

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA

“LA SAPIENZA”

Facoltà di Lettere e Filosofia

Tesi di Laurea:

L'OPERA LETTERARIA DI CRISTINA CAMPO

Relatore

Chiar.ma Prof.ssa

Bianca Maria FRABOTTA

Laureanda:

Sandra DI VITO

Matr. 10067691

Correlatore:

Chiar.ma Prof.ssa

Mirella SERRI

Anno Accademico 1996-1997

INDICE

Pag.

Capitolo Primo

IL CASO CRISTINA CAMPO

I.1. Xeniteia	1
I.2. I luoghi	7
I.2.1. Bologna	7
I.2.2. Firenze	9
I.2.3. Roma	18

Capitolo Secondo

SULLA POESIA DI CRISTINA CAMPO

II.1. La Tigre Assenza	63
II.2. Il primo tempo della poesia di C. Campo	69
II.3. Il secondo tempo della poesia di C. Campo	74
II.4. Tradizione e talento individuale	78

II.5. Il demone della correzione	92
II.6. Poesia come liturgia	123
Capitolo Terzo	
SUI SAGGI DI CRISTINA CAMPO	
III.1. “La splendida inservibilità”	127
III.2. Ut Sacrae Scripturae poesis	142
III.2.1. Il cerchio emblema della perfezione	142
III.2.2. “L’ansia di luce”	146
III.2.3. L’attenzione poetica	153
III.2.4. La Bellezza	161
III.2.5. Liturgia	171
III.3. Sulla fiaba	180
APPENDICE	191
BIBLIOGRAFIA	198

LEGENDA

I	Gli Imperdonabili, Milano, Adelphi, 1987
TA	La Tigre Assenza, Milano, Adelphi, 1991
SFN	Sotto Falso Nome, Milano, Adelphi, 1998

APPENDICE

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

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

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

“nessun vincolo univa i due defunti

nella necropoli deserta”.

(Copia inviata ad A. Spina, 1961)

Vegliare sola

Ora non resta che vegliare sola
col salmista, coi vecchi di Colono:
il mento in mano alla tavola nuda
vegliare sola: come da bambina
col califfo e il visir per le vie di Bassora.

Non resta che protendere la mano
tutta quanta la notte; e divezzare
l'anima dalla sua consolazione,
seno antico che non ha più latte.

E durare, durare quelle vie
- dedalo di falò, spezie, sospiri
da mantelli di giada ventilato -
col mendicante livido, acquattato
tra gli orli di una ferita...

(“Paragone”, VI, N.62, 1955, p.68)

Ora non resta che vegliare sola
col salmista, coi vecchi di Colono;
il mento in mano alla tavola nuda
vegliare sola: come da bambina
col califfo e il visir per le vie di Bassora.

Non resta che protendere la mano
tutta quanta la notte; e divezzare
l'attimo dalla sua consolazione,
seno antico che non ha più latte.

Vivere finalmente quelle vie
- dedalo di falò, spezie, sospiri
da manti di smeraldo ventilato -
col mendicante livido, acquattao

tra gli orli di una ferita.

(Copia Spina, '61)

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

Globo oscillante al fuoco degli uliveti,
brillava Ottobre antico, nuovo amore.
Muta, affilavo il cuore
al taglio d'impensabili Aquiloni
(già prossimi, già nostri, già lontani):
aeree bare, tumuli nevosi
del mio domani giovane, del sole.

(Quadernetto, datata ottobre 1954)

Oltre il tempo, oltre un angolo

What sorrow
beside your sadness
and what beauty

W. C. Williams

Troppe cose hanno accolto le tue palpebre
l'attenzione ti ha consumato le ciglia.
troppe vie t'hanno ripetuta,
stretta, inseguita.

La città da secoli ti divora
ma travede per te, sogno e sfacelo
di luci e piogge, lacrime senili
sulla ragazza che passa
febbrile, indomabile, oltre il tempo, oltre un angolo.

Ritorna! Gridano i vecchi di Santa Maria del Pianto,
la frotta della Piscina di siloè
con i randagi, gl'ibridi, gli spettri
che non si sanno e tu sai

radicati con te
nel glutine blu dell'asfalto
e credono al tuo fiore che avvampa, bianco -

poiché tutti viviamo di stelle spente.

(Copia inviata al poeta svizzero Remo Fasani)

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

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

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

Torno sola

tra due sonni laggiù, vedo l'ulivo
roseo sugli orci colmi d'acqua e luna
del lungo inverno. Torno a te che geli
nella mia lieve camicia di fuoco.

(Copia Spina, '61)

Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere,
inaudito il mio nome, la mia grazia richiusa;
ch'io mi distenda sul quadrante dei giorni,
riconduca la vita a mezzanotte.

E la mia valle rosata dagli uliveti
e la città intricata dei miei amori
siano richiuse come breve palmo,
il mio palmo segnato da tutte le mie morti.

O Anatolia disteso dalla sua voce,
voglio destarmi sulla via di Damasco -
né mai lo sguardo aver levato a un cielo

altro dal suo, da tanta gioia in croce.

(copia Spina, '61)

Capitolo Primo IL CASO CRISTINA CAMPO

I.1. Xeniteia [1]

“Quando sono in qualche luogo io insozzo il silenzio del cielo e della terra col respiro e col battito del mio cuore”[2]

Vittoria Guerrini, in arte Cristina Campo, “nome artificiale e connaturato a cui non va associato l'attributo impoverente e generico di scrittrice”[3], ha vissuto la sua breve e umbratile vita nella stagione letteraria del dopoguerra e del boom economico fino agli anni settanta. Un arco di tempo che va, per usare gli -ismi delle storie letterarie, dal neorealismo postbellico, allo sperimentalismo degli anni cinquanta, fino alle neoavanguardie degli anni sessanta-settanta a cui ha posto fine un vero e proprio eclettismo babelico delle poetiche. "Anacoreta" e "trappista della perfezione", com'è stata definita, Cristina Campo “si esiliò dall'anagrafe, ma prima di tutto da "quell'anagrafe del mondo umano" che secondo Kafka - così scrive Roberto Carifi - esercita un'attrazione mostruosa”[4]. Rimase così volontariamente fuori dall'agone delle polemiche del tempo, in uno “spazio-non storico ("spazio spirituale, di esilio e di canto, senza misura") e in un tempo di sincronia assoluta rispetto agli atti fondanti dell'umanità e dell'esistenza”[5].

Amava il mondo, tuttavia, e la bella conversazione, persino frivola a volte, ma

chi saprebbe immaginare un intervento di Cristina nella peregrina discussione su industria e letteratura che travagliava allora il mondo letterario sotto la bacchetta di Vittorini? Ci guardavamo esterefatti, -scrive Alessandro Spina- lei chiusa nella sua cella e io che - il caso è spesso ironico, guidavo da tanti anni un'industria. I suoi scritti non ebbero mai per fonte il pantano dell'attualità collettiva rivoltato ogni giorno. Questo rifiuto di fornire solo risposte a domande formulate da altri, ha alimentato il silenzio sulla sua opera.[6]

A Cristina “piaceva avere corrispondenza non certo pubblicità”[7], era perciò lieta di dire a proposito di un suo saggio : “E' un nato sulla paglia, senza un pannolino - nel buio. Non ci sarà nessuna persona, penso, che ne potrà riconoscere l'esistenza. E' molto salutare del resto questo scrivere per nessuno”[8].

Lo "scrittore indifferente al lettore"[9] era il solo tipo di scrittore che interessasse veramente a Cristina Campo.

Ma, se in vita[10] fu "un'acrobata della parola senza pubblico"[11], a dieci anni di distanza dalla sua morte (1977), la sua opera è stata amorevolmente raccolta e ripresentata al pubblico dalla casa editrice Adelphi[12], in tre volumi: Gli imperdonabili (1987) , La Tigre Assenza (1990) e di recente Sotto falso nome (1998).

Questa edizione, dovuta all'interessamento di Roberto Calasso “che pur dovette, credo, far forza a se stesso per accogliere chi, come egli scriveva /.../ "abborriva ogni spiffero d'avanguardia”[13], ha suscitato un più vivo interesse e allargato la cerchia dei lettori.

Rimane, tuttavia, un sostanziale "oblio" per il talento di Cristina da parte delle antologie e delle storie della letteratura italiana[14], come ha sottolineato Alba Donati[15] e Attilio Bertolucci in un suo incontro con Mario Luzi.

Oblio tanto più riprovevole se si pensa che “fu lei a scoprire e a tradurre poetesse straniere fino ad allora assolutamente sconosciute, lei rese possibile l'ingresso in Italia di quella cultura - tedesca e inglese - che oggi chiameremmo la cultura del senso”[16].

Scriva il già citato Alessandro Spina:

Nel presente e spesso ridicolo parlare ogni momento di Europa - imposto da persone la cui cultura ha avuto per base e nutrimento gli scritti di Giuseppe Mazzini, o di altri patrioti e soldatini della letteratura della Nuova Italia - sarà opportuno ricordare che C. fu scrittrice europea non per vanità ecumenica, ma perché la sua cultura comprendeva con squisita grazia l'Europa intera. Naturalmente aveva un'idea dell'Europa, geografica e storica, diversa dallo stereotipo in uso: comprendeva per esempio, Bisanzio, come luogo e come tempo.

L'Europa non era pensata come fortezza che difenda dal mondo extraeuropeo, ma come identità aperta ad accogliere altri mondi[17].

Quindi, sebbene “estranea come più non poteva esserlo a quella che si chiamava allora letteratura impegnata, essa fu nel grado e nel senso più alto testimone e partecipe del nostro tempo”[18].

L'"esilio" di Cristina non fu dunque un "esilio" dal mondo, ma nel mondo, un “incontaminato coincidere di distanza e presenza”[19].

I.2. I luoghi

“Vi erano luoghi una volta dove la gente si "ritirava per vedere chiaro in se stessa" ”[20].

I.2.1. Bologna

Vittoria Guerrini, figlia del Maestro e compositore Guido Guerrini, “seguace di Busoni e trascrittore di musiche barocche inglesi”[21], e di Emilia Putti, nasce a Bologna il 28 aprile 1923. Trascorse gli anni della prima infanzia nella residenza dello zio materno, il chirurgo ortopedico Vittorio Putti, nel parco dell'ospedale Rizzoli.

Sarà proprio quel parco, paesaggio e luogo della sua prima infanzia e di un'"era primaria" o archetipica, a richiamare, più tardi per corrispondenza, come "una figura inondata di colpo da torrenti di significato"[22] (I, 150), una delle prime cose scritte di Cristina Campo: Parco dei Cervi[23].

Così, se si dia un evento essenziale per la nostra vita - incontro, illuminazione - lo riconosceremo prima di tutto -scrive Cristina- alla luce d'infanzia e di fiaba che lo investe. Miracolosamente, per qualche tempo, siamo nel loro centro, le decifriamo. Paesaggi ignoti sembrano assimilarsi ai nostri primi giardini, valli, foreste, mentre la fiaba si incarna nella rete di simboli, nel reame di emblemi che inaugura immediatamente un avvenimento significativo: orditi di corrispondenze, qualità magnetica degli oggetti, subito fatti talismani, pegni o blasoni. /.../

Ma è soprattutto il paesaggio che schiude a tali stati spirituali le sue pieghe meglio sepolte. Abolita come a un tocco di verga la geometria di tempo e spazio, si cammina per ore senza uscire da un cerchio, o al contrario si tocca in pochi passi l'orlo dell'illimitato. Non è lo stato di acuminata vigilia a gettare sui luoghi questa malia. Si tratta di una corrispondenza assai più recondita fra scoprire, configurare e configurarsi[24] (I, 22-23).

Della sua infanzia “rebus di limiti illimitati”, “di confini malcerti, magnificati dalla piccola statura (proprio come le magiche parole, compitate a rilento nel libro delle fiabe)” (I, 20), parlerà in uno scritto tra onirico e magico: La noce d'oro[25]. La lettura delle fiabe fu l'avvento indelebile dell'infanzia. “Agli anni bolognesi e alle letture infantili di San Michele in Bosco risale appunto l'incontro con l'universo sapienziale della fiaba, destinato a risultare determinante per la formazione del suo modello letterario e di pensiero”[26].

Nel suo parco dei cervi, a Bologna, Cristina fu libera di scorazzare fino a sei anni.

Nel 1929 si trasferì a Firenze, dove il padre fu chiamato a dirigere il Conservatorio Cherubini.

I.2.2. Firenze

“Nata in Emilia, vissuta negli ultimi anni a Roma, si diceva fiorentina, perché a Firenze passò gli anni formativi”[27].

Nata con un difetto cardiaco, Cristina ebbe un curriculum scolastico particolare e, salvo un breve avvio in un istituto privato, imparò più lingue, tra cui l'inglese e il tedesco, direttamente sui testi dei poeti e con l'aiuto di insegnanti geniali, entrando così nel vivo di molte culture.

“Dalla parte materna le filtrava una importante tradizione medica con tutte le connessioni scientifiche e umanistiche che la resero illustre”[28], mentre dal padre musicista ereditò la sensibilità musicale.

Al periodo fiorentino sono legati gli anni della guerra e le prime amicizie importanti, la prima delle quali fu Anna Cavalletti, “una ragazza che morì giovanissima in un bombardamento del '43 compagna di letture e dei primi esercizi di scrittura. Vittoria ne conservò i diari, di cui pubblicò una scelta nel secondo numero della Posta letteraria del “Corriere dell' Adda”, e quei pensieri ce la rimandano come uno specchio, piccoli semi che fioriranno nel Diario d'agosto”[29].

Nel dopoguerra conobbe, tramite Gabriella Bemporad, Leone Traverso, germanista che la introdusse alla lettura di Hugo von Hofmannsthal che resterà una pietra miliare nell'universo mentale e intellettuale di Cristina. “Hofmannsthal -scrive Cristina in una lettera del '62 ad Alessandro Spina- è il solo che abbia saputo, dopo Mme de Lafayette (e Murasaki, credo) cercare la verità più essenziale, l'ultima, "dentro le pieghe più delicate delle cose" (mi sembra che sia lui a dirlo, non so dove”[30].

Intanto, aveva già pubblicato le sue prime traduzioni in prosa, nel 1943 *Conversazioni con Sibelius* di Bengt von Torne[31]; e nel 1944 *Una tazza di tè e altri racconti* di Katherine Mansfield[32], con un'introduzione non firmata e un breve cenno biografico.

“Come tutte le traduzioni che seguiranno si tratta già di una scelta precisa: ogni pagina, ogni verso tradotti costruiscono un ideale Libro degli amici, come quello che le fu più caro di Hofmannsthal, e che ancora nel '62 raccomanderà a Spina”[33].

Presso l'editore Cederna di Milano, nel 1948 escono le *Poesie* di Eduard Morike[34], tradotte da Vittoria Guerrini. Qualche anno dopo Vittoria regalò il libretto a Margherita Pieracci con dedica:

"A M., non so perché, questo libro tanto vecchio da non essere più di Vie" (allora si chiamava Vie, e lo rimase sempre per gli amici che l'avevano incontrata in quel tempo). In realtà già nel '52 di Morike parlava pochissimo, tutte assorbite le qualità che ne amava - il “severo ellenismo”, la “grazia modesta”, la predilezione per Mozart - in tempre più intense, che pure ne dividevano, come dice Magris di Holderlin, *La deutsche Misere*. [35]

Da un'idea di Vittoria Guerrini e Gianfranco Draghi nel 1953 nasce a Firenze l'inserto letterario del "Corriere dell'Adda": "la Posta letteraria".

Sul primo numero de "La Posta letteraria" esce Qualche nota sulla pittura, mentre sul numero 7 dello stesso anno uscirà il primo abbozzo di Diario d'agosto, oltre a varie traduzioni (dalla Weil alla Dickinson) e Fiaba e mistero (un appunto) [36].

In quegli anni Cristina lavorava al Libro delle ottanta poetesse per l'editore Casini. Di quest'opera mai pubblicata, perché il manoscritto fu smarrito, ci resta solo qualche frammento: le poesie di Christina Rossetti e di Emily Dickinson[37]. Un paragrafo, molto probabilmente della curatrice, che precedeva, nel catalogo, l'elenco delle poetesse, annunciava:

Una raccolta mai tentata finora delle più pure pagine vergate da mano femminile attraverso i tempi. Versi, prose, lettere, diari, scritti rari o mai conosciuti, nuove scelte e traduzioni di testi famosi. L'incomparabile forza e semplicità della voce femminile, sempre nuova nella sua freschezza, sempre identica nella sua passione, vibra da un capo all'altro di questo vasto e pure intensamente raccolto panorama di poesia, dalla scuola di Saffo alla Cina classica, dal Giappone dei Fujiwara al deserto premaomettano, da Bisanzio al Medioevo, dal Rinascimento al secolo XVIII, dal grande Romanticismo ai giorni nostri. [38]

Nel 1954 apparve sulla rivista "La Chimera" uno scritto di Vittoria Guerrini intitolato: Ordine del mondo nei racconti di Cechov[39].

Del 1954 è anche la prima collaborazione di Vittoria alla rivista l'"Approdo", poi "Approdo letterario", con un appunto su il Diario di Virginia Woolf[40] che Vittoria stava in quegli anni traducendo insieme a Giuliana De Carlo e che uscirà nel 1959 presso la casa editrice Mondadori[41], col titolo: Diario di una scrittrice.

Tra il '52 e il '56, primi anni della nostra amicizia - scrive Margherita Pieracci - gli autori che Cristina mi trasmise erano essenzialmente tre: la Weil, nel cui segno avvenne il nostro incontro e poi (nel '56) l'incontro con Silone; Hofmannsthal, scoperto nella cerchia dei germanisti fiorentini; e il Luzi delle Primizie del deserto, cui dedicò un breve saggio sul "Corriere dell'Adda", Il banchetto nel deserto /Sic/(20 marzo 1954), e l'intenzione di un più ampio studio di cui conservo lo schema preparatorio-esemplare di metodo. Ma quello di Eliot è il nome che ritorna più spesso nelle lettere del '56, le prime a cui io possa attingere perché mi richiese quelle degli anni precedenti, legate a un periodo della sua vita che volle cancellato ("ora rinvoglio bianche tutte le mie lettere") [42].

In quegli anni Cristina pensava, a una rivista il cui titolo sarebbe stato weiliano: "L'Attenzione", destinato ad accogliere "saggi e poesie che fossero la voce del genio (nell'accezione weiliana), non del talento"[43].

La rivista progettata non fu mai realizzata, ma il tema, che è nel titolo e che richiama il breve saggio *Attenzione e poesia*[44] del 1961, rimarrà una "stella polare", guida a tutti gli altri temi, viatico ed hereditas. "Esiste per ciascun viandante un tema, - scriverà più tardi Cristina - una melodia che è sua e di nessun altro, che lo cerca fin dalla nascita e da prima di tutti i secoli, pars, hereditas mea"[45] (I, 137).

L'"attenzione" è, quindi, un'eredità che Cristina ha ricevuto in dono da Simone Weil per tramandarla ai posteri carica di significati inediti. "Lettura su molteplici piani della realtà intorno a noi, che è verità in figura"[46] (I, 155), l'"attenzione" è la facoltà di mediare, di gettare "ponti" (tra le figure e le idee, tra il visibile e l'invisibile). E' perciò la facoltà poetica per eccellenza, perché solo chi possiede un alto grado di attenzione -il poeta- è in grado di mediare. Ma "quale lungo tirocinio per denudare sino al nocciolo, velo dopo velo, pelle dopo pelle, un rapporto"[47] (I, 155).

Nel 1955 Vittoria Guerrini lasciò Firenze e si trasferì a Roma, dove il padre fu chiamato a dirigere il Conservatorio di Santa Cecilia e fu nominato presidente del Collegio di Musica.

Firenze significò molto per Cristina sia come luogo reale d'incontri importanti sia come luogo ideale ed emblematico di "un altro tempo": la Firenze quattrocentesca dei preraffaelliti.

Dei pittori fiorentini del Quattrocento ebbe la luminosità, secondo quanto afferma Alessandro Spina.[48]

Pietro Citati afferma che per conoscere il vero volto di Cristina bisogna guardare la donatrice del trittico *Portinari* di Hugo van der Goes[49], "quella dama adolescente, mezza monaca, mezza fata, che adora il suo Dio col più fiorentino dei sorrisi"[50] (I, 87), "con le mani giunte, il volto affilato e quieto"[51].

Non a caso Cristina scelse proprio questo particolare per la copertina de *Il flauto e il tappeto*, (1971), e indicò lei stessa ad Alessandro Spina[52] il motto esplicativo di questo emblema: "Quasi come il gesto del nostro tempo io vedo l'uomo con un libro in mano - così come il gesto di un altro tempo era l'uomo inginocchiato con le mani giunte"[53].

I.2.3. Roma

A Roma, abitò vicino al Collegio di Musica al Foro Italico.

E' stato un bene lasciare Firenze - scrive Vittoria Guerrini in una lettera del '56- troppe cose, lassù erano ancora di un "tempo ricco". Amo Roma soprattutto perché mi insegna che il nostro non lo è più - parlo di Roma metropoli, dei grattacieli di fronte a casa mia - e soprattutto di luoghi come il viale Pretoriano - caserme, ospedali, un cimitero senza confini e le più brutte e nuove chiese del mondo[54] (TA, 286).

Finita la “stagione di grazia e di prova – la giovinezza appunto”, Vittoria Guerrini si congedò da Firenze con l'edizione del suo primo esile libretto di poesie *Passo d'addio*[55], nel 1956.

“Capovolta la clessidra”, si accomiatò anche dal suo nome, adottando quasi stabilmente lo pseudonimo di Cristina Campo. Ci si è interrogati sul perché “Vittoria Guerrini scelse di adottare proprio questo pseudonimo”[56]. A rispondere è Elémire Zolla, che conobbe Cristina nel 1958 e nella quale trovò una “profonda intesa, culturale e affettiva”[57]:

Cristina era uno degli pseudonimi di Vittoria Guerrini. Un poco per il fastidio d'essere associata al padre, un poco per il gusto in lei inebriante del camuffamento e della mascherata meticolosa. Non ci fu nessun motivo particolare nella scelta del nome e cognome, una diade tra tante. Quando voleva sfiorare allegramente (sul “Mondo”) si chiamò Puccio Quaratesi, quando volle scrivere saggi brevi e intensi, assunse lo pseudonimo col quale io collaboravo al “Giornale d'Italia”, Bernardo Trevisano (specie sotto questa firma ricordo un ritratto esemplare di D'Annunzio). Tre modi di far festa, di visitare i quartieri della città sotto la bautta di Harun ar Raschid.[58]

Pietro Citati spiega diversamente la scelta del nome: “Quella del nome fu una scelta sacerdotale. Cristina rievocava Cristo e lei desiderava lavorare nel campo di Cristo”[59].

Alessandro Spina, amico e corrispondente di Cristina dal 1961, avanza un'altra ipotesi:

Si ricordi che la figlia di Hugo von Hofmannsthal, si chiamava Christiane, un nome che non coincide con quello scelto come pseudonimo dalla Campo, ma non molto lontano, come a sottolineare discretamente l'attaccamento filiale a questo scrittore, la discendenza d'elezione.

Nel 1908 Hofmannsthal scrisse un racconto: *Cristinas Heimreise* (Il ritorno di Cristina).[60]

Ma chiunque fosse Cristina Campo per Vittoria Guerrini: Cristo, la figlia di Hofmannsthal, o altro, ciò che conta è che l'adozione di quello pseudonimo da parte di Vittoria, implica, comunque, la volontà ben precisa di cambiare nome. Da un libro che Cristina amava molto, *Detti e fatti dei Padri del deserto*, apprendiamo che il mutamento del nome in religione “significa l'assunzione di un destino radicalmente nuovo /.../ morte e rinascita sotto il segno d'un patrono che è insieme un doppio celeste e una stella polare”[61].

E una delle undici liriche che compongono *Passo d'addio* ci sembra confermare questo significato.

Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere,
inaudito il mio nome, la mia grazia richiusa;
ch'io mi distenda sul quadrante dei giorni,
riconda la vita a mezzanotte.

E la mia valle rosata dagli uliveti
e la città intricata dei miei amori
siano richiuse come breve palmo,
il mio palmo segnato da tutte le mie morti.

O Medio Oriente disteso dalla sua voce,
voglio destarmi sulla via di Damasco -
né mai lo sguardo aver levato a un cielo
altro dal suo, da tanta gioia in croce. (TA, 28)

Sulla via di Damasco, con un nome altro dal suo, Vittoria Guerrini incipit vita nova.

Leone Traverso fu uno dei pochi a rispondere col suo "eco" alle liriche contenute nel libretto. Il noto germanista e amico di Cristina del periodo fiorentino, così esordisce, nel 1957 :

“Passo d'addio” sembra si chiami la prova di danza che un'allieva usa offrire staccandosi dalle compagne al termine del corso comune. Questo titolo, /.../ vorrà così, se intendiamo bene, suonare quasi congedo dell'autrice dai maestri e compagni di ieri, alla chiusura di una stagione di esperienze e di esercizi . /.../ S'intona così il libretto sul motivo appunto dell'addio; e raccoglie insieme le figure del rimpianto o del rammarico la “pietas” di uno sguardo rivolto indietro un'ultima volta.[62]

Ma non solo di addio si tratta “"Medio Oriente" e "Damasco" suggeriranno alla memoria eventi e figure /.../ che incarnano il simbolo e l'invito a una metamorfosi chiusa, la precedente stagione”[63].

Ferruccio Masini, un altro amico di Cristina del periodo fiorentino, rispose anch'egli con grande calore al libretto del '56 con un articolo apparso su “Stagione” nel 1958. Ne diamo un breve stralcio:

Non è possibile considerare le poesie di questa raccolta come distinte l'una dall'altra: il titolo del volumetto le comprende a giusta ragione tutte, perché in tutte - anche nella variazione del disegno o negli ambagi del finissimo ordito - si ripercuote la stessa costante lirica e si accende lo stesso nucleo centrale d'ispirazione. /.../ Non implorazione, né gemito (quanto siamo lontani da quell'altra poetica voce femminile che vive tutta nella forzatura espressiva nella ridondanza dello spasimo - Alda Merini): v'è qui, al contrario, un'intelligenza di scrittura che medita continuamente l'inquietudine della parola, relegando quest'ultima nel suo luogo compositivo, situandola nella “dominante” voluta, subordinandola quindi al registro unitario sul quale discorrono le liriche. Ciò che ci sembra notevole è questa ricchezza di modellato interiore e di disegno, questa segreta elaborazione del profondo per la quale anche la grazia ingenua di certi abbandoni si scioglie in un chiarore di strofa saffica, con una levitazione di malinconica vivacità che pone indubbiamente - in momenti come questo - la poesia di Cristina Campo tra le più conclusive del nostro tempo.[64]

In una lettera del '57, indirizzata a Margherita Pieracci Harwell conosciuta a Firenze nel 1952, Cristina “parlerà dell'assoluta incomprensione per Passo d'addio: "La Signora Chiappelli ha scritto un arabesco (intitolato Cristina, angelo pericoloso) al confronto del quale la nota di Caproni è quasi un miracolo di attenzione pura. Non credevo di aver scritto sull'acqua fino a questo punto - anche per quelli che un tempo mi conoscevano” (TA, 290).

Le liriche contenute in Passo d'addio l'acqua le porterà a galla più tardi, con l'edizione dell'Adelphi (1991) che le contiene, e allora ci saranno lettori più "attenti" e pronti a raccogliere sulla riva.

Nel 1957 conobbe a Manziana, dove trascorreva l'estate, il poeta statunitense William Carlos Williams, col quale ebbe un importante scambio epistolare.[65]

Nel settembre del 1958 uscì una “minima raccolta di traduzioni da Williams, a lui dedicata in occasione dei suoi settantacinque anni”[66] (I, 174), intitolata, da un verso di Williams, Il fiore è il nostro segno.

Come il fiore - scriveva Cristina Campo nel minimo prologo che precedeva le poesie- (questo eroe delicato della saga di Williams) testimonia dell'albero invisibile, così ogni singolo verso del poeta ci offre già puri gli elementi della sua arte. Prima fra tutte quella rarissima coesistenza di leggerezza estrema e di possente radicamento che è la sostanza stessa della

poesia, quel sapore massimo di ogni parola di cui Williams è uno dei pochi maestri viventi[67] (I, 173).

Più tardi, nel 1961 C. Campo curò con Vittorio Sereni un'edizione più ampliata di Poesie tradotte da Williams per l'Einaudi, dove introduzione e traduzione di Cristina si alternano all'introduzione e traduzione di Sereni.[68]

Contemporaneamente a *Il fiore è il nostro segno* tradusse alcuni brevi scritti di Hofmannsthal: *Giustizia e Stadi* del 1893, *Poeta e vita* e *Figurazioni* del 1897, raccolti nel volume *Viaggi e saggi* per la collana *Cederna* di Vallecchi.[69]

“Dagli scritti giovanili o "prosa di Loris", - scrive Leone Traverso nell'introduzione al volume - si sono qui scelti - nella versione di Vittoria Guerrini - quelli che meglio valgono a illuminare, per confessione diretta, lo sviluppo spirituale del poeta, e quella guida alla lettura dell'intera sua opera ch'è *Giustizia*”[70].

Il tema della "giustizia" Cristina lo aveva già incontrato nell'opera di Simone Weil. Nel breve racconto, che Hofmannsthal aveva scritto quando aveva 19 anni, la "Giustizia" appare al giovane poeta sotto la forma allegorica di un angelo con tanto di corazza e pugnale e accompagnato da un grande levriero.[71]

Nell'opera di C. Campo l'angelo s'incarna nella figura del poeta, perché “Al giusto, e solo al giusto, si concedeva l'ufficio di mediatore perché nessun vincolo immaginario, passionale, poteva costringere o deformare in lui la facoltà di lettura”[72] (I, 165).

Il 1958 è l'anno in cui Cristina inizia una collaborazione regolare con la RAI.

C'è la Venezia, in marzo - e c'è un'altra cosa che, se va bene, potrà essere bella. Una mezz'ora, ogni 2-3 settimane, che la radio vuol dedicare alla poesia contemporanea. Non so perché l'abbiano detto a me, ma con un po' di libertà e di fortuna si può fare qualcosa di appassionante (per noi stessi naturalmente). Ho scelto un collaboratore che fosse più conosciuto di me: Elémire Zolla[73] (TA, 291).

La Campo e Zolla animeranno da allora in poi, a Roma, un "cenacolo" appartato “un'oasi ristoratrice, lontano dalla cultura ufficiale”[74].

L'anno seguente nel 1959, Cristina curò per “Letteratura” una sezione dedicata a Simone Weil, dove apparvero alcuni frammenti, tradotti da Cristina, tratti dalla tragedia *Venezia salva*[75], e altri, “la cui scelta intende designare alcuni temi essenziali del pensiero di S. Weil”[76]. *Dell'arte; Dell'attenzione; Della sventura; Dell'amicizia soprannaturale; Dell'amore; Del nostro tempo*; temi che Cristina “riponeva nella memoria come in uno scrigno /.../ pietre preziose che altri non volevano o non sapevano apprezzare. La sua scrittura nasce nel riflesso di quei tesori; ma nasce energicamente, anzi impavidamente. La sua forza

intellettuale trasformava quella ricchezza a lungo custodita in una lama al servizio dei suoi argomenti”[77].

Cristina Campo, collabora nel 1960 a “Paragone” con due saggi, uno dei quali è dedicato a Jorge Luis Borges, recensione al volume di racconti L’Aleph.[78] Il primo racconto di questo libro, L’immortale, fu particolarmente congeniale a Cristina che ne estrasse qualche "gemma preziosa" come epigrafe alla Storia della Città di Rame[79], nel 1963 quando ne curò un’edizione insieme all’amico Spina.

L’altro saggio, intitolato Un medico[80], è dedicato ai racconti di Cechov, ed è una rielaborazione del saggio del 1954 uscito su “Chimera”.

Su un altro numero di “Paragone” del 1960 escono Tre versioni[81] da John Donne[82], le cui poesie Cristina andava allora già prediligendo accanto a quelle di Williams.

Nel 1961 inizia una duratura corrispondenza con Alessandro Spina, giovane scrittore che viveva allora in Africa. La prima lettera a lui indirizzata è datata 15 febbraio 1961:

Gentile Signore

scusi se le scrivo senza conoscerla. Ho letto un suo racconto intitolato “Giugno '40”[83]. Credo almeno si tratti di un suo racconto.

Mi è sembrata una cosa di qualità molto rara, come da tempo non mi accadeva di leggere. Molte cose mi hanno colpita in questo racconto. Prima di tutto l’indifferenza per il lettore, poi la qualità musicale, non intendo della prosa ma del succedersi delle emozioni (sebbene a un certo momento mi sembrasse di ascoltare un concertato da Cavaliere della Rosa...). Ma soprattutto mi ha turbata quel fondo di grazia, di libertà e di orrore. Il sentimento dell’abitudine come morte vivente, la forza di volerla spezzare.

La ringrazio di avere scritto questo nobile racconto e la saluto con amicizia.[84]

Lo scambio epistolare con A. Spina durò fino al 1971, pochi anni prima di morire, e fu motivato dal “bisogno di prendere la penna in mano per comunicare a un amico lontano una frase letta, una musica ascoltata - le uniche vere ragioni di corrispondenza”[85].

Nelle lettere compare sempre, dalla prima all’ultima, “la formula cerimoniale e delicata del "lei" ovvero uso della 3° persona singolare in luogo della 2°, che pure l’intimità del discorso e la sua progressiva maturazione renderebbe inclini ad attendersi /.../ Si tratta di distanza, dunque, quella segnata dall’uso del "lei", che smentisce e sacralizza insieme un’intimità: una fragile, tenace barriera pronominale elevata a difesa dell’io dall’irrompere della perfezione”[86].

Le lettere indirizzate all’"amico lontano" sono anche l’occasione per uno scambio di doni: “Le mando la recensione al 1 libro di Monicelli (Su “Il Punto”, 3 settembre 1960). Quella al secondo libro uscì mutilata (sul Mondo)”[87]. “Mandi quello che scrive. E scriva, soprattutto”[88].

Sono altresì un possibile luogo d'incontro tra menti raffinate e affini.

Le sue lettere mi danno molta gioia. Si diceva con E. come sarebbe impossibile una qualsiasi corrispondenza con la gente di qui, come tutto ciò che dicono e fanno e preferiscono e ricordano è regolato da una sorta di specchio retrovisore. Impossibile immaginare, raccontato da loro, un episodio come quelli che lei racconta (e non parlo, qui, della mancanza di occasioni - è troppo ovvio che le occasioni sono di chi le merita) ma della indifferenza assoluta al mondo delle idee, agli incontri con la pagina.[89]

Intanto traduce per l'“Approdo letterario” alcune poesie di Hector Murena.[90]

Scriva per “Il Punto”, La torre, e L'isola[91], uno scritto dedicato a Pale d'altare, due racconti di Gustaw Herling[92]: La torre e La pietà dell'isola. Quest'ultimo racconto “come pala d'altare, appunto, vuole rispondere alla prima: Sepolcro l'una, Resurrezione l'altra”[93].

Collabora al settimanale “Il Mondo” con la recensione al secondo romanzo di Furio Monicelli, I Giardini segreti .[94]

L'anno seguente scrisse un altro articolo per “Il Mondo” firmandosi Puccio Quaratesi.[95]

“So che avrebbe gradito continuare la collaborazione - a tratti, l'isolamento è difficile - ma quel settimanale /.../ non pareva interessato”[96]. Da una lettera indirizzata ad Alessandro Spina, sappiamo, infatti, che Cristina aveva “buttato giù una pagina” sul romanzo di Spina, Tempo e corruzione, nella speranza “di passarla al Mondo”. [97]

“Quelle persone -evidentemente- non si accorsero neppure di chi aveva bussato alla loro porta”[98].

Il 1962 è l'anno in cui esce il primo volume di saggi di Cristina: Fiaba e mistero.[99]

Misterioso è il narratore di fiabe. /.../ E' possibile che chi fa fiabe sia simile a chi trova quadrifogli, che, secondo dice Junger, acquista veggenza e doti augurali: Comincia a raccontare per dar piacere ai bambini e d'improvviso la fiaba è un campo magnetico dove convergono da ogni lato, a comporsi in figure, segreti inesprimibili della sua vita e dell'altrui. Del resto, chi sia costretto dalla natura di una narrazione a far uso di metafore, difficilmente schiverà il dono pericoloso e stupendo dei contenuti segreti, giacché “in principio era la figura”, come un vaso in attesa dello strano liquore. /.../

Spesso si tratta, come è chiaro, di giustapposizioni geologiche innumerevoli, che il favolista porterà allo splendore del minerale perfetto: l'agata iridata o la malachite profonda della quale non si riesce a pensare che le sue vene e striature non siano opera d'uomo anziché d'acqua e di tempo. La sicurezza con la quale il narratore di fiabe trascoglie quei materiali e li

ricompono, varia a seconda della sua maggiore o minore domesticità con quello stesso mistero che è all'origine della fiaba.

Che quel mistero però sia presente sempre, in ogni fiaba degna di memoria, ogni elemento della fiaba lo dice.[100]

In una lettera del 1962 indirizzata all'amico-scrittore, A. Spina, Cristina scrive scherzosamente: "Le spedisco il mio piccolo libro *Fiaba e mistero* di cui nessuno dice mezza parola ma che pare si venda (a chi?)".[101]

In effetti l'uscita di *Fiaba e mistero* non sembra abbia raccolto molti consensi scritti. L'unico di cui abbiamo testimonianza appartiene a Leone Traverso, e apparve in rivista soltanto nel 1971, sebbene rechi in calce la data del 1962. Egli scrive:

Pure nel tenue peso di questo volume (una sessantina di pagine) una scrittrice si conferma, oggi, rarissima nella sicura unità d'ispirazione e stesura. /.../ Pure, non sono questi, "poèmes en prose" né "capitoli", quali si distillarono in Italia a un'altra stagione; né racconti; né frammenti lirici in minerale grezzo; né appunti, secondo la voga, sospesi tra confessione e sogno. Nulla qui di personale, che non sia universale, la discrezione, anzi un inviolabile pudore, prima norma di stile /.../ Un tema, oltre l'accennata indistinzione o meglio fusione dei generi, domina in queste pagine - e suona chiaramente nel titolo (se anche l'operetta, sferica, si divide in cinque parti): a quello si possono riportare come a un fuoco centrale anche meteoriti staccate. E il tema stesso (il mistero) non viene affrontato, spogliato, frugato ed esposto alla curiosità "dissacrante", ma - nelle vesti mutevoli della fiaba o d'altri simboli-circuito e interrogato, con un amore intriso di reverenza, quale intima sostanza del mondo apparente e senso e motore della nostra vita /.../ Non ci confida, il libro, esperienze; ci affida essenze. (Si veda, quasi nel mezzo, una pagina preziosa sulle relazioni tra grandi autori e lettori. /.../ Qui pensiero e immagine nascono e vivono insieme, in armonia, si direbbe, prestabilita con l'impresa, che è - oltre lo schermo delle fiabe e altri "pretesti" - opera ancora di poeta: "l'explication orfrique de la terre" -maraviglia, che la riflessione riaccende più bramosa, e si restituisce - come per propagazione d'onde - alla cerchia dei lettori.

A quella tensione stilistica si affianca ed assomma l'altra tensione dell'animo che indaga: avido di scoprire, ma consapevole e trepido dell'ultima intangibilità del mistero.[102]

L'intenzione del libro è, secondo Leone Traverso, di "recuperare alla vita tutto il suo spessore e splendore, mentre da più angoli se ne illuminano i singoli strati"[103]. Così come ogni cosa, ogni parola "si offre nei suoi multipli significati, simili alle faglie di una colonna geologica: ciascuna diversamente colorata e abitata, ciascuna riservata al grado di attenzione di chi la dovrà accogliere e decifrare"[104] (I, 169).

E "tra presagio e memoria, tra rischio e rivelazione, tra "vigilia acuminata" e sogno, tra infanzia d'improvviso ridesta e morte imminente, tra umano e oltre umano, è il crocicchio delle "correspondances", il luogo della fiaba come della poesia"[105].

La fiaba fu sempre al centro delle ricerche di Cristina.

Nel 1963 curò, insieme ad Alessandro Spina, un libretto, pubblicato da Scheiwiller: *Storia della Città di Rame*. [106]

Fu Cristina a proporre all'amico la traduzione della *Città*, tratta dalle *Mille e una notte* [107], e a strappargli il consenso: “Ma lei maggiore (...), non dimentichi un'altra promessa: *La Storia della Città di Rame*. Ne ho già scritto a Scheiwiller. Penso a illustrazioni con armi antiche, stoffe o bassorilievi” [108]. Cristina Campo scrisse l'introduzione alla *Città* “che è in realtà una lettura di tutte quanti le *Notti*”.

Per la *Città*, curò anche la scelta delle illustrazioni, come ci testimoniano le lettere indirizzate a Spina: “questo cavallo mi ha guardato: e molto naturalmente, come fosse cosa già avvenuta, io l'ho visto sulla copertina del libro, nel suo bronzo verde, nei suoi finimenti d'oro scuro, stagiato sul bianco, col titolo in basso a sinistra... Simbolo antichissimo, come lei sa, di viaggio, e di viaggio oltremondano (è animale lunare); meraviglioso oggetto di metallo... che ne dice?” [109].

Prodiga di consigli e suggerimenti, disseminati “nel piccolo patrimonio delle lettere”, ebbe un ruolo importante anche nella traduzione. “La traduzione va benissimo. Non tema di essere troppo arabo, traduca prima di tutto com'è, con le ripetizioni, circonluzioni, meandri, cerimonie. E' proprio questa base rozza, letterale, che dà le migliori idee per evaderne” [110].

“Per la lingua - che ne dice di rileggere Marco Polo (XIII secolo) e Padre Daniello Bartoli? Sarebbe un impasto meraviglioso, credo ...” [111].

Cristina “amava le fiabe delle *Mille e una notte* non come diversivo esotico ma come libro sapienziale” [112], fu per questo che in quell'anno dedicò quasi tutte le sue energie nella cura di quel libretto.

In pochi giorni dello stesso anno scrisse l'introduzione a *Venezia salva* [113] di Simone Weil. Poi tradusse 55 pagine di *San Juan de la Cruz* [114] e di *John Donne* per il volume curato da Elémire Zolla: *I mistici* [115], che “raccolge testi di ogni religione ed epoca, da Pitagora a Dionigi l'Areopagita, da Esichio a Maestro Eckhart, dal Cusano a Lutero, da Calvino a Racine ... una meravigliosa raccolta di scalatori dell'Eterno>>.” [116]

Infine preparò un *Omaggio a Borges* [117], per i *Cahiers de l'Herne*.

Nell'agosto dello stesso anno uscì *Les sources de la Vivonne* [118], un piccolo saggio di Cristina, “sull'oggetto, l'oggetto numinoso. Tutti gli oggetti un tempo “abitati”, ora deserti. Oggetti, parole, luoghi ...” [119] (TA, 297).

Nel mese di marzo, morì William Carlos Williams. “Ora non c'è più nessuno da amare, nella poesia - scrive Cristina- Eliot, Marianne Moore, Djuna Barnes. Ma non danno, come lui, la primavera, il caldo tempo che torna malgrado tutto e che si vorrebbe baciare” [120] (TA, 295).

Nel dicembre dell'anno seguente (1964) Cristina perse anche la madre.

Non era finito l'anno tremendo. E negli ultimi 10 giorni serbava per me la sua freccia del Parto (Morte della madre). /.../ Cerchi d'immaginare - scrive Cristina a Spina- la Città di Rame senza, al centro, la principessa Tadmura. Senza quel padiglione, quella fontana di vita, e la bellezza e i tesori. Senza quelle dolcissime, irreparabili parole.

Così ora, la mia Città. Che non è più di rame, senza quel centro, ma di ferro e piombo e stagno.

Ma aver avuto Tadmura è un onore, una grazia terribile, di cui dovrò render conto: e che certo non ha prezzo di lacrime.[121]

Escono, intanto, su “Elsinore”, oltre al già citato Omaggio a Borges[122], alcuni brevi saggi di Cristina: Una divagazione[123] e Gli imperdonabili.[124]

“In un'epoca di progresso puramente orizzontale”, imperdonabili, “a chi legga con gli occhi della carne”: la "perfezione", la "bellezza". “Imperdonabile, stando così le cose, soprattutto il poeta” che “ad ogni singola cosa del visibile e dell'invisibile, prestasse l'identica misura di attenzione”.

“Siedi contro il muro - scrive ancora Cristina ne Gli imperdonabili - , leggi Giobbe e Isaia. Attendi il tuo turno, ogni rigo è profitto. Ogni rigo del libro imperdonabile”[125].

A sei mesi di distanza dalla morte della madre, muore anche il padre.

Di mio Padre continuo a ripetermi: “E' morto con tale amabilità, quasi nel mezzo di una conversazione...”. Tutta la sua grazia, tutto il suo ritmo era riaffiorato nelle ultime settimane: tratti deliziosi, di altri tempi; e nel mezzo del martirio una nonchalance mondana...

Come baciava la mano della sua infermiera - una vecchia signora- dopo ogni crisi, scusandosi. Come lodava il mio viso quando lo vedeva vicino (e i suoi occhi di un incredibile azzurro si restringevano in una estrema, in una severa attenzione). Come anche il suo amore per mia Madre aveva ripreso le forme della giovinezza, di quel tempo elegante, ardito. Ricordava di continuo la sua Bellezza, la sua innocenza - e certi motivi musicali che li avevano legati... Amore di morente cavaliere, che mi faceva rabbrivire. (E davvero il mio dolore di figlia non è da nominare se ricordo questa tortura dell'amore separato, strappato tra i due versanti della morte.[126]

Alla morte del padre, Cristina cambiò casa e si trasferì “in uno dei luoghi sacri della civiltà d'Occidente, l'Aventino, il più meridionale dei colli della Città Eterna”[127].

“Per il meraviglioso silenzio che vi regna e soprattutto - spiega Cristina all'amico Spina- per essere più vicina a quel punto -nell'Abbazia di Sant'Anselmo - dove i miei per l'ultima volta si riposarono, circondati di una bellezza e di un amore perfetti”[128].

Ma, dopotutto, era anche l'amore per il canto gregoriano che l'aveva spinta a vivere vicinissima alla chiesa di Sant'Anselmo, “la sola dove ancora per poco avrebbe potuto ascoltare questa forma di musica”[129].

E fu l'amore per il canto gregoriano che la indusse a fondare l'associazione Una voce “per difendere la presenza del canto gregoriano nelle funzioni religiose”[130].

Nel 1967 esce, nel volume *La Grecia e le intuizioni precristiane*[131], il saggio di Simone Weil L’“Iliade”, poema della forza, tradotto da Cristina Campo.

Questo lavoro - scrive C. mentre sta traducendo il saggio - mi dà molta gioia. Con pazienza e fatica (e molta trepidazione) ho finito l'Iliade. La traduzione dei versi è stato un tormento continuo di coscienza ma ora forse c'è una certa unità di ritmo anche in italiano. (Curare un libro come questo senza sapere il greco è una vera truffa, che neppure l'amore, forse, giustifica[132] (TA, 289).

Due anni dopo, nell'edizione Borla, esce *Nato in Tibet* di Chogyam Trungpa[133], con una prefazione di C. Campo intitolata: *Fuga e sopravvivenza. La caduta fisica del Tibet*, coincide, per Cristina, con la caduta spirituale dell'Occidente cristiano.

Entrambe le catastrofi hanno origine in un identico principio: quell'oblio non soltanto della dimensione verticale del pensiero ma di quella garanzia verticale del mondo che, "molto più che un'empietà è un suicidio", fino, all'accezione più o meno fisica del termine, nella vecchissima divinizzazione dell'uomo che lo consegna per prima cosa a un'esistenza radicalmente disumana.[134]

In quell'anno Cristina diede la sua collaborazione alla rivista “*Conoscenza religiosa*”, diretta da Elémire Zolla.

La rivista nacque da una proposta di Federico Codignola, dell'editrice La Nuova Italia, nel 1969; era deciso che si sarebbe tenuta su un piano del tutto staccato da quello che era allora dato per acquisito. Naturalmente Vittoria ed io - scrive Elémire Zolla in un'intervista-saggio - si fece insieme, non esistevano motivi di possibile dissenso e ciò che lei scriveva comparve via via negli anni fino alla morte.[135]

Del primo numero Cristina mandò le bozze a Margherita P. Harwell, con una lettera datata 21 maggio 1968: “Ci sono... tre poesie mie sulla Messa, la vera, quella che si celebra solo più "di nascosto" (1. Il celebrante, 2. La Consacrazione, 3. L'Agnus Dei) ... ”[136] (TA, 300).

Ha inizio qui -secondo quanto afferma Margherita P. Harwell- “un nuovo filone” della poesia di Cristina, in cui ha “la prevalenza il rito”, e si è parlato a questo proposito di “una poetica del rituale”[137].

Nella poesia Missa Romana, prende il sopravvento l'amore di Cristina per la liturgia pre-conciliare che la porterà, quando anche l'Abbazia di Sant'Anselmo passerà alla liturgia in volgare, postconciliare, a frequentare il Russicum[138], “ove il rito bizantino resiste nelle sue forme immuni dal tempo”[139].

L'interesse di Cristina si volge sempre più a testi religiosi dell'Oriente e dell'Occidente, per il recupero di quella “dimensione verticale” dell'uomo che è la “dimensione del sacro”.

Nel 1970 esce da Rusconi L'uomo non è solo[140] di Abraham Joshua Heschel , con una introduzione di C. Campo “la più idonea a proporre una chiave di lettura per accostarsi a Heschel”[141].

Alle voci atrocemente astratte di un mondo ancor più atterrito che ignaro dell'adorazione, Heschel oppone il grave sguardo, celestiale insieme e carnale, dell'amante ricevuto e colmato notte dopo notte, nel giardino murato, dalla sublime regina che l'intero paese crede morta. Egli appare il vero vivente e veggente in una città di pietrificati o di sonnambuli che non sanno più nulla di se stessi, che hanno dimenticato persino l'elemento primario e miracoloso nel quale vivono immersi. Poiché “esattamente come l'uomo vive nel regno della natura ed è soggetto alle sue leggi, allo stesso modo egli è situato nella dimensione del sacro. Può sfuggire ai confini del sacro altrettanto poco quanto può accomiarsi dalla natura. Egli non può scindersi dalla dimensione del sacro né col peccato né con la stupidità né con l'apostasia né con l'ignoranza. Non c'è scampo da Dio[142] (SFN, 146-147).

L'anno seguente, sempre da Rusconi editore, esce il secondo volume di saggi di Cristina, intitolato Il flauto e il tappeto.[143]

Sono due immagini del destino, -spiega Cristina- una secondo il Salmista (Ps.37), una secondo varie tradizioni (anche Hofmannsthal le raccolse, nella famosa immagine del tappeto della vita). Vorrei che in realtà non si trattasse di un libro di saggi ma di un solo discorso in più tempi, come una serie di pezzi musicali dove tornano sempre gli stessi temi e addirittura le stesse parole. O una "camera picta" con gli stessi paesaggi e personaggi visti successivamente e circolarmente. /.../ In ogni modo vorrei fosse chiaro che non è se non appunto, una camera, un vestibolo, preparato per un Ospite che non si vede ancora e che, se

volesse, potrebbe apparire nel prossimo libro: questo non è per me se non un esercizio ascetico nella speranza di quello[144] (TA, 301-302).

Quando il libro uscì, Cristina ne mandò una copia ad A. Spina:

Che nel mio piccolo libro vi sia qualcosa che voi riconoscete per vostro - voi maestri di tappeti, di flauti e di sprezzature - mi rende molto pesante l'assenza di quei gesti. Il libro non ha avuto per ora una sola recensione, se si esclude lo scritto da ubbriaco che le accludo per divertirla. Laurenzi, Ceronetti, Milano, De Sanctis ne hanno offerte ai loro giornali sono state rifiutate senza finzioni.[145]

Ricevuto il libro in dono, Alessandro Spina le scrisse:

A Isfahan visitai una volta una bottega dove dinanzi a un grande telaio verticale una donna e sei giovinette, tre alla sinistra e tre alla destra, annodavano un tappeto. Udire le parole di Cristina al Collegio di Musica o nella casa sull'Aventino non è che una replica di quella immagine, sorprenderla in bottega mentre con un gran foglio davanti annoda le frasi. Il nodo è il segreto di noi orientali, che così procediamo per compiere la tela. Per questo, Lilla Cristina, la sua opera ci appartiene. Ha rubato il nostro tempo, cioè il nostro computo del tempo - e così ci onora.[146]

In quell'anno, Guido Ceronetti scrisse una recensione su Il flauto e il tappeto, che fu però pubblicato solo l'anno dopo su "Paragone", col titolo: Cristina Campo saggista della perfezione.

La prima virtù di questa raccolta di Cose Scritte - scrive Ceronetti - è di essere, tra tante mediocrità infinite facili da definire, un fiore indefinibile e inclassificabile. Va bene chiamarli, con reverenza saggi, ma che l'orrenda parola Saggistica non si avvicini col suo laccio acchiappacani. L'argomento e il risultato combaciano nell'inafferrabilità: la Perfezione. /.../ L'occhio-ape della Campo vaga dalla fiaba al gregoriano, dal proverbio popolare al rito bizantino, da Proust a Borges, da Lawrence Olivier a Gérard Philipe ("ultimo abitatore moderno del regno elfico") da Shaharazad alla mazurka, e sempre ne stacca qualche cosa di vertiginoso e di essenziale. Il simbolo, il mistero, la perfezione, il destino, questo è un degno parlare umano a umani. Lo stile non mente, e le nozze dell'erudizione con la verità che sta sopra sono sempre benedette. /.../ La Campo ci insegna molte cose. Non le insegna con la ferula, ma "con lievi mani" - lievi ma simili a coltelli, ai coltelli meticolosi della Moore. Lascio chi ha pensato e scritto Il flauto e il tappeto su questa sibillina frontiera della lode onesta: non appartiene ai loquentes mendacium.[147]

A parlare, qualche anno più tardi, de Il flauto e il tappeto sarà il poeta Mario Luzi, che conobbe Cristina a Firenze tramite Leone Traverso. Ci fu tra i due “un'intesa forte e viva”, che s'incrì quando Luzi pubblicò Nel magma, “un libro che fraintese”[148].

Autrice di un libro splendido e inservibile (Il flauto e il tappeto) Cristina Campo concentra il fuoco della sua mente su poche araldiche perfezioni, una delle quali è quella del poeta intento al suo esercizio di distillare essenze. Insensibile ai richiami del secolo, un pò monaco un pò chinois mallarmeano, “siede” codesto sottile anacoreta “contro la parete” già pronto, si direbbe, per la miniatura o l'arazzo che devono fissarlo in effigie. Nella concezione corrispondente a questa squisita iconografia il luogo della poesia è la cella dove brucia senza consumarsi la fiamma fissa della meditazione e il lavoro della poesia è una perfettamente analoga ascesi tecnica, un inesauribile acquisto di maestria sulla materia fino a estrarne la gemma traversata dalla luce segreta dell'intelligenza definitiva.[149]

Nel 1971 esce, nell'edizione Einaudi, un volumetto di poesie di John Donne, intitolato Poesie amorose Poesie teologiche[150], a cura di C. Campo. La scelta delle poesie, operata da Cristina Campo, come anche la scelta del titolo, intende designare al lettore un percorso ascensionale, che va dall'amore profano e poi “pre-teologico” all'amore “teologico”[151]. Un ‘itinerarium mentis in deum’ che Cristina condivide, perché “noi non viviamo soltanto nel tempo e nello spazio ma anche nella conoscenza di Dio”[152].

L'anno seguente (1972), per prefare un volume di Simone Weil, L'attesa di Dio[153], Cristina “creò l'eteronimo Benedetto P. d'Angelo, che fu richiamato all'ordine, come confratello riottoso, dai guardiani dell'ortodossia progressista di Paolo VI”[154].

Dello stesso anno è l'intervista rilasciata ad Antonio Altamonte per il quotidiano “Il Tempo”[155].

A un altro itinerario spirituale Cristina si volse quando scrisse l'introduzione a uno dei libri che più amava: Racconti di un pellegrino russo[156].

“Per grazia di Dio sono uomo e cristiano, per azioni grande peccatore, per vocazione pellegrino della specie più misera, errante di luogo in luogo. I miei beni terrestri sono una bisaccia sul dorso con un po' di pan secco, o nella tasca interna del camiciotto, la Sacra Bibbia. Null'altro”.

Questa apertura, tra le più ammalianti della letteratura di ogni paese -comparabile a quella dell'Amleto o della Storia del facchino di Bagdad - inaugura insieme un grande trattato spirituale, un romanzo picaresco, un risplendente poema russo e una fiaba classica. Nel misterioso testo anonimo trascritto sull'Athos dall'abate Paissy del monastero di S.Michele Arcangelo dei Ceremiszi presso Kazan' intorno al 1860, la fiaba per una volta si mostra senza

maschera, mostra cioè quello che tutte le grandi fiabe sono copertamente: una ricerca del Regno dei Cieli, l'inseguimento di una visione ignota e inesplicabile, spesso soltanto di un'arcana parola, per la quale si diserta di colpo la terra amata e ogni bene, ci si fa appunto pellegrini e mendichi, beati folli dal cuore in fiamma dei quali il mondo intero si fa beffe e che il mondo "che è dietro quello vero" soccorre e guida con meravigliosi segni e portenti[157] (I, 223-224).

Ed è ancora il mondo spirituale dell'Oriente cristiano a raccogliere lo sguardo attento di Cristina, ormai prossimo a spegnersi: con i Detti e fatti dei Padri del deserto[158], pubblicati da Rusconi nel 1975. Cristina Campo ne scrive l'introduzione e traduce alcuni brani che si alternano ad altri tradotti da Piero Draghi.[159]

I maestri cristiani del deserto fiorirono, esplosero in un attimo che durò tre secoli, dal III al VI dopo Cristo. Da poco Costantino aveva restituito ai cristiani il diritto di esistere, spezzando il dogma di Commodus - Christianus me inveni, i cristiani non siano -, e sottratto con dolcezza la giovane religione al terreno meravigliosamente umido del martirio, alla stagionatura incomparabile delle catacombe.

Questo significava, evidentemente, consegnarla a quel mortale pericolo che rimase tale per diciotto secoli: l'accordo col mondo. Mentre i cristiani di Alessandria, di Costantinopoli, di Roma, rientravano nella normalità dei giorni e dei diritti, alcuni asceti, atterriti da quel possibile accordo, ne uscivano correndo, affondavano nei deserti di Scete e di Nitria, di Palestina, e di Siria. Affondavano nel radicale silenzio che solo alcuni loro detti avrebbero solcato, bolidi infuocati in un cielo insondabile. In realtà, la maggior parte di quei detti fu pronunciata per non rivelar nulla, così come la vita di quegli uomini volle essere tutta quanta la vita di "un uomo che non esiste" /.../

I detti e i fatti dei Padri - *lògoi kai érga, verba et dicta /sic/* - furono raccolti in ogni tempo con estrema pietà perché, appunto, erano quasi sempre noci durissime, inscalfibili, da portare su di sé tutta la vita, da schiacciare tra i denti, come nelle fiabe, nell'attimo dell'estremo pericolo /.../ Le sentenze sono dardi dalla punta di ferro che ronzano lungamente nell'aria prima di conficcarsi verticalmente nel cuore del discepolo /.../

Il nudo, compresso racconto con clausole sempre uguali come i poemi di Omero, di un ardimento psicologico e di una frugalità verbale da far suonare l'intera narrativa profana come il vuoto stormir di canne che impediva di meditare ad Arsenio, è ogni volta il meraviglioso ritratto dell'uomo che non sembra si possa mai ritrarre tanto egli dimora di là da ogni enigma: l'uomo spirituale (I, 211-221, passim).

Intenta a salire i "gradini fondamentali della scala coeli", proprio come questi esicasti[160] del deserto, Cristina Campo trascorse gli ultimi anni della sua vita senza quasi vedere anima viva. La corrispondenza con A. Spina si era interrotta nel 1971; non sappiamo se la fine di questo scambio epistolare fu dovuta alla "totale amputazione del mondo" operata da Cristina, attraverso il silenzio e il digiuno (ultimamente si nutriva solo con poco riso), o fu

dovuta alle crisi cardiache sempre più frequenti. Ma, già da tempo aveva diradato ogni presenza attorno a sé.

A Roma - scrive in una lettera del 21 maggio 1968 - non vedo che pochissima gente "sublime" - un Arcivescovo, un Vescovo, alcuni preti e monaci, con i quali la conversazione sarebbe fuori luogo, come tra ufficiali e soldati al fronte; se avessi tempo per altre compagnie non troverei che poveri "letterati", più remoti per me dei marziani, o gente ricca, estremamente volgare e tutt'al più volenterosa. Non esiste una società, a Roma, non uno stile di vita. E del resto, chi ha voglia di conversare bevendo il the e guardando il fiume scorrere sotto i luminosi archi dei ponti, qui dove il disastro spirituale inquina l'aria, dove ogni forma di bellezza è contaminata dal tradimento e dal sacrilegio. Vivere in una "Città santa" in tempi di apostasia è infinitamente più atroce che vivere in una città profana, come è in fondo Firenze, pur nel suo grande stile (TA, 299-300).

"Il viaggio terrestre" di C. Campo, finisce proprio qui, nella "Città Santa", a Roma, luogo emblematico del sacro e della sua "garanzia verticale", Civitas Dei, ma anche - in un tempo ormai di apostasia - Civitas Diaboli.

Cristina Campo morì, per un attacco più violento del solito, il 10 gennaio 1977.

A dare la notizia al mondo della morte di Cristina fu Roberto Calasso, il 13 gennaio, sul "Corriere della sera"[161].

Qualche mese più tardi esce il numero uno di "Conoscenza religiosa", con la notizia della morte di C. Campo in prima pagina e con le "poesie sacre" che Cristina diede pochi giorni prima di morire. Esse sono l'estrema "preghiera" offertaci in dono da Cristina, "l'esile", "la morente", che ha vissuto la sua "breve", "umbratile" vita, quasi come gli esicasti del deserto, che tanto amava, quasi come, "un uomo che non esiste".

Capitolo Secondo

SULLA POESIA DI CRISTINA CAMPO

II.1. La Tigre Assenza

"Poesia é l'arte di caricare ogni parola del suo massimo significato"[162]

La Tigre Assenza, come già detto al capitolo I, raccoglie, postume, le poesie di C. Campo, in tutto trenta componimenti e le traduzioni poetiche. Il volume prende il titolo da una lirica eponima[163] composta pro patre et matre, morti entrambi tra il dicembre 1964 e il giugno 1965. Il libro è curato da Margherita Pieracci Harwell. Poesie e traduzioni costruiscono, nello spirito di C. Campo, un'ideale Libro degli amici di hofmannsthalliana memoria[164].

“Le traduzioni /.../ definiscono un'area di interessi a dominante religiosa, e si dispongono come una serie di pezzi musicali dove tornano sempre gli stessi /motivi/ (ossessivo quello dell'assenza) spesso le medesime parole, con un incrociarsi di rimandi tra versioni e Poesie ancora tutto da esplorare ”[165].

Cristina Campo che sottopose i suoi saggi a un interminabile "labor limae" ha in parte risparmiato la sua produzione poetica. Il "gioco di varianti", riguarda solo il "primo tempo"[166] della poesia, che coincide pressappoco con la pubblicazione del libretto Passo d'addio nel 1956. Esso comprendeva undici componimenti, cinque dei quali appartenevano a un Quadernetto, in cui Cristina aveva copiato undici poesie per Margherita Pieracci Harwell, come dono per il Natale del 1954.

Tre componimenti presentano un maggior numero di varianti: /Ora che capovolta è la clessidra/ (TA, 21); /Ora non resta che vegliare sola/ (TA, 24); e Oltre il tempo oltre un angolo (TA, 37), quest'ultima fu pubblicata su "Paragone" nel 1958.

Altri cinque componimenti[167] presentano solo qualche leggero tocco. Piccole correzioni, ma che valgono come altrettante testimonianze dell'acribia[168] che guidò sempre, "da un capo all'altro" della sua opera, il demone "imperdonabile" di Cristina Campo, che parve placarsi solo dopo la pubblicazione de Il flauto e il tappeto (1971), che riprende, nel modo di una redazione definitiva, motivi e temi precedenti[169]. Quando, cioè, si accentua, intorno agli anni settanta, l'interesse di Cristina per testi religiosi dell' Oriente e dell'Occidente e il saggio introduttivo[170] prevarrà sul "saggio creativo o d'autore"[171].

Per Margherita P. Harwell, come già ricordato nel precedente capitolo, il "secondo tempo" della poesia di C. Campo avrebbe inizio intorno al 1967-68 con le poesie che apparvero, a partire dal 1969, sulla rivista "Conoscenza religiosa", dove si ha una prevalenza del "rito" e per la quale Monica Farnetti[172] ha parlato di "poesia liturgica". "Poesia concepita all'insegna del rito e del gesto simbolico, preghiera e liturgia"[173].

Solo una poesia concepita come "rito"[174], poteva salvare la "bocca" e la "preghiera" dal morso famelico della "Tigre Assenza" e osare rifiorire "come il lauro secco dello stendardo di Lorenzo"[175] (TA, 292), dopo undici anni di silenzio: "E' questa la ragione (perfezione è una parola che mi ossessiona"[176] (TA, 296).

Il "poeta faber", ha bisogno dell'ars e del "labor limae", per "lavorare la pietra"[177] (TA, 290), o separare la "lega" dalla "scoria". Il poeta ispirato, di cui tanto si burlò Orazio nell'Epistula ad Pisonem[178], soggetto alla "precipitazione poetica"[179] o illuminazione, ha il dovere, in quanto "giusto", di raccogliere nella "memoria" e consegnare ai posteri la "verità svelata". Essendo la "mediazione" più che la "persuasione" il suo compito precipuo, "l'abilità" maggiore del poeta verrà a coincidere con la "memoria"[180] più che con "l'elocutio".

Forse per questo la poesia del "secondo tempo" di C. Campo nasce in uno stile che non ha bisogno né di varianti né di correzioni, o forse perché la morte, in agguato, spezza il filo di questo nuovo discorso poetico.

Entrambe le concezioni presiedono alla poesia e all'opera di C. Campo, come vedremo meglio in seguito.

II.2. Il primo tempo della poesia di C. Campo

Il "primo tempo" della poesia di C. Campo è caratterizzato: da componimenti brevi, scanditi in strofe di lunghezza variabile (dove prevalgono quartine e distici); dall'uso dell'enjambement che evidenzia come l'unità di misura non sia il verso ma la strofe, ciò è sottolineato anche dal fatto che la pausa sintattica spesso coincide con la fine della strofe. Talvolta l'enjambement posto tra la fine della penultima strofa e l'inizio dell'ultima spezza la monotonia di questo schema, talvolta crea dei componimenti caudati come quando la penultima strofa travalica in un unico verso finale che si staglia come una gemma a mò di epifonema[181]. E' altresì caratterizzato dall'uso del verso libero (polimetro), che alterna per lo più endecasillabi e settenari, i versi maggiormente usati nella tradizione poetica italiana. Fa eccezione all'uso del verso libero: Canzoncina interrotta[182], tutta di settenari sciolti suddivisi in cinque strofe di quartine. L'ultimo verso dell'ultima quartina è formalmente marcato dal segno visibile (i puntini sospensivi) della reticenza o aposiopesi, appunto perché "canzoncina interrotta":

Laggiù di primo ottobre

la marea delle foglie

all'angelica notte

già tratteneva il piede.

Non vedute cadevano

(là tutto era furtivo),

lento frusciava rune

al plenilunio un fico.

Sfilava dal tuo sogno
un miccio le sue cabale,
veranda incomparabile,
dolce Capodimondo.

Solo la veemente
mia ora lacerava
sul cancello le rose ...
E riversa una statua

forse mordeva - al turbine
di quel volo - l'autunno,
origliere di muschio
...

(TA, 35)

La "figura retorica del silenzio" contrappunta ben ventidue componenti su trenta, ed è posta il più delle volte in posizione iniziale o finale di verso, altre volte in sostituzione del verso come in Canzoncina interrotta e in Emmaus:

...
Ti cercherò per questa terra che trema
lungo i ponti che appena ci sorreggono ormai
sotto i meli profusi, le viti in fiamme.
Volevo andarmene sola al Monte Athos
dicevo: restano pagine come torri

negli alti covi difesi da un rintocco.

...

Ma ora non sei più là, sei tra le grandi ali incerte

trapassate dal vento, negli aeroporti di luce.

...

Nei denti disperati degli amanti che non disserra

più il dolce fiotto, la via d'oro del figlio...[183] (TA, 36)

Qui, le parole affiorano dolorosamente dal silenzio, e come i "tagli" nelle tele di Lucio Fontana diventano gesto: "Se qualche volta scrivo è perché certe cose non vogliono separarsi da me come io non voglio separarmi da loro. Nell'atto di scriverle esse penetrano in me per sempre - attraverso la penna e la mano - come per osmosi"[184] (I, 143).

Tra le figure metriche è la sinalefe (seguita dalla sineresi) quella maggiormente usata. Tra le figure del suono prevalgono: l'allitterazione[185] e l'assonanza. A volte, l'effetto allitterante unisce a livello fonico un enunciato del tipo: sostantivo + aggettivo, quasi sempre sede privilegiata di un tropo metaforico: grandi ali incerte; denti disperati[186]; stelle spente[187]; isole negligenti[188]; covi d'acacia[189]; asciutti alari[190]; statue ferite[191]; notti piovose[192]; tenera tempesta, suono soave[193]; aeree bare[194]; bianchi abiti estivi, amara bacca, sorridenti addii[195].

L'alternanza delle posizioni forti e delle posizioni deboli nella catena sillabica del verso rivela una struttura metrico-ritmica in cui si succedono sequenze giambico-anapestico e sequenze trocaico-dattilico, con una prevalenza delle prime sulle seconde che determina un'intonazione prevalentemente ascendente[196].

II.3. Il secondo tempo della poesia

Quando a partire dal 1969, su "Conoscenza religiosa", dopo undici anni di silenzio, riaffiora un nuovo discorso poetico, troviamo componimenti dal respiro più ampio, come: Missa Romana[197] (TA, 41-43), Diario bizantino (TA, 45-50), veri e propri poemetti sacri, e Canone IV (TA, 54-55).

La coazione a ripetere è attuata prevalentemente, ma non esclusivamente, dall'iterazione di parole, versi e strutture, fermo restando le figure del suono come l'assonanza e l'allitterazione.

Si vedano per esempio i versi iniziali di Diario bizantino:

Due mondi - e io vengo dall'altro.

Dietro e dentro

le strade inzuppate

dietro e dentro

nebbia e lacerazione

oltre caos e ragione

porte minuscole e dure tende di cuoio,

mondo celato al mondo, compenetrato nel mondo,

inenarrabilmente ignoto al mondo,

dal soffio divino

un attimo suscitato,

dal soffio divino

subito cancellato,

attende il Lume coperto, il sepolto Sole,

il portentoso Fiore.

Due mondi - e io vengo dall'altro. (TA, 45)

La struttura della poesia è caratterizzata da un parallelismo continuo, come per la poesia ebraica e le antifone della musica liturgica. Il verso iniziale è iterato alla fine della strofe come una formula liturgica. Al centro geometrico della poesia si staglia un climax (mondo celato al mondo, compenetrato nel mondo,/ inenarrabilmente ignoto al mondo,/). Si segnala poi, a fine strofe, l'enumerazione asindetica: /... il Lume coperto, il sepolto Sole,/ il portentoso

Fiore./, le cui repliche sono l'una variazione metaforica dell'altra. Sulla struttura di una enumerazione asindetica è costruito quasi l'intero segmento testuale di *Nobilissimi ierei*:

Nobilissimi ierei,
grazie per il silenzio,
l'astensione, la santa
gnosi della distanza,
il digiuno degli occhi, il veto dei veli,
la nera cordicella che annoda ai cieli
con centocinquanta volte sette nodi di seta
ogni tremito del polso,
l'augusto cànone dell'amore incommosso,
la danza divina del riserbo:
incendio imperiale che accende
come in Teofane il Greco e in Andrea Diacono,
di mille Tabor l'oro delle vostre cupole,
apre occhi del cuore negli azzurrissimi spalti...

Che prossimità spegne
come pioggia di cenere. (TA, 51)

Versi brevi si alternano a versi lunghi, e le frasi poetiche, spesso molto ampie, sembrano organizzate, come per il canto gregoriano, secondo “il cosiddetto "ritmo libero" /.../ "ritmo libero" significa organizzazione delle cellule indivisibili della melodia o delle frasi secondo un ordine che non ha scadenze obbligate o simmetriche; ma non significa assenza di ritmo”[198].

La predilezione per le strutture iterative può essere spiegata col lavoro di traduttrice, dopo "anni di commercio" con lingue e letterature anglosassoni. L'inglese, infatti, secondo il parere di Bice Mortara Garavelli “mostra una predilezione spiccata per le strutture

iterative”[199]. Può essere altresì spiegata dall'importanza che la Bibbia e lo stile biblico, la liturgia romana e bizantina assumono in questa nuova fase della vita e della poesia di C. Campo.

Alla liturgia latina preconciliare e soprattutto a quella bizantino-slava attinge vocaboli, esclamazioni e formule che renderanno indispensabili, per Diario bizantino e le altre poesie sacre che uscirono su “Conoscenza religiosa”, N.1, gennaio-marzo 1977, un apparato di note che Cristina stessa aveva preparato.

Per chi - spiega lei stessa - non abbia familiari i riti e gli usi della Chiesa d'Oriente (soprattutto la bizantino-slava di cui si tratta qui) sembra necessaria qualche nota, sia sugli inserti liturgici e latini, sia sui riferimenti scritturali, soprattutto alcuni passi di san Paolo che legano l'una all'altra, in un modo o nell'altro, tutte le poesie[200] (TA, 247-248).

II.4. Tradizione e talento individuale

“Le mie parole echeggiano/ Così, nella vostra mente./ Ma a che scopo/ Esse smuovano la polvere su una coppa di foglie di rose/ Io non lo so. Altri echi/ Vivono nel giardino. Li seguiremo?”[201]

L'esordio poetico di C. Campo avviene sotto il segno di T.S. Eliot, che apre e chiude la breve raccolta di Passo d'addio con un'epigrafe iniziale, tratta da uno dei Quattro quartetti: Little Gidding[202], e con due poesie poste in appendice al libretto con la dicitura: Due esercizi su Eliot[203].

La convocazione del tardo T. S. Eliot a presiedere alla poesia degli "addii" ha certo una sua congruità tematica ("Every poem is an epitaph", v.225), rimandando allo smagato scenario di una avanzata, e ormai quasi avvizzita, maturità che può dichiarare vuote, e pertanto congedabili le promesse della vita. "Ash on old man's sleeve/ is all the ash burnt roses leave"[204].

Ad arricchire la "memoria" poetica di Passo d'addio concorrono tuttavia altre auctoritates che come “echi inattesi - l'urto dell'atollo contro la chiglia - hanno il compito di rivelarci sopra noi stessi più di quanto non consentiamo a sapere”[205] (SFN, 75). Hanno il compito, altresì, di indurci a sfogliare la "serie di piccole imprevedibili antologie", formatesi nella mente del poeta. Così facendo, la poesia di C. Campo mette in gioco anche la "memoria" del lettore, e del resto fu proprio Eliot a scrivere che: “Una delle qualità del vero poeta... è che nel leggerlo

ci ricordiamo di remoti predecessori, e nel leggere i suoi remoti predecessori ci ricordiamo di lui”[206].

Si ripiegano i bianchi abiti estivi

e tu discendi sulla meridiana,

dolce Ottobre, e sui nidi.

Trema l'ultimo canto nelle altane

dove sole era ombra ed ombra il sole,

tra gli affanni sopiti.

E mentre indugia tiepida la rosa

l'amara bacca già stilla il sapore

dei sorridenti addii[207]. (TA, 19)

Il verso iniziale della poesia posta ad apertura di Passo d'addio dà subito il via al gioco di echi e corrispondenze con i suoi "maestri di poesia", richiamando alla memoria due versi di Emily Dickinson: “Finché l'estate ripieghi il miracolo/ come una donna la sua veste”[208].

C. Campo condensa i due versi della similitudine dickinsoniana in un unico verso impersonale in cui scompaiono i due soggetti grammaticali della frase, il primo dei quali è assorbito nell'aggettivo "estivi", posposto al sostantivo "abiti".

Scompare quindi la similitudine, ciò che resta è l'immagine naturale e concreta del cambio di stagione, senza alcun termine di paragone.

E' proprio quest'attenzione alla realtà oggettiva, l'amore per la concretezza, il filo che unisce, nella poesia di C. Campo, "tradizione e talento individuale"[209]. Ed è ciò che anche accomuna sincronicamente fra loro - nel dialogo sinfonico tra le svariate traduzioni poetiche e tra quest'ultime e la sua poesia - gli autori prediletti da C. Campo: T. S. Eliot, E. Dickinson, W. C. Williams, S. Weil, U. von Hofmannsthal, D. Barnes, E. Siro, C. Rossetti, J. Donne e gli altri poeti metafisici minori, S. Giovanni della Croce, Ezra Pound, G. Benn, ecc.

“Ci occorre sempre un simbolo concreto per afferrare un'idea come si afferra un pezzo di pane” (TA, 284), scrive in una lettera del 1956 C. Campo. Tale lezione Cristina la trae parimenti dalla Commedia di Dante e dai testi biblici, disseminati di parabole (soprattutto

Nuovo testamento) e di simboli concreti, così come disseminate di simboli concreti sono le fiabe. “ Soltanto per allusioni celate nel reale si manifesta il mistero. 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”[210] (I, 167).

Ma per tornare alla poesia sopra citata notiamo che il sostantivo "abiti" è altresì qualificato dall'aggettivo "bianchi", questa volta anteposto al nome, il che potrebbe farci pensare a un aggettivo esornativo, se non fossimo rimbalzati di nuovo, proprio grazie a quell'aggettivo, a E. Dickinson.

E' opportuno sottolineare - scrive M. P. Harwell - l'accento a quell'arrivo “in bianco” (simbolo della Risurrezione, e in essa dell'incontro ultraterreno, finalmente senza più ostacoli) che corrisponde alla “elezione bianca” di una sua famosa poesia. Proprio in quel tempo (cioè verso il trentesimo anno di età) Emily Dickinson, quasi per rendere tangibile il simbolo cominciò a vestirsi esclusivamente di bianco[211].

Come abbiamo già precedentemente sottolineato, l'aggettivo in C. Campo, è strettamente legato al sostantivo, grammaticalmente come attributo, foneticamente dall'allitterazione, ed è il più delle volte luogo privilegiato di un tropo metaforico[212].

Nel caso specifico, il sintagma "abiti" è anch'esso abbarbicato, dall'allitterazione, ai due "aggettivi a cavalcioni"[213] (bianchi abiti estivi), i quali alludono l'uno a un simbolo di resurrezione, l'altro al "tempo passato", ossia la stagione estiva che ormai volge al termine per lasciare il posto al "dolce Ottobre", al "tempo presente".

"L'urto dell'atollo contro la chiglia" ci rispinge, dunque, di nuovo verso T. S. Eliot. L'intero libretto di Passo d'addio risulta infatti modulato sui versi iniziali del primo Quartetto: Burnt Norton[214]. Così, "tempo presente" (simboleggiato dall'incipiente stagione autunnale e dall'avverbio temporale "ora")[215] e "tempo passato" (simboleggiato dalla stagione estiva) “sono entrambi forse presenti nel tempo futuro”[216], "traguardo della morte-resurrezione".

Se partiti dall'aggettivo "estivi" siamo approdati dapprima a E. Dickinson e poi a Eliot è perché nello stile di C. Campo, non troviamo mai l'aggettivo esornativo. Per C. Campo “il solo aggettivo che valga la pena di usare è l'aggettivo essenziale al senso del passaggio. Mai l'aggettivo decorativo”[217] (TA, 240).

Questo appunto, che C. Campo trae da una lettera di E. Pound, insieme con altri tratti da un famoso saggio letterario di Pound, Come bisogna leggere, fissano in una vera e propria Ars poetica i caratteri fondamentali dell'ars scribendi di C. Campo; che sono poi anche i caratteri fondamentali che E. Pound riconobbe agli haiku, (brevi ed ellittici componimenti poetici giapponesi) e specialmente all'ideogramma cinese: "concretezza"[218], "precisione"[219] e "concisione"[220].

Nucleo teorico di tale metodo di scrittura, che guidò E. Pound nella cura dell'antologia *Des Imagistes*[221] nel 1914, è il saggio di Ernest Fenollosa *L'ideogramma cinese come mezzo di poesia. Un'ars poetica*[222].

Tra i poeti accolti nella suddetta antologia figura anche W. C. Williams, altra stella polare nel firmamento poetico di C. Campo. Come abbiamo già detto nel capitolo precedente[223], Cristina conobbe il poeta, ormai ultrasettantenne, nel 1957. In una famosa poesia che C. Campo accolse ne *Il fiore è il nostro segno* (1958), ristampata sulla "Posta letteraria" nel 1959, e poi nell'edizione dell'Einaudi (1961), Williams definì così la propria ricerca poetica:

Attenda il serpe sotto

la gramigna

e la scrittura

sia di parole, lente e rapide, affilate

a colpire, quiete ad attendere,

insonni -

a conciliare con metafore

le persone e le pietre.

Componi. (Niente idee

se non nelle cose) Inventi!

Sassifraga è il mio fiore, che spacca

le rocce[224] (TA, 150).

Il verso "niente idee se non nelle cose" ricorre più volte anche in Paterson[225], lungo componimento misto di versi e prosa in cinque libri. Le "cose" di cui parla Williams benché siano di una realtà "altra", in quanto per W. "gli artisti /.../ separano le cose dell'immaginazione da quelle della realtà"[226], sono pur sempre "cose". Per W. "l'immaginazione è una forza creativa che produce oggetti"[227].

La forza creativa e non-imitativa del poeta sembra dunque nascere dal pensare per immagini prima che per concetti. "Così, nella poesia, - scrive C. Campo - la figura preesiste all'idea da colarvi dentro. Per anni essa può seguire un poeta, domestica e favolosa, familiare e

inquietante, spesso un'immagine della prima infanzia, il nome strano di un albero, l'insistenza di un gesto. Essa aspetta con pazienza che la rivelazione la colmi"[228] (I, 150).

Così l'immagine della "tigre nell'angolo, con la sua coda che batte, batte ritmicamente"[229], precede di fatto, nell'opera di C. C., l'idea dell'Assenza a cui la troviamo più tardi associata ne *La Tigre Assenza*[230]. Ma l'incontro era già avvenuto sul piano letterario: Borges, per esempio, "che decide di crearsi nel sogno ciò che per tutta l'infanzia ha vagheggiato: una tigre"[231] (I, 21); ma anche W. Blake[232] e l'immane Eliot[233].

Ahi che la Tigre,
la Tigre Assenza,
o amati,
ha tutto divorato
di questo volto rivolto
a voi! La bocca sola
pura
prega ancora
voi: di pregare ancora
perché la Tigre,
la Tigre Assenza,
o amati,
non divori la bocca
e la preghiera...

(TA,44)

Scritta nel 1967, sembra interpretare a perfezione il motto estetico di Williams: "niente idee se non nelle cose", dove la "cosa": Tigre e l'idea: Assenza, sono uniti tra loro senza alcun nesso grammaticale, né sintattico.

Dal punto di vista strettamente grammaticale - come ha notato anche Monica Farnetti[234] - ci troviamo di fronte a due sostantivi contigui di cui l'uno dovrebbe di necessità essere l'apposizione dell'altro, ma non sappiamo quale dei due abbia questa funzione.

Benché ci muoviamo sul piano dell'analogia, non ci troviamo di fronte né a una metafora del tipo: l'Assenza è una tigre (perché tutto divora), né a una similitudine: l'Assenza (tutto divora) come una Tigre. Nel modo quasi di un'endiadi esprime le caratteristiche di un emblema (figura + motto esplicativo), dimostrandosi discepolo encomiabile del più grande "maestro di wit", John Donne. C. Campo - che sappiamo curò per l'Einaudi il libretto: Poesie amorose Poesie teologiche[235], ma che aveva già tradotto su rivista alcune poesie sparse - condivide con J. Donne pressappoco lo stesso itinerario poetico ascensionale che parte da una poesia "pre-teologica" (primo tempo) per approdare a una poesia "teologica" (secondo tempo).

La Tigre Assenza è anche il componimento dove convergono più tradizioni letterarie. Improntato ai canoni della "oggettività" e della "concisione", traduce, nel binomio reiterato nel titolo e nei versi del breve componimento, l'efficacia pittorica di un ideogramma. E come un ideogramma segna il punto di contatto in cui l'invisibile è portato a galla dal visibile[236], recuperando nella poesia quell'unità di senso e intelletto che Eliot vedeva ormai infranto nella poesia moderna occidentale, e che era, invece, la caratteristica peculiare della "poesia metafisica", di J. Donne[237], e prima ancora della poesia "stilnovistica" e di Dante.

II.5. Il demone della correzione

“Una direttiva, e non un confine, descrivono le correzioni degli autori”[238]

"Il demone della correzione" ha alitato sulla poesia di C. Campo, nel periodo compreso tra il 1945 e il 1958.

I ritocchi che C. Campo appose ad alcune delle sue poesie sono meticolosamente registrate nell'apparato di note in appendice al volume *La Tigre Assenza*. E' dunque necessario premettere che la nostra collazione delle varianti non parte dalla disamina degli autografi ma da un punto di partenza intermedio, qual è per noi la redazione privata e non "ufficiale" del Quadernetto di poesie inviate a M. P. Harwell, nel 1954.

Come è noto, Cristina non diede alle stampe la plaquette, ma due anni più tardi (1956) sottopose le undici poesie ivi contenute a un processo di revisione fortemente selettivo, recidendo in blocco sei di esse[239].

La poesia "ufficiale" di C. Campo nasce da un'operazione di demolizione e cancellazione che ricorda una quartina di Boris Pasternak, che Cristina amava sovente ripetere: “Lascia dei vuoti nella vita .../ e mai non esitare a cancellare/ interi blocchi, interi capitoli/ della tua esistenza..”[240]. Da qui, forse, il titolo del libretto che nacque da quelle rovine: *Passo d'addio*. “Questo titolo /.../ vorrà così, se intendiamo bene, suonare quasi congedo dell'autrice dai maestri e compagni di ieri, alla chiusura di una stagione di esperienze e di esercizi”[241]. Vorrà parimenti suonare quasi congedo alla fase pre-natale della sua poesia, parte della quale

rivolte "bianca", così come bianche erano le sei pagine del Quadernetto che precedevano la prima poesia ricopiata: *Moriremo lontani*.

“Non so - scrive M. P. Harwell - a che fossero lasciate in sospeso quelle sei pagine, come non so se fossero tutte estetiche le ragioni per cui rifiutò di includere nel piccolo libro di Scheiwiller certe poesie del Quadernetto”[242]. Forse non siamo lontani dal vero a ritenere che la ragione di quelle pagine bianche sia contenuta in un passo illuminante tratto da: *Diario d'agosto* (1950). Ivi leggiamo: “La povertà, l'addio, la persecuzione stessa e la morte sono sventure della mano destra. Molta poesia ne è nata: la più bella. Le sventure della mano sinistra quasi sempre restano mute”[243].

“Il regno del patimento umano” risulta così diviso in: effabile (“le sventure della mano destra”) e in: ineffabile (“le sventure della mano sinistra”).

Lo spazio bianco del foglio oltre a simboleggiare l'eterna lotta del poeta con il silenzio, (come in Mallarmé, il “maggior laboratorio simbolistico”) potrebbe allora essere, se così si può dire, il “correlativo oggettivo” delle sventure della mano sinistra, che - come direbbe Seneca - “stupent”[244], lasciano, cioè a bocca aperta, ammutoliscono. Il motivo dell'addio, tra “le sventure della mano destra”, “come elemento germinale” della poesia, ma anche “come unità significativa minima del testo” e “come elemento ricorrente”[245], potrebbe allora essere il criterio che presiede al rifiuto di Cristina “d'includere nel piccolo libro di Scheiwiller certe poesie del Quadernetto”. Tra le prime poesie del Quadernetto a essere trascelte per un pubblico ristretto, ma non privato, troviamo: *Moriremo lontani* e *Vegliare sola*, apparse su “*Paragone*”, nel 1955.

Nell'estate di quell'anno Cristina scrive a Margherita Dalmati che *Moriremo lontani* è la sua prima poesia. Mentre da M. P. Harwell apprendiamo che nel Quadernetto che le regalò “*Moriremo lontani* e *La neve era sospesa* sono datate Natale '53-'54, le *Quartine brevi* 1952, e *Chartres* giugno '52- settembre '54. Evidentemente da *Moriremo* incipit per Cristina una vita nova”[246].

Inclusa l'anno successivo in *Passo d'addio*, *Moriremo lontani*, fu, come le altre poesie ivi contenute, dimidiata del titolo.

Il titolo complessivo del libretto scelto come diànoia o idea ispiratrice delle undici liriche, reca con sé l'immagine visiva e concreta del *Passo d'addio* “come sembra si chiami la prova di danza che un'allieva usa offrire staccandosi dalle compagne al termine del corso comune”[247].

La “visibilità della metafora” che affiora dal titolo del volumetto esprime ancora una volta il bisogno estetico della concretezza, di cui abbiamo già parlato, fissando l'idea ispiratrice dell'addio in un correlativo oggettivo emblematico: il *passo d'addio*, ossia il saggio finale di danza.

Moriremo lontani. Sarà molto

se poserò la guancia nel tuo palmo

a Capodanno; se nel mio la traccia
contemplerai di un'altra migrazione.

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

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

“nessun vincolo univa questi morti
nella necropoli deserta”[248]. (TA, 20)

Nella copia inviata nel 1961 ad Alessandro Spina troviamo corretto a mano: i due defunti, che nel distico finale sostituisce questi morti (v.14).

Nella tavolozza a cui C. Campo attinge per l'unica correzione apposta alla poesia, l'articolo determinativo sostituisce l'aggettivo dimostrativo e il sostantivo morti viene sostituito dal sostantivo defunti, il quale è preceduto dall'aggettivo numerale due.

L'aggettivo dimostrativo questi, plurale di questo, indica la vicinanza di qualcosa o qualcuno a chi parla. In caso di lontananza, lo si usa quando quel qualcosa o qualcuno è avvertito come importante e significativo per chi parla. Detto in altri termini questo “colloca o tende a collocare il sostantivo - espresso o sottinteso - nella sfera della 1° o 4° persona, e include quindi l'idea di vicinanza”[249].

Mentre l'articolo determinativo si riferisce a qualcosa di "noto" o che si dà per noto al lettore. Infatti i due defunti si riferisce ai due sarcofagi uniti nella stessa “teca di cristallo” nella sala egizia dei Musei Vaticani. “Se ti capita di trovarti nei Musei Vaticani, - scrive C. C. a M.

Dalmati (1955) - vedrai nella sala egizia una custodia di vetro con dentro i corpi di due bellissimi giovani. E sopra quella coppia millenaria, che è l'immagine stessa dell'amore, c'è il cartello: "Non erano uniti da nessun vincolo familiare"" (TA, 289).

La "tortura dell'amore separato, strappato tra i due versanti della morte"[250] suggerita dal verso iniziale: Moriremo lontani è superata dall'unione dei corpi ricongiunti dopo la morte dalla "coppia millenaria", assunta a "immagine stessa dell'amore". L'immagine della "coppia millenaria", resa nella poesia prima con: questi morti, e poi con: i due defunti, sembra contenere un richiamo memoriale alla teoria platonica della complementarità dell'amore, che Cristina ritroverà meravigliosamente esposta nelle liriche amorose di J. Donne.

Nella terna: i due defunti, l'idea della coppia è resa dall'aggettivo numerale : due, mancante nel precedente binomio, idea che perciò poteva essere resa soltanto con l'aiuto del contesto.

Il sostantivo defunti, plurale di defunto, viene dal latino defunctus, participio del verbo "mediale" defungor, che significa propriamente: "Liberarsi d'una incombenza o d'un obbligo (specialmente gravoso e spiacevole)", e quindi, "compiere qualcosa , terminare", da qui: "defunctus (vita)" = "terminare la vita terrena".

Nella etimologia della parola defunti che Cristina preferirà alla parola morti, forse anche per ragioni prosodiche o eufoniche (per evitare forse la consonanza "aspra" -rt- tra morti e deserta), possiamo cogliere una connotazione della vita, per così dire, epicurea, per cui la vita è vista come un'incombenza gravosa da cui la morte ci libera. Questa sfumatura semantica si coglie anche nella metafora che chiude il breve componimento: nella necropoli deserta, che connota negativamente il termine sotteso: il mondo terreno.

Il sostantivo morti, plurale di morto derivato da mortuus, participio del verbo morior ("morire") indica semplicemente "un individuo che ha smesso le funzioni vitali". Rispetto alla parola morti, la variante adottata da Cristina nel 1961, in quanto rende visibile la sua metafora originaria, risulta carica del "massimo significato". Appartiene di fatto alle parole "dell'era primaria del linguaggio"[251] (TA, 293), alla quale Cristina coscientemente, almeno dal 1959, tenta di arrivare. Meditando sull'aforisma weiliano: "Saveur maxima de chaque mot", "il sapore massimo d'ogni parola"[252], Cristina Campo scrive:

Il massimo del sapore non lo gustiamo mai nelle parole rare o in quelle del costume /.../ ma nelle pure e originarie - nel reale - quando siano sospinte dalla forza vitale come da una matrice e sboccino nella chiarezza dello spirito come fiori. Parole-corolle, scandite dalle loro vocali e consonanti come da petali e nervature[253] (I, 146).

Nella 1° redazione di Vegliare sola (Quadernetto, 1954) manca la suddivisione in strofe e ci sono molte differenze nella punteggiatura. Nella 2° redazione ("Paragone", 1955) la poesia suddetta è divisa in tre strofe di 5, 4 e 5 versi. Nella redazione di Passo d'addio, (1956) scompare il titolo e il verso finale del componimento viene isolato dal resto. Inoltre, ai versi 8, 10 e 12 troviamo delle varianti, (vedi Appendice).

Ora non resta che vegliare sola
col salmista, coi vecchi di Colono;
il mento in mano alla tavola nuda
vegliare sola: come da bambina
col califfo e il visir per le vie di Bassora.

Non resta che protendere la mano
tutta quanta la notte; e divezzare
l'attesa dalla sua consolazione,
seno antico che non ha più latte.

Vivere finalmente quelle vie
- dedalo di falò, spezie, sospiri
da manti di smeraldo ventilato -
col mendicante livido, acquattato

tra gli orli di una ferita.

(TA,24)

Nella seconda strofe (v.8), L'attesa (1956) corregge il sostantivo anima (1954-55), complemento oggetto del predicato verbale divezzare dal quale è metricamente separato dall'enjambement.

Nella copia a Spina (1961) il lessema attimo corregge a sua volta il lessema attesa, per cui: “divezzare/ l'anima dalla sua consolazione” (1954-55), diventa: “divezzare/ l'attesa dalla sua consolazione” (1956), poi: “divezzare/ l'attimo dalla sua consolazione” (1961).

Le ultime due varianti: attesa e attimo creano un effetto allitterante col primo emistichio del verso precedente: “tutta quanta la notte”. Oltre alle consonanti -tt- di notte, fanno l'eco alla vocale, a- di anima (trisillabo sdrucchiolo come attimo).

Sul piano semantico la sostituzione di attimo ad attesa ("tempo trascorso ad aspettare"), avviene sulla base di un rapporto di contiguità, suggerita dalla frase comune: "attendere un attimo", per cui il primo termine si trova in relazione sineddochica con il secondo.

Attimo (dal greco "àtomos") è etimologicamente "ciò che è indivisibile". In questo senso il lessema attimo può essere inteso come variante metaforica di anima ("soffio, respiro"), se intesa quest'ultima come "principio vitale" unitario, così come accade nelle culture pre-filosofiche indoeuropee e soprattutto nella cultura ebraica vetero-testamentaria che col termine anima indica sia la vita vegetativa, sia la vita spirituale[254].

Questa illazione sembra confermata da alcuni versi di Ràdonitza (Annuncio della Pasqua ai morti):

Nel vento di primavera

l'antica chiesa indivisa

annuncia ai morti che indivisa è la vita: (TA,56)

Bisogna poi dire che la parola anima, cancellata nelle due redazioni successive, compare in prossimità della parola: notte in altre due liriche di Passo d'addio: l'una, di cui abbiamo già parlato, Moriremo lontani compare nel 1955 proprio accanto a Vegliare sola sul N.62 di "Paragone":

Dell'anima ben poco

sappiamo. Berrà forse dai bacini

delle concave notti senza passi. (TA,20)

L'altra: /A volte dico: tentiamo d'essere gioiosi/, è posta nel libretto di Passo d'addio nella pagina precedente a Vegliare sola:

Ma senza fallo a chi così ricolma

d'ipotesi il deserto,

d'immagini l'oscura notte, anima mia,

a costui sarà detto: avesti la tua mercede (TA,23)

Se, dunque, con le due correzioni succedutesi, si vuol evitare l'iterazione del lessema anima, in prossimità della parola notte, in componimenti troppo ravvicinati, d'altro canto "il rapporto mnemonico" che il termine della prima redazione stabilisce con la mistica "notte oscura" dell'anima (S. Giovanni della Croce), vuol essere, se non mantenuto, per lo meno evocato.

Se le nostre illazioni non ci hanno portato troppo lontano dal vero, la variatio del lessema attimo raggiunge questo scopo più e meglio della precedente redazione: attesa, rispondendo al richiamo memoriale della "notte oscura" col gioco allitterativo delle vocali (a, i) di anima e delle consonanti (dentali e nasali) di notte.

Il frequente ricorrere di allitterazioni è alla origine della variante successiva al verso 10, dove vivere è attratto dalla parola vie (collocata a fine verso per un effetto forse mimetico). La variante del 1956 sostituisce l'epanalessi della prima redazione: e durare, durare, nel senso di "sopportare".

L'inserzione dell'avverbio finalmente ripristina le sillabe del termine iterato per cui l'endecasillabo iniziale resta invariato e adduce, inoltre, un tono conclusivo all'ultima strofe.

La correzione al v.12 in cui l'espressione: manti di smeraldo sostituisce: mantelli di giada, lascia l'endecasillabo inalterato ed è giustificata da ragioni forse prosodiche e di preziosità cromatica, se così si può dire, e dal "principio poetico della gradazione sillabica", per cui il membro più breve di un sintagma viene posto prima del membro più lungo.

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

Oscillante tra il fuoco degli uliveti,
brillava Ottobre antico, nuovo amore.

Muta, affilavo il cuore

al taglio di impensabili aquiloni

(già prossimi, già nostri, già lontani):

aeree bare, tumuli nevosi

del mio domani giovane, del sole. (TA,21)

Nel componimento che andiamo analizzando, l'armonia dei suoni è ricercata a livello timbrico-fonico da un gioco intrecciato di rime e assonanze[255], e dall'allitterazione, che, come spesso accade nella poesia di C. Campo, attrae gli attributi e le varianti.

Qui, al verso 3, al contrario, la correzione sembra mirare a evitare l'accumulo dello stesso suono all'interno di una singola parola. In: già mi sorge alle spalle (1956), riferito a "questo caldo sole", apposizione dell'"avvenire", il pronome atono mi prende il posto del prefisso monosillabico del verbo risorge della prima redazione: già risorge alle spalle (1954-55). Da un lato il ritocco vuol evitare la ripetizione della liquida /r/ all'interno di una singola parola; e questa potrebbe essere la ragione eufonica. Dal lato semantico invece, la variazione minima apportata col monosillabo ha la funzione di neutralizzare l'aspetto iterativo del verbo che il prefisso marca formalmente. Ciò provoca uno slittamento di significato per cui "l'avvenire" non "sorge di nuovo alle spalle" ma "mi sorge alle spalle, ora" è già quindi compreso nel "tempo passato".

Come già per il componimento iniziale, sempre più in Passo d'addio si mischiano "le acque del passato e del futuro (queste le più salate) alla foce del presente"[256] (TA, 303).

Il concetto della simultaneità del tempo risulta uno dei motivi fondamentali della poesia del "primo tempo" di C. Campo, come anche dimostrano le isotopie del tempo, presenti nel componimento (ma sparse un po' in tutto il libretto): quelle esplicite (Ora, l'avvenire, già, già prossimi, già lontani, domani giovane) e quelle implicite (ritornerò, sorge, posai, vibravano, brillava, affilavo). E ciò in sintonia, come abbiamo già notato, con T. S. Eliot. Tema presente nelle meditazioni dei Quattro Quartetti e implicito nel "metodo mitico" della Terra desolata e nello "stile "a mosaico" di E., che incorpora con tutta naturalezza le citazioni, le derivazioni e gl'imprestiti"[257].

Ma l'immagine dell'avvenire che sorge alle spalle ci dà anche

l'idea del tempo come fluire dal futuro al passato /.../ essa è frequente - come ci avverte E. Zolla - nelle società tradizionali. Per certi popoli africani il futuro sta alle spalle, mentre col petto si fende il passato, alla volta degli antenati; tra le costole sta racchiuso il presente. Nel greco antico opiso significa "dietro" e "in futuro". Anche in lingua quechua futuro è ciò che si trova dietro di noi: i Quechua spiegano che ricordare vuol dire scorgere il passato davanti a noi; l'avvenire, che la mente non vede, non può che trovarsi dietro[258].

La "memoria" - una delle "quattro sfingi sorelle di cui si nutre la poesia" - del futuro come del passato risulta legata, nei saggi di C. Campo, alle tappe fondamentali dell'uomo: la fanciullezza e la vecchiezza. Ma soltanto i poeti "hanno dimora simultanea nella vecchiezza e nella fanciullezza, nel sogno e nella visione -così scrive Cristina in *Sensi soprannaturali-*" (I, 232).

Ma, per tornare alle varianti, l'avverbio là (v.5), che identifica un luogo lontano (sia da chi parla sia da chi ascolta), è preferito all'avverbio interrogativo ove, usato in funzione di congiunzione relativa. La suddetta correzione sottolinea nel verso l'allitterazione della liquida /l/: "a Bellosguardo: là posai la gola".

Posto all'inizio del secondo emistichio dell'endecasillabo a minore, l'avverbio là evita la sinalefe tra la fine del 1 membro e l'inizio del secondo. Il ritmo del verso in questione è scandito da quattro ictus primari in 4°, 6°, 8° e 10° posizione, più un ictus secondario in 2°. La posizione metrica (P6) e prosodica (accento primario) contribuiscono a semantizzare ulteriormente l'isotopia spaziale là, che richiama l'altra isotopia spaziale: a Bellosguardo, alla quale è doppiamente legata, come abbiamo già visto, dall'allitterazione dell'unità fonematica /l/.

Bellosguardo è una località sui colli meridionali di Firenze, prossima all'Arno, come "pars pro toto" Bellosguardo è una sineddoche per indicare Firenze. Nella biografia di C. Campo Firenze è la "memoria del passato", ivi, come sappiamo, passò gli anni formativi (1927-55), tant'è che si diceva fiorentina. In una villa a Bellosguardo soggiornò, come è noto, Ugo Foscolo tra il 1812 e il 1813. L'allusione a tale villa sembra poi confermata dai versi seguenti: "... là posai la gola/ su verdi ghigliottine di cancelli/", con l'immagine familiare e concreta di chi si arrampica sui cancelli di una villa famosa e misteriosa per curiosare.

Bellosguardo è poi il luogo dove nel Primo inno de *Le Grazie* di Foscolo è posta l'ara innalzata in onore delle Grazie a cui il poeta chiede nell'invocazione iniziale: "L'arcana/ melodia pittrice", vale a dire "la plasticità della figurazione e la musica del canto" che sono indispensabili, per Foscolo, alla poesia.

L'"armoniosa melodia pittrice" segna il punto in cui la poetica foscoliana converge con la poetica della Campo.

Il discorso poetico di C. Campo è reso "armonioso", almeno per quello che riguarda il primo tempo, grazie "all'"orecchio assoluto" per la lingua italiana"[259] che Cristina, avvezza fin da bambina alla musica, diceva di possedere.

Risponde poi al precetto oraziano: "ut pictura poesis", a cui senz'altro allude il verso di Foscolo, il carattere di ideogramma che la poesia di C. Campo assume nelle frasi "di assoluta precisione, concreta come tutto ciò che è figura"[260].

Questo secondo punto resterà un tratto distintivo di tutta la produzione poetica di Cristina, il cui stile, come abbiamo più volte sottolineato, risulta improntato alla "concretezza", con punte che, soprattutto nel secondo tempo, "rasentano il crudo, alla maniera di un certo Seicento, il Seicento, per intendersi, di Caravaggio, o quello mimato dal Manzoni della peste"[261].

A titolo esemplificativo, riportiamo i versi finali di Ràdonitza (Annuncio della Pasqua ai morti):

Fazzoletti tergono furtivi

gli angoli della bocca che riga come sangue

il divino grido, le barbe riarse dall'acqua

inesauribile della notizia tremenda:

Pasqua, memoria eterna! (TA,57)

Per quanto riguarda il primo punto, cioè l'armonia dei suoni, già in una lettera del 1955 Cristina lamenta che la sua lingua è “armoniosa, troppo, persino. E' proprio questo che non va - scrive-. Io faccio dell'orificeria, mentre si deve lavorare la pietra”[262] (TA, 290). E ancora nel 1959 scrive:

Scusi questa lettera, sovraccarica di perfezioni. E' una parola che mi ossessiona, con pochissime altre - le parole di quell'"era primaria" del linguaggio alla quale tento invano di arrivare. E' certo in ogni caso, che tutti gli altri strati geologici del vocabolario mi sono divenuti inabitabili; mi limito, qualche volta, a chiedere loro diritto di asilo. E' questa la ragione per cui non le ho mandato più poesie[263] (TA, 293).

Il silenzio poetico di Cristina durò dal 1958 al 1969, quando la poesia rifiorisce e simile alla preghiera e alla litania recupererà “la grande forza dei silenzi, quel movimento di canto gregoriano dalle profonde pause e laceranti riprese”[264] (TA, 287).

Ma ritorniamo ai "tocchi" che Cristina appose qua e là al testo che stiamo esaminando. Al verso 8 l'imperfetto splendevano è corretto con vibravano che, riferito alle "mani" come il termine precedente, tradisce uno stato emotivo, che fa "fremere", appunto, le mani. La variante adottata nel 1956 è più appropriata in termini di percezione sensoriale della parola precedente: splendevano, che significa "diffondere la luce interna dell'anima o del sentimento"; termine che, sempre a livello percettivo, sembra essere più appropriato se riferito a fronte.

Al verso 9 della 1° redazione: globo oscillante al fuoco degli uliveti Cristina elimina il sostantivo globo e sostituisce la preposizione articolata al con il sintagma tra il; per cui globo oscillante al fuoco degli uliveti diventa: Oscillante tra il fuoco degli uliveti.

Anche qui la correzione sembra dettata da una "meticolosa precisione", in quanto il movimento del "globo", richiama il movimento del globo terrestre che è più concretamente un movimento rotatorio che oscillante.

Al taglio d'impensabili aquiloni (1954-55) diventa nella redazione del 1956 al taglio di impensabili aquiloni (v.12). Il suono vocalico /i/, caduto con l'elisione viene recuperato con la sinalefe della variante. La reiterazione della vocale, nel verso in questione agisce, ancora una volta, come "una corrente semantica sotterranea", ricalcando la vocale tonica della parola-chiave: avvenire, traguardo - come già ci è capitato di osservare - della "morte-resurrezione", dove le "acque del futuro" si mischiano alle "acque del passato" e a quelle del presente.

Troppe cose hanno accolto le tue palpebre

l'attenzione t'ha consumato le ciglia.

Troppe vie t'hanno ripetuta,

stretta, inseguita.

La città da secoli ti divora

ma per te travede, sogno e sfacelo

di luci e piogge, lacrime senili

sulla ragazza che passa

febbrile, indomabile, oltre il tempo, oltre un angolo.

Ritorna! Gridano i vecchi di Santa Maria del Pianto,

la ronda della piscina di Siloé

con i cani, gl'ibridi, gli spettri

che si fanno e tu sai

radicati con te

nel glutine blu dell'asfalto

e credono al tuo fiore che non avvampa, bianco -

poiché tutti viviamo di stelle spente. (TA,37)

La stessa correzione troviamo al v.2 di *Oltre il tempo, oltre un angolo* (1958), dove: l'attenzione t'ha consumato le ciglia, nella copia inviata al poeta svizzero e amico Remo Fasani, diventa: l'attenzione ti ha consumato le ciglia[265].

Il ripristino del suono vocalico /i/ nell'unità fonemica t'ha crea una variatio con il pronome atono reiterato nel verso successivo e in corrispondenza della stessa posizione: t'hanno. E nello stesso tempo riecheggia, anche qui, la vocale tonica di una parola-chiave come ciglia situata in posizione finale di verso.

L'immagine della "consumazione delle ciglia" (sineddoche per "occhi" e metonimia per "vista"), richiama l'altra affine della "consumazione delle palpebre" in *Sindbad*, componimento che appare sullo stesso numero di "Paragone":

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

di giorno in giorno consuma le mie palpebre (TA,33)

L'implicazione con l'immagine eliotiana degli occhi senza palpebre ("lidless eyes"), contenuta in un verso de *La terra desolata* (II,138), è abbastanza palese.

"L'attenzione", come scrive Cristina Campo in *Attenzione e poesia*, è la facoltà di leggere su molteplici piani la "realtà intorno a noi che è verità in figure".

Al poeta spetta l'"ufficio di mediatore", in quanto giusto, perché "nessun vincolo immaginario, passionale, poteva costringere o deformare in lui la facoltà di lettura"[266] (I, 166). E "qualunque essere grida in silenzio -scrive S. Weil- per essere letto altrimenti". "L'attenzione estrema -scrive ancora S. Weil- costituisce nell'uomo la facoltà creatrice /.../ Il poeta produce il bello con l'attenzione fissata su qualcosa di reale"[267].

E' dunque quest'"attenzione estrema" fissata su un bersaglio reale a provocare la "notte oscura" dei sensi, l'accecamento dell'"antico occhio di carne"[268] (TA, 54) e a dischiudere "tra ciglia umettate - in segno d'illuminazione spirituale - l'occhio/ della fronte, l'occhio del cuore, l'occhio del Nome/[269] (TA, 47). Il motivo dell'accecamento ci riporta all'archetipica figura dell'oracolo. L'oracolo cieco (come Tiresia) è anche il poeta (come Omero) e "corrisponde all'artista nel momento della rivelazione, quando la memoria del passato si complica con la memoria del futuro e cioè quando il visionario diventa veggente"[270].

Nella seconda strofe: ma per te travede (v.6), diventa ma travede per te. L'inversione tra verbo e complemento fa sì che il pronome tonico te venga a trovarsi in una posizione

privilegiata rispetto alla prima redazione (alla fine del 1 emistichio di un endecasillabo a maggiore (P6) con un ictus primario in 6 in corrispondenza della cesura).

Come "eco del senso" l'unità fonemica te punta l'attenzione sul "protagonista lirico" del componimento: il "Tu". La funzione conativa che il nuovo soggetto poetico sottolinea è altresì rafforzata dall'imperativo del verso 10: Ritorna! Gridano i vecchi di Santa Maria del Pianto.

Il verso successivo: La ronda della piscina di Siloè (v.11) è corretto con: la frotta della piscina di Siloè.

La parola ronda (dal latino "rotundus") indica "un giro di perlustrazione" e comunemente indica un "servizio armato svolto dai militari"; frotta (dal francese antico "flotte"), indica "un folto gruppo in movimento". La prima redazione punta il dito sul movimento piuttosto che su chi lo compie, mentre con il secondo termine l'attenzione è puntata su chi compie il movimento, ossia sul "folto gruppo" del verso successivo: con i cani, gl'ibridi, gli spettri (v.12).

Questo verso a sua volta reca una variante: Cristina corregge la parola cani con randagi. Randagio può essere "qualunque animale che vaga qua e là o perché senza padrone, o perché senza fissa dimora": Ma con tale termine si può intendere anche "un tipo particolare di persona costretta dalle avversità della vita a non avere fissa dimora".

In una lettera indirizzata a Margherita Pieracci Harwell del 30 dicembre 1956, C. Campo scrive:

Io vorrei scrivere certi versi che ho in mente da tanto tempo: Una specie di Cantico dei Cantici rovesciato. "Andrò per le piazze e per le vie, cercherò quelli che nessuno ama". "O tu che dimori nei giardini, non farmi udire la tua voce". Vorrei scriverlo nella lingua più moderna, quasi sul ritmo di un blue /sic/, e insieme dovrebbe essere solenne e puro - e anche qualcosa di terribilmente vivo - come un piccolo Goya. E' il Cantico dei senza-lingua, come avrà già capito (TA, 290).

Dal "folto gruppo" emergono insieme a "gl'ibridi" e a "gli spettri", "quelli che nessuno ama" che "dimorano nei giardini".

L'"attenzione" è dunque anche quella prestata "alle parole dei senza-lingua" (ibidem).

Se proviamo a scandagliare anche l'etimologia del sostantivo "randagio"[271], vediamo ch'esso deriva da "randeggiare" ("navigare il più possibile vicino alla costa").

Navigare il più possibile vicino alla terra ferma è anche il compito del poeta che -come abbiamo già detto- "produce il bello con l'attenzione puntata su qualcosa di reale", mantenendo la sua anima "ben aperta alle parole dei senza-lingua".

La consumazione delle palpebre fa sì che allora “dalla vista si sollevi alla percezione. Percepire è riconoscere ciò che soltanto esiste veramente. E che altro esiste in questo mondo se non ciò che non è di questo mondo?”[272] (I, 10).

Il poeta apre così “nel blocco cieco del mondo mille punti di fuga verso il regno della bellezza soprannaturale”[273] (I,111). Inconsapevolmente attento, secondo la tecnica della "sprezzatura"[274], cara a C. Campo, a non spezzare il filo che unisce i due poli, il poeta può essere paragonato al "maestro d'arco"[275] zen. Egli infatti dice:

Con l'estremità superiore dell'arco l'arciere fora il cielo, all'estremità inferiore è appesa la terra, fissata con un filo di seta. Se il colpo parte con una forte scossa c'è pericolo che il filo si spezzi. Per il volitivo e il violento la frattura diventa allora definitiva e l'uomo resta irrimediabilmente nello spazio intermedio tra il cielo e la terra[276].

Leggeri tocchi, Cristina appose qua e là, nella copia di poesie che inviò nel 1961 ad Alessandro Spina, alcuni li abbiamo già citati, restano due correzioni.

In / E' rimasta laggiù, calda, la vita/[277], corregge l'ultimo verso: nella mia lieve tunica di fuoco (1956) in: nella mia lieve camicia di fuoco, dove la variante "camicia di fuoco" è un richiamo memoriale alla "shirt of flame" di Eliot, (Little Gidding, IV, 210). “Questa camicia di Nesso è il fardello intollerabile dei nostri desideri, dal quale ci può liberare soltanto la Grazia”[278]. Il fuoco è il fuoco pentecostale dell'espiazione. L'ultimo ritocco riguarda il componimento: / Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere/.

Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere,

inaudito il mio nome, la mia grazia richiusa;

ch'io mi distenda sul quadrante dei giorni,

riconda la vita a mezzanotte.

E la mia valle rosata dagli uliveti

e la città intricata dei miei amori

siano richiuse come breve palmo,

il mio palmo segnato da tutte le mie morti.

O Medio Oriente disteso dalla sua voce,
voglio destarmi sulla via di Damasco -
né mai lo sguardo aver levato a un cielo
altro dal suo, da tanta gioia in croce. (TA,28)

Qui, al verso 9: O Medio Oriente, (1956) è corretto da: O Anatolia (1961), (vedi Appendice). Oggi, con quest'ultimo termine si designa la Turchia, ma in origine Anatolia significava "levante, oriente", e ciò perché per molti secoli la penisola dell'Asia minore, a cui era attribuito il nome, rappresentò la regione più orientale conosciuta.

Il "viaggio-illuminazione" di C. Campo si compie come per S. Paolo sulla via di Damasco (v.10). Come per J. Donne, ritratto nel sudario morente, "il volto rivolto a Oriente secondo la tradizione apostolica, pronto all'ultimo appello", ha per traguardo finale la morte-resurrezione. L'approdo non è più a un punto geografico, come accadeva con la prima redazione. O Anatolia è "terra spirituale", la sola che possa giustificare la metamorfosi iniziale.

II.6. Poesia come liturgia

L'approdo alla "terra spirituale", simboleggiata nell'iconografia di C. Campo dal "tappeto", su cui ci si genuflette per pregare, (Il flauto e il tappeto,1971), segna il punto di contatto con la "poesia sacra" del secondo tempo.

Ma il "trascendente, ancora una volta, si mostra condizione ineludibile del reale"[279] (I, 245).

Attenta a non spezzare il filo di seta che unisce cielo e terra, la poesia di Cristina Campo getta un ponte tra le "forme più concrete di questa terra" e i "simboli delle sacre scritture, dei miti, delle fiabe"[280] (I, 167).

La Bellezza dei riti cristiani - come anche la poesia che "è figlia della liturgia"[281] - "conferma all'esterno ciò che avviene internamente", rendendo visibile l'invisibile. Se la poesia è cerimonia, il poeta-mediatore ritrova il suo status archetipico di uomo sacerdotale.

La bellezza ch'egli produce spada a "doppia lama"[282] (TA, 54), e "portentoso Fiore"[283] (TA, 45), il cui profumo guidò Persefone "nei regni sotterranei della conoscenza e del destino" (SFN, 179), è l'armonia dei "due mondi" contrapposti.

Lungo l'intero giorno,
lungo l'intera via che porta a questo mondo
e cancella ogni via che porti a questo mondo,
lungo la dura tenda
di pioggia e lacerazione
di caos e di ragione,
lungo i due fili della duplice lama
di intenzioni e di esitazioni
come te, come te, signore,
noi siamo consegnati a quella morte
che con più denti dell'amore morde
e separa la rosa
dal bacio e dalla fiamma e dalle stelle e le nevi
e l'emozione dall'intellezione
e il mondo ricompone
ma atrocemente, ma come attraverso il fuoco,[284] (TA, 49)

La bellezza che attrae i pochi e respinge i molti è indissolubilmente legata all'altro polo tragico della "paura"[285], (come accade per la fiaba), in questo senso il poeta è "l'imperdonabile " per eccellenza.

Il viaggio poetico di C. Campo finisce qui, alla fonte della liturgia, di cui la poesia del primo tempo non è che una propedeutica. E' qui, alla fonte degli archetipi, che "le acque del futuro" si mischiano a quelle del passato, e le due poetiche, quella artigianale dei sensi naturali e quella ispirata dei "sensi soprannaturali" s'incontrano, "poiché qui Dio non parla nel vento/ Dio non parla nel tuono:/ parla in un piccolo alito/ e ci si vela il capo per il terrore/[286] (TA, 48).

Resta la forza del suo "doppio sguardo"[287]. a "insolubilmente saldare"[288] (TA, 55), ma "con lieve cuore, con lievi mani"[289] (I, 111), i due mondi ("sensazione e intellezione", corpo e anima, carne e spirito, figure e idee, il bene e il male, l'ombra e la luce, le sventure della mano sinistra e quelle della mano destra, il silenzio e la musica delle parole, la

tradizione e il talento individuale, "l'inspiegabile gioco d'echi" sonori e di richiami memoriali, il passato e il futuro, la vita e la morte).

BIBLIOGRAFIA

A) OPERE DI CRISTINA CAMPO
(Pseudonimo di Vittoria Guerrini).

1) Poesie

Passo d'addio, All'insegna del pesce d'oro, 1956.

La Tigre Assenza, Milano, Adelphi, 1991 (contiene tutte le poesie e quasi tutte le traduzioni poetiche).

2) TRADUZIONI

(Le traduzioni poetiche sono state raccolte nel volume *La Tigre Assenza*, op. cit. pp. 59-243, anche quelle apparse precedentemente in volume di E. Morike, Williams e J. Donne)

TORNE, (VON) BENGT, *Conversazioni con Sibelius*, Firenze, 1943.

MANSFIELD, KATHERINE, *Una tazza di tè e altri racconti*, Torino, Frassinelli, 1944.

MORIKE, EDUARD, *Poesie*, Milano, Vallecchi, 1948; (con testo a fronte).

WILLIAMS, W. CARLOS, *Il Fiore è il nostro segno*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1958, pp. 68. (Con testo a fronte).

WILLIAMS, W. CARLOS, *Poesie*, Torino, 1961, p.318 (tradotte insieme con Vittorio Sereni). (Con testo a fronte).

WEIL, SIMONE, *Venezia salva*, Brescia, Marcelliana (La nuova cartografica), 1963, pp. 116. Ristampato dall' Adelphi, 1987.

WEIL, SIMONE, *L'Iliade o il poema della forza*, in *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Torino, Borla, 1967, 2° ed. Milano, Rusconi, 1974, pp. 11-44.

DONNE JOHN, *Poesie Amorese. Poesie Teologiche*, Torino, Einaudi, 1971. (Con testo a fronte).

Detti e Fatti dei Padri del deserto, a cura di Cristina Campo e Piero Draghi, Milano, 1975, Ristampa 1994.

HOFMANNSTHAL, (VON) HUGO, *Al Barone Georg Frankestein*, " La Posta Letteraria", del " Corriere dell'Adda", 13 Giugno 1953.

WOOLF, VIRGINIA, *Kew Gardens*, " La Posta Letteraria", " Corriere dell'Adda", 31 Ottobre 1953.

BROWING, ELIZABETH BARRETT, *Il XXXI sonetto del Portoghese*, " La Posta Letteraria", " Corriere dell'Adda", 14 Novembre 1953.

WEIL, SIMONE, *Dell'arte*, " La Posta Letteraria", del " Corriere dell'Adda", I, 19, 12 Dicembre 1953.

WEIL, SIMONE, *Lottiamo noi per la Giustizia?*, " Tempo Presente", I, 8, 1956, pp. 605-610.

WEIL, SIMONE, *Pensieri e lettere*, " LETTERATURA", N. 39-40, 1959, pp. 11-33.

HOFMANNSTHAL, (VON) HUGO, *Giustizia*, in *Viaggi e Saggi*, Firenze, Vallecchi, 1958, pp. 15-18.

HOFMANNSTHAL, (VON) HUGO, Stadi, in *Viaggi e Saggi*, cit. pp. 19-33.

HOFMANNSTHAL, (VON) HUGO, Poeta e vita, *idem*, pp. 35-36.

HOFMANNSTHAL, (VON) HUGO, Figurazioni, *idem*, pp. 37-38.

WOOLF, VIRGINIA, *Diario di una scrittrice*, Milano, Mondadori, 1959, pp. 471 (tradotto con G. De Carlo).

BEATA ANGELA DA FOLIGNO, da *Il Libro di Beata Angela da Foligno*, in *I Mistici*, a cura di Elémire Zolla, Milano, Garzanti, 1963, pp.622-625; *I Mistici dell'Occidente*, a cura di Elémire Zolla, Milano, Rizzoli, 1976-80; Ristampa 1997. (Pseud. Giusto Cabianca)

DE BORON, ROBERT, *San Graal*, in *I Mistici*, op. cit., pp. 628-630 (pseud. Giusto Cabianca).

SILESIUS, ANGELUS, *Il Viandante cherubico*, in *I Mistici*, op. cit, pp. 1165-1169. (Pseud. Giusto Cabianca).

SIEBER, JUSTUS, *La vana Temporabilità, la durevole eternità*, in *I Mistici*, cit. p. 1169. (Pseud. Giusto Cabianca).

CRUZ, JUAN DE LA, *La salita a Monte Carmelo*, in *I Mistici*, cit. pp. 1499-1521 da *Notte Oscura*, pp. 1521-1528, da *Avvertimenti e Massime Spirituali ovvero : Detti di luce e d'onore*, p. 1541 (pseud. Giusto Cabianca).

TRAHERNE, THOMAS, da *Il preparativo; I sogni*, in *I Mistici*, cit., pp.. 1078-1079. (Pseud. Giusto Cabianca).

WILLIAMS, W. CARLOS, *La caduta di Tenochtitlàn*, “ *Questo e Altro*”, 1, 1963, pp. 84-91.

KOSCHEL, CHRISTINE, *Pater Garten*, “ *Conoscenza Religiosa*” 1969, 2, pp. 197-198.

KOSCHEL, CHRISTINE, *Sechs Gedichte*, Sei poesie, “ *Conoscenza Religiosa*”, 1972, N. 4, pp. 324-329.

3) SAGGI E RECENSIONI

Fiaba e Mistero e altre note, Firenze, Vallecchi, 1962, p. 67.

Il flauto e il tappeto, Milano, Rusconi, 1971, p. 192.

Gli imperdonabili, Milano, Adelphi, 1987,p. 282.

Sotto Falso nome, Milano, Adelphi, 1998.

4) EPISTOLE

Lettere ad un amico lontano, Milano, Scheiwiller, 1989.

B) OPERE SU CRISTINA CAMPO

TRAVERSO, LEONE, Passo d'addio, "Letteratura", N. XXV-XXVI, 1957, p. 119.

HARWELL, PIERACCI, MARGHERITA, Passo d'addio, "La posta letteraria", del "Corriere dell'Adda", V, N. 22, 14 Dicembre 1957.

MASINI, FERRUCCIO, Passo d'addio di Cristina Campo, "Stagione", N. 14, 1958, pp. 65-68.

MASINI, FERRUCCIO, "Il fiore è il nostro segno" di W. C. Williams, "La Posta Letteraria", del "Corriere dell'Adda" VII; N. 13, 27 Giugno 1959.

HARWELL, PIERACCI, M., Storia della città di Rame, "Elsinore", I, N. 4, 1964, p. 143.

FINK, GUIDO, John Donne tradotto da Cristina Campo, "Paragone", N. 256, 1971, pp. 114-120.

TRAVERSO, LEONE Fiaba e Mistero, "Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura", N. 45, 1971, pp. 332-337.

ALTOMONTE, ANTONIO, L'intervista a Cristina Campo, "Il Tempo", 16-04-1972, p. 16.

CERONETTI, GUIDO, Cristina Campo saggista della perfezione, "Paragone", N. 264, 1972, pp. 146-150.

LUZI, MARIO, L'incontro dello scriba, in Vicissitudine e forma, Milano, Rizzoli, 1974, pp. 21-30.

CALASSO, ROBERTO, E' morta a Roma Cristina Campo, "Corriere della sera", 13-01-77, p. 3.

ZOLLA, ELEMIRE, Ristampato il libro incompiuto di Simone Weil. Venezia dei complotti, "Corriere della sera", 1-07-87, p. 3.

ZOLLA, ELEMIRE, La verità in uno stile. Dal senso delle fiabe all'esperienza mistica, "Corriere della sera", 15-11-87, p. 18 (Insetto Libri 2).

CITATI, PIETRO, L'anacoreta Cristina Campo tra furia e dolcezza, "Corriere della sera" 27-11-87, p. 3.

LUZI, MARIO, Cristina Campo e l'imperdonabile gusto d'essere perfetti, "Stampa", 23-01-88 (Insetto TUTTOLIBRI).

DRAGHI, GIANFRANCO, Cristina Campo, "Alfabeta", N. 106, Marzo 1988, p. 24.

FAGIOLI, FRANCESCO, FIORI DI CAMPO, L'epistolario tra la scrittrice e Alessandro Spina, "Il Giornale" 18-06-89, p. III, (Insetto LETTERE E ARTI).

BERTOLUCCI, ATTILIO, Il metallo della poesia, "Panorama", 16-07-89, p. 26.

MACE', GERARD, Présentation de Cristina Campo, "La Nouvelle Revue Françoise", N. 438-439, Luglio-Agosto 1989, pp. 116-119.

LUZI, MARIO, La vocazione di Cristina, "Il Giornale", 29-08-1989, p. 3.

CONTE, GIUSEPPE, Scriveva spalancando gli occhi dell'anima, "La Repubblica", 09-09-89, p.15 (Insetto MERCURIO).

FASOLI, DORIANO, Quell'anacoreta sul tappeto volante, "Paese Sera", 10-09-89, p. 9.

GAMBETTI, ALESSANDRA, Una vita tra le fiabe orientali, "Paese Sera", 10-09-89, p. 9.

GIBELLINI, PIETRO, Lettere a un amico lontano, "Autografo", N. 19, Febbraio 1990, pp. 109-115.

VINCENTINI, ISABELLA, Attenzione e poesia, "Poesia", III, N. 27, Marzo 1990, pp. 39-41.

BATTISTUTTA, F. , Cristina Campo: parole d'acqua e di fiabe, "Margo", Giugno 1990, pp. 8-15.

BACCELLI, MONIQUE, Autoritratto di traduttore. Tradurre e introdurre, "Testo a fronte", III, N. 4, 1991, pp. 128-136.

GNOLI, ANTONIO, Cristina Campo, l'ape visionaria, "La Repubblica" 14-08-91, p. 24.

CRESPI, STEFANO, Ora tutta la vita è nel mio sguardo, "Il Sole 24 ore", 15-09-91, p. 20.

CARIFI, ROBERTO, Cristina Campo partigiana dell'anima, "L'Unità", 30-09-91, p. IV (sez. LIBRI).

ROMANI, CINZIA, Una glossa a margine della Bibbia e la nube che protesse gli Ebrei nel deserto diventa un tappeto nell'esegesi di De LUCA, "l'Indipendente" 07-12-91, p. 10.

- PECORA, ELIO, Bellezza, spada a doppio taglio, " WIMBLEDON", II, N. 19, 1991, p. 30.
- HARWELL, PIERACCI, M. Cristina Campo: della perfezione, in Un Cristiano senza chiesa e altri saggi, Roma, Studium, 1991, pp. 135-149.
- LUZI, MARIO, De quibus, Brescia, Zanetto, 1991.
- LUZI, MARIO, Cristina Campo, in Spazio stelle voce il colore della poesia, Milano, Leonardo, 1991, pp. 27-31.
- S. A. Cristina Campo, La Tigre Assenza, " Lettere italiane", 43, N. 4, 1991, pp. 653-654.
- FARNETTI, MONICA, L'intelligenza nel cuore: sulle " Lettere a un amico lontano" di Cristina Campo, in " Frammenti di un discorso amoroso" nella scrittura epistolare moderna, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 503-526. Ora in Farnetti Monica, Cristina Campo, Ferrara, Tufani, 1996.
- BLIN, RICHARD, Cristina Campo: Les Imperdonables, " RECUEIL", N. 25, 1992, pp. 153-156.
- LOI, FRANCO, Cristina Campo, La Tigre Assenza, " Poesia", V, N. 49, Maggio 1992, pp. 24-25.
- TREVI, EMANUELE, La passione della bellezza, " Poesia", V, N. 49, maggio 1992, pp. 25-27.
- MAFFEO, PASQUALE, Dopo l'intransigenza del laico torna il Silone dell'anima, " Avvenire" 25-05-92, p. 2.
- CITATI, PIETRO, Il viso di Cristina Campo, in Ritratti di donne, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 287-291.
- DI PALMO, PASQUALE, Cristina Campo, La Tigre Assenza, " Testo a Fronte", N: 9, 1993, pp.160-162.
- GASPARINI, GIANNI, Cristina Campo, tra esperienza poetica e ricerca religiosa, " KOS", Luglio 1992, pp39-43.
- DONATI, ALBA-FRABOTTA, B. M.,-CAVALLI, P. -LARQUE, V. Poesia femminile al bando, " Il Giorno", 18-05-93, p. 19.
- SPINA, ALESSANDRO, Conversazioni in piazza Sant'Anselmo. Per un ritratto di Cristina Campo, Milano, Scheiwiller, 1993.
- VENEZIANI, MARCELLO, Donna è bello se filosofa con il martello, " Il Giornale ", 08-03-94, p. 19.
- VILLA, LUISA, Saggismo e poesia, " Nuova Corrente", XLI, N. 113, Gennaio-Giugno 1994, pp. 141-172.

ZOLLA, ELEMIRE, - FASOLI, DORIANO, Un destino itinerante, Roma, Marsilio, 1995, pp. 36-40.

LUMETTI, ROSSANA CAIRA, Cristina Campo: una sola moltitudine, " Critica Letteraria", XXIV, fascicolo I-III, N. 91-92, pp. 649-666.

FARNETTI, MONICA, Cristina Campo, Ferrara, Tufani, 1996.

ANEDDA, ANTONELLA, La scrittura come eco di una esistenza schiva e appartata, " Il Manifesto", 13-03-97, (La Talpa Libri), p.II.

FARNETTI, MONICA, Le ricongiunte, In CRISTINA CAMPO, Sotto falso nome, Milano, Adelphi, 1998, pp.209-225.

[1] E' l'esilio volontario. Può anche essere xeniteia nel mondo, esilio spirituale in mezzo a una folla . Vivere nel mondo "come un uomo che non esiste". V. appendice a Detti e fatti dei Padri del deserto, Milano, Rusconi, 1994, p. 274.

[2] Simone Weil, L'ombra e la grazia, Milano, 1985, p. 54.

[3] Guido Ceronetti, Cristina, Prefazione a, Gli imperdonabili, Milano, Adelphi, 1987, p. XIII.

[4] Roberto Carifi, Cristina Campo Partigiana dell'anima, "L'Unità," 30-09-1991.

[5] Monica Farnetti, L'intelligenza nel cuore, in Frammenti di un discorso amoroso nella scrittura epistolare moderna, Roma Bulzoni, 1992, pp. 504-505; ora con lievi ritocchi in Cristina Campo, Ferrara, Tufani, 1997, pp.65-67.

[6] Alessandro Spina, Conversazioni in piazza Sant'Anselmo, Milano, Scheiwiller, 1993, pp. 11-12.

[7] Mario Luzi, Cristina Campo, in Spazio Stelle Voce, Milano, Leonardo, 1992, p. 30.

[8] Cristina Campo, Lettere a un amico lontano, Milano, Scheiwiller, 1989, p. 24.

[9] Cristina Campo, ivi, p. 24.

- [10] “Durante la vita Vittoria non fu menzionata da nessuno di coloro che oggi si sentono liberi di parlarne. Non desidero valutare i loro criteri di silenzio e se mai volessi dichiararli, sarei portato lontano, dove non desidero andare. Fino al 1980 c'era comunque un sistema di divieti instaurati nel 1968 e rientrava in essi la proibizione di menzionare Vittoria. Fece eccezione Calasso, che osò scriverne un necrologio per il "Corriere della sera". (E. Zolla, D. Fasoli, *Un destino itinerante*, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 37-38.)
- [11] Antonio Gnoli, Cristina Campo, *l'ape visionaria*, “La Repubblica”, 14-08-1991, p. 24.
- [12] *Gli imperdonabili* (1987): raccoglie quasi tutti gli scritti in prosa di C. Campo, tra cui, *Il flauto e il tappeto* (1971); i saggi di *Fiaba e mistero* (1962) che non sono confluiti in *Il flauto e il tappeto* (*Parco dei cervi e Attenzione e poesia*); altri brevi scritti sparsi e raccolti postumi ne *Gli imperdonabili* sotto il titolo *Il sapore massimo di ogni parola e Sensi soprannaturali*. *La Tigre Assenza* (1990): raccoglie le liriche di *Passo d'addio* (1956); le poesie di un *Quadernetto* regalato a Margherita P. Harwell (“dono per il Natale del '54”); le poesie apparse su “*Conoscenza religiosa*” (tra il 1969 e il 1977); quasi tutte le traduzioni poetiche. Sotto falso nome, a cura di Monica Farnetti, raccoglie saggi brevi, recensioni, note e frammenti “dispersi e nascosti in vecchi quotidiani, sulle bandelle di libri dimenticati, fra le carte gelosamente custodite dagli amici più cari, in mezzo a copioni mal archiviati di trasmissioni radiofoniche, e tutti - sempre - protetti da vari pseudonimi”, come Puccio Quaratesi, Bernardo Trevisano, B. P. D'Angelo.
- [13] Elémire Zolla, *La verità in uno stile*, “Corriere della sera”, 15-11-1987, p. 18.
- [14] *Fanno eccezione: Storia della letteratura italiana, Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, di Giulio Ferroni, (breve cenno all'opera saggistica di C. Campo); *La Nuova Enciclopedia della letteratura*, Milano, Garzanti, 1985.
- [15] Alba Donati, *Poesia femminile al bando*, “Il Giorno”, 18-05-1993, p. 19.
- [16] Alba Donati, *Ibidem*
- [17] A. Spina, *op. cit.*, p. 48-49.
- [18] Margherita P. Harwell, *Nota biografica*, in I, 270.
- [19] *Ibidem*. Per il concetto di “presenza” in Cristina Campo vedi cap. III e *Appunti per una rivista di giovani*, “Stagione”, III, n.9, 1956, p.8; ora in SFN, 171-173.
- [20] C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, in *Il flauto e il tappeto*, Milano, Rusconi, 1971; ora in I, 118.
- [21] E. Zolla, *La verità in uno stile*, “Corriere della sera”, 15-11-1987, p. 18.
- [22] C. Campo, *Parco dei cervi*, in *Fiaba e mistero*, Firenze, Vallecchi, 1962.
- [23] Il primo abbozzo di *Parco dei cervi*, uscirà sulla “*Posta letteraria*” del “*Corriere dell'Adda*”, I, N.7, 30 maggio, 1953, col titolo *Diario d'agosto* (1950). Sul N.14, 24 luglio

1954 uscirà col titolo *Diario d'agosto*. Nel 1960 uscirà ampliato sull'"Approdo letterario", (VI, 9, gen.-marzo 1960); questo scritto costituisce le prime due parti di *Parco dei cervi*, in parte ripreso in *Della fiaba*, in *Il flauto e il tappeto*, ora in I. Uno dei frammenti di tale abbozzo è "La storia del faraone Micerino", per il commento del quale vedi cap. III. 2. 2.

[24] C. Campo, *In medio coeli*, apparso prima su "Paragone", XIII,150, giugno 1962, quindi in *Fiaba e mistero* poi in *Il flauto e il tappeto*.

[25] Prosa "di cui non si è conservata se non la traduzione spagnola, e nella quale brilla come la noce del titolo quella medaglietta d'oro, con incisi tutti i suoi nomi /Vittoria, Maria Angelica, Marcella, Cristina/, che le fu appesa al collo il giorno del battesimo. Nomi che, fanciulla, ella rivedrà incisi nei marmi del cimitero della Certosa di Bologna, luogo di sepoltura delle antenate, e che come in sogno le riveleranno il senso della continuità e del destino in essi contenuto"(Monica Farnetti, *Le ricongiunte*, in SFN, 217). Il testo tradotto in spagnolo da Hermàn Mario Cueva apparve sulla rivista "Sur", luglio agosto 1970, pp.43-53, ora in SFN, 183-196.

[26] Monica Farnetti, *Cristina Campo*, Ferrara, Tufani, pagina 10.

[27] A. Spina, op. cit., p. 70.

[28] M. Luzi, *Cristina Campo*, in *Spazio Stelle Voce*, op. cit., p. 28-29.

[29] Margherita P. Harwell, "Nota biografica", in I, 266. La scelta del diario di Anna Cavalletti è apparsa con il titolo dal "Diario di Anna", "La posta letteraria", del "Corriere dell'Adda", I, n.2, 20 marzo 1953.

[30] C. Campo, *Lettere a un amico*, op. cit., p. 21.

[31] Bengt von Torne, compositore finlandese, nato nel 1891, fu per un anno allievo privato di Jean Sibelius col quale studiò orchestrazione, dopo un corso di studi regolare al Conservatorio di Helsinki. Da quell'anno di frequentazione col Maestro è nato questo libro di "Conversazioni" che è un libro di ricordi, ricco di osservazioni estetiche e tecniche riguardanti l'orchestrazione. (V. Bengt von Torne, *Conversazioni con Sibelius*, Firenze, 1943.)

[32] K. Mansfield, *Una tazza di tè e altri racconti*, Torino, Frassinelli, 1944, pp. XIII-XX, l'introduzione a tale volume è ora in SFN, 15-19.

[33] Margherita P. Harwell, *Il sapore massimo di ogni parola*, in TA, 283. Il libro degli amici di Hofmannsthal (1922) è composto da una scelta di aforismi dell'autore e di pensieri e massime tratte dalle opere di altri autori.

[34] Eduard Morike, *Poesie*, Milano, Vallecchi, 1948. E. Morike (1804-1872), scrittore tedesco. Studiò teologia e nel 1934 divenne pastore, ma a 39 anni andò in pensione per la salute malcerta. La sua prima opera di rilievo è il romanzo *Il pittore Nolten* (1832). La prima raccolta di liriche *Poesie* (1838) viene ripresa e ampliata fino al 1867. Scrisse anche un poemetto in esametri: *Idillio sul lago di Costanza* (1846) e una novella: *Mozart in viaggio per Praga* (1856). Fu anche traduttore di lirici greci e latini (*Florilegio classico*, 1840).

(V. Vittoria Guerrini, Nota, in E. Morike, Poesie, Milano, Vallecchi, 1948, p. 61. Ora in SFN, 165-166).

[35] Margherita P. Harwell, Il sapore massimo di ogni parola, in TA, 284.

[36] V. nota N. 23. Qualche nota sulla pittura, "La posta Letteraria" del "Corriere dell'Adda", I, n.1, 07-03 1953. Ora in SFN, 167-168. Fiaba e mistero (un appunto) "La posta Letteraria", I, N.21, 26 dicembre 1953.

Nel 1950 uscì, con lo pseudonimo di Cristina Campo, Truman Capote su "Paragone", I, n. 4, aprile 1950, pp.62-64; ora in SFN, 20-22. Truman Capote (1924-1984), scrittore statunitense che esordì giovanissimo nel 1948 con un romanzo Altre voci, altre stanze.

Al 1952 risale un inedito: La gravità e la grazia, nel "Riccardo II", (accluso a una lettera al poeta e amico svizzero Remo Fasani; ora in SFN, 23-30).

Su "Il mattino dell'Italia centrale", 26 settembre 1952, esce Henry Mondor: Poesia e verità, ora in SFN, 31-35. Henry Mondor "maestro di chirurgia interna, splendido scrittore di medicina, biografo e critico esemplare di Mallarmé". Lo scritto è una recensione all'ultimo libro di Mondor, Anatomistes et chirurgiens, ora in SFN, 31-32.

[37] Quattro poesie di Emily Dickinson, tradotte da V. Guerrini, apparvero sulla Posta letteraria del "Corriere dell'Adda", il 2 maggio 1953; (ora in TA, 85-90); e cinque poesie di Christina Rossetti apparvero sul Raccoglitore della "Gazzetta di Parma", N. 41, 28 maggio 1953; (ora in TA, 91-95).

[38] Nota a TA, 256, ora con l'elenco delle ottanta poetesse di cui molte scrittrici mistiche in SFN, 169-170.

[39] V. Guerrini, Ordine del mondo nei racconti di Cechov, "La Chimera", N. 1, 1954, pp. 8-11. Lo scritto verrà ripresentato al pubblico col titolo: Un medico, su "Paragone", XI, N.132, 1960, pp. 50-58. (Ora in I, 193-203).

[40] V. Guerrini, Il "diario" di V. Woolf, "L'Approdo", III, N. 4, ott.-dic., 1954, p. 98. (L'indicatore librario, ora in SFN, 39-44).

[41] Virginia Woolf, Diario di una scrittrice, Milano, Mondadori, 1959. Il titolo originale è: A Writer's Diary. Il diario (1915-1941) non è integrale, ma ne è stato estratto, da parte del marito di V. Woolf, Leonard Woolf, tutto ciò che riguarda il suo lavoro di scrittrice.

[42] Margherita P. Harwell, Il sapore massimo di ogni parola, in TA, 285. In realtà il breve saggio di cui parla M.P.Harwell, Banchetto nel deserto, è una recensione al volume di poesie di Alexia Mitchell, Banchetto nel deserto, Roma, Casini, 1953; apparso sulla "Posta letteraria", II, n.6, 20/03/1954; ora in SFN, 36-38.

[43] Margherita P. Harwell, Nota biografica, in I, 268.

"" Simone mi rende tangibile tutto ciò che non oso credere. Così dobbiamo diventare l'idiota del villaggio, dobbiamo diventare... geni... Sentivo oscuramente in qualche parte di

me che si poteva diventare geni (e non talenti), ma nessuno prima d'oggi m'aveva detto che era possibile. E' un peccato non essere nati idiota del villaggio... Ma Dio provvede a volte diversamente. Così io debbo amare questa lama fredda, che venne un giorno a incastrarsi fra i cardini della mia anima per mantenerla bene aperta alle parole dei senza-lingua" (da una lettera del dic. 1956). Il titolo della rivista sarebbe stato weiliano: "L'Attenzione", ne uscì una breve traccia su un numero di "Stagione", nel '56. Le risposero con commosso consenso Ungaretti e Angioletti". (Ivi, pp. 268-269). Il progetto della rivista uscì su "Stagione", III, n.9, 1958, p.8, con la firma di Remo Fasani e Cristina Campo: Appunti per una rivista di giovani, ora in SFN, 171-173.

[44] Attenzione e poesia esce in "L'Approdo letterario", VII, N. 13, gen.-feb., 1961, pp. 58 seg.; poi in Fiaba e mistero, op. cit., pp. 61-67; (lo scritto reca in calce la data 1953); ora in I., 165-170.

[45] C. Campo, Il flauto e il tappeto.

[46] C. Campo, Attenzione e poesia. Di questo saggio e dei temi ivi contenuti parleremo in dettaglio nel cap. III.

[47] C. Campo, Parco dei cervi.

[48] A. Spina, op. cit., pp. 70-71. Ai pittori fiorentini del '400, Cristina Campo dedicò Qualche nota sulla pittura, op. cit.

[49] Hugo van der Goes, pittore fiammingo, vissuto a Firenze dal 1483; Il trittico Portinari si trova agli Uffizi.

[50] C. Campo, Gli imperdonabili.

[51] Pietro Citati, Il viso di Cristina Campo, in Ritratti di donne, Milano, Rizzoli, 1992, p. 287.

[52] A. Spina, op. cit., pp. 70-71. (ora il particolare del trittico lo si può ammirare sulla copertina de Gli imperdonabili).

[53] Hugo von Hofmannsthal, Il poeta e il nostro tempo, in Viaggi e saggi, Firenze, Vallecchi, 1958, p. 137. (Collana Cederna).

[54] Lettera del 25 luglio 1956, in Margherita P. Harwell, Il sapore massimo di ogni parola, in TA.. Su Il Giornale del Mattino, 28 giugno 1955, p.3, uscì una recensione ai volumi di Maria Luisa Spaziani, Le acque del Sabato, Milano, Mondadori, 1954, e di Pier Paolo Draghi, Casa d'esilio, Milano, Schwarz, 1954, con il titolo Due poeti, ora in SFN, 45-50.

[55] C. Campo, Passo d'addio, Milano, All'Insegna del pesce d'oro, 1956. Ora in TA, 19-29. Delle 11 liriche di cui è composto il libretto, 5 facevano parte del Quadernetto di poesie (11 in tutto) che V. Guerrini aveva offerto in dono a Margherita P. Harwell per il Natale del '54; altre due: Moriremo lontani e Vegliare sola (poi Non resta che vegliare sola), erano uscite su "Paragone", VI, N. 62, feb. 1955, p. 68. In appendice alle 11 liriche, del 1956, vi erano Due esercizi su Eliot (New Hampshire; Occhi che vidi ultimamente in pianto), apparsi

anche su “Stagione”, III, N. 10, 1956, p. 1; ristampati poi in Poesia straniera del '900, a cura di A. Bertolucci, Milano, Garzanti, 1958; ora in TA , 96-97.

[56] E. Zolla, D. Fasoli, Un destino itinerante, op. cit., p. 38.

[57] “La conobbi a Roma, nel 1958; si stabilì uno strano rapporto. In realtà ci si sentì perfettamente uniti, ma si finse di non esserlo. Le nostre letture erano diverse, in certo modo contrastanti, si diede per scontato che ci dividessero spazi mentali vastissimi. Poi ci si guardò con maggiore serietà, si lasciarono cadere le suggestioni che ci separavano, e fu quasi istantanea la decisione di convivere. Dal 1959, l'anno in cui cominciai a insegnare all'Università di Roma, in cui uscì L'eclissi dell'intellettuale, avevo trentatré anni e mi separai da tutti coloro che avevo fino a quel giorno frequentato e per un periodo straordinario Cristina ed io si visse rivelando l'uno all'altro tutto ciò che nella vita si era scoperto”. (E. Zolla, D. Fasoli, Un destino itinerante, op. cit., p. 36.)

[58] E. Zolla, D. Fasoli, Ivi, pp. 38-39.

[59] Antonio Gnoli, Cristina Campo, l'ape visionaria, “La Repubblica”, 14-08-1991, p. 24.

[60] A. Spina, op. cit., pp. 79-80.

[61] Detti e fatti dei Padri del deserto, op. cit., p. 280.

[62] Leone Traverso, “Passo d'addio” di Cristina Campo, “letteratura”, N. XXV-XXVI, 1957, pp. 119-120.

[63] Ibidem.

[64] Ferruccio Masini, Passo d'addio di Cristina Campo, “Stagione”, N.14, 1958, pp.65-68.

[65] Il carteggio tra C. Campo e W. C. Williams, è ora in preparazione presso la casa editrice Scheiwiller di Milano. In quello stesso anno sulla Posta letteraria del “Corriere dell'Adda”, 14 dic. 1957, uscì una poesia di C. Campo: Emmaus, ora in TA, 36. Sullo stesso numero della Posta letteraria, uscì anche una poesia di Williams: Nebbia sul fiume, tradotta da Cristina Campo; ora in TA, 115.

[66] C. Campo, Introduzione, in W. C. Williams, Poesie, Torino, Einaudi, 1961. Le poesie tradotte sono ora raccolte in TA, 115-171.

[67] C. Campo, Introduzione, in W. C. Williams, Il fiore è il nostro segno, Milano, Scheiwiller, 1958; poi ripreso nell'edizione dell'Einaudi del 1961.

[68] W. C. Williams, Poesie, Torino, Einaudi, 1961.

[69] Hugo von Hofmannsthal, Viaggi e saggi, Firenze, Vallecchi, 1858, pp.15-37, (Collana Cederna). Il volume raccoglie altri saggi, tra cui l'importante Il poeta e il nostro tempo, scelti e tradotti da Leone Traverso, Giorgio Zampa e Gabriella Bemporad.

[70] Leone Traverso, Introd., in H. v. Hofmannsthal, *Viaggi e saggi*, op. cit., p.12. La traduzione di Giustizia era già uscita su "La Posta letteraria" del "Corriere dell'Adda", II, n. 14, 24 luglio 1954.

[71] Nel Libro degli amici, Hofmannsthal riporta un suo aforisma che dice: "Ciò che nella rappresentazione poetica si chiama il rilievo, la vera e propria forza plastica, ha la sua radice nella giustizia"; (Hugo von Hofmannsthal, *Il libro degli amici*, Milano, Adelphi, 1980, p. 78).

[72] C. Campo, *Attenzione e poesia*, in *Fiaba e mistero*, op. cit., ora in I. Per il concetto di "giustizia" come "antitetica all'immaginazione passionale", "facoltà di lettura indeformabile", vedi cap. III, *L'attenzione poetica*.

[73] Lettera del 20 gennaio 1958, indirizzata a Margherita P. Harwell, in M. P. Harwell, *Il sapore massimo di ogni parola*. Alcuni copioni radiofonici sono ora in SFN: "Una tragedia di Simone Weil: Venezia salvata", (SFN, 51-57), il testo dattiloscritto costituisce la prima stesura dell'Introduzione a Venezia salva (v. nota, 113); Due saggi, (SFN, 64-68) recensione ai volumi di Elena Croce, *Lo specchio della biografia*, Roma, De Luca, 1960, e di Ramón Gaya, *Il sentimento della pittura* (1960), trad. it. di Leonardo Camarano, Roma, De Luca, 1960; *Musiche di scena nel teatro di Shakespeare*, (SFN, 82-90). Per la bibliografia dei copioni radiofonici si rinvia a SFN, 242-243.

[74] A. Spina, op. cit., p.52. Nel 1958 escono su "Paragone" (IX, N.106, ott.1958, pp.39-40), due poesie di Cristina: *Oltre il tempo, oltre un angolo; Sindbad*; ora in TA, 37-38. Sulla rivista "Palatina", (II, N. 8, ott.-dic. 1958), esce: *Elegia di Portland Road*; ora in TA, 40. Il 27 giugno 1959, vengono stampate sulla Posta letteraria del "Corriere dell'Adda" due poesie di Williams, tradotte da Cristina: *Canzone di Primavera, Una specie di canto*, già contenute in *Il fiore è il nostro segno*.

[75] Il canto di Violetta, (atto III, scena IV), e il Monologo di Jaffier sul campanile di San Marco, (atto II, scena XVI), tratti da *Venise Sauvée*, "Letteratura", N.39-40, 1959, pp.9-10. Per la tragedia di Simone Weil, *Venezia salva*, v. nota N.113.

[76] "I paragrafi qui tradotti - col titolo *Pensieri e Lettere* - sono desunti dai Cahiers (Plan, 1953-56) dalla *Connaissance surnaturelle* (Gallimard, 1950) e in minor numero da *Attente de Dieu* (Vieux Colambier, 1950), dall'*Enracinement* (Gallimard, 1950) e da *La Personne et le sacré* (Ecrits de Londres, Gallimard, 1957)"; (da una nota a p.11 di "Letteratura", N. 39-40, 1959).

[77] Mario Luzi, Cristina Campo, in *Spazio Stelle Voce*, op. cit. p.28.

[78] C. Campo, *Jorge Luis Borges* (J. L. B.: *L'aleph*, Feltrinelli, 1960), *Paragone*, 1960, N.124, pp.119-121. Poi in "IL Punto", 1961; ora in SFN, 58-63.

[79] *Storia della Città di Rame*, (Traduz. dall'arabo di A. Spina, con un'introd. di C. Campo), Milano, *All'Insegna del pesce d'oro*, 1963.

[80] C. Campo, *Un medico*, "Paragone", N.132, 1960, pp.50-58; ora in I, 193-203.

[81] Esse sono: Congedo a vietarle il lamento, Il buongiorno, da La Canonizzazione; incluse nel 1971, nell'edizione dell'Einaudi: Poesie amorose. Poesie teologiche, curata da C. Campo. V. nota N.150.

[82] John Donne (1572-1631), poeta “metafisico” inglese del '600 e fervente predicatore. Cattolico per tradizione familiare, nipote di Tommaso Moro, si convertì all'anglicanesimo intorno al 1601, anno del suo matrimonio con Anne Moore, per la quale scrisse le più belle poesie d'amore. Dryden (1693) fu il primo che usò per la poesia di D. l'epiteto “metafisica”, non inteso in senso filosofico né in quello generale di "soprannaturale", ma “per l'illecito connubio fra speculazione filosofica e poesia sensuale”; per cui fu salutato come il più grande Wit (Wit= ingegno, arguzia, intelligenza, sottile uso di metafore, figure retoriche che arriva al paradosso e alla "meraviglia" marinista), ma non poeta. La riscoperta di J. Donne avviene con l'edizione del Grierson nel 1912, e soprattutto nel 1921, grazie a The Metaphysical Poets di T. S. Eliot, che vedeva nella poesia “metafisica”, un'unità di pensiero e senso, dopo “interverrà una dissociazione della sensibilità da cui - scrive ivi, Eliot - non ci siamo più riavuti”.

[83] Alessandro Spina (nato l'8 ottobre 1927), giovane scrittore che viveva allora in Africa. Dalla lettura di un suo racconto Giugno '40, su “Paragone”, poi raccolto in Storie di ufficiali, (1967, Mondadori), ha inizio per iniziativa di C. la corrispondenza tra i due. Le lettere a lui indirizzate sono raccolte nel volume postumo: Lettere a un amico lontano, (1989, Scheiwiller). A. Spina è anche autore di: Tempo e corruzione, (1962, Garzanti); Il giovane maronita, (1971, Rusconi); Le nozze di Omar, (1973, Rusconi); Ingresso a Babele, (1976, Rusconi); Il visitatore notturno, (1979, Scheiwiller); Le notti del Cairo o l'arte di ereditare, (1986, Scheiwiller); La commedia mentale, (1992, Scheiwiller); La riva della vita minore, (1997, Mondadori). E' autore di un ritratto di C. Campo più volte citato: Conversazioni in piazza Sant'Anselmo, (1993, Scheiwiller).

[84] C. Campo, Lettere a un amico lontano, op. cit., p.13.

[85] C. Campo, Ivi, p. 23.

[86] Monica Farnetti, L'intelligenza nel cuore: sulle “Lettere a un amico lontano” di Cristina Campo, in “Frammenti di un discorso amoroso” nella scrittura epistolare moderna, op. cit., pp.110-111; ora in Cristina Campo, op. cit.

[87] Lettera del 1961, in Lettere a un amico lontano, op. cit., p. 16. L'articolo a cui si fa riferimento nella lettera è: C. Campo, “Il gesuita perfetto” racconto esemplare, “Il Punto”, 3 set. 1960, p.8, ora in SFN, 69-74. L'altro articolo di cui parla C. Campo nella lettera citata è: Uno scrittore altero, “Il Mondo”, 16 set., 1961, p.8, (recensione al secondo libro di Furio Monicelli: I giardini segreti, (Longanesi, 1961); il primo romanzo di Monicelli è intitolato: Il gesuita perfetto (1960)).

[88] C. Campo, Ivi, p.22.

[89] C. Campo, Ivi, p. 23.

[90] “Approdo letterario”, aprile-settembre 1961, VII, pp.14-15; ora in TA, 109-114. Alle sei poesie tradotte seguiva la nota: “Héctor Murena, nato a Buenos Aires 36 anni fa, è autore di vari romanzi: Las leyes de la noche, La fatalidad de los cuerpos (tradotti in Francia presso

Gallimard), di saggi e di poesie. Quelle che presentiamo appartengono all'ultima raccolta, *El escandal y el fuego*, scritta, come l'autore precisa, nel giro di poche notti”.

[91] C. Campo, *La torre e l'isola*, “*Il Punto*”, 11 marzo 1961, p.8; ora in Gustaw Herling, *Due racconti (La torre- Il miracolo)*, Milano, Scheiwiller, 1990, pp.9-17; ora in SFN, 75-81. *Pale d'altare (La torre, La pietà dell'isola)*, uscì in traduzione italiana nel 1960, presso la casa editrice Silva di Milano; *La torre* uscì due anni prima su rivista.

[92] “Gustaw Herling è nato il 20 maggio 1919 in Polonia, prigioniero dal 1940 al 1941, in un campo di sterminio russo, superstite della battaglia di Montecassino e residente in Italia dove ha pubblicato in polacco il suo primo libro, *Vivi e morti* (1945). E' l'autore del libro più sensazionale sui campi di concentramento: *Un mondo a parte* (1953)”. (Da: Notizia, in G. Herling, *Due racconti*, op. cit., p.119.).

[93] C. Campo, *La torre e l'isola*, in G. Herling, *Due racconti*, op. cit., p.4. La frase di Cristina riportata è un esempio di precisione e concisione che richiede un alto grado di "attenzione". La torre è la forma che ha l'abitazione provvisoria di un ufficiale polacco venuto in Italia nell'ultima guerra. La forma dell'abitazione richiama una stampa appesa a una parete dell'abitazione, raffigurante una torre, che a sua volta richiama un libro di Xavier De Maistre, *Il lebbroso della città d'Aosta*, appoggiato sul comodino e lasciato lì dal precedente inquilino. “L'ufficiale polacco, altro assiduo lettore di De Maistre, decide di recarsi ad Aosta per visitare i resti della Torre del lebbroso, raffigurata nella piccola stampa”. “La torre dello Spavento”, così era soprannominata, fu restaurata intorno al 1782 per dare asilo a un lebbroso (Pier Francesco Guasco), “ed isolarlo completamente dal mondo”. La lebbra è una malattia dalla quale “non si guarisce ma non si muore”, era perciò vietato al lebbroso “tutto quanto avrebbe potuto metterlo in contatto anche indirettamente con la gente”. Il lebbroso è colui che è “morto al mondo”. La torre, il suo “sepolcro”. (Da: G. Herling, *Due racconti*, op. cit., passim).

[94] C. Campo, *Uno scrittore altero*, “*Il Mondo*”, 12 set. 1961, p.8; ripreso e ampliato su “*Il Punto*”, 16 dic. 1961 col titolo *Ritorno e fuga di Monicelli*; ora in SFN, 91-97. “Nel Gesuita perfetto, l'unità di tempo e di luogo - un anno di noviziato nella Compagnia di Gesù - era un solido muro dentro il quale misurare i rapporti, un palcoscenico fisso, dall'eleganza secca e funerea, che consentiva ai personaggi del dramma i movimenti più puri. Nei Giardini segreti non c'è né scena unica né contatto diretto fra i personaggi - e il rischio è raddoppiato dalla ripartizione in tre diari /.../ Ma il triangolo ha anche qui il suo centro magnetico: Sergio, un giovinetto morto in un incidente, oggetto di attaccamento e motivo di crisi comune ai tre diaristi: un sacerdote, una fanciulla, una vecchia”. (Da: *Uno scrittore altero*, cit.).

[95] Puccio Quaratesi, (pseud.), *Scrittori on show*, “*Il Mondo*”, 4 settembre 1962, p.13; ora in SFN, 98-102.

[96] A. Spina, op. cit., p.117.

[97] C. Campo, *Lettere a un amico lontano*, op. cit., p.32. (Lettera del 1962).

[98] A. Spina, *Ibidem*.

[99] C. Campo, *Fiaba e mistero e altre note*, Firenze, Vallecchi, 1962. Esso contiene: *Fiaba e mistero*, pp.5-13; (è la prima redazione di *Della fiaba*, in *Il flauto e il tappeto*, pp.34-

52); Una rosa, pp.15-17; (poi in *Il flauto e il tappeto*, pp.11-14); Parco dei cervi, pp.19-43; (per la redazione di quest'ultimo v. nota N.23); *In medio coeli*, pp.43-59; (Già apparso su "Paragone", giugno 1962, XIII, N.150, pp.42-53; poi , in *Il flauto e il tappeto*, pp. 15-33); *Attenzione e poesia*, pp.61-67; (apparso su "L'approdo letterario", VII, N.13, gen.-feb. 1961, pp.58- seg.) .

[100] C. Campo, *Fiaba e mistero*, in *Fiaba e mistero*, op. cit., pp.5-7; ma vedi anche *Della fiaba*, ora in *Gli imperdonabili*, op.cit., pp.29-30.

[101] C. Campo, *Lettere a un amico lontano*, op. cit. p.32.

[102] Leone Traverso, *Fiaba e mistero*, "Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura", N.45, 1971, pp.333-337, passim.

[103] Leone Traverso, *Ivi*, pp.335-336.

[104] C. Campo, *Attenzione e poesia*. Vedi cap. III, "L'attenzione poetica".

[105] Leone Traverso, *Ivi*, p.336.

[106] *Storia della Città di Rame*, Milano, *All'Insegna del pesce d'oro*, 1963; quindi ne *Il flauto e il tappeto*, nel 1 paragrafo della sezione *Notti*, pp.65-76; ora in I, 53-61; su "Questo e altro", 1, 1963, pp.84-85, esce una traduzione con Nota di traduzione (ora SFN, 174-175) a W. C. Williams, "La caduta di Tenochtitlàn" (capitolo di *In the American Grain*); sul n.3 della stessa rivista, pp.98-99, esce un'altra traduzione di C. Campo: W. C. Williams, "Asfodelo, il verdognolo fiore" della raccolta "Journey to Love", (1954), la nota di traduzione apposta è ora in SFN, 176-177.

[107] "Il libro delle Mille e una notte è come tutti sanno, un labirinto dai mille ingressi. Qualche volta quel labirinto appare concentrico e un centro potrebbe essere - come un tempo era l'enigma di uno specchio - la desolata e sibillina leggenda della Città di Rame. Stranamente difficile raggiungere questa storia, che secondo il computo accettato fu raccontata a ora tarda, nella 556 notte.

Dopo aver letto del vecchio libro cinque o sei esemplari può capitare di non averla mai incontrata. /.../ Si direbbe d'altronde che alcune di queste fiabe mutino luogo di notte, come in certe tele incompiute di Leonardo, dove il meraviglioso cavallo non è mai allo stesso posto". (Da C. Campo, *Introd.*, in *Storia della Città di Rame*, op. cit., p.7.). Il corpus delle Mille e una notte è assai controverso. "Certi manoscritti riportano una ventina di storie: altri centinaia, lo stesso racconto si allunga o si accorcia, si moltiplica o si semplifica /.../ Stabilire un'edizione critica è impossibile". (Da: Pietro Citati, *Le mille e una notte*, in *Ritratti di donne*, op. cit., p.59.).Così la *Storia della Città di Rame* trasmigra da un segmento all'altro del corpus, in alcuni Codici è addirittura assente.

[108] C. Campo, *Lettere a un amico lontano*, op. cit., p.150; (lettera del 5 maggio 1963).

[109] C. Campo, *Ivi*, p.82.

[110] C. Campo, *Ivi*, p.53.

[111] C. Campo, Ivi, p.56.

[112] A. Spina, op. cit., p.49.

[113] Simone Weil, Venezia salva, a cura di C. Campo, Brescia, Morcelliana, 1963; ristampato dall'Adelphi, nel 1987. Una prima stesura dell'introduzione al volume è costituita da un testo dattiloscritto di un copione radiofonico: Una tragedia di Simone Weil: "Venezia salvata", ora in SFN, 51-57. Tragedia incompiuta di S. Weil (1909-1943), che cominciò a scriverla nel 1940, sulla base della cronaca dell'abbé de Saint Réal, Conjuratation des Espagnols contre la Republique de Venise, (1672). Tale cronaca intendeva svelare i misteri del 1618 (quando "a Venezia scattò una raffica di arresti, molti sparirono, tornò in patria di furia l'ambasciatore di Spagna") di cui a Venezia si taceva. "Un groviglio di passioni barocche fu sul punto di spalancare alla monarchia di Spagna la via dell'Impero universale e Venezia fu per subire un sacco come quello di Roma voluto da Carlo V". (Da: E. Zolla, Venezia dei complotti, "Corriere della sera", 1 luglio, 1987, p.3.

"Venezia salva è nata dalla prima preoccupazione di Simone Weil: la crocifissione della vita umana fra il sogno, stato violento in cui precipita l'imperio della forza, e l'attenzione pura, che può sciogliere dal quel sogno. Un'attenzione senza flessioni essendo cosa prossima alla santità, Simone Weil le dà l'altro suo nome: amore soprannaturale. /.../ Questo è il tema di Venezia salva. Una città perfetta, che sta per essere piombata nel sogno orrendo della forza; un uomo attento che, all'improvviso, la vede e la salva. /.../ Simone Weil, secondo il solito, scarta la psicologia, capovolge le premesse canoniche e riporta l'ago della tragedia al suo classico Nord: la realtà spirituale /.../ In verità Venezia salva, nella sua ubicazione simbolica, è un grande oratorio tragico sulla perdita della realtà". Così scrive "la più illuminata lettrice di Simone Weil in Italia: Cristina Campo" nella prefazione alla tragedia, che tradusse "con impeccabile poesia".

[114] San Juan De la Cruz (1542-1591), mistico e poeta spagnolo, santo. Divenne discepolo, amico, collaboratore e consigliere di Santa Teresa d'Avila; fu da lei indotto a intraprendere la riforma del ramo maschile dei carmelitani, divenendo così il "padre" dei carmelitani scalzi. Subì molte persecuzioni e nel 1577, in pieno conflitto tra calzati e scalzi, venne arrestato, e riuscì a fuggire con l'aiuto di S. Teresa. Fondò molte case del suo ordine. Fu canonizzato nel 1726, e dichiarato dottore della chiesa nel 1926. Il suo nome in italiano è San Giovanni della Croce. Le sue opere sono: Subida del Monte Carmelo; Noche oscura; Càntico espiritual; Llama de amor viva; Avisos oy sentencias espirituales; Cautelas; si conservano, inoltre, 26 lettere e gli si attribuiscono in tutto 22 poesie; tradotte in italiano da Giorgio Agamben, nel 1974 per l'Einaudi. Le poesie che C. Campo tradusse per l'antologia I mistici le firmò con lo pseudonimo di Giusto Cabianca, pp.1494-1540. (Garzanti, 1963).

[115] I mistici, a cura di Elémire Zolla, Milano, Garzanti, 1963. L'opera fu ripubblicata in 7 volumi nella Biblioteca Universale Rizzoli, 1976-1980, col titolo, I mistici dell'Occidente; ristampa in due volumi, 1997. In questa antologia appaiono traduzioni di C. Campo firmate con lo pseudonimo Giusto Cabianca, da: John Donne, (di cui Inno a Dio, il mio Dio, nella mia infermità, pp.1001-1009; George Herbert, (Redenzione, Amore, Preghiera, La puleggia, Pasqua) pp.1045-1048; Richard Crashaw, (Sulle ferite di Nostro Signore Crocifisso, Inno in nome e in onore dell'ammirabile Santa Teresa da I gradini del tempio), pp.1061-1063; Henry Vaughan, (Infanzia, Il rifugio, Il mondo), pp.1067-1069; appaiono nella sezione: Mistici inglesi dell'età moderna; ora son tutte comprese nelle traduzioni poetiche di TA, fatta eccezione per Thomas Traherne, (Notizie, da Il preparativo, I sogni). Altre traduzioni recanti

la firma di Giusto Cabianca sono: San Juan de la Cruz, (da Salita al monte Carmelo, da Notte oscura, da Fiamma d'amor viva, da Avvertimenti e massime spirituali ovvero: Detti di luce d'amore), pp. 1494-1528 e 1541; i versi sono ora in TA; Robert de Boron, (San Graal), pp.628-630; Angelus Silesius, (Il viandante cherubico), pp.1165-68; Justus Sieber, (La vana temporalità, la durevole eternità), p. 1169; Beata Angela da Foligno, (dal Libro della beata Angela da Foligno), pp.622-625. (Dall'ed. 1963)

[116] Iginio Giordani, I mistici, "Elsinore", I, N.3, 1964, pp.87-88. La raccolta di E. Zolla si arresta al secolo XVIII, "poiché, per Zolla, il misticismo, per motivi intellettuali e sociali s'esaurisce agli orli della società industriale". (Da: Iginio Giordani, *Ibidem.*)

[117] C. Campo, Omaggio a Borges, "Elsinore", I, N.3, feb. 1964, pp.111-113; quindi in J. Luis Borges, *L'Herne*, Paris, 1981; ora in I, pp.205-208.

[118] C. Campo, Les sources de la Vivonne, "Paragone", XIV, N.164, ag. 1963, pp. 55-60; quindi in *Il flauto e il tappeto*, pp.56-63. Ora in I, pp.45-51.

[119] Lettera del 16 agosto 1963 (?) indirizzata a Margherita P. Harwell, in Margherita P. Harwell, *Il sapore massimo di ogni parola*.

Nel 1963 apparve su "Questo e altro", N.3, p.3, una poesia di W. C. Williams, *Asfodelo, il verdognolo fiore*, tradotta da Cristina; ora in TA, pp.163-171. Sul n.1 dello stesso anno apparve di Williams, *La caduta di Tenochtitlàn*, pp.84-91, già citata.

[120] Lettera dell'11 marzo 1963, in Margherita P. Harwell, *Il sapore massimo di ogni parola*.

[121] C. Campo, *Lettere a un amico lontano*, op. cit., p.108.

[122] Vedi nota N.117.

[123] C. Campo, Una divagazione, "Elsinore", I, N.6, 1964, pp.87-90; quindi , con varianti, in *Il flauto e il tappeto*, col titolo, *Una divagazione: Del linguaggio* , pp.111-119; ora in I, pp.89-94. Sullo stesso numero di "Elsinore", escono due poesie di H. von Hofmannsthal, tradotte da Cristina: *In verità più d'uno*; *Ballata della vita apparente*, pp.171-172; ora in TA, pp.107-108.

[124] C. Campo, *Gli imperdonabili*, "Elsinore", II, N.11-12, dic. 1964-gen. 1965, pp.55-67; poi con lievi varianti, in *Il flauto e il tappeto*, pp.91-111; ora, in I, pp.73-88.

[125] C. Campo, *Ivi*, passim.

[126] C. Campo, *Lettere a un amico lontano*, op. cit., pp.110-111. (Lettera del 1965).

[127] A. Spina, op. cit. p.42.

[128] C. Campo, *Lettere a un amico lontano*, op. cit., p.111.

[129] Antonio Gnoli, Cristina Campo, *l'ape visionaria*, "La Repubblica", 14-08-1991, p.24.

[130] A. Spina, op. cit., p.46. (Una Voce, associazione internazionale per la salvaguardia del latino e del Canto gregoriano nella liturgia cattolica). C. Campo scrisse un articolo Una voce su "Il Giornale d'Italia", 4 maggio 1966, p.3 con lo pseudonimo di Bernardo Trevisano in difesa della liturgia in latino; ora in SFN, pp.113-117.

[131] Simone Weil, *La greca e le intuizioni precristiane*, Bologna, Borla, 1967. Questo libro è composto da due saggi centrali de *La source grecque - L' "Iliade" ou le poème de la force e Dieu dans Platon (Dio in Platone) - e dagli scritti raccolti sotto il titolo di Intuitions prè-chréstiennes*. L' *Iliade*, poema della forza è stato scritto da Simone nel 1939-1941, pubblicato a Marsiglia, nei "Cahiers du Sud" (dic. 1940-gen. 1941), sotto lo pseudonimo di Emile Novis (anagramma di Simone Weil) /N.d.E./Per Simone in questo saggio è la forza il vero eroe, il vero argomento, il centro dell'*Iliade*. "L'anima umana vi appare continuamente modificata dai suoi rapporti con la forza /.../ Chi aveva sognato che la forza, grazie al progresso, appartenesse ormai al passato, ha voluto vedere in questo poema un documento; chi sa discernere la forza, oggi come un tempo, al centro di ogni storia umana, vi trova il più bello, il più puro degli specchi". (Ivi, 11.).

[132] Lettera del 21 nov. 1962 indirizzata a M. P. Harwell.

[133] Chogyam Trungpa, *Nato in Tibet*, Borla, 1969. *Born in Tibet*, racconta -nella persona dell'undicesimo trungpa tulku, incarnazione del decimo trungpa tulku (o lama incarnato), abate di Surmang (Tibet orientale)- la storia "di quella impareggiabile tragedia" che fu l'invasione cinese del Tibet, "la distruzione di tutti i suoi monasteri fino alla città santa di Lhasa, il martirio o l'esilio di innumerevoli suoi capi religiosi, le inaudite marce dei sopravvissuti, monaci e popolo, attraverso le catene dell'Himalaya verso i confini dell'India. Una di queste marce durò dall'Aprile del 1959 al gennaio del 1960". (Da: C. Campo, *Fuga e sopravvivenza*, Prefazione, in C. Trungpa, *Nato in Tibet*, op. cit., passim). Lo scritto di C. Campo era uscito su "Nuova Antologia", 2023, luglio 1969, pp.371-82; quindi con minimi ampliamenti Prefazione al volume di C. Trungpa; ora in SFN, 130-144.

[134] C. Campo, *Fuga e sopravvivenza*, pp.21-22. La "caduta spirituale dell'Occidente cristiano" vale a dire "la tragedia cattolica" a cui C. Campo allude sarà senz'altro Il Concilio Vaticano II (1962-65), con l'introduzione della lingua parlata anche nei luoghi dove la liturgia tradizionale, latina e gregoriana era capita e amata.

[135] E. Zolla, D. Fasoli, *Un destino itinerante*, op. cit., p.38.

[136] Sul N.1 di "Conoscenza religiosa", comparve il poemetto di cui parla C. C. nella lettera, *Missa Romana*, pp.71-73, e *Galerie Religieuse* di Djuna Barnes, nella traduzione di C. Campo, entrambe in TA, rispettivamente a pp.41-43, (M.R.) e a p.192 (G. R.). Sul N.3, dello stesso anno (1969), comparve la lirica, *La Tigre Assenza*, p.344; ora nella raccolta omonima, *La Tigre Assenza*, p.44; Sul N. 3 del 1971: il saggio *Sensi soprannaturali*, pp.214-226; ora, in I, pp.231-248. Sul N.4 del 1972: *Deti e fatti dei Padri del deserto*, a cura di C. Campo, pp.283-311; e *Sei poesie*, di Christine Kochel, tradotte da C. Campo, pp.224-229. Sul N.1, che ne annuncia la morte, *Diario bizantino e altre poesie: Nobilissimi ierei, Mattutino del Venerdì Santo, Monaci alle icone, Canone IV, Ràdonitza (annuncio della Pasqua ai morti)*, pp.92-102; ora in TA, pp.45-57; e una traduzione da Efrem Siro, *Inni*, pp.84-87, ora in TA, pp.306-307. Nel N.4, dello stesso anno esce di Peter Lamborn Wilson, VIII. August, da: "Almanack", nella versione italiana di Cristina Campo, pp.225-231; ora in TA, pp.232-235.

- [137] Roberto Carifi, Cristina Campo partigiana dell'anima, "L'Unità", 30-09-1991, p.IV, (sez. Libri).
- [138] Collegio Russicum, istituito dal Vaticano per l'educazione del clero russo.
- [139] Margherita P. Harwell, Nota biografica, in I, p.271. Nel 1970 esce su un periodico argentino "Sur", luglio-agosto 1970, pp.43-53, in versione spagnola uno scritto di C. Campo La noce d'oro, dell'originale non ci sono tracce, il testo è ora stato ritradotto dallo spagnolo in italiano ed è in appendice a SFN, 183-196. Vedi nota N.25.
- [140] Abraham Joshua Heschel, L'uomo non è solo, Introduzione di C. Campo, Milano, Rusconi, 1970; titolo originale: Man is not alone (1951). A. J. Heschel, uno dei massimi maestri dell'ebraismo contemporaneo, nacque a Varsavia nel 1907. Si laureò a Berlino nel 1933. All'inizio delle persecuzioni naziste fu costretto a rifugiarsi a Londra. Di qui si trasferì negli Stati Uniti. Al termine della guerra divenne professore nel seminario teologico ebraico di New York, dove tenne la cattedra di etica e mistica ebraica. Morì il 23 dicembre 1972. Heschel è autore di varie opere di filosofia e di teologia. In traduzione italiana abbiamo: Dio alla ricerca dell'uomo, (Borla, 1969); Il Sabato. Il suo significato per l'uomo moderno, (Rusconi, 1972); Chi è l'uomo?, (Rusconi, 1971); Passione di verità, (Rusconi, 1977).
- [141] "Avvertenza", in L'uomo non è solo, op. cit. p. 6.
- [142] C. Campo, Introduzione, in A. J. Heschel, L'uomo non è solo.
- [143] C. Campo, Il flauto e il tappeto, Milano, Rusconi, 1972. Esso è composto da: Una rosa, pp.11-14, (già apparso in Fiaba e mistero (1962)); In medio coeli, pp.15-33, (già apparso su "Paragone" e Fiaba e mistero); Della fiaba, pp.34-52, (una prima stesura apparve in Fiaba e mistero, col titolo, Fiaba e mistero); Les sources de la Vivonne, pp.56-63, (Già su "Paragone", 1963); Notti: 1) La storia della Città di Rame, pp.65-76, (già introd. a Storia della Città di Rame, 1963), 2) Tappeti volanti, pp.76-88; Gli imperdonabili, pp.91-111, (già su "Elsinore" 1964-1965); Una divagazione: del linguaggio, pp.113-119, (già su "Elsinore", 1964, col titolo Una divagazione); Con lievi mani, pp.123-142; Il flauto e il tappeto, pp.143-177.
- [144] Lettera del Natale 1970. Del "flauto" (musica) e del "tappeto" (artigianato) v. cap. III.
- [145] C. Campo, Lettere a un amico lontano, op. cit., p.129; (lettera del 14 dic. 1971).
- [146] A. Spina, op. cit., pp.106-107.
- [147] Guido Ceronetti, Cristina Campo saggista della perfezione, "Paragone", N.24, 1972, pp.146-150; (ora con lievi varianti in appendice a Gli imperdonabili, p.277-282), passim.
- [148] Mario Luzi, Cristina Campo, in Spazio Stelle Voce, op. cit., p.27. Nel magma fu pubblicato nel 1963.
- [149] Mario Luzi, L'incanto dello scriba, in Vicissitudine e forma, Milano, Rizzoli, 1974, pp.22-23.

[150] John Donne, *Poesie amorose Poesie teologiche*, a cura di C. Campo, Torino, Einaudi, 1971. Le poesie amorose sono tratte da: *Songs and Sonets* (Canzoni e sonetti). Tre versioni di queste poesie erano già apparse su "Paragone", nel 1960; v. nota N.81. Le poesie teologiche sono tratte da: *Divine Poems* di cui fanno parte gli *Holy Sonnets*, il poemetto *The Cross*, e alcuni *Inni*; la versione di C. ne contiene due: *A Hymne to Christ*; *Hymne to God, my God, in my sicknesse*, già apparso nei *Mistici* con lo pseud. di Giusto Cabianca. Le poesie tradotte in questo volumetto sono state raccolte in TA, pp.193-227; l'introduzione è ora in I, pp.181-192.

[151] "Quando, a ventotto anni, incontra, ama, sposa segretamente e rapisce la giovinetta Anne Moore, figlia di quel Sir Thomas che gli farà pagare il matrimonio col carcere, -scrive C. nell'introduzione- Donne ha abbandonato il destino planetario ed erratico del ricusante cattolico /.../ E come, di colpo, gli amori non gli appaiono più se non preistoria di un più fine e più completo stato, tipi indigenti e risibili dell'autentica storia, la *affectio coniugalis* si fa a sua volta media proporzionale, tipo ancor timido della futura *delectio Dei*. Venendo meno sulla terra, quel perfetto amore pre-teologico punterà come una freccia nella direzione della teologia: "Ammirarla affinché la mia mente / a cercarti, Signore. Così i torrenti svelano / la loro polla...".

[152] A. Heschel, op. cit., p.238.

[153] S. Weil, *L'attesa di Dio*, Introd. di Benedetto P. d'Angelo, Milano, Rusconi, 1972; titolo originale: *Attente de Dieu*. Ora l'introduzione è in SFN, 150-162. Con tale pseudonimo scrisse nel 1960 il risvolto di copertina di Cécil J. Bruyère, *La vita spirituale e l'orazione*, Milano, Rusconi, 1976; ora in SFN, 181-182.

[154] E. Zolla, *La verità in uno stile*, (Dal senso delle fiabe all'esperienza mistica), "Il Corriere della sera", 15-11-1987. Con lo pseudonimo di Bernardo Trevisano scrisse: *D'Annunzio. Una lettura*, "Il Giornale d'Italia", 8 gennaio. 1966, p.6; ora in SFN, 103-105 (in parte riportato su "Il Corriere della sera", 15-11-1987 col titolo "Quell'imperdonabile D'Annunzio"); "Una misteriosa americana che ebbe per araldo T. S. Eliot. Ritratto di Djuna Barnes", "Il Giornale d'Italia", 28-29 aprile 1966, p.13, ora in SFN, 106-112; *Una voce*, "Il Giornale d'Italia", 4 maggio 1966, p.3, ora in SFN, 113-117; *Ville fiorentine*, "Il Giornale d'Italia", 16 giugno 1966, p.3, ora in SFN, 118-122; *Note sopra la Liturgia*, "Cappella Sistina", luglio-set. 1966, pp.99-102, ora in SFN, 123-129.

[155] Antonio Altamonte, *L'intervista Cristina Campo*, "Il Tempo", 16-04-1972, p.16. Ora in SFN, 178-180.

[156] *Racconti di un pellegrino russo*, Milano, Rusconi, 1973; ripubblicato nel 1994 (16 ed.).

[157] C. Campo, *Introduzione*, in *Racconti di un pellegrino russo*, op. cit., p.5. L'introduzione è ora inclusa in I, pp.223-230. *I Racconti di un pellegrino russo* è la cronaca spirituale del pellegrino partito alla ricerca di qualcuno che gli chiarisca il senso delle parole di S. Paolo, udite per caso in una chiesa: *Pregate senza intermissione*, (dalla 1 lettera ai tessalonicesi, 5,17). Ma come pregare senza intermissione occupati a pressoché ininterrottamente vivere?. Uno starets (monaco anziano o anacoreta scelto come Padre spirituale di un monastero), gli offre ben presto la chiave. "L'ininterrotta Preghiera di Gesù è

l'invocazione continua e ininterrotta del divino nome di Gesù Cristo con le labbra, con la mente o con il cuore /.../ La Preghiera si compone di queste parole: "Signore Gesù Cristo, abbi pietà di me". "Altri due talismani accompagnano il dono e hanno, come lo schiavo della lampada di Aladino, il compito di insegnarne l'uso: un libro dal titolo singolare: Filocalia o Amore della Bellezza" e un "rosario ritualmente intrecciato, ogni nodo formato da sette nodi sul quale scandire infinitamente la formula /.../ Il Padre Ireneo Hausherr della Compagnia di Gesù /.../ scrisse che il Pellegrino non è che "un discepolo fedele di una dottrina vecchia di seicento anni: l'esicasmò"; (da: hesychìa, perfetta quiete dell'anima, santa impassibilità. L'orazione ininterrotta, o orazione del cuore, ne è la fonte e il frutto insieme. (Le citazioni sono tratte dall'Introd. e dai Racconti, passim.).

[158] Detti e fatti dei Padri del deserto, Milano, Rusconi, 1975; ripubblicato nel 1994. Una breve raccolta di Detti e fatti dei Padri del deserto, curata e introdotta brevemente da C. Campo, era già uscita su "Conoscenza religiosa", N.4, 1972, pp. 283-311; (v. nota N.136). L'introduzione al libro riprende e amplia quella della rivista, ed è stata raccolta in I, pp.211-221.

[159] La scelta dei Detti e fatti dei Padri del deserto è stata condotta sui due volumi delle *Sentences des Pères du désert*, pubblicate dai monaci benedettini di Solesmes (confrontandole con le *Patrologie* e le raccolte accessibili).

[160] Esicasta (o hesycasta) è l'uomo che praticando l'orazione ininterrotta, la custodia dei pensieri, il silenzio e la *xeniteia* (o esilio volontario; v. nota N. 1), è giunto all'*hesychìa* (la divina quiete dell'anima dove dimora Dio. L'orazione ininterrotta ne è la fonte e il frutto). Ma vedi Glossario", in Detti e fatti dei Padri del deserto, p.271.

[161] Roberto Calasso, E' morta a Roma Cristina Campo, "Corriere della sera", 13 gen. 1977, p.3.

[162] Ezra Pound, *How to read*, II, (Come bisogna leggere), nella traduzione di C. Campo, che ha estrapolato questo e altri passi tratti dalla II e IV parte di tale saggio e liberamenti li ha combinati con altri di E. Pound tratti dalle Lettere: a Harriet Monroe (/gennaio (?) 1915/ e 31 gennaio 1915); a Iris Barry (17 luglio 1917); intitolandoli significativamente *Ars poetica*; ora in C. Campo, *La Tigre Assenza*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 239-241. (La citazione da cui traggio l'epigrafe è a p.240).

[163] Apparve su "Conoscenza religiosa", I, N.3, 1969; ora in T A, 44.

[164] V. Cap. I, nota N. 33.

[165] Recensione non firmata a T A, "Lettere italiane", 43, N. 4, 1991, p. 653.

[166] Il "primo tempo" comprende pressappoco gli anni 1945 (anno in cui è datata la prima poesia di Passo d'addio) e il 1958 al quale segue un periodo di silenzio interrotto solo nel 1969, anno in cui, come già ricordato (cap. I), inizia a collaborare con Elémire Zolla alla rivista "Conoscenza religiosa" e sulla quale verranno pubblicate: *La Tigre Assenza* e le poesie cosiddette "sacre" e per le quali M. P. Harwell ha parlato di "secondo tempo" della poesia di C. Campo. (Vedi cap.I. nota N.136).

[167] /Moriremo lontani.../; /E' rimasta laggiù calda la vita/; /A volte dico.../; /Ora tu passi lontano/; /Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere/; in T A rispettivamente a p. 20; p.22; p.23; p.26; p.28.

[168] Precisione meticolosa.

[169] Vedi cap.I, nota N.143.

[170] V. cap. I, pp.40-sgg.

[171] Monica Farnetti, Il terrore della compagnia non perfetta, in Cristina Campo, Ferrara, Tufani, 1996,p.21.

[172] Monica Farnetti, Canto liturgico, in M. Farnetti, Cristina Campo, op. cit. p. 55.

[173] Ibidem. Cfr. M. P. Harwell: "Da quel dissolversi del vecchio mondo di Cristina (come echeggiato all'esterno dalla morte di Leone Traverso) sgorga il nuovo filone della sua poesia - poesia del gesto, del rito, incandescente come quella dei mistici del Seicento che ora predilige". (Il sapore massimo d'ogni parola in T A, .300).

[174] Uso la parola "rito" nell'accezione che il "rito" ha in Dario Sabbatucci, Mito, Rito e storia, in Dario Sabbatucci, Mito, rito e storia, Roma, Bulzoni, 1978, pp.221-247. Leggiamo a p. 236: "Mito : rito = immutabile : mutabile; l'immutabile essendo il non passibile d'intervento (umano) e il mutabile passibile d'intervento. In altri termini: in una cultura quanto è oggetto di mito viene incluso nella zona dell'immutabile e sottratto all'intervento umano (ossia, si vuole che ne sia sottratto), mentre ciò che non si vuole che sia sottratto all'intervento umano diviene oggetto di rito". Nell'unica intervista rilasciata ("Il Tempo", 16-04-1972, p.16; ora in SFN, 178-180), C. Campo dice a proposito del rito: "Il rito è per eccellenza questa esperienza di morte-rigenerazione. So di parlare di qualcosa che i più non sanno che cosa sia, che qualcuno appena ricorda, che sopravvive soltanto in pochissimi luoghi sconosciuti. Sono quelli, io credo, i veri modelli, gli archetipi della poesia, che è figlia della liturgia, come Dante dimostra da un capo all'altro della Commedia".

[175] Lettera di C. Campo del 24 luglio 1958.

[176] Lettera di C. Campo (estate 1959) . Sulla doppia dimensione etica ed estetica della "perfezione" in C. Campo vedi cap. III.2.1.

[177] Lettera di C. Campo del 1955: "La mia lingua, lo so bene, è armoniosa, troppo, persino. E' proprio questo che non va. Io faccio dell'orificeria, mentre si deve lavorare la pietra".

[178] Q. Horati Flacci de Arte Poetica liber,vv. (295-308) e (453-476). Ponendosi contro la concezione platonica e democritea del "poeta invasato".

[179] A proposito delle due poetiche quella artigianale (di ascendenza oraziana-aristotelica) e quella del poeta invasato (platonica-democritea) vedi cap. III.2.4. A proposito del "poeta-mediatore" e "giusto" vedi cap. III.2.3.

- [180] “Con le quattro sfingi sorelle - memoria, sogno, paesaggio, tradizione - si nutre la poesia”. (Da: C. Campo, *In medio coeli*, (1962) -per le diverse redazioni vedi cap. I, nota N.99- ora in I, 165.
- [181] Vedi: /E' rimasta laggiù, calda la vita;/ /Ora non resta che vegliare sola;/ Sindbad; in TA rispettivamente a p. 22; 24; 38.
- [182] In TA, p.35. Una delle sei poesie del Quadernetto non inserite in Passo d'addio.
- [183] Pubblicata su “La Posta letteraria” del “Corriere dell'Adda”, il 14 dic. 1957. In *Emmaus* emerge il riferimento all'episodio biblico del Viaggio a Emmaus (S. Luca, 24, 13-31) di due discepoli i quali sono avvicinati da una figura che non riconoscono e che è Cristo risorto. Durante il viaggio gli occhi dei due discepoli sono impediti dal riconoscere Gesù di Nazaret, il quale si renderà riconoscibile soltanto durante la Cena a Emmaus. Il riferimento al viaggio a Emmaus è presente anche nei versi di Eliot ne *La terra desolata*, V, vv.(359-365), sicuramente presenti alla memoria di C. Campo. E' qui dunque presente il mito del viaggio e dell'incontro che è illuminazione. Il mito del viaggio è presente anche in *Sindbad* (TA, 38), dove l'allusione è al settimo viaggio di Sindbad il marinaio, l'Ulisse orientale delle Mille e una notte.
- [184] C. Campo, *Parco dei cervi*; (per la complessa redazione di *Parco dei cervi* v. cap.I, nota N.23.
- [185] *Emmaus*: ti cercherò per questa terra che trema/....al Monte Athos/ come torri/ negli alti covi difesi da un rintocco/ grandi ali incerte/ trapassate dal vento.../ nei denti disperati degli amanti che non disserra/ (si ha allitterazione delle dentali:t/d; della liquida: r; delle vocali: i; e.
- [186] In *Emmaus*, in TA, 36.
- [187] *Oltre il tempo, oltre un angolo*, in TA, 37.
- [188] *Sindbad*, in TA, 38.
- [189] *Elegia di Portland Road*, in TA, 40.
- [190] *Quartine brevi*, in TA, 34.
- [191] /In Chartres, ma questa volta.../, in TA, 33.
- [192] /Ora tu passi lontano.../, in TA, 26.
- [193] /La neve era sospesa.../in TA,25.
- [194] /Ora che capovolta è la clessidra.../, in TA,21.
- [195] /Si ripiegano i bianchi abiti estivi.../, in TA,19.
- [196] Le poesie in cui sequenze giambico-anapestico prevalgono su quelle trocaico-dattilico sono: /Si ripiegano i bianchi abiti estivi/ (TA, 19); /Ora che capovolta è la clessidra/

(TA, 21); /A volte dico: tentiamo d'essere gioiosi/ (TA, 20); /Ora non resta che vegliare sola/ (TA, 24); /La neve era sospesa/ (TA, 25); /Amore, oggi il tuo nome/ (TA,27); /Devota come ramo/ (TA, 29); /Un anno...tratteneva la sua stella/ (TA, 30); Biglietto di Natale a M.L.S. (TA, 31); Canzoncina interrotta(TA,35); Emmaus (TA,36); Oltre il tempo, oltre un angolo (TA,37); Sindbad (TA,38); Estate indiana (TA,39); Elegia di Portland Road (TA, 40).

[197] Vedi cap. I., nota N.136.

[198] Giulio Cattin, Il canto gregoriano, in *La monodia nel medioevo*, Torino, E. D. T., 1991, p.94.

[199] Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988, p.190.

[200] "Conoscenza religiosa", N.1, gen.-marzo 1977, p.100. Le note sono ora riportate in appendice a TA, 247-250.

[201] T. S. Eliot, *Burnt Norton*, I, vv. 14-20, in *Quattro Quartetti*, traduzione e note di Filippo Donini, Milano, Garzanti, 1959, p.11.

[202] T. S. Eliot, *Little Gidding*, II, 65-66: "For last year's words belong to last year's language/ And next year's words await another voice"; (Perché le parole dell'anno passato appartengono al linguaggio dell'anno passato e le parole dell'anno nuovo aspettano un'altra voce).

[203] Esse sono: *New Hampshire* (primo dei 5 Landscapes, fu pubblicato la prima volta con Virginia sotto il titolo generale *Words for music*, in "Virginia Quartely Rewiew", X, 2 aprile 1934); *Occhi che vidi ultimamente in pianto*, titolo originale: *Eyes that last I shaw in tears* (pubblicata per la prima volta in *Doris's Dream Songs*). Nella traduzione di C.C., furono ristampate su "Stagione" nel 1956 e con lievi varianti in *Poesia straniera del'900*, a cura di Attilio Bertolucci, nel 1958 in questa versione sono ora contenute in TA, 96-97.

[204] Luisa Villa, *Saggismo e poesia*, "Nuova Corrente", XLI, N. 113, gen.-giugno 1994, p.144. I versi citati in inglese sono tratti da T. S. Eliot, *Little Gidding*: "ogni poema è un epitaffio", v. 225); "Cenere sulla manica d'un vecchio/ è tutta la cenere che lasciano le rose bruciate", vv.54-55.

[205] C. Campo, *La torre e l'isola*, "Il Punto", 11 marzo 1961, p.8; poi in *Gustaw Herling, Due racconti*, Milano, Scheiwiller, 1990, p.9-17; ora in *SFN*, 75-81. Ivi leggiamo: "Si forma via via che il tempo sfolla e arricchisce la sua memoria, una serie di piccole, imprevedibili antologie. Nessuna stella polare guidò la scelta di quelle pagine, che spesso non sono, né per spirito né per stile, di quelle che, al primo incontro, egli riconosce per sue. Una seconda forza, adamantina, le attirò insieme, le costellò di Pleiadi bizzarre, in quella zona della mente dove gli echi inattesi - l'urto dell'atollo contro la chiglia - hanno il compito di rivelarci sopra noi stessi più di quanto non consentiamo a sapere. Spesso ci immaginiamo, a proposito di tali opere, che si tratti di associazioni emotive: sono infatti di solito questi libri a caderci per caso tra le mani in momenti di pericolo, di malattia salutare, o al cospetto di paesaggi eloquenti. Ma a una seconda lettura - che può avvenire dopo decine di anni - ci sorprende ogni volta la perfetta legittimità di quel fascino. Nella elusiva perfezione di quelle opere, e solo in essa, stava il potere di raccogliere e conservare un'emozione sospesa". (*SFN*, 75).

[206] Prefazione di T. S. Eliot alla traduzione di Mark Wardle del *Serpent* di Paul Valéry, 1924. La citazione è ora tratta da una nota a p. 93 dei *Quattro quartetti*, (*Four Quartets*), Milano Garzanti, 1959.

[207] E' posta ad apertura di *Passo d'addio*, senza titolo come le altre. E' suddivisa in tre strofe di due endecasillabi e un settenario ognuna. E' una poesia fortemente allitterativa, si confrontino il primo e l'ultimo verso: si ripiegano i bianchi abiti estivi/ dei sorridenti addii. Si ha una prevalenza delle dentali: t/d; e della vocale: i; quest'ultima è ulteriormente marcata anche dall'assonanza che si ha tra la parola finale della poesia: "addii" e le parole finali delle due strofe precedenti. "sopiti" e "nidi" a loro volta assonanzate con il primo verso terminante con la parola "estivi" che è poi la stagione dalla quale si prende congedo. Allitterazione e assonanza concorrono a mettere in evidenza il tema dominante dell'esile libretto: l'addio al "tempo passato", simboleggiato dalla stagione estiva, a sua volta rafforzato dalla costruzione simmetrica dell'intero componimento. Si veda a tale proposito la posizione dell'aggettivo: "estivi" (fine primo verso) e il sostantivo: "addii" (fine ultimo verso); e al centro gravitazionale della poesia il chiasmo: "dove sole era ombra ed ombra il sole", secondo lo schema: XYYX. I due membri del chiasmo sono entrambi costituiti da un ossimoro (sole era ombra). Così "il mistero dell'ombra e della luce" ci riporta all'"inestricabile coesistenza di bene e di male". Vedi C. Campo, *Fiaba e mistero* (un appunto), "La posta letteraria" del "Corriere dell'Adda", I, N.21, 26 dic. 1953.

[208] Emily Dickinson, *Poems*, 342, scritto intorno al 1862. La traduzione è di Margherita Guidacci, nell'edizione Rizzoli del 1979. Su "La posta letteraria" del "Corriere dell'Adda", del 2 maggio 1953, apparvero quattro poesie di E. Dickinson tradotte da C. Campo: /Tocca leggero/; / Che farò io quando l'estate turba/; /Che tedio attendere/; /Morte è il pieghevole passo/; erano destinate per il libro delle ottanta poetesse, annunciato nel catalogo dell'editore Casini nel 1953 e mai pubblicato; (TA, 85-88), seguite da: /Imparai finalmente che cosa la casa poteva essere/; /Per sempre al suo fianco camminare/; (TA, 89-90), tratte da un manoscritto inviato a Margherita Pieracci.

[209] T. S. Eliot, *Tradizione e talento individuale*, in trad. it., *Il bosco sacro*, Milano, 1995, pp.67-91; titolo originale *The Sacred Wood*, (1920).

[210] C. Campo, *Attenzione e poesia*.

[211] M. P. Harwell, *Introd. in, Emily Dickinson, Poesie*, Milano, Rizzoli, 1979, pp. 26-27; (6 ed. 1996).

[212] Vedi cap. II. 2.

[213] La poesia è datata 1945, risulta quindi la più giovanile

[214] T. S. Eliot, *Burnt Norton*, vv. 1-3, in *Quattro quartetti*, (19..).

[215] /Ora che capovolta è la clessidra/ (TA, 24); /Ora tutta la vita è nel mio sguardo/ (TA, 25); /Ora tu passi lontano/ (TA.,26); /Amore oggi il tuo nome/ (TA, 27); /Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere/ (TA, 28).

[216] Vedi: /Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere/, TA, 28. In una lettera del 13 maggio 1956, (TA, 285) C. Campo scrive: "I Quartetti sono la mia lettura di questi giorni -

c'è tanto di Simone, in questi versi; ma questo, s'intende, nessuno l'ha mai notato. Questo è Eliot - il mio Thomas detestato ed amato, dove si mischia, come in nessun altro, sapore di vita e morte - l'acqua dolce e salata della foce dei fiumi”.

[217] Appendice a TA intitolata, *Ars poetica*. Vedi cap.II, nota N.1. Questo passo C. Campo lo trae da una lettera di E. Pound a Harriet Monroe, London, gen. 1915. Vedi E. Pound, *Lettere (1907-1958)*, pref. e cura di Aldo Tagliaferri, Milano, Feltrinelli, 1980, p.49.

[218] “Oggettività e ancora oggettività ed espressione. Niente code al posto delle teste, niente aggettivi a cavalcioni (come “putridi muschi fradici”). Niente, niente che non si possa in qualche momento, nella stretta di qualche emozione, effettivamente dire. Ogni letterarismo, ogni parola libresca sgretola via un pezzetto della pazienza del lettore, un po' del suo sentimento della vostra sincerità. Quando uno sente e pensa veramente, egli balbetta le parole più semplici”. TA, 239, stessa lettera sopra citata.

[219] “La lingua è fatta di cose concrete. Espressioni generiche in termini non concreti sono pigrizia; sono conversazione, non creazione” TA, 239-240; stessa lettera.

[220] “Concisione, ovvero stile, ovvero dire ciò che s'intende dire col minor numero di parole e le più chiare”. TA, 240; da una lettera a Iris Barry, 17 luglio 1917.

[221] L'antologia *Des Imagistes* (1914), curata da Pound, raccoglie poesie di Ford Madox Ford, H. D., W. C. Williams, James Joyce e altri; fu preceduta dal movimento imagista. “E' in un ambiente profondamente influenzato dalla voga del japonisme che nasce il movimento imagista, di cui Pound diventa presto il battagliero portavoce. T. E. Hulme e F. S. Flint, che avevano già ricavato spunti e suggestioni, ai primordi dell'imagismo, dalla poesia tradizionale giapponese, accogliendo una tesi di Whistler aveva già influenzato il gusto di Pound, /.../ A Pound tocca poi la fortuna di conoscere la vedova del sinologo e yamatologo Ernest Fenollosa e di ereditare, come è spiegato in una lettera del dicembre 1913, "un tesoro di manoscritti" che lo accende di inestinguibile entusiasmo e gli permette di approfondire la conoscenza di alcune strutture drammatiche e poetiche proprie della letteratura giapponese /.../ Per Pound /.../ l'ideogramma definisce l'immagine sintetica che, evidenziando la concretezza degli elementi eterogenei in esso confluiti, rivela la dimensione dinamica del reale”. Aldo Tagliaferri, Pref., in E. Pound, *Lettere (1907-1958)*, op. cit. pp.7-8.

[222] Ernest Fenollosa, *L'ideogramma cinese come mezzo di poesia*, (1908), di cui Pound curò un'edizione nel 1936, la si trova in traduzione italiana, con note di E. Pound nell'edizione, *All'insegna del pesce d'oro*, Milano, 1960. “La poesia verbale è superiore come arte in quanto ci riporta alla realtà fondamentale di tempo. La poesia cinese ha il vantaggio unico di combinare questi due elementi. Parla simultaneamente con la vivacità della pittura e la mobilità dei suoni, In un certo senso è più oggettiva, più drammatica delle due separatamente”. Ivi, p.16.

[223] V. cap. I.2.3.

[224] La versione è tratta da: W. C. Williams, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1961; presenta lievi varianti rispetto all'edizione del 1958, *Il fiore è il nostro segno*, Milano, Scheiwiller, ristampata sulla “*Posta letteraria*” del “*Corriere dell'Adda*”, V, N.13, 27 giugno 1959 senza però la scansione in strofe. La prima versione presenta la variante al v. 9: idea, (“No ideas but in things”). La poesia è tratta da: *The collected later poems (1940-46)*.

[225] W. C. Williams, Paterson (1946-58); in trad. it., W. C. Williams, Paterson, Milano, Mondadori, 1997.

[226] Octavio Paz, Appunti su William Carlos Williams, In Paterson, op. cit. p.VIII.

[227] Idem, p.VII.

[228] (Parco dei cervi).

[229] C. Campo, Lettere a un amico lontano, Milano, Scheiwiller, 1989, p.97 (lettera del 1964)

[230] La troviamo nella lettera sopra citata, indirizzata all'amico A. Spina.

[231] (In Moedio coeli). Vedi di Borges il componimento, L'altra tigre, in L'artefice, trad. it., Milano, Rizzoli, 1963, pp.79-80.

[232] Vedi di William Blake, il componimento eponimo, La tigre, tratto dai Canti dell'esperienza, e contrapposto a L'agnello dei Canti dell'Innocenza, dove la tigre rappresenta l'ira di Dio e l'agnello l'amore divino; è inoltre lo spietato predatore naturale e la passione dell'uomo. W. Blake, Canti dell'innocenza e dell'esperienza, Milano, Se, 1997; (tit. originale: Songs of Innocence and Experience, shewing the Two Contrary States of the Human Soul, 1794).

[233] In Gerontiom (1919), dove la tigre rappresenta Cristo: "Venne Cristo la tigre/ /.../ la tigre balza nell'anno nuovo. Ci divora /.../". E nei Versi per un vecchio: "La tigre nella fossa della tigre/ Non è più irritabile di me..." (1946).

[234] Monica Farnetti, Planctus, in Cristina Campo, op. cit. pp. 35-53. Il bellissimo saggio, che tenta anche un'analisi formale del testo alla quale rimandiamo, inserisce la lirica in questione nella tradizione del "planctus".

[235] J. Donne, v. cap. I. 2.3.

[236] "La lingua cinese, con mezzi singolari, è passata dal visibile all'invisibile, con lo stesso processo impiegato da tutte le razze antiche.

Questo processo è la metafora, l'uso dell'immagine materiale per indicare relazioni immateriali"; (E. Fenollosa, L'ideogramma cinese come mezzo di poesia, op. cit., p.33.

[237] T. S. Eliot, Metaphysical Poets, (1921).

[238] Gianfranco Contini, Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare, in Critica delle varianti, in Varianti e altra linguistica, (1938-1968), Torino, Einaudi, 1980, p.5.

[239] Ora in TA, 30-35: /Un anno tratteneva la tua stella/; Biglietto di Natale a M. L. S.; Il maestro d'arco; / ...Chartres, ma questa volta; Quartine brevi; Canzoncina interrotta.

[240] La poesia di Boris Pasternak, intitolata Fama è citata da C. Campo, in *Il flauto e il tappeto*, ora in I, 119.

[241] Leone Traverso, "Passo d'addio" di Cristina Campo, "Letteratura", N.XXV-XXVI, 1957,p.119.

[242] M. P. Harwell, *Il sapore massimo d'ogni parola*, cit., in TA, 290. Ma vedi anche la poesia : /Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere/, TA, 28.

[243] C. Campo, *Diario d'agosto (1950)*, "Posta letteraria" del "Corriere dell'Adda", I, 7, 30 maggio 1953. Il seguente passo è ripreso quasi integralmente in *Parco dei cervi*, di cui *Diario d'agosto* costituisce la 1 redazione, ora in I, 144. Ivi leggiamo: "Si potrebbe spartire il regno del patimento umano in sventura della mano destra e sventura della mano sinistra. Gli antichi conoscevano queste sacre metafore, oltre le quali non c'è definizione possibile. La sventura della mano destra sta alla sventura della mano sinistra come una ferita da arma bianca sta alla stretta delle sabbie mobili, alla morte per sete nel deserto.

La povertà, l'addio, la persecuzione, la stessa morte possono essere sventure della mano destra. Molta poesia ne è fiorita, la più bella. Le sventure della mano sinistra quasi sempre restano mute". La sventura (*malheur*), è un motivo recursivo in Simone Weil, *Chaiers*.

[244] Seneca, *Phaedra*, v.607.

[245] Cesare Segre, *Tema/motivo*, in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p.340.

[246] M. P. Harwell, *Il sapore massimo d'ogni parola*, cit, in TA, 289-290.

[247] Leone Traverso, "Passo d'addio" di Cristina Campo,cit.

[248] Uscì prima su "Paragone", VI, N.62, 1955, p.68; poi fu inclusa in *Passo d'addio*, cit.; ora in TA, 20. E' ora inclusa anche nell'antologia delle poetesse del Novecento, *L'altro sguardo*, a cura di G. D. Bonino, Paola Mastrocola, 1996, p.305. Sono ivi incluse anche : /Ora che capovolta è la clessidra;/p.305; /E' rimasta, laggiù, calda, la vita/,p.306; /Amore oggi il tuo nome/, p.307; /...Chartres, ma questa volta/; *La Tigre Assenza*,p.308; *Nobilissimi ierei*,p.308. Per la copia ad A. Spina nel '61 vedi Appendice.

[249] Luca Serianni, *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino, Utet, 1989, p.276.

[250] C. Campo, *Lettere a un amico lontano*, Milano, Scheiwiller, 1989, p. 111.

[251] Lettera del 1959: "Scusi questa lettera, sovraccarica di perfezioni. E' una parola che mi ossessiona, con pochissime altre - le parole di quell'"era primaria" del linguaggio alla quale tento invano di arrivare. E' certo in ogni caso, che tutti gli altri strati geologici del vocabolario mi sono divenuti inabitabili, mi limito, qualche volta, a chiedere loro diritto di asilo. E' questa la ragione per cui non le ho mandato più poesie".

Ciò che è scritto in questa lettera di C. Campo lo si può confrontare con quanto scrive Ernest Fenollosa in: *L'ideogramma cinese come mezzo di poesia. Una Ars poetica*, introduzione e note di E. Pound, Milano, Scheiwiller, 1960. "La poesia fa coscientemente ciò che i primitivi fecero incoscientemente. Occupandosi del linguaggio, il lavoro essenziale degli uomini di lettere, e specialmente dei poeti, sta nel riesplorare all'inverso le antiche linee di progresso. Deve fare ciò per mantenere le sue parole ricche di significati i più nascosti e sottintesi. Le metafore originali fanno da sfondo luminoso, danno colore e vitalità, avvicinandoli alla concretezza del processo naturale (pp.34-35) /.../ Da noi il poeta è l'unico per cui gli accumulati tesori genealogici delle parole siano reali e attivi. Il linguaggio poetico vibra sempre per i suoi molteplici strati di significati e per le affinità naturali, ma in cinese la visibilità della metafora tende a elevare questa qualità al sommo grado (p. 37) ”.

[252] Simone Weil, *Chaiers*. Vedi S. Weil, *Quaderni*, I, Milano, Adelphi, 1982, p.194.

[253] C. Campo, *Parco dei cervi*.

[254] Il pensiero filosofico e religioso cristiano, sulla scia del pensiero filosofico greco, tende a concepire l'uomo dualisticamente, come risultante di due principi, l'uno materiale (il corpo) e l'altro spirituale (l'anima). Nell'antropologia ebraica vetero-testamentaria l'uomo è inteso unitariamente: l'anima è designata prevalentemente come *nèfesh*, termine che indica sia la vita vegetativa, sia la vita spirituale (la conoscenza e i sentimenti religiosi) e ha un significato molto vicino a quello di *ruach* (respiro, soffio); entrambi i termini designano l'unica forza vitale cui si riferiscono le manifestazioni dell'uomo aventi un carattere spirituale, sensitivo e vegetativo. La concezione dualistica dell'uomo compare per la prima volta in modo netto in Platone, che intende l'anima come principio di natura diversa dai corpi, affine al mondo delle idee, preesistente al corpo e immortale. La stessa concezione, mediata dalle riflessioni stoiche e neoplatoniche, è fatta propria dalla maggioranza dei padri della chiesa in particolare da Agostino. (Vedi alla voce "anima", in *Enciclopedia di filosofia*, Milano, Garzanti, 1981.)

[255] Le parole in rima : uccelli/cancelli sono assonanzate con "uliveti"; amore/cuore, sono in assonanza con: "dolore", "sole". Per le correzioni vedi Appendice.

[256] Lettera di C. Campo, non datata (forse del 1973).

[257] Filippo Donini, *Note*, in T. S. Eliot, *Quattro Quartetti*, Milano, Garzanti, 1959, p.93.

[258] Elémire Zolla, *Archetipi*, Venezia, Marsilio, 1988, (tit. originale: *Archetypes*, 1981), p.27.

[259] C. Campo, *Lettere a un amico lontano*, Milano, Scheiwiller, 1989, p.37. (lettera del 1963).

[260] *Idem*, p.78.

[261] M. P. Harwell, *Cristina Campo: della perfezione*, in *Un cristiano senza chiesa e altri saggi*, Roma, Edizioni Studium, 1991, p. 147.

[262] Lettera di C. Campo del '55, indirizzata a Margherita Dalmati.

- [263] Lettera indirizzata a M. P. Harwell, nella primavera del'59.
- [264] Lettera del 21 ottobre 1956.
- [265] In /A volte dico: tentiamo d'essere gioiosi/, preferirà l'elisione alla sinalefe: di immagini l'oscura notte, anima mia (v.11, 1954) diventa nel 1956: d' immagini l'oscura notte, anima mia. ora in TA, 23. Per la copia a Remo Fasani vedi Appendice.
- [266] C. Campo, *Attenzione e poesia*. Per tale argomento vedi cap. III.2.3.
- [267] Simone Weil, *L'ombra e la grazia*, Milano, Rusconi, 1983, p. 125, 127. La precedente citazione da S. Weil è a p.140.
- [268] Canone IV.
- [269] Diario bizantino.
- [270] Maurizio Fagiolo, *L'opera completa di De Chirico (1908-1924)*, Rizzoli. Nota a p.29, (Il cervello del bambino, personaggio con gli occhi chiusi).
- [271] Probabilmente derivato da 'randeggiare', a sua volta derivato dal gotico *randa= 'orlo'; così alla voce 'randagio' de Il dizionario della lingua italiana di G. Devoto e G. C. Oli, Firenze, Le Monnier, 1990.
- [272] C. Campo, *Della rosa*.
- [273] C. Campo, *Con lievi mani*.
- [274] Per la tecnica della 'sprezzatura', che per Cristina è un precetto morale e stilistico vedi: *Con lievi mani*, cit. Il titolo riprende il verso di una poesia di H. von Hofmannsthal: /In verità più d'uno dovrà laggiù morire/. (v.10: il capo lieve e lievi le mani); in TA, 107. Vedi inoltre cap. III, nota N:60.
- [275] Tenendo presente il libro di Eugen Herrigel, *Lo zen e il tiro con l'arco*, Cristina intitola una sua poesia: *Il maestro d'arco*, ora in TA, 32.
- [276] Eugen Herrigel, *Lo zen e il tiro con l'arco*, Milano, Adelphi, 1975, p.47.
- [277] In TA, p.22. Per la copia a Spina vedi Appendice.
- [278] Da una nota di Filippo Donini, *Little Gidding*, in *Quattro Quartetti*, op. cit., p.119.
- [279] C. Campo, *Sensi soprannaturali*.
- [280] C. Campo, *Attenzione e poesia*.
- [281] Antonio Altamonte, *L'intervista Cristina Campo*, "Il Tempo", 16-04-1972, p.16; ora in SFN, 178-180. Il termine liturgia dal greco "leiturgia", nell'antichità classica indicava "qualsiasi servizio pubblico", nella traduzione greca della Bibbia indicava specificamente il

"servizio divino" compiuto dai sacerdoti e dai leviti nel tabernacolo-tempio ebraico, secondo precise modalità rituali (D.E.U.M.M.). Oggi con liturgia s'intende: 1) Complesso di riti e preghiere che esprimono la dimensione culturale della chiesa, comunità di credenti partecipi del sacerdozio di Cristo e chiamati ad innalzare con lui la lode perfetta al Padre. Si articola in due aspetti: liturgia dei sacramenti (= segni visibili con cui Cristo salva), all'interno della quale emerge per importanza la liturgia Eucaristica (messa, o memoriale del sacrificio di Cristo, e comunione); liturgia delle Ore, ossia preghiera ufficiale della chiesa distribuita nelle ore dei singoli giorni, che insieme formano il ciclo dell'anno liturgico. 2) Se determinata da un aggettivo (romana, gallicana, ecc.) è sinonimo di rito. (Giulio Cattin, *La monodia nel medioevo*, cit., alla voce "liturgia", p.202.

[282] Canone IV.

[283] Diario bizantino.

[284] Diario bizantino. "Che con più denti dell'amore morde. Cfr.Paradiso, XXXIV, 15.

Come attraverso il fuoco, /...Sarà salvato. I Cor. 3, 9-17". N.d.A., ora in TA, 249.

[285] "Non è la bellezza ciò da cui si dovrebbe necessariamente partire? E' un giacinto azzurro che attira col suo profumo Persefone nei regni sotterranei della conoscenza e del destino. Si può senza dubbio chiamare "esorcismo" questo attrarre, per mezzo di figure, lo spirito, che di certe cose ha sempre una grande paura. Questo fanno i miti. Questo dovrebbe fare la poesia. Se il lettore non cade nel precipizio di Persefone ma si limita a guardare il giacinto di lontano, vuol dire che lo scrittore non ha scritto abbastanza bene (o che i regni sotterranei non gradiscono quell'ospite) /.../ William Carlos Williams ha definito ciò una volta per tutte in tre grandi versi: "Ma è vero, essi la temono/ più che la morte, la bellezza è temuta/ più di quanto essi temano la morte..." E hanno ragione perché accettarla è sempre accettare una morte, una fine del vecchio uomo e una difficile nuova vita". (dall'intervista del 1972, SFN, 179-80; i versi di Williams sono tratti da Paterson (libro III, parte I), ora in TA,160.)

[286] "Dio non parla nel vento. Libro dei Re, 3, 10". N.d.A., in TA, 249.

[287] Lettera di C. Campo, del 1 settembre 1973: " Volevo parlare con lei di un'altra cosa che vorrei scrivere: una serie di considerazioni tragiche sulla bellezza. La bellezza come tremendo retaggio. La bellezza come spada a doppio taglio /.../ La bellezza come camicia di Nesso. Trenta, quarant'anni, sapendo di portare con sé, quest'arma mortale: ("Chi mi libererà da questo corpo di morte?", "Una scheggia nel fianco...". Anche San Paolo sapeva). E insieme la coscienza dell'elemento divino celato in quell'arma, nel suo doppio taglio, appunto. /.../ Poi l'altro polo della tragedia: la bellezza per chi la incontra e la subisce /.../ Chi per salvarsi, non ha altra scelta se non applicare quella lezione difficilissima: "regarder, tout en restant à coté de son propre corps", ovvero risalire alla sapienza suprema di quel doppio sguardo di cui lei dolcemente si ostina a credermi capace...". (In TA, 302-303).

[288] Canone IV.

[289] C. Campo, *Con lievi mani*, I, 111. Vedi cap.III. nota N.60. Capitolo Terzo

SUI SAGGI DI CRISTINA CAMPO

III.1. “La splendida inservibilità”

“Nella gioia noi ci muoviamo in un elemento che è del tutto fuori del tempo e del reale, con presenza perfettamente reale.

Incandescenti, attraversiamo i muri”[289]

“A Vittoria toccò la fortuna immensa di non andare a scuola”[289], e d'intraprendere la sua formazione culturale direttamente sui testi dei poeti, soprattutto stranieri, nella loro lingua originale. Ebbe così modo d'imparare, grazie anche all'aiuto d'insegnanti geniali, almeno tre lingue: inglese, tedesco e francese.

Fu perciò libera di spaziare oltre i confini nazionali, senza doversi “imbarcare su Americana, famosa antologia uscita col nome di Vittorini”[289], con l'intento smaccato di provincializzare l'Italia.

Non fa nessuna meraviglia, quindi, che la sua opera letteraria viva in simbiosi con il lavoro di traduttrice e che ne sia così fortemente compenetrata. Nell'opera di Cristina Campo, infatti, la traduzione è il "filo di seta" che unisce tutte le forme letterarie da lei toccate: poesia, saggi, epistole. E se anche noi avvaloriamo la tesi di chi considera la traduzione un genere letterario, essa risulta, allora, il genere dominante, che comprende e conforma di sé gli altri. Sull'arte del tradurre C. Campo forgiò la sua ars scribendi. Dagli autori da lei prediletti per la traduzione attinse un vocabolario ricco di sintagmi, parole-chiavi e immagini che formano una tavolozza di colori-base di cui si nutre la sua poesia e la sua prosa. Nel capitolo precedente l'analisi di alcuni versi e varianti ha portato a galla una trama fitta di richiami memoriali soprattutto a Eliot, vero nume tutelare della poesia di C. Campo del cosiddetto "primo tempo". Altre stelle polari guidano i saggi di Cristina, tra esse spiccano S. Weil e Hofmannsthal, le acque dei loro fiumi si uniscono e si fondono, insieme ad altre meno evidenti. Anche i saggi, dunque, rivelano una trama fitta di richiami memoriali, dove spesso un accenno, un'allusione, sostituisce, di colpo, un lungo discorso.

“Il traduttore non deve accontentarsi di essere un buon linguista, ma deve essere anche un etnografo eccellente”[289], per questo la sua cultura eclettica che “comprendeva con squisita grazia l'Europa intera”[289] risulta così sfuggente, così poco classificabile per un lettore educato al "monolinguisimo" della scuola tradizionale.

I saggi de *Gli imperdonabili* (1987) e di *Sotto falso nome* (1998) nascono, dunque, dal felice connubio tra l'autàrkeia, o indipendenza dalla cultura ufficiale[289], con i suoi elenchi di letture alla moda, dovuta anche “all'omissione degli anni di scuola nella vita dell'autrice, che viceversa lesse soltanto libri eccelsi che la chiamavano per predestinazione”[289], e il lavoro di traduttrice, col suo carico di "correspondances".

Lecture e traduzioni, "pezzi di mondi stranieri" si tendono la mano, e simili a "giustapposizioni geologiche" che Cristina ha portato “allo splendore del minerale perfetto”[289] fanno meritare a chi pensò e scrisse *Il flauto e il tappeto* il giudizio di valore di Mario Luzi: “Autrice di un libro splendido e inservibile”[289].

E sempre a proposito del *Flauto e il tappeto* (Rusconi 1971), Guido Ceronetti scrisse che “la prima virtù di questa raccolta di cose scritte è di essere, fra tanta bassezza definita, indefinibile, una crescita rapsodica su un tema inafferrabile”[289].

Anche dopo la raccolta postuma dei saggi dell'*Adelphi* (1987), quando il pubblico e l'interesse per la scrittrice C. Campo è cresciuto a vista d'occhio, i critici sono sostanzialmente d'accordo nel sottolineare “il carattere inconsueto e fuori dell'ordinario, che ne fa un caso probabilmente unico nel panorama letterario italiano contemporaneo”[289]. Mentre E. Trevis preferisce parlare di C Campo come “della più affascinante e meno classificabile pensatrice /.../ del Novecento italiano”[289].

Ma se - come scrive in un articolo recente Antonella Anedda - “la splendida inservibilità”, per usare le parole di Mario Luzi, dei suoi libri sono stati lo scudo dietro cui si è potuta nascondere una certa fissità interpretativa” resta comunque “difficile definire con un solo termine Cristina Campo”[289].

Un' ulteriore difficoltà scaturisce dalla scelta del saggio come forma, “ il più mutevole e inafferrabile dei generi”[289]. Anche perché il saggio in quanto "ibrido" “non tollera che gli venga prescritta la sua sfera di competenza”[289]. “L'occhio-ape della Campo” che “vaga dalla fiaba al gregoriano, dal proverbio popolare al rito bizantino, da Proust a Borges, da Lawrence Olivier a Gérard Philipe (“ultimo abitatore moderno del regno elfico”[289], mette così in crisi il lettore "specializzato".

Anche perché è l'eresia la legge più intima del saggio, secondo quanto afferma Adorno. Dai suoi archetipi moderni (Montaigne e Kirkegaard) il saggista trae “il punto di vista rigorosamente soggettivo, l'onesta sincerità, l'occasionalità e la singolarità concreta, il dilettantismo antispecialistico che permette una flessibile aderenza all'oggetto e all'esperienza vissuta, l'acume intellettuale e dialettico che esclude lo spirito sistematico e la costruzione di teorie”[289].

Il saggista non è un demiurgo, egli non crea ex novo plasmando l'informe, pertanto l'essenza del saggio consiste -secondo Lukàcs- non nel “ricavare novità dal nulla”, ma nel “dare nuovo ordine alle cose già esistite”[289]. La non-creatività è, dunque, l'aspetto più appariscente del saggio come forma, che trae linfa vitale dai testi, proprio come il secolo che le è più congeniale: il '900. “In tal modo il saggio si garantisce un terreno, sul quale poggiare, così come faceva l'esegesi teologica delle Scritture. Ma la tendenza è opposta è una tendenza critica”, essendo il saggio “la forma critica per eccellenza”[289].

In base a una classificazione tipologica del saggio del '900, avanzata da A. Berardinelli, si può parlare di: 1) "saggio di invenzione e di illuminazione epistemologica"; 2) "saggio di storia e critica della cultura"; 3) "saggio come autobiografia e pedagogia letteraria". Mentre invece risultano estranei a tale tipologia gli "autori più stravaganti e meno classificabili del secolo": Alain e José Ortega Y Gasset e "i due maggiori saggisti allo stato puro (né filosofi o studiosi, né artisti, né politici) che il nostro secolo ci abbia dato cioè Karl Kraus e Simone Weil".

A proposito dei saggi di Cristina Campo, Guido Ceronetti scrive: "Saggi critici? Per niente. Non si danno giudizi: tutto è giudicato prima. Si va per gradi di visione"[289]. In una monografia recente su Cristina Campo, Monica Farnetti ha tentato una definizione di Cristina saggista proprio alla luce dell'inquadramento tipologico del saggio avanzata da Berardinelli. M. Farnetti esclude che si possa parlare di C. Campo epistemologa o critica della cultura, in quanto la formazione di Cristina è prevalentemente letteraria e musicale. Esclude anche che la si possa ritenere "saggista della glossa o del commento", perché disparata è la qualità dei suoi oggetti d'attenzione.

Rimane dunque disponibile, per Cristina, -sempre secondo Monica Farnetti- la variante extra-tipologica del "saggista puro": e non senza ragione. Poiché non soltanto in essa si colloca quella stella polare per il suo orientamento quale fu, almeno dagli anni Cinquanta, Simone Weil; ma perché gli altri due esponenti del "tipo", Alain e Ortega, appaiono presenze tutt'altro che casuali: il primo essendo il maestro riconosciuto di Simone Weil, il secondo risultando, dal canto suo, maestro di un'altra saggista sui generis del secolo, pensatrice d'area andalusa e sodale di Cristina Campo, Maria Zambrano, dichiaratamente impegnata nella realizzazione di una "conoscenza poetica" che è sintagma speculare e chiasmatico - si noterà - di quello schlegeliano di "poesia intellettuale". E appare significativo che l'istanza di fondo dell'impegno dell'andalusa sia proprio quello della definizione e pratica di un sapere frutto di "simbiosi /fra/ragione e passione", e della relazione necessaria tra filosofia e poesia. Pensatrice di stirpe "giovannea", con riferimento a quel san Juan de la Cruz che anche per la Campo si impone come maestro spirituale e di poesia, Maria Zambrano come Cristina Campo trova, nel santo-poeta, uno tra i mediatori elettivi di quella ratio diligendi tomistica che è, per entrambe, cifra di stile e nucleo di meditazione[289].

Intorno al 1955 fu la stessa C. Campo a tentare una classificazione per genere della sua opera in due fogli d'appunti bibliografici, allegati a una lettera inviata a M. P. Harwell, nei quali

riepiloga all'amica il lavoro svolto fino a quel momento, presentandoglielo nella forma di una sommaria bibliografia ragionata fatta procedere dalla didascalia: "Questo è tutto ciò che ho scritto; pochissimo come vedi". Segue quindi una distinzione fra materiale "stampato" e materiale "inedito", e accanto a ogni titolo compreso nei due gruppi è sempre specificato se si tratti di "saggio" o "recensione" (le due rubriche più significative), "nota" o "frammento" (per i testi meno caratterizzati in una prospettiva di genere), "traduzione", "poesia"[289].

Tale criterio ordinativo presiede alla raccolta postuma edita di recente dall'Adelphi: Sotto falso nome (1998), che raccoglie gli scritti sparsi e poco noti di C. Campo, molti dei quali celati da altri pseudonimi[289], e ordinati sotto le diciture "Saggi e recensioni" e "Note e frammenti", rimandando alla classificazione tentata originariamente da C. Campo. A partire quindi dalla distinzione fatta da C. Campo nei riguardi della sua opera tra "Saggio" e "recensione", "nota" e "frammento" non vi è dubbio che i due libri che C. C. pubblicò in vita: Fiaba e mistero (1962), e Il flauto e il tappeto (1971) rientrano per chi li pensò e li scrisse nella forma del saggio.

Ma di che cosa parlano i "saggi" di C. Campo? Fondamentalmente di Giustizia, Verità e Bellezza[289]. Tutti gli altri motivi (la fiaba, il mistero, la poesia, il linguaggio, lo stile, la liturgia) gravitano attorno a questi nuclei tematici, enigmi che da sempre, "antichi come le montagne", la tradizione occidentale, a partire da Platone, si pone.

Il Concilio Vaticano II (1962-1965), con la prescrizione del latino e l'imposizione della "lingua vernacola", ha segnato secondo il parere della Campo "la caduta spirituale dell'Occidente". Dopo aver tentato una difesa del latino, come "cemento d'unità" e lingua ieratica della liturgia cattolica, non oggetto come ogni rito di comprensione razionale, non le restò altro che rivolgersi ormai per sempre alla liturgia bizantino-slava del Russicum. Tale cambiamento sembra ripercuotersi anche sul piano letterario, e nella poesia (poesie del secondo tempo, vedi cap.II) e nella prosa, quando a partire dalla fine degli anni sessanta - inizi anni settanta rivolgerà sempre più la sua attenzione a testi religiosi dell'Oriente cristiano e non. Tale "orientalismo estetico-religioso", come l'ha definito Monica Farnetti, fu motivato da quel bisogno della "garanzia verticale" dell'uomo che l'Occidente ha perso. La difesa dei valori spirituali dell'uomo soffocati all'esterno dal materialismo moderno fu, poi, uno dei motivi - non il solo ovviamente - che la Campo condivise con Elémire Zolla, al quale era legata anche affettivamente. Nei confronti di culture "altre" E. Zolla[289] si pone come uno studioso, impegnato nella costruzione di un sapere trans-culturale, innumerevoli sono, infatti, le discipline (storia delle religioni, astrologia, simbologia, etnologia, esoterismo, ecc.) e le culture attraversate dalla sua ricerca.

I saggi introduttivi di C. Campo a Nato in Tibet, Racconti di un pellegrino russo, Detti e fatti dei Padri del deserto (successivi al Concilio Vaticano II) valgono quasi un addio dell'autrice all'Occidente. Confinati nell'ambito del saggio introduttivo o della recensione essi si propongono come gli "appunti di un lettore cristiano" (SFN, 141), soltanto illuminato da "quelle analogie che gli si possono presentare spontaneamente al pensiero". La Campo si pone, dunque, non come una studiosa, né "epistemologa", né "storica della cultura", come ha giustamente notato M. Farnetti, ma più modestamente come una "lettrice", sebbene la più idonea a parlare in Italia di testi da cui "spazi mentali vastissimi ci separano".

I saggi di Cristina che apparvero su rivista negli anni Cinquanta -Sessanta costituiscono il nucleo originario da cui nacque il primo volumetto di saggi Fiaba e mistero, pubblicato nel '62, e poi rifluito quasi integralmente, ma con varianti a volte significative, nel volume successivo Il Flauto e il tappeto (1971).

Erano gli anni della middle class e del neocapitalismo. Nell'ambito letterario, il neorealismo era ufficialmente tramontato intorno alla metà degli anni Cinquanta. Ma la "passione dell'ideologia", legata al "Che fare?" dello scrittore-intellettuale, schiacciato prima dal potere politico, poi da quello economico, scisso tra il bisogno di autonomia e quello dell'impegno,

alimentava ancora il dibattito sulle riviste. L'Eclissi dell'intellettuale di Elémire Zolla uscì nel 1959 e diede inizio, in un certo senso, al dibattito su Letteratura e industria avvenuto poco più tardi sul N.4 del "Menabò" (1961), "sotto la bacchetta di Vittorini". Sul fuoco della controversia non potevano non soffiare le neoavanguardie, che furono il fenomeno più caratteristico degli anni Sessanta. Esse si batterono contro il realismo e l'ideologia, per una letteratura che avrebbe dovuto puntare più sul linguaggio. Si giunse talvolta, col Gruppo '63, al non-senso di una comunicazione babelica.

Cristina Campo non indossò mai i panni del polemista[289], né si sognò mai di "suonare il piffero alla rivoluzione". Rimase sempre estranea alle polemiche che tormentavano la "società letteraria" del tempo, "i suoi scritti -come ci ricorda Alessandro Spina- non ebbero mai per fonte il pantano dell'attualità, rivoltato ogni giorno /.../ Visse in altri luoghi, sotto altre luci. Non fece mai nulla per mettersi al passo con il proprio tempo". Non si vergognò di praticare l'otium di chi, come il filosofo, è impossessato dal "demone della meditazione".

La presenza per C. Campo non significò mai attualità.

Anche da qui scaturisce il giudizio di "inservibilità" dei suoi saggi, sebbene "splendidi", e quello di scrittrice stravagante e "appartata".

Cristina Campo concentra il fuoco della sua mente su poche araldiche perfezioni, una delle quali è quella del poeta intento al suo esercizio di distillare essenze. Insensibile ai richiami del secolo, un po' monaco un po' chinoin mallarmeano, "siede" codesto sottile anacoreta "contro la parete" già pronto, si direbbe, per la miniatura o l'arazzo che devono fissarlo in effigie. Nella concezione corrispondente a questa squisita iconografia il luogo della poesia è la cella dove brucia la fiamma fissa della meditazione e il lavoro della poesia è perfettamente analoga asceti tecnica, un inesauribile acquisto di maestria sulla materia fino a estrarne la gemma preziosa traversata dalla luce segreta dell'intelligenza definitiva[289].

II.2. Ut Sacrae Scripturae Poesis

“Poeti e sacerdoti erano in origine una cosa sola; soltanto le epoche posteriori li hanno separati. Il vero poeta però è sempre rimasto sacerdote come il vero sacerdote è rimasto poeta. E l'avvenire non dovrebbe ricostituire l'antico stato di cose?”[289]

III.2.1. Il cerchio emblema della perfezione

Il flauto e il tappeto (secondo e ultimo libro di saggi pubblicato in vita da Cristina Campo) si presenta come "la splendida variazione su tema antico" qual è il suo primo libro di saggi: Fiaba e mistero.

“Il modo col quale un poeta estrae dal lavoro passato le nuove intuizioni della sua coscienza, -scrive C. Campo in una delle sue prime prove saggistiche- somiglia forse a quello con cui Munchausen raggiungeva la luna: tagliando la corda dietro di sé per allungarla di sopra”[289].

Tutta l'esperienza del passato è, dunque per Cristina, "elemento vivo del pensiero che la rielabora".

Questo metodo di scrittura, che scandisce un ritmo ciclico consistente nel "tagliare la corda dietro di sé", cioè attingere al passato per tornare arricchiti ai nuovi argomenti, può essere emblematicamente espresso dalla forma del cerchio. E che sia proprio il cerchio la forma che Cristina ricercò è detto a chiare lettere negli Appunti per una rivista di giovani che doveva intitolarsi con termine weiliano L'Attenzione. Apparsi nel 1956 su un numero di "Stagione", essi contengono in nuce alcuni precetti estetici sviluppati poi nei saggi. Ivi leggiamo:

"Concetto di attualità considerato inesistente", secondo la parola di Hofmannsthal. E in luogo della solita retta lanciata nell'infinito, la forma che si ricerchi sia il cerchio. Ricondurre alla totalità del tempo, al ritmo ciclico del tempo, un pubblico ciecamente perduto in quella retta[289] (SFN, 171).

Ricondurre la linea retta al cerchio, "il perfetto "O" di Giotto", per secoli emblema della perfezione umana e divina è anche il telos che guida i saggi di Cristina; da leggersi come un libro unico, "un solo discorso in più tempi, come una serie di pezzi musicali dove tornano sempre gli stessi temi e addirittura le stesse parole. O come una "camera picta" con gli stessi paesaggi e personaggi visti successivamente e circolarmente"[289] (TA, 301-302).

Abitata dal demone della perfezione, implicito nella forma del cerchio, nella sua doppia dimensione: etica ed estetica, C Campo sembra ispirata, sul piano etico, al modello di perfezione medievale, col suo universo chiuso, concentrico e ordinato. La perfezione della vita di Cristo è alla base dell'imitatio Dei del "modello monastico"[289], che però comporta il ritiro dal mondo e dalla storia. Cristina Campo sembra invece ispirata al "modello laico" di matrice francescana su cui si basa la "santità delle donne", che comporta il rifiuto del monachesimo e la presenza nel mondo e nella storia. Ciò che C. Campo raccomanda sul piano etico è proprio la "presenza" intesa come "attenzione", in luogo dell'"attualità".

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

E' chiedergli qualcosa di molto prossimo alla santità in un tempo che sembra perseguire soltanto, con cieca furia e agghiacciante successo, il divorzio totale della mente umana dalla propria facoltà di attenzione[289] (I, 170).

Sul piano estetico, il demone della perfezione, ispirato alle forme classiche del bello inteso come ordine, si manifesta nell'equilibrio compositivo delle parti, dal gioco di corrispondenze e allusioni velate. Ed è inseparabile, a livello contenutistico, dal demone della meditazione per il quale “è sempre un unico tema che ritroviamo ancora e ancora, dapprima come un fragile seme, poi come un albero su cui gli uccelli nidificano a migliaia”[289] (I, 26). Non bisogna poi dimenticare l'incessante labor limae al quale Cristina sottopose i suoi saggi, e a tale proposito scrive M. P. Harwell:

Che questa scrittrice, che pubblicò pochissimo, torni a offrirci lo stesso testo più volte, con varianti a prima vista modeste, è illuminante. La quiete della perfezione postula una continua - spesso appena percettibile - rielaborazione, verifica, e approfondimento, oltre che dello stesso tema, della forma in cui si era configurato. Nulla che veramente conti - è uno dei postulati della poetica “gnostica”, hofmannsthaliano-weiliano - è superabile e sostituibile, ma tutto aspetta dal tempo della vita conferma e compimento[289].

“La passione della perfezione - scrive C. Campo - viene tardi. O per meglio dire, si manifesta tardi come passione cosciente. Se era stata una passione spontanea, l'attimo, fatale in ogni vita, del "generale orrore", del mondo che muore intorno e si decompone, la rivela a se stessa: sola selvaggia e composta reazione”[289] (I, 73).

In "un'epoca di progresso puramente orizzontale" come quella odierna Imperdonabili appaiono coloro che praticano questa “ardua e meravigliosa perfezione, questa divina ingiuria da venerare nella natura, da toccare nell'arte, da inventare gloriosamente nel quotidiano contegno” (I, 75).

III.2.2. "L'ansia di luce"

“Se in un attimo fosse annientata la nostra ansia di luce (parlo anche di luce esterna) noi non vivremmo più”[289]

Nel 1953, quando Vittoria Guerrini non aveva ancora adottato stabilmente lo pseudonimo di Cristina Campo, apparve su “La posta letteraria” (inserto del “Corriere dell'Adda” da lei ideato insieme a Gianfranco Draghi) la sua prima "cosa scritta": Qualche nota sulla pittura. Scritto in prima persona, il breve saggio ha un carattere diaristico e frammentario, che intende

offrire al lettore, come già il titolo suggerisce, solo qualche breve annotazione su alcuni quadri del rinascimento italiano particolarmente congeniali all'autrice.

Ciò che più amo dell'Adorazione Incompiuta di Leonardo - scrive ivi C. Campo - /.../ è la fresca realtà di quel ponte nel fondo bianco e tutto aperto in alto dal volo di due scalee. Vero ponte da novella orientale, profumata di spezie e di avventura; forse il ponte della vecchia città giallastra, dove coi suoi cammelli s'inoltra il mercante, nella Mela d'oro di Hofmannsthal (SFN, 167-168).

Nella breve citazione che abbiamo riportata è già in nuce il metodo d'investigazione consistente nel "gettare ponti", nel trovare "nessi", tipico di chi, come C. Campo, aspira a una "lettura totale a piani multipli /.../ che leghi tempo a tempo, spirito a spirito, crei rapporti, sveli analogie"[289] (SFN, 171).

Nel saggio successivo Diario d'agosto (1950) Cristina Campo scrive: "Quando, bambina, avevo notato che ogni volta che mentivo presto o tardi la mamma si ammalava e credevo scorgere un nesso tra le due cose, non ero lontano dal vero: ignoravo solo i cammini di quel mistero "[289].

Il carattere personale e diaristico del saggio precedente si riflette qui anche nel titolo, mentre la frammentarietà è data dalla giustapposizione di motivi eterogenei, alcuni dei quali palesemente weiliani[289] (come per esempio: la "sventura"), intorno ai quali gravita la meditazione di C. Campo. Uno di questi frammenti è la "storia del faraone Micerino".

Uscire fuori dalla "notte oscura" della caverna per liberarsi dalle apparenze (le ombre) delle cose sensibili in un viaggio ascensionale verso la luce-verità è seme platonico-giovanneo-weiliano che Cristina ritrova e fa germinare nella suddetta "storia del faraone Micerino". Storia che Cristina lascerà cadere nella redazione successiva del Diario d'agosto (1954), e che recupererà, con piccole ma significative varianti, nella redazione del 1960, e poi in Parco dei cervi (1962), redazione ultima e definitiva del testo del 1953.

Storia del faraone Micerino. Condannato dagli dei a morir giovane in punizione per la sua dolcezza e misericordia (che ha tradito il destino tragico d'Egitto, dopo la tirannide di Cheope e di Chefren), fa illuminare i suoi palazzi con migliaia di lucerne.

Delle notti farà altrettanti giorni e vivrà così dodici anni, anziché i sei che gli rimangono.

Così forse il giusto, il poeta. Involontario nemico alle cieche leggi umane, non gli resta che trasformare le notti in giorni, le tenebre in luce. Mantenere alla vita quanto la vita gli promise invano, come direbbe Hofmannsthal[289].

Si confronti il frammento citato con quello della redazione del 1960 e del 1962:

Storia del faraone Micerino, condannato dagli dèi a morire giovane. Non trova grazia ai loro occhi la sua dolce clemenza, che ha tradito il destino tragico dell'Egitto dopo le tirannidi di Cheope e di Chefren. Ed egli fa illuminare i suoi palazzi e i suoi parchi da migliaia di lampade. Delle notti farà altrettanti giorni e vivrà così dodici anni anziché i sei che gli rimangono.

E' certo una parabola del poeta, questo nemico involontario della legge di necessità. Che può fare il poeta ingiustamente punito se non mutare le notti in giorni, le tenebre in luce? Mantenere alla vita ciò che la vita gli promise invano, come direbbe Hofmannsthal[289] (I, 143).

La "storia del faraone Micerino" nella redazione successiva (1960-62) si configura come una parabola del poeta, e il poeta involontario nemico delle cieche leggi umane diventa, con un'immagine più propriamente allusiva[289], nemico involontario della legge di necessità, che costringe a porre a proprio arbitrio "le opinioni del grosso animale", a fare ciò che a quello piace. Nemico di tutto ciò, il poeta è mosso dall'ansia di luce dall'idea del bene, che a fatica si vede, ma che è causa di conoscenza e verità.

L'ansia di luce si rivela dall'“urgenza di vivere secondo leggi del tutto opposte e complementari, secondo cioè quella rischiosa "follia d'amore" che l'uomo di continuo si adopera a soffocare in se stesso e negli altri” (I, 193-94). Vincere “il terrore dell'uomo di fronte alla potenza del proprio spirito: quel bisogno irresistibile - come lo definisce Simone Weil - di coprirsi gli occhi col velo della carne ogni volta che gli si mostri un po' di bene puro” (ibidem), questo e non altro è la vittoria sulla legge di necessità.

"la vittoria sulla legge di necessità" a cui il poeta aspira è poi anche “la caparbia, inesausta lezione delle fiabe”[289] (I, 34).

Va dunque nella fiaba - scrive Cristina - la più splendida sorte a colui che senza speranza si affida all'insperabile. Chi dice ostinatamente “speriamo” non si affida; spera solo, realmente, in un colpo di fortuna, nel gioco favorevole della cieca necessità. Chi si affida non conta su nulla ma, al modo dei poeti e dei folli, sa ragionare a rovescio: discerne cioè il filo segreto, l'inspiegabile gioco d'echi; muoversi con sicurezza nel labirinto di numeri, di rituali, di antifone, che è comune ai vangeli, alla fiaba e alla poesia /.../ Crede alla parola; crea dunque con essa; dalla parola trae concreti prodigi[289]

La "divina follia" accomuna, dunque, l'eroe della fiaba e il poeta, ed è indispensabile viatico in “quel santo viaggio incontro alla verità”[289]. Per giungere alla "pianura della Verità" è “importante la libertà del cuore: vigilanza contro i turbamenti, disponibilità alla rivelazione divina”[289] (I, 165), che è illuminazione. La luce a cui il poeta aspira non è, quindi, di origine sensibile ma intellegibile: “promana infatti dall'essere o da Dio”. L'accecamiento

dell'"antico occhio di carne", segno tangibile di illuminazione spirituale, (cfr. cap.II,5, N.107), è perciò indispensabile per riaddestrare "l'occhio dell'anima", quando il poeta si fa "mediatore" e veggente.

Pertanto l'opera d'arte, come per Heidegger, "ha funzione fondativa, è porsi in opera della verità che getta fasci luminosi obliqui nella radura dell'essere, "disboscandone" e chiarendone alcune zone"[289].

III.2.3. L'attenzione poetica

"L'attenzione è la madre del genio"[289]

La figura del poeta che C. Campo viene a mano a mano delineando nel corso della sua recherche è ricca di spunti platonici, molto probabilmente filtrati attraverso l'opera di Simone Weil[289], come si sa, fortemente compenetrata di platonismo. Ed è il mito platonico della caverna a presiedere alla concezione del poeta come giusto e poi come mediatore, perché come scrive S. Weil, "per il passaggio dalle tenebre alla contemplazione del sole ci vogliono mediatori"[289].

"In greco il rapporto di mediazione viene chiamato Logos, cioè Verbo, si dice che il logos fra infinito e finito è l'unità /.../ che il logos fra Dio e l'uomo è l'uomo divino o, come dice Platone, il giusto"[289]. Ma se per Platone l'uomo giusto è il filosofo per Cristina Campo è il poeta. Ierofante velato come anche il narratore di fiabe, il poeta possiede uno "sguardo senz'ombre", occhi eroicamente attenti all'ordine del mondo.

"Leggere senza passione"[289] è l'imperativo categorico del poeta-mediatore. Pochi appartengono a questa "vena sottile" di "maestri notturni", come li definisce Cristina nella prima redazione del saggio dedicato al dottor Cekov (1954), e tra essi figurano: Giobbe, l'Ecclesiaste, Sofocle, Dante, Shakespeare, Cechov, Goethe, Holderlin, Novalis, Hofmannsthal, ecc. Sono tutti accomunati dal possesso della facoltà di attenzione, che è la facoltà poetica per eccellenza, legata all'organo della vista ("l'occhio dell'anima", di platonica memoria) e dell'udito ("l'orecchio dell'anima"), forse perché tra i sensi sono quelli ritenuti "contemplativi" meno passionalmente capaci di coinvolgere la soggettività nel suo complesso[289].

Il famoso pessimismo di Cechov - scrive C. Campo - è infine il solo ottimismo possibile, l'ottimismo del medico quando diviene mediatore: vedere il mondo com'è, i nostri simili come sono e insieme tentare di "leggerli altrimenti", di decifrare il gigantesco significato geroglifico con la sola chiave che ci sia data: la forza di accettare insieme l'ordine del mondo e ciò che di continuo lo supera[289] (I, 203).

L' "attenzione" è una facoltà di lettura indeformabile, che ha a che fare con la virtù delle virtù: la "giustizia". Scrive a tale proposito S. Weil:

Giustizia. Essere continuamente pronti ad ammettere che un altro è altra cosa da ciò che si legge quando egli è presente (ovvero quando si pensa a lui). O piuttosto: leggere in lui anche (e continuamente) che egli è certamente altra cosa, forse tutt'altra cosa, da quel che in lui si legge.

Non ho chiuso le mie orecchie a parole giuste e vere.

Ogni essere grida in silenzio per essere letto altrimenti.

Non essere sordi a queste grida[289]

La giustizia è per Cristina "un'attenzione fervente, ugualmente distante dall'apparenza e dal mito". Il poeta, il giusto per eccellenza, non si lascia irretire dalla passione o immaginazione, "al giusto, infatti, contrariamente a quanto di solito si richiede da lui, non occorre immaginazione ma attenzione"[289] (I, 166).

Se ... l'attenzione è attesa, accettazione fervente, impavida del reale, l'immaginazione è impazienza, fuga nell'arbitrario: eterno labirinto senza filo di Arianna. Per questo l'arte antica è sintetica, l'arte moderna è analitica /.../ la vera attenzione non conduce, come potrebbe sembrare, all'analisi, ma alla sintesi che la risolve, al simbolo e alla figura - in una parola, al destino (I, 167).

I Greci erano esseri sdegnosi di immaginazione: la fantasticheria non trovò posto nel loro spirito. La loro attenzione eroica, irremovibile (di cui l'esempio estremo è forse Sofocle) di continuo stabiliva rapporti, separava ed univa di continuo, in uno sforzo incessante di decifrazione così della realtà come del mistero.

I Cinesi meditarono per millenni allo stesso modo, intorno al meraviglioso Libro delle Mutazioni: Dante non è, per quanto scandaloso possa suonare, un poeta dell'immaginazione, ma dell'attenzione: vedere anime torcersi nel fuoco e nell'ulivo (per ricordare soltanto l'immagine più immediata) è una suprema forma di attenzione, che lascia puri e incontaminati gli elementi dell'idea. L'arte d'oggi è in grandissima parte immaginazione, cioè contaminazione caotica di elementi e di piani. Tutto questo, naturalmente, si oppone alla giustizia (che infatti non interessa all'arte di oggi (I, 166).

Giustizia e immaginazione sono infatti per Cristina "termini antitetici" essendo l'immaginazione passionale "una delle forme più incontrollabili dell'opinione". Abbiamo già visto nel paragrafo precedente come il poeta, il giusto al quale si concede spesso "il nome celeste di mediatore, sia invece mosso dall'ansia di luce della verità intelligibile. Ma la "verità - ci avverte C. Campo nell'epigrafe iniziale di *Attenzione e poesia* non può venire al mondo nuda anzi è venuta nei simboli e nelle figure"[289].

La vocazione ermeneutica del poeta, "che scioglie e ricompone quelle figure", si manifesta nella ricerca di un'interpretazione globale che comprenda tutti i molteplici piani di lettura della "realtà intorno a noi che è verità in figure".

Il poeta possiede, dunque, "l'arte di decodificare", è perciò "mediatore consapevole", ermeneuta, termine che rimanda al dio greco Hermes ("messaggero tra gli dei immortali e gli esseri umani, protettore della comunicazione, simbolo della circolazione del significato") e al significato originario del termine, che dal verbo greco "hermenèuein significa: "esprimere un significato parlando, manifestare per mezzo della lingua il logos interiore"[289].

L'arte della lettura ha, quindi, come presupposto l'ars scribendi, perciò le tecniche della scrittura, il linguaggio e lo stile sono tra gli argomenti prediletti nei saggi di Cristina.

Va rammentata a questo proposito, centrale e vitale quale fu per la Campo, la sua poetica della "sprezzatura". Se "sprezzatura" è per lei operare, teste il prediletto Hofmannsthal, con "lievi mani", con suprema negligenza, in altre parole, con "arcana e leggera qualità dello stile" o "graziosa enfasi dell'incuranza di sé, di ciò si rinviene il perfetto equivalente nella disciplina dell'allievo giapponese /.../"[289].

Metodo di lettura e di scrittura, l'attenzione poetica libera l'idea dalla figura, dato che, come C. Campo scrive, "nella poesia la figura preesiste all'idea da colarvi dentro". Così l'universo invisibile, il logos interiore "si esprime nell'universo visibile, la notte oscura nel peso della neve sopra un bambù"[289] (I, 147), come fa l'ideogramma cinese. Tramite l'attenzione il poeta aspira a una lettura multipla[289], immagine attinta alla tavolozza weiliana, ed ecco, com'è noto, dei vari piani dell'interpretazione allegorica dell'ermeneutica cristiana, uno dei quali è la figura[289], o "profezia reale", che presuppone la verità letterale, storica. "Non c'è piano sul quale una vicenda esemplare non possa essere letta, meno che mai il letterale"[289] (I, 167). La figura sta, quindi, al destino o adempimento come l'immagine sta all'idea, e "la vera attenzione" conduce alla "sintesi", al "simbolo", alla "figura" e al "destino". L'attenzione è perciò per C. Campo "la sola strada al mistero" perché "soltanto per allusioni celate nel reale si manifesta il mistero".

Poesia, fiabe e *Sacrae Scripturae* sono accomunati dall'uso comune dei simboli che "si rivestono delle forme più concrete di questa terra" (ibidem).

Al poeta spetta il compito di sciogliere e di ricomporre quei simboli, giacché possiede la "percezione sottile", propria della facoltà di attenzione. Mediatore consapevole: "tra l'uomo e il dio, tra l'uomo e l'altro uomo, tra l'uomo e le regole segrete della natura", il poeta, il vero poeta "è sempre rimasto sacerdote".

III.2.4. La Bellezza

“Ogni bellezza è allegoria. Il sommo, proprio per il fatto che è ineffabile, possiamo esprimerlo solo allegoricamente”[289]

La poesia si nutre, secondo quanto afferma C. Campo in *Medio coeli*, delle quattro sfingi sorelle[289] (I, 26), il famoso essere teratoforme che, alle porte di Tebe, lanciava enigmi ai passanti ai quali nessuno, eccetto Edipo, seppe rispondere. Come dire che la poesia si nutre di enigmi, proprio come la pittura per Giorgio De Chirico. Uno di questi enigmi da cui la poesia trarrebbe linfa vitale è per C. Campo il mito.

“Il nocciolo, il centro della poesia lo si deve trovare nella mitologia e nei misteri degli Antichi”, scriveva nel 1800 F. Schelegel (*Idee*, 85), quando lamentava per la poesia moderna proprio la mancanza d'un centro, quale era, appunto, la mitologia per quella degli Antichi (*Discorso sulla mitologia*). Sappiamo quanto sia importante anche per C. Campo il bisogno di un "centro ardente di gravitazione" intorno al quale far gravitare la materia dei suoi saggi. Spesso questo centro è dato dalla parola perché, come Cristina amò scrivere “è la parola a chiamare”. Talvolta è l'opera di traduzione a sollecitare questo richiamo, a offrire nuovi e vecchi centri, molti dei quali appartengono (come più volte abbiamo sottolineato) alla tavolozza weiliana, vero e proprio repertorio, ricco di immagini e temi che, simili a tante chiavi, aprono nuovi mondi, svelano misteri, risolvono enigmi.

E a porre e a risolvere enigmi, dicevamo poc'anzi, è chiamato il mito, forse anche perché “parlare secondo immagini è impresa umana e più breve”.

Va detto per inciso a tale proposito, come la concisione sia uno dei tratti stilistici di C. Campo scrittrice. Tale tratto stilistico trapela anche dalla sua preferenza alle allusioni (che sintetizzano lunghi discorsi) e a quei generi letterari quali appunto la fiaba, il mito, la parabola, che più di altri fanno uso di un linguaggio figurato che grazie ai simboli, metafore, emblemi e figure sfiorano la logica e l'efficacia pittorica di un ideogramma.

Ma per tornare a quanto dicevamo intorno al mito, è noto come a partire dalla riflessione di Vico “si riconosce nel mito la prima manifestazione del linguaggio poetico e le radici della poesia vengono conseguentemente ricondotte alla conoscenza intuitiva e pre-razionale propria del mito”[289]. Contrapposto perciò al logos in quanto discorso logico e razionale, il mito come la fiaba si pone per C. Campo come un “campo magnetico dove convergono da ogni lato, a comporsi in figure, segreti inesprimibili”[289] (I, 29). Pertanto "parlare per immagini è impresa umana" atta a esprimere l'ineffabile.

Nel discernere i fili che C. Campo ha intessuto nel delineare la poliedrica figura del poeta, un centro potrebbe essere il mito di Orfeo, il mitico cantore che, come tutti sanno, al suono della sua lira incantò le tigri e smosse le querce (*Georgiche*, IV, 454-527). Verso tale mito sembra convergere l'immagine del poeta incantatore, che però non esclude l'altra, quella del poeta-

mediatore, decifratore e tessitore di simboli e di destini di cui abbiamo parlato nel paragrafo precedente.

Alienati i peccatori - recita l'epigrafe iniziale de Il flauto e il tappeto - errarono fin nell'utero... la loro pervicacia è a similitudine del serpente, dell'aspide sorda e che si tura gli orecchi per non udire la voce dell'incantatore, di colui che ordisce sapienti incantagioni[289] (I, 113).

La voce dell'incantatore è quella del poeta, trascinatore di anime verso ciò a cui la bellezza ch'egli crea ("sapienti incantagioni") allude: l'ineffabile. Ad attirare verso quella meta: "le nozze tra Dio e l'anima" è sempre la Bellezza, nella poesia come nella fiaba, che altro non è per Cristina se non una "ricerca del regno dei cieli". A proposito della Bellezza che attira, C. Campo scrive :

Bellezza e paura, poli tragici della fiaba, sono i suoi termini, insieme, di contraddizione e conciliazione. I più carnali terrori non valgono a stornare l'eroe di fiaba dalla più irreal bellezza e la natura di quella pazza ricerca è svelata dalla qualità dei cimenti che egli dovrà superare, delle virtù che gli occorreranno per farlo. Le tre teologali, sì, ma anche tutte e quattro le cardinali, e i sette doni dello Spirito per soprammercato.

Persino un personaggio all'apparenza meramente umano Sindbad il Marinaio - quell'Odisseo d'Oriente, già straricco dopo il primo viaggio -, risponde con altri sei allo stregante appello che lo rigetta puntualmente, ogni volta, verso il Leviatano della paura: Per sette volte bellezza lo attira, paura lo cattura, lo purga e lo riforma...[289] (I, 30)

Ciò che C. Campo intende per Bellezza è espresso in modo esemplare da alcuni frammenti di S. Weil di sapore platonico, che Cristina, "la più illuminata lettrice di Simone Weil in Italia", non poteva certamente ignorare.

Il bello - scrive S. Weil -. Materia che attraverso i sensi rende sensibile la perfezione spirituale.

Materia che costringe la parte trascendente dell'anima ad apparire.

E' la stessa facoltà dell'anima, cioè l'amore soprannaturale, a essere in contatto con il bello e con Dio.

L'amore soprannaturale è in noi l'organo dell'adesione alla bellezza, e il senso della realtà dell'universo è in noi identico a quello della sua bellezza. L'esistenza piena e la bellezza si confondono[289].

L'amore è, dunque, guida alla bellezza suprema. L'attrazione per le belle forme sensibili, ricordo della Bellezza vera (reminiscenza della Verità che una volta l'anima nostra ha veduto) fa percorrere i gradini che portano al bello in sé che è Dio.

L'amore era ritenuto da Platone la suprema forma di delirio (dono divino), "capace non solo di intuire il bello ma anche di procreare nella bellezza". Un'altra forma di delirio, dopo la mantica e la mistica, era la poesia. Il poeta incantatore è un folle, trascinato dall'entusiasmo divino, come se una divina energia lo muovesse, come un anello attirato da un magnete.

Tale tipo di pietra, infatti, non solo attrae direttamente gli anelli di ferro, ma trasmette il proprio potere agli anelli stessi, che a loro volta assumono il potere di fare quello che fa la pietra, cioè di attrarre altri anelli, sì da formare talvolta una lunghissima catena di ferro e di anelli pendenti l'uno dall'altro; ma in tutti il potere non proviene che da quella pietra[289].

La teoria platonica del delirio divino e dell'erotica trova riscontro nell'immagine del poeta incantatore e invasato, cioè ispirato, quale viene delineandosi nella riflessione saggistica di C. Campo. Scrive a tale proposito Cristina:

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

E' sempre un colpo di follia che apre la strada al labirinto dalle parvenze ingannevoli, dove i diamanti sembrano gusci di chiocciola, i sassolini della strada perle e l'inferno spalancato sotto ogni passo le graziose praterie dell'Eliso[289] (I, 156).

E ancora:

E' scritto infatti (Gv.,3,27) che nessuna cosa può ricevere l'uomo che non gli sia già stata assegnata dal cielo.

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

La parola che dovrà prendere corpo in quella cavità non è nostra. A noi non spetta che attendere nel paziente deserto, nutrendoci di miele e locuste, la lentissima e istantanea precipitazione. Che è breve e non ripetibile[289] (I, 118-119).

Una volta ricevuta l'illuminazione, il cui segno esteriore è la follia, il poeta può ordire le "sapientissime incantagioni" col "suono del flauto" e della "spola" non più rumorosa. Così

nelle manifestazioni della sua "divina follia", il poeta - posseduto da potenze superiori ed estranee alla propria coscienza - diventa mediatore inconsapevole che permette anche ad altri l'ascesa verso la vera bellezza da lui cantata. Per suo tramite, risuona infatti anche in noi il suono e il senso di una voce più alta[289].

“Certo - scrive C. Campo - la voce del flauto è remota. E' quasi sempre impercettibile”[289] (I, 136-137), ma “in un mondo ormai barbaro - non barbarico - da cui sono banditi i sottintesi gravi dell'urbanità, gli impervi pudori della grazia: incubo orrendamente letterale dove tutto vale quel che sembra”[289] (I, 73), la "bellezza cacciata", (ricordo del tempo celeste rimosso), “non cessa il suo inavvertito circuito, fiore, stella, morte, danza continuano a somigliarsi, la somiglianza a sgominare terrore”[289] (I, 88).

Un tempo invece

nella più semplice delle antiche cerimonie vi era la grande allure della visione: quell'eleganza di viva forma, quel dialogo serrato, rubato, rapito tra le potenze dell'anima e l'invisibile, quel cadere di pause interstellari - altra e più incalzante scrittura del Dio, che apriva nel blocco cieco del mondo mille punti di fuga verso il regno della bellezza soprannaturale[289] (I, 111).

Per accedere al regno della bellezza soprannaturale che è ineffabile, è necessario “riaddestrare l'orecchio al sussurro affilato del flauto, al sordo allarme della spola”[289] (I, 118).

Nelle immagini sensibili del "flauto" e del "tappeto" (che la spola ordisce) convergono le due concezioni della poesia come "ars" e della poesia come "delirio divino", le quali non si escludono a vicenda, come a prima vista potrebbe sembrare, ma si compenetrano l'un l'altra come due metà complementari, simboleggiando le mistiche nozze dell'anima con Dio, e della Verità con la Bellezza.

"Le sapienti incantazioni" del poeta tessitore e decifratore di simboli e destini convergono, dunque, verso il simbolo del "tappeto", figura del linguaggio[289] (I, 64), alludendo alla verità, anche quella letterale, espressa nei simboli e nelle figure del "tappeto", e quindi a ciò che è "effabile".

Mentre "il suono del flauto" del poeta incantatore-invasato converge verso il simbolo del "flauto" che allude, come forse solo la musica può fare, all'"ineffabile".

Pertanto la poesia intesa come "ars", simboleggiata dal "tappeto" per esprimere l'effabile (la verità che sta dietro il sensibile) converge verso l'altra, la poesia come "delirio divino", simboleggiata dal "flauto" per esprimere l'"ineffabile" (la Bellezza soprannaturale che sta al di là del sensibile e alla quale la musica del flauto può solo alludere).

E qui "l'anello si chiude sopra i suoi stessi inizi":

Poesia geroglifica e Bellezza. Inseparabili e indipendenti - scrive C. Campo in Diario d'agosto nel 1954 -. Sentire la giustizia di un testo prima di averne compreso l'esatto significato: per puro effetto di quell'inevitabile misura che nasce solo dal supremo stile. Il quale a sua volta nasce dalla giustizia[289].

Il "supremo stile" altro non è che cerimonia, vale a dire liturgia.

III.2.5. Liturgia

“Liturgia – come poesia – è splendore gratuito, spreco delicato, più necessario dell’utile[289]

Alta scrittura senza cerimonia – scrive C. Campo – non fu possibile mai, forse pure occultata la cerimonia nella convenzione di un sottovoce. Vi è cerimonia suprema nelle alte terzine gotiche di Dante. Vi è cerimonia in Cechov, cappella rustica, dove allo scalpiccio piovoso dei fedeli – distratti ipocondriaci lacerati dal tedio e dalla miseria – sovrasta improvvisamente un canto bizantino nel quale secoli di gesti sono racchiusi /.../ Non fu meno cerimoniale per Williams descrivere dallo sboccio alla morte un ciclamino cremisi di quanto non lo fosse per un antico frate taoista cuocere il riso, cibarsene, sciacquare alla cascata le sue tre ciotole e poi riporle l’una dentro l’altra, il tutto con i gesti prescritti (I, 153-154).

Abbiamo già più volte accennato alla difesa della liturgia latina da parte di C. Campo, dovuta non a motivi nostalgici ma al bisogno di tutelare un linguaggio “biblico, ieratico, misterioso”, reso tale proprio dalla sua poca comprensibilità. “Se domani – scrive C. Campo citando Padre Roquet – si celebrasse la liturgia in un linguaggio immediatamente intelligibile

e familiare ai nostri fedeli, non sarebbe più liturgia, una celebrazione, una comunione del sacro e del misterico, ma un insieme di banalità e di asserzioni terra terra che non avrebbero il più lontano rapporto con il messaggio cristiano” (Una Voce, SFN, 116).

La prescrizione del latino nella liturgia cattolica ha quindi per la Campo il sapore di una de-sacralizzazione del rito che “non è oggetto di pura comprensione razionale”, una messa al bando del teocentrismo[289], il segno tangibile della “caduta spirituale dell’Occidente”.

Abbiamo precedentemente parlato come verso la fine degli anni sessanta, più o meno in coincidenza con il Concilio Vaticano II, inizi un nuovo filone poetico (prevalenza del rito) con le poesie apparse su “Conoscenza religiosa”. Esse recano infatti “pur in estrema concentrazione di dettato, ampia testimonianza dell’orientalismo estetico-religioso della Campo, e della piena funzione cerimoniale che la sua poesia volle assumere soprattutto a partire dagli anni romani”[289]. La “comunione del sacro e del misterico” è garantita dall’uso intenzionale di un linguaggio ieratico, a partire da quell’apax legomenon: ierei (“ plurale di ierej, espressione ecclesiastica di ‘prete ortodosso’ ”[289]) e rafforzata dall’intarsio di citazioni[289] liturgiche che resero indispensabili un apparato di note curate dalla stessa autrice[289] per chi non avesse familiari i riti cristiani. A. Spina ci ricorda poi che C. Campo era attentissima alla liturgia, non solo come espressione di culto, itinerario simbolico, ma quale pratica quotidiana. “Anche nel quotidiano – egli scrive – sembrava catturare la sua attenzione l’aspetto cerimoniale, lì dove rompe l’insulsaggine di ciò che nulla vieta che lasci il posto al suo contrario”[289]. La “santa tazza di thè”, i “bei saluti di un tempo: Sia lodato Gesù Cristo/ E sempre sia lodato”[289], l’uso della terza persona in luogo della seconda, “un inchino profondo” che talvolta può cambiare un destino, ecc., in tutti questi esempi di “quotidiano contegno” si tratta sempre innegabilmente di cerimonia, di “perfetto gesto liturgico”, di “santo esorcismo”, di epifania del sacro. Scrive infatti la Campo in Note sulla liturgia:

Negli Apophthegmata Patrum è detto come il demonio sia incapace di conoscere i nostri pensieri perché di un’altra natura dalla nostra, ma come egli possa indovinarli osservando i movimenti del nostro corpo. Di quella spia egli profitta per tenderci i suoi tranelli: donde l’importanza data in ogni tempo al comportamento esteriore e la spontanea venerazione per chi l’abbia perfetto. Costui, oltre a creare intorno a se stesso un anello di purezza inviolabile, sta in certo modo compiendo un esorcismo a beneficio di quanti gli sono prossimi (SFN, 123).

Ciò che rende liturgico un gesto è poi la sua assoluta “gratuità”, non l’utile, ma il superfluo. Ciò si evince anche dal gesto

dei saggiissimi Magi i quali partiti alla ricerca di un fanciullo bisognoso di tutto, non gli recarono latte né panni ma le insegne della Sua triplice dignità di Profeta, di Sacerdote e di Re. Così mostrando che neppure Dio stesso, quando si mostri a noi perfettamente povero, ci dispensa dalla celebrazione simbolica della Sua gloria, quale è rappresentata dalla liturgia; e

che questa, pur nel suo incessante attuarsi, rimane per eccellenza un'operazione contemplativa (SFN, 129).

Ciò spiega perché anche nella poesia lo “splendore dello stile” sia una necessità, “spreco delicato più necessario dell'utile”, inseparabile dal contenuto: “è indispensabile che la verità sieda in gloria” (SFN, 178).

La poesia è, dunque, “figlia della liturgia, come Dante dimostra da un capo all'altro della *Commedia*”, come dirà C. Campo nella famosa intervista del 1972 ad Antonio Altamonte[289]. Poesia geroglifica e Bellezza: comunione del sacro e del misterico, della verità razionale e non-razionale, *itinerarium mentis in veritatem* e *itinerarium mentis in Deo*. In quest'ottica la bellezza dello stile sta al contenuto come l'*habitus* all'uomo interiore.

E qui il cerchio si chiude nella concezione arcaica e sacrale della poesia, che C. Campo rivela, e che forse può spiegare il giudizio di "splendida inservibilità" dato alla sua opera e di cui la Campo sarebbe andata senz'altro fiera.

Il poeta, vero e proprio giano bifronte, mediatore consapevole e inconsapevole, "incantatore" e "incantato", "tessitore" di sapienti incantagioni, *homo faber* e *homo liturgicus*, non si prefigge di cambiare la realtà, egli "accetta l'ordine del mondo" e intanto cerca di “leggerlo altrimenti”. La sua "presenza" non è altro che "attenzione", "attenta lettura della realtà e dell'arte", garanzia del sacro.

Tra il clero cristiano, - scrive C. Campo in *Sensi soprannaturali* – i possibili iniziatori a una vita spirituale del corpo sopravvivono ormai soltanto ai margini della strada, in grotte del tutto impercettibili ai passanti. La liturgia, iniziatrice sovrana, splende, lume coperto, soltanto sulle rocce più inaccessibili – il Monte Athos, qualche vetta benedettina – o in minimi colombari perduti, dimenticati nelle metropoli.

Chi resterà a testimoniare dell'immensa avventura, in un mondo che confondendo, separando, opponendo o sovrapponendo corpo e spirito li ha perduti entrambi e va morendo di questa perdita? Nel tempo vaticinato in cui i vecchi vedranno visioni e i giovani sogneranno sogni, forse unicamente i poeti, che hanno dimora simultanea nella vecchiaia e nella fanciullezza, nel sogno e nella visione, nel senso e in ciò a cui il senso allude perennemente (I, 231-232)

In un mondo “divenuto ormai a-liturgico”, indifferente ai valori spirituali, dove tutto vale solo quel che sembra, dove l'imperativo categorico del poeta-intellettuale è la “trasformazione del reale”, come erano appunto gli anni in cui visse C. Campo, la sua concezione della poesia e del poeta arcaica e sacrale non poteva non apparire "stravagante". Mentre il poeta si accingeva a diventare sempre più un funzionario investito di potere temporale, per C. Campo egli è sempre "rimasto sacerdote", garante per l'uomo della sua "dimensione del sacro".

Poiché "esattamente come l'uomo vive nel regno della natura ed è soggetto alle sue leggi, allo stesso modo egli è situato nella dimensione del sacro. Può sfuggire ai confini del sacro altrettanto poco quanto può accomiarsi dalla natura. Egli non può scindersi dalla dimensione del sacro né col peccato né con la stupidità né con l'apostasia né con l'ignoranza. Non c'è scampo da Dio"[289] (SFN, 146-147).

II.3. Sulla fiaba

“La vera fiaba dev’essere ad un tempo rappresentazione, ideale, assolutamente necessaria. Il genuino poeta di fiabe è un veggente dell’avvenire[289]

Eppure amo il mio tempo perché è il tempo in cui tutto vien meno ed è forse, proprio per questo, il vero tempo della fiaba. E certo non intendo con questo l’era dei tappeti volanti e degli specchi magici, che l’uomo ha distrutto per sempre nell’atto di fabbricarli, ma l’era della bellezza in fuga, della grazia e del mistero sul punto di scomparire, come le apparizioni e i segni arcani della fiaba: tutto quello cui certi uomini non rinunziano mai, che tanto più li appassiona quanto più sembra perduto e dimenticato. Tutto ciò che si parte per ritrovare, sia pure a rischio della vita, come la rosa di Belinda in pieno inverno. Tutto ciò che di volta in volta si nasconde sotto spoglie più impenetrabili, nel fondo di più orridi labirinti[289] (I, 151).

La fiaba fu sempre al centro delle ricerche di C. Campo, “diciamo meglio: si servì della fiaba per giungere a se stessa. In essa vide un modello mentale o di itinerario mentale, affrancato dalle esigenze della cronaca, con le sue leggi affliggenti”[289]. Predilesse soprattutto i favolisti francesi[289]: Madame d’Aulnoy (Il ramo d’oro, La gatta bianca); Perrault (Cenerentola); Madame Le Prince de Beaumont (Belinda e il Mostro) e le fiabe delle Mille e una notte[289], che lesse come un libro sapienziale, non mancò di segnalare all’attenzione le fiabe di Luigi Capuana, poco conosciuto come narratore di fiabe. Alla fiaba dedicò una delle sue prime prove scritte: Fiaba e mistero (un appunto)[289], (1953), Una rosa, e In medio coeli, ma considerazioni sulla fiaba attraversano tutta l’opera di C. Campo i cui temi sfumano continuamente l’uno nell’altro grazie all’analogia “salvatrice”.

Ad animare l’interesse della Campo non fu certamente lo spirito “nazional-popolare” che sembra invece animare la casa editrice Einaudi che aveva l’intenzione di pubblicare una raccolta di fiabe italiane che fosse il corrispettivo delle fiabe tedesche dei fratelli Grimm[289] (1812-1815). Raccolta che vide la luce nel 1957 grazie alla cura di Italo Calvino.

La sua lettura delle fiabe è invece “tutta impregnata dello spirito religioso, le leggeva come parabole”[289]. Se pur timidamente già all’altezza del 1953 la fiaba le si rivela un itinerario spirituale, “una ricerca del Regno dei Cieli”[289]. Scrive infatti C. Campo in tale appunto:

Come nel mito platonico della caverna, come nella notte oscura dei mistici, l'eroe di fiaba "dovrà ridursi ad attesa e solitudine pura, partire da una oblazione risoluta dell'io: sette montagne, sette mari lo attendono, sette anni della più lucida ed insensata pazienza, e l'esercizio instancabile di mestieri che ignora e l'impresa, a occhi chiusi, dei più impossibili compiti. Comincerà senza speranza, fra lacrime e sospiri, esattamente come cominciano i santi, solo a questo punto gli verrà concesso un aiuto parziale e incomprensibile, un segno arcano di benignità condizionante: il manto che rende invisibili, la noce che racchiude una carrozza, il fazzoletto che prosciuga le acque /.../ In ogni sua avventura è già il mito di Psiche, di Orfeo: la felicità condizionata al rispetto di un estremo sigillo che non si deve forzare, l'amore legato al mistero di un volto che non si deve guardare /.../ Va dunque nella fiaba la più splendida sorte all'uomo che sa ragionare a rovescio, colui che il mondo definirebbe un pazzo... L'uomo, in una parola, che non evita di affidarsi ciecamente al filo segreto, all'inesplicabile gioco d'echi: arcana reiterazione di formule, di numeri, di rituale, comune alla fiaba, al mistero e alla grande poesia /.../ è davvero difficile non ripetere con Simone Weil: "le nozze che chiudono la fiaba sono le nozze spirituali tra Dio e l'anima; per questo non c'è niente da aggiungere se non che essi furono felici ed ebbero molti bambini"[289].

Come la poesia anche la fiaba è un "dono celeste, sempre revocabile"(I,31), così simile al poeta è il raccontafiabe "che, secondo dice Ernst Junger, acquista veggenza e poteri augurali" (I,29). Un tempo il raccontafiabe era

l'uomo misterioso che si invitava alle veglie, nelle profonde notti dell'inverno, come un celebrante o un aruspice; il vecchio dalla pipa di coccio che viveva della sua parola e intorno al quale la sala o la cucina si spartiva da sé come una cappella, in gineceo di filatrici, di ricamatrici da un lato, in androceo di fumatori dall'altro /.../ Mentre al raccontafiabe era riservata la casa, il fuoco al centro della casa – antico luogo d'incontro con i morti, con gli spiriti della stirpe, il cantastorie, storico di gesta laiche, era ascoltato in piazza /.../ il raccontafiabe /.../ passava misteriosamente di casa in casa come un portatore di tesori. I bambini se lo raffiguravano volentieri con un sacco pieno di parole, in tutto simile al sacco del Sonno dispensatore di sogni. Per secoli si crearono leggende sul raccontafiabe che non ha più (o non vuol più raccontare fiabe. (I,15-16).

A chi si avvicina ai "recinti del sacro", data "l'intimità col divino", non mancherà l'"occasione della metamorfosi"[289], "ed ecco lo sboccio, la fioritura di quei nuovi organi e sensi" i sensi soprannaturali[289], coi quali vedere "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 pupille che succhiano nell'ostia gusto di manna, di sangue, di miele, di nettare" (I,240). L'uomo di sensi soprannaturali è il santo e gli "eroi e bardi della fiaba assoluta, la fiaba delle fiabe, furono in ogni secolo i Santi"[289] (I, 31). Ecco perché i bambini che "sono il modello dei santi" (I 244) hanno organi di presagio e di corrispondenza"[289].

Chi fa fiabe

comincia a raccontare per dar piacere ai bambini e d'improvviso la fiaba è un campo magnetico dove convergono da ogni lato, a comporsi in figure, segreti inesprimibili della sua vita e dell'altrui. Del resto, chi sia costretto dalla natura di una narrazione a far uso costante di metafore, difficilmente schiverà il dono pericoloso e stupendo dei contenuti segreti, giacché "in principio era la figura", vaso d'oro in attesa dell'ignoto liquore (Della fiaba, I, 29).

L'intervista a C. Campo è di poco posteriore all'uscita de *Il flauto e il tappeto* e prende lo spunto proprio dalla sua interpretazione della fiaba che

si svolge – secondo il parere di A. Altamonte – puntando in prevalenza sul linguaggio, sugli elementi esornativi, poetici, del testo. E' come se lei mirasse più che altro a "esorcizzare" il mito, a ridurlo a bellezza. E questo potrebbe spiegare – continua A. Altamonte – come i meriti letterari del suo libro vengono messi in rilievo prima ancora dei significati.

L'espressione "ridurre a bellezza" – risponde C. Campo – mi sembra così strana. Non è la bellezza ciò da cui si dovrebbe necessariamente partire? E' un giacinto azzurro che attira col suo profumo Persefone nei regni sotterranei della conoscenza e del destino. Si può senza dubbio chiamare "esorcismo" questo attrarre, per mezzo di figure, lo spirito, che di certe cose ha sempre paura. Questo fanno i miti. Questo dovrebbe fare la poesia. Se il lettore non cade nel precipizio di Persefone ma si limita a guardare il giacinto di lontano, vuol dire che lo scrittore non ha scritto abbastanza bene (o che i regni sotterranei non gradiscono quell'ospite (SFN, 178-179).

L'immagine visuale della fiaba "quale campo magnetico di visioni, di prodigiose economie simboliche"[289] che attrae "per mezzo di figure" nei regni sotterranei della conoscenza e del destino è perfettamente analoga al mito e alla poesia.

Siamo ricondotti, grazie all'"analogia salvatrice", che desta "strani echi nella nostra psiche", all'unico tema: *itinerarium mentis in veritatem, itinerarium mentis in Deo*. Grazie al potere dei simboli della fiaba (profezia reale) e agli organi misteriosi di cui è dotato, il bambino sarà portato dal destino (adempimento): il destino infatti "non si scinde dal simbolo"[289] (I, 116), così che "il bambino dal destino difficile, grave di dolorose metamorfosi" – "riconoscendo in anticipo il suo blasone futuro" – "reclamerà sempre di nuovo il Brutto anatrocchio" (I, 138); finché i segni visti e rivisti non diventino parole, destino. Veri "veggenti dell'avvenire", i bambini non sono i poeti ma i modelli dei poeti. "Veggenti dell'avvenire" e allo stesso tempo "veggenti del passato", i poeti fendono con il petto il passato (l'avvenire è alle spalle), per giungere al "mistero delle origini", per "districare continuamente dal mondo, che da ogni parte sollecita e stringe (anche e soprattutto

il mondo della bellezza), solo ciò che è nostro dalle origini, “quindi per destinazione”” (I, 151-152). Solo i poeti infatti – lo abbiamo già ricordato – “hanno dimora simultanea nella vecchiaia e nella fanciullezza, nel sogno e nella visione, nel senso e in ciò a cui il senso allude perennemente”[289] (I, 232).

L’universo della fiaba, “mondo dalle inesauribili e imprevedibili varianti nella sua fissità a-temporale”, “mondo di storie governate da strutture convenzionali e iterative” è “mondo di specchi”[289], e si offre sul piano stilistico come modello di scrittura:

E’ da notare – scrive la stessa C. Campo – come toccando la fiaba uno scrittore dia infallibilmente il meglio della lingua, divenga scrittore se anche non lo sia mai stato: quasi che al contatto con simboli insieme così totali e particolari, così eccelsi e toccabili, la parola non possa distillare che il suo sapore più puro. Sicché basterebbe un fabulario classico perché a un bambino fosse aperto insieme l’atlante della vita e quello della parola.

O forse può dominare pienamente quei simboli solo chi abbia della propria lingua un sentimento altrettanto liturgico quanto il rito della festa, altrettanto familiare quanto il cibo di tutti i giorni?[289] (I, 40).

Perché “dietro ogni cosa visibile esiste una realtà interiore e invisibile corrispettiva”[289] e “un poeta che ad ogni singola cosa, del visibile e dell’invisibile, prestasse l’identica misura di attenzione, così come l’entomologo s’industria a esprimere con precisione l’inesprimibile azzurro di un’ala di libellula, questi sarebbe il poeta assoluto” (I, 16-17). E la fiaba “ago d’oro, sospeso a un nord oscillante” si offre al poeta quale “piccola chiave d’oro alla decifrazione del mondo”; mai infatti “come nella fiaba le due direzioni in cui la vita si cerca - verso le più buie radici e verso il cielo - apparvero squisitamente, scandalosamente complementari” (I, 38). Non a caso poi la fiaba, “questa figura di viaggio si chiude per lo più, come un anello, allo stesso punto nel quale era cominciata. Il termine raggiunto, al di là dei sette monti e dei sette mari, è la casa paterna; il parco familiare o il giardino dove nel frattempo sono cresciute alte erbe” (I, 16-17).