

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ZAGABRIA  
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

**TESI DI LAUREA**

**TRE MOMENTI NELL'OPERA LETTERARIA  
DI CRISTINA CAMPO**

**Relatore: Prof. Mladen Machiedo**

**Laureanda: Višnja Bandalo**

ANNO ACCADEMICO 2000 – 2001

# INDICE

I. SENSO DELLA FIABA	
I.1. Introduzione al regno della fiaba	p. 1
I.2. Fiaba come itinerario mistico	
I.2.1. <i>Via negationis</i>	4
I.2.2. Fiaba come compimento del destino	14
I.2.3. Fiaba come scrittura di Dio	17
I.3. Italo Calvino e Cristina Campo ovvero del cristallo e della fiamma	22
II. GLI “IMPERDONABILI”	33
III. ESPERIENZA MISTICA	37
Bibliografia	40

# I. SENSO DELLA FIABA

## I.1. Introduzione al regno della fiaba

Numerose sono le chiavi che permettono l'accesso al regno della fiaba. Ma la piccola chiave d'oro, l'unica che interessava a Cristina Campo,<sup>1</sup> che permetterebbe una decifrazione su tutti i piani insieme, risulta ancora introvabile. Giova ricordare a proposito una frase di Tolkien: "la storia delle fiabe è probabilmente più complessa della storia biologica della specie umana e altrettanto complessa della storia dell'umano linguaggio."<sup>2</sup>

Pur avendo preso necessaria conoscenza di vasta bibliografia scientifica sulle fiabe,<sup>3</sup> essa non ha influenzato notevolmente il nostro lavoro, orientato ad esaminare l'approccio campiano alla fiaba che si discosta decisamente da nozioni formali, nonostante l'arco ampio del suo pensiero e il fiuto impeccabile per i segreti tecnici.

Come ogni vera visionaria la nostra autrice non si sofferma sugli aspetti visibili della fiaba. Lei cerca dell'invisibile nel visibile, volgendo lo sguardo verso quell'oltre<sup>4</sup> di cui la vita si alimenta. L'insegnamento più prezioso di ogni fiaba, sottolinea, è appunto "l'incredulità nell'onnipotenza del visibile".<sup>5</sup> La vera originalità del suo pensiero sta nella dimensione spirituale, iniziatica che lei conferisce alla fiaba.

Essenzialmente sincretista, Cristina Campo cerca in tutto ciò che la ispira un elemento unificante. Conferma così che la fiaba si manifesta sotto molteplici aspetti "gettando archi e ponti di luminose similitudini tra i più remoti paesaggi di dottrine e tradizioni".<sup>6</sup> I protagonisti delle fiabe vengono visti come gli eletti chiamati a rispettare le severe leggi comuni alle diverse discipline filosofiche e religiose mentre le loro avventure non sono altro che i momenti privilegiati, liturgici di una vita umana.

---

<sup>1</sup> Cristina Campo (pseudonimo di Vittoria Guerrini), tra le più appartate voci del '900 letterario, nasce a Bologna nel 1923 e muore nel 1977 a Roma. La maggior parte della sua opera letteraria, che rimane scarsa ma ricca di stimoli per il lettore, esce *post mortem*. Ricordiamo il volume di saggi *Gli imperdonabili* (1987), la raccolta di testi poetici e traduzioni *Tigre Assenza* (1991), due epistolari *Lettere a un amico lontano* (1989) e *Lettere a Mita* (1999) e finalmente una compilazione di saggi e recensioni intitolata *Sotto falso nome* (1998).

<sup>2</sup> J. R. R. Tolkien, *Sulla fiaba in Albero e foglia*, trad.it., Bompiani, Milano, 2000, prima ed. Rusconi, Milano, 1976, p. 34.

<sup>3</sup> Tra linguistica e stilistica, folklore e etnologia, psicanalisi e esoterismo, abbiamo optato sempre per gli elementi vicini alle idee campiane. Di conseguenza, i risultati delle ricerche formali, morfologiche sulle strutture elementari svolte dai noti studiosi come V. Propp, C. Lévi-Strauss o A. Jolles vi occupano poco spazio.

<sup>4</sup> "Della contemplazione del limite - di quel necessario perdersi, nascondersi, interrompersi della visione - la vita sembra nutrirsi, come l'uccello delle *Upanishad* che guarda il frutto senza mangiarlo." (*In medio coeli*, ne *Gli imperdonabili*, d'ora in poi IM, Adelphi, Milano, 1987, p. 23).

<sup>5</sup> Una delle idee chiavi che leggiamo nella prefazione a *Gli imperdonabili*: "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, 'una professione di incredulità nell'onnipotenza del visibile'."

<sup>6</sup> C. Campo, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p. 142.

In questo senso ogni fiaba è “un’amorosa rieducazione di un’anima”<sup>7</sup> che trasmette la scienza mistica anche al lettore più inesperto. Inoltratosi per i sentieri dell’anima, l’eroe deve attraversare le due tappe preliminari prima di arrivare al sommo sapere: la tappa purgativa e la tappa illuminativa. Il grado trascendente è il punto finale della fiaba, come di ogni percorso spirituale.

Dato l’argomento ramificante, ci è parso il caso di individuare tre momenti essenziali verso i quali convergono, per associazioni mirabili, le idee di Cristina Campo sul senso della fiaba. Per arrivare alla seguente tripartizione - *Via negationis*, *Fiaba come compimento del destino* e *Fiaba come scrittura di Dio* - ci siamo ispirati dal pensiero di Simone Weil che Cristina ha fatto suo. Perciò la presenza weiliana nella nostra interpretazione è costante.

Nel tentativo di valorizzare il contributo di Cristina Campo allo studio delle fiabe, altri due nomi si sono imposti: Tolkien, per affinità del pensiero, e Calvino, scelto quasi per ragioni contrarie. Nonostante la distanza apparentemente incolmabile tra la Campo e Calvino, il loro confronto ha dato i risultati a tal punto stimolanti da occupare un intero capitolo. Qualche volta ci siamo riferiti alla psicanalisi di indirizzo junghiano, quando cercavamo una risposta supplementare. D’altronde, una simile analisi è stata tentata nel 1962, poco dopo l’uscita di *Fiaba e mistero*, da parte dell’amico Piero Polito e Cristina l’ha accolto con simpatia, convinta che ogni opera degna di attenzione si presta a una lettura multipla.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> C. Campo, *Una rosa*, IM, ed.cit., p. 10.

<sup>8</sup> “Non avevo considerato la possibilità di una lettura di quel genere, benché avessi letto (ma dopo aver già scritto) il grande libro sulle fiabe di Marie-Louise von Franz, allieva di Jung. Ma è molto bello vedere il lavoro tutto geologico di uno critico attento, che ne sa sempre, su uno scritto, qualcosa più dell’autore.” (scrive l’autrice nella lettera a Piero Polito, ora in AAVV, *Per Cristina Campo, Atti delle giornate di studio su Cristina Campo*, a cura di Monica Farnetti e Giovanna Fozzer, All’insegna del pesce d’oro, Scheiwiller, Milano, 1998, p. 265).

## I.2. Fiaba come itinerario mistico

### I.2.1. *Via negationis*

Per ogni fiaba esiste un solo possibile e indispensabile principio. All'inizio del racconto, che ci si presenta subito al suo vertice, troviamo l'eroe di fiaba amputato dal mondo, senza nessuna guida, nessuna speranza terrena. Il più delle volte un pericolo imminente minaccia la sua vita o la vita dei suoi cari. Per salvarla lui deve misurarsi con l'ignoto, affrontare un cammino irto di impossibili:

L'impossibile è aperto all'eroe di fiaba. Ma all'impossibile come arrivare se non attraverso, appunto, l'impossibile? L'impossibile somiglia a una parola che si legga in un primo tempo da destra verso sinistra, in un secondo da sinistra verso destra. O a una montagna dai due versanti, scosceso l'uno quanto l'altro è soave.<sup>9</sup>

C'è solo una via che conduce al lato soave della montagna: *via negationis*. Una completa mortificazione è l'unico modo per arrivare alla liberazione e l'illuminazione, insegna Simone Weil, l'assoluta maestra di una "didattica spirituale negativa".<sup>10</sup> L'interpretazione della fiaba di Cristina Campo, fedele alle immagini archetipiche weiliane, si svolge in prevalenza mediante affermazioni per contrario e negazioni vere e proprie.

In questa luce l'eroe di fiaba viene visto come un iniziato chiamato ad agire negativamente in tutti i contesti. Le perdite volontarie sulle quali è fondata la sua esistenza hanno un valore strumentale, propedeutico. La rinuncia è il prezzo da pagare per arrivare alla finale vittoria.

L'oblio di sé è la prima condizione per il retto modo di vita. È solo quando superiamo la vita egocentrica che viene alla superficie quella vita latente e autentica. "Il nostro regno se ne vada" è il corollario necessario e inevitabile di "Avvenga il Regno Tuo", scrive, a ragione, Huxley.<sup>11</sup> Con questa mortificazione, tra le più rigorose e difficili, incomincia in realtà ogni fiaba:

"Qualunque cosa pur di salvare mia madre", è la formula simbolica che apre l'ingresso alla quarta dimensione. Essa opera ciò che un mistico ha detto dell'orazione: sradica per così dire la montagna della sua base, rovesciandola sulla sua cima. Da questo momento l'eroe di fiaba è un folle per il mondo.<sup>12</sup>

Tocca infatti le forme di una vera e propria *folia* la fiducia estrema di cui vediamo dotato il protagonista di fiaba. È un affidarsi all'insperabile:

---

<sup>9</sup> C. Campo, *Della fiaba*, in IM, ed.cit., p. 32.

<sup>10</sup> Cfr. C. Campo, *Sotto falso nome*, ed.cit., p. 151, a proposito di *Attesa di Dio* di Simone Weil. L'impronta weiliana è evidente pure nella distinzione negativa tra sofferenza e sventura: "Si potrebbe spartire il regno del patimento umano in sventura della mano destra e sventura della mano sinistra (...) La sventura della mano destra sta alla sventura della mano sinistra come una ferita da arma bianca sta alla stretta delle sabbie mobili, alla morte per sete nel deserto." (*Parco dei cervi*, in IM, ed.cit., p. 144, ripreso da S. Weil, *Attente de Dieu*, La Colombe, Paris, p.126).

<sup>11</sup> A. Huxley, *La Filosofia Perenne*, trad.it., Adelphi, Milano, 1995, p. 140.

<sup>12</sup> C. Campo, *Della fiaba*, cit., p. 32.

Sperare e affidarsi sono cose diverse quant'è diversa l'attesa della fortuna mondana dalla seconda virtù teologale. Chi ripete ciecamente, ostinatamente "speriamo" non si affida: spera solo, realmente, in un colpo di fortuna, nel gioco momentaneamente propizio della legge di necessità.<sup>13</sup>

La fede fervente e insensata non porta all'annientamento ma si rivela come provvidenziale. Dio stesso veglia sul folle temerario e gli tende la mano mentre cammina sul raso di vasoio tra due abissi:

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?<sup>14</sup>

Soltanto la sterminata "follia d'amore" può frangere quella catena di orrori i cui anelli sono le leggi cieche e imperiose di questo mondo:

La caparbia, ininterrotta lezione delle fiabe è la vittoria sulla legge di necessità e assolutamente niente altro perché niente altro c'è da imparare su questa terra.<sup>15</sup>

Un ottimo esempio della *sfida alla legge di gravitazione*, della sottrazione al peso di vivere, della rottura con le leggi di circostanze, è la storia, o come direbbe Tolkien, la fiaba, di Münchhausen nella quale il protagonista dimostra quell'aerea leggerezza calviniana.<sup>16</sup> Nel suo viaggio alla luna lui si tiene ad una corda tagliata sotto di sé per essere allungata di sopra. Nella stessa maniera l'eroe di fiaba rovescia le leggi di psicologia naturale. Ormai non cede più alle forze del nemico perché trova il rifugio in un altro ordine di rapporti che non conosce vincitori né vinti:

Il sartorello coraggioso: per vincere alla gara di tiro il gigante orrendo, capace di disgregarlo con un soffio, invece di pietra tira in aria un uccello.<sup>17</sup>

In parole weiliane, l'amore soprannaturale fa da contrappeso ai rapporti di forza conciliando i poli opposti:

In un rapporto non immaginario - un rapporto dal quale il gioco delle forze sia escluso - nessun sentimento 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 restituta (...) L'urto continuo e armonioso dei contrari conduce l'animo a una sorta di ardente immobilità, lo colma fino all'orlo di una vita che non trabocca perché il suo stesso muoversi la frena.<sup>18</sup>

---

<sup>13</sup> C. Campo, *Della fiaba*, cit., p. 41.

<sup>14</sup> C. Campo, *Parco dei cervi*, cit., p. 156.

<sup>15</sup> Ivi, p. 157.

<sup>16</sup> Secondo Calvino, *poeta ludens*, il gioco assolve dalla gravità: "Se volessi scegliere un simbolo augurale per l'affacciarsi al nuovo millennio, sceglierei questo: l'agile salto improvviso del poeta-filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza [sic]..." (*Lezioni americane*, Garzanti, Milano, 1988, p. 13). Se teniamo presente che la misura di grazia sia reciproca a quella di gravità possiamo contraddire P. Citati che a proposito della Campo scrive: "Sognava di essere leggerissima: ma non lo fu mai, perché era troppo grave e tesa, troppo drammaticamente viva in ogni riga della sua scrittura. (*L'anacoreta Cristina tra furia e dolcezza*, in *Per Cristina Campo*, ed.cit., p. 288).

<sup>17</sup> C. Campo, *ibidem*.

<sup>18</sup> Ivi, p. 152.

La riflessione di Margherita Pieracci Harwell si offre come conferma della nostra linea interpretativa:

Come accade quando si raggiunge una notevole altezza, la verità è un ossimoro - infatti l'attenzione, che è diligenza nel "lavoro", è anche immobile attesa, e perciò le è dato incontrare, al suo apice, l'illuminazione, che è pura grazia.<sup>19</sup>

La sofferenza fiorita in amore: ecco il mistero che sta alla radice di ogni fiaba. La metamorfosi prende forma nelle prove dolorose. Il viaggio avventuroso dell'eroe di fiaba s'incrocia con il difficile percorso mistico. Sia l'eroe che il santo vengono sottoposti allo stesso addestramento del corpo e della mente durante il quale dovranno perfezionarsi in *virtù negative* - attesa, silenzio, attenzione, ascetica diffidenza di sé:

La totalità della virtù negativa che si richiede all'eroe della 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 impetriti, restituirà possessi favolosi, ricomporrà graziosi mosaici di creature.<sup>20</sup>

L'*ascetica disposizione d'animo* è fondamentale per superare tutti gli ostacoli, le insidie, gli eventi inattesi. All'eroe di fiaba viene richiesto non soltanto l'abbandono di ogni possesso, ma persino lo svuotamento totale della propria anima. Sulla strada della ricerca deve conoscere lo spirito della lacerazione, il deserto della solitudine:

Le prove di intrepidezza - valicare fuochi, ammansire draghi, correre tornei - sono poca cosa appetto alle astinenze dolorose del cuore: partiti in cerca della bellezza dover dedicare a mostri le proprie tenere cure; nobili, vestire da mendicante, da pellegrino, da servo, farsi servo del proprio servo; amanti, cedere al rivale, all'usurpatore, al cattivo genio le proprie notti d'amore.<sup>21</sup>

Le prove e le torture in un campo portano ai trionfi in un altro. Lo fanno i seguaci dello Zen che praticano "il digiuno del cuore"<sup>22</sup> per uscire dal mondo dei sensi. Solo quando non sono più le orecchie della carne a sentire, si può *disimparare di cercare e imparare di trovare*.<sup>23</sup>

Cristina Campo offre l'immagine di pesca per raffigurare il concetto del distacco dalle tentazioni terrene. Alla fine non rimane che il nocciolo nudo dell'anima, che rappresenta l'elemento divino in ognuno di noi, ovvero il Sé essenziale secondo la terminologia psicanalista:<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> M. Pieracci Harwell, *Cristina Campo maestra di letture*, in *Per Cristina Campo*, ed.cit., p. 102.

<sup>20</sup> C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, in IM, ed.cit., p. 130.

<sup>21</sup> C. Campo, *Della fiaba*, cit., p. 33.

<sup>22</sup> "Fa' in modo di udire non con le orecchie ma con la mente; non con la mente ma con l'anima stessa. Fa' che l'udito si fermi alle orecchie. Fa' che l'operare della mente si fermi a se stessa. Allora l'anima sarà un'esistenza negativa che reagisce passivamente ai fattori esterni. Solo in tale esistenza negativa il Tao può permanere. E quello stato negativo è il digiuno del cuore." (vedi A. Huxley, op.cit., p. 163).

<sup>23</sup> Divisa di Nietzsche adottata da Cristina Campo, *In medio coeli*, cit., pp. 24-25.

<sup>24</sup> Ecco la definizione che ne fornisce Marie-Louise von Franz nel suo libro *Le fiabe interpretate*, (trad.it., Bollati Boringhieri, Torino, 1980, p. 1): "Esso costituisce la totalità psichica dell'individuo, ma anche, paradossalmente, il centro regolatore dell'inconscio collettivo."

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.<sup>25</sup>

Il distacco deve essere portato al punto della “santa indifferenza”, della quiete divina, che implica l’annullamento non soltanto di volontà, ma anche di coscienza. Il suo vero movente è quella sorta di generosa, indulgente, pieghevole negligenza per la quale Cristina Campo usa il termine di *sprezzatura*:

Prima d’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 imm modificabili che essa tranquillamente “statuisce come non esistenti” (e in tal modo ineffabilmente modifica), ma attenzione. Non la si conserva né trasmette a lungo se non sia fondata, come un’entrata in religione, su un distacco quasi totale dei beni di questa terra, una costante disposizione a rinunciarvi se si posseggono, un’ovvia indifferenza alla morte...<sup>26</sup>

Come suprema forma di eleganza morale, la sprezzatura sta alla base di un completo *modus vivendi* che unifica in un curioso *mélange* i precetti degli “atletismi spirituali” con quelli della mondanità aristocratica. “Le buone maniere sono il principio della santità”, ripete Cristina Campo le parole di Francesco di Sales.<sup>27</sup>

L’espressione più evidente di sprezzatura sono due versi di Hofmannstahl: “Con lieve cuore, con lievi mani / la vita prendere, la vita lasciare...”<sup>28</sup> Un tale dono significa ubbidire a quel *facilment, facilment* chopiniano, avere l’orecchio per la melodia del destino, riconoscervi il ritmo e l’armonia, vivere con la lievità di danza.

La fiaba è ricca di tali maestri di sprezzature che hanno imparato l’ironia e ora, con il piede leggero, incuranti di sé stessi e del mondo che li circonda, passano tra i fuochi, attraversano i muri. La loro “ardente freddezza” è nutrita dal pensiero al supremo bene verso il quale procedono. All’inizio del vagabondaggio loro rinunciano all’ “ambizione pungente” e accettano con impassibilità, senza porre minima resistenza, tutto quello che poi esige la discesa negli abissi infernali prima di essere portato alla luce.

Per ricevere l’illuminazione bisogna scendere *en una noche obscura*, nella “zona del profondo mistero”, avverte il padre carmelitano san Giovanni della Croce. La dottrina del santo spagnolo è stata mirabilmente assunta da Cristina Campo:<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> C. Campo, *Della fiaba*, cit., p. 33, si confronti con il poemetto “Diario bizantino”, ora ne *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1991, p. 45 dove troviamo la stessa analogia tra la sostanza e il cibo:

“ è il taglio vivente ed efficace / più affilato della duplice lama / che affonda / sino alla separazione / dell’anima veemente dallo spirito delicato / - finché il nocciolo ben spiccato ruoti dentro la polpa “.

<sup>26</sup> C. Campo, *Con lievi mani*, in IM, ed.cit., p. 100.

<sup>27</sup> Ivi, p. 107.

<sup>28</sup> Ibidem. Confronti con un verso analogo nella poesia di Hofmannstahl intitolata “In verità più d’uno” riportata da Campo nella lettera a Alessandro Spina: “Più d’uno giace sempre, con le membra aggravate, / alle radici della vita oscura / ad altri sono i seggi designati / accanto alle Sibille, alle Regine, / e là seggono essi, come a casa, / il capo lieve e lievi le mani” (*Lettere a un amico lontano*, Libri Scheiwiller, Milano, 1989).

<sup>29</sup> Cristina Campo conosceva bene i suoi scritti, perché aveva tradotto alcuni testi in seguito ad una richiesta editoriale. Sono le traduzioni di versi e di prose pubblicati nel 1963 con lo pseudonimo di Giusto Cabianca, ora ne *La Tigre Assenza*, ed.cit., pp. 183-191.



Il *Cantico spirituale* di san Giovanni della Croce è una classica storia d'amore e di viaggio alla ricerca del Principe incomparabile. Vi si parla di monti e di riviere, di tane di leoni e di isole strane, di superfici argentee nelle quali affiorano occhi, di letti nuziali difesi da scudi d'oro. Si fa voto partendo di non cogliere i fiori, di non temere le fiere, di valicare fortezze e frontiere.<sup>30</sup>

La discesa agli Inferi è la prima condizione per giungere alle vette del Carmelo. Ogni fedele deve immergersi nel cuore dell'oscurità prima di affrontare il carattere trascendente del Creatore. Il mistero della trascendenza divina viene rappresentato come una montagna che bisogna salire. In cima alla montagna, che è avvolta in una nube tenebrosa, sta Dio. Man mano viene salita la *scala coeli*, sempre più di luce traspare attraverso le nuvole.<sup>31</sup>

Approccio al mistero è negativo. La vita mistica ha bisogno di purificazione, possibile soltanto nell'orrore della notte oscura. Scrive san Giovanni della Croce: "O notte che guidasti / o notte più preziosa dell'aurora!"<sup>32</sup> Nell'abisso l'anima arriva alla massima tensione spirituale. Con l'esperienza della luce nella notte comincia la salita verso il cielo profondo, verso il sommo sapere, verso la divina, eterna pienezza di vita.

Un aspetto dell'igiene spirituale, di estrema importanza, è la sorveglianza della lingua. Per "i santi avventurieri delle fiabe", non diversamente dai Trappisti, maestri cristiani del deserto, *il silenzio* è eloquente.

Appare significativo che le due fiabe che Cristina Campo predilige fin dall'infanzia - *La guardiana d'ocche* dei fratelli Grimm e *I cigni selvatici*<sup>33</sup> - hanno lo stesso movente: taciturnità imposta come imperativo e prova della virtù morale. È sintomatica la sostanziale similitudine tra la vicenda della principessa costretta al più umile mestiere, perché il suo posto viene usurpato dalla cattiva fantesca e la vicenda della bambina che stoicamente sopporta i dolori nel tessere le maglie d'ortiche<sup>34</sup> per ridare le forme umane ai suoi fratelli stregati. In tutti e due i casi gli ostacoli che si interpongono tra le eroine e i loro obiettivi sono interiori. Il patto con il mondo e lo svelamento del segreto porterebbero alla morte.

---

<sup>30</sup> C. Campo, *In medio coeli*, cit., p. 22.

<sup>31</sup> Cfr. M. M. Davy, *Enciklopedija mistika*, trad.croata, Naprijed, Zagreb, 1990, pp. 383-386.

<sup>32</sup> Un passo da "Notte oscura" di san Giovanni della Croce, tradotto da Cristina Campo, ora ne *La Tigre Assenza*, ed.cit., p. 186.

<sup>33</sup> Titolo approssimativo (V.B.) visto che Cristina Campo non precisa mai di che versione della fiaba si tratta. A noi sono note le varianti dei fratelli Grimm: *I sei cigni* (titolo originale *Die sechs schwäne*), e di Andersen: *I cigni selvatici* (nell'originale *De vilde svaner*, in base ad una leggenda danese). Abbiamo tratto le informazioni da H. C. Andersen, *Bajke*, trad.croata di J. Tabak e M. Spiz, Mladost, Zagreb, 1957. Il punto controverso è il numero dei cigni che varia da una variante all'altra. Così nei Grimm i cigni sono sei, in Andersen undici, mentre nella versione che cita la Campo ce ne sono nove. Simone Weil invece, parlando dei sette cigni della fiaba rispettiva, ipotizza che il numero sette, il numero dei corpi celesti attorno il polo, corrisponde arcanamente all'umanità. (in *Connaissance surnaturelle*, Gallimard, Paris, 1950, p. 242.)

<sup>34</sup> Il motivo di maglia d'ortica ricorre in due poesie de *La Tigre Assenza* (ed.cit.), così a pagina 29 nella poesia "Devota come ramo" leggiamo: "su acutissime lamine / in bianca maglia d'ortiche / ti insegnerò, mia anima / questo passo d'addio" mentre nella poesia a pagina 31 intitolata "Biglietto di Natale a M.L.S." dedicata a Maria Luisa Spaziani la Campo scrive: "Non basterà tutto un Natale / a scambiarci le favole più miti: / le tuniche d'ortica, i sette mari, / la danza sulle spade".

Dato il carattere rivelatore della fiaba di cui si parlerà nel sottocapitolo successivo s'impone l'ipotesi che i personaggi emblematici delle fiabe predilette, sollecitati al voto del silenzio, siano la trasposizione della situazione esistenziale di Cristina Campo. È noto il riserbo dell'autrice e la ferma convinzione di allontanare dalla sua vita l'applauso "questa mortale misura del tempo"<sup>35</sup> e aspettare "una storia di diademi occulti, di glorie taciute".<sup>36</sup>

A proposito della fiaba *I cigni selvatici* il pensiero corre ad un altro parallelo lampante. La drammatica storia personale di Cristina Campo, "il supplizio di una creatura con cui la sorte non è stata equa; che ha dovuto riscattare mentalmente, spiritualmente, una menomazione",<sup>37</sup> trova un perfetto contrappunto nel personaggio del principe cadetto, ultimo dei nove cigni stregati la cui maglia d'ortiche, nella mancanza del tempo, rimane con una sola manica:

Egli conserverà tutta la vita la sua ala di cigno; sarà uno di quegli esseri che - rari, inquietanti - serbano tutta la vita quella memoria della loro notte oscura e insieme del loro totem spirituale: una dolorosa, regale ala di cigno.<sup>38</sup>

Non ci deve stupire che Cristina Campo abbia insistito su questo momento, pieno di pathos, che solitamente viene sorvolato. Niente di strano per un essere dai sentimenti tumultuosi, per una "mezza monaca, mezza fata"<sup>39</sup> abituata al commercio costante tra cielo e terra.<sup>40</sup> Conferma Pietro Citati:

Era una creatura accesa, violenta, estrema, piena di ardore cavalleresco, una Clorinda ignara di prudenza e di mezzi termini. Viveva tra i contrari, speranza e disperazione, passione e disprezzo, furia e dolcezza; e trovava una specie di quiete solo intensificando le proprie contraddizioni. A volte era fanatica - con fervori da convertita o da suora. In altri secoli, avrebbe promosso crociate e fondato ordini religiosi.<sup>41</sup>

Come il silenzio, anche *il vuoto* è illuminante. È importante liberarsi da tutte le conoscenze per lasciarsi disponibili, permeabili al miracolo. Il pensiero deve essere ridotto alla sua "nuda verità".<sup>42</sup> In seguito a una paziente attesa si forma una specie di forma cava che deve essere riempita, simile al vuoto mistico che aspetta la rivelazione di cui parla San Giovanni della Croce, che per il primo aveva introdotto nel linguaggio mistico la congruenza del contenuto e della forma, la conciliazione dell'aspetto fisico e metafisico:

---

<sup>35</sup> C. Campo, *Sotto falso nome*, ed.cit., p. 106.

<sup>36</sup> C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, cit., p. 138.

<sup>37</sup> M. Luzi, *A guisa di congedo. Una religione dell'armonia del mondo*, in *Per Cristina Campo*, ed.cit., p. 237.

<sup>38</sup> C. Campo, *Della fiaba*, cit., p. 38.

<sup>39</sup> Sono le parole della Campo a proposito della donatrice del Polittico Portinari di Hugo van der Goes esposta agli Uffizzi (*Gli imperdonabili*, cit., p. 87). L'autrice ha scelto questo particolare per la copertina de *Il flauto e il tappeto* nel 1971, (attualmente sulla copertina de *Gli imperdonabili*), identificandosi con la protagonista.

<sup>40</sup> Cfr. *Lettere a un amico lontano*, ed.cit., p. 128: "... i viaggi agli Inferi e le salite al Carmelo sono state le mie passeggiate quotidiane."

<sup>41</sup> P. Citati, *Anacoreta Cristina tra furia e dolcezza*, op.cit., p. 287.

<sup>42</sup> Una delle idee chiavi di Simone Weil che ha avuto profonda influenza su Cristina Campo come vediamo da una lettera indirizzata a Margherita Pieracci Harwell: "Eppure mi pareva di averlo tutto nel sangue, questo pensiero dello stile nudo, dopo 6 anni di commercio con S.W." (*Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 28).

Un vuoto ricolmato di silenzio, nel quale il destino si precipiterà per legge fisica come l'energia nel vuoto pneumatico, è ciò che ci descrive san Giovanni della Croce - e che altro sussura la fiaba, della quale egli usa regalmente le figure?<sup>43</sup>

La virtù negativa è una virtù globale, comune in natura. Come il destino è fatto di vuoti nei quali si rovescia subitamente la grazia, la condensazione poetica risulta dell'esercizio della stessa legge del ritardo e dell'astinenza:<sup>44</sup>

Come la manna di sant'Andrea nella cavità dell'ampolla, il destino si forma nel vuoto in virtù delle stesse leggi complementari che presiedono al nascere della poesia: l'astensione e l'accumulo. 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.<sup>45</sup>

Prima va preparato il calco esteriore per ricevere l'oggetto che sta per penetrarvi. Cristina Campo nota con delicatezza come nella creazione poetica la figura precede il concetto, l'elemento intellettuale prefigura l'elemento spirituale:

Così, nella poesia, la figura preesiste all'idea da colarvi dentro. Per anni essa può seguire un poeta, domestica e favolosa, familiare e inquietante, spesso un'immagine della prima infanzia, il nome strano di un albero, l'insistenza di un gesto. Essa aspetta con pazienza che la rivelazione la colmi.<sup>46</sup>

Le radici della fiaba sono nelle necessità insieme naturali e spirituali. Le figure enigmatiche nella sua base non hanno niente di irreali né di fantastico perché vanno decifrate in chiave di destino. La rivelazione rende tangibile, trasforma in parole quella "fiaba araldica della quale un'infanzia si fregia quasi riconoscendo in anticipo il suo blasone futuro".<sup>47</sup>

Le figure della fiaba sono solidamente ancorate nel reale e proprio nella virtù del reale rispecchiano il mondo infinito che si cela dietro il mondo "vero" e lo rende autentico. Questa realtà che sta dietro le apparenze e che vuole essere salvata si manifesta nei simboli. La fiaba è intessuta di tali "meravigliose concretezze". Esse ne fanno un repertorio meraviglioso di conoscenze segrete, esoteriche, comune ai vangeli:

I simboli delle sacre scritture, dei miti, delle fiabe, che per millenni hanno nutrito e consacrato la vita, si vestono delle forme più concrete di questa terra: dal Cespuglio Ardente al Grillo Parlante, dal Pomo della Conoscenza alle Zucche di Cenerentola.<sup>48</sup>

*L'attenzione*, che fa acuire i sensi, è un nuovo punto di connessione della fiaba con la teologia. Se prestare attenzione significa non distrarsi mai, allora essa non è altro che una forma di santità.

---

<sup>43</sup> C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, cit., p. 119.

<sup>44</sup> Maura del Serra, riferendosi ai motivi ricorrenti delle poesie di *Tigre Assenza* (op.cit.), ha riconosciuto nel concetto della forma concava, scavata, un segno dell'Assenza, ma anche il principio femminilmente ricettivo del *yin*. Scopre pure che in alcune poesie esso viene cifrato nell'immagine simbolica medievale del palmo della mano dei Santi (" *Fino alla più aerea lama* ". *La poesia come rito sublime*, in *Per Cristina Campo*, ed.cit., pp. 156-157).

<sup>45</sup> C. Campo, *Gli imperdonabili*, in IM, ed.cit., p. 119.

<sup>46</sup> C. Campo, *Parco dei cervi*, cit., p. 150.

<sup>47</sup> C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, cit., p. 138.

<sup>48</sup> C. Campo, *Attenzione e poesia*, IM, ed.cit., p. 167.

Lo sguardo dell'eroe di fiaba, non diversamente da quello del santo e del poeta, è quello che osserva con la maggiore concretezza e oggettività, in maniera totalmente imparziale. È uno sguardo interiorizzato, simile al terzo occhio dei mistici. La "pupilla d'amore" segna il passaggio dalla vista alla percezione,<sup>49</sup> dall'immaginazione alla giustizia, dalla pesantezza alla grazia, in altri termini, dall'uno all'altro stadio della conoscenza.

Cristina Campo riprende da T. S. Eliot "detestato e amato" l'immagine di uno specchio doppio posto tra le radici e le cime dell'anima che, proiettando l'ombra fa da schermo al modello indicibile.<sup>50</sup> La fiaba insegna come trovare la forza morale per rompere quello specchio dietro il quale si nasconde la soluzione del geroglyphico.

Per uomo spirituale ogni antagonismo è un ostacolo all'illuminazione. La verità di ogni cosa sta nella sua doppia natura, come il veleno fa parte della medicina. Ciò riguarda in primo luogo la coppia antitetica del bene e del male. Cristina Campo avverte come l'aspirazione al bene è "scandalosamente, squisitamente" legata con la capacità di un male estremo: "Satanicità e santità sono le realtà uniche, ciascuna è un'estasi, un sottrarsi alla vita gratuita."<sup>51</sup>

Fine ultima di propensione sia al bene che al male è *la bellezza*. Essa sorge dalla fusione di due opposti. C. Baudelaire fu il primo poeta moderno a tematizzare il mistero della bellezza a doppia lama e tramandarla ai posteri. Citiamo così dal suo "Inno alla bellezza" alcuni versi sublimi: "Venga tu dal cielo o dall'inferno, che importa, / O Beltà, mostro enorme, pauroso, ingenuo! / se il tuo occhio, e sorriso, se il tuo piede aprono per me la porta / d'un Infinito adorato che non ho conosciuto?"<sup>52</sup>

Soltanto gli occhi consapevoli "tragicamente spalancati sull'universo troppo chiaro e definito"<sup>53</sup> osano inchinarsi alla bellezza. Comporta infatti pericoli mortali quell'istante di timorosa contemplazione che non è altro che l'incontro con il proprio destino, l'attimo fatale "del generale orrore, del mondo che muore intorno e si decompone",<sup>54</sup> l'ora decisiva e terrificante in cui "l'uomo cade o si compie".<sup>55</sup> Lo dimostra l'esempio di Persefone che nel momento di cogliere il giacinto azzurro, attratta dal profumo, viene inghiottita dalle tenebre.<sup>56</sup>

La paura, l'altro lato della medaglia costituisce il nucleo della persona individualizzata. La psicanalisi insegna che è possibile liberarsene solo con l'assorbimento dell'ego in una causa più grande dei propri interessi.

---

<sup>49</sup> "Percepire è riconoscere ciò che soltanto esiste veramente. E che altro veramente esiste in questo mondo se non ciò che non è di questo mondo?" (C. Campo, *Una rosa*, cit., p. 10).

<sup>50</sup> Cfr. C. Campo, *Lettere a Mita*, ed.cit., p. 27.

<sup>51</sup> C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, cit., p. 127.

<sup>52</sup> C. Baudelaire, *I fiori del male*, trad.it., versione in prosa di Attilio Bertolucci, Garzanti, Milano, 1981, prima ed. 1975, p. 45.

<sup>53</sup> "Chi ha conosciuto il bene e il male vive cogli occhi aperti: cogli occhi tragicamente aperti sulle antitesi e le lacerazioni della realtà." (P. Citati, *Ritratti di donne*, Rizzoli, Milano, 1997, prima ed. 1992).

<sup>54</sup> C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 73.

<sup>55</sup> C. Campo, *Sotto falso nome*, ed.cit., p. 43.

<sup>56</sup> Cfr. *ivi*, p. 179. A proposito di Persefone e l'esperienza simbolica della discesa nel regno dei morti e della resurrezione citiamo un passo da *Sotto falso nome* (ed.cit., p. 179) dal quale vediamo che l'autrice adopera la stessa terminologia nel linguaggio critico: "L'espressione 'ridurre a bellezza' mi sembra così strana. 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. Si può senza dubbio chiamare 'esorcismo' 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."

L'eroe di fiaba non è uno di quelli che temono affrontare "l'eroica bellezza". Essa è la grande prova della sua vita che sigilla l'esercizio della virtù negativa, il punto finale del suo coraggio e della sua attenzione. La disponibilità a darsi tutto intero alla ricerca di bellezza ne fa un vincitore:

Persino un personaggio all'apparenza meramente umano, Sindbad il Marinaro - quell'Odisseo d'Oriente, già straricco dopo il primo viaggio - risponde con altri sei allo stregante appello che lo rigetta puntualmente, ogni volta, verso il Leviatano della paura. Per sette volte bellezza lo attira, paura lo cattura, lo purge e lo riforma, talché, spinto a partire per il primo viaggio di un versetto dell'Ecclesiaste, "Mi pentii dinanzi a Dio" dichiarerà dopo l'ultimo "di questo settimo viaggio, che fu l'ultimo dei viaggi e la fine di tutte le passioni".<sup>57</sup>

Una vita centrata sulle virtù negative si rivela come salvifica, perché fa possibile al protagonista di fiaba la conquista degli imperi spirituali. Le prove difficili e pericolose che lui ha sopportato durante l'itinerario iniziatico dai regni della morte verso il Carmelo, si trasformano in talismani, una volta raggiunte le vette della conoscenza.

Tutte le vicende esemplari, sostiene la Campo, offrono al lettore la mappa delle tre vie: la mappa della pratica irraggiungibile senza mortificazione, la mappa della teoria che implica la conoscenza e, infine, la mappa della teologia che porta alla contemplazione della bellezza divina.<sup>58</sup> Se cerchiamo di applicare tale ragionamento sul terreno della fiaba giungiamo alla conclusione che la fiaba rappresenta indubbiamente la ricerca del Regno dei Cieli, anche se l'itinerario religioso viene espresso indirettamente. Lo testimonia in maniera memorabile Pietro Citati:

Non potremmo, in apparenza, essere più lontani dal sacro: eppure dietro la superficie, la "favola" è il più grande ed audace testo mistico della letteratura europea.<sup>59</sup>

Per l'eroe della fiaba, questo "guerriero della luce", la verità è inseparabile dalla bellezza. Risulta chiaro che Cristina Campo usi il termine di bellezza parlando di racconti favolosi nell'accezione teologica, neoplatonica, ulteriormente approfondita dal mistico san Giovanni della Croce. Citiamo ancora una volta Citati:

Giovanni della Croce sogna "di essere rapito nella bellezza, e assorbito nella bellezza, e trasformato nella bellezza, per essere bello come la bellezza, e appagato e ricco come la bellezza".(...) Proprio la mistica che ripete come siano vane le cose della terra, ci ricorda con verità ineguagliabile che Dio non crea che bellezza e si riflette in ogni bellezza (...) Per nominare Dio, non dobbiamo far altro che nominare la bellezza dell'universo.<sup>60</sup>

La fiaba si chiude nel momento in cui viene raggiunta la meta ineffabile – l'unione amorosa e estatica con Dio.<sup>61</sup> Finalmente i riflessi si trasformano in luce divina:

---

<sup>57</sup> C. Campo, *Della fiaba*, cit, pp. 30-31.

<sup>58</sup> C. Campo, *Sotto falso nome*, ed.cit., p. 182.

<sup>59</sup> P. Citati, op.cit., p. 39.

<sup>60</sup> Ivi, pp. 116-117.

<sup>61</sup> Il tema nuziale ricorre nel linguaggio mistico perché gli slanci dell'amore terreno altro non sono che i riflessi di quello divino. San Giovanni della Croce ne rappresenta alto esempio (vedi C. Campo, *Parco dei cervi*, cit., p. 152). Ecco come P. Citati spiega "l'Eros celeste" dei mistici: "Se sfruttano il linguaggio fisico dell'amore terreno, lo fanno perché, delusi dal pallore del linguaggio intellettuale, sperano di esprimere la conoscenza meno fisica che l'uomo possa raggiungere." (op.cit., p. 114).

La lunga fedeltà del folle, da ascetica e 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 a cui seppa 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 santa avventura (...) Terra nuova, cieli nuovi intorno ad uno spirito trasformato.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> C. Campo, *Della fiaba*, cit., pp. 41-42. Ci serviamo di spiegazione campiana per chiarire l'ultima parte della citazione: "...il 'cieli nuovi e terra nuova' dell'Apocalisse, di cui tanto e così ingenuamente si va speculando oggi: corpo nuovo e mente nuova, microcosmo e macrocosmo unificati nell'estasi, liberi, appunto dal molteplice." (*Sensi soprannaturali*, in IM, ed.cit., p. 244).

## I.2.2. Fiaba come compimento del destino

Dopo aver passato in rassegna le condizioni necessarie per l'illuminazione, le tappe di salvezza, e la significativa concomitanza tra l'uomo e Dio che essa sottintende, ci volgiamo ora a esaminare, su tali basi, il concetto stesso di rivelazione.

Non è da dimenticare che Dio si offre in dono solo a colui che è abbastanza forte per accettarlo e soltanto quando un tale dono non è più indispensabile. Questo è il senso di quell'ambiguo precetto evangelico: "A chi ha sarà dato".

L'autrice offre come esempio *Belinda e il Mostro*, la favola del tipo "la bella e la bestia" risalente alla tarda antichità,<sup>63</sup> che lei legge nella variante francese di Madame Le Prince de Beaumont.<sup>64</sup> La interpreta come "una lunga, una tenera, una crudelissima lotta contro il terrore, la superstizione, il giudizio secondo la carne, le vane nostalgie."<sup>65</sup> Finché Belinda rimane intrappolata nella sfera dell'immaginario, dove tutto è possibile e niente è inevitabile,<sup>66</sup> la salvezza non ha luogo. È solo quando niente più ci appassiona che tutto ci attraversa:

Quand'è che il Mostro si trasforma in Principe? Quando il portento è divenuto superfluo, quando la metamorfosi s'è già compiuta insensibilmente in Belinda: lavandola da ogni rimpianto adolescente, da ogni ruggine di fantasia, non lasciando di lei se non l'attenta anima nuda (...) La metamorfosi del Mostro è in realtà quella di Belinda ed è soltanto ragionevole che a questo punto anche il Mostro diventi Principe. Ragionevole perché non più necessario.<sup>67</sup>

Ma la beatitudine di Belinda non sarebbe stata possibile senza la "perfetta follia" del Mostro, psicologicamente legata con l'audacia, che lo rende pronto a rischiare tutto, a sacrificarsi:

Chiuso nell'egida dell'orrore e del ridicolo ("oltre che brutto purtroppo sono anche stupido") rischiò l'odio e l'esecrazione di quella che gli era cara: discese agli Inferi e ve la fece discendere.<sup>68</sup>

Alla fine della fiaba diventa chiaro che l'esperienza della morte-in-vita del Mostro sia servita a scoprire la via a un tesoro di cui si ignorava l'esistenza. Belinda, come Persefone, si sente attratta da una forza misteriosa quando chiede al padre il suo insolito regalo: "una rosa, solo una rosa", nel mezzo dell'inverno.<sup>69</sup> Sarà proprio quel gesto inaspettato e inspiegabile a condurla all'amato e dare lieto fine alla storia.

L'esito della ricerca della fiaba non si può mai prevedere in anticipo. La logica di questa legge, valida per tutte le fiabe, si nasconde in un dettaglio molto rilevante:

---

<sup>63</sup> Già Apuleio, filosofo e scrittore del secondo secolo dopo Cristo, inserisce nel suo romanzo *Asino d'oro* la famosa favola *Amore e Psiche*.

<sup>64</sup> I. Calvino menziona la fortuna della fiaba del tipo *Amore e Psiche* nella fiabistica italiana (vedi *Sulla fiaba*, a cura di Mario Lavagetto, Einaudi, 1988, p. 49). Lui stesso include la fiaba *Belinda e il Mostro* nel volume einaudiano di *Fiabe italiane* (Torino, 1971, prima ed. 1956, pp. 246-259). È da notare che il libro di Calvino esce prima del *Flauto e il tappeto* della Campo (1971) dove compare il saggio in questione (*Una rosa*). Ma Cristina Campo ha preferito a tutte le varianti quella francese.

<sup>65</sup> C. Campo, *ivi*, p. 10.

<sup>66</sup> Cfr. C. Campo, *Sotto falso nome*, ed.cit., p. 67.

<sup>67</sup> C. Campo, *Una rosa*, cit., p. 11.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

“Ricerca qui vuol dire aprirsi a un’autorivelazione del significato” <sup>70</sup> scrive a proposito Leonardo Lattarulo nel saggio dal titolo significativo *La metafisica della fiaba*.

L’inviato si mette in viaggio non per conquistare il mondo ma per ritrovare il proprio volto perduto. Solo quando avrà trovato ciò che è suo “dalle origini, quindi per destinazione” <sup>71</sup> raggiungerà *la maturità* e da quell’istante la sua vita diventerà “una continua risposta al Tentatore sulla cima della montagna.” <sup>72</sup> Cristina Campo riprende dalla filosofia orientale la metafora del risveglio dal sogno per rappresentare quel momento di metamorfosi che accade in maniera perfettamente naturale, quando l’ora sia propizia:

Un precettore orientale non parla diversamente, là dove asserisce che il discepolo deve camminare per arrivare, spingersi avanti con la forza del suo spirito al fine di ricevere la sua illuminazione. 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.<sup>73</sup>

L’accento cade, come si è visto, sul superamento dell’ignoranza di sé stessi come maggior ostacolo alla liberazione. Ce lo suggerisce con delicatezza la fiaba in questione. Il vero tesoro si nasconde, avverte mirabilmente Cristina Campo “sotto le spoglie più impenetrabili, nel fondo di più orridi labirinti”.<sup>74</sup> Se vogliamo continuare il suo pensiero possiamo chiederci: L’unico labirinto inesauribile non è appunto la “caverna del cuore”? Belinda non è appunto un’immagine archetipica di Psiche, cioè di “quella zona intermedia tra il corpo e lo spirito”, tra “cielo e terra”?<sup>75</sup>

Ogni fiaba è un racconto interiore, grande figura simbolica del cambiamento decisivo di un destino. Quello che sembrava in apparenza un viaggio, non era che un cammino d’iniziazione neanche per un istante uscito dai confini del cuore. Nell’anima umana sta tutto lo scibile umano come la pura immagine divina:

La meta cammina dunque al fianco 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.<sup>76</sup>

Nelle favole, come in ogni percorso spirituale, invece di una linea retta si può notare un movimento a spirale. In quanto un viaggio interiore, in cerca delle proprie radici, esso assume la forma di cerchio, uno dei simboli mandalici:

---

<sup>70</sup> AAVV, *Per Cristina Campo*, ed.cit., p. 48.

<sup>71</sup> C. Campo, *Parco dei cervi*, cit., p. 152. L’autrice offre una precisazione di questo concetto weiliano in una lettera all’amico Gianfranco Draghi (ora in *Per Cristina Campo*, ed.cit., p. 257): “Potessi ricordare sempre, sempre la frase di Simone Weil: “Nulle chose ne peut avoir pour destination que ce qu’elle n’a pas pour origine.” (Nessuna cosa può avere per destinazione quello che non ha per origine, trad. V.B.)

<sup>72</sup> C. Campo, *ibidem*.

<sup>73</sup> C. Campo, *In medio coeli*, cit., p. 18.

<sup>74</sup> C. Campo, *Parco dei cervi*, cit., p. 151.

<sup>75</sup> Bisogna tener presente il fatto che il termine di *psiche* non assume dalla Campo il significato moderno, psicologico, ma quello antico (cfr. *Lettere a Mita*, ed.cit., p. 240).

<sup>76</sup> C. Campo, *In medio coeli*, cit., p. 18.



Nelle fiabe, come si sa, non ci sono strade. Si cammina davanti a sé, la linea è retta all'apparenza. Alla fine quella linea si svelerà un labirinto, un cerchio perfetto, una spirale, una stella ...<sup>77</sup>

Il viaggiatore sembra immobile perché lo troviamo alla fine del racconto nello stesso punto da dove l'abbiamo visto partire. Analogicamente, è stato osservato che il tempo della fiaba non è lineare, storico ma circolare, mitico.<sup>78</sup> Pure il tempo sembra arrestarsi, ritornare alle origini. Il *ritorno circolare* fa sembrare la stessa nozione di viaggio astratta, tautologica:

Non a caso la fiaba, questa figura del viaggio, si chiude per lo più come un anello allo stesso punto nel quale 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.<sup>79</sup>

La struttura circolare riesce difficilmente riconoscibile alla mente occidentale, abituata a cercare l'opposizione dialettica dei contrari, e diventata cieca per il ritmo ciclico di ogni cosa. Non sorprende comunque che questo fatto abbia invece un rilievo decisivo nell'interpretazione campiana di fiabe.

La fiaba apre a ciascuno la strada verso il proprio centro interiore, a cui corrisponde un punto archimedeo fuori della terra. "Le vrai centre est ailleurs",<sup>80</sup> ripete Cristina Campo la lezione di Simone Weil: "non è di questa terra eppure tutta la attraversa e la ordina, è in ogni punto del tempo e dello spazio e insieme è totalmente altrove."<sup>81</sup>

L'arte del tiro d'arco nel Buddhismo Zen conosce la stessa idea di mirare al centro interiore. Quando l'arciere, concentratosi sulla meditazione, si mette interiormente nel proprio centro, facendosi "allo stesso tempo freccia e bersaglio", egli può colpire la meta esteriore persino senza guardarla: "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."<sup>82</sup>

---

<sup>77</sup> Ivi, p. 17.

<sup>78</sup> Cfr. G. de Turris, *Il senso della fiaba*, in *Per Cristina Campo*, ed.cit., p. 112.

<sup>79</sup> C. Campo, ivi, pp. 16-17.

<sup>80</sup> "Il vero centro è altrove" (trad.V.B.), citazione weiliana in *Lettere a Mita*, ed.cit., p. 20.

<sup>81</sup> C. Campo, *Sotto falso nome*, ed.cit., p. 145.

<sup>82</sup> Ivi, p. 60. La stessa riflessione riecheggia dai versi: "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." ("Maestro d'arco" in *Tigre Assenza*, ed.cit., p. 32). Ne parla anche M.L. von Franz (op.cit., p. 84) a proposito del Sé, centro interiore nella terminologia psicanalista.

### I.2.3. Fiaba come scrittura di Dio

La fiaba instaura dunque il ponte teologale tra il Tutto e l'Uno con il quale scompare ogni traccia di dualità e di divisione. Tra i due termini di una sola cosa niente deve fare schermo. Ma c'è solo una fiaba che riesce ad arrivare al grado dell'assoluta luminosità, ed è "quella fiaba delle fiabe alla quale orecchio incontaminato non può resistere, alla quale tutte le fiabe della terra convergono e copertamente alludono: la vicenda di un dio sopra la terra."<sup>83</sup>

Cristina Campo condivide con Tolkien l'idea dei Vangeli come una fiaba suprema in quanto perfetta imitazione del Soprannaturale.<sup>84</sup> Ogni artista, ogni narratore di fiabe, afferma Tolkien, è destinato a rimanere un subcreatore che attinge alla realtà per portarla alla luce ma non riesce mai a circoscriverla. La sua è sempre una sottocreazione, un mero tentativo di creazione che riesce a ricreare soltanto alcuni elementi della realtà infinita. È sempre una creazione di secondo ordine, la creazione di un Mondo Secondario. La Realtà, quel Mondo Primario rimane fuori dei suoi limiti. Soltanto la *Vicenda Cristiana* nella quale si fondono santificate storia e leggenda, può dirsi pienamente Creazione, precisa Tolkien, in una constatazione che anche Cristina Campo avrebbe potuto sottoscrivere:

I Vangeli contengono una favola o meglio una vicenda di un genere più ampio che include l'intera essenza delle fiabe. I Vangeli contengono molte meraviglie, di un'artisticità particolare, belle e commoventi: "mitiche" nel loro significato perfetto, in sé concluso: e tra le meraviglie c'è l'eucatastrofe massima e più completa che si possa concepire. Solo che questa vicenda ha penetrato di sé la Storia e il mondo primario; il desiderio e l'anelito alla subcreazione sono stati elevati al compimento della Creazione. La nascita del Cristo è l'eucatastrofe della storia dell'Incarnazione. Questa vicenda si inizia e si conclude in gioia, e mostra inequivocabile la "intima consistenza della realtà". Non c'è racconto mai narrato che gli uomini possano trovare più vero di questo, e nessun racconto che tanti scettici abbiano accettato come vero i suoi propri meriti. Ché l'Arte di esso ha il tono, supremante convicente, dell'Arte Primaria, vale a dire della Creazione. E rifiutarla porta o alla tristezza o all'iracondia.<sup>85</sup>

Ogni fiaba che aspira alla perfezione deve essere trasparente, ubbidiente a questa Realtà e cercare di farla risuscitare dall'ombra dove gli uomini l'hanno confinata.<sup>86</sup> Il Mondo Primario si ricrea con il Verbo. La fiaba, come la poesia, rappresenta sempre un mezzo di colloquio tra "Dio assente e Dio presente" tramite figure.

Il popolo ha sempre saputo decifrare questa qualità arcana nella fiaba. Scrive la Campo: "In Toscana la fiaba fu sempre chiamata 'la novella', proprio come tra i popoli furono detti i Vangeli."<sup>87</sup> È facile riconoscere nelle formule di fiabe

<sup>83</sup> C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, cit., p. 131.

<sup>84</sup> Si tratta di una definizione di Tolkien alla quale Cristina Campo potrebbe dirsi affine: "Persino le fiabe intese come un tutto hanno tre facce: la Mistica volta al Soprannaturale, la Magica volta alla Natura; e lo Specchio dello scherno e della pietà, volta all'uomo." (J. R. R. Tolkien, op.cit., p. 40).

<sup>85</sup> J. R. R. Tolkien, op.cit., p. 95. Occorre forse una precisazione attorno al termine *eucatastrofe*, neologismo la cui etimologia greca rivela il suo significato di "buona catastrofe": "Per lo meno, oserei dire che la Tragedia è la vera forma di Teatro, la sua suprema funzione; ma che è vero il contrario per quanto attiene alla fiaba. E, poiché a quanto pare non disponiamo di una parola che possa esprimere tale opposto, lo chiamerò eucatastrofe." (ivi, p. 91).

<sup>86</sup> Cfr. C. Campo, *Sotto falso nome*, ed.cit., p. 66.

<sup>87</sup> C. Campo, *In medio coeli*, cit., p.16.

“questi evangeli che così leggermente si dicono moralità”,<sup>88</sup> le figure impalpabili dell’altro mondo:

In quell’eroe temerario e candido, liberatore di principesse, beffeggiatore di orchi e di giganti, ricco di inganni e di furbe innocenze ma sempre infantilmente obbediente ad una *fata*, lesse inconsapevolmente una figura dell’anima - colomba verso il cielo, serpente verso il mondo - che si lancia, animosa e gioconda, verso i divini incontri.<sup>89</sup>

Il legame segreto tra le fiabe e i Vangeli va cercato, crede Cristina Campo, nell’ *arcanum* del linguaggio, della forma, del ritmo:

È da notare come toccando la fiaba uno scrittore dia quasi sempre il meglio della sua lingua: quasi che al contatto con simboli così particolari e universali insieme la parola non possa distillare che il suo sapore più puro. (...) O forse può dominare pienamente quei simboli solo chi abbia della propria lingua un sentimento altrettanto liturgico quanto quello della Messa domenicale, altrettanto familiare quanto il cibo di tutti i giorni.<sup>90</sup>

Cristina Campo ha particolarmente apprezzato le fiabe sublimi dei tempi del Re Sole alla Corte di Versaglia e del *Grand Siècle* scritte da nobildonne francesi, cosiddette *précieuses*: Madame d’Aulnoy et Madame le Prince de Beaumont. La scrittrice italiana discolpa le due dame dalle accuse di frivolezza solo “perché adornarono di qualche piuma di struzzo le loro fate”.<sup>91</sup> Gli ornamenti servono infatti a moltiplicare il miracolo, e creare un effetto pieno di delicatezza,<sup>92</sup> pensa.

L’autrice nota con amarezza come il gusto raffinato del mistero si perde definitivamente dalle fiabe a partire del secolo XIX, eccettuata l’opera della Comtesse de Ségur, l’autrice che ha tracciato due perfetti itinerari spirituali: l’*Histoire de Blondine, de Bonne-Biche et de Beau-Minon* e *Le bon petit Henri*:

Se la saga del buon piccolo Enrico, che per pietà filiale ascende la montagna improba in cerca della pianta della vita, è una salita al Carmelo, descritta con impeccabile sapienza nelle sue sette stazioni, l’*Histoire de Blondine* è una storia di cacciata dal paradiso e di redenzione dal peccato originale...<sup>93</sup>

Ciò non vale soltanto per le fiabe d’autore ma si può verificare pure nel caso della fiaba tradizionale. La parola è il medium che fa di un favolatore, o più spesso una favolatrice di fiabe,<sup>94</sup> un sacerdote oppure un mago. L’atto di raccontare le fiabe è sempre un rito, una cerimonia di valore religioso:

---

<sup>88</sup> Ivi, p. 15.

<sup>89</sup> C. Campo, *Con lievi mani*, cit., p. 107.

<sup>90</sup> C. Campo, *Parco dei cervi*, cit., p. 159.

<sup>91</sup> C. Campo, *Una rosa*, cit., p. 9.

<sup>92</sup> I. Calvino non doveva pensarla diversamente quando scrisse: “Talvolta questa messa in scena fantasmagorica raggiunge risultati pieni di grazia: ed è quando l’invenzione è più semplice, come la descrizione del paese dei pavoni, o come l’apparizione della seducente Gatta bianca, sotto la sua veletta nera” (*Sulla fiaba*, ed.cit., p. 152). A puro titolo di curiosità va aggiunto che *La gatta bianca* di Madame d’Aulnoy fu una delle fiabe predilette di C. Campo (cfr. *Una rosa*, ibidem). Niente di sorprendente se si tiene conto del fatto che essa sia una variante dell’antica *Amore e Psiche*, esattamente come *Belinda e il Mostro*.

<sup>93</sup> C. Campo, *Della fiaba*, cit., p. 31.

<sup>94</sup> Troviamo la conferma da I. Calvino, *Sulla fiaba*, ed.cit., p. 157: “Il raccontare delle fiabe è stato per secoli un’arte femminile e talvolta convoglia uno spirito di rivincita delle donne verso il predominio maschile.” Anche P. Citati condivide l’idea calviniana: “Narrare è - all’origine - un dono femminile,

Il vecchio più smarrito si riveste della segretezza di un augure se incominci a narrare della sua fanciullezza. La vita rallenterà il suo ritmo intorno a lui, strani silenzi lo circonda, né il bambino più smanioso potrà resistergli. Egli sembra dotato, in quegli attimi di potere augurale. Infatti sta indicando al fanciullo una meta: non già il proprio passato, ma il suo futuro, il futuro della sua memoria di adulto.<sup>95</sup>

La lingua del narratore di fiabe assume andatura di parabola esattamente come nel caso di maestri di vita spirituale. Se le parole di quel “ierofante velato” suonano incoerenti è perché non sono che gli emblemi, “puri specchi ed echi”<sup>96</sup> che alludono ad altre cose. Abbiamo già accennato alle fiabe come ad un evento indimenticabile di ogni infanzia. Il bambino ritrova in filigrana la storia vera della sua vita d’adulto: “Così, se si dia un evento essenziale per la nostra vita - incontro, illuminazione - lo riconosceremo prima di tutto alla luce d’infanzia e la fiaba che lo investe.”<sup>97</sup> Il bambino è più avvisato di quanto si pensi perché possiede “i misteriosi organi di presagio e di corrispondenza”<sup>98</sup> che gli fanno intuire nelle annunciazioni velate di quel vegliardo sapiente le indicazioni che riguardano la strada che avrà da percorrere:

Qualcuno avrà notato con quale ipnotica lentezza battano le ciglia di un bambino che ascolta un vecchio rievocare; come le labbra si schiudono febbrili, la saliva passi lenta attraverso la gola. Non è di ilarità la sua espressione, mentre tutto il corpo si stringe contro le antiche ginocchia. C’è in lui la tensione immobile degli animali in muda, degli insetti in metamorfosi; è forse simile agli usignoli in pieno canto che, si dice, hanno una forte temperatura e il fragile piumaggio tutto arruffato. Egli sta crescendo, in quegli attimi; sta bevendo con voluttà e tremore alla fontana della memoria: l’acqua fulgida e cupa da cui ha vita la percezione sottile.<sup>99</sup>

In questa luce, il termine dell’infanzia assume un duplice aspetto. Oltre al suo valore intimo, l’*enfance* si carica di un significato mitico, essendo un ritorno non solo alle proprie radici, ma alle radici della propria stirpe. L’autrice segna l’esempio di Corrado Alvaro che ha avvicinato la fiaba alla preistoria,<sup>100</sup> riprendendo l’idea vichiana dell’ingenuità creativa delle origini.

Cristina Campo descrive in una frase meravigliosa l’incontro magico tra il vecchio e il bambino, tra l’infanzia e la morte che si confidano reciprocamente i segreti: “Il dialogo si svolge tra un giardino dove si è nudi senza saperlo e un vestibolo dove si è denudati.”<sup>101</sup>

Esso ha luogo all’incrocio dell’ordine temporale e dell’infinito, del passato e del futuro, dell’effimero e del perenne, dell’interrogazione e della memoria. In quel punto intermedio, in *medio coeli*, confluiscono il sapore di vita e morte, di luce e

---

una parola che una donna rivolge a un’altra donna, e che l’uomo ascolta.” Addirittura quest’ultimo autore spinge la sua riflessione al punto da dichiarare che *Le mille e una notte* siano “un monumento all’eterno femminile”, vista l’abilità di Sheherazade nel raccontare (op.cit., p. 65).

<sup>95</sup> C. Campo, *In medio coeli*, cit., p. 13.

<sup>96</sup> C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, cit., p.126.

<sup>96</sup> C. Campo, *Parco dei cervi*, cit., p. 150.

<sup>97</sup> C. Campo, *In medio coeli*, cit., p. 22.

<sup>98</sup> C. Campo, *Parco dei cervi*, cit., p. 150.

<sup>99</sup> C. Campo, *In medio coeli*, cit., p. 14.

<sup>100</sup> “Uno scrittore dotato di arcano, Corrado Alvaro, assimilò la fiaba all’infanzia del mondo, quando i viaggi si compivano a piedi o sul dorso di animali.”(C. Campo, *In medio coeli*, cit., pp. 21-22).

<sup>101</sup> Ivi, p. 15.

ombra, di estasi ed orrore, come alla foce dei fiumi si riuniscono le doppie correnti dell'acqua dolce e salata.<sup>102</sup>

Cristina Campo si arresta al bordo dell'immortalità, al limite di un eterno *hic et nunc* divino che trascende la categorie di spazio e di tempo.<sup>103</sup> La ripetizione costante dell'avverbio temporale *ora* nelle numerose poesie<sup>104</sup> non allude all'istante, che è fugace, ma investe tutto il futuro. Il corpo inchioda l'uomo nel tempo, mentre lo spirito, che è atemporale, apre lo spiraglio attraverso il quale si passa dal tempo all'eternità, dallo spazio all'immensità.

Tutto nella fiaba è simultaneamente la realtà e la metafora. Radicata nel suolo spirituale, essa tocca nello stesso tempo le vette della conoscenza spirituale attraverso le sue figure simboliche universali. Oltre alla dimensione orizzontale che include la parte della memoria letteraria, la fiaba abbraccia pure l'ampiezza e la profondità - altezza. Gianfranco de Turrís ci aiuta a continuare il nostro pensiero:

Cioè, non si limita a descrivere e così conservare gli usi e costumi, gli atteggiamenti e i modi di dire, le abitudini e le convenzioni, i tic personali, familiari e sociali di un tempo passato ma anche i valori, direttamente o indirettamente, attraverso un determinato simbolismo. Da qui la sua dimensione verticale, che può raggiungere le vette della spiritualità o per dirla in maniera più corretta, del sacro.<sup>105</sup>

La dimenticanza attuale "di quella *garanzia verticale del mondo*",<sup>106</sup> avverte Cristina Campo, non può avere altri esiti che l'autodistruzione.

È noto che la nostra autrice aborrisce gli eventi e mezzi temporali, considerati irrisonanti.<sup>107</sup> Il suo anacronismo aristocratico, quel percorso caratteristico di "tornare indietro avanzando",<sup>108</sup> risulta dalla ferma convinzione che tutte le storie esemplari appartengono ad uno spazio e un tempo ormai irrecuperabili.

Paradossale è il fatto che la visione categoricamente negativa della Campo rispetto al proprio tempo storico, avrà per frutto la rivendicazione utopica della fiaba,<sup>109</sup> diventata un manuale di sopravvivenza spirituale in un'epoca dove tutti i suoi splendori segreti sono sull'orlo della caduta:

---

<sup>102</sup> La riflessione campiana (cfr. *Lettere a Mita*, ed.cit., p. 17) si ispira ai *Four Quartets (Collected poems 1909-1962)*, Faber and Faber, London, 1974) di T. S. Eliot che ha tematizzato con maestria il rapporto tra l'oggi e il sempre.

<sup>103</sup> E. Fromm aggiungerebbe che tra un *ora* atemporale e le semplici nozioni del passato, presente, futuro sta la differenza fondamentale tra le modalità dell'essere e dell'avere (*Avere o essere?*, trad.it., Mondadori, Milano, 1996, prima ed. 1977, p. 142).

<sup>104</sup> Maura del Serra interpreta l'ossessivo *ora* come segno del riacquistato dono dell'espressione poetica (" *Fino alla più aerea lama* ". *La poesia come rito sublime*, op.cit., p. 154).

<sup>105</sup> G. de Turrís, *Il senso della fiaba*, op.cit., p. 108.

<sup>106</sup> C. Campo, *Sotto falso nome*, ed.cit., p. 143.

<sup>107</sup> "Ho appena energia sufficiente a difendermi da ciò che accade in letteratura - a bruciar sandalo e cinnamomo, come Defoe durante la peste, per tener lontano da me tutto ciò che si fa e si dice nelle lettere italiane degli anni '60." (da una lettera a Mario Bortolotto, ora in *Per Cristina Campo*, ed.cit., p. 246).

<sup>108</sup> "Gli antichi navigatori, dopo avere perduto la rotta per traversie di mare, al momento di ritrovarla, spesso dal lato opposto, chiamavano la manovra *avanzare di ritorno*." (C. Campo, *In medio coeli*, cit., p. 18).

<sup>109</sup> Osservazione di Leonardo Lattarulo, *Una metafisica della fiaba*, *Per Cristina Campo*, ed.cit., p. 50.

Eppure amo il mio tempo perché è il tempo in cui tutto vien meno ed è forse, proprio per questo, il vero tempo della fiaba. E certo non intendo con questo l'era dei tappeti volanti e degli specchi magici, che l'uomo ha distrutto per sempre nell'atto di fabbricarli, ma l'era della bellezza in fuga, della grazia e del mistero sul punto di scomparire, come le apparizioni e i segni arcani della fiaba: tutto quello cui certi uomini non rinunziano mai, che tanto più li appassiona quanto più sembra perduto e dimenticato.<sup>110</sup>

Il vero mestiere del poeta odierno è questo: arrestarsi per descrivere quel mondo al crepuscolo, portarlo in salvo prima che sia troppo tardi, tramite la purezza della parola, dello stile. Sul punto di commiato, al momento di fare l'ultimo passo, il "passo d'addio", rendere eterno quell'ultimo sguardo pieno di una tenerezza struggente:

Un tempo il poeta era là per nominare le cose: come per la prima volta, ci dicevano da bambini, come nel giorno della Creazione. Oggi egli sembra là per accomiarsi da loro, per ricordarle agli uomini, teneramente, dolorosamente prima che siano estinte. Per scrivere i loro nomi sull'acqua: forse su quella stessa onda che tra poco le avrà travolte.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> C. Campo, *Parco dei cervi*, cit., p. 151

<sup>111</sup> Ivi, p. 149.

### I.3. Italo Calvino e Cristina Campo ovvero del cristallo e del fuoco

Non a caso abbiamo voluto affiancare Italo Calvino e Cristina Campo, due contemporanei brillanti, le cui strade si sono avvicinate sia per le amicizie (Pietro Citati,<sup>112</sup> Danilo Dolci), che per gli interessi in comune (notevolmente la fiabistica), ma non si sono mai incontrate. Il filo conduttore della nostra riflessione sarà proprio di cercare il perché dell'incontro mancato.

Il successo clamoroso di *Fiabe italiane*<sup>113</sup> (1956) promuove Calvino quale il più noto favolista italiano dei nostri tempi. La nostra autrice invece rimane in vita volutamente nell'ombra, contenta dei pochi ma deliziosi lettori<sup>114</sup> del suo libriccino *Fiaba e mistero*<sup>115</sup> (1962) e *Il flauto e il tappeto*<sup>116</sup> (1971), usciti un decennio più tardi. Oggi, a distanza di quasi metà secolo, siamo tentati di fare una rivalutazione di quegli eventi letterari. Il nostro obiettivo sarà, evidentemente, di affermare gli esiti memorabili dello studio campiano sulla fiaba, ai quali, ci pare, non sia stata data finora l'importanza dovuta. Riteniamo pure che l'indagine calviniana, confrontata con una lettrice di rara forza come Cristina Campo, potrà approfittare di una tale sfida e sorprenderci con qualche soluzione nuova.

Il confronto iniziale dei due autori ha fatto scoprire più differenze che similitudini. La prima a saltare agli occhi era la dissonanza nelle aree prese in esame. A differenza di Calvino, limitato nelle sue ricerche alla fiabistica italiana, Cristina Campo, libera da tali restrizioni, prendeva il meglio delle favole di tutto il mondo, trovando la connessione tra le leggende dolomitiche di Wolff, i *contes de fées* secenteschi e settecenteschi francesi, *Le mille e una notte*.<sup>117</sup>

Ma il primo disaccordo non poteva dissuaderci da un ulteriore approfondimento della materia. Infatti, man mano progrediva il nostro lavoro gli elementi in comune si sono moltiplicati al punto da rendere rilevante l'opposizione degli aspetti cruciali. I paralleli, importanti per saper distinguere meglio, si sono offerti soprattutto sul piano autobiografico.

---

<sup>112</sup> Curiosamente troviamo i ritratti letterari di Cristina Campo e Italo Calvino, l'uno accanto all'altro, nel volume del critico Pietro Citati, op.cit.

<sup>113</sup> Op.cit.

<sup>114</sup> “*Fiaba e mistero* per ora non ha lettori. Ovvero ne ha 3 o 4 così perfetti che non è possibile ne abbia altri... Non è possibile desiderare ricchezze maggiori per un lavoro così minuscolo - e anche se fosse immenso la cosa non muterebbe.” (lettera n. 152 in *Lettere a Mita*, ed.cit., pp. 170-171).

<sup>115</sup> Vallecchi, Firenze.

<sup>116</sup> Rusconi, Milano.

<sup>117</sup> Nonostante la Campo si ispiri relativamente poco alle fiabe italiane, sorprende constatare lo scarso interesse per Collodi e il suo *Pinocchio*, con una sola occorrenza ne *Gli imperdonabili*, attraverso la presenza di Grillo Parlante. È possibile che l'omissione sia dovuta al fatto che l'autrice perde interesse per la fiaba e la letteratura nata dopo 1850, insistendo sul carattere non-sentimentale del vero gusto fiabistico (cfr. *Della fiaba*, cit., p. 38). Collodi non viene menzionato nemmeno come traduttore dal francese di alcuni autori prediletti della Campo come C. Perrault, Mme d'Aulnoy, Mme le Prince de Beaumont con *I racconti delle fate* (1876). Si salva invece il libro di fiabe di Capuana, “nutrite insieme di fantasia e di spirito popolare” (I. Calvino, *Sulla fiaba*, ed.cit., p. 14) dal quale a Cristina Campo piaceva citare una filastrocca di concretezza quasi sinistra: “Fiaba oscura, nespola dura, / la paglia e il tempo te le matura.” (C. Campo, ivi, p. 39).

Sono stati ambedue le figure enigmatiche e solitarie, che hanno lasciato la migliore testimonianza della propria persona nelle loro opere. Le ragioni sono da cercare non soltanto in una sorta del “rapporto nevrotico con l’autobiografia”,<sup>118</sup> che li costringeva ai continui mutamenti, mascheramenti, occultamenti,<sup>119</sup> ma anche nel condiviso rigore etico.<sup>120</sup> La loro discrezione e moralità letteraria, imparata forse dall’assidua lettura di Montale, si manifesta in primo luogo al livello stilistico, come “il rifiuto del superfluo e l’omissione dell’ovvio”.<sup>121</sup>

Risulta pure notevole che i due autori, provenienti dalle famiglie dei noti intellettuali che nutrivano un rapporto stretto con la natura, avranno nel sangue la stessa arte di “sapere con precisione i nomi delle cose”.<sup>122</sup> Il paesaggio, primo importante stimolo della loro infanzia, lascerà loro nell’animo un’altra impronta indelebile: il senso della smisuratezza, il desiderio di abbracciare la totalità che tanto ammiriamo oggi nei loro libri:

Chi abbia avuto la ventura di nascere in campagna (o almeno in un giardino abbastanza vasto da non saperne troppo bene i confini) porterà per tutta la vita il sentimento di un arcano e pure preciso linguaggio, di uno svolgersi musicale di frasi che, mentre colma i sensi di sovrabbondante letizia, annuncia alla mente un ultimo disegno, sempre di nuovo promesso e differito.<sup>123</sup>

Ma Cristina Campo fa un passo avanti nel tentativo di interpretare il messaggio implicito del paesaggio. Memoria, sogno, tradizione, e infine paesaggio, quattro sfingi sorelle, svolgono la funzione di mediatrici tra l’uomo e l’altro uomo, tra l’uomo e il destino, tra l’uomo e l’Assoluto. Perfettamente equilibrati questi quattro elementi, ognuno nella propria singolarità preziosa, portano alla realizzazione dell’universalità spirituale nella poesia che è “la grande sfinge dal volto illuminato, molto più inviolabile dei quattro volti oscuri.”<sup>124</sup>

Ci tratteremo un altro momento sull’esperienza infantile di Cristina Campo e Italo Calvino, decisiva nel definire i loro percorsi intellettuali e la natura dell’interesse che nutrono per la fiaba. Fin dai primi anni, i due autori imboccano strade diverse.

---

<sup>118</sup> Simpativa formulazione calviniana tratta da una lettera a Claudio Milanini e ripresa nella cronologia che introduce *Il castello dei destini incrociati*, Mondadori, Milano, 1994, p. XIII.

<sup>119</sup> P. Citati scrive a proposito di Calvino (*La morte degli amici*, op.cit., p. 308): “Dire ‘io’ gli ripugnava. Nei suoi libri rivelò il timore quasi ossessivo di esistere e di non esistere: mentre cercava di moltiplicarsi come una figura mitica, fuggiva sé stesso. D’altro canto, “la proliferazione pseudonimica” di Cristina Campo cerca di confermare, secondo Monica Farnetti, la certezza religiosa, “la legge del Nome” (postfazione a *Sotto falso nome*, ed.cit., p. 218).

<sup>120</sup> Prendiamo in esempio la dichiarazione della Campo apparsa nella sola intervista da lei autorizzata e riprodotta *post mortem* in *Sotto falso nome* (ed.cit., p. 179): “La parola è un tremendo pericolo, soprattutto per chi l’adopera, ed è scritto che di ciascuna dovremo render conto.”

<sup>121</sup> M. Farnetti, *Cristina Campo*, Luciana Tufani, Ferrara, 1996, p. 9.

<sup>122</sup> Parole della Campo a proposito del padre, maestro Guido Guerrini, appassionato dell’ornitologia e biologia (tratto da una lettera a Mario Bortolotto, ora in *Per Cristina Campo*, ed.cit., p. 245). Nonostante la famiglia di Cristina non fosse stata costituita dagli scienziati veri e propri come quella di Calvino, lei era dotata della stessa penetrante percezione calviniana: “...so distinguere con perfezione il trillo del fringuello da quello della capinera, lo squittio dell’averla da quello della cincia...” (ibidem)

<sup>123</sup> C. Campo, *In medio coeli*, cit., p. 20.

<sup>124</sup> Ivi, p. 27.



Mentre una predilezione dominante per la *féerie* segna l'infanzia di Cristina Campo, Calvino rimane del tutto privo di tale svago. "Nella mia famiglia un bambino doveva leggere solo libri istruttivi e con qualche fondamento scientifico",<sup>125</sup> dirà più tardi, non senza qualche ombra di rammarico.

Di conseguenza, alla precoce passione della Campo per la suggestione di parole-emblemi, corrisponde nel caso di Calvino, formatosi sui disegni e fumetti, l'attrazione particolare al linguaggio di immagini. Le fiabe, scoperte negli anni maturi, sollecitano nella stessa maniera la fantasia calviniana:

Nella mia predilezione per l'avventura e la fiaba cercavo sempre l'equivalente d'un'energia interiore, d'un movimento della mente. Ho puntato sull'immagine, e sul movimento che dall'immagine scaturisce naturalmente, pur sempre sapendo che non si può parlare d'un risultato letterario finché questa corrente dell'immaginazione non è diventata parola.<sup>126</sup>

Dall'infanzia ci muoviamo agli anni giovanili durante i quali le idee, affinità, preferenze si esplicitano. Notiamo subito un nuovo "doppio" nelle loro vite: esattamente coetanei, avevano dietro le spalle nel momento di entrare nel mondo culturale l'esperienza della seconda guerra mondiale. Calvino ha preso parte alla Resistenza, ma nemmeno Cristina Campo è stata risparmiata. Nel bombardamento di Firenze, ricompostasi "con l'impassibile grazia di una dama che la bomba ha interrotto mentre sorbiva il tè",<sup>127</sup> una profondissima ferita è rimasta nel suo cuore. Le era morta la carissima amica Anna Cavaletti.

Con il primo libro *Il sentiero dei nidi di ragno*<sup>128</sup>, Calvino cercherà di riprodurre lo stato d'animo collettivo degli anni bellici, considerati come "un grande momento di verità".<sup>129</sup> Cristina Campo, d'altro canto, fin dall'esordio sostituisce il concetto di attualità, tenuto con Hofmannstahl per inesistente,<sup>130</sup> con il concetto di presenza, di attenzione, di fedeltà alle origini, o meglio dire alla sola Origine.

Con gli anni, come il pensiero di Calvino e della Campo andava arricchendosi e stratificandosi, la distanza originaria si faceva sempre più evidente. Cercheremo di verificarlo sull'esempio delle favole. Da uno all'altro approccio cambia quasi tutto: non solo campo di studio, motivazione, origine di interesse come abbiamo già dimostrato, ma anche modo di indagine, conclusioni che ne sono deducibili.

A questo punto bisogna fare una distinzione tra Calvino favolista e scrittore. Il suo occuparsi delle fiabe come genere non è da confondere con l'essenza fiabesca rintracciabile fin dall'inizio nei romanzi e racconti, benché queste siano due cose complementari. Per mancanza di spazio questa tesi si limiterà soltanto al primo aspetto, anche se qualche volta non potrà sfuggire a qualche accenno alla strategia narrativa calviniana.

---

<sup>125</sup> I. Calvino, *Lezioni americane*, ed.cit., p. 37.

<sup>126</sup> Ivi, p. 47.

<sup>127</sup> C. Campo, *Sotto falso nome*, ed.cit., p. 119.

<sup>128</sup> Mondadori, Milano, 1998, prima ed. 1993.

<sup>129</sup> I. Calvino, *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano, 1995, p. 62.

<sup>130</sup> C. Campo, *Sotto falso nome*, ed.cit., p. 171.

Il primo contatto di Calvino con l'universo favoloso, popolato dei principi, fate, giganti, orchi, è assai tardivo. Nel 1954 lui assume un lavoro editoriale presso Einaudi che consiste nello scegliere e trascrivere dai vari dialetti circa duecento fiabe italiane e riunirle in una raccolta. L'impresa riuscita, vista la buona accoglienza da parte del pubblico e della critica. Il volume sarà accompagnato da una prefazione importante presto riconosciuta per una dichiarazione di poetica.<sup>131</sup> Ecco come l'autore definisce il suo lavoro, di natura "ibrida":

... "scientifico" a metà, o se vogliamo per tre quarti, e per l'ultimo quarto frutto dell'arbitrio individuale. È scientifica infatti la parte di lavoro che hanno fatto gli altri, quei folkloristi che nello spazio di un secolo hanno messo pazientemente sulla carta i testi che mi sono serviti da materia prima; e su questo loro lavoro s'innesta il lavoro mio, paragonabile come tipo d'intervento alla seconda parte del lavoro svolto dai Grimm: scegliere da questa montagna di narrazioni (...) le versioni più belle, originali e rare...<sup>132</sup>

Occorre dire che l'interesse stilistico e strutturale che le fiabe hanno risvegliato in Calvino non è stato subitaneo. Siamo inclini a dare ragione a Pavese nell'affermare che non sia stato Calvino a scegliere fiaba, ma che la fiaba abbia scelto lui:<sup>133</sup>

Era per me e me ne rendevo ben conto - un salto a freddo, come tuffarmi da un trampolino in un mare in cui da un secolo e mezzo si spinge solo gente che v'è attratta non dal piacere sportivo di nuotare tra onde insolite, ma da un richiamo di sangue, quasi per salvare qualcosa che s'agita là in fondo e se no perdersi senza più tornare a riva, come il Cola Pesce della leggenda.<sup>134</sup>

Questa lodevole sincerità apre un abisso tra i due autori. Cristina Campo appartiene indubbiamente a questa seconda categoria di studiosi e lettori alla quale accenna Calvino. Ecco perché appare evidente che il silenzio della nostra autrice nei confronti di Calvino e della sua momentanea "infatuazione" per le fiabe, non possa essere casuale.<sup>135</sup> Alla differenza di un tale "sportivo nuotatore", la Campo si occupa di fiabe quasi per necessità fisica. Un bisogno irresistibile e assoluto del mistero, del miracolo la spinge a cercarle "come si cerca l'acqua miracolosa, l'erba di vita".<sup>136</sup> Lei tratta le favole con una reverenza delicata e costante, sicura che esse, per i loro contenuti segreti, promettono fortuna a chi le decifra:

È possibile che chi fa fiabe sia simile a chi trova quadrifogli che, secondo Ernst Jünger, acquista veggenza e poteri augurali.<sup>137</sup>

---

<sup>131</sup> Cfr. G. Bonura, *Invito alla lettura di Italo Calvino*, Mursia, Milano, 1972.

<sup>132</sup> I. Calvino, *Sulla fiaba*, ed.cit, pp. 20-21.

<sup>133</sup> "Fu Pavese il primo a parlare di tono fiabesco a mio proposito, e io, che fino ad allora non me n'ero reso conto, da quel momento lo seppi fin troppo, e cercai di confermare la definizione." (ora nella presentazione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, ed.cit, p. XVII). Non è difficile giustificare questa ipotesi se si pensi allo strumentario fiabesco di *Il sentiero dei nidi di ragno*, *Ultimo viene il corvo*, *Marcovaldo*, *I nostri antenati* ecc.

<sup>134</sup> I. Calvino, *ivi*, p. 15.

<sup>135</sup> Adele Dei nel saggio intitolato *Cristina Campo: perché la fiaba*, in *Per Cristina Campo*, ed.cit., p. 120, avverte che la Campo non si è mai riferita al volume calviniano sulle fiabe.

<sup>136</sup> C. Campo, lettera n. 141, *Lettere a Mita*, ed.cit., p. 151.

<sup>137</sup> C. Campo, *Della fiaba*, cit., p. 29.

Ciò non toglie l'importanza del fattore stilistico nella sua interpretazione. Anzi, il senso della forma e del linguaggio vi occupano un posto centrale.<sup>138</sup> Cristina Campo mette l'accento sull'arte del raccontafiabe che, con tanta cautela amorosa, distingue “nelle voci del popolo i misteri più delicati.”<sup>139</sup> Per trovare il quadrifoglio dai poteri magici non serve esplorare metodicamente, foglia per foglia, tutto il prato. Ne sono un buon esempio i fratelli Grimm che “ne trovarono [dei quadrifogli], sì, molti anche loro, ma tra una messe soffocante di erbe senza magia.”<sup>140</sup>

È più che comprensibile che lo stesso problema di metodologia nel sistemare il complesso rapporto tra oralità e scrittura, “tra vissuto e codificato”<sup>141</sup> si presenta a Calvino (non a caso chiamato appunto il Grimm italiano!). Per ogni lavoro critico sulla fiabistica è sempre la questione di prendere in mano “le forbici e la colla” e, frugando tra i vasti depositi della memoria collettiva, individuare gli elementi degni di una trasposizione letteraria. Tale scelta è più che altro istintiva e non sorprende che all'inizio riesca difficile ad un cervello freddo, neoilluministico:

Invece io m'immergevo in questo mondo sottomarino disarmato d'ogni fiocina specialista, sprovvisto d'occhiali dottrinari, neanche munito di quella bombola d'ossigeno che è l'entusiasmo (...) bensì esposto a tutti i malesseri che comunica un elemento quasi informe, mai fino in fondo dominato coscientemente come quello della pigra e passiva tradizione orale.<sup>142</sup>

Comunque una volta superata la perplessità iniziale, “il controllato distacco” con cui si è tuffato nella sua avventura, Calvino è in preda alla passione quasi maniacale, dovuta ad una vera e propria “febbre comparatistica e classificatoria”:<sup>143</sup>

Ero stato, in maniera impreveduta, catturato dalla natura tentacolare, aracnoidea dell'oggetto del mio studio; e non era questo un modo formale ed esterno di possesso: anzi, mi poneva di fronte alla sua proprietà più segreta: la sua infinita varietà ed infinita ripetizione.<sup>144</sup>

---

<sup>138</sup> Come un altro argomento per la nostra tesi citiamo un'oscurità filologica che ha suscitato l'interesse di ambedue gli autori. Si tratta di Cenerentola nella versione di C. Perrault (*Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*, in *Contes*, Bookking International, Paris, 1993, p. 139) e il suo problematico scarpino (di vetro o di vaio?). Ecco come Calvino spiega il dilemma: “Scarpette di vetro? Balzac osservò che correndo e saltando via dal piedino le scarpette di vetro sarebbero andate a pezzi. Doveva esserci un errore di trascrizione: non *verre* bisognava leggere ma *vair*, pelliccia di vaio. Ma *la petite pantoufle de verre* ricorre più volte nel testo, a cominciare dal titolo: l' 'errore' non poteva essere casuale, tanto più che questo dettaglio è uno dei più ricordati della fiaba, come un'immagine che agisce sulla fantasia. E perché una scarpina da ballo non poteva essere di vetro, in una fiaba in cui le zucche si trasformano in carrozze, e lucertole in lacchè? ”(*I racconti di Mamma l'Oca di Charles Perrault, Sulla fiaba*, ed.cit., p. 149). D'altro lato, Cristina Campo, non diversamente da Bettelheim (*Značenje bajki*, Zenit, Beograd, 1979, p. 274), considera la scarpina di vetro un motivo “tristemente deflorato” rispetto all'originale. Ma nonostante la variante vi riconosce un simbolo di rivelazione, “un lembo del gratuito, estatico presente” (*Una rosa*, cit., p. 10).

<sup>139</sup> Ivi, p. 9.

<sup>140</sup> Ibidem.

<sup>141</sup> A. Spina, *Perfezione e densità*, in *Per Cristina Campo*, ed.cit., p. 275.

<sup>142</sup> I. Calvino, *Sulla fiaba*, ed.cit., p. 16.

<sup>143</sup> Ibidem.

<sup>144</sup> Ibidem.

La tradizione orale, riconosce Calvino, offre uno stimolo prezioso per il mestiere di scrittore. Alla base di ogni materiale orale, stanno le stesse leggi come quelle che governano la scrittura, indissolubilmente legata con la narrazione: la rapidità descrittiva, l'economia espressiva, l'agilità del ragionamento, in una parola, la funzionalità. La fiaba insegna anche il principio della trasfigurazione temporale. L'autore ligure cita a proposito la maestria salvifica della parola di Sheherezade, protagonista di *Le mille e una notte*, incominciata e interrotta nel momento giusto:

In ogni caso il racconto è un'operazione sulla durata, un incantesimo che agisce sullo scorrere del tempo, contraendolo o dilatandolo. La tecnica della narrazione orale nella tradizione popolare risponde a criteri di funzionalità: trascura i dettagli che non servono ma insiste sulle ripetizioni, per esempio quando la fiaba consiste in una serie di ostacoli da superare.<sup>145</sup>

Calvino non ha mancato di osservare il carattere circolare tra l'eredità orale e scritta. Una volta passate dalla tradizione orale alla letteratura, le fiabe tornano reciprocamente dalla letteratura alla tradizione orale, tramite i loro autori,<sup>146</sup> gli anelli "dell'anonima catena senza fine".<sup>147</sup> È sicuro che, su un piano più alto, Italo Calvino, non diversamente da Cristina Campo, sia un raccontatore delle fiabe, un subcreatore, come direbbe Tolkien.

Le pagine campiane sulla fiaba sono fondate sulla diversa gerarchia di valori. La fiaba, sottolinea la Campo, segue la parabola della storia complessiva dell'umanità. Anche lei prende come punto di partenza "la tradizione gelosamente orale che accompagna il nascere di ogni cultura; solo più tardi dettata, e infine decadendo l'uomo, storia ricostruita".<sup>148</sup> Ma la differenza fondamentale sta nel fatto che Cristina Campo non cerca nelle "sante e soavi figure" della fiaba la conferma della loro validità universale, collettiva come hanno fatto Jung e i suoi seguaci. Lei parte dall'individuo per arrivare, tramite Hofmannstahl, a una definizione che segna, perlomeno in apparenza, il punto d'incontro con le idee calviniane:

...si sa che ogni vicenda perfetta è la vicenda di un uomo solo, che solo l'esperienza preziosa, caduta in sorte a un essere singolare, può riflettere, come una coppa fatata, il sogno di una moltitudine. L'evento irripetibile è storia universale, la massima profondità massima superficie.<sup>149</sup>

Ma mentre sulla superficie inesauribile la Campo cerca dell'inevitabile, dell'indispensabile, concordemente all'originale idea hofmannstahliana, Calvino, orientato verso l'infinita varietà del possibile, sostituisce i sentieri dell'Uno con un cammino plurimo. Attraverso le combinazioni di figure, aperte alle innumerevoli interpretazioni, lui tenta di arrivare alla rappresentazione dell'inconscio collettivo. La fonte di ogni riga scritta è il patrimonio comune a tutti gli uomini:

La fantasia popolare non è dunque sconfinata come un oceano, ma non bisogna per questo immaginarla come un serbatoio di capacità determinata: a pari livello di civiltà, così come le

---

<sup>145</sup> I. Calvino, *Lezioni americane*, ed.cit., pp. 36-37.

<sup>146</sup> Cfr., *ivi*, p. 149.

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>148</sup> C. Campo, *Sotto falso nome*, ed.cit., p. 64.

<sup>149</sup> C. Campo, *Della fiaba*, cit., p. 29. A proposito della vicinanza a Calvino va ricordata una citazione di Hofmannstahl nelle *Lezioni americane*, (ed.cit.): "La profondità va nascosta. Dove? Alla superficie."

operazioni aritmetiche, anche le operazioni narrative non possono essere molto diverse presso un popolo o un altro: ma quello che sulla base di questi procedimenti elementari viene costruito può presentare combinazioni, permutazioni e trasformazioni illimitate.<sup>150</sup>

Una volta riconosciuto nelle favole un continuo potenziale di metamorfosi a partire dalle strutture fisse che ne stanno alla base, subito nasce l'idea di applicare lo stesso principio sulla propria opera letteraria, di cui parleremo in seguito.

Non è facile circostanziare il codice simbolico di un autore, significativo per definire la sua posizione filosofico-estetica. Nel tentativo di fare un contributo e insieme una specie di conclusione abbiamo voluto accennare ad alcuni simboli frequenti sia nell'opera letteraria della Campo che di Calvino, perché ci è apparsa sintomatica la differenza nella maniera di interpretarli. Tuttavia abbiamo cercato di restare fedeli alla logica del nostro tema, senza pretendere di aver esaurito la complessità del loro valore interpretativo.

In primo luogo abbiamo puntato sul simbolo polivalente di *labirinto* la cui ricorrenza si spiega in parte con la comune predilezione letteraria per l'argentino "narratore-umanista" Borghes. L'idea di labirinto che unisce in sé "due opposte tendenze, quella che percepisce l'universo come caos e quella che ne prevede invece l'ordinamento in un sistema coerente"<sup>151</sup> ci è servita per dimostrare la differenza ontologica tra i nostri autori, due diversi atteggiamenti verso il sapere.

Il pensiero calviniano, concentrato sulla casualità e agnostico per tutto quello che concerne l'ambito metafisico, considera il sapere come relativo, precario. La forma labirintica diventa l'emblema negativo di quella realtà complicata, multiforme, che trascende le semplici dicotomie. Il labirinto si presenta come magma nel quale l'individuo, affacciato sulla "vertigine dell'innunerevole, dell'inclassificabile, del continuo", rischia di essere inghiottito.<sup>152</sup>

Con i saggi *Il mare dell'oggettività* e *La sfida al labirinto*,<sup>153</sup> Calvino nega la possibilità di uscire dal dedalo, inteso come condizione esistenziale, non categoria oltremondana. Siccome il suo universo è privo del centro, sfugge il punto finale dove portano tutti gli itinerari sperimentati.

---

<sup>150</sup> I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, cit., p. 201. Con questa riflessione il pensiero calviniano si rivela affine alle conclusioni degli strutturalisti, in particolar modo la tesi proppiana sulla fiaba, secondo la quale, il numero limitato delle funzioni costanti produce, attraverso vari intrecci, un numero illimitato delle varianti (V. Propp, *Morfologia della fiaba*, trad.it., Einaudi, Torino, 1966).

<sup>151</sup> S. C. Wright, *La poetica neobarocca in Calvino*, Longo Editore, Ravenna, 1998, p. 35.

<sup>152</sup> P. Citati testimonia l'orrore di Calvino negli ultimi anni per il quale il labirinto era diventato la prigione: "Come gli sembravano semplici, i motivi intellettuali della sua giovinezza, quando credeva nel semplice gioco delle opposizioni. Ora i suoi motivi erano quelli del doppio infinito, l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande, che corrode ogni pensiero: quello del necessario intreccio tra ogni affermazione e ogni negazione, quello dell'indissolubile rapporto tra tutte le cose e del rapporto tra questi rapporti; e del lungo riflesso, dell'eco complicata, che tutte le nostre parole e azioni risvegliavano. Le conclusioni non erano consolanti. Calvino si sentiva sull'orlo dell'illusione, della vertigine, dell'impossibilità di parlare o di scrivere." (op.cit., p. 310).

<sup>153</sup> I due saggi appartengono al volume intitolato *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano, 1995. Ne *La sfida al labirinto*, a pagina 116, leggiamo: "Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro."

Calvino, uomo senza certezze, benché non menzionato da Hocke,<sup>154</sup> si rivela un seguace del culto manieristico del Labirinto. “Durante il Manierismo e il Barocco la metafora labirintica, applicata alla scrittura nei termini di un processo combinatorio, diventa poetica fondamentale“, scrive Simonetta Chessa Wright.<sup>155</sup> Calvino elabora l’idea del labirinto come cornice combinatoria nel saggio intitolato *Cibernetica e fantasmi*.<sup>156</sup> Analogicamente, la materia dei suoi libri viene presa da modello del felice gioco combinatorio.

Arriviamo così al labirintico schema narrativo delle *Città invisibili*.<sup>157</sup> L’episodio con Kublai Kan si rivela pieno del significato segreto. Siccome nel gioco degli scacchi lui non potrà mai prevedere tutti i movimenti possibili, non sarà mai un vero imperatore. La sconfitta di Kublai Kan non è altro che la sconfitta di una particolare idea della letteratura che mette sul piedestallo l’intelletto, donde il pessimismo della visione calviniana. Leggiamo a proposito una fine osservazione di Mario Lavagetto:

Il modello di tutti i modelli non è raggiungibile e allora ogni fiaba, ogni racconto, ogni romanzo può essere considerato come il risultato di un ‘fallimento’, come una piccola abdicazione: il giocatore ha improvvisamente deciso di limitarsi a “giocare una partita secondo le regole, e [a] contemplare ogni successivo stato della scacchiera come una delle innumerevoli forme che il sistema delle forme mette insieme e distrugge.”<sup>158</sup>

Nel caso di Cristina Campo, la cui vita ruota attorno ad un centro fisso, “la stupenda follia di sapere” si traduce nella *quête* non-dogmatica dello spirito religioso, della manifestazione divina in tutte le cose. Dunque la forma labirintica sta per l’espressione simbolica di un piano provvidenziale. Per chi vi entra con il cuore puro il labirinto rappresenta l’esperienza decisiva per la formazione e il compimento dell’ascesi. Ma guai a non prenderlo sul serio! L’annientamento totale è la condanna di un tale visitatore: “Il labirinto inghiotte chi lo percorra per uno scopo mondano.”<sup>159</sup>

Il dedalo nell’interpretazione campiana viene trattato come una categoria gnoseologica, la cui funzione più importante è quella del nodo tra elementi concreti e spirituali, tra immanenza e trascendenza. L’antichissima idea di un cosmo cifrato “quasi vestitum contexta”, ci mette in cerca della soluzione di complessi arabeschi, in cerca di quella dantesca “forma universale”.<sup>160</sup>

---

<sup>154</sup> G. R. Hocke, *Svijet kao labirint*, trad. croata, August Cesarec, Zagreb, 1991.

<sup>155</sup> Op.cit., p. 34. A favore della nostra tesi citiamo la *Molteplicità*, una delle *Lezioni americane* (ed.cit.) nella quale l’autore esprime la necessità di una letteratura che sarebbe lo specchio della nostra realtà sfuggente.

<sup>156</sup> *Una pietra sopra*, ed.cit.

<sup>157</sup> Op.cit.

<sup>158</sup> *Sulla fiaba*, ed.cit., p. XIV.

<sup>159</sup> C. Campo, *La storia della Città di Rame*, in IM, ed.cit., p. 60. Siamo subito indotti a chiederci: era questa la sorte di Calvino?

<sup>160</sup> Cfr. G. R. Hocke, op.cit., p. 129. La citazione dantesca che allude all’amore come legge universale è tratta da *Divina Commedia, Par, XXXIII* 91-93: “La forma universal di questo nodo / credo ch’i’vidi, perché più di largo / dicendo questo, mi sento ch’i’godo”. Come la migliore illustrazione delle parole dantesche citiamo P. Citati: “Per conoscersi e farsi conoscere, Dio si riflette nell’universo e nell’uomo. L’Unica sostanza, pura come la luce del sole, si diffonde, si riproduce, si moltiplica nelle ombre infinite - le apparenze dell’universo. Ma questa manifestazione di Dio non è assoluta: la sua rivelazione è attenuata, mitigata, adombrata da settantamila veli (...) Il nostro mondo è l’ombra rispetto allo splendore di Dio: la figura specchiata rispetto allo specchio.” (op.cit., p. 71).

Le operazioni del tessere e dell'annodare rendono possibile un'identificazione del piano di un labirinto con il disegno di un *tappeto*, i cui motivi sacri rappresentano i modelli simbolici della vita umana.<sup>161</sup> La nostra anima per la sua natura labirintica assomiglia ad un pezzo di tela di "meravigliosa complicazione" che solo una mano divina abbia potuto concepire. Il ricamo del nostro tappeto interiore corrisponde all'idea esemplare del Creatore. Se il suo senso risulta incoerente è perché ai nostri occhi esso si presenta alla rovescia. Ma tuttavia esiste una piccola fessura attraverso la quale si può intravedere quel tratto di assoluta e abbagliante luce che ci illumina, un attimo in cui la voce del flauto si fa finalmente sentire.<sup>162</sup>

L'apertura dell'animo sull'infinito, sull'asse verticale del mondo, riposa sulla cosiddetta "soggettiva oggettività", lontana da ogni fantasticheria, da ogni sentimentalismo:

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 per il tappeto di simbolismo 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.<sup>163</sup>

La premessa simbolica del tappeto interessa pure Calvino, affascinato come Cristina dalla magia orientale, specialmente dal mondo favoloso di *Le mille e una notte*, "soggetto a infinite incarnazione e metamorfosi"<sup>164</sup> esattamente come la sua opera. Giuseppe Conte ci ricorda Eudossia, una delle città invisibili, che custodisce un raro tesoro - tappeto. L'assoluta precisione dei suoi disegni sembra alludere all'ordine eterno, sovratemporale:

Dunque nel tappeto si può leggere ben di più che l'ordine toponomastico di una città. Si può leggere l'ordine della vita di una comunità, le risposte alle domande che inevitabilmente e trepidamente tutti ci siamo posti una volta, le storie avvincenti, scialbe, misere, dolci, eroiche che tutti una volta abbiamo vissuto: i segni insomma del nostro destino.<sup>165</sup>

Un'altra parola chiave per dimostrare la differenza di parere tra Italo Calvino e Cristina Campo è il *destino*. Questa è una parola che Calvino non amava, benché figuri nel titolo del suo libro-labirinto *Il castello dei destini incrociati*.<sup>166</sup> Comunque ammette che ogni scrittore è tessitore dei destini umani, che ha a disposizione una fonte inesauribile di combinazioni. Secondo Mario Lavagetto la parola destino assume

---

<sup>161</sup> Cfr. M. L. von Franz offre la conferma dell'ispirazione religiosa di motivi del tappeto, ai musulmani non essendo permesso rappresentare Allah con le immagini. Ma la simbologia del tappeto non si limita soltanto al meraviglioso orientale. Va ricordato il mito della creazione di Ferecide dove il suolo della terra appare un enorme stoffa di lino. (op.cit., pp. 69-72).

<sup>162</sup> È la risposta alla domanda campiana: "Esiste per ciascun viandante un tema, una melodia che è sua e di nessun altro, che lo cerca fin dalla nascita e da prima di tutti i secoli, *pars, hereditas mia*. Come, dove discernersela?" (*Il flauto e il tappeto*, cit., p. 137).

<sup>163</sup> C. Campo, *Tappeti volanti*, in IM, ed.cit., p. 65.

<sup>164</sup> P. Citati, op.cit., p. 59.

<sup>165</sup> *Il tappeto di Eudossia* in AAVV, *Italo Calvino: la letteratura, la scienza, la città. Atti del convegno nazionale di studi di Sanremo* (28-29 novembre), a cura di Giorgio Bertone, Marietti, Genova, 1988, p. 47.

<sup>166</sup> Op.cit.

in questo contesto il significato “dell’insieme degli avvenimenti che, disposti in serie continue o discontinue, rappresenta la storia di un personaggio, la sua ‘verità’.”<sup>167</sup> Calvinò lascia all’uomo il ruolo dominante nella scelta del proprio destino, perché considera che la verità non sia mai definitiva. I suoi sinonimi possibili sono la desiderabilità, la potenzialità.

Arriviamo così alla finale definizione calviniana delle fiabe, formulata nel momento di stesura di *Fiabe italiane*, secondo la quale la fiabistica è “un’enciclopedia del narrabile”, e possiamo aggiungere, dello scrivibile. Il processo combinatorio trionfa come il metodo più efficace per penetrare il sistema di relazione tra le cose:

Ora che il libro è finito, posso dire che questa non sia stata un’allucinazione, una sorta di malattia professionale. È stata piuttosto una conferma di qualcosa che già sapevo in partenza, quel qualcosa cui prima accennavo, quell’unica convinzione mia che mi spingeva al viaggio tra le fiabe; ed è che io credo questo: le fiabe sono vere. Sono, prese tutte insieme, nella loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi; sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che è appunto farsi il destino.<sup>168</sup>

Invece Cristina Campo, come si è visto nella prima parte della nostra tesi, situa la fiaba nel cuore stesso del destino mistico. A differenza di Calvinò, lei identifica la metamorfosi con l’attimo fatale della presa di coscienza nel quale il Signore ci concede il dono di maturità. La rivelazione è nello stesso tempo la sorgente e il riassunto dei suoi simboli.

A questo punto è lecito concludere che Italo Calvinò e Cristina Campo hanno realizzato in due direzioni opposte l’insegnamento ricevuto dalle favole. Il nostro tentativo di disegnare i due ritratti obliqui, due profili, che sono nello stesso tempo due scenari complementari della storia di uno scrittore, e cercarvi corrispondenze, analogie, rispecchiamenti, trova la conferma della sua legittimità nei due archetipi, due tratti assoluti: la sfera di cristallo e fuoco. L’idea è da attribuire a Calvinò:

Cristallo e fiamma, due forme di bellezza perfetta da cui lo sguardo non sa staccarsi, due modi di crescita nel tempo, di spesa della materia circostante, due simboli morali, due assoluti, due categorie per classificare fatti e idee e stili e sentimenti. Io mi sono sempre considerato un partigiano di cristalli, ma la pagina che ho citato m’insegna a non dimenticare il valore che ha la fiamma come modo d’essere, come forma d’esistenza.<sup>169</sup>

Non è difficile indovinare perché Calvinò pretende alla familiarità con la forma cristallina. La sua astrale, multiforme opera letteraria, scritta in un linguaggio “poliedrico e polisemico”<sup>170</sup> si presenta infatti come un cristallo ben definito, scolpito dalla razionalità geometrica, gusto della composizione simmetrica. Nonostante la sua trasparenza e limpidezza esso rimane impenetrabile, riposante in sé stesso. Ma è proprio in virtù della sua immobilità e saldezza che moltiplica ogni cosa, rapisce e assorbe i suoi segreti nel perpetuo gioco degli specchi.

---

<sup>167</sup> Prefazione a *Sulla fiaba*, ed.cit., p. X.

<sup>168</sup> Ibidem.

<sup>169</sup> I. Calvinò, *Lezioni americane*, ed.cit., p. 70.

<sup>170</sup> S. C. Wright, op.cit., p. 41.



La biografia di Cristina Campo è invece la storia di un'anima infiammata, "un atomo di fuoco" che arde continuamente con il massimo fervore, rischiando e dando calore al mondo circostante. Nella sua "lieve tunica del fuoco"<sup>171</sup> lei è del tutto simile ai padri del deserto, che sprigionano le fiamme al solo levare delle dita.<sup>172</sup> L'incontro con le pagine campiane sulla fiaba rappresenta un'esperienza fervida, tenera, poiché le sue parole, nonostante la delicatezza del tocco, sono come "bolidi infuocati" e suscitano nel lettore un fuoco invisibile ma permanente.

---

<sup>171</sup> Il finale della poesia "È rimasta laggiù, calda, la vita". Accenti di numerose poesie campiane fanno eco al fuoco. Può essere il fuoco alchemico, esorcistico e trasformatore, che brucia tutto lasciando solo i pegni di eternità (cfr. von Franz, op.cit., p. 44), ma anche simbolo di *martirion*, la forma estrema della fede, di cui iniziatore è Elia, "profeta di fuoco" (cfr. R. Ivančević, *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1990, p. 581). Analogicamente, dal punto di vista cromatico vi si nota la predominanza del rosso, colore di fuochi accesi.

<sup>172</sup> Cfr. C. Campo, *Introduzione a "Detti e fatti dei padri del deserto"*, in IM, ed.cit., p. 215.

## II. GLI “IMPERDONABILI”

Un mondo dimenticato emerge dalle pagine campiane, tra le più perspicaci e raffinate della letteratura italiana contemporanea. In un tempo rivolto quasi unicamente alle nuove conquiste, pochi sono coloro che si arrestano un attimo per cercare il lato spirituale delle cose; bellezza, perfezione, verità più essenziali. Tanto più appare degno di lode l'esempio di Cristina Campo che ha riconosciuto con inconsueta chiaroveggenza e inflessibilità i pericoli mortali della facilità, della fretta, del compromesso, indissolubilmente legati alla nostra epoca; *l'horror vacui* di un mondo “letterale” in cui tutto vale quel che sembra.<sup>173</sup>

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.<sup>174</sup>

Ma la perdita più tragica che l'occidentale moderno debba affrontare è quella del proprio destino, della propria vocazione. Da sempre il mistico si rifugia all'Oriente, luogo privilegiato della luce, che con l'asiatica pazienza conserva ancora i miti e le tradizioni e nutre la conoscenza metafisica.

Un altro modo efficace per ripararsi dal suicidio collettivo, per trovare consolazione nella solitudine desertica, per recuperare il proprio volto perduto, è la lettura:

In un'epoca di progresso puramente orizzontale, nella quale il gruppo umano appare sempre più simile a quella fila di cinesi condotti alla ghigliottina di cui è detto nelle cronache della rivolta dei Boxers, il solo atteggiamento non frivolo appare quello del cinese che, nella fila, leggeva un libro (...) Il cinese che legge, in ogni modo, mostra sapienza e amore alla vita.

È prudente dimenticare che, secondo la cronaca, quell'uomo dovette a ciò la sua testa: l'ufficiale tedesco di scorta ai condannati non resse alla sua compostezza e gli fece grazia. È decente ritenere le parole che il cinese proferì, interrogato, prima di perdersi tra la folla: “Io so che ogni rigo letto è profitto”. È lecito immaginare che il libro che egli teneva tra le mani fosse un libro perfetto.<sup>175</sup>

A questo punto possiamo chiederci: esistono ancora libri perfetti? Per ridurre la ricezione degli impulsi dal mondo esterno, diventato troppo minaccioso, gli scrittori d'oggi si rifugiano sia nel solipsismo che nelle soffocanti e monolitiche manifestazioni del gusto collettivo come correnti, scuole, maniere.<sup>176</sup>

Ma esistono pur sempre quegli scrittori sovrani, anche se in gran parte morti o vecchissimi,<sup>177</sup> che evitano i vantaggi facili dell'evasione o della narcosi per calmare l'angoscia vertiginosa del soggetto frantumizzato, spettrale, condannato a vivere privo d'identità. Nelle opere di Marianne Moore, Gottfried Benn, Tomasi di Lampedusa,

---

<sup>173</sup> Cfr. C. Campo, *Una divagazione: del linguaggio*, in IM, ed.cit., p. 90.

<sup>174</sup> C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, cit., p. 113.

<sup>175</sup> C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., pp. 73-74.

<sup>176</sup> La Campo condivide l'idea di Simone Weil che il collettivo, invece di liberare l'individuo, lo mette in schiavitù: “Avanguardia è per la sua natura collettiva, monolitica.” (Su *William Carlos Williams*, in IM, ed.cit., p. 178).

<sup>177</sup> Cfr. C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 77.

William Carlos Williams, Boris Pasternak l'attività estetica riprende l'antica funzione di mirare alla sintesi, alla totalità concentrata.<sup>178</sup>

Sono questi gli autori *imperdonabili*, scandalosamente lontani dal contesto che li racchiude.<sup>179</sup> Il loro rifiuto di farsi complici o meramente testimoni del proprio tempo storico, assegna loro la posizione di veggenti, di "mediatori di assolutezze":

Imperdonabile Benn, che afferma non dover essere il poeta lo storico del proprio tempo, anzi il precursore al punto da ritrovarsi di millenni alle spalle di quel tempo, l'antecessore al punto da poter profetare dei più lontani cicli avvenire.<sup>180</sup>

Ma ormai rari poeti scampano al doppio pericolo: da un canto il "rinnovamento dei loro mezzi" e dall'altro i "doveri verso il sociale".<sup>181</sup> Lo stesso vale per la critica che sempre meno si mantiene un'eco,<sup>182</sup> un aperto dialogare, un atto di fede.

Con de Sanctis incomincia una volta per tutte la prassi di esaminare le opere letterarie esclusivamente in chiave storica. Cristina Campo considera come un'irreparabile perdita e impoverimento il fatto che da quel momento tutto l'interesse critico viene concentrato sul cambiamento delle correnti letterarie in prospettiva diacronica. "Ammirevole eresia" campiana, per dirla con Guido Ceronetti!<sup>183</sup>

Secondo tale concezione Leopardi è stato l'ultimo a nutrire ancora una lettura totale con l'accento sui rapporti analogici, a scomporre una pagina e esaminarne i molteplici piani: poetico, umano, religioso, spirituale, simbolico.<sup>184</sup>

In Italia, l'ultimo critico fu, mi sembra Leopardi, con de Sanctis la pura disposizione dello spirito contemplante fu definitivamente perturbata e distorta dall'ossessione storica. Leopardi fu l'ultimo a esaminare una pagina come si deve, al modo cioè da un paleografo, su cinque o sei piani insieme: dal sentimento dei destini all'opportunità di evitare il concorso delle vocali.<sup>185</sup>

Anche se sono in pochi "gli imperdonabili" hanno seguaci. Ai discepoli loro tramandano non soltanto l'idea di una scrittura radicata nel suolo spirituale e aperta ai

---

<sup>178</sup> "L'arte d'oggi è in grandissima parte immaginazione, cioè contaminazione caotica di elementi e di piani. Tutto questo, naturalmente, si oppone alla giustizia (che infatti non interessa all'arte d'oggi). (...) Per questo l'arte antica è sintetica, l'arte moderna analitica; un'arte in gran parte di pura scomposizione, come si conviene ad un tempo nutrito di terrore." (C.Campo, *Attenzione e poesia*, cit., p. 167).

<sup>179</sup> La Campo denuncia con la Weil l'insistere sulla cornice sociale nella struttura romanzesca, tipico per XX secolo: "D'altra parte io credo che lo sfondo storico, politico o sociale di un romanzo debba rimanere sempre puro pretesto: commentarlo discorsivamente (e così a lungo) mi sembra tradisca tutte le 'sacre leggi della finzione'. Chi si ricorderà tra cent'anni di quegli eventi; chi sarà in grado di misurarne gli aspetti se non appunto, attraverso le 'sacre leggi della finzione'? I bollettini e i giornali vanno in polvere, un gesto resta, un detto breve risplende..." (C. Campo, *Lettere a un amico lontano*, ed.cit., p. 132). Siccome negli epistolari confluiscono tutte le vene del pensiero campiano, lo scambio delle lettere con Alessandro Spina ci è utile per capire le sue idee sui problemi tecnici in letteratura attraverso infallibili giudizi critici dati generosamente all'amico scrittore.

<sup>180</sup> C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 77.

<sup>181</sup> "Afferrato dalla bocca comune, egli non può più nulla. È umano, ora è solidale, è consolante. Semplicemente non è più memorabile. Più d'una volta abbiamo visto quest'albatro entrato, per delicatezza, nella gabbietta del grillo." (Ivi, p. 87).

<sup>182</sup> Cfr. C. Campo, *Parco dei cervi*, cit., p. 145.

<sup>183</sup> Postfazione al volume de *Gli imperdonabili*, ed.cit., p. 279.

<sup>184</sup> Cfr. C. Campo, *Sotto falso nome*, ed.cit., p. 171.

<sup>185</sup> C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 80.

continui confronti filosofico-religiosi ma anche il senso dell'ironia e l'indifferenza salutare al lettore,<sup>186</sup> che è un altro aspetto di sprezzatura. In questo senso Haroun al Raschid "onnipotente, indifferente, ironico come Dio"<sup>187</sup> si presenta come perfetta parabola del poeta:

Vaga tutta la notte in vesti di mercante, si identifica con l'ultimo facchino, marinaio o brigante, rischia con lui la vita o il taglio della mano. Ma resta pur sempre il califfo: che al mattino siederà sul trono d'oro della giustizia e dovrà assumersi il destino, il significato, di tutte quelle esistenze.<sup>188</sup>

Ponendo uno sguardo obliquo sulla letteratura italiana dei suoi tempi, Cristina Campo individua Lampedusa, uno scrittore di altissima statura, come suo *pendant*:

Inattuale. Oh, difficilmente potrebbe esserlo di più con la sua titanica ironia, la sua prodigiosa indifferenza ai falsi problemi, la spiegata felicità del suo ritmo; qualcosa di simile a una di quelle arie illustri e negligenti che i gentiluomini di un tempo fischiavano avviandosi al duello: giacché null'altro è il libro del principe di Lampedusa se non un duello all'ultimo sangue tra bellezza e morte, e la sua morte, tra l'altro. Imperdonabile Lampedusa, irridendo a cupezze ideologiche e seriosità sentimentali; a tutto l'insoffribile, atavico, nazionale "prendersi sul serio". Oltraggiosamente erudito.<sup>189</sup>

Gli "imperdonabili", quei maestri del sacro, insegnano pure il senso tragico della parola che avvolge le cose nel manto del mistero, senza fermare il flusso delle emozioni dal quale dipende il ritmo, la qualità musicale di un testo.<sup>190</sup>

È quel tono del tutto familiare, da colloquio privato, che solo i re possono concedere: pieno di arcane illusioni e di delicati interrogativi, che ciascuno ricorderà sino alla vecchiaia e racconterà ai suoi nipoti, come l'incontro con Enrico V sul campo di Agincourt.<sup>191</sup>

Con la volontà di accordare ad ogni fenomeno l'attenzione estrema,<sup>192</sup> viene creato quel clima "di grazia, di libertà e di orrore", che consente il tono liturgico, cerimoniale, caratteristico della più pura e nobile creazione:

Che cosa manca alla bella scrittura di X. per essere veramente scrittura? Non trovo altra parola che *la cerimonia*. Alta scrittura senza cerimonia non fu possibile mai, fosse pure occultata nella convenzione di un sottovoce. Vi è cerimonia suprema nelle alte terzine gotiche di Dante (...) Non fu meno cerimoniale per Williams descrivere dallo sboccio alla morte un ciclamino cremisi di quanto non lo fosse per un antico frate taoista cuocere il riso, cibarsene, sciacquare alla cascata le sue tre ciotole e poi riporle l'una dentro l'altra, il tutto con i gesti supremi.<sup>193</sup>

---

<sup>186</sup> Questa riflessione di provenienza hofmannstahlina trova ulteriore chiarimento nel consiglio a A. Spina: "...pensasse solo a Dio, che è Onnisciente, ma finge sempre, come è noto, di non sapere nulla, sicché bisogna raccontargli tutto molto chiaramente (...) Provi, la prego, provi, a scrivere a Dio Nulla-sciente." (*Lettere a un amico lontano*, ed.cit., p. 69).

<sup>187</sup> P. Citati, op.cit., p. 62.

<sup>188</sup> C. Campo, *Parco dei cervi*, cit., p. 147.

<sup>189</sup> C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 79.

<sup>190</sup> "Che siamo rimasti in pochi ad intendere questo linguaggio 'della danza e della morte' così familiare agli antichi - agli antichi fino a Chopin, fino a Hofmannstahl." (C. Campo, *Lettere a un amico lontano*, cit., p. 108).

<sup>191</sup> C. Campo, *Parco dei cervi*, cit., p. 153.

<sup>192</sup> "Un poeta che ad ogni singola cosa, del visibile e dell'invisibile, prestasse l'identica misura di attenzione ... questi sarebbe poeta assoluto. È esistito, è Dante." (C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 83).

<sup>193</sup> C. Campo, *Parco dei cervi*, cit., pp. 153-154.

L'intero livello di un'opera deriva dalla delicata magia dello stile, ripete la Campo l'esperienza di Léon Bloy: "È indispensabile che la verità sieda in gloria. Lo splendore dello stile non è un lusso ma una necessità."<sup>194</sup> L'accuratezza formale, l'impeccabilità tecnica fa in modo che ogni parola si carichi del massimo significato, arrivi al grado del massimo sapore.<sup>195</sup>

È un particolare significativo per capire un'autrice che ha perseguitato per tutta la vita il culto "dell'ardua e meravigliosa perfezione, questa divina ingiuria da venerare nella natura, da toccare nell'arte, da inventare gloriosamente nel quotidiano contegno."<sup>196</sup> Si tratta, ben inteso, in primo luogo di bellezza della forma che, elevata a potenza, acquista la dignità assoluta: "è un carattere aristocratico, anzi è in sé la suprema aristocrazia. Della natura, della specie, dell'idea."<sup>197</sup> La perfezione sgorga dalla solitudine, dalla veglia, dalla privazione, dalla sofferenza per risultare con: "questa cosa perduta, saper durare, quiete, immobilità."<sup>198</sup>

Sulla traccia delle seguenti definizioni diventa evidente l'accostamento del campo estetico al campo etico. Voler rendere giustizia, riconoscere a ciascuno il proprio rango, questo è il senso ultimo dei pregi formali. In questa luce, l'esigenza di purezza, intesa come qualità morale con innegabile dimensione ontologica, suscita un paradosso.

Dotata di un orecchio acuto per la lingua,<sup>199</sup> Cristina Campo non può resistere alle tentazioni del dettaglio elegante, dell'ornamento. Persino nel campo religioso, il suo particolare interesse per la liturgia e la ritualità in generale si offre come attestazione della predominanza di dimensione estetica, visiva. D'altro canto, la lezione weiliana insegna la spoliatura e la purgazione totali per fissare tutta la concentrazione sull'oggetto nudo; il ferreo esercizio dell'artista che deve lottare con la parola come lo scalpellino con la pietra.<sup>200</sup>

Se già il significato teologico della fiaba prefigura il superamento della disparità menzionata con quel "cieli nuovi e terra nuova" dell'Apocalisse, è solo con i *Sensi soprannaturali*,<sup>201</sup> saggio che si offre come una specie di culmine della riflessione campiana, un tesoro raffiorato dal lungo e spesse volte doloroso apprendistato, che la perfezione non viene più intesa come il terreno elettivo ma si espande in tutto l'universo. Conclude Anna Maria Chiavacci: "Forma e significato, corporeità e spirito, bellezza e verità, infine si toccavano."<sup>202</sup>

In tal modo, Cristina Campo ha varcato finalmente le soglie del mistero ed è diventata anche lei un'imperdonabile e un'indimenticabile.

---

<sup>194</sup> C. Campo, *Sotto falso nome*, ed.cit., p. 178.

<sup>195</sup> Si tratta di quella weiliana "saveur maxima de chaque mot" (C. Campo, *Parco dei cervi*, cit., p. 146).

<sup>196</sup> C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 75.

<sup>197</sup> Ivi, p. 76.

<sup>198</sup> Ibidem. E ancora: "Che può fare il poeta ingiustamente punito se non mutare le notti in giorni, le tenebre in luce?" (*Parco dei cervi*, cit., pp. 143-144).

<sup>199</sup> "E la sola cosa che posso offrirle - il mio orecchio assoluto per la lingua italiana." (C. Campo, *Lettere a un amico lontano*, ed.cit., p. 35).

<sup>200</sup> "La mia lingua, lo so bene, è armoniosa, troppo persino. E proprio questo che a me non va. Io faccio dell'oreficeria, mentre si deve lavorare la pietra." (lettera a Margherita Dalmati, ora in *Per Cristina Campo*, ed.cit., p. 124).

<sup>201</sup> Ne *Gli imperdonabili*, ed.cit.

<sup>202</sup> Saggio a cui dobbiamo l'idea della dicotomia dello spirito campiano intitolato *Bellezza e verità*, in *Per Cristina Campo*, ed.cit., p. 252.

### III. ESPERIENZA MISTICA

È molto difficile interpretare nel modo speculativo l'esoterismo di un'opera. Le difficoltà sono alquanto maggiori se ci troviamo di fronte gli scritti nei quali agiscono all'unisono la vena poetica e la vena contemplativa. Proprio questo è il nostro caso e ci porta a sostenere una tesi "sinfonica": Cristina Campo si presenta, a nostro avviso, come una mistica nell'ambito della letteratura e una letterata nell'ambito della mistica.

Sotto tanti aspetti, la sua è una storia spirituale prima che letteraria. Scrittrice ecumenica, per usare la definizione di Monica Farnetti,<sup>203</sup> dotata di uno spirito cosmopolita, la Campo conosceva quasi tutte le lingue europee. Così è venuta a contatto con neoplatonismo, libri ermetici, astrologia classica, Cabala, le cui risonanze, oltre alle canonizzate Sacre Scritture, Corano, Buddismo Zen, Libro dei morti egizio e tibetano, si insinuano in quasi ogni sua pagina, pubblica o privata. In forza di una poetica decifrabile soprattutto in chiave metafisica, l'arte viene intesa come mezzo supremo per giungere alla conoscenza divina. L'esperienza "mistica"<sup>204</sup> si presenta come l'utero della produzione campiana.

Eppure è soltanto con tanta cautela che l'autrice meriti il nome di scrittrice mistica. Le riserve riguardano in primo luogo il fatto che non si tratta di una teologa a rigore di definizione. Ma se osserviamo più attentamente avvertiamo una più sottile differenza: Cristina Campo era troppo riflessiva per dirsi mistica. Ne *Gli imperdonabili* "somma prodigiosa di illuminazioni sulla condizione dell'uomo"<sup>205</sup> scarseggiano i luoghi spontanei, di libera ispirazione. Le nascite faticose dei suoi saggi non sono dovute alla genesi travagliata che sarebbe l'anticipazione di un vertiginoso ardimento spirituale come accade di regola ai veri mistici, ma sono da collegare al lungo studio e riflessione, in cerca della perfezione formale. Dice M. Luzi:

L'opera scritta, le pagine, la quantità di pagine che Cristina ci ha lasciato sono certamente una parte irrilevante di quelle che ha pensato, voglio dire tutto il lavoro di spiritualità e di conoscenza che lo precede, o di quello che è sottaciuto. Per un saggio anche se... frammentario, sempre di grande, grandissima acutezza, quanti pensieri intermedi! Per una poesia, quanti versi non scritti, ma pensati, ma immaginati, ma lasciati correre, defluire com'erano venuti.<sup>206</sup>

I procedimenti stilistici accentuano la distinzione a cui abbiamo accennato. Nella poesia come nella prosa della Campo troviamo consistente traccia del "genio della litote".<sup>207</sup>

---

<sup>203</sup> M. Farnetti, *Cristina Campo*, ed.cit., p. 15.

<sup>204</sup> M. Farnetti (ivi) colloca la sua prosa e poesia all'insegna dell'esperienza "mistica".

<sup>205</sup> Sono le parole della Campo che perfettamente si adeguano alla scrittrice stessa (*Sotto falso nome*, ed.cit., p. 51).

<sup>206</sup> M. Luzi, *A guisa del congedo. Una religione dell'armonia del mondo*, in *Per Cristina Campo*, ed.cit., p. 239.

<sup>207</sup> La Campo nota in particolar modo gli elementi della discrezione cortese nella dinastia fiorentina dei Medici: "Quest'arte del *minus dicere*, del dissimularsi, dello stornare la curiosità, è un'arte tipicamente aristocratica e indicibilmente fiorentina; ed è una delle eredità che la città ha serbato dei propri grandi maestri: quei primi signori della casa Medici, per esempio, che, 'dopo abbaglianti cerimonie di benvenuto, stupivano bizantini, lombardi, romani, con le altere asciutezze del palazzo rustico'." (*Sotto falso nome*, ed.cit., pp. 118-119). Per tornare alla problematica di uno dei precedenti capitoli, questo è

È nel piccolo, nel limitato, nell'infinitesimo che l'immenso, l'infinito, l'eterno meglio si manifesta:

Infinitamente più delicata e tremenda è la presenza dell'immenso nel piccolo che non la dilatazione del piccolo nell'immenso.<sup>208</sup>

La miniaturizzazione della realtà che invade l'opera campiana a tutti i livelli, risulta determinante sul piano strutturale. Il piccolo formato dell'opera saggistica campiana sarà battezzato in tre diverse maniere dai suoi noti lettori: aforisma (Citati),<sup>209</sup> arabesco o frammento (Secchieri)<sup>210</sup> e microcosmo (Spina).<sup>211</sup>

Comunque Cristina Campo non si ferma sulle immagini dell'infinito in miniatura. La valenza espressiva dei suoi testi è dovuta secondo Monica Farnetti ad un lessico esoterico e l'aggettivazione enfatica.<sup>212</sup> È un fattore importante se teniamo conto del fatto che le iperboli, gli ossimori, le parabole, costituiscono il repertorio simbolico dei mistici. Ecco la spiegazione campiana:

La verità, che è sempre un po' più grande del vero. La verità che parla per *iperboli esatte*. "Portate via il mio cadavere" dice Edipo.<sup>213</sup>

A questo punto possiamo proporre la conclusione seguente: l'esperienza poetica di Cristina Campo si situa tra litote e iperboli, tra la sapienza dell'omissione e la sapienza dell'esaltazione e della ripetizione, tra *understatement* e *overstatement*, tra *minus* e *plus dicere*.<sup>214</sup> Queste coppie antitetiche generano una serie di immagini che si possono disporre sulla scala che presta i suoi elementi a Hocke:<sup>215</sup> il gusto classico (visibile nel ritmo e nella misura della poesia campiana) rispetto al gusto manieristico (non a caso l'autrice legge soprattutto i mistici spagnoli della Controriforma), l'attività raziocinante rispetto all'ispirazione, il logos rispetto al mistero e via dicendo.

Anche se la gran parte della sua vita sarà concentrata sulla rinuncia, negli ultimi anni tutta la concentrazione di Cristina Campo andrà verso lo "splendore gratuito, spreco delicato, più necessario che utile"<sup>216</sup> che trova la propria sublimazione nella liturgia. Con la gratuità del gesto di Maria Maddalena prende forma la vita sacramentale:

---

un argomento dove possiamo trovare una comunanza tra la Campo e Calvino. Citati scrive sull'amore di Calvino per le piccole forme e aggiunge un'osservazione interessante: "Forse proprio queste 'piccole forme', da Petrarca alle *Operette morali*, costituiscono l'essenza del genio italiano.." (op.cit., p. 306).

<sup>208</sup> C. Campo, *Les sources de la Vivonne*, in IM, ed.cit., p. 45.

<sup>209</sup> "La sua dimensione nativa fu l'aforisma; e la sua prosa mancò sempre della fluidità, del senso del tempo, della fluttuazione, sacrificati alla concentrazione. Piccole gemme, preziosità senza castone - e, attorno, un vago velo diamantino o iridescente." (op.cit., p. 291).

<sup>210</sup> "Meglio che l'aforisma...riteniamo sia forse il frammento, con il suo meno rigido senso di formalizzazione a dar conto in maniera più esatta del fenomeno." (*L'arabesco saggistico*, in *Per Cristina Campo*, ed.cit., p. 135).

<sup>211</sup> "Più che una norma di vita (come lo è aforisma), abbiamo una rappresentazione in sé completa e indipendente di vita (esempio canonico del microcosmo è uomo)." (*Perfezione e densità*, ivi, p. 275).

<sup>212</sup> *Il privilegio del segno*, ivi, p. 27.

<sup>213</sup> C. Campo, *Parco dei cervi*, cit., p. 147.

<sup>214</sup> Monica Farnetti, conclude in modo simile la prima e finora unica monografia dedicata alla scrittrice (op.cit., p. 75).

<sup>215</sup> Op.cit.

<sup>216</sup> C. Campo, *Sotto falso nome*, ed.cit., p. 127.

La liturgia cristiana ha forse la sua radice nel vaso di nardo prezioso che Maria Maddalena versò sul capo e sui piedi del Redentore nella casa di Simone il Lebbroso, la sera precedente alla Cena. Sembra che il Maestro si innamorasse di quello spreco incantevole. (...) Il nardo di Maria Maddalena profuma l'intera liturgia cristiana, più ancora del nardo soave della Sulamita, del quale tanto si parla nelle Ore di Nostra Signora, tutte intrise di aromi e di fiori. Al nardo viene giustamente comparato l'incenso, che ha il potere di disperdere l'angoscia del respiro e si leva al cospetto di Dio *de manu Angeli*.<sup>217</sup>

La profonda riverenza per i riti ovvero i gesti sacri e il canto liturgico, visti come la fonte e non una semplice esteriorizzazione della fede, e l'incontro con il noto orientalista Elémire Zolla,<sup>218</sup> segna il passaggio di Cristina Campo dalla sua prima religione, da Luzi a ragione detta "edenica", cioè svoltasi attorno ai valori assoluti di Bellezza, Perfezione, Verità, intesi nel senso platonico, alla mistica di carattere cerimoniale e confessionale che trova il suo precursore in San Paolo.<sup>219</sup>

Con la riforma liturgica e il definitivo abbandono del Gregoriano dopo il Concilio Vaticano II nel 1965, la scrittrice si allontana definitivamente dal rito romano, latino e comincia a frequentare il Russicum, la chiesa di rito greco. Contemporaneamente si distacca dalla narrativa profana<sup>220</sup> leggendo soprattutto la letteratura ecclesiastica orientale.

Il commiato di Cristina dal mondo accade attraverso le sue ultime poesie, scritte nel periodo dal 1969-1977 e pubblicate nelle riviste teologiche, tra le quali il poemetto *Diario bizantino*<sup>221</sup> occupa il posto centrale. Esso fa prova di una poesia di "pura adesione", una poesia offerta come preghiera nella quale si annulla ogni differenza non solo tra campo poetico-estetico e quello dottrinale-religioso ma pure tra due mondi.

---

<sup>217</sup> C. Campo, *Sotto falso nome*, ed.cit., pp. 127-128. Occorre tener presente l'idea di Citati che l'odorato sia il vero senso mistico (op.cit.).

<sup>218</sup> Amicizia iniziata in seguito ad una collaborazione per la RAI si consolida in un rapporto che solo la morte della Campo spegnerà. Addirittura Cristina sarà tra i collaboratori della antologia *I mistici dell'Occidente* curata da Zolla.

<sup>219</sup> M. Luzi, cit., p. 239.

<sup>220</sup> "Mi accade qualcosa di molto strano. L'altra sera ho preso in mano i *Taccuini del Dottor Čechov*, un libro che fino a due anni fa era la mia delizia, e dopo dieci minuti l'ho riposato. Una volgarità impalpabile, sottile, la volgarità del laico, dell'incredulo, evaporava da certe piccole osservazioni di quell'uomo senza bassezze, di quell'uomo per tanti versi adorabile." (C. Campo, *Lettere a Mita*, ed.cit., pp. 210-211).

<sup>221</sup> Ora ne *La Tigre Assenza*, ed.cit.



## BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

1. CAMPO, Cristina, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987
2. CAMPO, Cristina, *Lettere a un amico lontano*, Libri Scheiwiller, Milano, 1989
3. CAMPO, Cristina, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1991
4. CAMPO, Cristina, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998
5. CAMPO, Cristina, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999

## BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

1. FARNETTI, Monica, *Cristina Campo*, Luciana Tufani editrice, Ferrara, 1996
2. AAVV, *Per Cristina Campo, Atti delle giornate di studio su Cristina Campo*, a cura di Monica Farnetti e Giovanna Fozzer, All'insegna del pesce d'oro, Scheiwiller, Milano, 1998
3. AAVV, *Italo Calvino: la letteratura, la scienza, la città. Atti del convegno nazionale di studi di Sanremo (28-29 novembre 1986)*, a cura di Giorgio Bertone, Marietti, Genova, 1988
4. ANDERSEN, Hans Christian, *Bajke*, trad.croata, Mladost, Zagreb, 1957
5. BAUDELAIRE, Charles, *I fiori del male*, trad.it., Garzanti, Milano, 1981, prima ed. 1975
6. BETTELHEIM, Bruno, *Značenje bajki*, trad.croata, Zenit, Zagreb, 1979
7. BONINO Guido Davico e MASTROCOLA Paola, *L'altro sguardo. Antologia delle poetesse del Novecento*, Mondadori, Milano, 1996
8. BONURA, Giuseppe, *Invito alla lettura di Italo Calvino*, Mursia, Milano, 1972
9. CALVINO, Italo, *Fiabe italiane*, Einaudi, Torino, 1971, prima ed. 1956
10. CALVINO, Italo, *Sulla fiaba*, a cura di Mario Lavagetto, Einaudi, Torino, 1988
11. CALVINO, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano, 1988