vecchia stagione, questa seconda presenta i termini-tipo della nuova epoca. Abbiamo inoltre incontrato un secondo oggetto di misurazione temporale, “Capodanno”, posto ancora a significare il tempo dell'indugio, l'area mezzana dell'indecisione; a questo stesso tema ci portava tra l'altro la particolare frammentazione dei versi e della sintassi.

Ora che capovolta è la clessidra
che l'avvenire, questo caldo sole,
già mi sorge alle spalle, con gli uccelli
ritornerò senza dolore
a Bellosguardo: là posai la gola
su verdi ghigliottine di cancelli
e di un eterno rosa
vibravano le mani, denudate di fiori.

Oscillante tra il fuoco degli uliveti,
brillava Ottobre antico, nuovo amore.
Muta, affilavo il cuore
al taglio di impensabili aquiloni
(già prossimi, già nostri, già lontani):
aeree bare, tumuli nevosi
del mio domani giovane, del sole.

La lirica si presenta con due strofe, l'una di otto versi, la seconda di sette; anche in questo caso la predominanza ritmica è quella degli endecasillabi, con la presenza di un novenario (v.4), due settenari (vv. 7 e 11) e due versi composti (il v. 8 è un doppio settenario e il 9 un settenario più un quinario). Si registrano diverse varianti rispetto alla versione di *Quadernetto*, per le quali rimandiamo alla copia autografa della silloge privata pubblicata in «Humanitas» 3, 2001.

La prima strofe apre su un verso (“Ora che capovolta è la clessidra”) caratterizzato da una inedita temporalità: è il momento primo del trapasso compiuto. Esiste infatti un “ora” che il testo presto classifica come istante in cui il nuovo è compiuto: la clessidra (questo terzo oggetto di misurazione temporale) è stata capovolta. Il tempo cioè non procede più secondo un naturale avanzamento, un ciclico periodare per stazioni diritte, unidirezionali. Questo è il tempo in cui il “taglio” netto è avvenuto, la cesura si dà come compiuta. E il nuovo tempo è un tempo alla rovescia, che procede all'indietro, per negazione di sé stesso, un tempo disteso sopra il tempo. Questo tema ci rimanda all'argomentare del primo dei *Four quartets*, nonché alla teoria campiana dell’“avanzare di ritorno”: ella va verso un tempo scandito dall'eterno presente in cui l'avvenire e il passato sono connessi in una nuova concezione cosmica. Attraverso l'anastrofe (“capovolta è la clessidra”) e la catafora, la ricerca musicale pare volta a creare una stretta fonica nella prima parte del verso: il ritorno battente di “o” (*ora*; *capovolta*) genera un ritmo, nel primo settenario, di ondulata lentezza che si ritrova a cadere, come inciampasse, sui suoni sibilanti e gravi di “clessidra”. L'iterazione del “che” , in una brachilogica paratassi, nel secondo verso («che l'avvenire, questo caldo sole») è posto a spiegare la prima affermazione. La clessidra è infatti capovolta perché l' “avvenire” le sta dietro le spalle. Si tratterà allora di un avvenire immaginato che ben si accompagna con il passato della prima lirica. Entrambi infatti sono rappresentati dal “sole”: nel primo testo il passato era significato dall’“estate”, in questa terza lirica l' “avvenire” ha come apposizione analogica un “caldo sole”. Il passato e l'avvenire si incontrano nella stessa accezione di falsa luminosità, così come avevamo stabilito nell'analisi della prima poesia, una luminosità giudicata secondo dettami terrestri, carnali, laddove il nuovo cammino mistico si presenta nella tenebrosa area semantica della “notte”. Il nuovo tempo che ella va inaugurando sarà liberato da vincoli di scorrimento temporale terrestri. In identico modo leggiamo in Eliot: «Time past and time future / allow but a little consciousness. To be conscious is not to be in time»⁵¹⁴. Ella è chiamata a volgere le spalle al passato così come all'avvenire, quell'avvenire immaginato nei tempi del “sole” falsato. Come suggerisce d'altronde Gibellini: «la primavera capovolta e al pari la clessidra capovolta inducono all'oblio di sé o alla perdita d'identità»⁵¹⁵. Nel v. 3 («già mi sorge alle spalle, con gli uccelli») l'avvenire è al pari del passato un luogo mentale antico, che si supera definitivamente. Si nota l'allitterazione della doppia “l” (*alle*; *spalle*; *uccell**l*) che pare posta a

514T. S. Eliot, *The Waste Land. Four Quartets*, cit., *Burnt Norton* II p.98, vv. 82-3.

515P. Gibellini, *La poesia di Cristina Campo: un “Passo d'addio”*, cit., p.336.

rafforzare una unione fonetica che la virgola, al centro del verso, spezza. Il lungo periodo (vv. 1-5) si conclude con una principale al tempo futuro che possiamo parafrasare così “ora che la clessidra è capovolta, ora che l'avvenire, come un caldo sole, già mi sorge alle spalle, ritornerò a Bellosguardo senza dolore”. Ora che il passo trasformativo è avvenuto, che la purificazione, lo svuotamento si fanno avanti, l'io lirico può tornare senza “affezione” ai luoghi dell'infanzia. È un uomo nuovo che ha lasciato dietro di sé le ambascie dell'affettività carnale. Libero può ritornare a chiudere il cerchio sul sé bambino, avvolto dalla luce tenebrosa di un nuovo eterno presente. “Bellosguardo” rimanda infatti ai tempi giovanili di Firenze, il luogo è da lei stessa descritto in *Ville fiorentine*⁵¹⁶. Nei versi successivi scopriamo che proprio in quel luogo, nella città di più cocente affezione, è avvenuto il taglio, l'orrido e definitivo congedo: “là posai la gola / su verdi ghigliottine di cancelli / e di un eterno rosa / vibravano le mani, denudate di fiori”. Il procedere tutto simbolico del passo, ove brilla la centrale analogia (cancelli come ghigliottine), si scioglie facilmente qualora si tengano ben a mente le coordinate del sistema che avevamo delineato. In questa scena onirica rappresa in oggetti dalla accesa concretezza coloristica (le verdi ghigliottine, le mani rosa, i fiori) Campo allestisce il teatro del congedo, l'immagine primaria del trauma separativo. I cancelli del passato la “ghigliottinano”, le tagliano letteralmente la testa: ella, attraverso la rilettura in un eterno presente della propria infanzia, compie la più alta negazione di sé; rinuncia alla testa, al pensiero, alla volontà assertrice dell'io. Le mani, che hanno perduto i fiori (si ricordino le indugianti rose della prima lirica) “vibravano”, tremavano cioè all'aspra, atroce durezza del cammino negativo. Vibravano di un “eterno rosa” genera un bisticcio a distanza intertestuale con le rose della prima lirica e le rose del giardino eliotiano. La rosa, simbolo del passato, nel nostro caso il colore “rosa” si definisce ora in un eterno presente, atto a ricomprendere le epoche antiche in una nuova temporalità a-temporale. Per questi versi N. di Nino rimanda giustamente a Spaziani che scrive ne *Le acque del Sabato*: «Contro il cancello, intatta, era restata / una mia antica rosa morsicata»⁵¹⁷

La seconda strofe pare rendere salde le nostre asserzioni riguardo il primo componimento. Il tempo del commiato dal tu amato, dal mondo e dall'io, il taglio netto descritto nella strofe precedente avviene in Ottobre, un tempo definito come “oscillante”, esattamente come noi indicavamo la stagione autunnale della prima lirica: l'indugio si risolve e l'io brucia nel fuoco purgativo della *kenosis*. L'iperbato a distanza («Oscillante tra il

516C. Campo, *Sotto falso nome*, cit., pp. 118-122.

517N. Di Nino, *Commento a “Passo d'addio” di Cristina Campo*, cit., p.292.

fuoco degli uliveti, /brillava Ottobre antico, nuovo amore») è alleggerito dall'allitterazione in “o” di “*oscillante*” e “*Ottobre*”, che riunisce fonicamente il sostantivo e il suo aggettivo allontanati dell'inversione. L'ulivo, che avevamo già definito pertinente all'area concettuale del vecchio (si ricordi l'acerba bacca della prima lirica), è ora colto in un simbolico incendio: l'ulivo dell'indugio brucia al fervore di una nuova vocazione, accende il cammino mistico che dal quel fuoco purificatore, annichilente deve partire. Il fuoco rimanda inoltre ai finali versi purgatoriali di *The Waste land*, nonché all'incendio mistico di San Giovanni della Croce. L'autunno è ancora schematizzato, attraverso l'ossimoro “antico, nuovo”, come tempo anfibio separato a mezz'aria tra un amore vecchio e uno nuovo, quello mistico. I versi successivi lumeggiano lo spazio psichico di una ascesi mistica e negativa: «Muta, affilavo il cuore / al taglio di impensabili aquiloni». Si noti l'estrema concretizzazione del primo verso ove il cuore si offre ad una vera e propria operazione chirurgica di amputazione (“affilavo”, “al taglio”). Si ricordano allora le parole relative all'eroe di fiaba, questo simbolo dell'uomo mistico: colui è chiamato ad avere l'anima “spicca” per divellere l'anima dal cuore, il celeste dal temporale, l'eterno dall'affettivo. Il verso successivo («già prossimi, già nostri, già lontani») è posto a rimarcare una vicinanza umana che presto diviene allontanamento, con una rapidità accelerata dall'iterazione del “già”. Il “noi” sotteso al “nostri” si fa velocemente una cosa lontana a ribadire il “lontani” del primo verso della composizione precedente. Tutto quello che era ieri, quel che era un immaginato avvenire, svanisce, fatto cenere alla pira senza remore dell'*annihilatio*. Gli ultimi versi («aeree bare, tumuli nevosi / del mio domani giovane, del sole») sigillano l'avvenimento di una morte perpetrata fino in fondo, tale che i venti siano metaforiche “bare”, e per analogia “tumuli nevosi”, di una vecchia giovinezza, di un immaginato domani: il “sole” di quel vecchio tempo-temporale sia serrato stretto in un funerale celeste (se si ricorda la connotazione divina delle “aeree piantagioni” della lirica precedente).

Se la prima lirica stabiliva e descriveva il tempo dell'indugio, la seconda rafforzava tale ancipite tensione, la terza lirica mette in scena “il taglio”, la decisa recisione con l'uomo vecchio. Nella nostra traiettoria questa lirica rappresenta esattamente la retta secante: essa è il luogo cocente dell'addio. Si ribadiscono i termini utilizzati ad orchestrare le diverse posizioni dell'io: il “sole”, i “fiori”, “Bellosguardo”, gli “uliveti” la giovinezza sono posti al di qua della linea secante, sono cioè il vecchio; la linea secante è rappresentata da tutta l'area semantica del taglio (“ghigliottine”, “affilavo”, “taglio”); il nuovo è contenuto

nell'area semantica della morte dell'io: le mani “denudate”, le “aeree bare” e i “tumuli nevosi”. Ancora una volta si ribadisce l'esatta capacità plastica della poetessa, che sa rendere le immagini simboliche accesa e concrete. La concretizzazione di astratti, tramite aggettivazione o accostamenti sostantivali, è infatti il procedimento retorico che si rileva a più alta densità. Campo esibisce un oggetto e lo carica, lo fa pieno di un profondo significato simbolico autobiografico, rendendolo così un oggetto psichico. È interessante notare in questa lirica l'emergere pieno del soggetto adombrato da una lunga serie di verbi in prima persona singolare e di alcuni sintagmi soggettivi (“mi” al v. 3, “ritornerò” al v.4, “posai” al v. 5, “muta” e “affilavo” al v.11, “mio” al v. 15), laddove nelle liriche precedenti l'io era reso anonimo o assorbito nella dualità. Questo dato sembra voler suggerire la possibilità di una presenza piena del soggetto nell'esatto istante in cui essa è chiamata a scomparire. Ci pare possibile dunque raffrontare questo concetto a quella tematica che individuiamo nel nostro discorso su Eliot: il soggetto è vuoto ontologicamente, ma solo rendendo tale “mancanza ad essere” una scelta volontaria esso può immaginare per sé una redenzione identitaria, un esistere pieno, un destino. Il soggetto compare cioè soltanto quando decide di scomparire; solo allora si fa pieno di una volontà, di negazione certo, ma pur sempre una volontà.

È rimasta laggiù, calda, la vita,
l'aria colore dei miei occhi, il tempo
che bruciavano in fondo ad ogni vento
mani vive, cercandomi...

Rimasta è la carezza che non trovo
più se non tra due sonni, l'infinita
mia sapienza in frantumi. E tu, parola
che tramutavi il sangue in lacrime.

Nemmeno porto un viso
con me, già trapassato in altro viso
come spera nel vino e consumato
negli accesi silenzi...

Torno sola
tra due sonni laggiù, vedo l'ulivo
roseo sugli orci colmi d'acqua e luna
del lungo inverno. Torno a te che geli

nella mia lieve tunica di fuoco.

Dal punto di vista metrico ci rifacciamo all'esame di N. di Nino:

«La prima quartina rinvia alla strofa saffica latina (tre versi saffici minori chiusi da un adonio comunemente resa in italiano da tre endecasillabi chiusi da un quinario, ma in questo caso è preferito il settenario. La strofe successiva allude anch'essa al metro greco, visto che è composta da tre endecasillabi chiusi da un novenario, mentre la terza è aperta da un settenario poi due endecasillabi. Notevole è il successivo “scalino” 12a-12b, un endecasillabo franto che svincola la struttura dalla strofe saffica. [...] Gli ultimi quattro versi sono endecasillabi e, a sancire il definitivo abbandono del verso greco è, l'isolato, ultimo, endecasillabo.»⁵¹⁸

Nella copia di Spina si legge una variante dell'ultimo verso tunica di fuoco/ camicia di fuoco.

Dalla catafora incipitaria (“è rimasta laggiù, calda, la vita”), che pospone il soggetto (“vita”) conferendogli uno speciale rilievo in punta di verso, ci si avvia verso una costruzione strofica sinceramente ardua, aggravata e lesa dai pressocché ininterrotti iperbati e resa simbolica dalle frequenti figure analogiche. Il primo verbo (“è rimasta”) è in declinazione singolare e di genere femminile: sembrerebbe avere come soggetto soltanto la “calda vita”; si allunga invece a ricoprire le apposizioni del soggetto al v. 2 (“l'aria colore dei miei occhi” e “il tempo”) secondo una asindetica *enumeratio*. Se si volesse leggere, altrimenti, il primo verso concluso in una singola frase e non prolungato nelle due apposizioni, ci ritroveremmo con i due elementi del secondo verso a formare una frase nominale principale proseguita dalla subordinata relativa del v. 3 (“che bruciavano in fondo ad ogni vento”). Preferiamo dunque la prima proposta che, pur presentando un'eccezione sintattica (il verbo singolare a reggere tre soggetti), è facilmente spiegabile con una doppia apposizione che allarga il soggetto del primo verso. Si registra inoltre una eguaglianza tematico-semanticamente tra la fine della lirica precedente e questa: laddove “del mio domani giovane, del sole” del terzo testo costruisce quasi una *cobla capfinida* con la vita “calda” di questa composizione. Abbiamo definito infatti come afferenti allo stesso punto della traiettoria, a indicare cioè il passato della vita abbandonata i lessemi relativi all'area del “caldo”: “l'estate” (testo I v. 1), il “caldo sole” (testo III v.2) e il “sole” (testo IV v.15). In notevole differenza concettuale, pur nell'apparenza simiglianza semantica, annotavamo “il fuoco degli uliveti” (testo III v.) come rappresentante del taglio con il passato in contemporanea ai ventosi “aquiloni”, veri e propri attanti dell'operazione separativa che, nella lirica precedente, si andava compiendo. A contrasto con il primo nucleo tematico del

⁵¹⁸Ivi, p.296.

passato si ponevano i termini freddi dei “tumuli nevosi” (testo III v. 14), l'aridità e la solitudine delle “concave notti” (testo II, v.7) come lessemi rappresentati il punto della traiettoria aldilà del “taglio”. Tutti questi elementi ci serviranno nella decrittazione di questa quarta lirica che si presenta di affatto ardua decifrabilità. Si è già notata la sintassi stirata a ricomprendere in una verbalità singolare un soggetto con due lunghe asindetichiche apposizioni, che consideriamo presto tre soggetti se il verbo che reggono nella subordinata relativa (“bruciavano”) è al plurale. In realtà dobbiamo porre una doppia possibilità nell'interpretazione della sintassi di questo primo complesso periodo strofico, causata dalla difficoltà di lettura logica dell'ultimo verso (“mani vive, cercandomi”). Se da un lato possiamo parafrasare in questo modo: “è rimasta laggiù la vita, calda, l'aria colore dei miei occhi e il tempo (apposizioni del soggetto), i quali (soggetto) bruciavano (verbo intransitivo) in fondo ad ogni vento come mani vive mentre mi cercavano”. In questo primo caso avremmo una conclusiva analogia tra i tre elementi del secondo verso e le “mani vive”, non segnalata però da alcun elemento separativo come potremmo aspettarci. Nel secondo caso invece la strofe potrebbe essere sciolta in quest'altra maniera: “è rimasta laggiù la vita, calda, l'aria colore dei miei occhi e il tempo (apposizioni del soggetto), i quali (complemento oggetto) mani vive (soggetto), mentre mi cercavano, bruciavano (verbo transitivo) in fondo ad ogni vento”. In tal modo si avrebbe una metatesi a distanza tra il verbo e il soggetto. Dal punto di vista del senso la seconda ipotesi pare giustificata solo qualora si voglia inserire nel discorso una componente trascendentale: le mani vive che cercano sarebbero allora le mani di Dio che al centro del fuoco purificatore cercano l'io lirico, bruciando tutti i rappresentanti simbolici dell'uomo vecchio. Pure se questo è in linea con la teoria weiliana di una ricerca dell'uomo da parte della divinità, il testo, per il resto costruito secondo una mistica negativa del tutto laica non pare suffragare in alcun modo tale ipotesi: la presentazione di un divino finora mai nominato dovrebbe essere incorniciata da sintomi citazionali o di riferimento più esatti. Propendiamo dunque per la prima possibilità. Preciso lo scioglimento sintattico possiamo occuparci del significato. L'evidente rimando alla poesia precedente chiarisce l' *incipit ex abrupto*: “laggiù” è da riferirsi al luogo dell'incenerimento dell'io, allo spazio mentale del taglio e della cesura con il vecchio uomo. Il primo elemento del verso successivo (“l'aria colore dei miei occhi”) apre ad una nuova complicazione: gli occhi hanno acquisito una colorazione trasparente, come l'aria, o l'aria ha assorbito il colore degli occhi, in una panica fusione io-natura? Se la seconda opzione ci indicherebbe l'assorbimento dell'io lirico nello spazio naturale che

abbiamo riscontrato nella prima lirica, la prima opzione (verso la quale propendiamo) addita al testo eliotiano, *The Hollow men*, (si ricordi il rimando a questo poemetto contenuto nel secondo esercizio di traduzione da Eliot posto a concludere la silloge) ove gli occhi sono “sightless”, privati cioè della capacità sensoriale. Nel nostro testo, gli occhi sono divenuti trasparenti, hanno assunto il vuoto dell'aria, la sua incolore colorazione. In questo senso possiamo intendere la vita passata, la calda vita, come zona mentale della cecità. “Il tempo” è anch'esso termine della vita vecchia, poiché nella nuova vita la fluidità temporale naturale è capovolta (“capovolta è la clessidra” v.1), ricondotta cioè all'eterno presente dell'assenza dell'io, divenuto un non-io proscioltto dalle altalene affettive della temporalità corporea. “Laggiù” dunque sono rimasti i nodi della vita vecchia, la cecità e la dipendenza dal tempo che insieme coagualano l'idea del passato, e laggiù “bruciavano”: erano cioè sottoposti al fuoco purgativo dell'*annihilatio*. Tale fuoco, si è detto, agisce insieme ai “taglienti” venti dell'aquilone, che anzi sono i primari operatori della cesura. Abbiamo così spianato il terzo verso “bruciavano in fondo ad ogni vento”. La lirica si presenta finora come sintesi concettuale della precedente, racchiusa in una decisa ricorsività fonica, quasi una rincorsa musicale: l'assonanza di tempo:vento ai vv. 2-3, l'allitterazione della “a” nei primi due versi (rimasta, laggiù, calda, la, vita, l'aria), il ricorrere del nesso nasale alveolare “n” + occlusiva alveolare “t” o “d” (fondo; vento, cercandomi). L'ultimo verso della strofe (“mani vive, cercandomi”) innesca una nuova tonalità affettiva finora inedita e caratterizzante l'intero componimento: la vita vecchia dal fondo del rogo riappare come una mano viva vibrante nella ricerca dell'io lirico; una nuova attrazione emotiva sorge a trattenere l'io al passato in un doloroso rammemorare. La fulgidità dell'analogia si muove su un tono veramente commovente; essa concretizza una tensione emotiva che, come un'attrazione gravitazionale impedisce il proseguimento sulla diritta via dell'*iter*, ancorandolo ad un nuovo lungo volgersi indietro dello sguardo. Da notare la mirabile capacità compositiva di ricondurre ad un cocente concreto (“mani vive”) i termini astratti dei primi versi, seguendo quella che ormai possiamo definire una caratteristica poetica dell'autrice di rendere “cose” i nodi psichici.

La seconda strofe è inaugurata da un'anafora che l'anastrofe rende parziale: “rimasta è” in luogo del precedente “è rimasta”. Questo ci permette di aggiungere un sottinteso “laggiù” al v.5. Parte integrante della vita vecchia è anche l'affettiva “carezza”, che, se per un verso richiama le “mani vive” del v. 4, ci riconduce al “poserò la guancia nel

tuo palmo” del secondo componimento. Se dunque la cesura è un fatto compiuto, l'io lirico non riesce ancora a slegarsi del tutto dalle relazioni umane, riguardandole dall'aldilà della traiettoria con un sospiro penoso. La “carezza” perduta (“che non trovo più”) ricompare nel dormiveglia, “tra due sonni”, come un àncora che artiglia l'io lirico al mondo commosso degli affetti. Si noti, tra l'altro, il *pathos* generato dall'*enjambement* tra i vv. 5-6, con quel doloroso “non trovo” in punta di verso. L'altro *enjambement* tra i vv. 6-7 (“l'infinita / mia sapienza in frantumi”) lega attraverso la rima vita:infinita, la sapienza con la vita vecchia che si è lasciata. La “sapienza” che si presupponeva “infinita” nell'era antica, è disgregata (“in frantumi”) in quel mistico oblio delle potenze intellettuali che lastrica l'incedere negativo. Da osservare l'allitterazione consonantica che stringe *infinita* con *frantumi*, come a batterne ritmicamente il contrasto. Si nota tra l'altro la concretizzazione dell'astratto (sapienza in frantumi): figura retorica ancora ritornante. Il terzo *enjambement* tra i vv. 7-8 mostra una versificazione singhiozzata, colpita da una segmentazione continua dei periodi, dal momento che ogni verso della strofe cade su un'inarcatura. Nell'ultimo verso (“e tu, parola / che tramutavi il sangue in lacrime”) si descrive la perdita della parola poetica nel silenziato percorso mistico; in passato essa aveva le facoltà apollinee di trasformare il sangue, cioè l'impulso emotivo, nelle più posate lacrime di un presupposto cantare. Si vedrà nella decima lirica la straziante potenza dell'abbandono della “parola”. In quest'ultimo verso si registra, inoltre, l'allitterazione della vocale aperta (*parola, tramutavi, sangue, lacrime*), a sillabare quest'ultimo cocente addio.

La terza strofe attacca all'insegna di un totale rinnovamento della persona, sigillato dalla trasformazione del “viso”, sema che rimanda a quell'amputazione della testa che avveniva nella lirica precedente (“la posai la gola / su verdi ghigliottine”) : “nemmeno porto un viso / con me”. L'afflizione è ancora acuita dal risalto dato dall'inarcatura tra i vv.9-10 e dalla rima identica viso: viso tra i vv.10-11. Il vecchio “viso”, che è posto a rappresentare l'identità da cui si prende congedo, “trapassa” in un nuovo io: “già trapassato in altro viso”. Si potrebbe anche intendere che l'io lirico, incamminato nella via mistica, non porti con sé neanche un viso, inteso come “volto noto”, affetto. Tale affetto, nella *renovatio* viene a trasfigurarsi come un “volto” dai contorni nuovi, liberati cioè dagli ancoraggi relazionali. Questo ci aiuterebbe nella spiegazione del verso successivo (“come spera nel vino”) che pone non pochi problemi ermeneutici. N. Di Nino propone un rinvio

all'eucarestia⁵¹⁹, senza però fornire esatte spiegazioni. Possiamo immaginare che egli intenda il preziosismo lessicale “spera” in luogo della più comune “sfera”, andando a significare con questa l'ostia messa nel vino. Ma l'ostia più che una sfera è un disco piatto, né d'altronde tale lessema pare utilizzato in ambito ecclesiastico per intendere l'ostia. Che il passo rappresenti la trasformazione dell'io, in sé o nel legame con gli affetti, è chiaro dall'evidente “trapassato in altro viso”, ma la transustanziazione dell'ostia nel corpo di Cristo non avviene nel momento dell'immersione dell'ostia nel vino. Abbiamo svolto una breve ricerca nel campo dell'enologia e non compare mai il termine *spera* né ci risulta che sia necessario l'inserimento di alcunché di sferico nel mosto per la sua trasformazione in vino. Per “spera” abbiamo trovato però il significato di ancora galleggiante utile a frenare l'imbarcazione in caso di marosi. In questo caso, il “viso” “trapassato in altro viso”, inteso come ricordo di legami tagliati via di netto starebbe a significare un'ancora che mantiene l'io frenato nella sua piena trasformazione negativa. Più probabilmente la “spera” è arcaismo per “immagine riflessa”. Così il vino potrebbe assumere il senso di vino eucaristico, come bevanda antonomastica per la trasfigurazione dell'io. In esso galleggia un'immagine, un ricordo che trattiene l'io dallo spiccare da sé ogni rimanenza di legame corporeo. In questo modo si otterrebbe un significato in linea con la tonalità della lirica, ove si nota peraltro la coesione generata dalla paronomasia viso:vino. L'ennesimo *enjambement* tra i vv.11-12 sembra voler porre in risalto la rima interna trapassato:consumato. Tale viso nuovo è “consumato” negli “accesi silenzi” del v.12: nonostante dunque gli sguardi all'indietro la nuova posizione è certa, l'io lirico è calato nel vuoto di parole e persone che caratterizza il mistico incedere; nonostante i silenzi conquistati siano accesi dai ritorni emotivi che la lirica descrive. Dobbiamo aggiungere, ma già si era notato, l'area semantica della “solitudine” come carattere della nuova era mentale: le “notte senza passi” (testo II, v.7), i “silenzi” (in questo testo al v.12) e “sola” (in questo stesso testo al v. 12).

La quarta strofe inizia con la spezzatura grafica dell'endecasillabo del v.12, vero e proprio scalino metrico. Come abbiamo già notato in altri componimenti, negli ultimi versi è reso esplicito quel che prima si è lasciato intuire. Il primo verbo al presente, il presente della nuova condizione, “torno sola / tra due sonni laggiù” vale come conclusione sinottica dell'intero componimento. La postura morale è certa, ma il cuore tentenna e, nel dormiveglia inconscio di “tra due sonni”, si volge verso quel vecchio che oramai un largo

519Ivi, p.294.

burrone di coscienza separa. “Laggiù” rappresenta ancora quello spazio mentale del prima, ove ritroviamo uno degli elementi fondamentali afferenti, nella nostra traiettoria, alla condizione passata: “l’ulivo roseo” che contiene sia “l’ulivo” che il “rosa”. L’immagine plastica dell’ulivo roseo mostra, com’è avvenuto nei componimenti precedenti, la capacità di generare simboli da immagini concrete. L’*adynaton* dell’ulivo rosa, nato dalla volontà di comprimere in una sola immagine due elementi carichi di senso nell’economia della *factio*, tradisce il suo portato simbolico nel dato naturalmente impossibile. Si notano tra l’altro le allitterazioni “a paia” che uniscono i due versi: *sola/sonni, tomo/tra, vedo / ulivo*. Possiamo identificare “gli orci colmi d’acqua” del v.14 grazie ad una lettera a Mita: «Inventiamo un alfabeto di geroglifici nostri? Orcio vuol dire amore»⁵²⁰. L’amore è ciò che si torna a salutare nel sognante rammemorare che caratterizza l’intera lirica. Il successivo “luna / del lungo inverno” rimanda alla componente femminile della luna, bruciata insieme alle altre caratteristiche identitarie; non mettiamo a sistema questo termine dal momento che non appare in altre liriche come sema interessante. Il “lungo inverno” pare rimandare invece all’*incipit* di *The waste land*, dove valeva come stagione del torpore incosciente, del sonno vacuo, dimentico di stimoli alla redenzione (laddove invece la primavera smuoveva le coscienze morte). Nel nostro componimento significherebbe dunque il passato sonnolento dell’uomo ancora incapace dell’*iter* mistico. Gli ultimi due versi, franti dall’*enjambement* (“Torno a te / che geli nella mia tunica di fuoco”) ribadiscono il ritorno a un “tu” che i simbolici “orci” preannunciavano. Il verso è inoltre ritmato da un’anafora interna “torno” (v.12) e “torno” (v.15) tale che, la spezzatura nel primo e la segmentazione della punteggiatura nel secondo, creino un tempo alternativo, un canto interno rispetto alla franta versificazione, disgregata dalle inesauste inarcature. Il “tu” è coartato in un congelamento che ci rimanda all’asse concettuale del nuovo (del quale si ricordano i tumuli “nevosi”, nonché il contrasto con il “calore” semantico dei termini relativi all’uomo vecchio): il legame umano è interrotto dallo stesso raffreddamento imposto a tutti i calori accesi del passato. Non a caso l’ultimo verso chiude sull’immagine simbolica della “tunica di fuoco”, vero e proprio *habitus* marchiato dal fuoco purificatore della cesura che riscontrammo nel falò della lirica precedente. La tunica di fuoco che potrebbe rimandare a orrifiche sensazioni di ustione è pacificata dall’aggettivo “lieve” che ricorda la leggerezza della “sprezzatura”, il sorriso nella morte dell’io, che Campo descrive nelle pagine, già ricordate, di *Con lievi mani*.

520C. Campo, *Lettere a Mita*, cit., p.55.

Questa lirica si pone come primo passo all'interno della condizione mistica di negazione dell'io, laddove i primi due componimenti rappresentavano gli indugi precedenti al congedo dall'io e il terzo inscenava il drammatico "taglio". Da questo momento poetico in poi una verbalità declinata al tempo presente sarà posta a significare la condizione mistica che "le notti", "i tumuli nevosi", "i silenzi" racchiudono in dense concretizzazioni, simboli reificati di un raggiunto grado di abbandono dell'io e dei legami affettivi. Come abbiamo evidenziato il primo passo all'interno del cammino mistico è venato dal ritorno e dal commosso rammemorare la stagione passata.

A volte dico: tentiamo d'esser gioiosi,
e mi appare discrezione la mia,
tanto scavata è ormai la deserta misura
cui fu promesso il grano.

A volte dico: tentiamo d'esser gravi,
non sia mai detto che zampilli per me
sangue di vitello grasso:
ed ancora appare discrezione la mia.

Ma senza fallo a chi così ricolma
d'ipotesi il deserto,
d'immagini l'oscura notte, anima mia,
a costui sarà detto: avesti la tua mercede.

Sul piano metrico la lirica si compone di un alternarsi di versi tradizionali (endecasillabi) e versi composti. La robustezza della struttura è inoltre conferita dalla forma strofica: due quartine preparatorie cui segue un'ultima quartina conclusiva. Il componimento, inoltre, si presenta omogeneo grazie a una serie di fraseologie anaforiche e epiforiche che lo rendono compatto e particolarmente coeso. Si osserva infatti l'anafora "a volte dico: tentiamo d'esser" ripetuta ai versi incipitari delle prime due strofe. La frase "appare discrezione la mia" forma un'epifora ai v.2 e 8. Infine, sempre in questo senso, leggiamo la frequenza di rimandi a interi gruppi fraseologici e lessicali tratti dalla Bibbia, in particolare dai vangeli. La sintassi appare inoltre genericamente piana e le figure retoriche sono significativamente ridotte rispetto ai testi precedenti. Il testo è inoltre caratterizzato da un "noi" (esibito nel reiterato "tentiamo"), in contrasto con la prima persona singolare alla quale gli ultimi due componimenti ci avevano abituati: essi rappresentavano la nuova solitudine dell'io lirico che si afferma nell'intraprendere il cammino mistico-negativo. La

scelta della prima persona plurale, più che un ritorno agli antichi legami affettivi dell'unità duale presente nel secondo componimento, pare piuttosto spiegata dalla dedica incipitaria a Maria Chiappelli, amica «fiorentina [che] abitava in Via dei Mille, non lontano dalla residenza di Cristina in Via dei Lauger, ove spesso si recava, in compagnia di Mario Luzi, per passare interi pomeriggi, immersi in dialoghi e letture, nel giardino di casa Guerrini»⁵²¹. Si tratta quindi di una meditazione rivolta ad amici che evidentemente ebbero a condividere con la Campo identici interessi mistici⁵²².

Per comprendere appieno questa lirica è necessario rinviare ad un passo di *Parvo dei cervi*, nel quale Campo spiega il senso del ricorsivo “discrezione”:

«Quale lungo tirocinio per denudare sino al nocciolo, velo dopo velo, pelle dopo pelle, un rapporto. Come lungamente si crede al tatto, alla discrezione, al riserbo, veli delicati – ed è giusto così, finchè non si percepiscono appunto come veli: soavi insidie, pericoli impalpabili per la pupilla limpida dell'amore. Giobbe, il miglior amico di Dio, non ebbe rispetto alcuno per lui, né riserbo, né discrezione. Gli gridava tutto di se stesso né accettava risposta da altri che da lui.»⁵²³

Come si è detto nel capitolo relativo alle ascendenze mistiche, l'amore che mobilita la costruzione del vuoto psichico deve essere esso stesso un amore a vuoto, o amore del vuoto; moto dello spirito che sia sciolto da ogni “velo” di riserbo dell'io. In questa tensione direzionale l'uomo deve essere completamente nudo, in una totale offerta di sé; un uomo svelato nella sua scarna vuotezza e aridità.

Nell'ultima quartina tale tema è dipanato in una chiarezza espositiva finora inedita nelle poesie. Così il “deserto” e la “notte”, concreti simboli topici dell'ablazione dell'io, devono essere liberati da “ipotesi” immaginative, atti della mente che agiscano come veli coprenti, spessi schermi all'abbandono al divino. L'uomo deve negare le proprie facoltà intellettuali e immaginifiche per donarsi a Dio in una pura nudità, come un vaso cavo. L'attesa deve così essere un'attesa a vuoto, ripulita da qualsivoglia proiezione affettiva. Colui che non avrà saputo, come un motore inutile, girare a vuoto intorno alla propria inanità, facendo l'io un deserto scabro, una tenebra senza luci, “a costui sarà detto: avesti la tua mercede”. Quest'uomo che non sa prelevare l'ultimo velo, che continua a proiettarsi verso

521N. Di Nino, *Commento a “Passo d'addio” di Cristina Campo*, cit., p.297.

522 Si ricordi che fu lo stesso Luzi a donare a Campo, in uno di quei pomeriggi, la prima copia in francese di *La pesanteur e la grace* di S. Weil.

523C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p.155.

la ricompensa, avrà soltanto le sue stesse proiezioni come ricompensa. Egli non parteciperà a quel dischiudersi del divino sulla terra, quella folgorante agnizione del proprio destino⁵²⁴, che solo un'attesa di-sperata, può produrre. Campo stessa scrive: «A noi non spetta che attendere nel paziente deserto, nutrendoci di miele e locuste, la lentissima e istantanea precipitazione.»⁵²⁵. Dal punto di vista retorico segnaliamo l'iperbato del v.9, volto a porre in risalto “ricolma”, sottolineato inoltre dall'allitterazione della velare sorda “c” (chi, così, ricolma): verbo che si oppone concettualmente al mistico “svuotarsi”. Tale primo verbo preannuncia la significazione della quartina: saranno specificate quelle azioni che l'uomo mistico *non* deve compiere. L'inarcatura tra i vv.9-10 crea una anafora miscrosintagmatica tra i vv.10 e 11 : “d'ipotesi il deserto / d'immagini l'oscura notte”. Il parallelismo genera così un'endiadi fraseologica che indica lo stesso movimento: non si deve riempire “il deserto” di ipotesi intellettuali, così come l'immaginazione deve essere tenuta a freno per non colmare di “immagini” la notte mistica. Ribadiamo il processo di concretizzare l'astratto che si avvia con l'utilizzo dei termini “deserto” e “oscura notte” per rendere una condizione mentale, anche se tale figura non pare particolarmente accesa, dal momento che il portato simbolico è presto spianato da una topica mistica classica; così ad esempio, come si è già rilevato, in S. Giovanni della Croce troviamo l'esatta definizione “notte oscura”. Possiamo quindi aggiungere alla traiettoria dell'aldilà del congedo, il termine del “deserto”, accostato alle “notti” del secondo componimento, e ai “tumuli nevosi” del terzo. L'anastrofe dell'ultimo verso “a costui sarà detto” pare richiamare alle modalità prosastiche della Bibbia. Il resto del verso (“avesti la tua mercede”) richiama il paolino «Non c'è differenza tra chi pianta e chi irriga, ma ciascuno riceverà la sua mercede secondo il proprio lavoro»⁵²⁶. Tale citazione parziale ritorna sui nostri argomenti: quanto cammino l'uomo ha percorso nella via negativa tanto riceverà in ricompensa.

Possiamo procedere a ritroso nella spiegazione delle quartine precedenti ora che è fatto chiaro il senso generale della lirica. La segmentazione del primo verso non toglie nulla all'andamento regolare del periodare poetico. Piana come la sintassi è d'altronde la fonetica, che non si caratterizza per particolari allitterazioni, ma risulta fortemente prosastica. Si registra soltanto un'anastrofe al v.3 (“scavata è”). La proposta di cercare un

524Questa è la declinazione laica dell'*itinerarium* mistico per Campo, come abbiamo lungamente spiegato nel cap. 4, parte I.

525Ead., *Gli imperdonabili*, cit., p.119.

526I Cor 3, 8.

certo grado di felicità (“tentiamo d'essere gioiosi”) è una “discrezione”, un velo educato che si impone a contrasto della totale attuazione del “deserto” mistico. Così infatti spiegano i versi successivi, scanditi da un iperbato: “tanto scavata è ormai la deserta misura /cui fu promesso il grano”. Non si tentino cioè scappatoie emotive: la desertificazione è oramai attuata e il contenitore è, e deve essere, cavo di qualsivoglia consolazione. Campo pone a questo verso una nota: «la parola misura è usata concretamente, come si direbbe *staio* (“una misura di grano vi sarà data, pigiata e scossa e sovrabbondante”))»⁵²⁷. Osserviamo la volontà campiana di rendere chiari i propri abituali processi retorici: in questo caso la concretizzazione, attraverso l'oggetto “staio” o “misura”, della condizione psichica dello svuotamento. Questo dato si chiarisce ancora meglio con il riferimento evangelico al quale ella stessa rimanda. Esso è parte del celebre discorso della montagna e il versetto inizia: «date e vi sarà dato»⁵²⁸. La “misura” è dunque l'unità fisica di misurazione di quanto l'uomo avrà tolto di sé, di quanto *io* sarà stato capace di “dare”. L'esortazione alla gioia è dunque un peccato di disattenzione, o discrezione, che copre e oscura la reale condizione dell'uomo-negativo: l'essere cioè in uno stato di concavità identitaria.

La seconda quartina identica alla precedente in apertura, esorta questa volta alla “gravità”, che noi intendiamo come la latina *gravitas*, virtù della severità e della austerità. Essa vale per “tentiamo di esser giusti, di non peccare” nella speranza di una ricompensa. Il verso successivo (“non sia mai detto che zampilli per me / sangue di vitello grasso”) si apre su una citazione tipicamente paolina “non sia mai detto”⁵²⁹ e procede con il rimando quasi letterale all'episodio biblico del figliol prodigo⁵³⁰. Da rimarcare è la concretizzazione simbolica di astratti per la quale l'immagine speranzosa di una ricompensa divina si tramuta nello zampillare del sangue del vitello; tale immagine simbolica è caratterizzata dall'elezione di una terminologia fortemente connotata dal punto di vista della carnalità (sangue, grasso) e isolata in un unico verso preceduto dall'*enjambement* tra i vv. 6-7. Tale “ipotesi” rassicurante è ancora carattere della discrezione (“ed ancora appare discrezione la mia”), corposo strato di consolazioni che copre la nuda desertificazione della *via negationis*.

Questa lirica, dall'andamento e dallo scioglimento decisamente piani, è la prima a descrivere l'affondare dell'io poetico nel “deserto” della *kenosis*. In linea con il nostro

527C. Campo, *La tigre assente*, cit., p.246.

528Lc 6, 38.

529Rm 6,2; 6, 15; 7, 13; 9,14; 11,1; 11, 11; Gal 2,17; 3, 21.

530Lc 15, 11-32.

schema tematico la strada verso cui si procede è esattamente sovrapponibile alla mistica negativa che abbiamo analizzato nel cap.4, parte I; da questa deriva la terminologia tecnica di “deserto” e “oscura notte”; tali lessemi si inseriscono perfettamente con l'area tematica che avevamo definito luogo mentale verso cui si va, dopo il congedo attuato dalla lirica terza, e a seguito degli indugi emotivi della lirica quarta.

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.

Dal punto di vista metrico, questo componimento è costituito perlopiù di endecasillabi (cui fanno eccezione un ottonario, al v.14, e un doppio settenario, al v.5). La ripartizione strofica sopravviene per la pubblicazione della *plaque*, poiché nella sua prima stesura, riportata sul *Quadernetto*, essa appariva compattata in una sola lunga strofe. La versione precedente riporta inoltre alcune varianti di punteggiatura e tre varianti lessicali di una certa importanza: v. 8 l'attesa / l'anima; v.10 vivere finalmente/ durare, durare, v.12 smeraldo/ giada. Inoltre la copia Spina riporta per il v.8 la variante attesa / attimo.

La prima strofe, composta di cinque versi, si avvia su un'indicazione temporale che conduce la lirica sulla stessa posizione delle due precedenti; essa si deve intendere dunque come l'ora in cui il taglio è avvenuto, il momento in cui il pellegrino è nel pieno del suo cammino mistico. A rinfrancare questa prima posizione concorre la prosecuzione del verso: “ora non resta che vegliare sola”. La veglia, ovvero la coscienza nella notte mistica, e

la solitudine sono elementi che avevamo già notato come partecipi al grumo tematico del cammino spirituale, verso il quale, compiuto il congedo, ci si avviava. La veglia richiama inoltre la lirica precedente chiusa sull'immagine topica della notte. Si osservi il risalto che si vuol dare al termine “sola”, isolato dall'inarcatura e acuito dall'allitterazione della sibilante (resta, sola, salmista). La solitudine del deserto negativo ha però alcuni celebri compagni: il salmista e i vecchi di Colono. Tale isolamento può essere dunque alleggerito dalla lettura delle Sacre Scritture, in particolare i salmi che si presentano perlopiù come una supplica a Dio: nel disperato moto di decostruzione dell'io non si dimentichi il fremito dell'attesa, lo sguardo sempre rivolto al divino. Il rimando all'*Edipo a Colono* di Sofocle sembra riattivare il tema della morte dell'io. Colono è infatti il luogo ove termina il pellegrinare di Edipo cieco e mendico, egli si avvia verso quel luogo che gli fu predetto essere quello della sua morte: Edipo va verso la sua morte. L'io lirico può dunque vegliare in compagnia di coloro i quali furono testimoni, voce parlante (i vecchi di Colono sono, nella tragedia sofoclea, il coro) della consegna di Edipo alla sua morte e narrano la sua riabilitazione sociale, possibile solo tramite l'autosabotaggio dell'io, la rinuncia alla vita. Il passaggio è dalla cecità dell'uomo vecchio alla costruzione di un uomo nuovo tramite l'accettazione della morte. Il v.3 (“il mento in mano alla tavola nuda”) permette una più esatta comprensione se si legge nella variante di *Quadernetto* ove il verso viene scisso da una virgola: «il mento in mano, alla tavola nuda». La condizione mentale di totale presenza di sé e “attenzione” nella negazione dell'io è spiegata attraverso questa concreta postura di concentrazione: il mento tenuto nella mano, il corpo teso in ascolto, la mente in attesa. Questo atteggiamento corporeo si attua in una “tavola nuda” che sembra richiamare i giacigli scarni dei padri del deserto. L'iterativo “vegliare sola” del verso successivo offre una specificazione che ben si attaglia a questo clima di attenta e concentrata attesa che abbiamo appena rintracciato: “vegliare sola: come da bambina / col califfo e il visir per le vie di Bassora”. Questa nuova, silenziosa, attesa a vuoto è messa in similitudine con l'assoluta presenza mentale dei bambini che leggono le fiabe. “Il califfo e il visir”⁵³¹ e “le vie di Bassora”⁵³² inviano infatti alle *Mille e una notte*, libro che fu compagno di infinite letture infantili per Cristina Campo. Ma ricordiamo le sue parole sulla facoltà attentiva dei bambini in ascolto: «Qualcuno avrà notato con quale ipnotica lentezza battano le ciglia di un bambino che ascolta un vecchio rievocare [...]. C'è

531 Nella trattazione su *Le mille e una notte* Campo li definisce la “coppia deliziosa”, C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p.54.

532 Bassora viene citata nel primo viaggio di Sindbad.

in lui la tensione immobile degli animali in muda, degli insetti in metamorfosi»⁵³³. Sia chiamato il mistico a questa stessa postura di abbandono teso, di statico ascolto; nel deserto senza passi né movimenti della notte oscura vegliano i suoi occhi, l'orecchio sia attento, la vista aguzza: in ogni momento può giungere la voce sottile del divino ordine a rivelare il destino.

La seconda strofe si apre con un'anafora parziale del v.5, e indica l'ulteriore specificazione che si vuol dare alla condizione mistica cui l'io lirico è giunto. Ora nell'attesa, nella non-azione, l'agire si riduce ad un minimo movimento, estremamente significativo: “non resta che protendere la mano / tutta quanta la notte”. Si registrano in questi versi l'allitterazione rutilante della “r” (*resta*, *protendere*) e la lieve inarcatura tra i vv 5-6. Lo spazio mentale ancora si racchiude in un gesto del corpo, un movimento concreto a simboleggiare uno stato dell'anima. Evidente è ormai l'afferenza ai termini della mistica negativa: dopo il vegliare, si fa palese la “notte” della *kenosis*. In questa notte tenebrosa, all'io lirico non resta altro che la supplica come in un mendico atto di preghiera a vuoto. Si ricordi anche il gesto salvifico degli uomini morti in *The Hollow men*: «Here the stone images / are raised, here they receive / the supplication of a dead man's hand»⁵³⁴. Contro le pietre dell'aridità desertica gli uomini morti tendono una mano suplice. Ritorna l'immagine del “mendicante”, richiamata per via traversa dall'immagine di Edipo, e esplicitata poi al v.13. La paratassi spezzata dalla punteggiatura del v. 7 (che frange peraltro il verso in un settenario più un quinario) continua a specificare la condizione del miserabile questuante, uomo desertificato: “divezzare / l'attesa dalla sua consolazione, / seno antico che non ha più latte”. In linea con la lirica precedente il mistico dovrà abbandonare ogni possibilità di consolazione e farsi tutt'uno con la sua condizione disperata. Registriamo l'allitterazione delle fricative sorde e sonore (*divezzare*, *attesa*, *sua*, *consolazione*, *seno*) che danno al verso una sua leggerezza fonica in contrasto con la durezza dell'immagine. Notiamo inoltre l'inarcatura tra i vv.7-8 a porre in risalto quel concretissimo “divezzare” che, insieme all'analogia del v.9, incornicia in una stretta corporea l'immateriale “attesa” spirituale: l'attesa è votata al vuoto, a rimanere senza cibo, come la bocca di un neonato di fronte ad un seno sterile. La forza simbolica, la capacità plastica di costruzione di immagini cariche di significato simbolico è ancora da rimarcare come straordinaria capacità della poetessa. Il latte rimanda inoltre a S. Paolo: «Vi ho nutriti di latte, non di cibo solido, perché non

533C. Campo *Gli imperdonabili*, cit., p.14.

534T. S. Eliot, *The Hollow men*, cit., p.660.

eravate capaci di sopportarlo»⁵³⁵. Il latte rappresenta la parola di Dio data ai proficienti, cibo liquido facile e digerire, per semplificare la comprensione del verbo divino. In questo caso l'asciuttezza del “seno antico” rimanda ad una totale solitudine, foss'anche di parole divine. In questo stesso modo S. Giovanni della Croce notava un momento di totale derelizione dell'uomo, durante il quale le “sorgenti” dell'amore divino fossero del tutto disseccate. Da osservare è infine l'intensa lavorazione del verso che conosce le tre varianti anima/attesa/attimo, anche se paiono piuttosto modifiche stilistiche che non alterano il senso del periodo.

La terza strofe sottintende per brachilogia, dal momento che il verso della principale è all'infinito (“vivere finalmente quelle vie”), l'anaforico “non resta che” delle due strofe precedenti a dare alla struttura la forte coesione di una sola, unica paratassi. Si nota la paronomasia vivere/ vie in chiusura di verso, dilatato nella metatesi a distanza; tale effetto fonico ha fatto probabilmente propendere la Campo per questa versione rispetto alla variante di *Quadernetto* “durare, durare quelle vie”, che forse arricchiva il senso nella direzione di un'amplificata durezza dell'esperienza mistica. La qualità concreta (secondo l'abituale processo retorico) delle “vie”, che significano evidentemente il percorso mistico, è specificata dall'analogia dei due versi successivi: esse sono come un “dedalo di falò, spezie, sospiri / da manti di smeraldo ventilato”. Si tratta degli unici due versi della lirica di ardua scomposizione e sostenuti da una sintassi aspra. L'inarcatura tra i vv 11-12 allontana significativamente, acuendo l'iperbato, il sostantivo “dedalo” dal suo aggettivo “ventilato”. Le vie mistiche si presentano *in primis* come un labirinto: esse rappresentano un luogo ove il senso proprio dello spazio sia costretto a ritrarsi, in un'arresa della facoltà percettiva naturale. L'uomo mistico è infatti colui cui viene richiesta la perdita dell'attaccamento ai sensi corporei. Il labirinto si specifica come composto di “falò”, “spezie” e “sospiri”. Il primo lessema ci conduce al “fuoco degli uliveti” della terza lirica, ovvero all'incenerimento dell'io che in quell'occasione veniva inscenato. Il secondo elemento, le “spezie”, non compare in altre liriche sicché non possiamo metterlo a sistema con il resto della macrostruttura; possiamo soltanto immaginare si riferisca al sapore amaro e nuovo (esotico) dell'esperienza annichilativa. I “sospiri” si spiegano facilmente come gli affanni che animano il cammino dello svuotamento. Ora, tale labirinto, che abbiamo detto comporsi di elementi riconducibili all'esperienza mistica, è “ventilato da manti di

535I Cor 3, 2.

smeraldo”. Il fatto che il “dedalo” sia “ventilato” ci rimanda alla vecchia *coniunctio* che avevamo notato nella terza lirica tra il “fuoco” purificatore e il “taglio” dei venti Aquiloni. Le varianti presenti in *Quadernetto* non sembrano aiutarci a disserrare il senso veramente geroglifico del testo: manti/mantelli e smeraldo/giada. Riguardo la giada leggiamo in una lettera a Matizia: «la pietra saponaria è un ciottolo cinese che sta sott'acqua; ricoperto di una materia morbida come sapone, ma che al contatto dell'aria diventa dura come la giada; cosicché va lavorata sott'acqua»⁵³⁶; la giada è dunque classificata come pietra dura da scalfire. Lo smeraldo sembra invece essere il nocciolo dell'animo di un uomo, il suo centro, il volto singolo che riceve il suo bagliore dal volto divino (il “germoglio” divino in Meister Eckhart, la gemma di S. Weil), come apprendiamo da una lettera a Mita: «Tutto quanto lei dice intorno al volto che sta dietro tutti i volti, la Pietra essenziale che sta dietro tutti gli smeraldi, è così esatto». Tuttavia la lettera stessa, date le diverse costruzioni sottintese di una scrittura privata, è di difficile decrittazione; tra l'altro la lettera risale al tardo 1971, non sappiamo quindi se il simbolo fosse già stato immaginato da Campo. Dal momento che si verifica una indecisione tra le due pietre dure, siamo certi dell'assenza di una differenza concettuale tra i due minerali: si tratta semplicemente di pietre o gemme dalla difficile scalfitura, ma capaci di incidere, proprio in virtù della loro durezza, su materiali morbidi. Se la ventilazione ci conduce al significato del taglio, anche lo “smeraldo” ci induce a immaginare un oggetto che rifulge, che è impossibile da intaccare, ma che può tagliare la materia malleabile che è divenuta l'anima del mistico pellegrino. Esiste dunque, nel vuoto psichico, una gemma dura che ventila, aerea, fa aria nel dedalo incendiato: è il dentro profondo dell'io, il destino che il trascendente alla fine del percorso rivela; la noce dura che sola rimane all'ablazione dell'identità e che taglia quel che intorno ad essa vi è di superfluo. Ripetiamo: la via mistica è come un labirinto (poiché l'uomo vi perde il senso dello spazio) di fuoco purificatore, sapori amari e nuovi e affanni; in questo spazio labirintico si respira un vento (che sottintende il taglio con il passato) provocato dall'agitarsi di stoffe che sono pietre dure che scalfiscono l'identità del mistico, ma rappresentano la gemma della simiglianza divina che ogni uomo tiene racchiusa nel suo volto. N. Di Nino propone un rimando a D. M. Turollo, amico della scrittrice, infatti, in *Salmi in morte di mio padre e di mia madre* si legge: «dedalo di vie insanguinate / il mio cammino, asilo/ di mendicanti il mio

⁵³⁶Le lettere a Matizia Lumbroso Maroni non sono ancora pubblicate, noi abbiamo tratto questo spezzone dal sito web <http://www.adelphi.it/focus/campo/.htm>

cuore»⁵³⁷. Tuttavia l'intero testo descrive la disperazione per la perdita dei propri amati genitori; non ci pare patente alcun rimando concettuale, si tratterà piuttosto di un'immagine che colpì particolarmente la scrittrice e che volle utilizzare, masticata e riproposta in un nuovo significato. La strofe si chiude con un verso che richiama la situazione di mendicizia disperata che il rimando a Edipo (v.2) e la mano protesa (v.6) preannunciavano. Compagno della via mistica sia dunque il “mendicante livido, acquattato // tra gli orli di una ferita”. Si nota la forte dialisi della frase, spezzata dall'inciso (“vivere finalmente quelle vie [...] col mendicante livido”) e la cesura strofica tra i vv.13-14 posta a isolare l'ultimo verso. Sodale della via mistica è quel mendicante che richiama il Lazzaro evangelico: «Un mendicante, di nome Lazzaro, giaceva alla sua porta, coperto di piaghe»⁵³⁸. L'io lirico è dunque come Lazzaro, accanto a Lazzaro, uno che attende la venuta di Cristo, “tra gli orli di una ferita”. Si tratta di un *explicit* veramente straordinario che concretizza l'attesa spirituale, la supplice preghiera a vuoto di un uomo che ancora non dimentica il dolore della cesura, “la ferita”, ma sa che in quello squarcio diretto è la salvezza, sa che solo appiattito lì dentro può avviarsi alla redenzione. Tra i lembi doloranti di un io amputato, ghigliottinato, l'uomo deve raccogliersi in una miserevole attesa.

I termini della questione mistica sono così esattamente specificati: in tre ottimi testi la scrittrice reifica in immagini-simbolo dalla forte connotazione corporea lo stato mentale dell'uomo ablato, laddove le prime due liriche erano di preparazione all'ingresso sulla diritta via e la terza inscenava quello che, nella nostra traiettoria, definivamo la linea secante del commiato al passato.

La neve era sospesa tra la notte e le strade
come il destino tra la mano e il fiore.

In un suono soave
di campane diletto sei venuto..
Come una verga è fiorita la vecchiezza di queste scale.
O tenera tempesta
notturna, volto umano!

(Ora tutta la vita è nel mio sguardo,
stella su te, sul mondo che il tuo passo richiude).

537N. Di Nino, *Commento a “Passo d'addio” di Cristina Campo*, cit., p.301.

538Lc 16, 20.

La lirica è formata da una strofe di cinque versi incorniciata da due distici, l'uno incipitario, l'altro conclusivo. Dal punto di vista metrico riscontriamo tre endecasillabi (vv. 2, 4 e 8), tre settenari (vv. 3, 6 e 7) e poi tre versi composti (vv. 1, 9 e 5). Essa si presenta nell'insieme metrico piuttosto variegata quasi ad obbedire ad un'urgenza interiore che impedisca le piane prosasticità delle liriche precedenti: il clima sarà del tutto nuovo. Con questo componimento si apre una terna di testi che N. Di Nino interpreta come tempo dell'*visio dei*⁵³⁹. Questa proposta pare per noi assolutamente inaccettabile, nonostante il tono biblico generale dei tre parrebbe suffragare tale ipotesi. Secondo noi si tratta piuttosto del ritorno di quel "tu" della seconda lirica che non può assolutamente individuare il divino. Come abbiamo dimostrato nel capitolo sulla prosa di Cristina Campo la *via negationis* è declinata in una chiave laica che non concepisce come risultante dell'*iter* la *visio dei*, ma la comprensione del proprio destino in chiave trascendentale. La visitazione del divino non è mai tematizzata come punto di approdo dell'esperienza mistica, almeno nel primo tempo della sua produzione, tempo nel quale *Passo d'addio* fu composto. Tra l'altro nell'unica lirica, la decima, che certamente parla della ricerca del Dio, si usa la terza persona singolare: "sua voce" al v.9, e "a un cielo altro dal suo" al v. 12. Inoltre, come si è detto, questa è la prima lirica di una terna ove evidentemente il "tu" è quell'affetto che si è voluto lasciare, dal momento che nella lirica nona esso è invocato con il termine "Amore". La presenza di una terna compatta all'interno della macrostruttura fa sì che si presenti l'altro snodo della traiettoria che abbiamo schematizzato all'inizio del nostro esame e che è suffragato dal titolo della silloge e dalla glossa che ne fece Leone Traverso nella sua recensione. La traiettoria che si muove dal passato dell'uomo vecchio verso la nuova via mistica non è una linea dritta, ma un percorso a zig-zag, mosso, nella sua parte centrale, da quell'"ultimo passo di danza" che è un breve ma significativo ritorno alla vita vecchia. Analizzeremo di volta in volta le argomentazioni proposte da N. Di Nino, mostrando come sia necessaria la nostra lettura, che già le acquisizioni paratestuali suggeriscono. Se infatti al centro della silloge fosse posta la descrizione di una visitazione divina si renderebbe inane il titolo stesso che prevede appunto un ultimo movimento del vecchio uomo.

Il primo distico muove da un verso ("la neve era sospesa tra la notte e le strade") che tutto è volto ad accendere nel lettore un clima di sospensione: un nuovo

539N. Di Nino, *Commento a "Passo d'addio" di Cristina Campo*, cit., pp. 302-9.

indugio, un ritorno alla dubitazione indecisa delle prime liriche. La “neve” già identificata come afferente all'aldilà della traiettoria secante nella terza lirica (v. 14) è perfettamente spiegata come simbolo della notte mistica in un passo di *Parco dei cervi*: «I cinesi aiutano a vivere: il loro universo invisibile si esprime nell'universo visibile, la notte oscura nel peso della neve sopra un bambù»⁵⁴⁰. In questo spezzone Campo è intenta a spiegare i processi costruttivi della poesia perché essa sia efficace: è ben chiarito quel procedimento di ritorno alle cose, di esibizione dell'oggetto simbolico, di concretizzazione che abbiamo riscontrato come caratteristico della tecnica poetica campiana; quell'esatto nominare le cose per farne simbolo di realtà “invisibili”, luoghi dell'anima, spazi mentali. La neve, simbolo della notte mistica, è “sospesa”, diremmo sorpresa nell'accadere della sua caduta. La neve cade, ma si blocca in una pausa dilatata, in una istantanea che la coglie subito prima del posarsi sul terreno. Se la “neve sopra un bambù” è il simbolo della notte oscura, la nostra neve non si è posata, il movimento mistico è arrestato un secondo primo del suo avverarsi definitivo: così la neve attende, a mezz'aria tra “la notte e le strade”. La “notte” esemplifica quel che già simbolicamente avevamo inteso: è la scelta della via negativa che si fa ambiente dell'avveramento; il cammino, si è detto, è iniziato nelle liriche precedenti ma qui è colto in un istante di momentanea perplessità, un indugio appena millesimale. Questo verso si presenta perfetto nella costruzione musicale; vi notiamo infatti una allitterazione a paia delle consonanti (*neve, notte; sospesa, strade*) che produce una certa sonorità alternata in un verso per il resto reso coeso dall'allitterazione vocalica in “e” (*neve, era, sospesa, notte, strade*). N di Nino rimanda per questo verso al Luzi del *Quaderno Gotico*: «La vita era sospesa / tutta come questa veglia»⁵⁴¹. Il testo pare svolgere un'interessante ruolo intertestuale, ne riportiamo alcuni versi che indicano e allargano il tema della poesia campiana: «Ed ora inquietudine s'insinua, / penetra queste prime notti estive, / [...] La vita era sospesa / tutta come questa veglia. / C'è da piangere a pensare / come ho sciupato questa lunga attesa»⁵⁴². In questi versi Luzi intona un canto di inquietudine nella notte (come la mistica notte campiana) che prelude ad una “veglia” (si ricordi la veglia solitaria del testo precedente) “sciupata”, una lunga attesa resa inane. Tale tono ritorna e nelle scelte lessicali e nel motivo concettuale di fondo della nostra terna testuale, ove l'attendere paziente del mistico si vanifica in un drammatico ritorno sui propri passi. Come vedremo nella nona lirica il

540C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p.145.

541N. Di Nino, *Commento a “Passo d'addio” di Cristina Campo*, cit., pp. 302-9

542 M. Luzi, *La notte viene col canto*, in Id., *L'opera poetica*, Mondadori, Milano, 1999, p151, vv. 16-17 e vv. 23-26.

ritorno al passato, inscenato in questi luoghi poetici, ha generato un indietreggiamento tale che, come vedremo, “tutta la lunga scala / è da ricominciare” (testo IX, vv. 5-6). Il carattere di dubitosa esitazione del primo verso è spiegato, vorremmo dire “reso visibile”, con la similitudine del verso successivo (“come il destino tra la mano e il fiore”) in luogo della più abituale analogia, come a produrre un discorso che vuole avviarsi piano e disteso, senza il ricorso alle arditezze di figure retoriche di posizione e di sintassi delle liriche precedenti. Il destino, termine chiave nell'architettura ideologica campiana, è sospeso nell'incertezza di una mano che coglie il fiore: la mano potrebbe coglierlo, è a un passo dal coglierlo, ma il fiore rimane lì, intatto. Abbiamo già notato nella terza lirica come il fiore appartenesse al nucleo concettuale del passato (“mani denudate di fiori” al v.8). Il destino dunque, che invita caldamente al cammino mistico, subisce una lievissima attimale esitazione; è sorpreso nell'incertezza di un possibile ritorno all'uomo vecchio. Così se il primo verso indicava la sospensione della notte mistica, questo secondo verso indica il volgersi degli occhi verso un nuovo destino possibile, un destino di “marcia indietro”.

La seconda strofe si accende su una avvolgente allitterazione della sibilante (“in un suono, soave”) quasi a richiamare il “sospesa” del v.1 e prosegue con un'*enjambement* tra i vv.3-4 e con una forte metatesi a distanza del discorso (“in un suono soave / di campane diletto sei venuto”). Tale prolungarsi sintattico pone al centro del verso il vocativo, non segnalato da punteggiatura, “diletto” e risalta la finale comparsa del tu, verbalizzata nel “sei venuto”. Il momento della sospensione del distico iniziale si completa con la descrizione di un avvenimento che spezza la scena e frange la sintassi in un medesimo movimento di urgenza del dire. La terminologia, siamo d'accordo, potrebbe rimandare al linguaggio topico del Cantico dei Cantici, ma avevamo già notato nella seconda lirica come questo amore cammini entro binari apparentemente spirituali: il tu nella seconda lirica era invocato come “signore” e “fratello”. L'altro dell'unità duale compare sulla scena con un metaforico fragore di campane, a indicare un rallegramento tutto dell'anima che alleggerisce le durezza della solitudine mistica. Ancora da notare l'uso metonimico del “suono” che vale appunto come moto gioioso di un io lirico che “danza” sulla leggerezza di un improvviso e nuovo “domani giovane” (testo III v.15), quel calore umano che pareva definitivamente tumultato. Il lunghissimo verso successivo (“come una verga è fiorita la vecchiezza di queste scale”) è composto da un ottonario più un novenario e risalta, nella sua posizione aggettata, come un canto che la versificazione non riesce a interrompere, una lunga vocalità che l'io lirico si

concede. Ancora una volta è utilizzata la similitudine a comparare due oggetti-simbolo carichi di significato. Dal punto di vista retorico si nota, inoltre, l'anteposizione del secondo termine di paragone e la paronomasia minima “*verga/vecchiezza*”. N. Di Nino propone come interpretazione del primo oggetto-simbolo, «la verga di Aronne, prodigiosamente fiorita per indicare la scelta divina di Aronne e della sua famiglia per la funzione sacerdotale»⁵⁴³. In realtà il passo biblico è leggermente più complesso; il Signore comanda a Mosè di farsi consegnare da ogni casa patriarcale una verga affinché Egli potesse scegliere tra le dodici famiglie una da eleggere a capo, per far cessare i mormorii del popolo d'Israele: «E avverrà che l'uomo che io avrò scelto sarà quello la cui verga fiorirà»⁵⁴⁴. Analizzando bene l'intertesto si dovrebbe dedurre che l'io poetante si ritiene l'eletto da Dio; colui per il quale si è compiuto il miracolo di una verga fiorita. Tra l'altro l'accostamento tra i due termini, che indurrebbe la chiamata in causa dell'intertesto biblico, è soltanto apparente poiché ciò che fiorisce nel testo campiano non è la verga, bensì la “vecchiezza di queste scale”. N. Di Nino aggiunge inoltre, a rassicurare la sua ipotesi che suggerisce un io lirico visitato da Dio, una lettera a Mita del 1966, che riportiamo per un segmento più vasto rispetto al critico: «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»⁵⁴⁵. La Campo sta, in questo caso, descrivendo all'amica la processione della Domenica delle Palme a cui ha assistito; non esiste dunque un valore simbolico che ella attribuisce alla verga fiorita. Se lo si volesse trovare sarebbe comunque inadatto al nostro clima, presupponendo, come si è detto, il riconoscersi della poetessa come eletta da Dio in “funzione sacerdotale”. Come se non bastasse ribadiamo che, al tempo della composizione della poesia, la Campo era fuori dalla Chiesa cattolica e interpretava la via mistica come un percorso laico-filosofico, ove il trascendente interveniva quasi meccanicamente. Se invece poniamo a collaborare gli elementi microstrutturali con il complesso macrostrutturale della silloge otteniamo un'informazione significativamente diversa. I fiori sono posti, come la rosa al v.7 del primo testo, e i fiori al v.8 del testo terzo, a rappresentare la vita passata da cui ci si congeda. La vecchiezza è invece da posizionare a elemento semantico contrastivo rispetto al “domani giovane” del v.15, testo III: l'essere oltre il tempo che caratterizza il cammino mistico, l'aver rovesciato la clessidra si scompone in un ritorno al computo naturale delle stagioni della vita; se la vita passata era “giovane”,

543 N. Di Nino, *Commento a “Passo d'addio” di Cristina Campo*, cit., pp. 303.

544 Nm 17,5.

545 C. Campo, *Lettere a Mita*, cit., p.209.

questa nuova, mistica vita è connotata dalla vecchiezza; la vecchiezza evoca inoltre il tema della sterilità che si connette strettamente all'aridità del deserto mistico. La scala ci pare combaciare con la “segreta escala” de *La notte oscura* di San Giovanni della Croce, attraverso la quale l'anima esce dalla simbolica casa addormentata, e che vale come figura del mezzo con cui l'anima si libera dalla corporeità (come egli stesso spiega nel commento autointerpretativo). La scala di Giacobbe che N. Di Nino evoca come intertesto sembrerebbe caratteristica piuttosto di una mistica ascensiva *per gradibus* e mal combacia con l'incedere per sottrazione della mistica negativa, sistema cui Cristina Campo afferì. Se andiamo a ricomporre la similitudine, procedendo su una lettura di collaborazione tra nuclei concettuali, formati su ricorsive aree semantiche, otteniamo: “la vecchiezza (ovvero il deserto mistico) di queste scale (la via di liberazione dal corporeo) è fiorita (in un ritorno all'uomo vecchio) come una verga”. La verga si denota, perdendo i legami biblici e ponendosi semplicemente come un bastone “denudato di fiori” (testo III, v.8) e si fa nuovo oggetto-simbolo, “cosa” che rimanda al vuoto annichilatore dell'esperire mistico. Nei versi successivi l'arrivo fulmineo e primaverile dell'amato provoca una esclamativa di esultazione: “O tenera tempesta / notturna, volto umano!”. Si nota l'allitterazione dell'occlusiva alveolare, quasi paronomasica per i primi due termini: *tenera*, *tempesta*, *notturna*, *volto*. La ricomparsa dell'amato scombina il quieto deserto, il mare calmo dell'abnegazione, sommuove la “notte” mistica, in una dolcissima tempesta emotiva. Osserviamo come la “tempesta” non indichi in genere nel linguaggio topico mistico l'incontro con il divino⁵⁴⁶, che è di solito invece concretizzato tramite simboli quali il “fuoco”, la “luce”, la “sorgente” (così almeno in San Giovanni della Croce). Il “volto umano”, risaltato in punta di verso, esclude definitivamente la possibilità che l'altro che giunge sia un Altro divino. Il “volto” ci riporta invece al quarto componimento ove l'io lirico faceva il conto delle perdite, in un commosso commiato: “nemmeno porto un viso / con me” (testo IV, vv. 9-10). La figura retorica utilizzata è ancora il concreto per l'astratto, con il quale l'estrema perizia artigianale della Campo coagula l'accesa emotività di un incontro amoroso nella simbolica (e ossimorica) “tenera tempesta”.

L'ultimo distico sembra voler trarre le sorti dell'accaduto nell'inaugurazione di un nuovo oggi, riscaldato dalla comparsa dell'amato: “Ora tutta la vita è nel mio sguardo, / stella su te, sul mondo che il tuo passo richiude”. Entrambi i versi hanno un andamento

546 Anche se la metafora venuta di Dio-tempesta si verifica in alcuni passi della Bibbia.

sintattico piano; dal punto di vista fonetico evidenziamo soltanto l'allitterazione della sibilante, prolungata nei due versi (sguardo, stella, su, passo). Registriamo inoltre l'analogia fra "sguardo" e "stella"; il procedere concretizzante caratterizza entrambi i versi, nella costruzione di un luogo mentale veramente popolato di "cose" geroglifiche, immagini-simbolo che catturano l'emozione in pochi, ben scelti elementi materiali. La "calda" "vita" (testo IV v.1) che nel quarto componimento appariva lontana, recintata dall'iterato "laggiù" spazio-temporale, riappare in un nuovo assoluto "ora": tutta la vita che si era "data", offerta alla divinità nell'atto ablativo è dentro lo sguardo dell'io lirico che punta come una bussola all'amato. L'io lirico ha riconquistato quegli "occhi" che nella quarta lirica bruciavano alla pira ardente della *kenosis*. La riconquista percettiva ha una direzione umano-affettiva: la vista è tutta volta all'amato come una stella benefica che lo segua, illumini lui soltanto. Si nota l'analogia occhi-luce a richiamare alla mente quegli "occhi colore dell'aria" del quarto componimento. L'asindetico periodo successivo ("sul mondo che il tuo passo richiude") prolunga l'analogia: lo sguardo dell'io è "una stella" sull'amato e sul "mondo" che il "passo" simbolico dell'amato "richiude", dopo averlo evidentemente aperto con la sua venuta. L'io lirico si è potuto per un momento riaffacciare sulle ampie vedute del mondo irreali del passato, ma non sceglie di concedersisi. La figura dell'altro è così imponente da occupare tutta l'attenzione, le luci degli occhi puntate solo su lui.

Questo componimento celebra, al centro della silloge, un dolcissimo canto d'amore, l'ultimo danzare in una dimensione che ammetta l'affettività, che conceda i legami corporei, all'interno di una traiettoria che punta al mistico sgominare ogni prospettiva di auto-affermatività relazionale.

Ora tu passi lontano, lungo le croci del labirinto,
lungo le notti piovose che io m'accendo
nel buio delle pupille,
tu, senza più fanciulla che disperda le voci...

Strade che l'innocenza vuole ignorare e brucia
di offrire, chiusa e nuda, senza palpebre o labbra!

Poichè dove tu passi è Samarcanda,
e sciolgono i silenzi tappeti di respiri,
consumano i grani dell'ansia -

e attento: fra pietra e pietra corre un filo di sangue,

là dove giunge il tuo piede.

La lirica è composta di cinque strofe, due lunghe (una terzina e una quartina) intervallate da due distici. L'andamento metrico risulta variegato, formato com'è perlopiù da versi composti, (fatta eccezione per l'ottonario del v.3, l'endecasillabo del v.7, un novenario al v.9 e un ottonario al v.11). L'andamento generale dei versi si presenta frequentemente franto dalla punteggiatura e spesso dilatato da versi lunghissimi (il v.1 è addirittura un verso composto da diciotto sillabe). Il testo non mostra in generale particolari figure di inversione sintattica, presentandosi in una veste piuttosto prosastica nella struttura; tuttavia dal punto di vista concettuale risalta come uno dei più chiusi e autobiografici della silloge. Per questo testo, come per il precedente Di Nino propone ancora una lettura che interpreti il “tu” come Dio, ma in questo testo appare ancora più palpabile l'evidenza di una impossibilità ermeneutica in questo senso.

La prima strofe inizia con una serie di versi di difficile interpretazione qualora si tenga conto del valore tematico dato alle aree semantiche precedentemente incontrate; si verificano inoltre numerose anfibologie lessicali. “Tu passi lontano” del v.1 richiama il verso finale della lirica precedente (“che il tuo passo richiude”) costruendo una *cobla capfinida* che dà compattezza alla terna tematica della ricomparsa del “tu”. La figura amata appena apparsa è già colta in un moto di allontanamento, ad indicare la transitorietà delle esperienze corporee, umane. Tale atteggiamento di lontananza era peraltro già esperito dalla lirica seconda che nel verso incipitario recitava “moriremo lontani”. Vogliamo dare a questo primo spezzone un aspetto verbale durativo del tipo “tu vai allontanandoti”, per giustificare i due successivi “lungo” (v.1 e v. 2) che formano una asindetica paratassi, nonché un'anafora interna, se si consideri il primo verso spezzato dalla punteggiatura. Si registra inoltre un'allitterazione della consonante laterale “l” quasi sempre a inizio di parola (*l*ontano, *l*ungo, *l*e, *de*l, *l*abirinto). Il verso prosegue caratterizzato da una anfibologia lessicale che propone il primo bivio interpretativo della lirica: “lungo le croci del labirinto”. Il “labirinto” rimanda al “dedalo di falò” della sesta lirica (v. 11) e può facilmente essere sciolto come simbolo della condizione mistica; ricordiamo inoltre che il labirinto rappresentava, negli scritti sulla fiaba, il percorso che l'eroe doveva compiere per sdipanare i fili della sua missione di salvazione. Le “croci” sono un'anfibologia lessicale dal momento che possono significare sia gli “incroci”, i crocicchi del dedalico cammino, che le “croci” come simbolo cristologico di una più generica “morte dell'io”. Nella seconda ipotesi (verso

la quale propendiamo) il “tu” amato esce di scena, si allontana, dopo la vicinanza, il contatto avvenuto nella lirica precedente, attraversando i luoghi mentali della vita mistica che l’io lirico aveva già intrapreso. Egli vi passa allontanandosene, quasi a percorrere quegli stadi psichici nei quali il soggetto poetico è ormai recintato. Vorremmo dire che egli si allontana proprio a causa di quella nuova condizione mistico-negativa, connotativa dell’io lirico. I versi successivi (“lungo le notti piovose che io m'accendo / nel buio delle pupille”) vedono un'inarcatura che separa e isola il “buio delle pupille”. Il discorso simbolico, questo procedere per immagini-simbolo “visibili”, ripropone la condizione della lirica precedente “le notti piovose” paiono ricalcare la “tempesta / notturna” (testo VII, vv 7-8); vi aggiungono però un nuovo elemento: le notti vengono “accese” dall’arrivo dell’amato, (calate in quell’area semantica del “calore” afferente al tema del “passato”) nel “buio delle pupille”. L’attivazione emotiva avviene dunque ad uno stadio in cui le sineddotiche “pupille” (per occhi) sono oramai “buie”: l’io lirico, se si smuove affettivamente, non può che farlo in quel recinto già chiuso del buio, della notte mistica. Vogliamo dire: se un contatto con la vita vecchia è stato possibile esso però deve, di forza, avvenire nello spazio mentale di un già avviato svuotamento dell’io. Il soggetto poetico ha cioè vissuto una condizione ancipite: il volgersi all’indietro dello sguardo non può scrollarsi di dosso i passi già compiuti entro la via mistica. L’ultimo verso della strofe rende evidente il distacco: “tu, senza più fanciulla che disperda le voci”. L’allontanamento dell’amato è reso necessario della nuova condizione di lei; quella fanciulla intenta gioiosamente a “disperdere le voci”, a spargere nell’aria un canto amoroso, non esiste più perché la nuova condizione della donna è di negazione delle relazioni carnali. Possiamo comprendere appieno il senso di quel primo “Ora tu passi lontano”: si tratta di un allontanamento che la nuova postura mistica del soggetto poetico rende coatta. L’altro attraversa il deserto in cui lei è chiusa come in una conchiglia, vi è recintata dentro; non può che essere un passare lontano giacché la lontananza è indotta dalla stessa evidente negazione del corporeo che ella ha attuato.

Il secondo distico è formato da una principale nominale “strade” che è un anacoluto per le successive due subordinate relative polisindetiche: l’anticipazione del complemento oggetto crea una particolare sintassi singhiozzata e articolata. Il secondo verso chiude il distico con una lunga apposizione del soggetto che è una metatesi a distanza. Se ricostruiamo la frase otteniamo: L’innocenza, chiusa e nuda, senza palpebre o labbra, vuole ignorare e brucia di offrire strade. Non si registrano particolari effetti fonici,

mentre si nota l'abituale ipostasi per la quale all'astratto "innocenza" corrispondono i corporei "chiusa e nuda, senza palpebre o labbra". L'innocenza, che scegliamo di interpretare (non compare mai nel resto della silloge) come istanza alla purezza, quindi come carattere della via mistica, vuole, in una *voluntas* volta integralmente al proposito auto-sabotativo, ignorare le "strade". Se per un senso questo termine potrebbe riferirsi alle "vie" ascetiche del sesto testo ("vivere finalmente quelle vie" v.10), preferiamo farlo concordare con la "strada" della lirica precedente, ov'era posta ad indicare il mancato avverarsi della scelta morale. La detta purezza "brucia di offrire" quei camminamenti mondani verso i quali l'attivazione emotivo- relazionale la spinge. Seguendo la lettura *facilior* di "brucia di offrire" come "freme" nell'offerta, si andrebbe a negare il valore congiuntivo della "e" dittologica posta a raccordare due significanti che dovrebbero essere paralleli e corrispondenti. "Brucia di offrire" deve perciò essere sciolto con un significato che si accordi al precedente "vuole ignorare". L'atto di "bruciare" ci rimanda infatti a quel grumo tematico che abbiamo definito, nella nostra traiettoria, come pertinente al "taglio", alla linea secante dell'uomo che si stacca dal passato. Quindi potremmo svolgere la frase in questo senso: "incenerisce l'offerta", sceglie cioè la via purgativa dagli affetti, purifica la sua tensione ad offrirsi alla relazione con l'amato. D'altronde l'apposizione posposta di "innocenza" ci conduce verso questa stessa direzione: l'io lirico, in fondo, non potrebbe fare altrimenti perché è già "chiuso e nudo, senza palpebre o labbra". Il soggetto poetico ha già liberato la sua anima dai legami con la corporeità: è un uomo "chiuso", isolato dal passato, esposto nella sua nudità e come privato degli organi sensoriali, delle facoltà corporee di comunicazione (la vista e le labbra). Ella non può prestarsi a una nuova relazione a causa del sopravvenuto ingresso nell'*iter* negativo: ha già negato l'io, nelle sue facoltà intellettuali è corporee, è pervenuto ad uno stato di annientamento delle potenze dell'anima.

La terzina esplica (inizia con un "poiché") l'impossibilità della relazione, dal momento che la comparsa del "tu" rappresenta tutto quel caldo corporeo "vitale" al quale si è deciso di rinunciare secondo una *voluntas* acutamente diritta. I tre versi sono incoronati da una ritornante allitterazione della sibilante (passi, Samarcanda, silenzi, respiri, consumano, ansia), a battere il tempo di una sognante evocazione. L'iterato "tu passi" sembra richiamare al tema topico della lirica cortese, dello svegliarsi della primavera al solo passaggio dell'amata. La sola comparsa dell'amato è innesco ad un fiorire di fantasiose immagini di

vita, di carnalità. Verso tale significato punta il termine “Samarcanda”, luogo de *Le Mille e una notte*, concretizzazione simbolica di tutto un universo di gioiosa partecipazione alla vita. Secondo le parole della stessa Campo: «la freschezza dei cortili segreti, le vite umane ricomprate con una storia, la “pantomima erotica degli amanti”. [...] L'enorme sensualità delle *Notti*»⁵⁴⁷. Il passo dell'amato è l'accensione di uno spazio di vitalità gioiosa, avventurosa, fremente di esperienze, a contrasto con la claustrale aridità vuota del deserto, dell'annientamento dell'io. L'io lirico è spezzato da una doppia tensione: da un lato la purezza che svela e spinge verso quell'attuata condizione di puro e nudo *nihil* dell'essere, dall'altro lo stiramento verso l'incontinente gioia della vita, del “domani giovane, del sole” (testo III v. 15). Nei versi successivi sono riproposte immagini di ritorno alla sensorialità: “e sciolgono i silenzi tappeti di respiri, / consumano i grani dell'ansia”. Si osserva la metatesi del soggetto (“tappeti di respiri”) e la costruzione paratattica asindetica delle due frasi-verso. Il passaggio dell'amato srotola i “tappeti di respiri” (si noti l'accostamento sostantivale analogico) che “i silenzi” tenevano muti. Il silenzio della notte mistica si pone come uno stato di apnea, di annullamento della vita: dove manca il respiro, l'uomo è morto. I tappeti, questo simbolo del cosmo nelle pagine della prosa campiana, rappresentano tutta quella colorata vitalità cui l'uomo mistico rinuncia. Intendiamo il “consumano” del verso successivo (“consumano i grani dell'ansia”) nel significato di pongono fine, concludono, sciupano. La concretizzazione dell’“ansia”, la fremente attesa nel deserto mistico, l'attesa senza immagini né consolazioni (si ricordi il testo V), nei grani del rosario è particolarmente intensa. L'arrivo dell'amato, in questo srotolarsi magico e primaverile, in questo rifiorire tutto dell'anima desertificata, rende vano (consuma) l'attesa faticosamente raggiunta, togliendo velo dopo velo gli schermi dell'immaginazione e dell'intelletto. Questo tema ci richiama al testo luziano esaminato nella lirica precedente; in esso vi trovavamo questo stesso senso di “attesa sciupata”.

L'ultimo distico è incorniciato da una esortazione, separata dai due punti (“e attento:”) ad intorbidare le tinte briose della strofe precedente. Ricostruiamo la sintassi frammentata dalla posposizione dell'inciso esplicativo: là dove giunge il tuo piede, fra pietra e pietra, corre un filo di sangue. Il piede richiama il “tu passi” dei vv. 1 e 7 a sigillare il vero *leit motiv* del componimento. La concretizzazione “fra pietra e pietra” combacia

547 C. Campo, *Gli imperdonabili* cit., p54-55. Nel passo successivo Campo mostra la presenza anche di altro nel testo esaminato, anche del deserto e della *meditatio mortis*, ma esso vi si riscontra solo in alcune limitate zone del libro, come appunto nella *Storia della Città di Rame*, da lei commentata.

perfettamente con la condizione anfibia dell'io poetico che si è registrata in tutta la lirica. Tra una pietra e l'altra delle strade mondane che il passaggio dell'amato ha dischiuso, scivola un lieve filo di sangue. La rinnovata elezione della morte dell'io per ogni gioia dischiusa. Per ogni caldo sapore, per ogni accaldato respiro, l'io lirico deve compiere il doloroso passo di raccogliere in sé tutte le forze nell'accettazione, sempre nuova, di un destino di vuoto.

Questa seconda composizione della terna dedicata al ritorno all'uomo vecchio delinea con perfezione un tratto della *via negationis* che avevamo già preso in esame: il dolore del taglio, l'accoglimento di una scelta di vita che sanguina come una ferita aperta ad ogni affacciarsi del passato. Il deserto si fa luogo di bruciore cocente, per ogni tassello vitale che sia asportato.

Amore, oggi il tuo nome
al mio labbro è sfuggito
come al piede l'ultimo gradino...

Ora è sparsa l'acqua della vita
e tutta la lunga scala
è da ricominciare.

T'ho barattato, amore, con parole.

Buio miele che odori
dentro i diafani vasi
sotto mille e seicento anni di lava -

ti riconoscerò dall'immortale
silenzio.

Questo componimento, ultimo della terna dedicata a descrivere il finale “passo di danza” entro la vita, si compone di tre terzine , intervallate da un verso isolato, e di un distico finale. Dal punto di vista metrico si registra la prevalenza di versi tradizionali: tre endecasillabi (vv. 7, 10 e 11) e cinque settenari (vv. 1, 2, 6, 8, e 9). La lirica si costruisce intorno ad un unico intenso dialogo con il “tu” in un ultimo e feroce distacco; essa è puntellata di vocativi e apposizioni analogiche dell'amato e da particelle, possessivi e verbi della seconda persona singolare: “Amore”, “il tuo”, al v.1; “T'ho”, “amore” al v.7; “Buio miele” “odori” al v.8; “ti” al v.11.

Nella prima terzina si ha un vocativo iniziale “Amore” che prosegue con un

genericamente piano andamento sintattico; esso si interrompe soltanto con l'iperbato al v. 2 (“al mio labbro è sfuggito”) e *l'enjambement* tra i vv. 1 e 2. Si nota inoltre la parziale consonanza interna tra “oggi” (v. 1) e “sfuggito” (v.2). A battere il tempo di un avvenire *in itinere* dell'esperienza, torna un'indicazione temporale, “oggi”, che coinvolge l'io lirico in un estremo movimento di relazione sentimentale con l'altro. Ella si ritrova a scivolare sul nome dell'amato, letteralmente “cade” sul suo ricordo, potremmo dire che la mente vi inciampa senza volerlo, condottavi da una naturale rammemorazione: “il tuo nome al mio labbro è sfuggito”. Il “labbro” richiama le “labbra” assenti della lirica precedente in una inesausta compattazione tematica; esso è figura della vocalità relazionale. La finale similitudine (“come al piede l'ultimo gradino”) concretizza con meravigliosa perizia tecnica questo inciampo dell'anima nel nome dell'amato, nella sua invocazione. Il termine “piede” è iterazione dell'ultima parola del testo antecedente in una stabile ricorsività di immagini simili a suggerire l'eguale tonalità delle due liriche. Il “gradino” richiama inoltre la “scala” (che sarà nominata al v.5) della penultima lirica ov'era posta a simboleggiare il mezzo di conquista, nella notte oscura, della liberazione dal corporeo. Questo verso svolge il ruolo di avvincere, attraverso vari segnali lessicali, i tre componimenti (il VII, l'VIII e il IX) in un viluppo tematico unico.

La seconda terzina è caratterizzata anch'essa da un andamento sintattico piuttosto prosastico, complicato soltanto dagli iperbati dei vv. 4 e 5, l'uno antepone il verbo al soggetto (catafora), l'altro antepone il complemento oggetto al verbo; viene a generarsi in questo procedere chiasmico la centralizzazione di due gruppi sostantivali (“l'acqua della vita” e “tutta la lunga scala”), incorniciata da due verbi simili (“è sparsa” e “è da ricominciare”), in un agire consequenziale. “L'acqua della vita” del primo verso rimanda per ammissione della stessa Campo alla leggenda del Graal: «così l'acqua della vita è un motivo di favola (qui una leggenda bretone) molto comune, non diverso in fondo da quello del vaso di Pandora e della scatolina di Psyche»⁵⁴⁸. La leggenda bretone di un calice che contenesse l'acqua della vita o dell'eterna giovinezza è il testo di riferimento dell'intera costruzione di *The waste land*, come la nota dell'autore suggerisce: «Non solo il titolo, ma il disegno e buona parte del simbolismo inerente al poema furono suggeriti del libro di Jessie L. Weston *From ritual to romance* [...] sulla leggenda del Graal»⁵⁴⁹. Ci discostiamo, quasi per volontà della stessa

548 C. Campo, *Caro Bul, lettere a Leone Traverso*, cit., p.86.

549 T. S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti*, cit., p.65.

autrice, dall'interpretazione di Di Nino, che rimanda all'evangelica acqua della vita⁵⁵⁰. In Eliot l'acqua della vita è il termine della *queste* dell'arido Re Pescatore, pellegrino in una desertificata ambientazione di rocce e sabbia senz'acqua. La purgazione avverrà poi in questo testo grazie al fuoco, ma si avrà pur sempre l'agognato scroscio di pioggia proprio al limitare della svolta purgatoriale: «Then a damp gust / bringing rain»⁵⁵¹. L'intertestualità eliotiana ci induce, dunque, a interpretare tale simbolo equoreo come la coppa di salvezza, l'atto conclusivo del lungo percorso mistico nel deserto. L'ulteriore specificazione di Campo nella lettera a Leone Traverso esplica la necessità che quest'acqua rimanga chiusa in un contenitore: come appunto suggeriscono le vicende di Pandora e Psyche. La salvezza è un astuccio segreto che si va conquistando, l'apertura di questo provoca disastri e sovvertimenti negativi dell'*iter* di salvezza. Quindi l'acqua che si “è sparsa” indica una retrocessione all'interno del cammino mistico: essa giace in una dispersione che la vanifica. L'io lirico ha compiuto un passo indietro e ora “la lunga scala / è da ricominciare”: il soggetto è, a causa della retrocessione, costretto a ricominciare il proprio cammino dall'inizio, da quell'ultimo gradino che è il più vicino alla vita passata.

Nell'isolato v.7 (“t’ho barattato, amore, con parole”) si evidenzia l'allitterazione della consonante “t” (*T’ho, barattato*) nel primo segmento e l'assonanza interna di amore: parole. Al centro del verso spicca l'iterato vocativo “amore”. In questo verso si attua, a nostro parere, una pratica metapoetica: viene tematizzato l'atto dello scrivere d'amore. L'amore reale, il legame affettivo è stato sostituito dalla scrittura d'amore dei precedenti componimenti. In questo modo l'io poetante può andare oltre, proseguire il cammino morale: la poesia vale come surrogato della vita, nel silenzio abissale della notte mistica. L'oggettivazione degli stati emotivi che si avvera attraverso la produzione poetica permette all'io poetante di comprendere e conoscere in una de-costruzione identitaria la relazione amorosa, reimparando la lontananza necessaria tra quella vita vecchia e l'uomo nuovo. A queste riflessioni ci induce la stessa Campo: «Se qualche volta scrivo è perché certe cose non vogliono separarsi da me come io non voglio separarmi da loro. Nell'atto di scriverle esse penetrano in me per sempre – attraverso la penna e la mano – come per osmosi»⁵⁵². L'esperienza vitale dell'amore deve penetrare, tramite la scrittura, nel bagaglio dell'io perché possa attivarsi l'ablazione, la separazione da quella stessa esperienza. Così la scrittura è un

550 N. Di Nino, *Commento a “Passo d'addio” di Cristina Campo*, cit., pp. 309.

551 T. S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti*, cit., p.60, vv. 393-4.

552 C. Campo *Gli imperdonabili*, cit., p.143.

taglio disgiuntivo, una lama efficace, che netta il vecchio dal nuovo. L'amore è compreso nella sua rischiosa pericolosità così come i versi lo raccontano, ma lì, chiuso nei versi, si conclude.

La quarta strofe richiama ad un ritrovamento archeologico che Cristina Campo dà come spiegazione di questi versi in una lettera a Leone Traverso: «Dei “vasi diafani” di Paestum dove fu ritrovato del miele fresco dopo 1600 anni già ti ho scritto»⁵⁵³. La terzina è una lunga apposizione analogica all’“amore” del verso antecedente giustificata logicamente dalla declinazione in seconda persona singolare del verbo della relativa: “biuo miele che odori”. Non si registra alcuna particolare figura di posizione, fatta eccezione per l'inarcatura tra i vv. 8 e 9; dal punto di vista fonetico da rilevare è soltanto l'allitterazione dell'occlusiva alveolare nei vv. 8 e 9 (*odori, dentro, diafani*) e la ravvicinata assonanza *diafani:vasi*. L'apparente iperbole del v.10 si spiega letteralmente con l'episodio archeologico cui ella fa riferimento nella lettera a Traverso. Ora l'amore è un “miele buio”, ovvero una dolcezza chiusa nella sua incomunicabilità. Inane il colore, così come l'odore (“odori”) dal momento che il detto miele, simbolo dell'amore, è sotterrato da “mille e seicento anni di lava”. Tutte le accensioni vitalistiche della lirica antecedente, quel colorarsi e avvamparsi di emozioni sensoriali viene tumulato sotto la “lava”. Questo termine ci rinvia al grumo tematico del taglio con il passato, dal momento che pertiene alla medesima area semasiologica del “fuoco”. Il fuoco mistico che, attraverso la scrittura, ha bruciato l'amore lo tiene ora rinserrato sotto uno spesso strato di lava. L'amore con le sue infiammazioni emotive e sensoriali è definitivamente salutato in questo “letterario” silenziarlo.

L'ultimo distico si caratterizza per la drammatica inarcatura tra i vv.11 e 12 (“ti riconoscerò dall'immortale / silenzio”). La lirica si sigilla sulla impossibilità comunicativa dell'amato, sull'assenza di interesse verso ogni legame con il corporeo. L'emotività è rappresa, contenuta nell'immortale silenzio che oramai connota l'amato. Egli non potrà più generare vampe emozionali perché la poesia lo tiene definitivamente racchiuso sotto una chiave “immortale”, quella letteraria. Di lui si è detto e non si dirà più; se l'amato tenterà di presentarsi nuovamente alle porte claustrali della negazione dell'io sarà presto riconosciuto dalla sua inabilità vocale, dalla sua impossibilità generativa; e le porte saranno serrate al suo passaggio.

553 C. Campo *Caro Bul*, cit., p.86.

La lirica si chiude su quest'ultimo estremo commiato, pienamente volontario che non conosce più commozioni o tentennamenti. Nelle liriche successive la via mistica sarà ripresa laddove era stata abbandonata e il congedo dalla vita sarà un esito definitivo.

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 degli 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.

Dal punto di vista metrico la lirica presenta un predominio di versi composti su una piccola presenza di endecasillabi tradizionali (così i vv. 4, 6, 7 e 12). Abbiamo qui una delle poche rime della silloge ai vv. 9-12, voce:croce, e alcune assonanze intra e interstrofiche: la paronomasia amori: morti ai vv. 6-8; e mezzanotte:voce ai vv. 4-9-12. Si registra una certa regolarità strofica, dal momento che il testo è formato di tre quartine. L'andamento generale è caratterizzato dalla frequenza di enumerazioni asindetichiche e polisindetichiche, e dalla diffusione di figure di inversione sintattica. Al battente "tu" del presente, a quella presenza costante, si risponde ora, nelle prime due quartine con una quasi ossessiva frequenza di indicatori grammaticali della prima persona singolare: "mie" al v. 1, "mio", "mia" al v. 2; "io", "mi" al v.3; "mia" al v.5, "miei" al v.6, "mio", "mie" al v. 8. Inoltre tutti i verbi sono declinati alla prima persona singolare, tranne nel caso di un congiuntivo esortativo impersonale (al v.7). Notiamo dunque il ritorno ad un io fremente di una forte *voluntas*, affilata nella rielezione morale della *via negationis*.

La prima quartina muove dall'abituale indicazione temporale "ora" a ritmare le stazioni di un'esperienza vitale ben sillabata. Il primo verso ("ora rivoglio bianche tutte le mie lettere") prosegue con un verbo "rivoglio" che regge brachilogicamente le due frasi al verso successivo. Esso è indice di quella decisa, rinnovata *voluntas* di negazione dell'io di cui si diceva poc'anzi. L'atto mentale di ri-volere indica, di necessità un volere di nuovo,

desiderare qualcosa che in qualche modo e per un periodo è stato sottratto. Evidentemente si tratta della volontà di ricostruire quel che l'avvento dell'amato ha in qualche modo deteriorato, guastato. Se, dunque, la terna precedente fosse interpretata, come vuole il Di Nino, come visitazione del divino, il verbo “rivoglio” non sarebbe giustificato. Tale primo verso è forse il più citato dalla critica campiana, che sottolinea l'intertestualità con una lettera alla Dalmati del 1961: «Giorni fa sono stata a Firenze e ho bruciato due chili di carte – l'autodafé definitivo. Si sono salvate le tue lettere e poche altre, che ho portato qui a Roma. Poi ho scritto un testamento dove pregavo tutti di distruggere ogni mia lettera anteriore al 1957»⁵⁵⁴. L'interpretazione generale parrebbe leggere quelle “lettere” in punta di verso, come letteralmente “scritture epistolari”. Tuttavia, *in primis*, il rimando non ci pare pertinente da un punto di vista strettamente cronologico, dal momento che la lettera risale al '61 e che le “carte” che si bruciano o che si chiede ai destinatari di bruciare sono quelle anteriori al 1957, quindi paradossalmente verrebbe compresa nell’“autodafé” anche la *plaquette*⁵⁵⁵ in cui il verso compare. In secondo luogo il verso rimanda limpidamente al v.7 della lirica precedente: “t'ho barattato, amore, con parole”. In quel frangente l'io lirico aveva interrotto il silenzio connotativo della notte mistica per parlare d'amore, ovvero per “digerire” l'esperienza amorosa e consegnarla all'immortalità senza tempo e senza legami affettivi della poesia. Ora l'io lirico rivuole “le lettere” “bianche” (ancora un'aggettivazione concreta per l'astratto qualora si legga nelle “lettere” la parola poetica), desidera cioè tornare al mutismo elettivo della negazione verbale, verbalità che è atto della relazione. Si evidenzia l'inversione sintattica nell'anteposizione del predicativo dell'oggetto che si ritrova così al centro del verso in una posizione di accentuato rilievo. Il verso successivo (“inaudito il mio nome, la mia grazia richiusa”) ha una costruzione chiasmica che vede centrali “il mio nome” e “la mia grazia” incorniciati dai verbi impliciti “inaudito” e “richiusa”. In questo verso si nota, inoltre, l'allitterazione delle nasali, soprattutto nel primo segmento: *inaudito, mio, nome, mia*. Rette dall'unica stabile *voluntas* del sottinteso verbo principale, le due affermative sentenze dell'anima eleggono ancora il ritorno alla via mistica, che nella nostra traiettoria è il finale movimento dell'andirivieni morale, in sempre più precise notazioni: l'io lirico desidera che il suo nome rimanga inascoltato in una scelta di solitario annichilimento; che ella non abbia più nome, si sfrondi la sua presenza dalla collettività, si riduca la sua identità ad una presenza-assente, innominata, ir-relata. “La mia grazia richiusa” sottintende

554 M. Dalmati, *Il viso riflesso della luna*, cit., p.124.

555 La pubblicazione della quale risale al 1956.

la momentanea apertura che il canto d'amore della settima lirica aveva istantaneamente generato; ma in fondo lo schiudersi era stato momentaneo e brevissimo se già nell'ottava lirica ella predicava di sé “chiusa e nuda”. “La mia grazia” innesca il rinvio alla sensualità corporea delle liriche precedenti; che essa sia di nuovo racchiusa in sé come un guscio di conchiglia; che ella sia chiusa e pura nell'eburnea torre dell'isolamento mistico. Il terzo verso (“ch'io mi distenda sul quadrante dei giorni”) muove dal bellissimo congiuntivo esortativo “ch'io mi distenda”, cadenzato dall'allitterazione delle occlusive alveolari in “*distenda*” e “*quadrante*”. Il “distendersi” dell'io è ancora simbolo di una identità percepita corporea e che tutta si offre, distesa, senza remore e segreti, all'annullamento del temporale. Siamo di fronte al quarto elemento di misurazione temporale (già avevamo incontrato la “meridiana” al v.2, testio I, e il “Capodanno” al v.3, testo II, “clessidra”, al v.1 testo IV): il “quadrante dei giorni”. L'io lirico si esorta a offrire la propria vita al tempo-non tempo della sovra-temporalità mistica, a quell'eliotiano svincolarsi dalle restrizioni di un tempo lineare di contro alla circolarità del tempo trascendentale, dell'agnizione del proprio destino⁵⁵⁶. Nel verso successivo (“riconduca la vita a mezzanotte”) si registra ancora una paratassi brachilogica ov'è sottinteso “ch'io”. La “mezzanotte” evoca quel tempo di taglio e cesura con il passato che avevamo già notato nel “Capodanno” della lirica seconda. Il soggetto si sollecita a riportare la propria vita al centro delle due stagioni, al tempo del cambiamento, dopo che la comparsa dell'amato l'aveva fatta rovinare nell'emotività dell'uomo vecchio; l'io lirico desidera tornare a quel centro temporale del congedo, dello stacco con il passato.

La seconda strofe si apre su un doppio soggetto dilatato nello spazio di due versi (“E la mia valle rosata dagli uliveti / e la città intricata dei miei amori”) che cade sul verbo del v.7 (“siano richiuse nel breve palmo”). Da notare l'anafora di “e la” e la parallela costruzione logica di gruppi sostantivali seguiti da elementi di specificazione. Quel che deve essere “richiuso”, (si noti il secondo congiuntivo esortativo) sono quei simboli della vita vecchia che l'arrivo del “tu” aveva rivivificato. Il v.5 rimanda in maniera eclatante agli oggetti-simbolo che avevamo indicato come afferenti alla sfera del “passato”, così “rosata” e “uliveti”. Si registra l'allitterazione vocalica in “a” per *la*, *mia*, *valle*, *rosata*, *dagli*, a dare una ariosa leggerezza al verso. La “città intricata” rimanda alle “strade” delle liriche antecedenti ed è eretta a simbolo di una mondana affettività: lo spazio mentale dell'amore

556 Si ricordino le pagine che avevamo speso nel quarto capitolo sul tempo sovratemporale della lettura trascendentale dell'io.

come una popolosa caotica selva cittadina. Anche per questo verso si registra l'allitterazione della vocale aperta, nonché l'iterazione della "t": *la, città, intricata, amori*. Bellissima l'immagine simbolica del "breve palmo", che nella seconda lirica era eletto come simbolo di una tutta interiore geografia (se nel mio [palmo] la traccia / contemplerai di un'altra migrazione" testo II vv. 3-4). Tutti simboli del passato siano dunque serrati, tenuti stretti nel pugno di una piccola mano. La dilogia scavallata dalla cesura tra i vv. 7-8 di "palmo" ribadisce l'importanza di questo simbolo come spazio che raccoglie le esperienze esistenziali. In questo caso infatti il palmo è "segnato da tutte le mie morti". Il termine "le mie morti" è chiaramente metafora per tutte le morti dell'anima, i rinnegamenti della vita, le apnee notturne della via annichilativa. Ci pare improbabile leggere il lessema biograficamente come fa Di Nino: «Le *mie morti* hanno una evidente connotazione autobiografica, infatti segnalano il periodico rigenerarsi dell'io lirico dalle violente crisi cardiache spesso accusate»⁵⁵⁷. In primo luogo notiamo in queste parole critiche la sovrapposizione tra "io lirico" e io storico, in una scombinata compenetrazione tra vita e letteratura. Inoltre e gli crea, in tal modo, una zona poetica inestricabile per chi non sia a conoscenza della condizione fisica dell'autrice. Abbiamo sostenuto e qui continuiamo a sostenere la totale autonomia del sistema poetico di *Passo d'addio* dalla vita dell'autrice; ella organizza infatti una poetica che, pur partendo da dati autobiografici, è una poesia simbolica leggibile per chiunque vi si accosti con attenzione, con una «lettura multipla»⁵⁵⁸ che tenga presente il valore a più piani della parola poetica; ella stessa d'altronde specificava: «Attenta lettura della realtà e dell'arte. Dunque lettura totale, a piani multipli: poetica, umana, spirituale, religiosa e simbolica. Che legghi tempo a tempo, spirito a spirito, crei rapporti sveli analogie»⁵⁵⁹. Quel che abbiamo voluto dimostrare con questo studio è proprio la possibilità di interpretare la poesia campiana di *Passo d'addio* letteralmente in tutte le sue valenze simboliche, umane, religiose; ciò può accadere soltanto costruendo una collaborazione testuale profonda ove la macrostruttura sorregga gli elementi singoli.

La terza quartina presenta nel verso incipitario una variante nella copia Spina: il v. 9 "o Medio Oriente disteso" è corretto in "o Anatolia distesa". Il primo verso ("O Medio Oriente disteso dalla sua voce") apre con l'indicazione ad un luogo reale che è

557 N. Di Nino, *Commento a "Passo d'addio" di Cristina Campo*, cit., p.311.

558 C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p.80

559 Ead., *Appunti per una rivista di giovani*, «Stagione», III, 9, 1956, p.8; ora in Ead., *Sotto falso nome*, cit., pp. p.195.

simbolo di rinascita spirituale. L'“Oriente” è la coordinata spaziale dove il sole risorge, nonché il luogo che per primo ascoltò la “sua voce”, cioè la predicazione di Cristo, del Verbo divino. Per la prima volta nella raccolta Campo chiama in causa il divino, sempre in una non precisata nominazione. Si tratta di un trascendente svincolato dalla religiosità ortodossa, come la via weiliana le suggeriva. L'invocazione è dunque alla luce che si intravede oltre il deserto, ad una vocalità relazionale nuova, divina. Si nota per questo verso l'allitterazione a paia: della “d” nel primo troncone (*Medio, disteso*) e della sibilante nel secondo (*disteso, sua*). Il verso successivo (“voglio destarmi sulla via di Damasco”) mobilita di nuovo quella *voluntas* così forte nella prima quartina. Questo verso ribadisce l'allitterazione della sibilante e della “d” del v. 9 (*destarmi, sulla, di, Damasco*) generando un effetto fonico di reiterazioni che isola le parole chiave dei due versi: “destarmi”, “Damasco”. L'io lirico vuole affondare nel deserto perché vede, alla fine della strettoia, la manifestazione del trascendente, una risurrezione dopo la morte. Alla morte dell'io, che la via mistica implica, succede un risveglio, quello svelarsi del destino trascendente che evidenziavamo nel quarto capitolo, parte I, come capitale nella costruzione ideologica campiana. La via di Damasco rappresenta certamente la via in cui San Paolo, ricevette una visitazione da Dio, e di lì imboccò la diritta via della cristianità. Campo, inoltre, commenta in una lettera a Leone Traverso il senso di questo verso, a render ancor più piano il simbolo di “Damasco”: «In inglese, almeno, *to find one's road to Damascus*, significa trovare la via giusta, la soluzione lungamente cercata (e la cosa più strana è che la strada su cui cadde Paolo si chiamava e si chiama, “via diritta”...)»⁵⁶⁰. Se nei componimenti centrali (IV, V e VI) la poetessa aveva descritto la sostanza drammatica della notte mistica, in quest'ultima quartina ella esibisce il risvolto dell'annichilimento: scorgere la “via diritta”, quel luogo dello spirito nel quale l'uomo riconosce se stesso in un ordine trascendentale, nel quale al mistico laico campiano è illuminata la soluzione del suo destino. Gli ultimi due versi (“né mai lo sguardo aver levato a un cielo / altro dal suo, da tanta gioia in croce”) sono sorretti dalla stessa principale “voglio” in una paratattica brachilogia. La sintassi si presenta particolarmente franta a isolare una serie di parole-chiave, oggetti simbolici: lo sguardo, il cielo, la croce. In primo luogo registriamo l'anteposizione anastrofica del complemento oggetto (“lo sguardo”) e il verbo implicito staccato dall'avverbio di tempo “mai”; si nota inoltre la forte inarcatura tra i vv.11-12 che separa il sostantivo “cielo” dall'aggettivo “altro”. Ricomposto il periodo suona così: “né voglio aver mai levato lo sguardo da un cielo altro

560 Ead., *Caro Bul*, cit., p.87.

dal suo, da tanta gioia in croce”. La raddrizzata volontà spinge con forza verso una fissità dello sguardo, diremmo attenzione meditativa, verso il divino, unica relazione vera. Si noti la differente connotazione tra le “palpebre” che concretizzavano il legame corporeo con l'amato e questo rarefatto “sguardo”, a indicare entrambi l'attenzione rivolta verso un altro o Altro che sia. Non ci sia più altro cielo, altra direzione per la bussola-sguardo dell'attenzione del soggetto lirico. Il cielo si fa così ricettore dell'attenzione, luogo celeste verso il quale occhi mai più distratti puntano. Le cose celesti si specificano con il successivo “tanta gioia in croce” a chiudere il cerchio su una morte, quella mistica, che è contemporaneamente gioiosa salvezza, risurrezione.

Questo componimento di reintegro nella condizione mistica apre il sipario su un inedito senso di gioiosa leggerezza, il balzo allegro di una divina direzionalità che alleggerisce il piede dell'uomo che si arrende alla propria morte, che si costringe alla chiusura del deserto.

Devota come ramo
curvato da molte nevi
allegra come falò
per colline d'oblio,

su acutissime lamine
in bianca maglia d'ortiche,
ti insegnerò, mia anima,
questo passo d'addio...

Dal punto di vista metrico si segnala una prevalenza di settenari di cui uno sdrucchiolo (vv. 1, 3, 4, 8) e di ottonari (vv. 2, 6 e 7). La strofe è composta da due quartine che sviluppano un unico dilatato periodo. L'andamento è piano e delicato e compatta le frasi distico per distico tale che si ha un'inarcatura ogni due versi. Si registra una rima tra i due versi finali di quartina oblio: addio.

Il primo verso della prima quartina si scandisce in un ritmo perfetto di vocali alternate che ondulano il dettato in un delicatissimo fraseggio. Non si registrano allitterazioni particolari in questo incipitario distico logico (“devota come ramo / curvato da molte nevi”) se non quella vocalica della “o”: *devota, come, ramo, curvato, molte*. La lirica

si apre su due lunghi gruppi aggettivali (vv.1-2 e vv 3-4) di un soggetto implicito (io) che viene esibito solo con il lontano verbo “ti insegnerò” (v.7). Si registra inoltre l'assonanza ramo:falò ai vv. 1-3. L'io lirico trae le fila del discorso e sillaba in un dolcissimo canto gli esiti dell'intera *plaquette* coagulando, nello stretto giro di pochi e brevi versi, in una unica fraseologia dilatata, buona parte degli oggetti-simbolici che abbiamo scorto in questa raccolta poetica. Dopo aver statuito, nella lirica antecedente, la decisa e stabile direzionalità trascendente, lo sbocco dell'*iter* mistico, il soggetto si predica “devoto”, e dobbiamo intenderlo nel senso più antico di devozione religiosa e *pietas*. La similitudine del “ramo / curvato da molte nevi” assicura il nostro passo ermeneutico verso la già nota meta simbolica della “notte oscura” come avevamo notato a p.39, riportando un brano saggistico campiano in cui il simbolo era chiaramente sdipanato. Con la stessa cristallina chiarezza possiamo proseguire nell'interpretazione dei versi successivi: “allegra come falò / per colline d'oblio”. L'allegrezza muove il nostro sguardo critico verso la “gioia in croce” della lirica antecedente (v.12): la levità, il sorriso che rinfresca e rinfranca il cuore del mistico negativo, con la bussola del suo spirito sempre volta all'oriente della risurrezione. I “falò” sono anch'essi simbolo noto, già snodato in molti altri casi nel significato di fuoco purgativo. Le colline valgono a elemento contrastivo per la “valle rosata” (testo X, v.5) sono quindi il luogo dell'avvenire. L'oblio (termine mai incontrato finora) è il mistico dimenticarsi del corporeo, slacciarsi dalle morse strette dei legami con il mondo. Nell'insieme la similitudine, che corre parallela con quella registrata ai vv.1-2, concretizza la gioia spirituale nello spettacolo scenico di fuochi che scoppiettano e scintillano su un'ambientazione collinare vista come in prospettiva. Ma la similitudine non può svolgersi del tutto, bloccata com'è da quel “colline d'oblio” che riporta di nuovo il piano di lettura dal concreto dei falò e delle colline all'astratto dell'oblio, in una pervicace compenetrazione che tiene l'attenzione del lettore sempre aguzza. Il simbolo si concretizza e poi si spiega in un inesausto gioco di specchi, durante il quale la poetessa continuamente strizza l'occhio, ammicca alla lettura metaforica: così il concreto è sempre rarefatto, l'astratto sempre, di nuovo, concretizzato. È evidente che l'interesse della poetessa non fosse, in questo caso, quello di dipingere un esatto quadretto cui paragonare la nuova “allegria” spirituale; essa pare piuttosto volta a riepilogare gli oggetti topici della silloge in una breve sinossi per immagini.

La seconda strofe apre su un verso (“su acutissime lamine”) allitterato nella

sibilante: su, acutissime. Le “lamine” rimandano agli strumenti acuminati del taglio con il passato che avevamo posto in risalto nell'analisi della terza lirica. Tale oggetto simbolico è acuito dal superlativo dell'aggettivo in anastrofe, ma addolcito nel suono da quella ricorsività fonetica della sibilante che notavamo. Il verso 5 (“in bianca maglia d'ortiche”) rimanda agli incipitari “bianchi abiti estivi” ove si nota peraltro l'identica posizione anastrofica dell'aggettivo. Si crea dunque una polarità contrastiva nella simiglianza coloristica: a quei “bianchi abiti” si sostituiscono ora le “maglie d'ortica”, come già segnalava Gibellini: «la gioia in croce si converte nell'allegria di un'anima che ha appreso l'oblio e che, abbandonati i bianchi abiti estivi, indossa una candida veste di ortiche»⁵⁶¹. Le maglie d'ortica rinviano, come antecedente letterario, alla nota fiaba di Andersen, *I cigni selvatici*, che Campo cita in due punti; ne riportiamo il più significativo: «La totalità della virtù negativa che si richiede all'eroe di fiaba non è diversa da quella del monaco. Dopo sette anni, sette mesi, sette giorni di silenzio, cucendo camicie d'ortica, dopo le ordalie della bellezza e della paura, poteri non diversi gli verranno concessi: smagherà gli impietriti, restituirà possessi favolosi, ricomporrà graziosi mosaici di creature»⁵⁶². Indossare una “maglia d'ortiche”, significa anche nel silenzio e nell'attesa della notte mistica averla cucita, costruita. Si accoglie inoltre anche il rimando di N. Di Nino allo «strumento di contrizione del cilicio, la cintura di setole annodate indossata sulla nuda pelle per allontanarsi dalle passioni mondane e per percorrere la via ascetica nella penitenza»⁵⁶³. Tuttavia non ci pare di dover indugiare troppo sulla tortura, sulla carnale dolorosità del cilicio: la veste è infatti “bianca” a richiamare l'ariosità e la leggerezza che caratterizzano per Campo l'accettazione della via negativa, il sorriso nella morte: «Tutto questo e la mia prossima morte, sia fatta la tua volontà, *che nulla traspaia*, un fazzoletto intriso di colonia sulla voce abbassata al massimo “*facilement, facilement*”»⁵⁶⁴. L'io lirico in quest'ultima presentazione di sé compare vestito di quell'abito che è taglio, dolore e contemporaneamente attesa nel deserto, pazienza silenziosa nella notte dell'io. Gli ultimi due versi, inarcati nell'*enjambement*, (“ti insegnerò, mia anima, /questo passo d'addio”) presentano finalmente in verbo principale dell'intera lirica-frase. Questi due versi non paiono connotati da alcun particolare artificio retorico, se non la dialisi provocata dall'interruzione dell'inciso. L'io lirico, dopo essersi armato di quei simboli che rappresentano la gioia e il tormento della notte mistica, è sorpreso in un dialogo tutto

561 P. Gibellini, *La poesia di Cristina Campo: un “Passo d'addio”*, cit., pp. 338.

562 C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p.130.

563 N. Di Nino, *Commento a “Passo d'addio” di Cristina Campo*, cit., p.313.

564 C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p.104.

privato con la propria anima. Il soggetto sembra dirsi: questo, l'addio, è la tua diritta via, lo scioglimento del rebus che ogni io pone a domanda; ora, consapevole di te vai, cammina per il passo del congedo; perdura in quelle vie, perchè lì, oltre il buio, oltre il nulla, oltre il silenzio, è la luce.

Questo componimento di chiusura risalta per la dolcezza del dettato, nella sua ampia dilatazione fraseologica: caratterizzato da vocali per lo più aperte è parola di una limpidezza tersa, di una verbalità piana. L'andirivieni emotivo, i tentennamenti e le ricadute che l'io lirico ha, in questa silloge, attraversato sono a malapena ricordati. La poesia è tutta volta a delineare un freccia che sia scoccata verso le altezze dei cieli, ma consapevole sempre delle asprezze del cammino.

1.3 Conclusioni

La nostra analisi ha voluto porre l'attenzione della critica sulle profonde connessioni concettuali tra la mistica negativa e questa prima e unica raccolta poetica di Cristina Campo. La *plaquette* si presenta come una vera e propria esplicazione della *via negationis* indagata nella sua drammatica scomposizione dell'io; sono esplorati i patetici tentennamenti di una elezione di vita, della quale non si nascondono i risvolti duri e aspri. L'indagine ha mostrato quanto alta sia la compenetrazione tra l'ideologia esposta nella prosa e il significato, profondamente religioso e umano, della silloge poetica. L'aderenza della poetica campiana, come l'abbiamo enucleata nel quinto capitolo della prima parte, alla poesia in atto è massima. L'esito finale del processo compositivo è infatti una poesia in cui l'oggettivizzazione simbolica di stadi emotivi in immagini fortemente concrete è la tecnica precipua del dettato campiano. L'esperienza emotiva si coagula, si reifica negli oggetti che popolano e animano dall'interno la voce finissima della poetessa: oggetti materiali che sono issati a simboleggiare il destino di un'anima. Si tratta di un sostrato simbolico che si fa universale e leggibile una volta che si siano disserrati i sensi segreti riposti, come tesori nascosti, nelle corporee forme di una poesia solidamente ancorata alla materialità reale, anzi all'invisibile contenuto nel visibile. Una poesia, che abbiamo definito autobiografico-simbolica, esibisce una lettura universale una volta che si siano spianati e illuminati i vicoli di una segreta significazione. Tale processo universalizzante è stato possibile ponendo continuamente le figure a collaborare tra loro. Abbiamo infatti individuato una serie di isotopie semantiche poste a significare sempre i medesimi grumi concettuali, le stazioni della traiettoria che all'inizio abbiamo tracciato. Questa silloge è, a tutti gli effetti, un canzoniere: un sistema in cui ogni segmento microstrutturale collabora con la macrostruttura; solo costringendo gli elementi singoli a una comunicazione omogenea si può sciogliere il senso intimo della raccolta. Essa è un organismo nel quale il minimo rimanda al generale e il generale si rende comprensibile solo tramite il ricorso alla collaborazione tra gli elementi minimi. *Passo d'addio* è una poesia che "funziona", efficace, che non si chiude cioè nel mutismo dell'autobiografia ma spalanca le sue recondite significazioni a chiunque vi si accosti con occhio attento, a chiunque sappia creare collegamenti, concordia nel sistema. Tra l'altro la silloge pare anche suggerire una certa divisione di componimenti per tema (2+1+3+3+2) che descrivono un vero e proprio arco

narrativo: abbiamo all'inizio due composizioni sillabate sul tema dell'indugio antecedente alla resezione con il passato, segue una poesia che inscena il drammatico taglio, poi tre poesie che esplorano le profondità della notte mistica, tre componimenti sul ritorno del tu amato, e infine due relativi ancora alla notte mistica. Le concordanze simboliche, le immagini reiterate, la narratività lirica pongono questa silloge al livello dei più alti canzonieri novecenteschi. Essa agisce come ogni libro poetico, secondo chi scrive, dovrebbe: costruisce un sistema organico autonomo che ha in sé completezza e conclusione, edifica un universo mentale e quel cosmo interiore offre al lettore, insieme alle chiavi della sua decifrabilità. Ci chiediamo cosa è la poesia se non questo straordinario fare dono di sé, della propria strutturazione del reale al lettore di ogni tempo. Campo propone una via, un *modus vivendi* e lo dipinge, lo cesella in un organico ricorrere di figure, immagini: ella ci consegna un modo di stare al mondo, un sistema di vita e lo fa con il più benevolo dei gesti, figurandolo. Siamo ammessi così alle stanze private della sua strutturazione mentale, entriamo nella dimora della sua propria costruzione del cosmo ed ella ci apre le porte, dischiudendole però pian piano. Così abbiamo percorso questa silloge, svelando segreto dopo segreto, simbolo dopo simbolo, fino a che la poesia non si è fatta piana in ogni suo recondito significare. Questa silloge ci confida un segreto, a noi non resta che scomporlo, sciogliere i suoi anagrammi, i rebus, farlo, finalmente, significare in ogni molecola, ri-comporlo. Cos'altro è la critica se non questo movimento di scomposizione e ri-composizione di una coscienza figurata o, per dirla con Campo, di un destino? Cos'altro, se non il gesto che spalanca i segreti, apre le tende di una finestra chiusa sul sole di un sempre nuovo e mai definitivo significare?

2. *Quadernetto e le poesie sparse*

La possibilità maieutica di discioglimento dei sensi riposti nel simbolo, del dispiegarsi del senso letterale e degli ultra-sensi che si è potuto attuare per la poesia di *Passo d'addio*, non è evidentemente sovrapponibile all'esercizio interpretativo delle liriche sparse. Nonostante in più punti Campo esprima il desiderio di compattare le proprie liriche sparse in una compagine coesa, tuttavia tale volontà non si esprime mai nella pubblicazioni di altre raccolte. In realtà ella riunì alcune prime prove poetiche in una raccolta privata che spedì all'amica Mita. Tuttavia non riteniamo possa considerarsi questo *Quadernetto* (così titola Campo) un canzoniere a tutti gli effetti, dotato cioè di quelle aperture ermeneutiche che la *plaquette* offre, dal momento che non vi si riscontrano isotopie semantiche o quanto meno tematiche di alcun genere. Le poesie si presentano varie e non paiono essere supportate da una volontà organica di fondo che ne faccia espressione di un unico, ricorsivo discorso. Il desiderio, di cui sopra, di raccogliere le poesie che vennero variamente pubblicate su rivista negli anni successivi alla pubblicazione di *Passo d'addio* viene formulato in due lettere a Mita e potrebbe in un certo senso essere una traccia da seguire per il ritrovamento di un filo conduttore tra le sparse. In una lettera a Mita del dicembre 1957 ella scrive:

«Io vorrei scrivere certi versi che ho in mente da tanto tempo. Una specie di Cantico dei Cantici rovesciato, “Andrò per le piazze e per le vie, cercherò quelli che nessuno ama”. “O tu che dimori nei giardini non farmi udire la tua voce”. Vorrei scriverlo nella lingua moderna, quasi sul ritmo di un blues e insieme dovrebbe essere solenne e puro – e anche qualcosa di terribilmente vivo – come un piccolo Goya. È il Cantico dei senza lingua, come avrà già capito»⁵⁶⁵

In effetti la poesia “Oltre il tempo, oltre un angolo”⁵⁶⁶ potrebbe avere quest'andamento, ma non abbiamo riferimenti precisi che possano accompagnarci verso questa ipotesi. Ma essa è sola e non forma un sistema con nessuna delle altre poesie sparse. Una lettera a Mita del 1958, parrebbe essere ancora più significativa, dal momento che vi si esprime la volontà di raccogliere un esiguo gruppo di liriche già composto:

«Ho cominciato a copiare certe poesie, buttate giù su foglietti e

⁵⁶⁵ C. Campo, *Lettere a Mita*, cit., p.48.

⁵⁶⁶ La poesia fu pubblicata su «Paragone», IX, 106, ottobre 1958.

abbandonate in un cassetto, e mi sono trovata a lavorarci ogni giorno, per 6-7 ore a volte. Potrebbe forse diventare un libretto e chiamarsi “*Le temps revient*”, che era il motto di Lorenzo, e che per me significa, molto più che rinascita, riflusso, *temps retrouvé*, rifiorire di vecchi tronchi (sì, come il lauro secco sullo stendardo di Lorenzo): il mio paesaggio, la mia lontana adolescenza – tutto questo all’orlo – di che cosa? Come una cosa salvata, portata in salvo (ogni poeta oggi porta la sua)»⁵⁶⁷

Sulla base di questa lettera N. Di Nino ha proposto la connessione delle sparse in questo senso; tuttavia gli esiti del saggio⁵⁶⁸ paiono indicare una via assolutamente opposta: non si tratterebbe di una scrittura sul tempo ritrovato della propria giovinezza, ma di una serie di poesie relative a una sofferta condizione esistenziale, nella quale sono perdute quelle coordinate mistiche così rigorosamente ordinate in *Passo d’addio*.

Le poesie, e di *Quadernetto* e le sparse, si presentano in una veste di arduo districamento, quando non francamente chiuse ed ermetiche, poiché non confortate dall’azione organizzativa di un sistema organico. Abbiamo perciò deciso, fermi nel nostro indirizzo di individuazione delle presenze mistiche nella poesia campiana, di analizzare soltanto due componimenti che esibiscono palesemente la materia che noi trattiamo. Esamineremo una poesia, *Il maestro d’arco*, tratta da *Quadernetto* e risalente al 1954, cioè allo stesso periodo di composizione delle liriche della *plaque*, e una poesia, *Emmaus*, pubblicata nella «Posta letteraria» del «Corriere dell’Adda», il 14 dicembre 1957.

Il maestro d’arco

Tu, Assente, che bisogna amare...
termine che ci sfuggi e che c’inseguì
come ombra d’uccello sul sentiero:
io non ti voglio più cercare.

Vibrerò senza quasi mirare la mia freccia
Se la corda del cuore non sia tesa:
il maestro d’arco zen così m’insegna
che da tremila anni Ti vede.

(Giardino Bonacossi
Ottobre ’54, a B. B.)

⁵⁶⁷ C. Campo, *Lettere a Mita*, cit., p.107.

⁵⁶⁸ N. Di Nino, “*Le temps revient*” di Cristina Campo. *Risvolti scritture di una raccolta mancata di Cristina Campo*, in AA VV, *La bibbia nella letteratura italiana. L’età contemporanea*, a cura di N. Di Nino e di P. Gibellini, Morcelliana, Brescia, 2009, pp 433-452.

La lirica si compone di due quartine, ove il metro endecasillabico è il più frequente (vv. 1, 2, 3, 6). La dedica si riferisce probabilmente a Bobi Bazlen, intellettuale che frequentò la Campo negli anni romani⁵⁶⁹. Il tema ci suggerisce una possibile lettura da parte della Campo del libro *Lo zen e il tiro con l'arco*⁵⁷⁰, che le giunse, nell'originale versione tedesca, probabilmente attraverso l'amica G. Bemporad che ne è la traduttrice; ci rifaremo a questo testo per notare l'appartenenza del componimento all'area filosofico-religiosa della mistica negativa.

La prima quartina apre su un verso ("Tu, assente, che bisogna amare...") isolato dai punti sospensivi finali. Si nota l'allitterazione vocalica della "a", specialmente nella parola in punta di verso, a rendere lieve e aperto l'avvio della lirica: *Assente, bisogna amare*. Il verso si accende su un incipitario vocativo a Dio, un "assente" Altro. Il tema dell'assenza divina è precipuamente pertinente all'area d'indagine dalla mistica negativa: come già si è detto, all'inizio del percorso mistico, la divinità si propone come totalmente altra dall'essente esperito del reale, dunque come *nihil*, nel senso di radicalmente trascendente da ciò che normalmente si avvale della predicazione di esistente (le cose del mondo reale). Nel mondo l'assenza della divinità rimbomba come in uno strumento cavo: ogni esperienza rimanda al vuoto di finalità, di un sovrasenso che giustifichi la selva magmatica dell'esistere. Eppure è verso questa in-definita entità, questo smisurato oltre-esistere introvabile, che il pellegrino mistico deve volgere la propria preghiera a vuoto, lo sguardo fisso nel buio di una tenebra senza apparenti chiarori. Abbiamo già disteso ampiamente tale argomento nel capitolo sulle matrici speculative di Campo⁵⁷¹. La direzione affettiva di un soggetto che si è privato di ogni laccio al corporeo, di un soggetto "distaccato" deve essere quella di un trascendente senza nome, né aspetto, senza determinazioni che lo definiscano: "bisogna amare" l'Assente, l'assenza. Il verso successivo esplica l'inafferabilità di questo fine irraggiungibile, innominabile, sempre mobile: "termine che ci sfuggi e che c'inseguì". Registriamo l'andamento paratattico e il parallelismo con la costruzione sintattica del verso precedente (Tu che / termine che). L'Oltre è una meta verso cui l'uomo tende in uno sforzo a vuoto, in un girare in tondo intorno al nulla, un vano vagare affettivo. Eppure Egli è lì, è un necessario logico all'assenza di finalità nel mondo, e "c'insegue". La ricerca dell'uomo da parte di Dio è argomento lungamente dibattuto da Weil: l'uomo non può che voltare lo sguardo, volgersi verso Dio, perché

⁵⁶⁹ M. P. Harwell, *Cristina Campo e i suoi amici*, cit., p81.

⁵⁷⁰ E. Herrigel, *Lo zen e il tiro con l'arco*, Adelphi, Milano, 1975.

⁵⁷¹ Cfr, cap.3, parte I.

l'unico movimento possibile è quello divino discensivo, è la Grazia che scova l'uomo e lo riempie di una nuova plenitudine d'essere. Il verso terzo ("come ombra d'uccello sul sentiero") è una similitudine che ripropone la tecnica concretizzante tipica di Campo. Dal punto di vista fonetico registriamo la parziale paronomasia dei primi due lessemi (*come /ombra*) a ondulare il verso in una ritornata morbida melodica. La divinità lascia un sintomo di sé nel mondo, una traccia; Egli è rintracciabile attraverso una serie di esperienze che colpiscono l'uomo: per S. Weil la sventura e la bellezza sono spiragli che la divinità lascia passare nella nebbia dell'umano vivere. Sul "sentiero", che è simbolo topico per il pellegrinare umano sulla terra, Dio è come l'ombra di un "uccello" che vola alto. La natura umbratile del divino afferisce alla topica⁵⁷² figurazione di una divinità la cui inaccessibile (per gli occhi umani) luminosità rende tenebrosa. Sicché, sulla terra, è possibile solo inseguire l'ombra di una Verità la quale, a sua volta, segue i passi dell'uomo, lo vigila dall'alto di una provvidente benevolenza; da quell'abissale altezza la divinità discende sull'uomo a riempirlo, quando questi abbia praticato su di sé lo svuotamento totale dell'io. L'ultimo verso della quartina ("io non ti voglio più cercare") preannuncia il tema della quartina successiva e trova un esatto riscontro in un passo della prosa di Campo, che richiama pressappoco Nietzsche: «disimparato il cercare, imparato il trovare»⁵⁷³. L'io si presenta per la prima volta nella lirica in una decisa volontà affermativo-negativa: l'unica veste volontaristica che può indossare il mistico negativo è in realtà un'accesa *noluntas*; io non voglio, declinato nell'io voglio il "non". L'atto stesso della ricerca presupporrebbe una proiezione immaginifica della meta verso cui si cammina, una figurazione dell'arrivo, della soluzione. L'uomo mistico sa, però che, l'unica via alla salvezza è l'annichilimento delle proprie facoltà, quindi anche della propria capacità di movimento emotivo. Amare a vuoto il nulla, significa sprofondare nella non-azione, nella pura nudità di potenza, di sforzo. Ma avremo modo di approfondire questo tema più ampiamente nella quartina successiva.

Per la comprensione della seconda strofe utilizzeremo il testo succitato sullo zen per capire a fondo il senso di questi versi. Il tiro con l'arco è considerato infatti una disciplina spirituale che pone l'uomo "in lotta con se stesso": « Per essi la lotta consiste nel fatto che il tiratore mira a se stesso – eppure non a se stesso – e ciò facendo coglie se stesso – e anche qui non se stesso – e così è insieme miratore e bersaglio, colui che colpisce e

⁵⁷² Pensiamo evidentemente agli scritti di Dionigi l'Aeropagita, che generarono per primi la figurazione ossimorica di un Dio di luce tenebrosa, e di lì inizio una lunga tradizione simbolico figurativa in questo verso.

⁵⁷³ C. Campo *Gli imperdonabili*, cit., p.24-25.

colui che è colpito»⁵⁷⁴. Il tiro con l'arco è un vero e proprio esercizio mistico che insegna all'allievo il completo abbandono dell'io, il distacco da sé per raggiungere, attraverso lo svuotamento dell'io, la partecipazione dell'io con il Tutto: «egli vive ma non è più lui che vive»⁵⁷⁵; l'uomo diviene in un certo senso vissuto dalla Vita. In questo modo gli oggetti esterni sono appendici dell'umano partecipare del cosmo; l'uomo può essere mosso dalle cose grazie ad una sua propria passività; così è scritto che la freccia “si” scocca, il bersaglio “si” colpisce. «Simile all'acqua che riempie uno stagno ma è sempre pronta a defluirne, lo spirito può ogni volta agire con la sua inesauribile forza perché è libero e aprirsi a tutto perché è vuoto [...] Se tutto dipende dal sapersi inserire nell'accadimento col perfetto abbandono di sé e di ogni intenzione, il compimento esterno dovrà prodursi come da solo, senza che la riflessione lo guidi o lo controlli»⁵⁷⁶. L'uomo deve pervenire ad uno stato di vigile abbandono, concentrato rilassamento. Impossibile non notare le affinità, pur con i dovuti distinguo, tra la dottrina zen e la speculazione della mistica negativa occidentale: in entrambe è necessario lo svuotamento dell'io, lo sforzo teso a non tendere l'io in alcuna direzione, ma di attendere, a vuoto, il compiersi dell'avvenimento, l'inverarsi dell'azione cosmica. Nel verso 5 del componimento campiano (“vibrerò senza quasi mirare la mia freccia”) si descrive quella identica azione-non azione della quartina precedente. La freccia è simbolo della volontà che deve essere vigile, ma inattiva in un assoluto rilassamento della tensione emotivo motivazionale. Così nella tecnica del tiro con l'arco zen la freccia viene vibrata in un agire-non agente, durante il quale il tiratore è abbandonato all'avvenire del movimento che “si” agisce da sé. Nel verso successivo (“se la corda del cuore non sia tesa”) si registra un'allitterazione della sibilante (se, sia, tesa) che pare riprodurre il sibilo del tiro con l'arco. Viene spiegata la necessaria condizione dello spirito: un cuore non teso, o meglio teso in una «tensione senza intenzione»⁵⁷⁷, libero dagli sforzi volontaristici e assertivi dell'io, delle proprie capacità. L'avvenimento del “tirarsi da sé” della freccia, che è figura di una volontà che agisce, non agendo, è possibile solo quando si sia svuotato il cuore delle proprie “tensioni”. L'anima è svezata dalle sue tendenze a muoversi, secondo una motivazione, per ottenere uno scopo. La meta è in questo caso il nulla: raggiungere Dio, l'abissale profondità dell'assenza-presenza divina, colpire il bersaglio, questa appendice dell'io-tutto, si ottiene soltanto con l'esercizio della *noluntas*. I versi successivi sono colpiti

⁵⁷⁴ E. Herrigel, *Lo zen e il tiro con l'arco*, cit., p.19-20.

⁵⁷⁵ Ivi, p.25.

⁵⁷⁶ Ivi, p.54-56.

⁵⁷⁷ Ivi p.48.

da un'inarcatura che separa, con una metatesi a distanza il sostantivo dal suo dipendente "che" relativo: "il maestro d'arco zen così m'insegna / che da tremila anni Ti vede". Nell'arte del tiro con l'arco zen è necessaria la presenza di un Maestro che guidi l'allievo, man mano, secondo stazioni graduali, verso la conquista del bersaglio, che è l'approdo di un *iter* spirituale, di liberazione dell'io e della conquista di una nuova percezione di un nuovo io-Tutto. L'azione dei versi precedenti che l'io lirico presentava come futura ("vibrerò"), di là da venire, era segno di una non ancora affilata ascesi: l'io lirico tra la fine della prima un strofe e l'inizio della seconda compie una scelta, decide di intraprendere il cammino della *noluntas*; tuttavia la strada è tutta da percorrersi, il cammino eletto deve ancora essere attraversato; per ora l'io lirico è colto nell'attimo della decisione, un momento prima che questa si trasformi in un vero e proprio agire mistico. Tale verbalità intenzionale fa *pendant* con il presente di questo flemmatico, ascetico Maestro zen, plurimillenario personaggio che è ammesso, ora e da un tempo iperbolico, alla *visio dei*. Il rincorrersi e lo sfuggire, questo gioco a rimpiattino tra la divinità e l'uomo si risolve nella salda fermezza di questo presente eterno, l'eterno della compenetrazione tra Io e Dio-Tutto. A questo solido fine punta la bussola dell'io lirico: il primo passo nella via è compiuto, l'elezione della non-volontà quale abito della mente scandisce già la prima tappa della mistica negativa.

Questa lirica si sarebbe perfettamente inserita in quei primi due componimenti dell'elezione mistica in *Passo d'addio*, della scelta morale declinata al futuro (si ricordi "Berrà forse dai bacini / delle concave notti", v. 6-7, testo II).

Emmaus

...

Ti cercherò per questa terra che trema
lungo i ponti che appena ci sorreggono ormai
sotto i meli profusi, le viti in fiamme.
Volevo andarmene sola al monte Athos
dicevo: restano pagine come torri
negli alti covi difesi da un rintocco.

...

Ma ora non sei più là, sei tra le grandi ali incerte
trapassate dal vento, negli aeroporti di luce.

...

nei denti disperati degli amanti che non disserra
più il dolce fiotto, la via d'oro del figlio...

Dal punto di vista strutturale, la lirica si apre su una strofe di sei versi e si conclude con due distici; a separare ogni strofe e all'inizio del componimento sono posti i punti sospensivi. La metrica è variegata, come mai; non si conta nessun endecasillabo, e i versi sono perlopiù composti e tendenti ad una versificazione decisamente lunga. Il titolo ci rimanda ad un noto passo evangelico (Lc 24, 13 ss). Due uomini si allontanano da Gerusalemme, diretti al castello di Emmaus; è il giorno del ritrovamento del sepolcro vuoto da parte delle donne e i due se ne vanno mesti, discettando dell'argomento. Ad un tratto un uomo gli si avvicina, è Cristo, e non viene riconosciuto. Egli, interrogatili, sulle ragioni del loro umore, li apostrofa immediatamente: « O insensati, e tardi di cuore a credere a tutte le cose che i profeti hanno dette! Non conveniva che il Cristo soffrisse queste cose, e così entrasse nella sua gloria?»⁵⁷⁸. Egli prosegue con loro distendendo i preannunci biblici che significavano in figura il sacrificio del Figlio. Giunti al momento del pasto, «quando egli si fu messo a tavola con loro, prese il pane, e fece la benedizione; e rottolo lo distribuì loro. E gli occhi loro furono aperti, e lo riconobbero; ma egli sparì da loro»⁵⁷⁹. Il messaggio appare chiaro: il Cristo cammina accanto all'uomo, ma non viene riconosciuto. Tutta la lirica verterà su questa presenza della divinità nell'umano quotidiano camminare, anche quando la nudità catastrofica della realtà pare suggerire piuttosto un'assenza del trascendente nel mondo. Siamo ancora sul tema della presenza-assenza del divino, anche se manca quel carattere pacificante che il ricorso alla disciplina zen generava. La lirica dista dalla precedente di almeno due-tre anni, dal momento che fu pubblicata nel 1957, laddove la precedente risaliva agli anni delle prime prove poetiche, culminanti in *Passo d'addio*.

La prima sestina si accende sul proposito inverso rispetto alla lirica precedente; qui è il soggetto lirico che si pone alla ricerca di un Tu trascendente per le vie della terra: "Ti cercherò per questa terra che trema". In linea con quanto dimostrato nei nostri capitoli teorici, il divino non mostra mai una soggettivizzazione antropomorfa, né è appellato in qualche modo "ortodosso", o dipendente da filoni dottrinali di specifiche chiese. Così come nell'altra lirica, il divino è semplicemente l'alterità trascendente di un io in *queste*, o in attesa. In questo verso si registra una forte ricorsività fonica a generare un clima sonoro particolarmente aspro: l'allitterazione della "r" e della "t" (ti, cercherò, per, questa, terra, trema), nonché l'assonanza di terra:trema; tali termini sono quasi identici nella durezza fonica. Siamo in un'ambientazione che si oppone fortemente a quella del componimento

⁵⁷⁸ Lc, 24, 25-26.

⁵⁷⁹ Ivi, 30-31.

precedentemente analizzato. Qui l'io lirico attraversa un terra franosa, terremotata, simbolo di una umanità che crolla, rovina su sé medesima, apre larghi burroni di disperazione. In tale diretto precipizio psichico il soggetto si pone in una ricerca di insperato successo, che pare vana tanto afflitto si mostra il contorno. La "terra che trema" rimanda inoltre all'episodio evangelico del terremoto dopo la morte di Cristo nonché al momento della sua resurrezione («Ed ecco si fece un gran terremoto; perché un angelo del Signore, sceso dal cielo, si accostò, rotolò la pietra, e vi sedette sopra.»⁵⁸⁰): la reazione tellurica è sia la risposta della terra all'altissimo sacrificio del figlio, sia al contempo contraccolpo al rivelarsi dell'angelo divino che assicura l'avvenuta risurrezione del Verbo. Questa terra tremante comincia dunque a dispiegare il tema dell'intera lirica: la presenza assente del trascendente. Identico per tonalità il verso successivo ("lungo i ponti che appena ci sorreggono ormai") che richiama fortemente uno dei più bei versi eliotiani di *The Waste land*: « Unreal city, / under the brown fog of a winter dawn, / A crowd flowed over London Bridge, so many, / I had not thought death had undone so many.»⁵⁸¹. In mezzo alla nebbia, in una invernale visione offuscata, il ponte londinese è attraversato da una flusso inarrestabile di morti viventi, di "disfatti" ante-tempo; una umanità svuotata che si muove per forza inerziale, che cammina desoggettivizzata in una fonda vacuità ad essere, in una morte dello spirito. Non ci soffermiamo sul bellissimo "ritaglio" dantesco che permette di connotare la folla in una dimensione infernale. Relativamente al componimento campiano, nella terra tremante del primo verso, il soggetto lirico prosegue la drammatica ricerca "lungo i ponti", stirati nel contenimento di una umanità "troppa" e diremo disfatta facendo fecondo l'intertesto eliotiano. La terra tremante, i ponti sul punto di crollare sono sintomi di una società in rovina, interrotta in una istantanea che la ritrae nell'istante appena precedente ad una apocalittica definitiva distruzione. Il verso successivo continua a delineare un'ambientazione, avviatasi col primo verso, che l'io lirico attraversa in un cammino per stazioni di "correlativi oggettivi"; luoghi che sono spazi della mente, registrazioni emotive del soggetto che attraversa una umanità affranta. Gli indicatori spaziali sono esatti: il "per" del primo verso che implica l'immagine dell'attraversamento, il "lungo" del secondo verso, che prolunga la durata del percorso, infine il "sotto" del verso tre pare incorniciare uno spazio terrestre, che non conosce le dilatazioni celesti. Tale verso ("sotto meli profusi, le viti in fiamme") non presenta particolari effetti musicali. Gli oggetti-simbolo di questa

⁵⁸⁰ Mt 28, 2.

⁵⁸¹ T. S. Eliot, *La terra desolata. Quattro quartetti*, cit., p.36. vv 60-64.

geografia interiorizzata sono i “meli profusi” e le “viti in fiamme”, entrambi di ardua interpretazione. Il melo pare indicare l’associazione tradizionale cristiana al peccato originale⁵⁸²; in questo caso i meli sono “profusi”, letteralmente sparsi; tuttavia possiamo leggere un rimando al linguaggio medico over per “profusi” si intende genericamente di emorragie. I meli paiono quindi dispersioni sanguigne (si pensi anche al colore del frutto) colorando la volta celeste di un infernale colore rosso. A tale tinta coloristica induce anche il successivo “viti in fiamme”. Nella vite leggiamo il simbolo cristologico per eccellenza; esso è colto in una vampa bruciante, come ad indicare ancora una volta la morte del Cristo, in questo caso in un simbolico rogo. La congiunzione ponte-fuoco sembra connessa ancora all’inferno: nel canto ventunesimo Dante cammina lungo un “ponte”, sotto il quale ribolle la pece bollente della quinta bolgia. Forse abbiamo proceduto troppo fantasiosamente nell’interpretazione ma, in un caso come questo, di simbologia dispersa, non sorretta cioè da un organico sistema, il disvelamento del sovrasenso è quanto mai arduo. Senza avere la pretesa di sciogliere tutte le implicazioni simboliche coinvolte in questi versi, ci limitiamo a delineare la generale connotazione infernale. Campo dipinge un quadro, secondo coordinate spaziali ben precise, ove i piedi camminano su una terra che frana, lungo strutture artificiali (i ponti) che sono sul punto di crollare rovinosamente, e ogni possibilità di fuga verso il celeste pare preclusa da una cupola sanguigna e infuocata. Come scovare in queste rovine anguste e cocenti, in questo struggente paesaggio di crollo, l’Oltre? Come può la Verità celarsi in un apparentemente insensato luogo di disperazione e tormento? L’io lirico giunge alla risposta necessaria che tale domanda retorica pone: evidentemente Dio lì, nel mondo contemporaneo, è assente. L’unica strada possibile pare quella di rifugiarsi in luoghi sparuti e segreti che ancora permettono un’ascesa: “volevo andarmene sola al Monte Athos”. Si nota l’allitterazione della “o” (*volevo, sola, Monte, Athos*) e l’isolamento al centro della frase del predicativo “sola”, ove ricorre il doppio fonema “ol” di “volevo”. Di contro alla folla massificante della contemporaneità, il soggetto si volge verso la barricata solitudine del Monte Athos. Il Monte Athos è il luogo della “preghiera del nome”, l’inesausta purissima preghiera greca, così ella scrive in uno dei suoi saggi: « la purissima e ininterrotta preghiera che è il cuore della *Philokalia* greca e russa del romanzo che edificò un intero popolo, i Racconti di un pellegrino al suo padre spirituale. Su di esso si regge ancora oggi l’intero Monte Athos, con i suoi anacoreti di cui nessuno conosce il numero, gli

⁵⁸² Anche se la tradizione deriva da un errore, poiché nel testo biblico esso è semplicemente il “frutto” o “pomo” dell’albero del bene e del male, del quale non è specificata la natura.

estatici uccelli annidati nelle grotte a piombo sul mare di Karoulia»⁵⁸³. L'istinto primo, volto al passato, è quello di fuggire dalla "città irreale" della contemporaneità, da quella folle e infernale composizione di immagini di dolore. L'istanza cui il soggetto tendeva era quella di trovare rifugio nello svettare di questi luoghi di silenzio e purezza; così i versi successivi, connessi al precedente da una brachilogica paratassi: "dicevo: restano pagine come torri / negli alti covi difesi da un rintocco". Il verbo parallelo al precedente (identico per tempo e persona) spiega e chiarisce il significato della precedente volontà: "volevo andarmene" perché "dicevo". In un silenzioso dialogo interno il soggetto oppone all'antecedente scenografia affranta, l'alto elevarsi verso il cielo delle "torri" della preghiera. Santi luoghi che il sereno rintoccare di una campana difende dalla distruzione contestuale. Notiamo l'allitterazione della vocale "o" che crea una connessione semantica con il lessema "Monte" isolando una gruppo nominale ben coeso semanticamente: *Monte, Athos, covi, torri, rintocco*. Tale grumo semantico, sorretto dall'iterazione fonica, suggerisce una sensazione di raccoglimento di questi luoghi, interrotta soltanto dal candore delle vocali aperte di "restano pagine". Essa riunisce peraltro i termini chiave della *descriptio*: altezze che sono rifugi, spazi di reclusione silenziosa e salvifica preghiera, che il rintocco della campana salva e protegge in un isolamento sonoro dal fragore che tutto lo contorna. Ci interroghiamo sul significato delle "pagine", oggetto simbolo, seguito da una similitudine, all'interno di una lineare descrizione di un luogo reale: "restano pagine come torri". La "pagina" evoca uno spazio libero connotato di bianchezza rifulgente, al tempo stesso potrebbe ricordare qualcosa che è "da scrivere"; essi appaiono cioè come luoghi di lucre ove il destino umano sia passibile di nuove scritture, ove vi sia ancora uno spazio vuoto per contenere il dilagante correre della distruzione. La similitudine con le torri accentua l'altitudine di una celeste direzionalità. Sono luoghi ove le fiamme sanguigne non tengono gli uomini compressi in una opprimente forza gravitazionale, ma permettono allo sguardo di innalzarsi, di volare alto. Tale luminosa elevazione compare in un altro passo della Campo sul Monte Athos: «La liturgia iniziatrix sovrana, splende, lume coperto, soltanto sulle rocce più inaccessibili – il Monte Athos, qualche vetta benedettina – o in minimi colombari perduti, dimenticati nelle metropoli»⁵⁸⁴. Il passo è di molto successivo (è pubblicato nel 1971), e anzi la lirica potrebbe essere posta a ipotesto per l'immagine svettante del luogo.

⁵⁸³ C. Campo *Gli imperdonabili*, cit., p.214.

⁵⁸⁴ Ivi, p.232.

Il primo dei due distici (“Ma ora non sei più là, sei tra le grandi ali incerte / trapassate dal vento, begli aeroporti di luce”) si apre con un’avversativa che stravolge il proposito dei versi precedenti in una temporalità che richiama il futuro del v.1. Dal punto di vista sintattico il periodo consta di una principale negativa (“non sei”) e prosegue con una coordinata ove l’anafora acuisce il nesso disgiuntivo (“sei”), il periodo conclude su una specificazione della coordinata. Particolarmente piano e aperto il livello fonetico, caratterizzato dall’allitterazione delle vocali aperte e della laterale “l” (*ma, ora, là, tra, le, grandi, ali, trapassate, dal, aeroporti, luce*). Nella lirica il tempo si presenta scandito da esatte misurazioni temporali: il futuro di “cercherò”, il passato di “volevo” e “dicevo”, il presente di “ora”. L’avversativa chiarisce nel presente l’assenza di Dio, anche nei luoghi più sicuri della sua presenza, quegli “alti covi” del verso precedente. Tale assenza richiama al passo evangelico che titola la lirica: subito prima della partenza dei due personaggi diretti ad Emmaus era avvenuta la scoperta dell’assenza del corpo di Cristo nel sepolcro, egli non era più “là” dove se lo aspettavano: «Ma essendo entrate, non trovarono il corpo del Signor Gesù.»⁵⁸⁵. La divinità non può essere cercata nella sicurezza di quei luoghi che la loro stessa posizione di cima indica come luoghi della presenza. Cristo è altrove: è esattamente accanto ai due discepoli diretti ad Emmaus. La Verità cammina accanto all’uomo, è lì, nella nuda e dolorante inanità di un presente diretto. Le “grandi ali incerte / trapassate dal vento”, poste a rilievo dall’inarcatura tra i vv.7-8, sono simbolo di un movimento ascensionale che avviene pur nel turbamento di un vento, simbolo della contemporaneità (come anche nel Luzi di *Primizie del deserto*), che le turba. Le ali, più che ali di un uccello, ci paiono essere le ali di un aereo, se si tengono presenti “gli aeroporti di luce” che subito chiarificano il significato letterale del verso. Dio è dunque, ora, in luoghi metropolitani “di luce”, che sono sì luoghi della contemporaneità ma ove la nudità dell’essere un posto di passaggio (un luogo-non luogo) permette il passaggio della luce divina, il rifulgere della sua presenza. Per capire meglio questo concetto e connetterlo al resto del componimento citiamo una lettera a Mita del dicembre 1956, probabilmente a ridosso della composizione del nostro testo:

«Partire dalla tabula rasa di un tempo “où l’on a tout perdu” dalla chiesa nuova e brutta di Cristo Re o di Los Angeles, nel pomeriggio canicolare, e sia il più possibile anonima quella chiesa, come un ospedale, un planetario o una stazione, per ricordarci veramente “l’on a tout perdu”, fuorché la verità che abita in quel luogo – e che mai potremo ritrovare senza esserci spogliati di ogni ornamento – senza aver accettato l’anonimo, la nudità di questo tempo che è la sola sua forza. Non

⁵⁸⁵ Lc, 24, 3.

altrimenti potremo compiere il cerchio, riallacciare la fine del nostro tempo al suo principio perduto.»⁵⁸⁶

L'anonimato di luoghi come un "ospedale, un planetario, una stazione" permette che sia svelata la faccia reale del nostro tempo: un tempo nudo di finalità, vuoto di nomi. Così in identico modo in un aeroporto è resa trasparente l'inanità del presente e la luce può passarvi dentro ad illuminarlo: la Verità, l'Altro si svela nell'occhio che sa vedere il vero volto della contemporaneità. Solo dopo aver guardato con attenzione l'oggi, averne compresa la tragedia, è possibile scorgere in questo tempo, che la sventura rende invivibile, la presenza divina. Tale pensiero è perfettamente in linea con la teoria weiliana che vede nella facoltà di attenzione pura, nello sguardo che legge il nodo tragico dell'esistere l'unica via a Dio; attraverso lo sprofondamento nel mondo vuoto la Grazia discenderà ad illuminare di una Bellezza riconquistata, di una nuova presenza divina la realtà umana. Così è necessario che si compia quel passaggio infernale dei primi versi, perché si sveli la bellezza dell'esistere: l'aeroporto innalzato alla luce dall'attenzione. L'aeroporto diviene così simbolo della società che ha perduto tutto, ma nella sua perdita si cela il riscatto.

«a che cosa si riduce ormai l'esame della condizione dell'uomo se non all'enumerazione stoica o atterrita, delle sue perdite? Dal silenzio all'ossigeno, dal tempo all'equilibrio mentale, dall'acqua al pudore, dalla cultura al regno dei cieli, E in realtà non vi è molto da opporre agli orrifici cataloghi, L'intero quadro appare quello di una civiltà della perdita»⁵⁸⁷

«eppure amo il mio tempo perché è il tempo in cui tutto vien meno»⁵⁸⁸

Siamo a quello snodo concettuale veramente focale cui ci aveva portato la riflessione su Eliot: l'era contemporanea, l'uomo novecentesco così prossimo alla fine, porge il fianco alla mistica dello svuotamento: l'ablazione dell'io è certo facilitata per chi ha già perduto ogni cosa, e nel vuoto si scorge la vera via alla salvezza.

In questa stessa direzione punta il distico finale: "nei denti disperati degli amanti che non disserra / più il dolce fiotto, la via d'oro del figlio". Dopo le ampie volute fonetiche, le aperture della strofe precedente si trona ai suoni chiusi della prima strofe. In questi versi registriamo l'allitterazione delle consonanti occlusive alveolari "t" e "d" che, ancora una volta isola i termini significativi della strofe: *denÁ, ÁsperaÁ, degli, amanÁ*

⁵⁸⁶ C. Campo, *Lettere a Mita*, cit., pp.29-30.

⁵⁸⁷ Ead., *Gli imperdonabili*, cit., p.113.

⁵⁸⁸ Ivi, p.151.

disserra, dolce, fiotto, d'oro. Si nota inoltre la significativa paronomasia disperati:disserra al v.9. Dal punto di vista sintattico il distico si presenta come una lunga apposizione al verso finale, cui segue una subordinata relativa conclusa con un'analogia: gli aeroporti di luce sono ora accostati ai "denti" serrati degli amanti. La smorfia di dolore ci presenta il volto deformato dalla disperazione della sterilità. Tale condizione ontologica novecentesca, l'aridità della *Waste land*, si reifica nel morso serrato di amanti che non sciolgono la loro desolazione nel fluire dolce del loro tempo in un nuovo tempo, quello del figlio. Una umanità che non sa concentrare il seme fecondo (il dolce fiotto) nell'esito felice (d'oro) della fertilità. La poetessa sceglie di tenere alta la tensione: la luce del distico precedente non rimane che un vago ricordo nell'orecchio del lettore, che rimane placcato, avvolto dalla violenza di questi versi finali. Dalla luce, dalle altezze della strofe precedente, la voce lirica, fa un passo indietro, torna ancora a registrare la feroce aridità del nostro tempo, sterilità che, solo raramente e solo qualora vi si volga la volontà, si trasfigura in via mistica. L'equorea limpidezza del "dolce fiotto" è rimasta serrata tra le fauci strette dell'*hollow man*, nella sua deforme smorfia di tragedia e catastrofe. Non ci sarà per lui, per l'uomo che ha perduto ogni cosa, la via d'oro della soluzione dell'enigma; egli vi rimane chiuso come in un guscio duro.

L'analisi di questi due componimenti tratti dalle poesie sparse ha mostrato la difficoltà di una interpretazione esatta dei rilievi simbolici del tessuto letterale, dal momento che essi non afferiscono ad alcun sistema coeso e unitario. Per questi, come per gli altri componimenti sparsi vale la regola campiana di un'ermeneutica del singolo individuo. Noi ci siamo limitati a suggerire una tra le interpretazioni possibili, ma l'indicazione di Campo è chiara: ad ogni individuo le parole varranno come soluzione del proprio enigma, illustrazioni di un singolare destino. Non che questo si scontri con l'efficacia e l'alta funzionalità della poesia stessa. Così la teoresi designa un procedere compositivo che si conclude, si richiude sull'atto di ascolto del lettore: la scrittura acquisisce la forma di una parabola che comprende in sé, come approdo integrato al processo, il punto ermeneutico, generativo del sovrasenso. La rifrazione multipla, l'interpretazione plurivoca pertengono alla poesia così come alla realtà è conferita la capienza contenitiva di infiniti destini. In identico modo gli oggetti reali, oggetti simbolici per eccellenza (veri contenitori del

trascendentale) sono passibili di una lettura a più voci, tante quanti sono gli occhi che la osservano con attenzione. Ugualmente accade nella poesia, nel suo sforzo di permanere adesa alla realtà, essa esibisce come risultante del processo compositivo l'oggetto reale caricato del contenuto simbolico trascendentale che l'autore vi ha scorto. In tal modo la poesia traslucida di Campo trasferisce negli oggetti l'alto contenuto simbolico che la sua anima vi lesse, che il suo destino singolare permise di intravedere. Così gli "aeroporti di luce", "le viti in fiamme" sono enti che ribollono del loro contenuto trascendentale, della valenza d'infinito che vi è insufflata dentro. Essi sono cose e sono altro, Oltre. Essi valgono come casse di risonanza della presenza del divino nel mondo, sono strumenti che dilatano al massimo la "visibilità" della tramatura cosmicamente ordinata del reale. Ma essi posseggono, oggetti linguistici al massimo traslucidi, la stessa significazione plurima del reale: vano e svilente tentare di spalancarne i sensi in un verso universale, quando essi sono, per mandato stesso dell'autrice, specchi che rifrangano un volto alla volta, che dispiegano un significato simbolico nuovo ad ogni lettore che vi si accosti con la più alta delle facoltà attentive.

Bibliografia

Scritti di Cristina Campo in ordine cronologico

Guerrini V., *Fiaba e mistero (un appunto)*, «Il Corriere dell'Adda», 26 dicembre 1953.

Campo C. (a cura di), *Omaggio a Simone Weil*, numero monografico di «Letteratura», 39-40, maggio-agosto, 1959, pp9-51.

Campo C., *Diario d'agosto*, «L'Approdo letterario», IV, 9, gennaio-marzo 1960, pp.85-90..

Campo C., *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987.

Campo C., *Lettere a un amico lontano*, Scheiwiller, Milano, 1989.

Campo C., *La tigre assenza*, Adelphi, Milano, 1991.

Campo C., *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998.

Campo C., «L'infinito nel finito ». *Lettere a Piero Polito*, Via del Vento edizioni, Pistoia, 1998.

Campo C., *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999.

Campo C., *Tradurre S. Weil, Lettere all'editore*, «Humanitas» 2, 2000, pp. 174-200.

Williams W. C., C. Campo, V. Scheiwiller, *Il fiore è il nostro segno. Carteggio e poesie*, Libri Scheiwiller, Milano, 2001.

Campo C., *Lettere a Matizìa Lumbroso Maroni; lettera a Sabina Letitia de Waal*, a cura di Adelphi editore, <http://www.adelphi.it/focus/campo/.htm>.

AA VV, *Appassionate distanze, letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, a cura di M. Farnetti, F. Secchieri, R. Taioli, Tre Lune edizioni, Mantova, 2006, pp.17-21.

Campo C., *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, Adelphi, Milano, 2007.

Campo C., *Se tu fossi qui. Lettere a Maria Zambrano. 1961-1975*, RCS Libri S.P.A., Milano,

2009.

Campo C., *Vivere, certo, mio caro amico: lettere a Gianfranco Draghi*, Adelphi, Milano 2010.

Campo C., *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e a d'altri amici del periodo fiorentino*, Adelphi, Milano, 2012.

Scritti critici in ordine alfabetico

AA VV, *Poesia e preghiera nel Novecento*, Clemente Rebora, Cristina Campo, David Maria Turollo, Pazzini, Rimini, 2003.

Baccelli M., *Cristina Campo, presenza concreta. La traduzione in francese dell'autrice*, in AA VV, *L'opera di Cristina Campo al crocevia culturale del novecento europeo*, atti del convegno di studi campiani, Palermo 28 febbraio-1 marzo 2006, a cura di Arturo Donati e Tommaso Romano, Palermo, 2007.

Baccelli M., *La traduzione francese de "La tigre assenza"*, in AA VV, *Per Cristina Campo, atti delle giornate di studio sulla scrittrice*, all'Insegna del Pesce d'Oro, Scheiwiller, Milano, 1998.

Bortolotto M., *Una lettera*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Botta A., *William Carlos Williams e Cristina Campo: due poeti all'ascolto dell'applauso di una sola mano*, in AA VV, *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, cit.

Botta A., *Campo, Dickinson, Moore: "Poesia dei sensi come viatico per il viaggio metafisico"*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Bozzoli A., *Il libro delle ottanta poetesse*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Brandalise A., *Oltre la linea dell'attenzione. Scrittura e sguardo in Cristina Campo*, in AA VV, *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, cit.

Buttarelli A., *Nel nome di una rosa. L'incontro tra Cristina Campo e Maria Zambrano*, in AA VV, *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, cit.

- Cacciari M., *Relazione di apertura*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.
- Calasso R., *Una scrittrice fra mistica e letteratura*, «Corriere della Sera» 5 marzo 1977; ora in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.
- Caproni G., recensione a *Passo d'addio*, «La Fiera letteraria», 17 febbraio 1957.
- Caramore G., *L'imperfetta, perfezione di Cristina Campo*, «Humanitas», 3, 2001, Morcelliana, Brescia, 2001
- Centovalli B., *Scrivere meno*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.
- Ceroletti G., *Agli dei mani di Cristina*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.
- Ceronetti G., *Cristina Campo o della perfezione*, postfazione a C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit.
- Chiavacci A.M., *Bellezza e verità*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.
- Citati P., *L'anacoreta Cristina tra furia e dolcezza*, «Corriere della Sera» 27 novembre 1987; ora in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.
- Corradi L., *Cristina Campo e la fiaba*, in AA VV, *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, cit.
- Dalmati M., *Cristina Campo e il suo mondo*, in AA VV, *L'opera di Cristina Campo al crocevia culturale del novecento europeo*, cit.
- Dalmati M., *Il viso riflesso della luna*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.
- De Robertis D., *Lontana testimonianza*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.
- De Stefano C., *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano, 2002.
- De Turrís G., *Il senso della fiaba*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.
- Dei A., *Cristina Campo: perché la fiaba*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.
- Del Serra M., *“Fino alla più aerea lama”: La poesia come rito sublime*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Di Nino N., *Il "libro di poesia" di Cristina Campo*, in AA VV, *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, cit.

Di Nino N., *"Le temps revient" di Cristina Campo. Risvolti scritturali di una raccolta mancata di Cristina Campo*, in AA VV, *La bibbia nella letteratura italiana. L'età contemporanea*, a cura di N. Di Nino e di P. Gibellini, Morcelliana, Brescia, 2009, pp 433-452.

Di Nino N., *"Commento al "Quadernetto poetico" di Cristina Campo"*, Studi Medievali e Moderni, 2, 2002, 295-316.

Dolfi L., *"Alla ricerca delle tracce": da San Juan a Borges*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Donati A., *"Sulla soglia dell'essere". Cristina Campo tra genialità, retorica e trascendenza*, in AA VV, *L'opera di Cristina Campo al crocevia culturale del novecento europeo*, cit.

Donati A., *Cristina Campo: l'assente*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Draghi G., *"La Posta letteraria"*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Draghi G., *Figura della fiaba in Cristina Campo*, in AA VV, *L'opera di Cristina Campo al crocevia culturale del novecento europeo*,

Draghi P., *Pregiera e poesia*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Fabbrini A., *Il senso obliquo: parola e poesia*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Farnetti M., *Il privilegio del segno*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Farnetti M., *Cristina Campo*, Tufani, Ferrara, 1996.

Farnetti M., *Il cantico dei senza-lingua*, in AA VV, *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, cit.

Farnetti M., *Cristina Campo, la scrittura come devozione* in AAVV, *Poesia e preghiera nel Novecento*, Clemente Rebor, Cristina Campo, David Maria Turollo, cit

Farnetti M., *Le ricongiunte*, postfazione a C. Campo, *Sotto falso nome*, cit.

Fasani R., *"Le traduzioni" da Morike*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Fiori G., *La via religiosa di Cristina Campo*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Folin A., *Cristina Campo e Leopardi: "La verità della figura"*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Fozzer G., *Attenta anima nuda*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Fozzer G., *Liturgico lume*, «Humanitas», 3, 2001, cit.

Gerbino A., *Del rito, della fragranza. Noterella per Cristina*, in AA VV, *L'opera di Cristina Campo al crocevia culturale del novecento europeo*, cit.

Ghilardi M., *"La tela del ragno". Cristina Campo legge K. Mansfelde e V. Woolf*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Gibellini P., *La poesia di Cristina Campo*, «Humanitas», 3, 2001, cit..

Giovanardi A., *"Il Mistero in trasparenza". Il senso della tradizione in Cristina Campo*, in AA VV, *L'opera di Cristina Campo al crocevia culturale del novecento europeo*, cit.

Isella G., *Il verso, il volo, il tappeto*, in AA VV, *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, cit.

Lattarulo L., *Una metafisica della fiaba*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Longo P., *Spiritualità e "religio" tra Oriente e Occidente nella poesia di Cristina Campo*, in AA VV, *L'opera di Cristina Campo al crocevia culturale del novecento europeo*,

Luzi M., *A guisa del congedo. Una religione dell'armonia del mondo*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Luzi M., *Sentire l'applauso di una sola mano*, «Humanitas», 3, 2001, cit.

Macè G., *Une certaine Vittoria Guerrini*, La Nouvelle Riveu Francaise. Paris, juille-aout 1989; ora in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Magherini S., *Presenze dantesche ne Gli Imperdonabili*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Marchese E., *Cristina Campo e il destino*, in AA VV, *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, cit.

Marchese E., *Cristina Campo e la quarta virtù teologale*, in AA VV, *L'opera di Cristina Campo al crocevia culturale del novecento europeo*, cit.

Marchese E., *Gli anni del Russicum*, «Humanitas», 3, 2001, cit.

Marchi E., *Cristina Campo. Un'esperienza di lavoro editoriale*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Margarito p., *Indice dei nomi degli "Imperdonabili"*, in AA VV, *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, cit.

Morasso M., *Un'imperfetta amicizia. Cristina Campo e Rainer Maria Rilke*, in AA VV, *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, cit.

Morasso M., *Il pudore della distanza intorno a - Lettere a Mita - di Cristina Campo*, in AA VV, *L'opera di Cristina Campo al crocevia culturale del novecento europeo*, cit.

Morasso M., *Le traduzioni di Cristina Campo*, «Humanitas», 3, 2001, cit.

Morasso M., *Tra due analogiche visioni: nota in margine alla poesia di Cristina Campo*, «Il Margine», 2, 1999.

Negri F., *La passione della purezza: Simone Weil e Cristina Campo*, Il poligrafo, Padova, 2005.

Orelli G., *A Cristina*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Pertile M., *"La fiamma come un bacio". Poesia e Filosofia in Cristina Campo e Maria Zambrano*, in AA VV, *L'opera di Cristina Campo al crocevia culturale del novecento europeo*, cit.

Pertile M., *Appunti su due imperdonabili: Cristina Campo e Margherite Yourcenar*, in AA VV, *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, cit.

Pes A., *Vite parallele, orizzonti inconciliabili: Cristina Campo e Elémire Zolla*, in AA VV, *L'opera di Cristina Campo al crocevia culturale del novecento europeo*, cit.

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

Pieracci Harwell M., *Cristina Campo e Simone Weil*, «Humanitas», 3, 2001, cit.

Pieracci Harwell M., *Cristina Campo maestra di letture*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

- Pieracci Harwell M., *Il sapore massimo di ogni parola*, postfazione a C. Campo, *La tigre assenza*, cit.
- Pieracci Harwell, M., *Cristina Campo e Leone Traverso*, in AA VV, *L'opera di Cristina Campo al crocevia culturale del novecento europeo*, cit.
- Pini A., *Memoria di Cristina Campo*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.
- Polito P., *Attualità di Cristina Campo*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.
- Pozzi G., *La liturgia nella poesia e nella prosa di Cristina Campo*, «Humanitas», 3, 2001, cit.
- Raffo S., *Cristina Campo, traduttrice di mistici inglesi*, in AA VV, *L'opera di Cristina Campo al crocevia culturale del novecento europeo*, cit.
- Rimondi G., *Lo sguardo senza ombre*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.
- Rimondi R., *Il bacio all'icona*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.
- Rondoni D. (a cura di), *Cristina Campo: due mondi, io vengo dall'altro*, Lombard Key, Bologna, 2005.
- Salvaneschi E., *Glosse a Cristina Campo: la "ruggine" della "fantasia"*, in AA VV, *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, cit.
- Scalia G., *Cristina Campo e della "Incredulità nell'onnipotenza del visibile"*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.
- Scarca G., *Nell'oro e nell'azzurro: poesia della liturgia in Cristina Campo*, Ancora, Milano, 2012.
- Scarca G., *Poesia e Teologia in "Monaci alle icone"*, in AA VV, *L'opera di Cristina Campo al crocevia culturale del novecento europeo*, cit.
- Scarsella A., *Cristina Campo scrittrice europea*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.
- Scarsella A., *Poetica e ricezione di Cristina Campo*, in AA VV, *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, cit.
- Scarsella A., *Postille al metodo di Cristina Campo*, «Humanitas», 3, 2001, cit.

Scheiwiller V., *Testimonianze dell'editore di scorta*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Secchieri F., *L'arabesco saggistico*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Secchieri F., *La lampada e le falene. Preliminari all'esegesi di Cristina Campo*, in AA VV, *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, cit.

Spina A., *Conversazione in piazza Sant'anselmo e altri scritti. Per un ritratto di Cristina Campo*, Morcelliana, Brescia, 2002.

Spina A., *Conversazione in Piazza Sant'Anselmo. Per un ritratto di Cristina Campo*, Libri Scheiwiller, Milano, 1993.

Spina A., *Invito alla lettura di Cristina Campo*, «Humanitas», 3, 2001, cit.

Spina A., *Perfezione e densità*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Taioli R., *Estetica e sacro in Cristina Campo*, in AA VV, *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, cit.

Tamburrini A. M., *Ipotesi di lettura a margine delle stratificazioni simboliche di "Missa Romana"*, «Città di Vita» 4, 2008, pp. 303-312.

Tesio G., *La prosa di Cristina Campo*, «Humanitas», 3, 2001, cit.

Traverso L., *"Passo d'addio"*, «Letteratura», Roma giugno-aprile 1957; ora in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Venturi R., *Dardi verso il cielo. Scrittura e liturgia in Cristina Campo*, «Quaderni del Novecento», 5, 2005.

Wandruszka M.L., *"Con lievi mani"*, Hofmannsthal, Campo, Bachmann, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Zambon F., *il "Mundis imaginalis" di Cristina Campo*, in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Zolla E., *La verità in uno stile*, «Corriere della Sera» 15 novembre 1987; ora in AA VV, *Per Cristina Campo*, cit.

Altri scritti in ordine alfabetico

- Anonimo, *Racconti di un pellegrino russo*, a cura di Cristina Campo, Milano, Rusconi, 1977.
- Auerbach E., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano, 1971.
- Blanchot M., *L'infinito intrattenimento: scritti sull'insensato gioco di scrivere*, Einaudi, Torino, 1977.
- Blanchot M., *S. Weil e la certezza*, «Letteratura» VII, 1959.
- Bremer Buono D., *La mistica*, in AA VV, *La letteratura tedesca medievale*, ETS, Pisa, 1996.
- Broch H., *Hofmannsthal e il suo tempo*, Editori riuniti, Roma, 1981.
- Contini G., *Un'idea di Dante: saggi danteschi*, Einaudi, Torino, 1986.
- Crivelli R., *Introduzione a T. S. Eliot*, Laterza, Roma, 1993.
- De Lubac H., *Esegesi medievale*, vol I e II, Jaca Book, Milano, 1986-1988.
- De Lubac H., *Esegesi medievale: i quattro sensi della scrittura*, Edizione Paoline, Roma, 1962.
- Debenedetti G., *Poesia italiana del novecento*, Garzanti, Milano, 1993.
- Eliot T. S., *Ariel poems*, , in Id., *Opere. 1904.1939*, RCS Libri, 2001.
- Eliot T. S., *I poeti metafisici*, in Id., *Opere. 1904.1939*, cit.
- Eliot T. S., *Il bosco sacro*, in Id., *Opere. 1904.1939*, cit.
- Eliot T. S., *La terra desolata. I quattro quartetti*, Feltrinelli, Milano, 1995.
- Eliot T. S., *La tradizione e il talento individuale*, in Id., *Opere. 1904.1939*, cit.
- Eliot T. S., *Poesie (1920)*, in Id., *Opere. 1904.1939*, cit.
- Eliot T. S., *Poesie minori*, in Id., *Opere. 1904.1939*, cit.

- Eliot T. S., *Prufrock e altre osservazioni*, in Id., *Opere. 1904.1939*, cit.
- Eliot T. S., *The Hollow men*, in Id., *Opere. 1904.1939*, cit.
- Gardner H., *The art of T. S. Eliot*, The Cresset Press, London, 1958.
- Gentili V., “Unimaginable zero summer”: vicissitudini dell'analogia nel *Four Quartets* di T. S. Eliot, Istituto Universitario Orientale, 1980.
- Ghisalberti A., *Notte, silenzio e tenebra: le allegorie della negazione nella mistica medievale*, in *Die Allegorie des antiken Mythos*, Harrassowitz, Wiesbaden, 1997.
- Giovanni della Croce, *Opere complete*, San Paolo, Cinisello Balsamo, 2001.
- Givone S., *Storia del nulla*, Laterza, Roma, 1995.
- Goethe J. W., *Massime e riflessioni*, Theoria, Roma, 1983.
- Guenon R., *Simboli della scienza sacra*, Adelphi, Milano, 1987.
- Hofmannsthal H. von, *Andrea o i ricongiunti*, a cura di G. Bemporad, Adelphi, Milano, 1991.
- Hofmannsthal H. von, *Il libro degli amici*, a cura di G. Bemporad, Adelphi, Milano, 1985.
- Hofmannsthal H. von, *L'ignoto che appare: scritti 1891-1914*, Adelphi, Milano, 1991.
- Hofmannsthal H. von, *La donna senz'ombra e altri racconti*, a cura di G. Bemporad, Vallecchi, Firenze, 1955.
- Hofmannsthal H. von, *La mela d'oro e altri racconti*, a cura di G. Bemporad, Adelphi, Milano, 1982.
- Hofmannsthal H. von, *Lettera di Lord Chandos*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1995.
- Hofmannsthal H. von, *Viaggi e saggi*, a cura di L. Traverso, Vallecchi, Firenze, 1958.
- Luzi M., *Dante, scienza e innocenza*, in Id., *Scritti*, Arsenale, Venezia, 1989.
- Luzi M., *L'idea simbolista*, Garzanti, Milano, 1959.

Luzi M., *L'inferno e il limbo*, in Id., *Scritti*, cit.

Luzi M., *Mallarmè* in Id., *Scritti*, cit.

Luzi M., *Onore del vero*, in Id., *L'opera poetica*, Mondadori, Milano, 2004.

Luzi M., *Primizie del deserto* in Id., *L'opera poetica*, cit.

Luzi M., *Quaderno Gotico*, in Id., *L'opera poetica*, cit.

Luzi M., *Vicissitudine e forma*, Rizzoli, Milano, 1974.

Magris C., introduzione a H. von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1995.

Meister Eckhart, *La nascita eterna: antologia sistematica delle opere latine e tedesche*, a cura A. Faggin, Sansoni, Firenze, 1954.

Meister Eckhart, *Sermoni tedeschi*, Adelphi, Milano, 1991.

Mengaldo G., *Poeti italiani del novecento*, Arnoldo Mondadori editore, Milano, 1978

Montale E., *Eliot e noi*, in Id., *Sulla poesia*, Mondadori, Milano, 1976.

Montale E., *Invito T. S. Eliot*, in Id., *Sulla poesia*, cit.

Murray P., *T. S. Eliot and the mysticism: the secret history of Four quartets*, Macmillan, Basingstoke, 1991.

Ossola C., *Le antiche memorie del nulla*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1997.

Petrement S., *La vita di Simone Weil*, Adelphi, Milano, 1994.

Petruciani M., *La poetica dell'ermetismo italiano*, Loescher, Torino, 1955.

Pozzi G., *Grammatica e retorica dei santi*, Vita e Pensiero, Milano, 1997.

Pozzi G., *L'alfabeto delle sante*, in *Scrittrici mistiche italiane*, a cura di G. Pozzi e M. Leonardi, Marietti, Genova, 1988.

- Ramat S., *L'ermetismo*, La Nuova Italia, Firenze, 1969.
- Sanesi R. introduzione a T. S. Eliot, *Poesie*, Milano, Garzanti, 1975.
- Sanesi R., *Eliot, crisi e progetto*, introduzione a T. S. Eliot, *Opere. 1904.1939*, cit.
- Serpieri A., *Thoma S. Eliot: le strutture profonde*, Il Mulino, Bologna, 1973.
- Traverso L., introduzione a H. von Hofmannsthal, *Liriche e drammi*, Sansoni, Firenze, 1942.
- Vannini M., *Il volto del Dio nascosto: l'esperienza mistica dall'Iliade a Simone Weil*, Mondadori, Milano, 1999.
- Vannini M., *L'esperienza dello spirito*, Augustinus, Palermo, 1991.
- Vannini M., *La morte dell'anima: dalla mistica alla psicologia*, Le Lettere, Firenze, 2003.
- Vannini M., *Meister Eckhart e il fondo dell'anima*, Città nuova, Roma, 1991.
- Vannini M., *Mistica e filosofia*, Le Lettere, Firenze, 2007.
- Vattimo G., Rovatti A. (a cura di), *il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano, 1987.
- Verdino G., introduzione a M. Luzi, *L'opera poetica*, cit.
- Weil S., *Attesa di Dio*, Rusconi, Milano, 1954.
- Weil S., *L'ombra e la grazia*, traduzione di F. Fortini, Rusconi, Milano, 1984.
- Weil S., *La grecia e le intuizioni precristiane*, traduzione di M. P. Harwell e C. Campo, Rusconi, Milano, 1974.
- Weil S., *Quaderni*, voll. 3, Adelphi, Milano, 1982-1988.
- Weil S., *Venezia salva*, Adelphi, Milano, 2007.
- Zambon F., *Allegoria in verbis: per una distinzione tra simbolo e allegoria nell'ermeneutica medievale*, in *Simbolo, metafora e allegoria. Atti del IV convegno italo-tedesco*, Liviana, Padova, 1980.
- Zambrano M., *Dell'Aurora*, Marietti, Genova, 2000.

Zambrano M., *Filosofia e poesia*, Pendragon, Bologna, 2005.

Zolla E., *I mistici d'Occidente*, voll.2, Adelphi, Milano 1997.

