

Lingua salvata al limite e che si fa strumento di salvazione per le stesse cose che significa, siano pure le meno nobili, situandole, con la sua forza e la sua purezza su un piano dove nulla può contaminarle.¹⁶⁸

Uomo capace di cogliere quelle figure insistenti che possono rincorrerci per tutta la vita, e che all'improvviso, in un istante, divengono colme di significato e rivelano verità insospettate. E' questo istante, che la Campo chiama:

Maturità: né folgorazioni né voci. Solo un precipitare improvviso, biologico vorrei dire: un punto toccato da tutti gli organi insieme perché la verità possa farsi natura¹⁶⁹

Ma alla scrittura serve qualcosa per essere sublime, dice la Campo, portandone alla luce la caratteristica principale, la cerimonia;

Alta scrittura senza cerimonia non fu possibile mai, fosse pure occultata la cerimonia nella convenzione di un sottovoce.¹⁷⁰

Ed ecco che appaiono in schiera sceltissima, i maestri dai quali apprendere una lezione di grande cerimonia: Dante, Cechov, Williams, pronti a raccontare l'umanità fin nei suoi più piccoli segni. Per il poeta nulla vi è di tanto piccolo e misero da non meritare attenzione; e la sua grandezza sta nel saper dar voce, con la parola alla realtà e alle creature che la abitano;

Attento, senza un batter ciglia, alle sole realtà destinate al poeta: la gloria e lo scempio della creatura perfetta, la definitiva ironia della polvere. Un ballo, una stella, una morte, un cespuglio di sorbo.¹⁷¹

Raccogliendo allora queste considerazioni, si delinea una poetica del minus dicere. Rinunciando al superfluo si giunge ad una scrittura tanto armoniosamente espressa da diventare l'unica scrittura possibile, in nome di una identità caparbiamente cercata tra forma e contenuto, che diventa così misura di valore assoluto per ogni testo scritto.

¹⁶⁸ Ivi, p.149.

¹⁶⁹ Ivi, p.151.

¹⁷⁰ Ivi, p.153.

¹⁷¹ C.CAMPO, *Gli imperdonabili*, in C.CAMPO, op. cit., p.78.

In questo contesto l'espressione che più di ogni altra ospita la bellezza è la fiaba, lettura fondamentale nella vita di un bambino, in alcuni casi, unico momento di contatto con un «altro ordine di rapporti»¹⁷² che, di fatto, fonda la realtà quotidiana. Anche la lingua diventa migliore a contatto con l'elemento magico, misterioso che ogni fiaba racchiude :

E' da notare come toccando una 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.¹⁷³

Emerge dunque la necessità, qualora si parli di grande scrittura, di fare riferimento alla poesia, alla fiaba e al linguaggio mistico, soli luoghi, dove incontaminata, sopravviva una parola compiuta nella forma e nel senso, capace di rivelare con semplicità ciò che non si vede ma di cui l'uomo ha, in sé, chiara percezione.

Vi è poi da richiamare un altro concetto, che fonda questo pensiero poetico e si ritrova in un testo, *Attenzione e poesia*, pubblicato su « Approdo letterario » nel 1961, di cui vogliamo parlare perché andrà a formare, insieme a *Parco dei cervi*, lo scritto *Fiaba e Mistero*. All'attenzione ogni cosa è ricondotta, come ad un luogo geometrico, punto di partenza e ,al contempo, di arrivo di ogni cammino. All'attenzione convergono la poesia, la giustizia, la critica; tutte sono forme di mediazione.

Qui poesia, giustizia e critica convergono: sono tre forme di mediazione. Che cosa è dunque mediazione se non facoltà del tutto libera di attenzione?¹⁷⁴

La Campo s'interroga su che cosa sia la giustizia:

Giustizia è un'attenzione fervente, del tutto non violenta, ugualmente distante dall'apparenza e dal mito.¹⁷⁵

¹⁷² Ivi, p.157.

¹⁷³ Ivi, p.159.

¹⁷⁴ C.CAMPO, *Attenzione e poesia*, cit., p.165.

Esprime in che cosa in che modo siano unite poesia e attenzione:

Poesia è anch'essa attenzione, cioè lettura su molteplici piani della realtà intorno a noi, che è verità in figure.¹⁷⁶

Il poeta è allora colui che scioglie i simboli, le figure, ne traduce i significati, rendendoli accessibili all'uomo. Quando parla di figure, la Campo si riferisce a qualcosa di reale, tangibile, quotidiano; ed evoca, i simboli a lei più familiari;

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.¹⁷⁷

La poesia è l'espressione ultima dell'attenzione esercitata sulla realtà: la sua natura dipende dal grado di attenzione dal quale nasce. Ecco allora che ogni parola viene scrutata dalla Campo perché, essa rivela realtà sovrapposte, trame impercettibili come in un tessuto, delle quali ci si accorge solo avvicinando l'occhio; va considerata da molti (tutti quelli possibili) punti di vista, affinché riveli intero il dono di conoscenza di cui è portatrice;

Ogni parola si offre nei suoi multipli significati, simili alle faglie di una colonna geologica: ciascuna diversamente colorata e abitata, ciascuna riservata al diverso grado di attenzione di chi la dovrà accogliere e decifrare.¹⁷⁸

Si torna così all'affermazione fatta in precedenza; l'attenzione di chi scrive crea la parola, l'attenzione di chi legge dovrà comprenderne il valore, in un percorso circolare, che parte da un centro e ad un centro ritorna. Ma la natura di questo atteggiamento non riguarda solo l'opera di scrittura, coinvolge piuttosto l'intera esistenza (è vano, come sempre, cercare di capire, nel pensiero della Campo, dove finisce l'una ed inizia l'altra). Essa è responsabilità morale, letteraria,

¹⁷⁵ Ivi, p.166.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Ivi, p.167.

¹⁷⁸ Ivi, p.169.

capacità di farsi carico della realtà in tutto e per tutto, senza farsi distrarre da quanto c'è di fasullo, artificioso, apparente; uno sguardo diritto, inflessibile, che rinunci alle illusioni e vada al cuore delle cose. Ciò che Cristina Campo chiede a se stessa e agli altri è qualcosa, lo ammette lei stessa, di disumano. Ma, è l'unico atteggiamento da tenere, dal momento che;

Perché veramente ogni errore umano, poetico, spirituale, non è, in essenza, se non disattenzione.¹⁷⁹

Traduzioni, poesie e brevi prose continuano ad affiancarsi nella produzione di Cristina Campo: poesie tradotte di Emily Dickinson, di Cristina Rossetti, di Elisabeth Barret Browning.

Tra gli scritti pubblicati nel '54, bisogna segnalare la nota introduttiva al *Diario* di Virginia Woolf. E' significativo questo interesse verso una delle scrittrici che s'interrogò profondamente sulla scrittura e sul rapporto tra le donne e la scrittura. Ed è proprio il lavoro di scrittrice, l'aspetto sul quale il diario getta luce, dando vita, nelle parole di Cristina Campo, ad una figura di donna dal forte carattere. Le pagine raccontano di rapporto con la scrittura difficile, faticoso, a volte angosciante, portato avanti con lucidità;

Ogni critica una stiletta, la certezza del fallimento definitivo, il proponimento di mai più ricominciare. E appena qualche rigo più in basso già il morso e le briglie del nuovo impegno: un tema, una forma, una figura.¹⁸⁰

La Campo, si interroga sulle radici di una tale sofferenza e punta lo sguardo sulla vita della Woolf, individuandone il fulcro doloroso; «La donna senza bambini [...]» torna e ritorna nel *Diario* di Virginia Woolf¹⁸¹ come espressione di una situazione che non sembra essere una condizione oggettiva ma quasi volontaria «Ho ucciso forse d'istinto quel sentimento; o forse è la natura»¹⁸².

¹⁷⁹ C.CAMPO, *Attenzione e poesia* cit., p.170.

¹⁸⁰ C.CAMPO, *Il «Diario» di Virginia Woolf*, in C.CAMPO, op. cit., p.41.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Ibidem.

Svela, la Campo, come un critico che ha il compito non facile di rivelare, il mistero di una vita, illuminandone gli angoli più nascosti, più dolorosi, affinché l'analisi non si riduca ad essere il superficiale elenco dei caratteri formali di un testo. Partendo da questo dato umano, prendono poi corpo, nell'interpretazione della Campo, le domande che la Woolf pone a se stessa e alla propria opera;

Ho io il potere di esprimere la realtà vera? Il mio dubbio è questo: fino a che punto quest'opera racchiuderà il cuore umano?¹⁸³

Il giudizio viene espresso in poche righe conclusive e chiama in causa la necessità:

Forse fu la dura, bronzea necessità che mancò all'esistenza di Virginia Woolf; quella condizione spirituale violenta, irriducibile, che rompe il sogno, vieta l'evasione, impone la durata ad oltranza e ripropone - ma non intellettualmente - tutto il mistero.¹⁸⁴

Nel 1954, viene pubblicato un altro testo, che si può accostare ad *Attenzione e poesia*, sulla base di un tema, l'attenzione, che li accomuna. Ne possediamo due versioni; la prima *Ordine del mondo nei racconti di Cechov* pubblicato nel 1954 col vero nome, la seconda *Un medico* pubblicata nel 1960 con lo pseudonimo Cristina Campo. Lo scrittore russo è tra i maestri¹⁸⁵ "imperdonabili", che scrivono con una «[...] coscienza perfetta dell'ordine del mondo»¹⁸⁶; in lui, l'attenzione si traduce in;

E' questa presenza totale - senza evasioni e senza riposi - che dà alla sterminata narrativa cecoviana la sua unità di rappresentazione, quasi di mistero in atti innumerevoli.¹⁸⁷

Ritorna quell'atteggiamento di responsabilità che genera scrittura responsabile, ma richiede uno spirito forte e sguardo fermo. Cechov, per la Campo, accetta la vita e le sue meschinità, si fa testimone del dolore e della miseria che percorrono

¹⁸³ Ivi, p.42.

¹⁸⁴ Ivi, p.43.

¹⁸⁵ «I maestri di poesia che venero li ho nominati tutti e in molte occasioni». C.CAMPO, *l'intervista*, cit., p.180.

¹⁸⁶ C.CAMPO, *Un medico*, in C.CAMPO, op. cit., p.193.

ogni vita umana e animale, si fa carico di tale profonda verità e la racconta, accettando i rischi di una narrazione sincera.

Perché un'attenzione esercitata è una feritoia aperta a tutte le frecce, una sorta di continua passione.¹⁸⁸

Ed ecco allora che il consueto giudizio critico sul pessimismo di Cechov, si rovescia; l'atteggiamento dello scrittore è "il solo ottimismo possibile", perché racconta l'uomo e il mondo con la volontà di accettare un ordine di cose che non si possono controllare, modificare, che obbediscono a leggi che si può soltanto cercare di capire.

La poesia è, nel tempo, costantemente al centro dell'interesse della Campo; del 1955 è lo scritto *Due poeti*, pubblicato sul *Giornale del Mattino*. Si tratta della recensione ad una raccolta di poesie di Maria Luisa Spaziani, nella quale viene sottolineata¹⁸⁹ del poeta «[...] una ardente facoltà di contemplazione amorosa, là dove il possesso sarebbe più naturale e gratuito [...]»¹⁹⁰, e dove la Campo individua un orizzonte letterario di donne che, come nelle fiabe antiche, di generazione in generazione, si tramandano un'eredità poetica; dall'amatissima Gaspara Stampa ad Antonia Pozzi e Maria Luisa Spaziani. Accanto ai versi di quest'ultima, solo un altro nome può ragionevolmente stare, quello di Anna Achmatova¹⁹¹.

Negli *Appunti per una rivista di giovani*, pubblicato nel 1956, altro progetto non concretizzato, si ritrovano molti degli elementi fin qui evidenziati. Ritroviamo l'immagine del centro;

E in luogo della solita retta lanciata nell'infinito, la forma che si ricerca sia il cerchio.¹⁹²

¹⁸⁷ Ivi, p.195.

¹⁸⁸ Ivi, p.197.

¹⁸⁹ Quello "sguardo senza possesso" che Franco Rella usa come titolo ad un articolo proprio sulla Campo.

¹⁹⁰ C.CAMPO, *Due poeti*, in C.CAMPO, op., cit., p.45.

¹⁹¹ Anna Andreevna Gorenko, poetessa russa, appartenente alla corrente dell' Acmeismo, sorta nel 1913.

¹⁹² C.CAMPO, *Appunti per una rivista di giovani*, cit., p.171.

Ha, la Campo, una percezione della realtà che si evolve in modo circolare, di centro in centro, nella quale ogni cosa avvolge in se ed in se trova compimento.

Vi è poi il concetto di attenzione, come punto di partenza per ogni cosa;

Presenza significa attenzione, unica via per realizzare e realizzarsi.¹⁹³

Vi è un esercizio dell'analisi critica come;

Dunque lettura totale, a piani multipli: poetica, umana, spirituale, religiosa e simbolica.¹⁹⁴

Il riferimento continuo a;

[...] una cultura vivente, che salvi del nostro tempo solo ciò che è vivente - cioè valido ed esemplare - oltre i valori convenzionali di un'epoca e di un ambiente.¹⁹⁵

Il ritorno quindi alla fiaba, racconto popolare, testo sacro; espressioni di una cultura viva, non codificata, che oltrepassa le epoche ed i luoghi, per rifarsi a quella saggezza senza tempo, che unisce il cavaliere medievale all'anacoreta orientale;

Un discorso, dunque, che sia del tempo e fuori del tempo.¹⁹⁶

E infine la dissidenza ai condizionamenti dettati da esigenze editoriali;

Il «gioco delle novità» considerato inesistente.¹⁹⁷

Questo progetto per una rivista si configura dunque come una sorta di manifesto poetico, nel quale sono riassunti ed espressi chiaramente i valori di uno scrivere che è anche atto di responsabilità morale, scelta di vita, fedeltà ad un impegno assoluto.

Tra gli anni cinquanta e sessanta, la produzione di Cristina Campo si snoda tra poesia (*Emmaus*, nel '57; *Oltre il tempo, oltre un angolo, Sindbad*, del '58), traduzioni (testi di Hofmannsthal, Weil, Eliot), e brevi prose; tra queste vi è

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ Ivi, p.172-173.

¹⁹⁶ Ivi, p.173.

¹⁹⁷ Ibidem.

l'introduzione a *Il fiore è il nostro segno*, di William Carlos Williams del '56, poi rielaborata nell'introduzione alle *Poesie*, di William Carlos Williams del '61. Il poeta americano è tra i più amati dalla Campo che rivela, nella misura di alcuni capoversi, la natura della sua poesia;

Prima fra tutti quella rarissima coesistenza di leggerezza estrema e di possente radicamento che è la sostanza stessa della poesia: quel *sapore massimo della parola* di cui Williams è uno dei pochi maestri viventi.¹⁹⁸

Ed ecco le due qualità che le appartengono; la leggerezza, come sentimento della vita prima che della parola¹⁹⁹, e il radicamento²⁰⁰ come senso di appartenenza a qualcuno, a qualcosa. La Campo spiega, poi, la sua definizione del poeta attraverso l'uso di un aggettivo, cinese, laddove intende;

[...] l'archetipo dell'artista più libero nel suo tempo e nel suo spazio, cioè dal suo tempo e dal suo spazio [...]²⁰¹

Rileva le contraddizioni e fa riferimento, ancora una volta alla provenienza geografica e all'origine:

[...] la miscela così perfettamente dosata del suo sangue: caraibico, spagnolo, ebraico, inglese puro. Indio cioè, arabico e protestante. Il suo sangue d'uomo nato da venti opposti, d'uomo per così dire controvento.²⁰²

Queste osservazioni che vanno ad illuminare la natura dell'uomo, la quale ne influenza poi, inevitabilmente, la parola, riecheggiano in altri testi²⁰³, in

¹⁹⁸ C.CAMPO, *Su William Carlos Williams*, in C.CAMPO, op. cit., p.175.

¹⁹⁹ Riprende il concetto; «Con lieve cuore, con lievi mani / la vita prendere, la vita lasciare», C.CAMPO, *Con lievi mani*, in C.CAMPO, op. cit., p.100.

²⁰⁰ «Non conosco poesia universale senza una precisa radice: una fedeltà, un ritorno.», C.CAMPO, *Parco dei cervi*, cit., p.146.

²⁰¹ C.CAMPO, *Su William Carlos Williams*, cit., p.174.

²⁰² Ivi, p.177.

²⁰³ Osservazioni analoghe per altri due scrittori; «Katherine Mansfield è nata in Oceania da una famiglia di pionieri francesi. Sangue latino, dunque, trapiantato per tempo in terra giovane e ricca.». C.CAMPO, *Introduzione a Katherine Mansfield*, «Una tazza di tè ed altri racconti», in C.CAMPO, op. cit., p.15.; «In particolare, data la sua nascita e la natura di Borges, l'arabo- ispanica: la platonica, dunque, e la catara, la gnostica, la cabalistica, la alchimica.». C.CAMPO, *Jorge Luis Borges*, in C.CAMPO, op. cit., p.59.

riferimento ad altri autori; essa costituiscono un elemento rilevante nell'analisi di un'opera e di chi la scrive.

Accanto a Williams, la Campo mette la poetessa Marianne Moore e sottolinea il differente progredire della loro poesia; la Moore lavora immobile nel suo "giardino di porcellana", mentre Williams;

[...] egli vive della propria perenne tramutazione, del proprio instancabile ritorno, di salmone controcorrente²⁰⁴, alle sorgenti della parola, di quel *sapore massimo d'ogni parola* che dicevo in principio.²⁰⁵

Borges è un altro grande maestro, la cui arte, per la Campo non ha eguali; a lui sono dedicati due scritti, *Jorge Luis Borges* del 1961 e *Omaggio a Borges* del 1964. Nel primo testo emerge l'esistenza di un atteggiamento di vita e di scrittura che presenta analogie con un concetto che deriva dalla dottrina Zen;

In verità, in ogni suo racconto si ripete questa magica collisione, che ha l'intento di ricondurci ogni volta ad un'antica parola: Tutto è l'Uno. Come nella scuola di tiro con l'arco Zen, anche qui il tiratore dovrà farsi allo stesso tempo arco freccia e bersaglio, dimenticare che - e perché - sta tirando l'arco; e allora non avrà più importanza la propria o l'altrui vita, il proprio o l'altrui destino, poiché chi scocca l'arco è il Tutto, come lo è chi riceve la freccia.²⁰⁶

L'influsso di tale dottrina sul pensiero poetico di Cristina Campo, soprattutto per effetto di una lettura particolare, viene rilevato da Monica Farnetti;

[...] si tratta de *Lo zen e il tiro con l'arco* di Eugen Herrigel, tradotto in italiano da Gabriella Bemporad, amica della Campo, a cui può idealmente rimandare, oltre al testo poetico intitolato *Il maestro d'arco* nella raccolta adelphiana *La Tigre Assenza*, una complessiva e sparsamente attestata concezione della scrittura: passibile d'essere intesa come vero e proprio «tirocinio della coscienza», «tecnica» superata in «satori» e «capacità di

²⁰⁴ Ritorna il medesimo concetto in due aggettivi simili; l'uomo controvento, salmone controcorrente.

²⁰⁵ C.CAMPO, *Su William Carlos Williams*, cit., p.179.

²⁰⁶ C.CAMPO, *Jorge Luis Borges*, cit., p.60.

attendere senza intenzione», che sola conduce «all'assoluta padronanza delle forme.». ²⁰⁷

E' forse, proprio per questa estrema tensione all'essenzialità di una forma che aderisca totalmente al senso, che la parola perfetta arriva solo attraverso una ascesi letteraria ed umana e, per questo, succede che in Borges (come nella Campo), i simboli e i temi trattati sono pochi, sempre gli stessi ²⁰⁸.

Infine, la Campo, accosta lo scrittore ad un altro scrittore, Hofmannsthal, in virtù di una capacità di svelare il mondo invisibile ²⁰⁹ che sta dietro alle cose e di rivelarlo ai lettori.

L'altro testo che, invece, nasce dalla visione di un luogo a Roma, esprime una riflessione intorno a quella che è definita "rovina circolare", antico tempio alchemico, e viene ricordata col nome di "Porta Magica". Che cosa lega un luogo pieno di suggestione, popolato di gatti, che tanto sarebbe piaciuto all'amica andalusa María Zambrano, allo scrittore argentino?

Un pensiero comune ed una comune parola che, oggi, si stenta a ritrovare:

In quella piazza pitagorico-viscerale pensai a Borges; al suo gesto di ierofante che ripete quello dell'uomo figurato, come egli stesso racconta, sopra la mappa gnostica; un indice teso al cielo, uno alla terra. Ricordai la straziante, l'impassibile parola con la quale egli ha forse sigillato per molti secoli le labbra della poesia contemporanea, così come un giorno fu sigillata la Porta Magica: «ogni linguaggio è un alfabeto di simboli il cui uso presuppone un passato che gli interlocutori condividono». ²¹⁰

Gli interrogativi sulla parola e su quanti oggi sono in grado di riconoscerla, incalzano:

²⁰⁷ M.FARNETTI, *Cristina Campo*, cit., p.26.

²⁰⁸ «[...] il labirinto, lo specchio, la città, il giardino, l'atlante, la scrittura.», C.CAMPO, *Jorge Luis Borges*, cit., p.61.

²⁰⁹ Colui che scrive esercita «Una professione di incredulità nell'onnipotenza del visibile», C.CAMPO, Breve nota a dell'autrice stessa, cit.

²¹⁰ C.CAMPO, *Omaggio a Borges*, in C.CAMPO, op. cit., p.207.

Chi oggi quel passato? Chi quell'alfabeto di simboli? Vi è un passato? Vi sono simboli? Dove, dunque, il nostro linguaggio?²¹¹

La Campo procede per assonanza, di libri e di scrittori; da ogni libro nasce un altro libro, ogni nome ne richiama un altro. In lei vi è l'idea che si formi, negli anni, in ogni lettore, una sorta di "antologia ideale"²¹², che sembra nascere, per caso o a causa di strane associazioni emotive, ma che invece porta ognuno verso le proprie letture provvidenziali e salvifiche. Spesso poi, in tali misteriose antologie, ci sono scrittori uniti da una "fratellanza"; è questo il caso di Gustaw Herling, autore del racconto *La torre*. La Campo, inserisce il suo nome all'interno della sua personalissima antologia, collocandolo accanto a quello di Borges. Entrambi infatti sono narratori :

[...] incapaci di ideare un racconto che non abbia il rigore di una fuga o di una *chanson royale*: dove nulla resterà senza una risposta, senza un'eco fatale e rivelatrice [...]²¹³

La scrittura di Herling è frutto di una rigorosa interezza, di precisione glaciale, di una coscienza lucida e presente che sa usare «[...] e le grandi parole cerimoniali dell'orrore e della pietà traversano il suo discorso [...]»²¹⁴. Accanto a lui, la Campo mette Furio Monicelli (autore de *Il gesuita perfetto*), che sa scrivere un racconto carico di echi, sorretto da una scrittura liturgica, piena di cerimonia.

In medio coeli è il saggio pubblicato prima nel 1962, quindi, nel 1971, che viene ripubblicato postumo, assieme ad *Una rosa e Della fiaba*, nella raccolta *Il flauto e il tappeto*. Il tema è quello della fiaba che percorre l'intero universo poetico di Cristina Campo. Vi è un'immagine, quella che paragona la fiaba ad una pesca,

²¹¹ Ibidem.

²¹² «Sono i soli libri che possano aiutarci, nei giorni dell'angoscia, a reggere il peso del tempo.». C.CAMPO, *Henri Mondo*, cit., p.31; «[...] si forma in ogni lettore, via via che il tempo sfolla e arricchisce la sua memoria, una serie di piccole, imprevedibili antologie.», C.CAMPO, *La torre e l'isola*, in C.CAMPO, op. cit., p.75.

²¹³ C.CAMPO, *La torre e l'isola*, cit., p.77.

²¹⁴ Ibidem.

che possiamo segnalare come particolarmente adatta e vicina, sia per ciò che evoca, sia per la fonte²¹⁵ dalla quale arriva, al senso profondo che la fiaba custodisce;

Puoi poi mangiare la pesca e assaporarne un'ulteriore delizia: comprenderne la profondità. La pesca contribuisce al tuo nutrimento, diventa una parte di te stesso. Puoi gettar via il nocciolo...o romperlo e trovarvi dentro una deliziosa mandorla. Questa è la sua segreta profondità. Ha la sua propria misura, forma, colore, spessore, sapore, funzione.²¹⁶

Ecco allora l'interrogativo; in una lettrice di cultura tanto raffinata e vasta, perché la fiaba riveste un ruolo così importante e quali sono i significati che essa vi legge?

Partiamo, dagli scrittori che lei stessa cita ossia Madame d'Aulnoy²¹⁷, Perrault²¹⁸, Madame Le Prince de Beaumont. Le loro fiabe, sostiene che offrano, tutte insieme, una indicazione importante;

Percepire è riconoscere ciò che soltanto ha valore, ciò che soltanto esiste veramente. E che altro esiste in questo mondo se non ciò che non è di questo mondo?²¹⁹

I racconti cioè, sono evangeli, si esprimono in termini di destino, danno indicazioni di vita all'uomo. Ma a questa particolare sensibilità che permette di percepire oltre il visibile, non si arriva se non percorrendo un cammino, nel quale non è importante tanto l'arrivare alla meta, quanto il mettersi in viaggio per raggiungerla; perché la metamorfosi di un'anima in viaggio è il vero dono della fiaba.

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 o addirittura un punto immobile dal quale

²¹⁵ Si tratta della parabola, *I sufi*, di un autore afgano Idries Shah.

²¹⁶ G. DE TURRIS, *La vita come fiaba*, in «il Giornale», 6 gennaio 1997.

²¹⁷ Marie Catherine Aulnoy, vissuta tra fine seicento e inizi settecento, autrice di *Racconti di fate*.

²¹⁸ Charles Perrault, poeta e novelliere, autore di *Racconti di mia madre l'Oca*.

²¹⁹ C.CAMPO, *Una rosa*, in C.CAMPO, op. cit., p.10.

l'anima non partì mai, mentre il corpo e la mente faticavano nel loro viaggio apparente.²²⁰

Si tratta quindi, di un viaggio dentro a sé stessi, che può partire da un ricordo, una fotografia, una parola ripetuta come cantilena, sottovoce, o l'immagine vivida di racconto antico. E' l'infanzia la dimensione alla quale fare riferimento per ritrovare il senso di certe parole, suoni incomprensibili per anni, che acquistano all'improvviso valore. Il paesaggio è l'elemento che collega il ricordo antico al nuovo senso:

Di tali incontri con la propria preistoria il primo mediatore è il paesaggio.²²¹

Un paesaggio che è anche spazio dentro al quale muoversi, dal quale partire per intraprendere il viaggio di salvezza. C'è un'immagine che viene ripetuta per tre volte, e che probabilmente ritorna di frequente alla mente di chi scrive, perché evoca più di altre, il potere della fiaba;

Il derviscio separa con le due mani un fumo d'incenso e attraverso quell'apertura il prigioniero può uscire in un giardino.²²²

Il suo gesto è simile a quello della maga persiana che gettando grani d'incenso su un braciere «apriva con le due mani una porta» - e per essa i prigionieri passavano nei giardini e nei boschi che credevano di aver dimenticato.²²³

L'uomo gettò alcuni incensi sul braciere, separò il fumo con le due mani, e per quell'apertura i prigionieri uscirono in un giardino.²²⁴

La fiaba ha la facoltà di rivelare e di salvare; sono fiabe anche gli scritti spirituali, come il *Cantico spirituale* di San Giovanni della Croce o il *Libro di Tobia*. Essi raccontano infatti di un viaggio iniziatico-discesa agli inferi-salita al Carmelo, che porta alla luce quella dimensione nascosta al reale dalla quale la realtà non può prescindere.

²²⁰ C.CAMPO, *In medio coeli*, in C.CAMPO, op. cit., p.17.

²²¹ Ivi, p.19.

²²² Ivi, p.21.

²²³ C.CAMPO, *Jorge Luis Borges*, cit., p.63.

²²⁴ C.CAMPO, *Della fiaba*, in C.CAMPO, op. cit., p.40.

Anche la poesia partecipa della natura della fiaba, in quanto svela e introduce al mistero:

E, allo stesso modo che nella memoria e nel sogno, così in ogni opera che partecipi dell'arcano è sempre un unico tema che ritroviamo ancora e ancora, dapprima come un fragile seme, poi come l'albero su cui gli uccelli nidificano a migliaia: dalla *Vita Nova* alla *Commedia*, dalle prime alle ultime carte di Hofmannsthal o di Proust.²²⁵

La fiaba dunque, la poesia, il mito, il racconto spirituale, sono i riferimenti più costanti di una lettrice di sterminata cultura. La fiaba posta accanto al mito, sostiene Gianfranco de Turris, in un suo articolo su Cristina Campo come lettrice di fiabe «Nell'umile fiaba si riverberano così i grandi miti, le grandi ricerche iniziatiche [...]»²²⁶. L'eroe della fiaba è il folle che ragiona a rovescio, il poeta, puro di cuore, che agisce unicamente per la bellezza, il santo, che va incontro all'impossibile con animo pieno di speranza. Ma quale è il frutto di tale agire? «Terra nuova, cieli nuovi intorno a uno spirito trasformato.»²²⁷, dice la Campo, consapevole di aver riportato²²⁸ alla luce un pensiero che pochi riescono a comprendere.

Quando si legge Cristina Campo, e l'edizione tripartita di Adelphi (*Gli imperdonabili*, *La Tigre Assenza*, *Sotto falso nome*) favorisce la continuità di lettura, si ha quasi l'impressione di non uscire dal mondo poetico di chi scrive, per quanto coerenza vi è nelle sue riflessioni. Sembra cioè che l'intera esistenza di Cristina Campo, sia racchiusa nella sua stanza, nelle sue letture, negli incontri con gli amici, nella sua fedele malattia. Ma ci sono due scritti che, pubblicati a distanza di quattro anni, danno una testimonianza di quanto in realtà ella fosse

²²⁵ C.CAMPO, *In medio coeli*, cit., p.26.

²²⁶ G.DE TURRIS, op. cit., p.14.

²²⁷ C.CAMPO, *Della fiaba*, cit., p.42.

²²⁸ La citazione proviene dal libro dell'Apocalisse e si riferisce alla visione della Gerusalemme celeste «Vidi poi un nuovo cielo e una nuova terra, perché il cielo e la terra di prima erano scomparsi e il mare non c'era più.», *La sacra bibbia*, Roma, Cei- Ueci, 1982, *Apocalisse di Giovanni*, 21,1.

attenta alla realtà del suo tempo ed avesse chiare opinioni su questioni fondamentali. Si è parlato per la Campo, quasi a ripetere un'idea facile da accettare, di un esilio volontario, di una vita schiva e appartata, di una scelta solitudine. Tutto ciò può essere anche vero, laddove per partecipazione alla vita sociale si intenda l'esprimere una presenza vistosa o il dar fiato ad una voce assordante; ma se si intende invece un'attenzione ed un interesse al mondo circostante, allora si può ben dire che Cristina Campo fu partecipe²²⁹ del suo mondo e degli eventi che lo percorsero.

Scrittori on Show è la descrizione della costante, tragicomica, sfilata di alcuni scrittori-poeti-romanzieri davanti al mezzo televisivo, nei rotocalchi, negli shows. La Campo mette in luce banalità, luoghi comuni, buffonate, e lo fa con un tono sarcastico, acceso di polemica; dipinge un panorama squallido e mesto del mondo letterario circostante.

Vi è poi un'altra polemica, che forse sta a cuore ancora di più alla Campo; quella religiosa. In *Una voce*, del 1966, vi è la difesa strenua della liturgia latina e del canto gregoriano. L'allontanarsi della Chiesa dal rito è il pericolo imminente che vi denuncia; la sua non è solo perdita di una lingua ma anche di un mezzo che l'uomo ha di avvicinarsi a Dio e ai suoi misteri. La liturgia e le sue declinazioni fanno parte dell'uomo, della sua vita, sono una necessità quotidiana. Queste due riflessioni, intorno al mondano e all'ultraterreno, lette a distanza di trent'anni, aiutano forse a comprendere le ragioni della sua dissidenza e danno la misura della distanza che la separa dallo spirito della sua epoca. Nel 1963, Cristina Campo, pubblica la traduzione, prodotta in collaborazione con Alessandro Spina²³⁰, della *Storia della città di rame*, libro che passa inosservato alla maggior parte della critica.

²²⁹ Di questa sua partecipazione in forma di rapporti di amicizia con altri intellettuali, ho già detto nel capitolo riguardante l'esperienza epistolare.

²³⁰ «Come stregoni in un antro a tutti segreto, all'opera per correggere una molecola del mondo», C.DE STEFANO, op. cit.

E lei commenta;

Non ha avuto per ora una sola recensione, se si esclude lo scritto da ubriaco
che le accludo per divertirla.²³¹

Il racconto si trova in alcuni dei codici del libro *Mille e una notte*, e per carattere ed argomento, rientra in quella “antologia ideale” di cui dicevo sopra; nella nota introduttiva al testo la Campo rileva e racconta i segni della fiaba antica. C’è il viaggiatore ed il suo viaggio, il labirinto, la porta, i vicoli, la città, il re saggio, la principessa in pericolo, in una serie di citazioni imprevedibili. E soprattutto succede l’inaspettato;

Accade in ogni fiaba che, partiti per avere una cosa, se ne riceva
misteriosamente un’altra.²³²

Offre, Cristina Campo, un’altra suprema prova di traduzione e di accostamento ad una tradizione multiforme di secoli che si snoda attraverso una voce di donna che costruisce, di notte in notte, racconti a cornice. E’ questo un testo la cui conoscenza è fondamentale, per comprendere la più importante letteratura Occidentale:

Non si capisce *Il flauto magico* né la seconda parte del *Faust* senza *Le mille e una notte*: né Coleridge, Hoffmann, De Quincey, Balzac, Nerval, Dickens, Stevenson, Hofmannsthal, la Blixen, forse nemmeno Proust.²³³

Nel corso degli anni, dei libri letti, Cristina Campo, in ogni breve prosa registra e comunica al lettore le qualità che la scrittura dovrebbe avere: bellezza, necessità, cerimonia, attenzione, giustizia.

Les sources de la Vivonne del 1963, introduce un ulteriore concetto; la capacità di creare meraviglia. La citazione di partenza arriva, come sempre, da dove meno lo aspettiamo: in un trattato sull’arte di comporre giardini, l’autore inglese, sostiene che la superiorità dei giardini Italiani stia in una loro bellezza inattesa, scoperta entro spazi di modeste dimensioni;

²³¹ Ibidem.

²³² C.CAMPO, *La storia della città di rame*, cit., p.59.

²³³ P.CITATI, in op. cit., p.69.

Se si sia avuto cura di *rendere l'aspettazione un poco inferiore alla realtà*,
avremo il brivido supplementare della meraviglia.²³⁴

Per la Campo, in Proust ed in molta poesia moderna vi è un continuo movimento che va dall'immagine dell'oggetto concreto all'infinito dell'immaginazione, cui esso rimanda. Pervade, inoltre, la poesia una consapevolezza, di cui la poesia stessa si nutre;

Che essa non è altra cosa dalla reverenza per il significato teologico del limite: il precetto di operare a somiglianza di Dio: dal Sinai al cespuglio ardente, dal Tabor a un pezzetto di pane.²³⁵

L'attenzione critica è soprattutto, nella Campo, si sofferma su quegli elementi minimi²³⁶ della scrittura, che la costruiscono. In *Una divagazione del linguaggio*, è sottolineata l'importanza della figura retorica della litote, nell'uso che ne fa Alessandro Manzoni, nei dei *Promessi Sposi*. Secondo l'analisi di Cristina Campo, le narrazioni che hanno per protagonisti l'Innominato e il Cardinale, Don Abbondio e Don Rodrigo, sono percorse da litoti, volte a dissimulare i reciproci rapporti di identità dei quattro personaggi. Da queste osservazioni viene fatto derivare un giudizio critico di segno opposto a quello cui siamo abituati, che afferma:

Con tale eleganza Manzoni riuscì a dissimulare le segrete implicazioni simboliche dei *Promessi Sposi*, la loro obliqua, sfuggente costruzione tutta giuochi di specchi, di echi, di silenzi, tutta affermazioni per contrario e negazioni per eccesso, da persuadere veramente il mondo, durante cento anni, di avere inaugurato il romanzo realistico, moralistico, apologetico, lo studio microscopico del noto «guazzabuglio» e Dio sa che altro.²³⁷

In questi due scritti, dunque, la litote, figura del limite, è capace di rivelare la presenza di ciò che è infinitamente grande in ciò che è infinitamente piccolo,

²³⁴ C.CAMPO, *Les sources de la Vivonne*, in C.CAMPO, op. cit., p.46.

²³⁵ Ivi, p.51.

²³⁶ «Un po' di semplice artigianato supplementare è a volte più risolutivo, sul piano della poesia, di cento visioni» suggerisce la Campo all'amico Alessandro Spina. P.GHIBELLINI, op. cit., p.112.

²³⁷ C.CAMPO, *Una divagazione del linguaggio*, in C.CAMPO, op. cit., p.94.

ossia un'espressione costruita semplicemente²³⁸ è in grado di evocare molto altro. Il passaggio dal piccolo oggetto concreto alla dimensione misteriosa della realtà guida l'opera di Proust²³⁹; anche l'opera²⁴⁰ di Manzoni, è capace di suggerire i grandi moti d'animo, con poche parole disposte nell'ordine perfetto. Ritorniamo cioè alla capacità di trasmettere in ciò che appare piccolo e semplice, la chiave di un destino e in la frase dimessa, grandi verità. Le fiabe, in questo, sono maestre incomparabili; quante volte sotto le spoglie di un mendicante si cela un coraggioso guerriero, sotto quelle di un povero diavolo, un potente mago, sotto quelle di una gattina spaurita, una bellissima principessa! Per la Campo, la terra della misura nobile è la Toscana, del cui stile porta alcuni esempi;

Stile è la casa toscana simile a un giglio, tutta luce, altrezza e rinuncia.
Stile è l'altro giglio bianco-nero, la donatrice del *Polittico Portinari*, quella dama adolescente, mezza monaca, mezza fata, che adora il suo Dio col più fiorentino dei sorrisi.²⁴¹

Vi è uno scritto²⁴² del 1966, che è l'enunciazione della poetica del *minus dicere* nell'architettura toscana;

Quest'arte del *minus dicere*, del dissimularsi, dello stornare la curiosità, è un'arte tipicamente aristocratica e fiorentina [...] ²⁴³

Il testo di riferimento è un trattato sull'arte di costruire ville; anche per la villa, dunque, vale la legge della litote come attenuazione di uno sfarzo che si limita a suggerire una bellezza fatta di forme armoniose e proporzionate. Questi precetti

²³⁸ «E la mirabile coppia apparve», è un esempio citato, ad indicare la capacità di evocare, in poche semplici parole, lo stato d'animo di una folla in attesa. Ivi, p.92.

²³⁹ «Non per nulla l'intero, immenso libro nasce da un sorso di thè, da un Lete in tazza », C.CAMPO, *Parco dei cervi*, cit., p.148.

²⁴⁰ Pensiamo alla frase «La sventurata rispose.», semplice disposizione di tre parole che racchiude tutto il dramma della scelta dannata di Geltrude. A.MANZONI, *I promessi sposi*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1988, p.203.

²⁴¹ C.CAMPO, *Gli imperdonabili*, cit., p.87.

²⁴² C.CAMPO, *Ville fiorentine*, in C.CAMPO, op. cit.

sono validi anche per la scrittura e l'espressione artistica; la bellezza nasce da «[...] ha radici nella necessità insieme naturale e spirituale [...]»²⁴⁴, ed è legata ad un atteggiamento che va in una precisa direzione «[...] il suo prezzo segreto è la rinuncia [...]»²⁴⁵.

Gli imperdonabili sono quelli che applicano quest'arte alla scrittura e ne traggono capolavori incomparabili. Li nomina, i suoi maestri, quasi a farne lusinghiera denuncia, proprio nello scritto del 1964-1965; *Gli imperdonabili*. Prima di tutto, la Campo definisce il loro principale attributo, che fin qui chiama in molti modi bellezza, giustizia, cerimonia; si tratta della perfezione.

Perfezione, bellezza. Che significa? Tra le definizioni, una è possibile. E' un carattere aristocratico, anzi è in sé la suprema aristocrazia.²⁴⁶

Si tratta di un carattere, al quale tendere, in qualunque forma, al di là di ogni altra considerazione. Ma di che è fatta la perfezione, s'interroga la Campo? E un modo di scrivere, ma è anche un modo di essere, una sorta di codice di comportamento, naturalmente elegante, che regge l'intera esistenza;

Poiché si sa che la perfezione è prima di tutto questa cosa perduta, saper durare, quiete, immobilità. L'uomo in meditazione, la donna sulla soglia, il monaco genuflesso, il prolungato silenzio del re.²⁴⁷

Ancora la perfezione si manifesta come;

[...] una virtù polare grazie alla quale il sentimento della vita sia nello stesso tempo rarefatto e intensificato.²⁴⁸

Ovvero come una concentrazione tale da generare soltanto parole necessarie, che si traduce concretamente nell'uso attento di sostantivi, aggettivi, nella scelta dei vocaboli, degli avverbi, in una rigorosa sintassi che non concede cedimenti al pensiero, come se da un succedersi di parole dipendesse la salvezza del

²⁴³ C.CAMPO, Ivi, p.118.

²⁴⁴ Ivi, p.120.

²⁴⁵ Ibidem.

²⁴⁶ C.CAMPO, *Gli imperdonabili*, cit., p.76.

²⁴⁷ Ibidem.

mondo. La bellezza dell'espressione è tutto, ma non in nome di un gelido criterio estetico. La forma non è solo tramite espressivo dell'idea, ma elemento vitale, modo di esistere dell'idea stessa.

Molto di questo, è il nodo polemico più rilevante, manca a tanta parte della scrittura contemporanea, che in mano all'ultimo critico degno di tale nome (Leopardi) mostrerebbe tutte le sue lacune;

Fosse tra le più belle, suppongo che egli noterebbe innanzi tutto l'assenza quasi totale del *come* o dell'ablativo assoluto: la carenza di spirito analogico, se non vogliamo dire metaforico, della facoltà compiutamente poetica-profetica di volgere la realtà in figura, vale a dire in destino.²⁴⁹

Come il poeta così il mistico devono dedicare alla realtà terrena, l'uno, spirituale l'altro, una attenzione totale. Per tutti questi motivi, spesso la perfezione non si trova dove la si cerca, ossia nella letteratura, ma nelle regioni ad essa affini, laddove ci sia uno sconosciuto che scriva come se dal suo scrivere dipenda la sua stessa vita. Cita alcuni esempi, la Campo, dimostrando ancora una volta come la ricerca della bellezza porti fuori dalla strada maestra; sono trattati di zoologia, di botanica²⁵⁰, descrizioni enologiche, guide turistiche. Esiste però anche chi ha fatto della perfezione la sua unica legge; ecco, dunque, gli imperdonabili. Da Gottfried Benn a Marianne Moore, da Tomasi di Lampedusa a Djuna Barnes, tutti esseri che:

Hanno guardato la bellezza e non ne sono fuggiti. Hanno riconosciuto la sua perdita sulla terra, e in grazia di ciò l'hanno guadagnata alla mente.²⁵¹

Tra queste presenze, quella di D'Annunzio, di cui scrive in *D'Annunzio. Una lettura* del 1966; ravvisando la radice della sua imperdonabilità in una;

²⁴⁸ Ivi, p.81.

²⁴⁹ Ivi, p.80.

²⁵⁰ Un esempio per tutti; «Descrizione di una rosa: « Boccio affusolato e perfetto, turbiniforme, che si apre in fiore sempre solitario, dai petali vellutati, conversi ai bordi. Color giallo- salmone, che sfuma in camoscio ramato alla giuntura col gambo. Portamento eretto, fogliame abbronzato.». Ivi, p.83.

²⁵¹ Ivi, p.88.

[...] negligenza altera, ironica e un po' ribalda a cui uomini e cose affluiscono magnetizzati, si piegano intimiditi: un'altra, irritante forma di eleganza.²⁵²

E accanto a lui, Djuna Barnes. Si tratta di una presenza invisibile (di lei si sa poco o nulla) e silenziosa che ha composto poche opere. Anche in lei vi è un carattere imperdonabile della poesia;

Si tenta di seguire quest'ombra femminile, così incline «a regalità e leggenda», lungo i «feroci viaggi» della sua mente dall'uno all'altro di quei luoghi morenti [...]²⁵³

La Barnes appartiene dunque alla schiera degli scrittori prediletti dalla Campo, delle poetesse cui fa riferimento. Un tratto in comune tra queste poetesse (Dickinson, George Eliot, Teresa D'Avila), è la volontaria esclusione dal mondo, all'interno di uno spazio chiuso, sia esso reale o mentale; per la Dickinson è la sua stanza, per la Eliot, vesti maschili, per santa Teresa, la cella del convento; una condizione di ritiro, che le accomuna alla Campo, costretta da una malattia che non le da tregua²⁵⁴. Un pensiero poetico dunque, quello di Cristina Campo, che avanza sulla base di affinità letterarie, letture rivelatrici e che si articola in un linguaggio di simboli che rimandano ad un senso che si compie soltanto in un mondo²⁵⁵ altro, una scrittura che viene definita come;

C'è una scrittura intermedia tra quella filosofica e narrativa. E' la scrittura di Cristina Campo, che pure si muove nell'ambito di un pensiero immaginale e figurale.²⁵⁶

A partire dalla metà degli anni sessanta, si fa sempre più vivo l'interesse della Campo verso i testi mistici, i grandi racconti spirituali della tradizione orientale

²⁵² C.CAMPO, *D'Annunzio. Una lettura.*, in C.CAMPO, op. cit., p.105.

²⁵³ C.CAMPO, *Una misteriosa americana che ebbe per araldo T.S.Eliot. Ritratto di Djuna Barnes.*, in C.CAMPO, op. cit., p.107.

²⁵⁴ «Io ho ridotto la vita alla mia stanza perché tutto il lavoro è sul tavolo, e anche questo fa blocco con il resto, in un macigno che chiude la caverna.», M.PIERACCI HARWELL, *Il sapore massimo di ogni parola*, cit., p.294.

²⁵⁵ «Due mondi-e io vengo dall'altro.», C.CAMPO, *Diario bizantino*, in C.CAMPO, op. cit., p.45.

²⁵⁶ F.RELLA, *Uno sguardo senza possesso*, in «Alfabeta», 1988, n.108, p.11.

e della dottrina Zen. Questo deciso orientamento culturale, che in questi anni si fa intenso e totale, lascia intravedere quelli che saranno gli estremi esiti poetici della sua riflessione e della scrittura.

Tra i simboli, che la sua riflessione esprime, vi è il simbolo del tappeto, del quale scrive in *Tappeti volanti*, del 1966. E' un oggetto d'uso quotidiano nel mondo arabo; è lo spazio sacro all'interno del quale il musulmano prega. Per capire il significato profondo che rappresenta nella riflessione della Campo, bisogna andare alla figura del tessitore di tappeto, che viene accostato al narratore di fiabe (antico cantastorie), al poeta e al mistico. Li accomuna la capacità di raccogliere ed offrire, in una visione compiuta, le molte suggestioni, spirituali e culturali, della vita dell'uomo:

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.²⁵⁷

La fiaba, la poesia e il pensiero mistico rappresentano una triade appartenente a quella "cultura vivente"²⁵⁸ nelle quali si ritrova quanto vi è di più autentico nella vita dell'uomo. Cristina Campo s'interroga poi sul perché si parli di "tappeti volanti", su quale sia il nesso tra il tappeto e il volo. Vi sono due ragioni, a suo avviso, che legano queste due cose, apparentemente lontane. La prima è di natura squisitamente etimologica e consiste nella comune radice semantica, in lingua araba classica, delle parole tappeto e farfalla. La seconda è di tipo concettuale e consiste nel fatto che il raccogliersi in preghiera può portare alla mente, nella cultura occidentale ed orientale, immagini di volo spirituale e anche fisico²⁵⁹. Ecco allora che questa presenza costante di molte fiabe, diventa, in questa interpretazione, mezzo di trasporto del volo spirituale e al contempo

²⁵⁷ C.CAMPO, *Tappeti volanti*, in C.CAMPO, op. cit., p.64.

²⁵⁸ C.CAMPO, *Appunti per una rivista di giovani*, cit., pp.171- 172.

²⁵⁹ La Campo pensa a san Giuseppe da Copertino e san Domenico.

mappa della nuova terra²⁶⁰ da raggiungere. Accanto all'immagine del tappeto vi è quella del flauto, di cui la Campo scrive in un testo pubblicato nel 1971, *Il flauto e il tappeto*. Una denuncia chiara e forte costituisce l'esordio dello scritto;

A che cosa si riduce l'esame della condizione dell'uomo, se non all'enumerazione, stoica o atterrita, delle sue perdite?²⁶¹

L'epoca moderna ha privato l'uomo della capacità di capire quale sia la sua vocazione, quale sia la necessità che lo muove; un universo caotico e multiforme lo disturba. Senza tale necessità né l'atto né la parola possono essere perfette; esse mancano il bersaglio loro destinato. Per questo il silenzio²⁶² del mistico gli rivela voci inaudite. Trascrivo la citazione dalla quale si sviluppa la riflessione, così come la ritrovo nel salmo 57:

Sono velenosi come il serpente,
come vipera sorda che si tura le orecchie
per non udire la voce dell'incantatore,
del mago che canta abilmente.²⁶³

La Campo cogliendo tutta la pregnanza di questa allegoria, sottolinea che, nell'edizione da lei usata, l'espressione corrispondente al mio "*del mago che canta abilmente*", viene tradotto dai commentatori "*di colui che annoda magici nodi*". Vi è un legame dunque tra il tessitore di tappeti ed il suonatore di flauto; entrambi tessono destini. La vipera sorda a tali richiami è come l'uomo sordo alla voce del proprio destino:

Non disegna tutto questo con grazia e maestà poetica colui che sfugge alla venerabile voce e copre i suoi occhi dinnanzi all'invisibile? Colui che, al

²⁶⁰ Nella fiaba così come nel volo spirituale, il premio che si conquista è «Terra nuova, cieli nuovi intorno a uno spirito trasformato.», C.CAMPO, *Della fiaba*, cit., p.42.

²⁶¹ C.CAMPO, *Il flauto e il tappeto*, cit., p.113.

²⁶² Un silenzio rivelatore del quale la Campo stessa deve aver fatto esperienza «Sono rimasta per 25 giorni in una solitudine così completa e in un silenzio così totale come mai forse nella mia vita. E Dio, trovandomi finalmente disponibile, ha cominciato a dirmi le mille cose che non gli avevo mai consentito di dirmi[...]». M.PIERACCI HARWELL, *Il sapore massimo di ogni parola*, cit., p.301.

²⁶³ *La sacra bibbia*, op. cit., *Salmi*, 57, 5.

contrario del santo, rifiuta di annodarsi e snodarsi, - soavemente ciecamente
- in quella scrittura del Dio sopra la terra, le criptografie di un destino?²⁶⁴

Ma il linguaggio espresso dai simboli si ritrova, anticamente, anche negli abiti. Essi erano segni del ruolo che ognuno aveva nel mondo, indicavano un mestiere, una condizione economica²⁶⁵, uno stato²⁶⁶ momentaneo. La fiaba indica il cammino all'eroe, al quale «[...] più che a chiunque altro è chiesta all'eroe di fiaba la pieghevolezza dell'aspide al flauto.»²⁶⁷, come a lui anche al mistico l'illuminazione arriva nel silenzio, al poeta la parola arriva per necessità, all'uomo il destino si offre attraverso i simboli. Ma nel mondo attuale, per la Campo, non c'è più posto per il destino:

Non serve ricordare fino a che punto una folla moderna atterrisca per la totale cancellazione, nel numero, del volto umano e di quelle pure, laceranti figure che i volti umani fanno talvolta comporre.²⁶⁸

L'uomo che rinuncia alle sue facoltà terrene, diventa fertile al soprannaturale, acquisisce nuovi "poteri"²⁶⁹. Un altro simbolo portatore di destino è il nome, che racchiude il senso di un'esistenza.

La rinuncia è astensione dall'abito e al nome, per farsi contenitore di destino; chi più dello scrittore, sia esso narratore o poeta, deve esser pronto a fare in sé vuoto di pensieri e passioni per accogliere e legare i pensieri e le passioni del mondo, si chiede la Campo?

Ebbrezza delle cose non possedute, non desiderate, le cose che - puri specchi ed echi - alludono ad altre cose, poiché il destino non è nel campo che si possiede ma nella perla per cui si vende quel campo.²⁷⁰

²⁶⁴ C.CAMPO, *Il flauto e il tappeto*, cit., pp.114-115.

²⁶⁵ Penso alle confraternite dei mestieri.

²⁶⁶ Penso all'abito nero portato in segno di lutto.

²⁶⁷ C.CAMPO, *Il flauto e il tappeto*, cit., p.129.

²⁶⁸ Ivi, p.116.

²⁶⁹ Ne scrive in *Sensi soprannaturali*, del 1971.

²⁷⁰ C.CAMPO, *Il flauto e il tappeto*, cit., p.126.

Le opere dei grandi scrittori illuminano i destini e lo fanno attraverso una scrittura che non può che essere liturgica. La Campo, si affida al suo “orecchio musicale” per riconoscere i segni della liturgia (astensione, gesto, bellezza, necessità) nella grande scrittura. L’espressione di liturgia, nella vita e nella parola, è quella che lei stessa, in *Con lievi mani*, arriva a definire sprezzatura;

Sprezzatura è un ritmo morale, è la musica di una grazia interiore; è il tempo, vorrei dire, nel quale si manifesta la compiuta libertà di un destino, inflessibilmente misurata, tuttavia su un’ascesi coperta...²⁷¹

Tra gli esempi di sprezzatura sono citati, alcuni detti di Cosimo de’ Medici, di Lorenzo il magnifico e le regole della Trappa²⁷². In che si risolve dunque, la sprezzatura?

Non è forse qui tutto l’immenso, l’incessante invito all’intima liberazione che è oblio totale di sé, di un io magnetizzato dagli specchi rovesciati della psicologia e del sociale, spogliazione da ciò che inceppa e inganna lo spirito per acquistare il piede leggero, il ritmo felice, dispensatore di felicità dei santi?²⁷³

Sprezzatura è quindi grazia, leggerezza, eleganza, armonia. Sprezzatura è il rito che cattura l’attimo inafferrabile e lo incastona in un gesto destinato a ripetersi in eterno e a contenere, per chi lo compie, un significato assoluto.

Nel 1971, Cristina Campo pubblica in «Conoscenza religiosa» lo scritto *Sensi soprannaturali*. Il mondo attuale oltre ad aver tolto all’uomo la capacità di trovare il proprio destino, ha scisso l’individuo, in corpo e spirito, parti non comunicanti tra loro. Si fa strada così, nell’uomo, il timore di essere costretto nei suoi cinque sensi terreni e, al contempo, di ritrovarli trasformati al contatto col divino. La Campo racconta ed esemplifica, inanellando cinque brevi prose, di

²⁷¹ C.CAMPO, *Con lievi mani*, cit., p. 100.

²⁷² Trappisti è il nome con cui vengono definiti i monaci dell’abazia di *Notre - Dame de la Trappe*, obbedienti alla regola benedettina e cistercense.

²⁷³ C.CAMPO, *Con lievi mani*, in C CAMPO, op. cit., pp.110- 111.

come i sensi umani possano sublimarsi e diventare soprannaturali, al contatto con Dio.

Gli esempi che cita sono quelli dei grandi testimoni del Cristianesimo delle origini, che sono per lei figure e simboli che racchiudono la grande ricchezza dell'umanità. Per Ignazio, vescovo di Antiochia e martire sotto Traiano, la vita terrena non era che l'espressione visibile del legame con tra l'uomo e Dio; comunione profondamente carnale tra il divino e l'umano:

Io sono frumento di Dio e sono macinato dal dente delle belve per essere trovato puro pane di Cristo.²⁷⁴

Il portentoso e il reale si intersecano, senza soluzione di continuità, lasciando aperti, ogni tanto, varchi che rivelano la presenza di un soprannaturale, che è sempre stato lì, ma che raramente si riesce a distinguere. La divinità circolava, nel Cristianesimo primitivo, attraverso gesti (unzione, il bacio, la condivisione del cibo, l'imposizione delle mani) che coinvolgevano il corpo e lo rendevano mezzo di circolazione del respiro divino. Una profonda corporeità era anche del linguaggio liturgico²⁷⁵, ma venne eliminata, nei secoli;

Il Rinascimento, La Riforma, la necessità incessante delle dispute teologiche, l'Illuminismo soprattutto: ogni prova fu puntualmente superata dalla dottrina ma sembrò strappar via con sé un lembo della corporeità raggiante, della vivida pelle della antica vita cristiana: quella vita pagata d'infinito in ogni cellula del suo corpo, teandrica.²⁷⁶

Solo le superstizioni, il toccare lo scrigno con le reliquie del santo, baciare il lembo della veste sacra, percorrere la strada verso il santuario sulle ginocchia, conservano quella dimensione corporale attraverso le quali si esprime il legame con la divinità.

²⁷⁴ C.CAMPO, *Sensi soprannaturali*, in C.CAMPO, op. cit., p.232.

²⁷⁵ «Questo è il mio corpo che è dato per voi; fate questo in memoria di me.», *La sacra bibbia*, op. cit., Lc, 22,19.

²⁷⁶ C.CAMPO, *Sensi soprannaturali*, cit., p.237.

Il mistico, l'asceta cancella se stesso, i propri bisogni, le necessità umane, le passioni, per fare spazio, affinché la divinità scenda in lui; a quel punto tutto nel suo corpo terreno si trasforma;

Ed ecco lo sboccio, la fioritura di quei nuovi organi e sensi, di inimmaginabile delicatezza: gli occhi che vedono quel che altri non vede, oltre i veli dello spazio e nelle grotte delle coscienze; gli orecchi che rapiscono locuzioni, musiche inesprimibili, le narici che fiutano l'orrore e la grazia, le papille che succhiano nell'ostia gusto di manna, di sangue, di miele, di nettare.²⁷⁷

Il santo è l'essere nel quale si realizza compiutamente la metamorfosi dei sensi, nel suo corpo si realizza la comunione tra divino e umano, in uno stato di grazia visibile agli occhi di tutti. Ascesi allora, non come visione o spiritualità espressa in astrazioni, ma come un corpo che desidera di incontrarsi col divino, in tutta la sua realtà poiché:

Il trascendente, ancora una volta, si mostra condizione ineludibile del reale: soppressa la nozione, i denti mordono il vuoto.²⁷⁸

Nell'*Introduzione a "detti e fatti dei padri del deserto"*, pubblicata nel 1973, Cristina Campo raffigura gli asceti, mistici, i monaci, gli eremiti che, fondatori della Chiesa d'Oriente, incarnano ai suoi occhi, i maestri di una perfezione di vita. Li descrive immobili, impassibili, eternamente immersi nel silenzio in quell'atteggiamento, di cui parla, in altri termini ne *Gli imperdonabili*, quando dà una definizione di perfezione come qualcosa che «[...] è prima di tutto questa cosa perduta, saper durare, quiete, immobilità. »²⁷⁹. Si può dunque dire, a ragion veduta, che il tema costante, che perdura durante gli anni e che ritorna negli scritti, è quello della perfezione; si tratta di una qualità primaria della scrittura e della vita. Tutta l'opera di Cristina Campo, è tesa a ricercarla, a definirla, e nella fase cronologicamente estrema del suo pensiero poetico, la perfezione viene

²⁷⁷ Ivi, pp.139-240.

²⁷⁸ Ivi, p.245.

²⁷⁹ C.CAMPO, *Gli imperdonabili*, cit., p.76.

concepita come una dimensione dell'esistenza, che si raggiunge attraverso il rigore spirituale ed ascetico, di cui i padri del deserto sono l'esempio più fulgido. La Campo parla allora di *hesychìa* come di:

[...] la quiete divina o santa impassibilità che - come è ragionevole - rendeva quegli incommovibili uomini come di fuoco, talché le loro dita levate sprigionavano fiamme, la loro parola era «come un colpo di spada», ed era bene, durante l'orazione, che un discepolo vegliasse alla loro porta affinché la gente non vedesse come in realtà quella porta fosse la bocca di una fornace.

E' precisamente questo stato "di grazia" a permettere che il corpo divenga ricettacolo del divino e al contempo tramite del soprannaturale.

Nell'*Introduzione a Racconti di un pellegrino russo*, la Campo sottolinea ancora una volta come una lettura «[...] un grande trattato spirituale, un romanzo picaresco, un risplendente poema russo e una fiaba classica.»²⁸⁰, possa illuminare un concetto fondamentale che accomuna il pensiero mistico Orientale ed Occidentale e che esprime un:

Si potrebbe parlare di un doppio e simultaneo movimento dello spirito che si ritrae cercando Dio nella segreta stanza del cuore e trova in quel centro l'infinito nel quale lanciarsi.²⁸¹

Le ultime parole, scritte poco prima della morte sono i versi di *Diario Bizantino*, nel quale Cristina Campo fa cenno a quel «mondo celato al mondo, compenetrato nel mondo, inenarrabilmente ignoto al mondo»²⁸² al quale la sua scrittura, per forma e per sostanza, ha alluso in tutte le sue manifestazioni. Di questa sensibilità particolare della scrittura della Campo, ha scritto Mario Luzi;

La pazienza illuminata dalla certezza di riconoscere e catturare in segni perfetti l'universo cifrato che l'immagine di Cristina Campo sottintende si

²⁸⁰ C.CAMPO, *Introduzione a "Racconti di un pellegrino russo"*, in C.CAMPO, op. cit., p.223.

²⁸¹ Ivi, p.229.

²⁸² C.CAMPO, *Diario Bizantino*, cit., p.45.

scontra nel poeta con la sollecitudine dell'oscurità vitale riluttante alla cifra.²⁸³

Il ponte che unisce la dimensione religiosa a quella poetica consiste nella disciplina spirituale che deve appartenere tanto al poeta che al mistico; inoltre l'origine dei due linguaggi, la radice è la medesima;

L'argomento che taglia la testa al toro nell'ordine dei fatti è che la poesia come linguaggio organico si è manifestata originariamente, a quanto ci dicono le nostre conoscenze, nella stessa manifestazione del pensiero religioso. Il linguaggio metaforico, parabolico, visionario, profetico dei libri sacri vive di una mutua esaltazione tra spirito religioso e spirito poetico, al punto che sarebbe difficile operare *a posteriori* una separazione che non ci fu nell'atto della scrittura.²⁸⁴

Nel suo pensiero poetico ci sono dunque le letture di formazione, Hofmannsthal, Weil, Williams, che assume fino a farle diventare parte della sua scrittura; c'è la fiaba, dalla quale raccoglie gli elementi atemporalmente della bellezza, della necessità, della giustizia. C'è il sottile quasi allegro gioco volto a celarsi dietro ai mille volti degli pseudonimi in vita ed in scrittura (la Pisana, Xtina, Vie), ed la tenace volontà di scrivere solo cose perfette. C'è il piccolo corpus (quello che ci è giunto attraverso autocensure ed omissioni) di poesie, specchio al lavoro di traduzione e alle brevi prose. Vi è infine la produzione in prosa, raccolta recentemente in due dei tre libri citati, che apre la strada ad una meditazione che sicuramente può offrire tanto e contribuire ad illuminare e valorizzare una delle voci poetiche più misteriose ed intense del novecento.

Guido Ceronetti, nella postfazione a *Gli imperdonabili*, scrive un giudizio su Cristina Campo, che sottolinea l'aspetto più importante dell'intera sua opera:

Ripeterò ancora l'unica cosa che, in questa decisiva spartizione di anime e mondi da giudizio universale in cui senza saperlo viviamo, mi sembra conti

²⁸³ M.LUZI, *Vicissitudine e forma*, Milano, Rizzoli, 1974, p.23.

²⁸⁴ M.LUZI, *Ivi*, p.50.

assolutamente: queste Cose Scritte non contengono la minima, la più impercettibile traccia d'impostura.²⁸⁵

E quindi:

Lascio chi ha pensato e scritto *Il flauto e il tappeto* su questa sibillina frontiera della lode onesta: non appartiene ai *loquentes mendacium*.²⁸⁶

²⁸⁵ G.CERONETTI, *Cristina Campo o della perfezione*, in C.CAMPO, op. cit., p.281.

²⁸⁶ Ivi, p.282.

CAPITOLO 3

María Zambrano: il pensiero poetico

Approccio a María Zambrano

Tra le figure intellettuali della Spagna del secolo scorso, poche presentano la ricchezza e l'originalità di pensiero di María Zambrano, pensatrice andalusa, che trascorse buona parte della sua vita in esilio. Riscoperta in Spagna, intorno agli anni settanta-ottanta, oggi viene riconosciuta da più parti come una presenza emblematica di quel periodo.

La sua bibliografia è vastissima e si compone di singoli saggi, pubblicati in riviste; relazioni di interventi ai convegni; lettere, fogli di appunti. La Fondazione María Zambrano, si è assunta, dal 1992, il compito di riordinare e catalogare il materiale presente nei fondi dell'archivio.

La sua produzione indica l'originale percorso letterario attraverso i temi della filosofia contemporanea. L'originalità di questa riflessione è data in primo luogo dalla qualità squisitamente letteraria che emerge da una prima lettura dei testi; laddove ci si aspettava la scrittura argomentativa, piana, quasi incolore, che buona parte della filosofia occidentale ci offre, si trova invece una scrittura interlocutoria, schietta, per nulla impersonale. La parola di María Zambrano, infatti, non è la parola atona, neutra del filosofo; al contrario è parola viva, concreta, che interagisce con la vita dell'uomo.

Questa profonda sensibilità letteraria va interpretata anche a partire da una particolare storia personale. Nel gennaio del 1939, la filosofa sceglie la via di un esilio che la conduce in diverse parti del mondo; diviene portavoce, lei come

altri, della coscienza politica e culturale di un'intera classe intellettuale. Per questo, bisogna sottolineare, dietro agli scritti, le azioni; la partecipazione attiva ad un progetto politico in patria prima, l'energica protesta in forma di volontaria assenza poi. Questi eventi danno vita ad una riflessione sull'uomo e sulla sua condizione e, più che mai, la convincono della necessità di una filosofia che agisca sull'esistenza, che la trasformi, che la salvi.

Un percorso tra riflessione filosofica ed esperienza letteraria

La vasta produzione della Zambrano si esprime spesso attraverso articoli, che costituiscono il nucleo per opere di più vasto respiro. Dal 1933 al 1944, la Zambrano pubblica i suoi articoli in «Revista de Occidente» e «Hora de España», due importanti iniziative editoriali di quegli anni. Nel 1934 esce *Por qué se escribe*, articolo che riflette sulle ragioni dello scrivere. La parola detta, scaturisce da una reazione immediata ad una sollecitazione e crea un vortice di altre parole provocate e continuamente insufficienti all'evolversi del discorso. La scrittura nasce, per la Zambrano, da un fallimento;

E da questa sconfitta intima, umana, non di un singolo uomo ma dell'essere umano, nasce l'esigenza di scrivere. Si scrive per rifarsi dalla sconfitta subito ogni qualvolta abbiamo parlato a lungo.²⁸⁷

Chi pronuncia e libera le parole, in qualche modo le perde, rinuncia ad esse, accetta che qualcun altro se ne possa impadronire; chi le scrive, le trattiene a sé, rifiuta di lasciarle andare, ne fissa il significato. Ma la scrittura è soprattutto un modo di rivelare qualcosa, senza sapere come ciò potrà mutare una situazione, fidando solo sul valore delle parole e del loro senso;

Perciò è un atto di fede, come mettere una bomba o appiccar fuoco a una città; è un atto di fede, come lanciarsi su qualcosa la cui traiettoria non è in nostro possesso.²⁸⁸

Quasi come ad un sollecito della coscienza, chi scrive è chiamato a rendere manifeste alcune verità che, sulla carta acquistano una autorevolezza ed una visibilità nuova; lo scrittore dunque, non scrive per propria vanità o per compiacere il pubblico, ma al contrario, per corrispondere all'esigenza di un lettore che già esiste e lo attende. E' un'azione chiara quella che mette in atto;

²⁸⁷ M.ZAMBRANO, *Perché si scrive*, in M.ZAMBRANO, op. cit., p.24.

²⁸⁸ Ivi, p.26.

Por otra parte, la labor del intelectual es operante, cuando surge de un afán caritativo y de una verdad enraizada en la esperanza de cara a una comunicación plena con los semejantes.²⁸⁹

La Zambrano si interroga costantemente sulla definizione di una scrittura che non si esprima tanto nella forma argomentativa del sistema o del trattato, quanto piuttosto in una forma dinamica, vitale e disponibile al mutamento. Percepisce, in modo netto, che il suo filosofare, che cerca un contatto tra una logica rigorosa e l'imprevedibile vitalità dell'esistenza, deve esprimersi attraverso un linguaggio ugualmente lontano da un'arida razionalità e dall'imprecisione di certa prosa. Ne nasce l'esigenza di una ragione poetica che si forma, con temi propri, nel corso degli anni.

Il saggio del 1934, che dà il titolo all'omonima raccolta, *Verso un sapere dell'anima*, formula, per la prima volta, la necessità di un sapere che appartenga all'uomo e che da lui non si allontani, perdendo così ogni possibilità di fecondo intervento nella sua vita. La filosofa racconta la via percorsa dall'uomo, nelle varie epoche, per andare incontro alla propria anima, cercando le verità che gli appartengono più intimamente; attraverso il romanticismo che ritrae quanto vi è di insondabile nella natura e nell'animo e attraverso il mondo greco che indaga il mistero, immergendosi in esso, attraverso i culti orfici. In tutto questo vi è il tentativo di cercare l'anima attraverso percorsi differenti, mentre invece, scrive la Zambrano;

Sarebbe interessante scoprire le forme proprie con cui l'anima si è espressa, tralasciando per il momento ciò che l'intelletto ha detto dell'anima a esso sussunta; scoprire quelle ragioni del cuore che è il cuore stesso ad aver trovato, approfittando della sua solitudine e abbandono.²⁹⁰

Di fatto, la filosofa scopre che quella parte dell'uomo che viene definita «[...] sede di stati confusi, di impeti oscuri e indeterminati o di forze intense che

²⁸⁹ M. DEL PILAR GUTIÉRREZ TORRADO, *La traición antropológica e histórica en María Zambrano*, in AA.VV., op. cit., p.382.

²⁹⁰ M.ZAMBRANO, *Verso un sapere dell'anima*, in M.ZAMBRANO, op. cit., p.22.

spingono l'uomo da una parte all'altra.»²⁹¹ e che non è mai stata intesa come strumento di conoscenza e di esperienza della realtà, può diventarlo, all'interno di un pensiero poetico che si serva di una «[...] ragione appassionata [...]»²⁹² per arrivare alla verità.

Nell'articolo *La guerra, de Antonio Machado* del 1937, la Zambrano rileva, quindi, la radice amorosa che deve sostenere ogni forma di razionalità;

«Poesía y razón se completan y requieren una a otra. La poesía vendría a ser el pensamiento supremo por captar la realidad íntima de cada cosa, la realidad fluente, movediza, la radical heterogeneidad del ser.» Razón poética, de honda raíz de amor.²⁹³

Allarga il discorso, la filosofa, e identifica la differenza tra poesia e pensiero filosofico nel fatto che l'una non spiega le proprie ragioni, mentre l'altra lo fa continuamente. Una armonia sembra costituirsi nella dottrina dello stoicismo, capace di unire queste due espressioni dell'uomo, percorrendo l'esistenza e vivificandone ogni movimento. In questi primi testi, dunque, si avverte la nascita di una necessità precisa; trovare presupposti storico-culturali a questo sapere in via di definizione.

La Zambrano, soprattutto negli scritti che vanno dagli anni '30 agli anni '50²⁹⁴, si guarda intorno a cercare nella tradizione spagnola, le radici storiche, le forme espressive, i riferimenti culturali a quella ragione poetica che più di ogni altra sembra appartenerele.

Gli articoli pubblicati in questi anni su «Hora de España»²⁹⁵ riflettono la situazione di guerra che la filosofa sta vivendo in prima persona ed anche il

²⁹¹ Ivi, p.16.

²⁹² Ivi, p.12.

²⁹³ M.ZAMBRANO, *La guerra, de Antonio Machado*, in M.ZAMBRANO, op. cit., p.68.

²⁹⁴ La periodizzazione che definisce uno stacco tra le opere dagli anni '30 ai '50 rispetto a quelle dai '60 fino alla morte, è espressa da Carlo Ferrucci, nella postfazione de *I beati*.

²⁹⁵ Mi riferisco a quelli raccolti in *Los intelectuales en el drama de España*, pubblicati per la prima volta nel 1937.

modo in cui la classe intellettuale spagnola affronta questa realtà tormentata e dolorosa. Nascono così *Españoles fuera de España*, *El español y su tradición*, *La reforma del entendimiento español*, scritti tutti con una vivacità urgente, che parla chiaro, che tralascia le ovvietà, per farsi carico della responsabilità morale di chi scrive in momenti decisivi. La situazione politica emerge con chiarezza;

En *Los intelectuales en el drama de España* María Zambrano se ocupa de deslindar el fascismo español respecto de su hermano mayor el europeo. Fue éste (el europeo) producto de una burguesía que, incapaz de crear soluciones nuevas para hacer frente a la situación resultante de la crisis del idealismo, aplicó todas sus energías a cerrarle el paso al porvenir.²⁹⁶

Españoles fuera de España racconta, tra l'altro, le impressioni e i sentimenti che percorrono l'animo di un popolo divenuto esule, a causa di un regime di prepotenza e di sopruso; *El español y su tradición* sottolinea l'importanza del passato storico della Spagna e di una tradizione culturale con la quale gli intellettuali si trovano a fare i conti. *La reforma del entendimiento español*, ricerca i tratti, nella cultura spagnola, di quel carattere del pensiero che non si regge su grandi sistemi filosofici o su perfette astrazioni ma su di una presenza e partecipazione alla vita, nella sua totalità. Il confronto con l'Europa è presto davanti agli occhi consapevoli della Zambrano;

Mientras Europa creaba los grandes sistemas filosóficos desde Descartes a Hegel, con sus consecuencias; mientras descubría los grandes principios del conocimiento científico de la naturaleza desde Galileo y Newton a la física de la Relatividad, el español, salvo originalísimas excepciones individuales, se nutría de otros incógnitos, misteriosos manantiales de saber que nada tenían que ver con esta magnificencia teórica, como nada o apenas nada tenía que ver su mísera vida económica con el esplendor del moderno capitalismo.²⁹⁷

²⁹⁶ L.LÓPEZ MOLINA, *La experiencia literaria de María Zambrano*, in «Philosophica Malacitana», 1991, vol.IV, p.185.

²⁹⁷ M.ZAMBRANO, *La reforma del entendimiento español*, in M.ZAMBRANO, op. cit., p.89.

Da una situazione economico sociale diversa, deriva un diverso atteggiamento culturale:

[...] hemos visto que de la cultura española está prácticamente ausente la traición de tipo idealista, que es la prioridad de la vida, la acuciante vida, lo que tal vez se rebele contra al ser; en este poseer de España, donde no se abandonó la fuerza de la sangre y de la vida, hay otro tipo de traición.²⁹⁸

A partire, quindi, dallo stato di crisi di quello che la Zambrano chiama «racionalismo greco-europeo»²⁹⁹, mentre in molte parti d'Europa la riflessione filosofica fonda le proprie strutture culturali sulla ragione e sulle forme sistemiche, in Spagna è la novella, quella picaresca, da Cervantes a Galdós, ad esprimere la vita, a raccontarla, accettandola così come è, senza volerla imbrigliare in leggi, costruzioni, ragionamenti.

Nell'avventura del Don Chisciotte, vi è un continuo relazionarsi con l'altro, il mondo costituisce la vera sfida, in uno scambio di umanità, in nome di una convivenza-condivisione, che sta alla base della vita stessa. La novella e la tragedia sono i due generi letterario, di segno opposto, che rappresentano la vita umana;

El centro de la novela, como el de la tragedia, es el protagonista; la diferencia entre ellos estriba en el modo como están situados ante su propia vida, ante sí mismo.³⁰⁰

La tragedia evidenzia la radice di dolore che sta alla base di ogni esistenza; la novella ne mette in luce le contraddizioni, le ambiguità; «Y en consecuencia, la novela es el género que mejor recoge la ambigüedad de lo humano [...]»³⁰¹. Ecco dunque che l'universo culturale spagnolo propone un suo modo di accostarsi alla realtà, riproducendo, attraverso sue storie e suoi personaggi

²⁹⁸ M.DEL PILAR GUTIÉRREZ TORRADO, op. cit., p.380.

²⁹⁹ M.ZAMBRANO, *La crisis del racionalismo europeo*, in M.ZAMBRANO, *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid, Ediciones Endymion, 1987², p.16.

³⁰⁰ M.ZAMBRANO, *La novela: «Don Quijote»*, *La obra de Proust*, in M.ZAMBRANO, op. cit., p.106.

³⁰¹ M.ZAMBRANO, Ivi, p.107.

desideri e speranze, fallimenti e stanchezze dell'uomo. Si tratta di un atteggiamento che attua, al di là di quella innescata dai grandi pensatori del razionalismo europeo, una riforma molto diversa;

La reforma española era más profunda que la realizada por Descartes y Galileo, que la realizada por Europa; tenía que hacerse en la sangre y por la sangre, en la vida. Pero la sangre también puede hacerse universal.³⁰²

María Zambrano pone in luce alcuni caratteri di questo pensiero anche in un articolo del 1938, *Un camino español: Séneca o la resignación*, laddove parla di una "condizione materiale" che è del grande pensatore e che determina profondamente il modo stesso di esistere del pensiero spagnolo;

El pensamiento español en sus horas más lúcidas, cuando con entereza viril está más despierto, manifiesta una razón maternal, tan poco depurada por ello de lo concreto y corpóreo, delicada y recia a un tiempo, tan imposibilitada de hacerse idealista, tan divinamente materialista.³⁰³

Nella storia antica, lo stoico Lucio Anneo Seneca è un riferimento importante e carico di significato perché, come scrive la Zambrano nel libro³⁰⁴ a lui dedicato, egli è figura e portavoce di una adesione alla vita, che ne esplora le ombre e ne accetta la luce, anche quando diventa abbagliante. Il ritratto che ne esce è quello di medico, sorta di «curandero, un curandero magnifico»³⁰⁵, che cerca di alleviare i dolori, sapendo bene che non c'è modo per tenerli lontani. Nel momento storico nel quale si trova a vivere, la ragione non è più metro di misura della realtà, perché viene sconfessata da un potere che agisce mosso da una arbitrarietà spesso delirante; in questo contesto le varie correnti filosofiche propongono, a partire da diversi presupposti, un sapere che aiuti l'uomo a far fronte ad una vita sempre più precaria.

³⁰² M.ZAMBRANO, *La reforma del entendimiento español*, cit., p.104.

³⁰³ M.ZAMBRANO, *Un camino español: Séneca o la resignación*, in M.ZAMBRANO, op. cit., p.113.

³⁰⁴ M.ZAMBRANO, *El pensamiento vivo de Séneca*, cit.

³⁰⁵ M.ZAMBRANO, *Estoicismo español culto*, in M.ZAMBRANO, op. cit., p.71.

Ma la nascita della ragione poetica si sviluppa non solo intorno ad un modo di vivere, ma è profondamente legata ad un interesse per la letteratura, sia essa prosa o poesia, che viene analizzata nelle sue connessioni con il reale, nella capacità di cogliere l'essenza della vita. Sono di questi anni alcuni saggi su opere di poesia; *Poesia y revolución* ("El hombre y el trabajo" de Arturo Serrano) e *Pablo Neruda o el amor a la materia*, pubblicati su «Hora de España». La filosofa non si avvicina alla poesia con l'intenzione di coglierne gli aspetti tecnici o le scelte stilistiche. Ciò che le interessa è poter catturare ciò che l'opera letteraria rivela, con la generosità che le è propria, dell'uomo all'uomo stesso:

A pesar de que, por lo que atañe a la poesía, María Zambrano declara su incompetencia técnica sobre ella y, si se atreve a abordarla, es por pensar que, a diferencia de la filosofía, que exige una preparación y un método específicos, «la poesía se derrama magnánima para todos».³⁰⁶

La pensatrice andalusa è sensibile, attenta, percettiva nei confronti dell'esperienza letteraria, indagata non tanto nei suoi aspetti tecnici e teorici, quanto piuttosto nelle sue implicazioni umane e filosofiche.

Il 1939 è l'anno di pubblicazione di *Pensamiento y poesía en la vida española*, trasposizione scritta di tre conferenze pronunciate come membro de «La Casa de España», poi rivedute e ripubblicate nel 1987. In questo testo la filosofa offre la sua interpretazione del pensiero spagnolo, ricercandone radici storiche e culturali. Emerge, in primo luogo, la differenza tra filosofia e poesia, le cui radici vengono ricollegate alle posizioni di Platone nei confronti di quest'ultima. Gli aspetti di questa diversità sono sottolineate in varie occasioni. Il poeta fa riferimento alla realtà, oggetto del suo interesse;

³⁰⁶ L.LÓPEZ MOLINA, op. cit., p.193.

[...] el poeta seguía su via de desgarramiento, crucificado en las apariencias en las adoradas apariencias, de las que no sabe ni quiere desprenderse, apegado a su mundo sensible [...]³⁰⁷

Vi è una differente attitudine di filosofia e poesia, di fronte al caos che presiede all'esistenza:

Ante este fracaso originario, la poesía no toma conscientemente posición alguna, no se hace problema. Y aquí surge la divergencia, porque la filosofía es problema ante todo.³⁰⁸

L'influsso dell'idealismo tedesco, da parte sua, ha contribuito a fondare una filosofia, che cerca la conoscenza a partire da una conoscenza già posseduta, che fonda se stessa e si compie in maniera definitiva; la poesia invece è rappresentazione trepidante, quasi sospesa di una realtà che è continua fonte di meraviglie;

Porque, el poeta ha sido siempre un hombre enamorado, enmorado del mundo, del cosmos; de la naturaleza y de lo divino en unidad.³⁰⁹

In *Filosofía y poesía*, opera del 1939, la Zambrano sottolinea altre aspetti di questa diversità. Innanzitutto l'opposto atteggiamento umano;

La poesia è incontro, dono, scoperta venuta dal cielo. La filosofia è ricerca, urgente domanda guidata da un metodo.³¹⁰

Quindi il misterioso, tenace attaccamento alla superficie della realtà del quale il poeta vive;

Il filosofo disdegna le apparenze in quanto le sa periture. Anche il poeta lo sa ed è il motivo per cui vi si aggrappa, le piange prima ancora che trascorrano, le possiede e già le piange, perché già nel possesso vive la perdita.³¹¹

³⁰⁷ M.ZAMBRANO, *La crisis del racionalismo europeo*, cit., p.19.

³⁰⁸ Ivi, p.20.

³⁰⁹ Ivi, p.24.

³¹⁰ M.ZAMBRANO, *Pensiero e poesia*, in M.ZAMBRANO, *Filosofia e poesia*, Bologna, Edizioni Pendragon, 1998, p.29.

³¹¹ M.ZAMBRANO, *Poesia ed etica*, in M.ZAMBRANO, op. cit., p.50.

La differente comprensione del mondo, che si delinea anche come forma di conoscenza;

Il filosofo vuole l'uno perché vuole tutto, abbiamo detto. Il poeta non vuole tutto, perché teme che in questo tutto non rimanga ognuna delle cose in tutte le sue sfumature; il poeta vuole una, ciascuna cosa, senza restrizioni, senza astrazioni né rinunce.³¹²

A partire da queste diversità, che definiscono, nella storia culturale d'occidente, una netta divisione tra universo poetico e universo filosofico, la Zambrano rintraccia le origini del pensiero spagnolo, collegate, da un lato alla situazione di decadenza sociale ed economica che la Spagna vive nel momento in cui l'Europa si apre al capitalismo borghese e dall'altro, in considerazione dall'assenza dei grandi sistemi filosofici. La nascita, in Europa, di costruzioni sistemiche nasce da una ammirazione verso la realtà che spinge l'uomo a cercare di comprenderla ma anche da un atto di violenza verso la stessa per imbrigliarla, fissarla, bloccarla, come fosse un tesoro da difendere.

In Spagna, clima e atteggiamento culturale sono diversi; ciò che la filosofa definisce come realismo spagnolo è una forma di conoscenza che coglie la vita nel suo fluire spontaneo, vivo, fertile: «[...] un modo de conocimiento, desligado de la voluntad, desligado de toda violencia más o menos precursora del apetito de poder.»³¹³.

Questo modo di intendere l'esistenza si riflette anche su aspetti della cultura spagnola come letteratura e pittura. L'uomo intero, con le sue paure e ansie, col suo essere di carne e spirito, in continuo confronto con i propri limiti, viene accolto da un pensiero realistico che sembra rappresentare la più profonda radice della mistica spagnola. All'esito estremo di questo realismo che viene detto materialismo spagnolo, si ricollega la mancanza, da parte della mistica iberica, di una attitudine puramente contemplativa:

³¹² M.ZAMBRANO, *Pensiero e poesia*, cit., p.37.

³¹³ M.ZAMBRANO, *Pensamiento y poesía en la vida española*, in M.ZAMBRANO, op. cit., p.35.

Imposible asumir frente a esta materia ardorosa y creadora, infinitamente fecunda, una actitud contemplativa.³¹⁴

Al contrario, la mistica tedesca, che per la Zambrano è modello per quella europea, si riflette nel bisogno di isolarsi da mondo, in un ascetismo rigoroso, di fronte alla consapevolezza dell'inadeguatezza umana rispetto al divino.

Ed ecco che, in una tradizione popolare iberica, si ritrovano alternativamente i sentimenti del desiderio e dell'amore per le creature e per il mondo, e una struggente malinconia per qualcosa che si è perduto. Per la Zambrano, il poeta incarna i due atteggiamenti costitutivi dell'esistenza spagnola; l'attaccamento alla terra e il desiderio struggente per il cielo. Tra le molte immagini, attraverso le quali lo descrive, ve ne è una, di grande suggestione che coglie questa simbiosi:

[...] el poeta puede estar simbolizado por ese hombre-árbol. Sobre los hombros del poeta anidan los pajaros; con los brazos abiertos ante la creación el poeta se abre a todas las cosas.³¹⁵

Il concetto al quale rimanda questa immagine dell'uomo-albero è infatti quello di una ricomposizione del legame tra l'essere umano e il cosmo, in una armonia, che è anche disponibilità verso il mondo, la cui riconquista sembra essere, per la filosofa, la grande sfida del secolo futuro.

Ma proprio a partire dal diverso ruolo avuto nella storia, da filosofia e poesia, la pensatrice andalusa cerca di costruire i presupposti per una sapienza che, unendo la capacità razionale con la potenza creativa, riconsegna all'uomo la propria esistenza. Uno dei momenti chiave di questo processo è rappresentato dalla riflessione sull'idea di centro, nel libro *Claros del bosque*.³¹⁶ L'immagine del chiaro del bosco è un concetto-guida, seguendo il quale si arriva ad un procedere discontinuo, che non trascura nessuno dei possibili ambiti del sapere. Massimo

³¹⁴ Ivi, p.43.

³¹⁵ Ivi, p.53.

³¹⁶ *Claros del bosque* viene pubblicato nel 1977.

Cacciari ricollega l'immagine del chiaro al «Si tratta - vichianamente - del *lucus*, di quella parte del bosco che per l'appunto sta alla luce, si offre alla luce, ma nello stesso tempo non è separabile dalla penombra, dal profondo del bosco.»³¹⁷

E' un modo di avanzare nella conoscenza, quello di andare per chiari, che richiede all'uomo un abbandono generoso di sé, anziché una arrogante pretesa di verità; presuppone, infatti, un'apertura totale dell'essere alla luce, un'esposizione senza finalità o scopi precisi, simile ad una seconda nascita «Svegliarsi nascendo o svegliarsi esistendo è l'alternativa che si offre inizialmente all'essere umano.»³¹⁸.

Il centro raffigurato nell'immagine del chiaro del bosco è un luogo al quale si arriva se si cammina senza avere meta precisa, un luogo al quale si accede soltanto se privi di preconcetti;

La verità si concede soltanto, senza timore e con timore a un tempo, con timore sempre, a colui che rimane palpitante, inerme dinanzi a lei, "ogni scienza trascendendo".³¹⁹

Il chiaro realizza l'incontro tra l'essere che si risveglia alla luce e la luce che lo accoglie; è un luogo di trasparenza, un mezzo di visibilità. Ma è anche uno spazio di quiete, di immobilità, che come un magnete *atrae*, raccoglie ed ordina la realtà circostante.

Quando l'uomo si incammina alla ricerca del sapere, qualora abbia saputo abbandonare il fardello di una ragione trionfante, ricomposta l'armonia in se stesso, recuperata la propria dimensione di originaria purezza, si imbatte nel chiaro del bosco; il frutto di questo incontro è una visione nitida come non mai.

La tappa successiva comincia in virtù di una certa trasformazione che ha dovuto verificarsi dopo che si è avvertita la necessità e la capacità del centro di muoversi, di trasmigrare a un punto nuovo.

³¹⁷ M.ZAMBRANO, *Radure del bosco*, in «Leggere », trad. it. di A.BIANCHINI, con una nota introduttiva di M.CACCIARI, 11 maggio 1989, p.28.

³¹⁸ M.ZAMBRANO, *Chiari del bosco*, trad. it. di C.FERRUCCI, Milano, Feltrinelli, 1991, p.25.

³¹⁹ *Ivi*, p.31.

Si è compiuta una trasformazione decisiva. Inizia una "Vita nova".³²⁰

Il peregrinare di chiaro in chiaro porta al contatto con la pienezza dell'essere, con una luminosità che fa emergere la realtà delle cose; l'uomo che una volontà caparbia di conoscenza non ha plasmato si trova di fronte ad sapere che è come «[...] el saber del claro del bosque como un eco persistente, como un agua que en vida rumorosa recorre los intrincados cauces interiores [...]».³²¹

Sulle tracce di una parola che riconduca il pensiero nelle mani dell'uomo, la filosofa sviluppa anche un'altra indagine, riprendendola in vari momenti, sulla forma di conoscenza rappresentata dal sogno. Quest'indagine prende vita, nel corso degli anni, sotto forma di appunti, pagine e spunti di riflessione, e viene pubblicata prima in *El sueño creador*, del 1965, quindi il *Los sueños y el tiempo*, del 1992.

L'analisi del sogno come via di conoscenza per l'uomo, si può considerare a partire dalla riflessione della Zambrano sul freudismo. Nello scritto *Il freudismo, testimone dell'uomo contemporaneo*³²², la filosofa osserva il fatto che l'analisi psicologica di scuola freudiana abbia vivisezionato l'uomo, con l'intento di curarlo, e lo abbia ridotto un mosaico di paure e di inconfessati desideri;

Freud, senza curarsi minimamente di riscattare l'antica idea di anima, che comunque non avrebbe accettato, ebbe la genialità e l'audacia di arrischiarsi a curare quelle creature terrorizzate con mezzi psichici, provando a svelare l'enigma della loro esistenza, riconoscendo in anticipo che le loro turbe prendevano origine da eventi sui quali la terapia in uso non aveva efficacia.³²³

Prende corpo, cioè, l'idea che l'uomo sia costituito di due nature, la razionale e l'irrazionale, e che per curare l'inquietudine profonda che lo perseguita, sia necessario ricondurre la dimensione irrazionale alla dimensione razionale. Che

³²⁰ Ivi, p.64.

³²¹ E.ROSALES, *El saber de los claros del bosque*, in «E.R.», 1985, n.1, p.74.

³²² M.ZAMBRANO, *Il freudismo, testimone dell'uomo contemporaneo*, in M.ZAMBRANO, op.cit., pp.101-123.

³²³ Ivi, p.105.

l'uomo non sia che il prodotto di una serie di stimoli sconosciuti che a volte sfuggono al controllo della coscienza, è quanto l'analisi di Freud sostiene; in questo modo l'individuo perde ogni sua trascendenza.

Se per lo psicanalista austriaco, l'analisi del contenuto dei sogni è utile per rivelare all'uomo tutte le facce della sua infermità mentale, per la Zambrano il sogno va considerato come forma capace di rivelare l'uomo a se stesso. Il sogno corrisponde allo stato originario della vita, nel quale ci appare l'esistenza nella sua dimensione più spontanea, più pura. La dimensione esistenziale che caratterizza l'uomo, nella sua molteplicità, è il tempo:

La investigación del tiempo está enderezada hacia la investigación de la multiplicidad de tiempos en que el hombre desde siempre ha vivido.³²⁴

Esiste cioè un labirinto di dimensioni temporali nei quali l'uomo vive e che sono il segno della sua perduta unità primordiale. Rispetto all'idea che il contenuto del sogno offra la possibilità di sbirciare furtivamente entro realtà gelosamente custodite, la forma sogno è invece, secondo la Zambrano, un risvegliarsi dell'individuo alla propria identità:

[...] sino que al ser el soñar la manifestación primaria de la vida humana, y los sueños una especie de prehistoria de la vigilia, muestran la contextura metafísica de la vida humana allí donde ninguna teoría o creencia puede alcanzar [...]³²⁵

La condizione umana, lo stare in vita, così come nella condizione di veglia si realizza, è paragonabile alla condizione di chi vive in «[...] plaza fuerte sitiada [...]»³²⁶; si tratta di uno stato del tutto innaturale, nel quale si è costretti a vivere sempre all'erta, fissando l'orizzonte. Invece la condizione del sogno è quella di un risveglio che riporta l'uomo al luogo nel quale essere e vita condividono lo stesso momento.

³²⁴ M.ZAMBRANO, *De la lucidez de la conciencia cuando intuye*, in M.ZAMBRANO, *El sueño creador*, Madrid, Ediciones Turner, 1986³, p.27.

³²⁵ M.ZAMBRANO, *Introducción*, in M.ZAMBRANO, op. cit., p.3.

³²⁶ M.ZAMBRANO, *la forma sueño*, in M.ZAMBRANO, op. cit., p.43.

Nel sogno l'uomo vive in uno stato di atemporalità; laddove il tempo è rappresentato come un fluire di istanti che permettono di parlare di presente, passato e futuro, l'atemporalità è rappresentata da una sospensione, una immobilità nella quale l'uomo modifica la sua percezione degli eventi. Quello a cui il sogno porta, come forma di conoscenza e di presenza a se stesso, è dunque un'azione, non un subire inconsapevole;

La acción verdadera que los sueños de la persona proponen es un despertar del íntimo fondo de la persona, ese fondo inasible desde el cual la persona es si no una máscara, sí una figura que puee deshacerse y rehacerse; un despertar trascendente.³²⁷

Ecco dunque che rispetto alla veglia che consegna all'uomo un'esperienza frammentata e fatta di singoli attimi, il sogno conferisce, per la natura stessa della sua struttura atemporale, un carattere assoluto alla realtà che esprime. La realtà è quindi offerta, nei sogni, con quel criterio di oggettività che ogni metodo di conoscenza ricerca.

Nella sua meditazione, dunque la filosofa andalusa, propone un metodo di conoscenza che agisca senza violenza e presunzione; che utilizzi immagini di trasparenza, come il chiaro del bosco o il sogno, che appartengono all'uomo; che vada incontro alla realtà senza cercarla con esasperata frenesia.

Un sapere, insomma, che recuperi uno spazio interiore che permetta all'individuo di ritrovarsi;

Pues que en el instante del despertar la vida en toda su plenitud se revela, como una luz que brilla, como una promesa. Toda la vida y la vida toda en su esencia, viene al encuentro en el despertar.³²⁸

³²⁷ M.ZAMBRANO, *Los sueños de la persona*, in M.ZAMBRANO, op. cit., p.66.

³²⁸ M.ZAMBRANO, *El despertar*, in «Educación», 1964, n.11, p.81.

CAPITOLO 4

Il confronto

Cristina Campo, María Zambrano; vocazione poetica, vocazione letteraria

I primi lavori della scrittrice bolognese Cristina Campo, come la traduzione di *Una tazza di tè ed altri racconti* di Katherine Mansfield o le *Conversazioni con Sibelius* di Bengt von Törne, nascono da una forte e duratura passione. L'interesse costante per la poesia si esprime infatti nella traduzione di testi altrui e in una produzione poetica propria. Il significato delle attività che la Campo dispiega negli anni e alle quali sembra tornare periodicamente, si identifica nella volontà di cogliere il senso pieno dell'esperienza poetica anche delineando la figura che ne è espressione:

Il compito del poeta è definire e ancora definire finché il particolare alla superficie sia in accordo con la radice nella giustizia.³²⁹

Come nella traduzione così nella creazione, è necessario saper evocare senza esser vaghi, comunicare emozioni attraverso un linguaggio preciso e concreto, usare solo parole indispensabili alla compiutezza del verso. Ed ecco allora che, le liriche della Campo rivelano, pur nell'originalità del fraseggio poetico, l'influsso delle sue molte letture e, al contempo, la sua traduzione non è mai semplice traslitterazione ma diventa una nuova versione del testo letterario considerato. Riflettendo, dunque, sulla natura di tale percorso poetico-letterario

³²⁹ E. POUND, *Ars poetica*, in C. CAMPO, op. cit., p. 240.

si arriva a comprendere l'importanza della prosa multiforme, sciolta da qualsiasi vincolo di genere, che la Campo sviluppa, nei numerosi scritti;

[...] variano infine tra il saggio e la recensione (distinzione a lei molto presente), il copione radiofonico, la prosa autobiografica, la «nota» (editoriale, di traduzione, diaristica) e il «frammento» ovvero «l'appunto» [...] ³³⁰

A partire da una vocazione poetica, passando attraverso la traduzione, si delinea lo sviluppo di una scrittura che, da un lato riprende e sviluppa concetti e immagini espressi in poesia, dall'altro esprime un inedito, raffinato saggismo ³³¹. Anche la pensatrice andalusa María Zambrano giunge alla sua particolarissima prosa a partire un'esperienza insolita rispetto agli esiti della successiva produzione letteraria. La sua originaria vocazione è, infatti, quella filosofica che si manifesta, precocemente, sotto forma di un'inquietudine costante;

Dunque non mi resta che ammettere che la mia autentica condizione, cioè vocazione, è stata quella di essere, non quella di essere qualcosa, ma quella di pensare, di vedere, di guardare, di avere la pazienza sconfinata, che ancora in me permane, di vivere pensando, sapendo che non posso fare altro, e che anche pensare non l'ho propriamente "fatto". ³³²

La Zambrano è conscia del fatto che la ragione, così come è stata intesa da molti pensatori, tende a separare nell'individuo, il pensiero dall'umanità, creando una scissione che distrugge la vita stessa. Spinta da una sincera vocazione verso la filosofia, espressione rigorosa del pensiero razionalista occidentale, la Zambrano si ritrova in varie occasioni ad essere sul punto di rinunciare ai propri studi: in una di queste accade un fatto che lei stessa descrive come fondamentale per le sue scelte future:

³³⁰ M.FARNETTI, *Le Ricongiunte*, cit., p.214.

³³¹ Un saggismo per il quale «[...] lo stile è consustanziale all'idea, e l'eccellenza del primo è diretta manifestazione della qualità della seconda [...]», M.FARNETTI, *Cristina Campo*, cit., p.24.

³³² M.ZAMBRANO, *Quasi un'autobiografia*, cit., p.128.

[...] entrò un raggio di luce attraverso una tendina nera che copriva una delle fessure dell'edificio di San Bernardo che davano sul patio. Il professor Zubiri stava spiegando niente di meno che le categorie di Aristotele. In un attimo io mi ritrovai, non tanto presa da una rivelazione folgorante, quanto pervasa da qualcosa che si è sempre rivelato più adatto al mio pensiero: la penombra toccata d'allegria.³³³

Le accade cioè di essere più volte combattuta tra la propensione alla purezza del ragionamento filosofico e il timore di intrappolare la vita entro gelidi schemi argomentativi, tralasciandone gli aspetti più spontanei.

A partire, dunque, da due diverse vocazioni profondamente sentite, posso rilevare che, sia María Zambrano che Cristina Campo, avvertono l'esigenza di una conoscenza che sia vicina all'uomo nei diversi momenti della vita, che si occupi di tutti i singoli attimi dell'esistere, che ne colga il fluire, le imperfezioni, l'autenticità. Il percorso delle due pensatrici prende, quindi, vie inaspettate ed insolite, nel momento in cui realizzano l'inadeguatezza di un discorso che sia puramente poetico o puramente filosofico; esse volgono, infatti, lo sguardo a cercare differenti strade al sapere ed una scrittura capace di esprimerlo.

In questo cammino complesso e articolato, si possono, dunque, rilevare alcuni temi comuni alla riflessione delle due che mi inducono ad ipotizzare un analogo percorso poetico per due pensatrici tanto diverse.

Ed ecco, allora, il primo tema condiviso; nella riflessione della Campo si avverte l'intento di concentrare la massima attenzione sull'oggetto (tema, libro o immagine che sia) considerato dalla sua scrittura. Un importante valore della conoscenza poetica viene, dunque, ad identificarsi nell'attenzione;

E avere accordato a qualcosa un'attenzione estrema è avere accettato di soffrirla fino alla fine, e non soltanto di soffrirla ma di soffrire per essa, di porsi come uno schermo tra essa e tutto quanto può minacciarla, in noi e al di fuori di noi.³³⁴

³³³ M.ZAMBRANO, *Nota alla presente edizione*, in M.ZAMBRANO, op. cit., p.4.

³³⁴ C.CAMPO, *Fiaba e mistero*, cit., p.169.

Anche la Zambrano, parla di attenzione, laddove la definisce;

Porque la atención es la apertura del ser humano a lo que le rodea y no menos a lo que encuentra dentro de sí, hacia sí mismo. Es una disposición y una llamada a la realidad. La atención es como una herida siempre abierta.³³⁵

La Campo parla di sofferenza, la Zambrano di ferita; entrambe fanno riferimento ad una apertura senza limiti e precauzioni verso tutto quanto esiste. Questa apertura diviene sofferenza quando si fa carico, in modo totale e indiscriminato, della realtà; diviene ferita nella misura in cui diventa abbandono generoso e assoluto. Sottende a questa disposizione un sentimento di carità, di amore, al punto tale che si può parlare di attenzione amorosa. Per la Campo infatti:

Chiedere a un uomo di non distrarsi mai, di sottrarre senza riposo all'equivoco dell'immaginazione, alla pigrizia dell'abitudine, all'ipnosi del costume, la sua facoltà di attenzione, è chiedergli di attuare la sua massima forma.³³⁶

La Zambrano da parte sua afferma che:

Riconoscere qualcosa come oggetto significa fermarsi di fronte ad esso, rimanerne affascinati, catturati, dargli credito, in certo modo innamorarsene.³³⁷

Un secondo tema da sottolineare, nel pensiero di Campo e Zambrano contribuisce a tracciare i contorni di una poetica della leggerezza.

Italo Calvino, maestro di leggerezza, ne scrive, nelle sue conferenze americane, come di una qualità che fonda la scrittura, l'arte e la vita; l'immagine simbolo è, per lui, il poeta Guido Cavalcanti così come viene descritto, dal Boccaccio, in una sua novella;

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

³³⁵ M.ZAMBRANO, *Esencia y forma de la atención*, in «Educacion», 1970, n.30, p.109.

³³⁶ C.CAMPO, *Attenzione e poesia*, cit., p.170.

³³⁷ M.ZAMBRANO, *La vita in crisi*, in M.ZAMBRANO, op. cit., p.94.