

AI SENSI DELLA LEGGE SUL DIRITTO D'AUTORE (L. 248/2000) LA RIPRODUZIONE E'VIETATA.
(E' CONSENTITA LA CITAZIONE PARZIALE SPECIFICANDO ESTREMI ED AUTORE)

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI URBINO

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di Laurea in Lettere Moderne

LA POESIA DI CRISTINA CAMPO:
ALLA RICERCA DELLA PERFEZIONE

Relatore: Chiar.mo
Prof. Umberto Piersanti

Tesi di Laurea di:
Elena Baldoni

Anno Accademico 2001-2002

INDICE

Introduzione

1. La riscoperta.....	I
2. La perfezione.....	IV
Note.....	VIII

CAPITOLO 1. Profilo biobibliografico

1.1. L'infanzia a San Michele in Bosco.....	1
1.2. La giovinezza fiorentina.....	2
1.3. Il periodo romano.....	5
Note.....	10

CAPITOLO 2. *Passo d'addio* e *Quadernetto*

2.1. Introduzione a <i>Passo d'addio</i>	12
2.2. Le tematiche.....	13
2.2.1. L'addio all'estate.....	14
2.2.2. Il presentimento dell'addio.....	15
2.2.3. L'addio e i ricordi.....	18

2.2.4. L'addio alle illusioni.....	20
2.2.5. L'addio come intenzione.....	22
2.2.6. L'addio alla parola.....	24
2.2.7. L'addio e la fiaba.....	27
2.3. <i>Quadernetto</i>	29
2.4. Considerazioni stilistico-formali.....	33
2.4.1. Il preziosismo di origine ermetica.....	33
2.4.2. Immagini ricorrenti.....	38
Note.....	45

CAPITOLO 3. Poesie sparse degli anni 1957-'58

3.1. Introduzione.....	49
3.2. Le tematiche.....	49
3.3. L'attenzione.....	56
3.4. Considerazioni stilistico-formali.....	59
3.4.1. Luci ed ombre.....	59
3.4.2. Il superamento dell'«oreficeria».....	60
3.4.3. L'influenza di W. C. Williams e di T. S. Eliot.....	63
Note.....	67

CAPITOLO 4. Il mondo imperfetto

4.1. Introduzione.....	70
4.2. Il panorama letterario.....	71
4.2.1. Scrittori <i>On show</i>	74

4.2.2. Scrivere per nessuno.....	79
4.3. Il «generale orrore» del mondo.....	81
4.3.1. Gli pseudonimi.....	86
4.3.2. L'invisibilità.....	91
Note.....	93

CAPITOLO 5. Il percorso religioso

5.1. Introduzione.....	97
5.2. Il campo.....	99
5.3. La lettura di Simone Weil.....	102
5.4. L'incontro con Elémire Zolla.....	104
5.5. La morte dei genitori.....	105
Note.....	108

CAPITOLO 6. *La Tigre Assenza*

6.1. Introduzione.....	110
6.2. Il simbolismo.....	111
6.3. L'evoluzione nell'interpretazione del simbolo.....	114
6.4. Il significato della tigre.....	117
6.5. Dalla poesia alla preghiera.....	119
Note.....	122

CAPITOLO 7. Le poesie liturgiche

7.1. Introduzione.....	124
7.2. Il raggiungimento della purezza.....	126
7.3. Lo splendore dello stile.....	127
7.3.1. Il tono salmodico.....	129
7.3.2. Il lessico solenne.....	131
7.3.3. Le immagini barocche.....	132
7.4. Sensi soprannaturali.....	136
7.4.1. La vista.....	139
7.4.2. L'udito.....	140
7.4.3. L'olfatto, il gusto.....	141
7.4.4. Il tatto.....	142
7.5. L'infinito nel finito.....	144
7.6. Meticolosa, speciosa, inflessibile come tutti i veri visionari.....	146
7.7. Conclusione.....	148
 Note.....	 150

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI CRISTINA CAMPO.....	154
BIBLIOGRAFIA GENERALE.....	155
SAGGI CRITICI SU CRISTINA CAMPO.....	157
• Saggi in volume.....	157
• Saggi in quotidiano e rivista.....	159

Introduzione

1. La riscoperta

Cristina Campo è la scrittrice italiana (saggista, poetessa e traduttrice) che, ignorata dalla critica mentre era ancora in vita - nacque nel 1923 morì nel 1977 -, è stata ultimamente riscoperta e rivalutata, conquistando così quella meritata attenzione negata un tempo. Tale rinnovato interesse è culminato nella recente pubblicazione della prima biografia a lei dedicata, intitolata suggestivamente *Belinda e il mostro*¹, dal titolo della fiaba che prediligeva².

Bolognese di nascita, ma fiorentina e poi romana di adozione, Cristina Campo visse un percorso letterario appartato e particolare rispetto alla cultura dominante negli anni '60 e '70 (è questo il periodo in cui si collocano le sue poche opere pubblicate in vita), e proprio in questa lontananza dall'ufficialità occorre ravvisare la ragione principale di tale passaggio artistico inosservato.

La neo-avanguardia e la letteratura *engagée* monopolizzavano lo scenario culturale dell'epoca, lasciando poco spazio e scarsissima possibilità di imporsi ad una scrittrice che trattava di argomenti elitari (tra i temi principali dei suoi saggi: le fiabe, il destino, la perfezione, la sprezzatura, la liturgia, i sensi soprannaturali), che scriveva poesie di nostalgica aura ermetica o di eco barocca – ad anni luce di distanza dallo sperimentalismo formale neo-avanguardistico – e che amava «l'aristocratico Hoffmansthal, l'alto-borghese Mann, il solitario Proust»³.

Elémire Zolla, compagno e maestro di Cristina Campo, a proposito del silenzio creatosi attorno alla scrittrice, spiega che:

«Fino al 1980 c'era [...] un sistema di divieti, instaurati nel 1968, e rientrava in essi la proibizione di menzionare Vittoria⁴. Fece eccezione Calasso, che osò scriverne un necrologio per il “Corriere della Sera”»⁵.

Oltretutto, ad aggiungersi a questa insanabile divergenza tra la Campo e la letteratura ufficiale, vi era il fatto che la scrittrice lavorò sempre appartata e schiva, indifferente al mercato delle lettere, e quando pubblicò si nascose dietro a vari pseudonimi. Non fu quindi soltanto il mondo circostante ad emarginarla, fu anche sua la volontà di nascondersi, di rendersi invisibile.

Certo, aveva contatti con gli ambienti letterari e culturali dell'epoca, ma si trattava di gruppi isolati dal panorama ufficiale, composti soprattutto da nomi destinati a non mescolarsi, e quindi nemmeno a distinguersi, nel contesto culturale del tempo (con l'eccezione di alcune conoscenze «importanti» come, ad esempio, Mario Luzi). Quello di Cristina Campo era un ambiente intellettualmente aristocratico e così, per lungo tempo, il suo pubblico rimase costituito esclusivamente dagli amici e dai pochi lettori delle riviste alle quali collaborava (una su tutte, «Conoscenza religiosa», la rivista diretta da E. Zolla).

Ma dal 1987, con la ripubblicazione, presso la casa editrice Adelphi, dei saggi campiani (*Gli imperdonabili*), si è assistito ad un crescente interesse da parte di critica e pubblico. Da allora l'Adelphi ha continuato a stampare libri della Campo. Il 1991 è l'anno di pubblicazione della raccolta di poesie e di traduzioni poetiche (*La Tigre Assenza*); nel 1998 viene edito il volume che riunisce i lavori critici sparsi, scritti dalla Campo sotto diversi pseudonimi (*Sotto falso nome*); infine il 1999 vede la pubblicazione dell'epistolario campiano all'amica Margherita Pieracci Harwell (*Lettere a Mita*).

Secondo Pietro Gibellini, è proprio l'etichetta editoriale in sé che spiega il revival odierno:

«Poiché vien da pensare che anche i libri oggi si acquistino spesso a scatola chiusa, in base alla “firma” dello stilista; ma la “firma” Adelphi si è meritata il ruolo. Vero è che la casa editrice milanese ha saputo catturare negli anni il meglio del pubblico, conservandone la fedeltà»⁶.

E se l'etichetta si è dimostrata fondamentale per la scoperta di Cristina Campo da parte dei lettori, non meno importanti sono stati i convegni dedicati alla scrittrice, che hanno risvegliato l'interesse dei critici.

Il primo convegno organizzato per merito della già citata Margherita Pieracci Harwell (la principale curatrice delle opere della Campo) in occasione del ventennale della morte, il 7-8 gennaio 1997 presso il Lyceum di Firenze, ha aperto la strada al convegno tenutosi presso la Comunità di Bose (BI) il 19 aprile 1998, e al convegno di Sopramonte (TN) del 20 dicembre 1998.

Vorrei sottolineare che gli incontri svoltisi nel 1998 si collocano in un ambiente religioso (la comunità di Bose è monastica; il seminario di Sopramonte è stato organizzato dall'associazione culturale trentina sorta in memoria di Mons. Oscar Romero), poiché ciò dimostra che grande parte della recente attenzione rivolta alla scrittrice è dovuta all'autentica spiritualità che pervade ogni suo tipo di scritto.

E proprio il clima di risveglio della spiritualità, che sembra caratterizzare i nostri anni – dopo l'irrigidimento materialistico degli anni '80 – si rivela il terreno favorevole per la riscoperta della scrittrice che sempre dichiarò la sua «incredulità nell'onnipotenza del visibile»⁷.

Oltre a questa motivazione, legata ai contenuti della produzione letteraria campiana, occorre considerare un'altra importante ragione, questa volta di carattere estetico-formale, per poter spiegare la postuma scoperta della Campo: la

sua scrittura nasce da un culto estremo e sofferto per la bellezza e per la perfezione stilistica, è quindi una scrittura che incanta il lettore. In un panorama letterario dominato dalla facile letteratura di mercato, leggere le poesie e le prose di Cristina Campo è davvero un catapultarsi in un altro mondo: «Due mondi – e io vengo dall'altro», scriveva la Campo stessa nel suo testamento poetico, *Diario bizantino*.

Sarà il culto per la perfezione dunque, l'argomento che svilupperò in questo lavoro.

2. La perfezione

L'attività letteraria di Cristina Campo si snoda tra produzione saggistica, attività di critica, traduzione e creazione poetica. A queste forme di scrittura può aggiungersi anche il genere epistolare che, sebbene nasca per una destinazione privata, non può considerarsi inferiore, quanto a perfezione, rispetto agli scritti campiani rivolti al lettore pubblico.

Ho utilizzato la parola «perfezione» non casualmente poiché, come ho già anticipato, il culto per questo valore (o per la bellezza, concetto equivalente a quello di perfezione secondo la scrittrice, che spesso associa i due termini: «Perfezione, bellezza. Che significa?»⁸) può essere considerato uno degli aspetti principali – oltre alle riflessioni sulla fiaba, sul destino, sulla liturgia – della ricerca della Campo, la quale disse di sé: «Ha scritto poco e le piacerebbe avere scritto meno»⁹, dimostrando in tal modo la forza che esercitava su di lei quel «trappismo della perfezione»¹⁰ che l'obbligava moralmente a non pubblicare se non quel poco che le risultasse perfetto.

Concentrandomi specificatamente sulla produzione poetica della Campo (ma tenendo sempre in considerazione anche le altre sue forme di scrittura), ho

intenzione di dimostrare quali siano i diversi e progressivi significati della parola «perfezione».

Oltre all'aspetto estetico-stilistico del concetto, è infatti necessario considerare l'aspetto morale, in base al quale la ricerca di perfezione è percorso di purificazione dell'io, e l'aspetto spirituale, che si manifesta nella meta finale, di carattere religioso, della *quête*.

La prima produzione poetica della Campo, quella rappresentata dalla raccolta del 1956, *Passo d'addio*, è ancora interpretabile, per quanto concerne il versante formale, come fase estetica della perfezione e, relativamente ai contenuti, come volontà di intraprendere un percorso di perfezionamento interiore, morale. Si può dunque parlare, per queste poesie, di ricerca di perfezione stilistica (soprattutto nell'eleganza lessicale di origine ermetica e nel ripetersi delle stesse immagini ritenute perfette) e di proponimento di perfezione morale (la scrittrice decide di dire addio ai «peccati» dell'adolescenza).

La fase intermedia dell'attività poetica campiana, negli anni '57-'58, è caratterizzata da una piccola manciata di liriche sparse che definirei poesie di passaggio: vi si legge infatti il cammino di quel perfezionamento interiore che si era manifestato soltanto sotto forma di proposito nei versi di *Passo d'addio*. Tale via della perfezione si risolve nell'abbandono di tutto ciò che è considerato imperfetto, malvagio: dal punto di vista soggettivo è l'addio all'io, alla sua pesantezza e alla sua azione falsificante nella comprensione della realtà delle cose e nella perfezione dello stile; dal punto di vista oggettivo è l'addio al mondo circostante (si esprime in tal modo l'addio al presente malato, così come nelle liriche del '56 si esprimeva l'addio al passato troppo ricco di passione).

Per quanto concerne l'aspetto formale, anche queste poesie esprimono una costante ricerca di perfezione – qui sono i contrasti di luci e colori e le descrizioni intense a creare un'atmosfera di struggente bellezza.

Le due uniche poesie che, apparse in rivista nel 1969, spezzano il silenzio poetico della scrittrice, sono intitolate *La Tigre Assenza* e *Missa Romana*; l'una nasce dal dolore per la perdita dei genitori, l'altra è la rappresentazione in versi dell'attività campiana per la salvaguardia della messa in latino. La prima poesia mi permetterà di trattare un particolare aspetto della perfezione stilistica, ovvero la concretezza d'immagini; la seconda può considerarsi come prima manifestazione dell'amore della Campo per la perfezione della liturgia.

Le ultime poesie, quelle apparse sulla rivista «Conoscenza religiosa» nel 1977 poco dopo la morte della scrittrice, rappresentano la destinazione finale della ricerca bellezza: il mondo perfetto della liturgia bizantina. Ora l'aspetto estetico della perfezione acquista una profondità di valori che non aveva nelle poesie precedenti, infatti, la folgorante bellezza del rito (il linguaggio altisonante, gli incensi e balsami, le icone e candele, i profumi di rose...) diventa espressione simbolica della Bellezza, della Perfezione, ovvero di Dio:

«Gli splendori del rito: le fiamme, gli incensi, le tragiche vesti, la maestà dei moti e dei volti, il *rubato* di canti, passi, parole, silenzi, tutto quel vivido, fulgido, ritmico cosmo simbolico che senza tregua accenna, allude, rimanda a una suo doppio celeste, del quale non è che l'ombra stampata sulla terra»¹¹.

In questo mondo liturgico, oltre alla meta spirituale della perfezione estetica, si legge anche la meta del percorso di purificazione morale intrapreso dalla Campo. Dimostrerò le tappe del cammino della scrittrice verso Dio e la particolarità dell'esperienza religiosa campiana che, pur essendo caratterizzata da un'intensità

tale da rievocare le figure delle mistiche e sante di altri tempi, non è definibile nei termini di vera e propria esperienza mistica (perlomeno secondo il modello occidentale), poiché l'ascesi rimane come bloccata, l'innalzamento verso Dio è controllato: il senso del limite, della misura e il controllo stilistico-formale non permettono il definitivo distacco ascetico dell'anima dal corpo.

NOTE

¹ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano, 2002.

² CRISTINA CAMPO, *Una rosa* (è un saggio sulla fiaba *Belinda e il mostro*), in CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, pp. 9-11.

³ PIETRO GIBELLINI, [recensione a] *Lettere a un amico lontano*, in «Autografo», 19, 1990, pp. 109-115, ora in «Città di vita», LI, 6, novembre-dicembre 1996, p. 560.

⁴ Vittoria Guerrini era il vero nome di Cristina Campo.

⁵ ELÉMIRE ZOLLA – DORIANO FASOLI, *Un destino itinerante (Conversazioni tra occidente e oriente)*, Marsilio, Venezia, 1995, pp. 37-38.

⁶ PIETRO GIBELLINI, [recensione a] *Lettere a un amico lontano*, in «Autografo», 19, 1990, pp. 109-115, ora in «Città di vita», LI, 6, novembre-dicembre 1996, p. 560.

⁷ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 5.

⁸ *Ibidem*, p. 76.

⁹ Queste parole divenute ormai famose, si trovano nel risvolto di copertina di CRISTINA CAMPO, *Il flauto e il tappeto*, Rusconi, Milano, 1971.

¹⁰ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 84.

¹¹ *Ibidem*, p. 245.

Capitolo 1

Profilo biobibliografico

1.1. L'infanzia a San Michele in Bosco

Cristina Campo, pseudonimo di Vittoria Guerrini, nacque a Bologna il 29 aprile del 1923. Il padre, Guido Guerrini, faentino, era un maestro di musica; la madre, Emilia Putti, era di classe sociale più agiata: proveniva da un'illustre famiglia bolognese, della quale l'ultimo esponente importante era Vittorio Putti, fratello di Emilia, chirurgo ortopedico di fama internazionale.

La primissima infanzia la Campo la trascorse prima a Bologna, in una casa al centro, poi dal 1925 a Parma, dove Guido Guerrini era stato chiamato ad insegnare presso il Conservatorio Cittadino. Non sono però questi i luoghi che rimasero nel ricordo della scrittrice, si può dire infatti che la sua vera infanzia fu quella vissuta, per vari periodi e soprattutto durante le lunghe estati, presso lo zio Vittorio che abitava in un villino del parco dell'ospedale Rizzoli di Bologna, sulla collina di San Michele in Bosco. In questo scenario insolito ed illimitato, dai «confini malcerti, magnificati dalla piccola statura»¹², Cristina trascorse i primi anni della sua vita leggendo tutto il giorno fiabe (l'unico divertimento permesso poiché, a causa della deformazione cardiaca da cui era affetta, non le era concesso giocare con i bambini della sua età), e preparandosi inconsapevolmente a quel destino di vita appartata che l'accompagnerà in seguito.

Nell'unico racconto autobiografico che la Campo ci ha lasciato, *La noce d'oro*, la scrittrice rivive l'intensa atmosfera di quel periodo, in un alone magico-fatato, ispirato dalle ininterrotte letture di fiabe del tempo:

«E quando mio zio, spesso stanchissimo per i molti interventi chirurgici eseguiti durante la giornata, cadeva in una leggera *rêverie* che nessuno osava turbare, e la sua bella mano, che portava al mignolo un serpente d'oro con l'occhio smeraldino, si posava distrattamente sul vaso di *baccarat* e faceva scorrere un dito sul bordo, con un suono sottile, simile al gemito di uno spirito prigioniero, l'amata atmosfera della casa si trasformava in un antro dove un mago, il Mago di Latemar ad esempio, alzando la sua lanterna verso i pallidi visi degli ostaggi, stava per pronunciare un verdetto di salvezza o condanna, cosa che in fondo mio zio faceva più volte al giorno»¹³.

Fu proprio quest'infanzia anomala che gettò i primi semi della futura vita in disparte della scrittrice: da un lato perché l'unico svago che era concesso alla bambina, la lettura di fiabe, diventerà negli anni più avanzati, oggetto di studio, allontanando così la Campo dalla realtà letteraria degli anni '50-'70 che, come vedremo in seguito, aveva interessi totalmente diversi; dall'altro perché la solitudine iniziale della poetessa sembra come prefigurare la solitudine che l'accompagnerà negli ultimi anni della sua vita, quando si rifugerà all'interno delle chiese romane, per sfuggire al «generale orrore»¹⁴ dell'imperfetta, malata contemporaneità.

1.2. La giovinezza fiorentina

Nel 1928 la famiglia Guerrini si trasferì a Firenze perché il padre era stato chiamato a dirigere il Conservatorio Cherubini. In questa città Cristina Campo frequentò la scuola elementare, ma fu questa l'unica sua esperienza scolastica: la

deformazione cardiaca la rendeva estremamente fragile e le precluse la continuazione degli studi. Cominciò allora a studiare privatamente seguita dal padre e da alcuni insegnanti, soprattutto si impegnò nella letteratura straniera, letta rigorosamente in lingua.

Elémire Zolla, in un articolo su il «Corriere della Sera», scrive:

«A Vittoria toccò la fortuna immensa di non andare a scuola. Citatemi un grande narratore che abbia potuto descrivere un'aula scolastica senza raccapriccio. Pensate ai putti paradisiaci, ai dionisiaci amorini di Donatello, considerate che molti bambini prima dei nove anni sono elfi e maghi. E osservate che cosa ne fa la scuola»¹⁵.

L'insegnamento privato non fu soltanto studio per Cristina Campo, ma «l'ingresso in un mondo che d'allora in poi sarà la sua patria»¹⁶, il mondo delle fiabe francesi, delle *Mille e una notte*, della Bibbia, della letteratura russa, di Shakespeare.

Nel 1957 la Campo scrive a Leone Traverso:

«Tu sai meglio di me quale fosse la mia cultura, quando cominciai a scrivere [...]. Praticamente ignoravo la poesia di oggi, e ad eccezione (in un certo senso) di Shakespeare, non conoscevo *a fondo* nessun poeta di nessun tempo; intendo dire che fino a 3 anni fa non avevo assimilato quasi nulla di quanto avrebbe potuto servirmi *come mestiere* più tardi. È anche strano che per trovare nella memoria qualcosa che vi abbia decisamente gettato un seme io debba risalire ai 13 anni, quando copiai da una rivista inglese la poesia *A Wife at daybreak* di Emily Dickinson [...] quella poesia e le mie vecchie letture (Bibbia, favole, *Mille e una notte*) furono veramente gli unici semi che il mio terreno accolse completamente... Ma se ti dico che cominciai a leggere Montale soltanto nell'inverno '54-55...Ed Eliot nel '56...in fondo non mi dispiace aver cominciato dalle radici invece che dalle foglie dell'albero, come accade a tanta gente del nostro mondo (mi pare)»¹⁷.

Gli anni della guerra i Guerrini li trascorsero poco lontano da Firenze, a Fiesole, dove si erano rifugiati, presso L'Arcivescovado prima e il convento di San Girolamo poi, per sfuggire ai bombardamenti. Proprio sotto un bombardamento, nel 1943, morì la migliore amica di Cristina, Anna Cavalletti, con la quale condivideva letture e primi esercizi di scrittura. La Campo pubblicò alcuni frammenti del diario di Anna nella rivista «Posta letteraria» del «Corriere dell'Adda» ed incluse il nome dell'amica nella lista del progettato *Libro delle ottanta poetesse*.

Al 1943 risale il primo lavoro della Campo: su consiglio del padre traduce le *Conversazioni con Sibelius* di Bengt von Törne. L'anno successivo traduce *Una tazza di tè e altri racconti* di Katherine Mansfield per l'editore Frassinelli, nel 1948 è la volta delle *Poesie* di Eduard Mörike per Cederna.

Fu in questi anni che Cristina Campo si legò sentimentalmente a Leone Traverso con il quale animò a Firenze, nel dopoguerra, un piccolo cenacolo di poeti, critici e traduttori: Gabriella Bemporad, germanista come Traverso, la letterata Margherita Pieracci (“Mita” della corrispondenza), i poeti svizzeri Remo Fasani e Giorgio Orelli, la scrittrice Maria Chiappelli, lo psicoanalista e scrittore Gianfranco Draghi, Anna Maria Chiavacci Leonardi (oggi nota dantista) e la direttrice della rivista «Paragone. Letteratura», Anna Banti. A questi si aggiungevano anche i musicisti amici del padre di Cristina, pittori e scultori di fama minore e, in maggiore autonomia, Mario Luzi.

Fu proprio Traverso che avvicinò la Campo alla lettura di Hugo von Hoffmannsthal, il suo primo maestro (di cui, nel 1958, la scrittrice traduce alcuni saggi, per il volume vallecchiano, curato da Traverso, *Viaggi e saggi*); nel 1950 cominciò a leggere Simone Weil. Mario Luzi, infatti, le regalò *La pesanteur et la grâce* e da questa lettura seguì un profondo amore della Campo per la pensatrice

francese che le aprì la strada verso l'assoluto. Hoffmansthal, Weil e Luzi di *Primizie del deserto*, rimasero i *phares* della scrittrice per tutta la sua vita.

Nel 1952 fondò, con Gianfranco Draghi, un supplemento culturale, «La posta letteraria» del «Corriere dell'Adda», in cui apparvero gli estratti del già citato diario di Anna, varie traduzioni campiane, dalla Weil alla Dickinson, e gli appunti intitolati *Diario d'agosto* (che poi, ampliati e rivisti, formeranno il saggio *Parco dei cervi*, contenuto in *Fiaba e Mistero*).

Nel 1953 preparava il *Libro delle ottanta poetesse*, per l'editore Casini, poi non realizzato. Di esso non rimane che la scheda preparatoria:

«Una raccolta mai tentata finora delle più pure pagine vergate da mano femminile attraverso i tempi. Versi, prose, lettere, diari, scritti rari o mal 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»¹⁸.

1.3. Il periodo romano

Il 1955 è l'anno in cui Cristina Campo si trasferì a Roma, ancora una volta per seguire il padre, nominato direttore del Conservatorio di Santa Cecilia e presidente del Collegio di Musica.

Nel 1956 pubblica la sua prima opera, la raccolta di poesie *Passo d'addio* per l'editore Scheiwiller e, nello stesso anno, compare sul numero di settembre della rivista «Stagione» il progetto per una «rivista di giovani» stilato dalla Campo insieme allo scrittore Remo Fasani. Il titolo, di origine weiliana, sarebbe stato «L'Attenzione» e gli argomenti avrebbero dovuto puntare sul «concetto di attualità considerato inesistente»¹⁹ e sul principio «vita e non ombra di vita»²⁰, ma anche questo progetto rimase senza realizzazione, per mancanza di collaboratori.

A Roma le conoscenze della Campo si ampliarono, anche grazie all'incontro con Elémire Zolla (consumatosi da tempo il rapporto con Traverso, Zolla diventò il suo nuovo compagno) che, conosciuto alla fine degli anni '50 durante il lavoro per i programmi letterari radiofonici del Terzo Programma (a titolo di esempio, «L'Approdo»), fece incontrare a Cristina le persone più disparate, quasi tutte più o meno lontane dal panorama culturale dominante. Durante i tempi romani, la Campo frequentava Roberto (Bobi) Blazen, «letterato inafferrabile e coltissimo»²¹, le cui iniziali B.B. si ritrovano nella dedica della poesia *Il maestro d'arco*²², Ignazio Silone, scrittore dall' «estrema attenzione»²³, Corrado Alvaro, che la Campo accudì durante la malattia nel 1956: «Ero là tutta l'ultima notte, per molte ore sola con lui»²⁴ scrive a Mita, raccontandole di come Alvaro sia letteralmente morto tra le sue braccia. Poi Danilo Dolci, scrittore che si occupava degli esuli della comunità di Nomadelfia e dei poveri in Sicilia, Alessandro Spina – l'«amico lontano»²⁵ delle lettere – scrittore di romanzi di ambientazione coloniale, allora vivente in Africa, il filosofo Andrea Emo, lo scrittore Guido Ceronetti, i critici Pietro Citati e Roberto Calasso, il musicologo Mario Bortolotto.

Numerosi erano gli amici stranieri: la poetessa greca e clavicembalista Margherita Dalmati, il maestro hassidico Abraham Joshua Heshel (del suo libro *L'uomo non è solo. Una filosofia della religione*, la Campo curò l'introduzione), il musicologo alsaziano Marius Schneider, il poeta argentino Hectór Murena (del quale tradusse alcune poesie²⁶), la filosofa andalusa María Zambrano, il pittore Román Gaya (di cui Campo recensì il libro *Il sentimento della pittura*), lo scrittore metà argentino e metà inglese Rodolfo Wilcock, lo studioso di icone John Linsay Opie, l'egittologo Boris de Rachewiltz, genero di Ezra Pound.

L'attività di traduzione e di critica impegna la scrittrice negli anni romani.

Nel 1959 esce per Mondadori la traduzione del *Diario* di Virginia Woolf, per opera di Cristina Campo e di Giuliana de Carlo.

Traduce inoltre le poesie di William Carlos Williams raccolte nel libro *Il fiore è il nostro segno*, edito da Scheiwiller nel 1958; nel 1961 Einaudi pubblica le *Poesie* dello stesso autore, tradotte e presentate da Cristina Campo e Vittorio Sereni.

La prima raccolta di saggi della scrittrice esce nel 1962, col titolo *Fiaba e mistero* per la casa editrice fiorentina Vallecchi.

Nel 1963 scrive l'introduzione per la novella tratta dalle *Mille e una notte*, intitolata *Storia della città di rame*, tradotta dall'arabo dall'amico Alessandro Spina, per l'editore Scheiwiller; nello stesso anno traduce la tragedia *Venezia salva* di S. Weil che esce per la Morcelliana di Brescia; nel 1967, sempre della Weil, traduce *La Grecia e le intuizioni precristiane* in collaborazione con l'amica Margherita Pieracci Harwell, per l'editore Borla.

Il secondo libro di saggi, *Il flauto e il tappeto*, nell'edizione Rusconi, è edito nel 1971 e raccoglie i saggi del precedente volume *Fiaba e mistero*, riveduti ed ampliati, più alcuni nuovi.

Durante gli anni sessanta e soprattutto settanta si accentua fortemente la dimensione religiosa nella vita della scrittrice. In questo clima collabora alla rivista «Conoscenza religiosa», fondata nel 1969 da E. Zolla, traduce i testi che confluiranno nell'antologia *I mistici* (curata da Zolla ed edita nel 1963 da Garzanti, poi ampliata per Rizzoli, nel 1976-'80, col titolo *I mistici dell'Occidente*), traduce le poesie di John Donne (*Poesie amorose e teologiche*, Einaudi, Torino, 1971), si occupa delle introduzioni dei libri editi da Rusconi: *L'uomo non è solo. Una filosofia della religione* di A.J. Heshel (1970), *Attesa di Dio* della Weil (1972), *Racconti di un pellegrino russo* (1973) e *Detti e fatti dei Padri del deserto* (1975), del quale fece anche la traduzione in collaborazione con P. Draghi.

Tra il 1964 e il 1965, Cristina Campo perdette entrambi i genitori. Fu forse questo l'elemento scatenante che la portò ad avvicinarsi definitivamente a quel mondo della religione, dal quale era sempre stata attratta. Andò a vivere così nell'Aventino, vicino all'Abbazia benedettina di Sant'Anselmo, dove seguiva la messa in latino accompagnata dai canti gregoriani.

Quando, nel 1965, il Concilio Vaticano II decise di seguire la linea riformista che propugnava il passaggio alla messa in volgare e la progressiva abolizione del gregoriano, la scrittrice si sentì profondamente sconvolta per questo attentato alla bellezza e perfezione del rito, per questa «apostasia liturgica del secolo»²⁷, e così decise di lottare per la salvezza della liturgia preconciliare. Su sua iniziativa, nel 1966, fu pubblicato un manifesto firmato da intellettuali di diversi Paesi e fu creata la sezione romana dell'associazione «Una Voce», per la difesa del rito in latino. Nel 1969 compilò un testo critico in risposta al nuovo schema per la messa in volgare (*Novus Ordo Missae*) e si mise addirittura in contatto con monsignor Marcel Lefèbvre che in Svizzera aveva fondato un seminario per preparare i sacerdoti ad esercitare il ministero secondo la liturgia preconciliare.

Anche l'abbazia di Sant'Anselmo fu costretta a passare al rito moderno:

«A Sant'Anselmo è giunta la lebbra (microfoni da per tutto, parti della Messa in volgare, discussioni penose là dove era silenzio e sorriso) ed io non vi metto più piede se non per vedere il buon padre, che non può nulla se non soffrire in silenzio. [...] Quando la chiesa è vuota e oscura vado a vederla. Sento di amarla tanto in quei momenti, con quegli ordigni orrendi che feriscono, offendono le sue nude pareti»²⁸.

Depressa per la vittoria dei riformisti, la Campo si rivolse al rito bizantino-slavo del Pontificio Collegio Russicum, il seminario per i sacerdoti da inviare nelle terre di rito orientale. Qui si continuava a celebrare la messa in latino e ogni aspetto della liturgia conquistò la scrittrice: i gesti solenni, i paramenti preziosi, le

parole altisonanti della lingua antica, le luci delle mille candele accese davanti alle icone, gli incensi odorosi e le fragranze di rose bulgare.

Nello splendore di questa liturgia, nella solitudine che sempre più la attanagliava, tra le angosce improvvise ed i cedimenti del suo cuore malato, Cristina Campo trascorse gli ultimi anni della sua vita. Morì all'improvviso – dopo una crisi cardiaca non più forte di tante altre – il 10 gennaio 1977, nella sua casa sull'Aventino.

NOTE

- ¹² CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 20.
- ¹³ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, pp. 191-192.
- ¹⁴ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 86.
- ¹⁵ ELÉMIRE ZOLLA, *La verità in uno stile*, «Corriere della Sera», 15 novembre 1987, ora in AA.VV., *Per Cristina Campo. Atti delle giornate di studio*, All'insegna del pesce d'oro – Scheiwiller, Milano, 1998, p. 285.
- ¹⁶ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano, 2002, p. 27.
- ¹⁷ *Ibidem*, pp. 89-90.
- ¹⁸ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p. 169.
- ¹⁹ Vedremo in seguito, al cap.4, il difficile rapporto della Campo con il panorama letterario dominante.
- ²⁰ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p. 171.
- ²¹ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano, 2002, p. 66.
- ²² CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1991, p. 32, la dedica così recita: «Giardino Bonacossi / ottobre '54, a B.B.».
- ²³ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 37.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 23.
- ²⁵ CRISTINA CAMPO, *Lettere a un amico lontano*, Scheiwiller, Milano, 1989.
- ²⁶ Le poesie di Murena tradotte da Campo apparvero su «Approdo letterario», VII, 14-15, aprile-settembre 1961.
- ²⁷ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p. 149.
- ²⁸ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 189.

Ma calava un silenzio, la pagina si
apriva come un pallido cielo marino,
una ghirlanda di versi vi si posava,
pura come l'Orsa Maggiore.

CRISTINA CAMPO

Capitolo 2

Passo d'addio e Quadernetto

2.1. Introduzione a *Passo d'addio*

*Passo d'addio*²⁹ è il titolo della raccolta poetica pubblicata da Cristina Campo nel dicembre del 1956. È un piccolo libro composto da undici poesie, e così risulta da una nota editoriale: «I pochi versi qui riuniti sono i primi che Cristina Campo abbia scritto. Ad eccezione della prima poesia, che è del 1945, essi appartengono tutti al '54-'55»³⁰. Il titolo richiama alla memoria l'arte della danza: nella sua recensione al libro, Leone Traverso dice che «Passo d'addio sembra si chiami la prova di danza che un'allieva usa offrire staccandosi dalle compagne al termine del corso comune»³¹. Distacco dunque, allontanamento e separazione, tanto che già prima che il libro venisse pubblicato, la Campo scriveva alla sua amica Margherita Pieracci Harwell:

«Ho ricevuto le bozze del libriccino. È scritto così piccolo che non distinguo le mie parole. E poi sono così lontane...»³² e ancora: «Le mandai due poesie, una volta. Credo non le abbia ricevute – e non intendo parlare della posta. Dunque non andavano e ho fatto male a darle a Vanni [Scheiwiller]. Ma che importa ormai di tutto questo»³³.

Anche Piero Pòlito, scrittore amico della Campo, racconta che avendo telefonato esultante a Cristina per informarla di aver rinvenuto una delle ultime

copie di *Passo d'addio*, ella gli rispose priva di entusiasmo che si trattava di cose sue «addirittura preistoriche»³⁴.

Dalle parole della scrittrice si percepisce quindi il senso di lontananza delle esperienze e degli stati d'animo che avevano trovato un tempo espressione nel corpus poetico di *Passo d'addio*. Un commiato definitivo, si può dire, a ciò che il libro descrive. Un addio a cose lontane, addirittura preistoriche.

2.2. Le tematiche

La raccolta si configura come il diario di un amore negato, la scrittrice dice dunque addio ad una storia d'amore impossibile («Poiché la persona amata aveva tutte le virtù cantate dai poeti; inoltre lei era libera, lui no»³⁵, racconta Margherita Dalmati. Tale persona, secondo quanto riporta la biografia della Campo, era Mario Luzi³⁶).

Analizzerò le varie forme in cui si manifesta l'addio nelle undici liriche che compongono la *plaque*, dimostrando come il saluto a questa storia del passato possa leggersi non soltanto in termini lirico-biografici, non soltanto come ultima rievocazione elegiaca dell'amore deluso. Infatti, questa è solo l'immagine immediata che scaturisce dai versi, mentre se essi vengono calati all'interno di tutto il percorso poetico campiano si possono interpretare come primo passo del percorso di perfezione morale, come primo proposito di addio al tempo troppo passionale della giovinezza, in nome di un itinerario di purificazione che col tempo acquisterà sempre più connotazioni spirituali e religiose.

2.2.1. L'addio all'estate

Le poesie della raccolta sviluppano quindi il tema dell'addio, affrontando questo argomento attraverso l'utilizzo di immagini, in osservanza ad uno dei principi basilari della poetica campiana: «Nella poesia, la figura preesiste all'idea da colarvi dentro»³⁷.

Ecco allora, a partire dalla lirica incipitale *Si ripiegano i bianchi abiti estivi* – l'unica più antica e che si presenta perciò come manifesto – il proliferare di immagini che simboleggiano lo scorrere del tempo ed il passaggio di stagione: il riporre gli abiti estivi negli armadi, il discendere del «dolce ottobre», con la diversa inclinazione dell'ombra, sulla meridiana del tempo, il tremare ormai incerto degli ultimi canti estivi sulle altane, l'indugiare «tiepido», stanco della rosa ed infine, a suggellare ancora in figura il tempo del passaggio, c'è una bacca amara, ed è una bacca che ha il sapore elegiaco, dolceamaro dell'addio: «l'amara bacca già stilla il sapore / dei sorridenti addii».

Si tratta dunque di figure concrete, di oggetti che con la loro evidenza plastica esprimono il senso dell'addio nell'allontanarsi inesorabile dell'estate (stagione che rappresenta bene, con la sua intensità, la pienezza delle sensazioni ora da salutare). Il commiato alle cose si lega così al tema dello scorrere del tempo:

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

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

E mentre indugia tiepida la rosa

l'amara bacca già stilla il sapore
dei sorridenti addii.

«Un tempo il poeta era là per nominare le cose: come per la prima volta, ci dicevano da bambini, come nel giorno della Creazione. Oggi egli sembra là per accomiarsi da loro, per ricordarle agli uomini, teneramente, dolorosamente, prima che siano estinte. Per scrivere i loro nomi sull'acqua: forse su quella stessa onda levata che fra poco le avrà travolte»³⁸, scrive la Campo nel libro *Fiaba e mistero* ricreando l'atmosfera malinconica della poesia, il senso di commiato, il tono occiduo della plaquette *Passo d'addio*.

2.2.2. Il presentimento dell'addio

L'addio può trovare rappresentazione anche in altre immagini, in particolare, il presentimento di esso si manifesta nelle figure oscure di *Moriremo lontani. Sarà molto*. Questa poesia segue immediatamente la lirica-manifesto *Si ripiegano i bianchi abiti estivi* e può essere considerata quasi come la «prima tappa di avvicinamento al congedo finale»³⁹, essendo una poesia di percezione di prossima separazione, un presagio di morte.

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».

Nell'estate del 1955, la Campo scrive all'amica Margherita Dalmati:

«Se ti capita di trovarti nei Musei Vaticani, vedrai nella sala egizia una custodia di vetro con dentro i corpi di due bellissimi giovani. E sopra quella coppia millenaria, che è l'immagine stessa dell'amore, c'è il cartello: “Non erano uniti da alcun vincolo familiare”»⁴⁰.

Trascorso un anno, la scrittrice rifà visita ai due corpi, ma li trova separati in due diverse teche:

«Ora le teche sono due! A vederle il mio cuore si è diviso con loro...Nel *Moriremo* almeno, sono uniti per sempre»⁴¹, riferisce alla stessa Dalmati. Col passare del tempo, questa immagine dei due corpi, estranei ma accoppiati, continua a restare viva nella mente della scrittrice, tanto che nel marzo del 1962 scrive a Mita sulla bellezza degli Etiopi che «vidi dormire accoppiati – così superbi e leggeri – nella teca del Museo Vaticano»⁴².

In questa poesia quindi, la Campo si appropria dell'immagine concreta dei due giovani defunti nascondendo e rivelando in essa il suo privato sentire: «Occorre sempre un simbolo concreto per afferrare un'idea come si afferra un pezzo di pane»⁴³. I due corpi diventano figura dell'idea, figura del presentimento di separazione dall'amato «signore e fratello».

Le parole della scrittrice in una lettera del marzo 1963 a Piero Pòlito sembrano riassumere e spiegare alla perfezione il senso profondo di questi versi. Scrive la Campo all'amico: «O si è legati da patti soprannaturali o si vive e si muore soli, in questa città crudele»⁴⁴, ma Cristina afferma rassegnata che di tali patti ben poco si conosce, «dell'anima ben poco / sappiamo», e che forse ci attenderà una frase lapidaria sulla teca: «nessun vincolo univa questi morti / nella necropoli deserta». La morte, il deserto, la separazione nel vuoto di una città crudele. L'addio. All'epoca della lirica in questione infatti, la Campo non può rifugiarsi nella certezza di «patti soprannaturali», poiché sono anni, quelli in cui scrive le poesie di *Passo d'addio*, di incertezza religiosa, sebbene già venata di una forte tensione al divino. Queste parole scrive a Margherita Dalmati nel 1955:

«E con Dio continuiamo a girarci intorno, come due armati di lancia che cercano il punto giusto per colpire»⁴⁵ e in un altro passo, sempre della stessa lettera: «veramente è difficile esser poeti, cioè strumenti di mediazione, senza la fede esatta. Io tento a volte – mi trascina una forza – ma di Dio non so niente»⁴⁶.

Il percorso verso la Perfezione, verso il divino, manifesta qui il suo primo proposito, benchè sia ancora molto lunga la strada da percorrere .

2.2.3. L'addio e i ricordi

Nelle liriche *Ora che capovolta è la clessidra*, *È rimasta laggiù, calda, la vita* e *La neve era sospesa tra la notte e le strade* la scrittrice ritorna col ricordo a quelle esperienze, a quei paesaggi e a quelle persone che ormai appartengono al suo passato. L'addio perciò, in queste tre poesie, si configura come ultima rievocazione nostalgica di ciò che non è più.

Le esperienze di un tempo pieno:

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.

(da *Ora che capovolta è la clessidra*)

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

(da *È rimasta laggiù, calda, la vita*)

I paesaggi coi loro colori:

«Oscillante tra il fuoco degli uliveti, / brillava Ottobre antico, nuovo amore»,
«Torno sola / tra due sonni laggiù, vedo l'ulivo / roseo sugli orci colmi d'acqua e
luna / del lungo inverno», «La neve era sospesa tra la notte e le strade».

Le persone amate o i loro cari gesti:

«Rimasta è la carezza che non trovo / più se non tra due sonni», «Torno a te
che geli // nella mia lieve tunica di fuoco», «In un suono soave / di campane
diletto sei venuto...».

Sono tutte immagini di un passato le cui speranze (gli «aquiloni») sono state
negate (le «bare»):

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.

(da *Ora che capovolta è la clessidra*)

Un passato di cui ormai è difficile ritrovare segni visibili:

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

(da *È rimasta laggiù, calda, la vita*)

Solo nel sogno, o «tra due sonni» come scrive la Campo, è l'unica possibilità
di ritrovare «la carezza» dell'ormai lontana persona amata, quella persona a cui la
poetessa così si rivolge nell'ottava lirica, *Ora tu passi lontano, lungo le croci del
labirinto*:

Ora tu passi lontano, lungo le croci del labirinto,
lungo le notti piovose che io m'accendo
nel buio delle pupille,
tu, senza più fanciulla che disperda le voci...

Anche qui compare il senso del disinganno amoroso, dell'addio alla storia d'amore, e in più in questi versi sembra di percepire anche l'addio al tempo innocente dell'infanzia, quel tempo che in *Ora che capovolta è la clessidra* viene definito di un «eterno rosa». Un addio doloroso, un'apertura al futuro estremamente combattuta:

Strade che l'innocenza vuole ignorare e brucia
di offrire, chiusa e nuda, senza palpebre o labbra!

2.2.4. L'addio alle illusioni

Se non ci si può più affidare ai ricordi del passato, che vivono ormai nel disinganno, non ci si può nemmeno consolare con false speranze per il futuro. L'addio deve essere totale: addio a ciò che è stato e addio a ciò che sarebbe potuto essere. Così nella poesia *A volte dico, tentiamo d'esser gioiosi* il congedo si manifesta celato nella convinzione della fondamentale ingiustizia del sogno consolatore. «Ma non si deve “sognare”»⁴⁷, scrive la Campo in una lettera a Mita.

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

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

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

Vi è dunque un passo avanti rispetto alle liriche di ricordo: la scrittrice non si concede più l'illusione ed il conforto della carezza tra due sonni, ha compreso che ogni consolazione è superficiale e che occorre vincere le false immaginazioni⁴⁸ per affrontare il deserto dell'addio coraggiosamente. Non è più il momento per i vani sogni, non c'è speranza, in questo tempo di commiato, di «sangue di vitello grasso» perché ormai la misura cui fu promesso il grano è scavata e deserta (la parola «misura», annota la Campo stessa, «...è usata concretamente, come si direbbe *staiò*»⁴⁹). La poetica della scrittrice, lo abbiamo visto, tende sempre ad esprimere l'astratto attraverso immagini concrete).

«Dalla terra volano via gli eventi, le dolci passioni / escono dai corpi spenti, / la povertà le illusioni, / i sorrisi profondi delle umane consolazioni»⁵⁰ scrive Mario Luzi in *Canto notturno per le ragazze fiorentine*. Eventi, passioni, illusioni e consolazioni vengono definitivamente salutati, come nelle poesie della Campo.

2.2.5. L'addio come intenzione

Se la poesia appena esaminata è una riflessione in immagini sulla necessità di accettare la dolorosa legge degli addii, le poesie *Ora non resta che vegliare sola*, *Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere* e *Devota come ramo* segnano un ulteriore passo in avanti: dalla riflessione al proposito. Così la Campo si convince che è giunto il momento di congedarsi totalmente dai ricordi e dal passato, ora deve vegliare da sola, deve «divezzare / l'attesa dalla sua consolazione» perché, come ha dimostrato in *A volte dico: tentiamo d'esser gioiosi*, ogni consolazione è falsa. La scrittrice sembra ormai decisa nella sua intenzione di congedo dalle vicende passate. Tale proposito si manifesta in tutta la sua evidenza nella decima poesia:

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.

Qui si esplicita la volontà della Campo, «il disegno di una *renovatio*», il «rigo dell'adolescenza [...] che è stagione non “trasparente”, stagione di turbamenti»⁵¹. È la manifestazione aperta dell'intenzione di liberarsi del passato troppo pieno e sentimentale, è la «lotta contro il terrore, la superstizione, il giudizio secondo la carne, le vane nostalgie»⁵², è il desiderio di purificazione dell'io da ogni «vapore passionale»⁵³ di gioventù. È il proposito di purificazione morale, di perfezione interiore.

Questo preciso progetto, la scrittrice lo rese manifesto non solo nella scrittura poetica, ma anche in quella epistolare, chiese infatti ai suoi numerosi corrispondenti di distruggere, quasi come fosse un rito per spezzare gli

incantesimi, le sue lettere precedenti al 1957 così, ad esempio, a Margherita Dalmati:

«Giorni fa sono stata a Firenze e ho bruciato due chili di carte – l'autodafé definitivo. Si sono salvate le tue lettere e poche altre che ho portato qui a Roma. Poi ho scritto un testamento dove pregavo tutti di distruggere ogni mia lettera anteriore al 1957»⁵⁴.

La Campo scrisse questa lettera nel giugno del 1961, quindi dopo diversi anni dalla poesia *Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere*, ma il proposito è identico, anzi, si consolida col passare del tempo: la decisione di dire addio alla sua giovinezza diventa sempre più ferma con lo scorrere dei giorni. Abbiamo già visto le testimonianze riportate dagli amici ai tempi della pubblicazione del libro, nel 1956: una Campo sempre più lontana dal suo passato (cose lontane, «addirittura preistoriche»⁵⁵) e poi, col passare degli anni, il distacco totale: «l'autodafé definitivo» contro l'incantesimo del passato: la distruzione delle lettere come rito, come antidoto.

La poesia *Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere* continua:

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.
 [...]

È l'ultimo sguardo di elegia alla sua valle, alla sua città, ai suoi vecchi amori, prima di sigillare definitivamente il tutto dentro una mano che, inesorabile, si richiude a indicare l'addio, la morte di ciò che è stato.

Se in questa lirica il dire addio mantiene un'intensa atmosfera di segreto dolore e di malinconia, non così è nella poesia finale dell'opera, *Devota come ramo*,

dove il congedo è assecondato dalla volontà della scrittrice con un senso di grazia e di leggerezza:

Devota come ramo
curvato da molte nevi
allegra come falò
per colline d'oblio,
su acutissime lamine
in bianca maglia d'ortiche,
t'insegnerò, mia anima,
questo passo d'addio...

Un'atmosfera lieve, delicata, un sorridente addio che riporta alla memoria le parole della scrittrice a proposito della sprezzatura (che è grazia e leggerezza di modi, soprattutto), atteggiamento mentale e modo di comportarsi da lei sempre lodato:

«Non la si conserva né trasmette a lungo [la sprezzatura] se non sia fondata, come un'entrata in religione, su un distacco quasi totale dai beni di questa terra, una costante disposizione a rinunciarvi se si posseggono, un'ovvia indifferenza alla morte»⁵⁶.

Sembra di sentire, in questa parole, il passo aggraziato dell'addio, la danza del saluto alle cose del mondo, alle passioni terrene.

2.2.6. L' addio alla parola

Il proposito: «Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere» ci conduce a quei versi in cui la Campo sembra dire addio non soltanto alle vicende del suo passato, ma

anche al mezzo linguistico, la parola, che queste vicende aveva espresso. La parola, infatti, come le false immaginazioni di *A volte dico: tentiamo d'esser gioiosi*, è illusoria, non rispecchia fedelmente la realtà e serve soltanto come palliativo:

Amore, oggi il tuo nome
al mio labbro è sfuggito
come al piede l'ultimo gradino...

Ora è sparsa l'acqua della vita
e tutta la lunga scala
è da ricominciare.

T'ho barattato, amore, con parole.

Buio miele che odori
dentro i diafani vasi
sotto mille e seicento anni di lava –

ti riconoscerò dall'immortale
silenzio.

Cristina Campo qui, come in *Moriremo lontani. Sarà molto*, si appropria di un'immagine archeologica: il vasetto di miele riscoperto, ancora intatto dopo milleseicento anni, in una tomba a Paestum. Questo miele, con il profondo silenzio che emana dalla sua vecchiaia, diventa per la scrittrice figura della verità profonda, verità che è inevitabilmente tradita dalla parola imperfetta.

Si sente in questi versi l'eco di Hugo von Hofmannsthal, uno degli autori più cari alla Campo, che ne *La lettera di Lord Chandos* scriveva dell'incapacità della

parola di cogliere l'inesprimibile: «Nulla più mi si lasciava abbracciare con un concetto»⁵⁷. La parola diventa, secondo le parole di Leone Traverso (nell'introduzione alle *Liriche e drammi hofmannsthaliani*), «Il vaso incapace dell'ineffabile»⁵⁸.

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.

(da *E' rimasta laggiù, calda, la vita*)

La parola è possibile soltanto in quella fase della vita che precede l'età adulta, soltanto durante la hofmannsthaliana «pre-esistenza», che è «stato di grazia donato al fanciullo, prima che la coscienza lo induca al lungo esilio dell' «esistenza?»»⁵⁹ (secondo la definizione di Gabriella Bemporad). In questo «stato glorioso» si ha una «precoce sapienza»⁶⁰ secondo Traverso, un'«infinita / mia sapienza» secondo la Campo, perché l'anima è in perfetta fusione naturale col mondo e perciò anche la parola ha perfetta aderenza alla realtà: durante la «pre-esistenza» il fanciullo possiede «la magica signoria sulla parola, l'immagine, il segno»⁶¹. Questo rapporto inscindibile tra realtà e parola si spezza nella fase successiva dell'«esistenza», nella fase rappresentata da *La lettera di Lord Chandos*.

Di passaggio si può rammentare che anche G. Pascoli ricercava il primigenio valore della parola ritornando bambino: il fanciullino infatti, è «l'Adamo che mette il nome a tutto ciò che vede e che sente»⁶².

Cristina Campo accoglie pienamente queste considerazioni e così nei suoi versi rimpiange quell'età in cui la parola aveva la forza magica di trasformare «il sangue in lacrime». Una volta persa questa facoltà, persa cioè la potenza delle parole a rendere l'essenza delle cose, non resta che affidarsi all'«immortale

silenzio». Non resta che rivolere bianche tutte le lettere. È l'addio alla parola, alla fine di un «conflitto perso in partenza, tra le parole e lo sfondo immane del silenzio»⁶³.

Addio che viene sottolineato anche in epigrafe al volumetto poetico, dove compare la citazione da T.S. Eliot: «For the last year's words belong to last year's language / and next year's words await another voice»⁶⁴ («Perché le parole dell'anno passato appartengono alla lingua dell'anno passato / e le parole dell'anno prossimo aspettano un'altra voce»).

Vedremo in seguito i fondamentali sviluppi di questo proposito di silenzio da parte della scrittrice che disse di sé che scrisse poco, e che avrebbe voluto scrivere ancor meno.

2.2.7. L' addio e la fiaba

«A sei anni io leggevo tutto il giorno le fiabe, ma perché ritornavo sempre, affascinata, a certe immagini che un giorno avrei *ricosciuto*, quasi emblemi ricorrenti per me, quasi divise? Il dialogo, sotto la buia porta della città, tra la guardiana d'ocche e la testa mozza del cavallo. “Addio Falada che pendi lassù! Addio signora che passi laggiù...”. Storia che ritrovo ad ogni angolo della vita, pronta ad esser riletta su nuovi piani, dischiusa da nuove chiavi»⁶⁵.

Nelle poesie di *Passo d'addio* sono ricorrenti le immagini tratte dallo scenario infantile delle fiabe.

Dal mondo orientale e prezioso de *Le mille e una notte*: «Ora non resta che [...] vegliare sola: come da bambina / col califfo e il visir per le vie di Bassora», «Vivere finalmente quelle vie / – dedalo di falò, spezie, sospiri / da manti di smeraldo ventilato – » ad indicare il proposito della *renovatio*, il superamento del doloroso passato. E poi «O Medio oriente disteso dalla sua voce, / voglio

destarmi sulla via di Damasco – », dove l'intenzionalità unisce ai ricordi fiabeschi de *Le mille e una notte*, il ricordo dell'amato T. E. Lawrence⁶⁶ e il ricordo biblico di San Paolo. A Leone Traverso, la poetessa scrive nel 1957:

«In inglese, almeno, to find one's road to Damascus significa trovare la via giusta, la soluzione lungamente cercata»⁶⁷.

La via giusta, quella dell'addio, è ancorata, in *Devota come ramo*, al topos fiabesco della danza sulle spade (le «acutissime lamine») e alla «bianca maglia d'ortiche» della fiaba di Andersen *I cigni selvatici*.

Ma qual è la meta dell'addio? Dove conduce quella via di Damasco che la scrittrice ha intenzione di percorrere? Le riflessioni campiane sulla fiaba, nei saggi raccolti in *Fiaba e mistero* (1962) e in *Il flauto e il tappeto* (1971), ci presentano la fiaba sì come un viaggio, ma un viaggio apparente:

«Nelle fiabe, come si sa, non ci sono strade. Si cammina davanti a sé, la linea è retta all'apparenza. Alla fine quella linea si svelerà un labirinto, un cerchio perfetto, una spirale, una stella – o addirittura un punto immobile dal quale l'anima non partì mai, mentre il corpo e la mente faticavano nel loro viaggio apparente»⁶⁸.

La fiaba è per la Campo un viaggio apparente perché il percorso non è esterno, ma è un percorso interiore di ricerca; è un viaggio apparente perché è allusione ad un unico movimento: quello di ascesa verso il Regno dei Cieli. La fiaba è una salita al Carmelo.

«Come i vangeli, la fiaba è un ago d'oro, sospeso a un nord oscillante, imponderabile, sempre diversamente inclinato, come l'albero maestro di un vascello su un mare ondos»⁶⁹, e ancora: «In Toscana la fiaba fu sempre chiamata

“la novella”, proprio come tra i popoli furono detti i Vangeli»⁷⁰ e: «Quella fiaba delle fiabe alla quale orecchio incontaminato non può resistere, alla quale tutte le fiabe della terra convergono e copertamente alludono: la vicenda di un dio sopra la terra»⁷¹.

L'itinerario religioso della Campo verso Dio, verso la Perfezione, si manifesta perciò anche così, attraverso le immagini ricorrenti del regno fiabesco.

2.3. *Quadernetto*

La Tigre Assenza, il volume adelphiano che raccoglie la produzione poetica di Cristina Campo, riporta anche le sei poesie del *Quadernetto*, escluse dal corpus di *Passo d'addio*.

Il *Quadernetto* è un «dono per il Natale del '54»⁷² a Margherita Pieracci Harwell; in esso la Campo aveva ricopiato undici poesie, cinque delle quali furono poi incluse in *Passo d'addio* (*Moriremo lontani. Sarà molto; Ora che capovolta è la clessidra; Ora non resta che vegliare sola; A volte dico: tentiamo d'esser gioiosi; La neve era sospesa tra la notte e le strade*), le altre sei liriche rimasero quindi inedite fino al 1991, anno di pubblicazione della raccolta *La Tigre Assenza*.

Non si conoscono le precise motivazioni che spinsero la Campo a non rendere pubbliche le sei poesie di *Quadernetto*, probabilmente vi furono ragioni estetiche alla base, ma sono ipotizzabili anche altre cause.

L'esigenza di perfezione estetica si rende esplicita nel saggio *Gli Imperdonabili*, in cui l'autrice cerca di definire in cosa consista la perfezione stilistica, ed elenca quei pochi scrittori, «imperdonabili», che tale perfezione sono riusciti a raggiungere.

Il poeta, secondo la Campo, è un asceta della perfezione:

«Chi aborre, dunque, dalla perfezione? Si sarebbe tentati di sospettare coloro che sanno di che cosa la perfezione sia fatta, quel che costi ottenerla: le vigilie notturne, i duri mattutini, i voti di castità, obbedienza, povertà che essa impone. Coloro, voglio dire, che a tutto questo non ressero»⁷³.

È probabile quindi che alcune liriche del *Quadernetto* siano rimaste inedite per ragioni estetico-stilistiche, mi riferisco in particolare ai versi lasciati incompiuti, come *Quartine brevi. I*, dove la numerazione sembrerebbe implicare un seguito poi non realizzato, e come *Canzoncina interrotta*, dove il titolo stesso rende manifesta l'incompiutezza.

Due liriche, queste, da terminare, da perfezionare, e perciò scartate.

Per le altre poesie invece, occorre ricercare altre possibili ragioni della loro esclusione dalla plaquette *Passo d'addio*.

...*Chartres, ma questa volta* è una poesia dalla bellezza apocalittica, basta leggerne alcuni versi:

...Chartres, ma questa volta
 con le tue statue ferite,
 percosse dai freddi anni dei nostri peccati lontani,
 [...]
 Chartres incatenata di corvi e di tramontane
 come una rupe nel mare,
 un solo raggio crudele a colpire
 la guancia in lacrime di un tuo pastore –

È impossibile immaginare che questa poesia sia stata esclusa per ragioni estetiche, considerando anche il fatto che la datazione: «giugno '52- settembre

'54», dimostra un lungo iter di elaborazione e di perfezionamento, un lungo «sedere contro la parete»⁷⁴ della propria stanza.

«Io ho ridotto la vita alla mia stanza perché tutto il lavoro è sul tavolo»⁷⁵.

Credo che l'esclusione di liriche come ...*Chartres, ma questa volta, Un anno...Tratteneva la sua stella, Biglietto di Natale a M.L.S. e Il maestro d'arco* sia dovuta a motivi contenutistici: si tratta infatti di versi dai temi eterogenei, non collegabili alla poetica dell'addio alla giovinezza che, lo abbiamo visto, è il filo conduttore delle poesie raccolte in *Passo d'addio*.

In ...*Chartres, ma questa volta*, la Campo descrive in toni cupi la cattedrale da lei visitata nel 1952, «la cosa più importante di Francia, forse d'Europa»⁷⁶, scrive al poeta svizzero Remo Fasani. Chartres è il «giacinto dalla verde foglia», ovvero la più alta espressione della bellezza rivelatrice del divino: «Non è la bellezza ciò da cui si dovrebbe necessariamente partire? È un giacinto azzurro che attira col suo profumo Persefone nei regni sotterranei della conoscenza e del destino»⁷⁷, dice Cristina nell'unica intervista da lei mai rilasciata.

Il maestro d'arco è una lirica di ispirazione orientale: la Campo era affascinata dalla filosofia zen, che aveva appreso dal libro di Eugen Herrigel, *Lo zen e il tiro con l'arco*. I versi si riferiscono quindi al metodo orientale della conoscenza, incarnato dall'arciere zen che vibra senza mirare la freccia («Vibrerò senza quasi mirare la mia freccia» scrive la poetessa), senza cercare cioè volontariamente l'obiettivo («Il maestro non cerca più, trova»⁷⁸). Occorre aver «disimparato il cercare, imparato il trovare»⁷⁹, dice la Campo nel saggio *In medio coeli*.

Si tratta di una nuova veste orientale per l'antica idea weiliana di «attenzione», che presuppone la necessità di privarsi della volontà per poter comprendere:

«Metodo per comprendere le immagini, i simboli, ecc. Non cercare di interpretarli, ma guardarli fin quando ne sgorgi la luce»⁸⁰.

E la Campo:

Tu, Assente che bisogna amare...
 termine che ci sfuggi e che c'inseguì
 come ombra d'uccello sul sentiero:
 io non ti voglio più cercare. [...]

Un anno... Tratteneva la sua stella è una poesia oscura, criptica, dalle immagini preziose: «il cielo dell'Avvento», «la sfera dell'anima e dell'anno», lo «zampillo d'oro», il «guardiano incorruttibile / che nei giardini chiude le fontane». Forse, considerata la datazione «Capodanno '53'-54», i versi:

Sulla bocca
 senza febbre o paura la mia mano
 ti disegnava, oscura, una parola.
 [...]

potrebbero riferirsi a quel gesto augurale della Campo: «Mezzo scherzoso e mezzo serio, di impartire agli amici l'esorcismo maggiore, quello di San Michele Arcangelo, mentre fuori Roma stappa spumante e rompe stoviglie»⁸¹.

Infine, il *Biglietto di Natale a M.L.S.* che riprende lo scenario campiano della fiaba «le tuniche d'ortica, i sette mari, / la danza sulle spade», intrecciandolo insieme alle immagini della Spaziani («Giudecca»⁸² è il titolo di una poesia di Maria Luisa Spaziani, così come sue sono le parole «Mirabilmente il tempo si

dispiega...»⁸³, in *Settanta volte: e sempre nel tuo segno*), a cui la poesia è dedicata.

La Campo ammette di dovere molto alla Spaziani, è grazie a lei, dice, che ha incominciato a scrivere versi; al libro *Le acque del sabato* dedica una bella recensione ne *Il giornale del Mattino*, nel 1955. Ma il rapporto d'amicizia tra le due poetesse presto si incrina, nell'aprile del 1956 Cristina scrive a Mita:

«Iersera ho cenato con la S[paziani], che però non mi va perché non è mai sincera»⁸⁴.

Potrebbe forse trovarsi in queste motivazioni personali la giustificazione dell'esclusione di questa lirica da *Passo d'addio*? Io credo che, più che ragioni private, siano motivi di coerenza tematica ad aver spinto la Campo a scartare questa lirica: nemmeno qui, infatti, come nelle altre poesie di *Quadernetto*, si parla di addio al passato o di argomenti ad esso direttamente riconducibili.

2.4. Considerazioni stilistico-formali

2.4.1. Il preziosismo di origine ermetica

La prima fase della produzione poetica di Cristina Campo, rappresentata appunto da *Passo d'addio* e da *Quadernetto*, è caratterizzata, dal punto di vista formale, da un linguaggio elegante e raffinato, probabilmente dovuto all'influsso di un finissimo esteta come era Leone Traverso e, più in generale, derivante dall'ambiente ermetico fiorentino che la Campo frequentava durante gli anni '40.

Così la perfezione stilistica, o meglio la bellezza, nelle poesie campiane del '56, si manifesta sotto forma di prezioso estetismo.

La scrittrice ben presto si rese conto di questa *finesse* della sua lingua, tanto che confessò a Margherita Dalmati, pochi mesi prima della pubblicazione di *Passo d'addio*:

«La mia lingua, lo so bene, è armoniosa, troppo persino. È proprio questo che a me non va. Io faccio ancora dell'oreficeria, mentre si deve lavorare la pietra. Luzi l'ha capito e ha rinunciato a ogni forma di splendore»⁸⁵.

La citazione di Mario Luzi è illuminante poiché, considerato l'anno della lettera, ovvero il 1956, si desume che la scrittrice usando la parola «splendore» si riferiva al periodo ermetico del poeta, quello delle raccolte *Avvento notturno* (1940), *Un brindisi* (1946) e *Quaderno gotico* (1947). L'opera luziana successiva, cioè *Primizie del deserto*, è del 1952, e proprio a questa pensava la Campo parlando di rinuncia dello splendore (dopo le *Primizie* Luzi pubblica *Onore del vero*, ma è già il 1957, un anno dopo le parole campiane).

Nelle poesie di *Primizie del deserto*, infatti, Luzi abbandona i versi aristocratici e preziosi delle prime raccolte ermetiche e si avvicina ad un linguaggio più realistico, più basso e concreto, pur mantenendo un'intensa atmosfera lirica ed elegiaca.

I versi campiani di *Passo d'addio* e di *Quadernetto* risentono dunque della raffinatezza tipica dell'ermetismo, pur non raggiungendo mai le vette di estremo e irrazionale preziosismo della prima fase poetica luziana.

Spiega Gianfranco Contini, a proposito della poesia ermetica di M. Luzi:

«In una prima maniera lapidea e quasi parnassiana, gli irrazionali “correlativi oggettivi” (consecuzioni d'immagini equivalenti alle occasioni liriche), per usare la celebre definizione di T. S. Eliot, s'intessono di elementi preziosi o per la letterarietà verbale (*nitente, occaso* ecc.) o per la natura stessa delle cose (atrî, cedri, basalti, erme,

ecc.) o per l'attribuzione analogica degli epiteti (“febbre viola”, per di più riferito ai basalti; “scabrosi” detto di cavalli, per di più “di febbre”, ecc.)»⁸⁶.

Anche la poesia di Cristina Campo è di tono alto e raffinato, e si notano «elementi preziosi per letterarietà verbale», come il participio altisonante «germinate» (invece del più colloquiale «germogliate»), i sostantivi arcaici «mercede» (più comune è il troncato «mercé»), «origliere» (nobile rispetto a «guanciale»), «spera» (forma arcaica per «immagine riflessa», più che voce verbale: «come spera nel vino»), i nomi di ascendenza classica: «necropoli» e «dedalo», il sontuoso aggettivo «fumida» (tipicamente luziano: «fumido di pioggia»⁸⁷ in *Già goccia la grigia rosa il suo fuoco*, i «fiori fumidi»⁸⁸ in *Donna in Pisa*, entrambe poesie di *Un brindisi*).

Abbondano anche gli «elementi preziosi per la natura stessa delle cose»: la teca di cristallo di *Moriremo lontani*. Sarà molto, i diafani vasi in *Amore, oggi il tuo nome* e immagini più genericamente preziose, come le nobili ville di Bellosguardo, con gli alti cancelli, i giardini e i roseti, le fontane e le statue (in *Ora che capovolta è la clessidra* ed in *Un anno...tratteneva la sua stella*), anche se tale raffinatezza non raggiunge mai limiti di estrema artificiosità, poiché è bilanciata dalla presenza armoniosa del paesaggio (il sole, il vento, le valli, gli ulivi. D'altronde la poetessa scrive: «La poesia non aiuta a vivere se non in virtù della pura bellezza, cioè della natura»⁸⁹). E poi le immagini derivanti dal sensuale mondo orientale delle *Mille e una notte*: il califfo e il visir in *Ora non resta che vegliare sola*, i versi «Vivere finalmente quelle vie / – dedalo di falò, spezie, sospiri / da manti di smeraldo ventilato – » (ancora di ascendenza luziana, da *Avorio*: «Correranno le intense vie d'Oriente / ventilate fanciulle»⁹⁰); i nomi esotici di città: Damasco, Samarcanda, Bassora e, in *Biglietto di Natale a M.L.S.*, Saint Cloud e il quartiere veneziano Giudecca.

Per quanto riguarda «l'attribuzione analogica degli epiteti» spiccano nella poesia campiana: «concave» detto delle notti per raffigurarne la profondità, «aeree» per le piantagioni (in *Moriremo lontani. Sarà molto*, una delle poesie più ermetiche della Campo, non a caso dedicata a Luzi, come informa M. Dalmati), aeree sono anche le bare (ovvero gli aquiloni che, con la loro forma romboidale, richiamano analogicamente all'immaginazione le bare), l'ottobre è «oscillante» (nella prima versione era più esplicitamente: «Globo oscillante»⁹¹: un sole d'ottobre che ondeggia di luce «tra il fuoco degli uliveti»), i silenzi sono «accesi».

Particolarmente diffusa è la costruzione specificativa «sostantivo + di + sostantivo», che accoppia i termini in modo analogico, creando così figure particolarmente raffinate: le «ghigliottine di cancelli» (perché la scrittrice vi posa la gola), il già citato «dedalo di falò, spezie, sospiri», i «tappeti di respiri», i «grani dell'ansia», o di «tristezza», il «quadrante dei giorni», l'«origliere di muschio» (detto dell'autunno), l'oroscopica «sfera dell'anima e dell'anno».

Queste esaminate sono alcune della principali immagini della poesia campiana riconducibili all'aura ermetica, alla raffinatezza ornamentale che, come abbiamo visto, ben presto la scrittrice definisce «oreficeria», strato di ornato superfluo che vela la verità delle cose. Con questa autocritica, la poetessa dimostra che il distacco dalle poesie del '56 non è solo di carattere contenutistico, ma anche formale. Cose lontane, addirittura preistoriche: non solo l'amore deluso è remoto, ma anche lo stile che lo ha espresso, uno stile che inganna e falsifica (la parola che non coglie la verità è anche il tema specifico di: *Amore, oggi il tuo nome*).

Si manifesta il proposito di raggiungere una perfezione stilistica che non si riduca soltanto a estetismo di superficie: orpelli e fronzoli inutili sono da evitare, poiché la perfezione dello stile consiste unicamente in purezza e nudità.

Cristina Campo ribadisce più volte questa idea, attraverso gli autori che ama: della Weil, nella rivista «Letteratura», comparvero alcune traduzioni curate dalla Campo stessa, tra cui:

«Scrivere – come tradurre – negativo: scartare delle parole quelle che velano il modello, la cosa muta che dev'essere espressa»⁹².

Perché, come dice Weil nella lettera a Gustav Thibon (riportata nell'introduzione alla traduzione italiana di *La pesanteur et la grâce*): «Il vero modo di scrivere è scrivere come se si traducesse. Quando si traduce un testo scritto in una lingua straniera, non si cerca di aggiungere qualcosa; si mette anzi uno scrupolo religioso a non aggiungere niente»⁹³.

Oppure, traducendo da Ezra Pound:

«Concisione, ovvero stile, ovvero dire ciò che s'intende dire col minor numero di parole e le più chiare»⁹⁴.

Vedremo in seguito gli sviluppi di questa «poetica della sottrazione» che produrrà i suoi frutti più a livello di cancellazione dell'io (d'altronde già preannunciato nel proposito di addio alle passioni adolescenziali in *Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere e Devota come ramo*), che a livello stilistico di negazione dello splendore (che anzi, lo splendore nelle ultime poesie liturgiche sarà ancor più accentuato, ma non più superficiale, bensì necessario all'espressione della verità).

2.4.2. Immagini ricorrenti

Ciò che più colpisce leggendo i versi campiani di *Passo d'addio* e di *Quadernetto* è il frequente ripetersi di stesse parole e di simili immagini.

La scrittrice «affida le sue emozioni ad alcune figure perfette, che evidentemente per lei non ha senso variare»⁹⁵. Si manifesta così un altro aspetto della perfezione.

Il motivo elegiaco dell'ottobre compare già nella lirica manifesto *Si ripiegano i bianchi abiti estivi*, «e tu discendi sulla meridiana, / dolce Ottobre, e sui nidi» e poi ritorna: «brillava Ottobre, nuovo amore» in *Ora che capovolta è la clessidra*, fino a «Laggiù di primo ottobre», incipit di *Canzoncina interrotta*.

I colori dell'ulivo, l'albero dello scenario del passato: il «fuoco degli uliveti» (*Ora che capovolta è la clessidra*), «l'ulivo / roseo sugli orci colmi d'acqua e luna» (*È rimasta laggiù, calda, la vita*) e la «valle rosata dagli uliveti» in *Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere*.

Frequenti sono gli oggetti che simboleggiano lo scorrere del tempo: la meridiana, che nella prima poesia segna l'arrivo dell'ottobre; la clessidra, che rovesciata riporta indietro col ricordo al tempo ricco:

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.

[...]

il quadrante: «ch'io mi distenda sul quadrante dei giorni, / riconduca la vita a mezzanotte» (*Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere*), che è quasi un oggetto magico con cui annullare di un colpo l'incantesimo amoroso ed il passato.

Il passare dei giorni è rappresentato anche dagli uccelli migratori in *Si ripiegano i bianchi abiti estivi* (i nidi) ed in *Ora che capovolta è la clessidra*.

Il palmo della mano, in cui si leggono tracce e segni, diviene simbolo del destino di separazione:

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

[...]

Tale separazione altrove è così rappresentata: «La neve era sospesa tra la notte e le strade / come il destino tra la mano e il fiore», dove lo strappo è figurato nell'immagine, bloccata per un istante, dello star per cogliere-strappare il fiore.

Nella poesia *Ora non resta che vegliare sola*, ancora compare la mano per indicare l'unica via da percorrere, quella della separazione dalla persona amata:

Ora non resta che vegliare sola

[...]

il mento in mano alla tavola nuda

[...]

Non resta che protendere la mano

tutta quanta la notte.

In *Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere* si legge:

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.
[...]

Anche qui, dunque, la mano è associata al senso della separazione e dell'addio: la mano che si chiude sigillando dentro di sé tutte le morti è una mano che dice addio al passato.

In altri passi però, il palmo della mano ha un significato diametralmente opposto a quello della separazione, dell'addio, della morte. Infatti, altrove la mano è qualcosa di vibrante, di tremante, è una mano ricca di bagliori e d'intensità di vita. È la mano che appartiene al passato, alla vicenda d'amore e al tempo pieno dell'adolescenza:

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

oppure: «e di un eterno rosa / vibravano le mani, denudate di fiori», nella lirica *Ora che capovolta è la clessidra*.

Anche in due poesie di *Quadernetto* ricompare la figura della mano, ma legata ad un significato diverso: la mano come strumento del poeta, come immagine concreta per raffigurare l'astrattezza della parola:

Sulla bocca
senza febbre o paura la mia mano
ti disegnava, oscura, una parola.

(da *Un anno...Tratteneva la sua stella*)

Oppure nel *Biglietto di Natale a M.L.S.*:

Maria Luisa quante volte
raccoglieremo questa nostra vita
nella pietà di un verso, come i Santi
nel loro palmo le città turrite?

Questo diverso valore della parola nelle due liriche di *Quadernetto*, rispetto ai significati che essa assume nelle poesie di *Passo d'addio*, può considerarsi un'ulteriore conferma che l'esclusione di queste due poesie dalla plaquette pubblicata nel 195 è dovuta a motivi tematici: la parola che qui è esistente anche plasticamente, sotto forma di una mano, in *Passo d'addio* è destinata invece a scomparire:

Buio miele che odori
dentro i diafani vasi
sotto mille e seicento anni di lava –
ti riconoscerò dall'immortale
silenzio.

(da *Amore, oggi il tuo nome*)

Poi ricorrono le lame, in varie forme, quasi a rendere in figura il senso di taglio, di separazione, di addio: le «ghigliottine di cancelli» (*Ora che capovolta è la clessidra*), «sul cancello le rose...» (*Canzoncina interrotta*) nel ricordo di

Bellosguardo; il taglio come presentimento della disillusione: «Muta, affilavo il cuore / al taglio di impensabili aquiloni» (*Ora che capovolta è la clessidra*); le «acutissime lamine» (che in *Biglietto di Natale a M.L.S.* si esplicitano in «danza sulle spade») su cui ancorare il passo d'addio, nell'ultima lirica *Devota come ramo*.

Infine, la lama diventa una freccia di ideologia zen in *Il maestro d'arco*: «Vibrerò senza quasi mirare la mia freccia», oppure una croce di ascendenza cristiana nelle «croci del labirinto» di *Ora tu passi lontano, lungo le croci del labirinto* e nella «gioia in croce» di *Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere*.

Con le lame taglienti si associa il tema del sangue. Questo si presenta sotto forma di ferita metaforica (il segno visibile della delusione amorosa): «Vivere finalmente quelle vie [...] / col mendicante livido, acquattato / tra gli orli di una ferita» (*Ora non resta che vegliare sola*) o «...Chartres, ma questa volta / con le tue statue ferite»; come elemento che indica un pericolo: «e attento: fra pietra e pietra corre un filo di sangue, / là dove giunge il tuo piede» in *Ora tu passi lontano, lungo le croci del labirinto*, o come elemento malvagio nella pioggia su Chartres: «piovuto è tempo e sangue su di te, cattedrale».

Oppure, all'opposto, il sangue indica la pienezza del vivere, nella poesia *Un anno...tratteneva la sua stella*:

E la sfera dell'anima e dell'anno
vibrava in cima a uno zampillo d'oro
alto e sottile, il sangue.
[...]

Una pienezza però che in genere è negata: «non sia mai detto che zampilli per me / sangue di vitello grasso» (*A volte dico: tentiamo d'esser gioiosi*), così come

la parola piena e vera è perduta: «E tu, parola / che tramutavi il sangue in lacrime» (*È rimasta laggiù, calda, la vita*).

Rosso come il sangue è il fuoco: nel paesaggio autunnale è «fuoco degli uliveti», ma più frequentemente il fuoco è associato alla scrittrice stessa, è l'elemento purificatorio in cui si identifica: «Torno a te che geli / nella mia lieve tunica di fuoco» in *È rimasta laggiù, calda, la vita*; «allegra come falò» si definisce la poetessa in *Devota come ramo* (e «fiamma libera» si nominerà nell' *Elegia di Portland Road*), fino a «atomo di fuoco» nella poesia dedicata alla Spaziani.

Infine il rosa, come colore dell'infanzia perfetta: «e di un eterno rosa / vibravano le mani» (*Ora che capovolta è la clessidra*), del paesaggio coi suoi ulivi rosati, del fiore prediletto (la rosa che indugia di *Si ripiegano i bianchi abiti estivi*, le rose rampicanti sul cancello di *Canzoncina interrotta*).

La rosa che, nelle poesie successive, acquisterà un forte valore spirituale e sensuale nell'immagine odorosa dell'olio di rosa bulgara, usato durante le cerimonie liturgiche bizantine.

Queste sono dunque le figure ricorrenti della prima stagione poetica di Cristina Campo; non pare fuori luogo citare quella frase de *Il flauto e il tappeto* in cui la scrittrice afferma che, nel ricorrere ossessivo di una figura, occorre riconoscere un segno del proprio destino:

«Per anni essa [la figura] può seguire un poeta: favolosa e domestica, sgomentevole e familiare. Quasi sempre un'immagine della prima infanzia: l'etichetta ammaliante su un vecchio albero del parco, il ritorno, nella veglia e nel sogno, di una figura di donna che dispone frutta su un tavolo. Inscrutabile e soave, essa aspetta pazientemente che la rivelazione – che il destino – la colmi»⁹⁶.

La parola “destino”, parola-chiave nelle riflessioni campiane, mi dà la possibilità di aggiungere un’ultima considerazione sul ricorrere delle stesse parole nella poesia della Campo. Mi riferisco al fatto che delle undici liriche che compongono *Passo d'addio*, ben sei sono scandite dall’avverbio «ora»:

«Ora che capovolta è la clessidra», «Ora non resta che vegliare sola», «Ora tutta la vita è nel mio sguardo», «Ora tu passi lontano, lungo le croci del labirinto», «Ora è sparsa l’acqua della vita», «Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere».

Ne *Il flauto e il tappeto*, la saggista, a proposito del concetto di destino nel Vangelo, sottolinea che nei due Testamenti non esiste la parola destino, ma che esso si riconosce inequivocabilmente in alcune parole di Cristo:

«“Che fa questo a me e a te, donna? Non è ancora venuta la mia ora” (Gv., 10, 4); [...] “Ora la mia anima è turbata. Che dirò? Padre, salvami da quest’ora” (Gv., 12, 27); “Sapendo Gesù che è venuta la sua ora di passare da questo al mondo del Padre...” (Gv., 13,1)»⁹⁷.

L’avverbio «ora», così come le immagini ricorrenti, introduce nelle liriche campiane il concetto di destino, frequentemente trattato nei saggi (in particolare ne *Il flauto e il tappeto*) e nei vari scritti (lettere, recensioni...) che la scrittrice ci ha lasciato⁹⁸.

NOTE

²⁹ Le poesie di *Passo d'addio* e tutta la successiva produzione poetica della C. si leggono ora in CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1991. Rimando a questo testo per le citazioni sparse dei versi della C.

³⁰ CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1991, p. 245.

³¹ LEONE TRAVERSO, *Passo d'addio*, in «Letteratura», Roma, V, 24-25, gennaio-aprile 1957, pp. 119-120, ora in AA.VV., *Per Cristina Campo. Atti delle giornate di studio*, All'insegna del pesce d'oro – Scheiwiller, Milano, 1998, p. 279.

³² CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 33.

³³ *Ibidem*, p. 42.

³⁴ PIERO PÒLITO, *Attualità di Cristina Campo*, in AA. VV., *Per Cristina Campo. Atti delle giornate di studio*, All'insegna del pesce d'oro – Scheiwiller, Milano, 1998, p. 267.

³⁵ MARGHERITA DALMATI, *Il viso riflesso della luna*, in AA. VV., *Per Cristina Campo. Atti delle giornate di studio*, All'insegna del pesce d'oro – Scheiwiller, Milano, 1998, p. 125.

³⁶ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano, 2002, p. 46.

³⁷ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 39.

³⁸ *Ibidem*, p.49.

³⁹ PIETRO GIBELLINI, *La poesia di Cristina Campo: un «Passo d'addio»*, in «Humanitas», LVI, 3, giugno 2001, p. 336.

⁴⁰ CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1991, p. 289.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 155-156.

⁴³ *Ibidem*, p.28.

⁴⁴ CRISTINA CAMPO, *L'infinito nel finito. Lettere a Piero Pòlito*, Via del Vento, Pistoia, 1998, p.9.

-
- ⁴⁵ GIOVANNA FOZZER, *Incredulità nell'onnipotenza del visibile: fiaba e fede in Cristina Campo*, in «Il Margine», XIX, 2, febbraio 1999, p. 18.
- ⁴⁶ Ibidem.
- ⁴⁷ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 131.
- ⁴⁸ T. S. Eliot dice: «Evacuazione del mondo della fantasia», al v. 120 di *Burnt Norton*, il primo dei *Quattro Quartetti*, in THOMAS STEARNS ELIOT, *Opere*, Bompiani, Milano, 1973, p. 483.
- ⁴⁹ CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1991, p. 246.
- ⁵⁰ MARIO LUZI, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano, 1998, volume primo, p. 21.
- ⁵¹ MARGHERITA PIERACCI, *Cristina Campo maestra di letture*, in AA. VV., *Per Cristina Campo. Atti delle giornate di studio*, All'insegna del pesce d'oro – Scheiwiller, Milano, 1998, p.105.
- ⁵² CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 10.
- ⁵³ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, pp. 224-225.
- ⁵⁴ MARGHERITA DALMATI, *Il viso riflesso della luna*, in AA. VV., *Per Cristina Campo. Atti delle giornate di studio*, All'insegna del pesce d'oro – Scheiwiller, Milano, 1998, p. 124.
- ⁵⁵ PIERO PÒLITO, *Attualità di Cristina Campo*, in AA. VV., *Per Cristina Campo. Atti delle giornate di studio*, All'insegna del pesce d'oro – Scheiwiller, Milano, 1998, p. 267.
- ⁵⁶ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 100.
- ⁵⁷ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Viaggi e saggi*, a cura di Leone Traverso, Vallecchi, Firenze, 1958, p. 46.
- ⁵⁸ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Liriche e drammi*, Sansoni, Firenze, 1942, p. 33.
- ⁵⁹ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *La donna senz'ombra e altri racconti*, Vallecchi, Firenze, 1955, p. 293.
- ⁶⁰ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Liriche e drammi*, Sansoni, Firenze, 1942, p. 15.
- ⁶¹ Ibidem.
- ⁶² GIOVANNI PASCOLI, *Il fanciullino* in *Opere*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1981, tomo II, p. 1649.

-
- ⁶³ STEFANO CRESPI, *Ora tutta la vita è nel mio sguardo*, «Il Sole 24 Ore», 15 settembre 1991, ora in «Città di Vita», LI, 6, novembre-dicembre, 1996, p. 588.
- ⁶⁴ La citazione è tratta dal secondo dei *Quattro quartetti: Little Gidding*, vv. 119-120, in THOMAS STEARNS ELIOT, *Opere*, Bompiani, Milano, 1973, p. 527.
- ⁶⁵ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 150. La fiaba in questione è *La guardiana di oche* dei fratelli Grimm.
- ⁶⁶ C. scriveva su T. E. Lawrence, verso il 1956, per i programmi radiofonici del Terzo Programma. La traduzione della C. della Dedicà dei *Sette pilastri della saggezza* è leggibile in CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1991, p. 101.
- ⁶⁷ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano, 2002, p. 79.
- ⁶⁸ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 17.
- ⁶⁹ *Ibidem*, p. 35.
- ⁷⁰ *Ibidem*, p. 16.
- ⁷¹ *Ibidem*, p. 131.
- ⁷² CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1991, p. 245.
- ⁷³ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 79.
- ⁷⁴ *Ibidem*, p. 86.
- ⁷⁵ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 77.
- ⁷⁶ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano, 2002, p. 55.
- ⁷⁷ ANTONIO ALTOMONTE, *L'intervista: Cristina Campo*, «Il Tempo», 16 aprile 1972, ora in CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p. 179.
- ⁷⁸ EUGEN HERRIGEL, *Lo zen e il tiro con l'arco*, Adelphi, Milano, 1975, p. 64.
- ⁷⁹ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 24.
- ⁸⁰ SIMONE WEIL, *L'ombra e la grazia*, Edizioni di Comunità, Milano, 1951, p. 158.
- ⁸¹ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano, 2002, p. 145.
- ⁸² MARIA LUISA SPAZIANI, *Le acque del sabato*, Mondadori, Milano, 1954, p. 28.
- ⁸³ *Ibidem*, p. 58.

-
- ⁸⁴ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 15.
- ⁸⁵ MARGHERITA DALMATI, *Il viso riflesso della luna*, in AA. VV., *Per Cristina Campo. Atti delle giornate di studio*, All'insegna del pesce d'oro – Scheiwiller, Milano, 1998, p. 124.
- ⁸⁶ GIANFRANCO CONTINI, *La letteratura italiana. Otto-Novecento*, Sansoni-Accademia, Firenze, 1974, p. 379.
- ⁸⁷ MARIO LUZI, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano, 1998, volume primo, p. 92.
- ⁸⁸ *Ibidem*, p. 95.
- ⁸⁹ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 147.
- ⁹⁰ MARIO LUZI, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano, 1998, volume primo, p. 51.
- ⁹¹ CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1991, p. 246.
- ⁹² SIMONE WEIL, *Pensieri e lettere*, in «Letteratura», VII, 39-40, maggio-agosto, 1959, p. 12.
- ⁹³ SIMONE WEIL, *L'ombra e la grazia*, Edizioni di Comunità, Milano, 1951, p. 14.
- ⁹⁴ EZRA POUND, Frammenti da *How to read* e da *Letters to Iris Barry*, in CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1991, p. 240.
- ⁹⁵ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano, 2002, p. 143.
- ⁹⁶ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 39-40.
- ⁹⁷ *Ibidem*, p. 132.
- ⁹⁸ La scrittrice crede che ognuno abbia il proprio destino già scritto. Questa concezione appare anche nei versi: «l'avvenire, questo caldo sole, / già mi sorge alle spalle» (*Ora che capovolta è la clessidra*), con cui la poetessa vuole significare che il destino non si trova davanti a noi, ma dietro di noi, perché è già prestabilito.
- «La meta cammina dunque al fianco del viaggiatore come l'Arcangelo Raffaele, custode di Tobiola. O lo attende alle spalle, come il vecchio Tobia», da *In medio coeli* in CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 18.

Capitolo 3

Poesie sparse degli anni 1957-'58

3.1. Introduzione

Emmaus, Oltre il tempo, oltre un angolo, Sindbad, Estate indiana ed Elegia di Portland Road sono le uniche poesie che Cristina Campo rese note negli anni 1957-'58, pubblicandole in rivista («Posta letteraria» del «Corriere dell'Adda», «Paragone», «Palatina») o spedendole ad amici (Margherita Pieracci Harwell, Remo Fasani, Maria Chiappelli...).

L'esiguo numero di queste liriche è il primo segno di quel silenzio poetico che si manifesterà tra la fine degli anni '50 e la fine dei '70 (con un'unica interruzione nel 1969, anno di pubblicazione delle poesie *La Tigre Assenza* e *Missa Romana*).

3.2. Le tematiche

Si tratta di versi in cui appare sempre più evidente il cammino di addio dal mondo terreno imperfetto, dal mondo degli «specchi rovesciati»⁹⁹, verso il mondo divino della bellezza (che si manifesta, secondo la Campo, nella perfezione della liturgia).

Sono dunque poesie di passaggio dalla sfera terrena a quella divina, poesie in cui la scrittrice esprime il suo abbandono del presente pesante e malvagio.

Emmaus è una poesia che già nel titolo ha un riferimento alla dimensione religiosa: Emmaus è il paese biblico, vicino a Gerusalemme, dove Cristo risorto si manifestò ai due discepoli che camminavano per strada.

Il *tu* a cui si rivolgono le parole della poetessa, sembrerebbe perciò essere un *tu* divino:

Ti cercherò per questa terra che trema
lungo i ponti che appena ci sorreggono ormai
sotto i meli profusi, le viti in fiamme.
[...]

A differenza dell' «Assente» de *Il maestro d'arco* che, in osservanza ai principi mistici zen, non si doveva cercare, ma trovare, in *Emmaus* il *tu* a cui la Campo si rivolge è oggetto di ricerca dichiarata. D'altronde, lo abbiamo visto nella lettera del 1955 a Margherita Dalmati, Cristina percepisce una reciproca ricerca tra lei stessa e Dio: «Come due armati di lancia che cercano il punto giusto per colpire»¹⁰⁰, la tensione al divino è intensa. Poi, nel 1958, nel periodo quindi di *Emmaus*, la Campo scrive, in diversi passi delle lettere destinate a Pieracci Harwell, del suo rammarico per il fatto di non potersi ancora considerare una perfetta cristiana. Ad esempio:

«Io non sono una vera cristiana, purtroppo, come lei sa»¹⁰¹.

Si percepisce quindi il desiderio di una purificazione dell'io, la volontà di raggiungere una perfezione morale: «Ma devo purificarmi, lei non ha idea dei miei peccati, dei miei crimini posso dire»¹⁰², confessa la Campo, proprio in questi anni, all'amica.

[...]

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...

Quel Dio che la scrittrice troverà – durante gli anni '70 – nella solitudine e nel mondo appartato del rito liturgico, per ora si manifesta (come si era manifestato ad Emmaus) nel mondo doloroso che ci circonda: nelle «grandi ali incerte», «negli aeroporti di luce», «nei denti disperati degli amanti». Dio non si trova negli «alti covi difesi da un rintocco» del monte di anacreti, nella solitudine monastica. Negli anni '70 invece, la scrittrice lo ravviserà proprio nella realtà separata e solitaria dei monaci e delle loro cerimonie liturgiche.

Tuttavia, già in queste poesie della fine degli anni '50, si percepisce l'allontanamento progressivo di Cristina Campo dal mondo circostante. Se con le liriche di *Passo d'addio* la poetessa aveva detto addio al passato, alla storia d'amore negato dell'adolescenza, ora dice addio al presente. Come ho detto, le poesie di questo periodo sono poesie di passaggio, segnano il momento del commiato da «questo mondo» malato ed imperfetto, prima di rifugiarsi nell'«altro mondo», quello perfetto della liturgia bizantina.

Il presente perciò, in queste poesie, è sempre rappresentato come qualcosa di instabile, di insicuro: la «terra che trema», i «ponti che appena ci sorreggono» di *Emmaus*.

Nelle poesie *Sindbad* ed *Estate indiana*, la realtà circostante è sentita come qualcosa di angosciante, di pericoloso:

io nel terrore
dei lillà, in una vampa di tortore
sulla mite, domestica strada della follia»

(da *Sindbad*)

Come qualcosa di estremamente confuso, come una primavera rovesciata che crea disorientamento interiore e sentimenti contrastanti:

Ottobre, fiore del mio pericolo –
primavera capovolta nei fiumi.

Un'ora m'è indifferente fino alla morte
– l'acero ha il volo rotto, i fuochi anebbiano –
un'ora il terrore di esistere mi affronta
raggiante, come l'astero rosso.

(da *Estate indiana*)

La scrittrice prova quindi un forte senso di stanchezza, non è più in grado di sopportare il peso scuro delle cose:

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

(da *Oltre il tempo, oltre un angolo*)

L'aria di giorno in giorno si addensa intorno a te
di giorno in giorno consuma le mie palpebre.

(da *Sindbad*)

Nello stesso 1958, Cristina Campo scriveva a Mita parole molto simili ai versi di cui sopra:

«Sono come una persona che abbia un cerchio alla testa per la troppa attenzione concentrata in un punto solo, la troppa immobilità richiesta da quell'attenzione. Ogni rumore la fa trasalire, la ferisce come una scheggia nella tempia»¹⁰³.

E ancora, il dolore che reca la primavera, la stagione straziata, sempre eliotianamente confusa nelle descrizioni campiane, come in *Elegia di Portland Road*:

Cosa proibita, scura la primavera.

Per anni camminai lungo primavere
più scure del mio sangue.

Incapace di reggere all'angoscia dei giorni, al peso delle primavere, alla poetessa non resta che accomiarsi dalle cose, dire addio al presente ammalato. E così, alla pesantezza del vivere si sostituisce la leggerezza di movimenti finalmente veloci, liberi: ecco la ragazza «che passa / febbrile, indomabile, oltre il tempo, oltre un angolo», e che dice di sé «Che cosa non è quasi assente tranne me, / da così poco morta, fiamma libera?» (*Elegia di Portland Road*). È una donna che viaggia ormai verso il distacco da ogni passione terrena, «una figura che tende a farsi ombra, spettro»¹⁰⁴, una donna sempre più spiritualizzata, che riecheggia le

figure lievi e stilnovistiche del primo Luzi, ad esempio l'adolescente descritta in *Giovinetta, giovinetta*:

Giovinetta, giovinetta
 per le scogliose vie di Firenze
 disperse in un etereo continente
 i venti si avvicendano e i tuoi passi
 al colmo traboccano nell'assente.¹⁰⁵
 [...]

Ora che la poetessa si allontana oltre il tempo e oltre l'angolo, anche il mondo, come un «etereo continente», inizia a scomparire con lei:

eterne metropoli
 che già si staccano, tremano come navi
 pronte all'addio...
 [...]
 Io vado sotto le nubi, tra ciliegi
 così leggeri che già sono quasi assenti.

(da *Elegia di Portland Road*)

Ma non si può considerare raggiunta la meta finale del passo d'addio, il distacco non è ancora totale (né mai lo sarà in maniera definitiva ed assoluta, come dimostrerò lungo la trattazione delle poesie liturgiche¹⁰⁶) nei versi in cui la Campo dimostra di essere ancora legata ai vecchi che le gridano di ritornare (sebbene le figure del suo radicamento siano ormai ridotte a vecchi, cani, ibridi e spettri, ovvero realtà esili sul punto di scomparire):

Ritorna! Gridano i vecchi di Santa Maria del Pianto,
la ronda della piscina di Siloè
con i cani, gl'ibridi, gli spettri
che non si sanno e tu sai
radicati con te
[...]

(Oltre il tempo, oltre un angolo)

E, parimenti, gli adolescenti di *Giovinetta, giovinetta* cercano la ragazza che scompare lasciando di sé solo l'incorporeità dei «passi dispersi», dell'ombra, degli «sguardi lenti»:

gli adolescenti
nel silenzio delle strade
ricercano i tuoi passi dispersi,
l'ombra, gli sguardi lenti caduti dalle tue ciglia
sulle livide pietre dei crepuscoli.¹⁰⁷
[...]

Un'altra immagine campiana che esprime l'ultimo radicamento è quella del rovetto della memoria in cui risplendono, per l'ultima volta, i vivi che la scrittrice si appresta a salutare:

(E al centro del rovetto riavvampano i vivi
nel riso, nello splendore, come tu li ricordi
come tu ancora li implori).

(da Elegia di Portland Road)

In questi versi si legge il senso di appartenenza, seppur ormai lontano, al «mondo dei vivi», si legge il ricordo di persone radicate nell'animo e che dispiace abbandonare lungo il percorso di separazione da questo mondo. Quel percorso che raggiungerà la sua meta con *Missa Romana*, nel 1969, ma soprattutto con le poesie religiose del 1977.

3.3. L' attenzione

Le poesie degli anni 1957-'58 permettono di approfondire il concetto campiano – e già weiliano – di attenzione, concetto che è implicitamente ricollegabile al significato di perfezione, perfezione interiore e stilistica.

La lirica *Elegia di Portland Road*, che prende il titolo dal nome del quartiere londinese in cui Simone Weil visse gli ultimi anni della sua vita (lasciandosi morire di consunzione nel 1943, in segno di solidarietà coi prigionieri di guerra francesi: «Che cosa non è quasi assente tranne me, / da così poco morta, fiamma libera?») e il verso «l'attenzione t'ha consumato le ciglia» in *Oltre il tempo, oltre un angolo* dimostrano la forte presenza weiliana nelle liriche di questo periodo.

Prima di esaminare il pensiero della poetessa, è opportuno soffermarsi sul significato di attenzione così come lo interpreta la Weil:

«L'attenzione consiste nel sospendere il proprio pensiero, nel lasciarlo disponibile, vuoto e permeabile all'oggetto, nel mantenere ai margini del proprio pensiero, ma a un livello inferiore e senza contatto con esso, le diverse conoscenze acquisite che si è costretti ad usare [...] E soprattutto, il pensiero dev' esser vuoto, in attesa, non cercar nulla ma esser pronto a ricevere nella sua nuda verità l'oggetto che stia per penetrarvi¹⁰⁸».

Secondo la Weil, quindi, la virtù dell'attenzione consiste nel far venire alla luce la realtà vera, nella capacità di «obbedire» al reale, nel non deformare la verità

delle cose tramite scorie di soggettività, ma nell'attendere che la verità si mostri nella sua nudità.

Si tratta dunque di una sorta cancellazione dell'io, di «discreazione», poiché l'io è soggettività che deforma la verità, l'io è: «Quest'ombra portata dal peccato e dall'errore, che arresta la luce di Dio»¹⁰⁹.

Per uccidere l'io bisogna sospendere in noi il lavoro dell'immaginazione, le fantasie inautentiche che ostacolano il vero.

Anche a livello di espressione stilistica è necessario cancellare la soggettività e le passioni personali che deformano la trasparenza e la purezza delle cose: «Scrivere – come tradurre – negativo»¹¹⁰.

Cristina Campo si riconosce pienamente nella filosofia dell'attenzione che sviluppa nel saggio *Attenzione e poesia*. Anche per lei l'attenzione è il solo modo per leggere la verità delle cose¹¹¹ e, il contrario dell'attenzione (che è giustizia poiché vede il vero) è l'immaginazione¹¹² falsa e febbrile: «Giustizia e immaginazione sono termini antitetici»¹¹³.

La Campo, d'accordo con Simone Weil, ritiene poi che lo stile perfetto debba essere nudo, puro, trasparente, perché la verità delle cose (conosciuta grazie all'attenzione) non deve essere contaminata da ingombranti elementi soggettivi.

Quel processo di cancellazione dell'io, che era iniziato con le poesie del '56, col rifiuto di ogni «vapore passionale»¹¹⁴ falsificante dell'adolescenza, si sviluppa nelle poesie del '57-'58: «Che cosa non è quasi assente tranne me, / da così poco morta, fiamma libera?».

È un percorso di purificazione interiore, morale quasi, di negazione di un io considerato come un elemento negativo, sia nella lettura delle cose sia nell'espressione stilistica che ne consegue.

Solo abolendo l'io, infatti, lo stile è perfetto (puro, nudo, trasparente). Lo stile è perfezione soltanto se è conseguenza di una perfezione interiore, ovvero di un io sgomberato e purificato da ogni falsa immaginazione o passione («Poesia era il

termine di un affinamento interiore e insieme un itinerario verso la trasparenza e la rivelazione, dopo lo svelamento»¹¹⁵):

«[Una visita alla Galleria Contini] mi ha riportato a un mondo perduto, il nostro mondo di fanciulle [...] – ma sgombro di ogni vapore passionale: adulto, limpido, consapevole»¹¹⁶.

E ancora, utilizzando le parole campiane introduttive all' *Attesa di Dio* della Weil:

«Rinuncia alla propria immaginaria posizione al centro del mondo, eliminazione [...] di tutto ciò che fa schermo, velando il modello inesprimibile e che pur chiede di essere espresso»¹¹⁷.

La purificazione-perfezione interiore è dunque il punto di partenza obbligato per la perfezione stilistica:

«L'esperienza è questo imparare a correggere – soprattutto là dove parlò l'entusiasmo, oltre la casta, asciutta attenzione (lo stile è grazia = vittoria sulla legge di gravità; non vuole emozioni»¹¹⁸.

Si può parlare di antilirismo¹¹⁹ e di antiromanticismo per questo rifiuto dei sentimenti e delle passioni, e si tratta di un rifiuto dalle motivazioni veramente profonde: la poetessa non vuole più ridurre le immagini e le parole a «espediente personale»¹²⁰, a espressione di quel turbamento che aveva manifestato – ma già proponendosi di superarlo – nelle liriche elegiache di *Passo d'addio*.

Le figure devono invece essere descritte nella loro nudità – via il soggetto. Solo diventando «assente», «morta», «fiamma libera» e solo fuggendo «oltre il tempo, oltre un angolo», la scrittrice arriverà a scrivere poesie in cui l'io sarà totalmente

cancellato: le poesie liturgiche del 1977, descrizioni oggettive del rito in cui la poetessa, in quanto soggetto deformante, scompare.

3.4. Considerazioni stilistico-formali

3.4.1. Luci ed ombre

Tutta la poesia di Cristina Campo è caratterizzata dai contrasti di luci ed ombre, da improvvisi bagliori e profonde oscurità. Questi elementi, particolarmente accentuati nelle poesie degli anni 1957-'58, creano un'atmosfera di intensa e suggestiva bellezza. La perfezione stilistica e la bellezza estetica raggiungono, nei versi di *Estate indiana*, il loro apice di fascinazione:

Ottobre, fiore del mio pericolo –
primavera capovolta nei fiumi.

Un'ora m'è indifferente fino alla morte
– l'acero ha il volo rotto, i fuochi anebbian –
un'ora il terrore di esistere mi affronta
raggiante, come l'astero rosso.

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

La luce tra due piogge, sulla punta
di fiume che mi trafigge tra corpo
e anima, è una luce di notte
– la notte che non vedrò –

chiara nelle selve.

Ricorrente è l'associazione tra luce e pioggia, come in *Estate indiana*, come in *Oltre il tempo, oltre un angolo*: «sogno e sfacelo / di luci e piogge», o come in *Ora tu passi lontano, lungo le croci del labirinto*: «notti piovose che io m'accendo / nel buio delle pupille».

Frequentissimi i versi che accostano immagini vivamente colorate al buio oscuro: lo zampillare del sangue di vitello grasso nella notte oscura della poesia *A volte dico: tentiamo d'esser gioiosi*, così simile allo «zampillo d'oro / alto e sottile, il sangue» che in *Un anno... Tratteneva la sua stella* si affianca «all'accostarsi buio» del guardiano di fontane. O ancora, si può ricordare, da *Passo d'addio*, il «buio miele» odoroso sotto «mille e seicento anni di lava».

In generale si possono citare i fiori che, così diffusi nella poesia campiana, accendono i versi dei loro colori: in particolare le rose, ma anche il «giacinto dalla verde foglia», il «terrore dei lillà», l'«astero rosso», l'«azalea che brilla tra gli alari, i gigli dai lunghi steli; e poi gli alberi da frutto: gli ulivi e le viti in fiamme, i «meli profusi» e i ciliegi leggeri.

3.4.2. Il superamento dell'«oreficeria»

Ho già riportato la lettera del 1956 a Margherita Dalmati, in cui Cristina Campo si lamenta del suo stile troppo prezioso:

«La mia lingua, lo so bene, è armoniosa, troppo persino. È proprio questo che a me non va. Io faccio ancora dell'oreficeria, mentre si deve lavorare la pietra. Luzi l'ha capito e ha rinunciato a ogni forma di splendore»¹²¹.

Questaoreficeria, se la intendiamo dal punto di vista delle immagini, ovvero dello scenario poetico (gli «elementi preziosi per la natura stessa delle cose»¹²², avrebbe detto G. Contini), appare in un certo senso superata.

Le liriche che componevano *Passo d'addio* erano caratterizzate da un preziosismo elegante, signorile quasi, e sembravano riflettere l'atmosfera fiorentina in cui erano nate, l'aria «raffinata, gentile, intelligente»¹²³ della città toscana.

Erano poesie, infatti, dalle immagini garbate, lievi, raramente violente o eccessive (a parte l'espressionista ...*Chatres, ma questa volta*, e alcune locuzioni più forti come: «sangue di vitello grasso», o «mendicante livido, acquattato»): le valli rosate, gli uliveti luminosi, i nobili giardini e l'oriente di favola.

Caproni, nella sua recensione a *Passo d'addio*, parla proprio di: «Discrezione e garbatezza di modi e di linguaggio»¹²⁴, e tale garbo echeggia la «grazia modesta»¹²⁵ di Eduard Mörike, tradotto dalla Campo nel 1948.

Le poesie sparse degli anni 1957-'58, invece, presentano immagini più forti e angosciate, come se esprimessero visivamente la calura asfissiante della capitale italiana in cui furono scritte. Roma, città che procura alla poetessa: «terrore animale del corpo e della psiche»¹²⁶.

Cambia totalmente lo scenario della poesia: le nobili rose sui cancelli (*Canzoncina interrotta*), la fragile e delicata azalea tra gli alari (*Quartine brevi. I*), lasciano il posto al «terrore dei lillà», all'astero rosso raggiante, ai lunghi gigli che sembrano trafiggere i bambini.

Anche il paesaggio si fa più aggressivo: alla cortese campagna toscana si sostituisce la metropoli malata («terra che trema», «ponti che appena ci sorreggono», la città che «ti divorà»), e il Tevere allucinato (*Estate indiana*: «punta di fiume che mi trafigge tra corpo / e anima»; *Elegia di Portland Road*: «sul Tevere i bambini trafitti dai lunghi gigli», ancora una volta immagini ricollegabili a lame e ferite, ma con maggiore violenza).

Ed anche le descrizioni degli animali cambiano: nelle poesie del '56 erano aggraziati, docili come gli uccelli leggeri, le api smarrite tra gli scaffali¹²⁷, il micio fiabesco dell'infanzia¹²⁸, ora invece sono più intensi e «pericolosi»: la «vampa di tortore», il fagiano dal «lunghissimo ricadere», i cani associati a «ibridi» e «spettri».

A livello di scelta delle immagini, dunque, la poesia campiana di questo periodo rinuncia all'atmosfera lieve e garbata delle prime liriche e si muove in un immaginario più ansioso, direi più barocco, che ben riflette il «terrore d'esistere» che assale la poetessa in *Estate indiana*. Si può così parlare di superamento della sottile «oreficeria» in questo nuovo scenario più gonfio ed inquieto.

Dal punto di vista stilistico del preziosismo (la «letterarietà verbale» e l'«attribuzione analogica degli epiteti»¹²⁹), si può notare il superamento dell'ermetismo luziano, infatti il lessico rinuncia alle raffinatezze di un tempo. Ma, nonostante il superamento della fine eleganza formale, il linguaggio campiano non appare ora di tono basso o popolare, poiché, sebbene eviti le forme sofisticate, è però costantemente teso verso il principio weiliano del «sapere massimo»¹³⁰ da attribuire ad ogni parola (principio analogo a quello di Ezra Pound¹³¹, tradotto dalla Campo: «Poesia è l'arte di caricare ogni parola del suo massimo significato»¹³²). Ne risulta così un modo di esprimersi estremamente preciso nella scelta dei sinonimi. La poetessa valuta con cura i significati delle parole, e sceglie solo quei termini che riflettono alla perfezione la sensazione da esprimere.

I meli sparsi in abbondanza sono allora «profusi», la città violenta «ti divora», la ragazza fuggendo è «febbrile e indomabile», l'asfalto è «glutine blu» (prezioso, ma convincente), il calore delle tortore è una «vampa», il terrore di esistere è «raggiante».

Il lessico di Cristina Campo è sempre più teso verso una perfezione stilistica che non si risolva in semplice ornamento, ma che diventi elemento essenziale: la

forma deve esprimere con estrema precisione le cose d significare, non sono ammesse approssimazioni.

3.4.3. L' influenza di W. C. Williams e di T. S. Eliot

Le poesie del 1957-'58 risentono fortemente delle immagini di due poeti amati da Cristina Campo: William Carlos Williams e Thomas Stearns Eliot.

Ella, infatti, concepiva la lettura come un nutrimento personale: «Ogni rigo letto è profitto»¹³³, amava ripetere citando Hofmannsthal de *Il libro degli amici*. Gli echi di quei due poeti, nei versi campiani, non sono da intendere come citazione superflua o ornamentale, si tratta infatti di un profondo riconoscersi e conoscersi della poetessa nelle parole dei suoi modelli.

Le immagini di Williams e di Eliot, che la Campo personalmente ripropone, sono quelle di più intensa suggestione, quelle in cui la bellezza è generata dal contrasto, dalla confusione di luci e ombre, dallo sconvolgimento delle stagioni.

Cristina Campo cominciò a leggere le poesie di Williams nel 1957, rimanendone profondamente affascinata:

«Se la vedrò le mostrerò un poeta che è stato con me sul lago e in queste notti – ha 72 anni ed è come un cinese antico. “Il nostro segno è il fiore” dice da qualche parte»¹³⁴.

Del poeta americano, la scrittrice si occupò intensamente, curandone le traduzioni per Scheiwiller nel 1958 e per Einaudi nel 1961.

Di Williams, la poetessa ama la dedizione estrema che pone, come un cinese antico, nella descrizione delle metamorfosi incessanti delle cose, ad esempio,

nella poesia *Ciclamino cremisi*: «Passione vegetale seguita, in una sorta di illimitata dilatazione della pupilla, dalla nascita alla vecchiezza»¹³⁵.

L'immagine del fiore, «nel quale tutto si tramuta e sboccia»¹³⁶, è tipica di Williams e ritorna nella poesia campiana *Oltre il tempo, oltre un angolo*, dove la poetessa parla di vecchi che: «credono al tuo fiore che avvampa, bianco – // poiché tutti viviamo di stelle spente». Similmente Williams, rivolgendosi *A un poeta più anziano*, dice: «Non fuoco, / un fiore spento / nel calore – »¹³⁷, dove ricorrono gli stessi contrasti: il bruciare (fiore che avvampa, fuoco, calore) e lo spegnersi (stelle spente, fiore spento).

Su Eliot invece, che la poetessa leggeva assiduamente (e traduceva) durante gli anni cinquanta, scrive a Mita:

«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. Non ho da offrire al suo silenzio che questi bimbi tra le foglie, sulle cerimonie dei morti, questo sole che riempie d'acqua le conche vuote degli anni; e queste incerte, tormentose stagioni tutte smarrite una nell'altra in lampi di fuoco e neve»¹³⁸.

I «bimbi tra le foglie» sono quelli della poesia *New Hampshire*: «Children's voices in the orchard / Between the blossom- and the fruit time»¹³⁹, tradotto dalla Campo: «Voci di fanciulli nel frutteto, / Fra il tempo del boccio e del frutto pieno»¹⁴⁰, o quelli di *Burnt Norton* (il primo dei *Quattro Quartetti*): «for the leaves were full of children»¹⁴¹ («perché le foglie erano piene di bambini»). L'eco di tali versi ritorna nell'immagine campiana di *Elegia di Portland Road*: «Ora tornano sul Tamigi / sul Tevere i bambini trafitti dai lunghi gigli».

Per quanto riguarda le stagioni sconvolte, queste sono veramente caratteristiche della poesia eliotiana, ad esempio, l'incipit del secondo «tempo» del secondo dei *Quattro Quartetti (East Coker)*, dice:

Che cosa fa il tardo novembre
 Coi turbamenti di primavera,
 Le creature della calura,
 E i bucaneeve schiacciati dai piedi
 E i rampicanti che s'alzano troppo,
 Di rosa in grigio, e rovesciano giù
 Rose tardive piene di neve?¹⁴²

Anche nei versi campiani frequente è il gioco del contrasto, pieno di inquietudine, delle stagioni straziate: in *Estate indiana* già il titolo stesso parla dei colori dell'autunno che sembrano un trionfare d'estate, e ancora, l'ottobre si trasforma in primavera: «Ottobre, fiore del mio pericolo – / primavera capovolta nei fiumi» (al contrario, in *Si ripiegano i bianchi abiti estivi* si aveva un delicato passaggio di stagione dall'estate all'autunno).

Analogamente la fioritura primaverile, che dovrebbe essere vita e gioia, si capovolge in angoscia e terrore. In *Sindbad* i versi angosciati: «io nel terrore / dei lillà, in una vampa di tortore, / sulla mite, domestica strada della follia» sono un esplicito riferimento tanto al Williams di *Autoritratto*: «I cortili, una furia / di lillà in fiore, mi fanno impazzire di terrore»¹⁴³, quanto all'Eliot di *La terra desolata* che inizia con altrettanta inquietudine: «Aprile è il mese più crudele, genera / lillà da terra morta»¹⁴⁴.

Il refrain di *Elegia di Portland Road*: «Cosa proibita, scura la primavera», gioca ancora sul contrasto: la stagione dei colori diventa qualcosa di scuro e malato, riecheggiando così la primavera inquieta di Williams: «Troppa forza

nell'aria. / Io non avevo requie contro quella / primavera!»¹⁴⁵ (da *Aprile*) e quella remota di Eliot: «Vent'anni, e primavera è passata»¹⁴⁶ (*New Hampshire*).

Infine, tutta la lirica *Estate indiana* rivela l'influenza della poesia di Williams, dei suoi bagliori improvvisi: «La luce tra due piogge, sulla punta / di fiume che mi trafigge tra corpo / e anima» riconduce alla poesia *Nebbia sul fiume*: «Il fiume – specchio specchia il cielo freddo / tra nebbie che imbrogliano il sole»¹⁴⁷; d'altronde la Campo stessa sembra riconoscere l'influsso di Williams, infatti in una lettera a Mita del 1957 - in cui si presentano le stesse immagini di *Estate indiana* - scrive:

«[Williams] dice tutto quello che io non oso dire in questi giorni – tutto il mutamento e il pericolo che è in quest'aria d'ottobre – come una primavera capovolta nel fiume. Ci sono tante cose che non capisco – che giorno per giorno cambiano volto e voce. Un giorno è indifferente fino alla morte – le foglie sono già raccolte in mucchi, per terra – un giorno il terrore di vivere s'apre come un astero rosso. Poi si conosce già tutto, si sa quel che avverrà, più o meno; eppure tutto si oscura e si rischiarà con sempre nuova disperazione [...] Vorrei farle vedere – ma no – questa luce fra pioggia e pioggia – che nel fondo del fiume la sera, tra nebbia e lumi, è una luce di trasparente foresta»¹⁴⁸.

NOTE

⁹⁹ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 110 (gli «specchi rovesciati» derivano dalla prima lettera di San Paolo ai Corinti, 13, 12: «Noi ora vediamo, infatti, come per mezzo di uno specchio [...] ora conosco solo in modo imperfetto»).

¹⁰⁰ GIOVANNA FOZZER, *Incredulità nell'onnipotenza del visibile: fiaba e fede in Cristina Campo*, in «Il Margine», XIX, 2, febbraio 1999, p. 18.

¹⁰¹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 99.

¹⁰² *Ibidem*, p. 107.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 122.

¹⁰⁴ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p. 107.

¹⁰⁵ MARIO LUZI, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano, 1998, volume primo, p. 43.

¹⁰⁶ Vedi cap. 7 *Le poesie liturgiche*, in particolare par. 7.5 e par. 7.6.

¹⁰⁷ MARIO LUZI, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano, 1998, volume primo, p. 43.

¹⁰⁸ SIMONE WEIL, *Attesa di Dio*, Gherardo Casini Editore, Roma, 1954, p. 143.

¹⁰⁹ SIMONE WEIL, *L'ombra e la grazia*, Edizioni di Comunità, Milano, 1951, p. 26.

¹¹⁰ SIMONE WEIL, *Pensieri e lettere*, in «Letteratura», VII, 39-40, maggio-agosto, 1959, p. 12.

¹¹¹ Si tratta, da un punto di vista strettamente religioso, di riconoscere la scintilla del divino nelle cose create, nel reale: «L'attenzione è il solo cammino verso l'inesprimibile, la sola strada al mistero. Infatti è solidamente ancorata al reale, e soltanto per allusioni celate nel reale si manifesta il mistero» da *Attenzione e poesia*, in CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 167.

¹¹² Ritornano alla mente i versi di: *A volte dico: tentiamo d'esser gioiosi* in cui la C. diceva addio alle insincere illusioni (cap. 2. par. 2.2.4).

¹¹³ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 166.

¹¹⁴ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 225.

¹¹⁵ MARIO LUZI, *Cristina Campo in Spazio stelle voce. Il colore della poesia*, Leonardo, Milano, 1992, p. 30.

-
- ¹¹⁶ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, pp. 224-225.
- ¹¹⁷ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p. 151.
- ¹¹⁸ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 165.
- ¹¹⁹ «[L'ispirazione lirica] "questo agente delle tenebre"» da *Con lievi mani*, in CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p.104.
- ¹²⁰ MASSIMO MORASSO, *Tra due analogiche visioni. Note in margine alla poesia di Cristina Campo*, in «Il Margine», XIX, 2, febbraio 1999, p. 28.
- ¹²¹ MARGHERITA DALMATI, *Il viso riflesso della luna*, in AA. VV., *Per Cristina Campo. Atti delle giornate di studio*, All'insegna del pesce d'oro – Scheiwiller, Milano, 1998, p. 124.
- ¹²² GIANFRANCO CONTINI, *La letteratura italiana. Otto-Novecento*, Sansoni-Accademia, Firenze, 1974, p. 379.
- ¹²³ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 224.
- ¹²⁴ GIORGIO CAPRONI, *Poesia e discrezione*, in «Fiera Letteraria», 17 febbraio 1957.
- ¹²⁵ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p. 166.
- ¹²⁶ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 273.
- ¹²⁷ CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1991, p. 34 (In *Quartine brevi*. I, i gentili versi dickinsoniani: «ma s'è smarrita in mezzo agli scaffali / da ieri un'ape»).
- ¹²⁸ Ibidem, p. 35 (*Canzoncina interrotta*: «Sfilava dal tuo sogno / un miccio le sue cabale»).
- ¹²⁹ GIANFRANCO CONTINI, *La letteratura italiana. Otto-Novecento*, Sansoni-Accademia, Firenze, 1974, p. 379.
- ¹³⁰ SIMONE WEIL, *Pensieri e lettere*, in «Letteratura», VII, 39-40, maggio-agosto, 1959, p. 11.
- ¹³¹ «La grande poesia è semplicemente linguaggio carico di significato al massimo grado possibile», da *Come bisogna leggere* in EZRA POUND, *Opere scelte*, Mondadori, Milano, 1992, p. 931.
- ¹³² CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1991, p. 240.
- ¹³³ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 74.

-
- ¹³⁴ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 73.
- ¹³⁵ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 176.
- ¹³⁶ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p. 176.
- ¹³⁷ WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Poesie*, Einaudi, Torino, 1967, p. 107.
- ¹³⁸ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 17.
- ¹³⁹ THOMAS STEARNS ELIOT, *Opere*, Bompiani, Milano, 1973, p. 386.
- ¹⁴⁰ CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1991, p. 96.
- ¹⁴¹ THOMAS STEARNS ELIOT, *Opere*, Bompiani, Milano, 1973, p. 478.
- ¹⁴² *Ibidem*, p.491.
- ¹⁴³ WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Poesie*, Einaudi, Torino, 1967, p. 101.
- ¹⁴⁴ THOMAS STEARNS ELIOT, *Opere*, Bompiani, Milano, 1973, p. 255.
- ¹⁴⁵ WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Poesie*, Einaudi, Torino, 1967, p. 45.
- ¹⁴⁶ THOMAS STEARNS ELIOT, *Opere*, Bompiani, Milano, 1973, p. 387.
- ¹⁴⁷ WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Nebbia sul fiume*, in CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, p. 115.
- ¹⁴⁸ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, pp. 79-80.

Capitolo 4

Il mondo imperfetto

4.1. Introduzione

«La passione della perfezione 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»¹⁴⁹.

Da queste parole di Cristina Campo si desume che la perfezione e la bellezza non vivono più nella realtà che ci circonda; il mondo contemporaneo è considerato in maniera fortemente negativa dalla scrittrice che, già dalle poesie della fine degli anni cinquanta, aveva deciso di intraprendere la strada dell'addio al presente, alla «terra che trema».

La critica campiana alla contemporaneità si manifesta sotto molteplici punti di vista, qui prenderò in considerazione sia l'aspetto più strettamente letterario del problema (ovvero l'opposizione della scrittrice alle tendenze culturali dominanti, da lei considerate mediocri, lontanissime dall'amata perfezione), sia l'aspetto del «generale orrore» del mondo (evidenzierò i vari elementi del presente odiati dalla Campo e le conseguenze di questa mancanza di adattamento alla realtà: l'utilizzo di pseudonimi e il desiderio di rendersi invisibili).

4.2. Il panorama letterario

La cultura italiana della fine degli anni '50 – questo è il periodo in cui Cristina Campo affronta la sua prima prova di poetessa – era dominata dalle riflessioni di Elio Vittorini relative al rapporto tra letteratura ed industria.

Nel 1959, infatti, Vittorini fondò, con Italo Calvino, la rivista torinese «Il Menabò» in cui vennero precisati gli obiettivi per una nuova letteratura, destinata ad indagare gli effetti umilianti ed alienanti del capitalismo sulla realtà oppressa degli operai e a valutare le possibilità di riscatto, di trasformazione della realtà, in favore di un reale progresso umano¹⁵⁰.

Cristina Campo si trova in un universo totalmente opposto: non esiste la dimensione di *engagement* (l'impegno politico e sociale), le sue ricerche sono destinate a ben diverse – spirituali – realtà: la fiaba e il destino principalmente, e poi la perfezione stilistica, il concetto di sprezzatura, la liturgia e le tematiche religiose, solo per citare gli argomenti più spesso trattati.

Nel 1955 Pier Paolo Pasolini fondò a Roma la rivista «Officina», in cui scrivevano Pasolini stesso, Gianni Scalia, Roberto Roversi, Franco Fortini e altri. La rivista, che fu pubblicata fino al 1959, aveva lo scopo di unire l'impegno politico e sociale con il rinnovamento del linguaggio.

Le ricerche linguistiche vennero poi sviluppate dalla corrente neo-avanguardistica, inizialmente grazie alla rivista milanese «Il Verri», fondata da Luciano Anceschi nel 1956, in cui venne ad elaborarsi un complesso programma di letteratura sperimentale che, nel 1961, si concretizzò con la pubblicazione dell'antologia poetica de *I Novissimi* (con sottotitolo «poesie per gli anni '60»), curata da Alfredo Giuliani e comprendente i testi di Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Antonio Porta e dello stesso Giuliani. Poi, nel 1963,

durante il Congresso di Palermo, si formò il «Gruppo 63» che univa poeti, romanzieri e critici coinvolti nel comune programma avanguardistico.

Il linguaggio creato dalla neo-avanguardia è un balbettio disarticolato, quasi un'afasia, un parlare schizofrenico che ha lo scopo di riprodurre la schizofrenia del reale, l'alienazione e l'omologazione causate dalla società capitalista. L'incomunicabilità del mondo viene così rispecchiata dal nonsense linguistico, «il non-senso è divenuto un materiale “iconico”»¹⁵¹ :

«La poesia contemporanea non esalta il linguaggio dandogli una “forma” diacronicamente elaborata, bensì straniandolo dalle sue proprietà semantiche, lacerandone il tessuto sintattico, scomponendone l'armonia, e ricostruendolo in ordini provvisori violentemente sincronici. [...] per capire la poesia contemporanea, piuttosto che alla memoria delle poesie del passato, conviene riferirsi alla fisionomia del mondo contemporaneo»¹⁵².

Se prendiamo in considerazione il 1956 come punto di riferimento, notiamo che questo è lo stesso anno in cui vengono pubblicati *Laborintus* di Edoardo Sanguineti e *Passo d'addio* di Cristina Campo. Lo iato fra i due poeti non potrebbe essere maggiore: da una parte il linguaggio armonioso, melodico e raffinato di una scrittrice appartata, dall'altra la lingua confusa e la sperimentazione tecnica della dominante avanguardia.

D'altronde, a proposito della tecnica, scrive la Campo in *Fiaba e mistero*:

«Nella poesia, come nel rapporto fra le persone, tutto muore non appena affiori la tecnica. La vera educazione della mente non ebbe mai altro fine, da quando il mondo esiste, che la morte della tecnica, di quel triste saper vivere che al bambino, al quale tutto riesce per naturalezza, venne un giorno fornito dagli adulti»¹⁵³.

Qui la scrittrice si riferisce alla tecnica come tecnicismo, come eccesso gratuito privilegiante la forma rispetto ai contenuti; invece la tecnica intesa come maestria, quella che permette di raggiungere la bellezza necessaria dello stile («Bellezza e significato, indipendenti e tuttavia inseparabili, come in una comunione»¹⁵⁴) è lodata dalla scrittrice, che però si lamenta della perdita di essa nel panorama letterario contemporaneo a favore di due false categorie: il rinnovamento linguistico dei mezzi (l'aspetto formale della neo-avanguardia) ed i doveri verso il sociale (aspetto ideologico, l'*engagement*):

«È facile tentare un'anima retta con la doppia menzogna del “rinnovamento dei suoi mezzi” e dei suoi “doveri verso il sociale”»¹⁵⁵.

Ciò che la Campo rimpiange è la maestria che permette di distinguere il bello dal brutto:

«Il discorso sull'arte, se riportato al suo asse naturale – la maggiore o minore maestria dell'artista – viene immediatamente deragliato su diversi, non molto chiari binari: l'impegno, la presenza. È espressivo che la parola stessa, maestria, o la più umile, tecnica, sia ormai caduta dal linguaggio critico, così come la semplice, inappellabile definizione: bello, brutto»¹⁵⁶.

E ancora, suggerisce miglioramenti «artigianali» all'«amico lontano», Alessandro Spina, dimostrando così concretamente cosa intendesse parlando di tecnica come maestria:

«Faccia attenzione – mi sembra importante – ai verbi *avere* ed *essere* e a quelle forme verbali composte che possono estremamente stancare...Vedrò che non ho lesinato in suggerimenti (alle due di notte si diventa sfrenati) ma è ovvio che non sono se non suggerimenti, tentativi personali di misurarsi con problemi tecnici appassionanti. [...]

Non trascuri questo punto. Un po' di semplice artigianato supplementare è a volte più risolutivo, sul piano della poesia, di cento visioni»¹⁵⁷.

Il movimento della neo-avanguardia ebbe la sua massima espansione tra gli anni '60 e '70, successivamente il panorama letterario non è riconducibile a correnti unitarie, perché appare frazionato ed individuale. Si può comunque ricordare la momentanea rinascita dell'interesse per la poesia nel 1977 e nei seguenti anni della contestazione e della trasgressione.

In un certo senso, anche l'attività poetica di Cristina Campo può ricollegarsi a tale rinascita, essendo proprio del 1977 la fioritura dell'ultima poesia campiana, dopo il silenzio che si prolungava dal 1969. Ma è unicamente questo il flebile legame tra la Campo e i poeti di quel periodo, infatti, a livello di profondità di ricerca, il distacco è totale.

La poesia dominante affidava a letture pubbliche e a festival (il più importante, quello di Castelporziano nel 1979) i propri messaggi politici di contestazione e rivolta, la poesia campiana, invece, nasceva dalla solitudine delle cerimonie liturgiche bizantine, si allontanava sempre più dal mondo arrabbiato e polemico, e si rifugiava nella distanza dell' «altro mondo» del rito, un mondo lontano dalle «strade inzuppate» e dalla «nebbia e lacerazione»¹⁵⁸ della realtà circostante.

4.2.1. Scrittori *On show*

«Scrittori *on show*» è il titolo di un intervento polemico di Cristina Campo su «Il Mondo» del 4 settembre 1962. In esso la scrittrice si scaglia, in tono sprezzante e con aria di superiorità, contro il panorama letterario dominante, sottolineando, in maniera duramente umoristica, la falsità, la superficialità e l'omologazione culturale vigente:

«C'è chi usa chiudere la sua operosa giornata con un passo di Dante (“sempre il più moderno”), chi con un *western* (“sempre il più classico”); chi ha imparato più di tutto da Klee, chi dai montaggi di Elia Kazan e chi dalla sua vecchia serva analfabeta”¹⁵⁹.

E concludendo implacabile:

«Settimana dopo settimana releghiamo nell'angolo dei “libri da non rileggere mai più” le opere di un nuovo autore italiano contemporaneo»¹⁶⁰.

Le critiche campiane sono rivolte anche ai premi letterari: la scrittrice si sente superiore, non vuole contaminarsi con una realtà culturale che disprezza fortemente. Nel 1964, quando a causa di problemi economici partecipa al Premio Teramo inviando il racconto *La noce d'oro*, confessa a Leone Traverso:

«Ero molto felice, finora, di aver salvato le mie scarpette dal fango di quell'irrimediabile demi-monde: l'ambiente dei premi letterari»¹⁶¹.

Poi, in seguito alla mancata vincita del premio, la Campo senza ombra di amarezza o di disappunto, anzi, contenta per aver evitato il contagio che l'avrebbe condotta all'imperfezione stilistica, scrive allo stesso Traverso:

«Caro Leone, sapere che *non* avevo vinto il Premio Teramo mi ha dato una gioia indicibile. Sarebbe stata una cosa *del tutto fuori dalla mia costellazione naturale*, e mi avrebbe fatalmente portata ad altri errori di stile»¹⁶².

Sono pochi gli autori italiani contemporanei che si salvano nei giudizi della Campo. Per citarne alcuni: Furio Monicelli, Tommaso Landolfi, Corrado Alvaro, Tomasi di Lampedusa ed Alessandro Spina.

Furio Monicelli per la sua capacità di evocare mondi appartati, come fa ne *Il gesuita perfetto* che narra la storia di un noviziato nella Compagnia di Gesù. Così la Campo lo recensisce, sottolineandone l'atmosfera lontana dal presente malato:

«*Il gesuita perfetto* di Furio Monicelli è uno di quei rari libri che, aperti alla prima pagina, sembrano far calare sul lettore un improvviso silenzio, separarlo bruscamente, come il cadere di una tenda, da quel mondo che egli ormai è abituato a ritrovare prolungato nei libri: con le sue strade, i suoi interni, i suoi tetri dialoghi, senza soluzione di continuità. Il miracolo sacro del *dépaiement* è ormai nelle nostre letture un avvenimento memorabile, come un'eclissi di sole o il passaggio di una cometa»¹⁶³.

Tommaso Landolfi per la perfezione linguistica:

«Volevo anche chiederle: legge Landolfi? Non è importante quello che scrive ma la lingua è stupenda, la si può studiare, davvero, come una lingua. È il solo, ancor vivo, che la sappia in quel modo»¹⁶⁴.

Corrado Alvaro, di cui scrive a Mita:

«Un giorno cupo e uno meno cupo, quando tenebra e quando un lume, dietro la persiana che guardo sempre la sera...Queste sere di maggio, dolci e tremende, che sembrano scritte da Corrado Alvaro»¹⁶⁵.

Tomasi di Lampedusa:

«Responsabile di lesa maestà della massa»¹⁶⁶, «con la sua titanica ironia, la sua prodigiosa indifferenza ai falsi problemi, la spiegata felicità del suo ritmo; qualcosa di simile a una di quelle arie illustri e negligenti che i gentiluomini di un tempo fischiettavano avviandosi al duello: giacché null'altro è il libro del principe di Lampedusa se non un duello all'ultimo sangue tra la bellezza e la morte»¹⁶⁷.

Alessandro Spina, lo scrittore con cui Cristina Campo inizia la corrispondenza proprio per complimentarsi di un suo racconto, *Giugno '40*, apparso su «Paragone»:

«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 [...] 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»¹⁶⁸.

Cristina Campo apprezza invece maggiormente la letteratura straniera contemporanea, i prediletti sono: Thomas Stearns Eliot, William Carlos Williams, Jorge Luis Borges, Gottfried Benn, Djuna Barnes, Marianne Moore.

Di Eliot elogia le «stagioni straziate»¹⁶⁹, le «incerte, tormentose stagioni tutte smarrite una nell'altra in lampi di fuoco e neve»¹⁷⁰; definisce Williams «un maestro cinese dell'età classica»¹⁷¹ per la dedizione estrema che pone alle trasformazioni incessanti delle cose e riconosce in lui «uno dei pochi maestri viventi» che sappia ottenere il «sapore massimo di ogni parola»¹⁷².

Dello scrittore argentino Borges ama la capacità di aprire la strada verso altri mondi:

«Nel blocco cieco, mutilo e massiccio del secolo, Borges crea leggermente, vertiginosamente un'apertura: ci lascia intravedere ancora una volta lo sterminato mondo che *sta dietro quello vero* e senza il quale il mondo vero sarà presto un mondo spettrale»¹⁷³.

E Borges riesce in questo, non tramite discorsi astratti e «formule esoteriche»¹⁷⁴, bensì attraverso il ricorso di simboli:

«La più vera astrazione si configura ogni volta, per magia dello stile, in un tracciato splendente e tangibile come un tappeto o un atlante»¹⁷⁵.

Gottfried Benn, «imperdonabile», citato nel saggio campiano sulla perfezione stilistica, è per la scrittrice: «l'autore di alcune poesie solo possibili al magistero del più alto maestro in lingua tedesca»¹⁷⁶; Djuna Barnes è elogiata perché rispecchia l'ideale del poeta solitario, «trappista della perfezione»¹⁷⁷ che salta fuori dalla realtà quotidiana, dal «generale orrore della bocca comune»¹⁷⁸; Marianne Moore, infine: «meticolosa, speciosa, inflessibile come tutti i veri visionari [...] scrive un saggio sui coltelli; scrive di ramarrì e di legature alpine, di danzatrici e di fenicotteri»¹⁷⁹, Marianne Moore che, come pochi altri poeti imperdonabili, è in grado di prestare la medesima misura di attenzione «ad ogni singola cosa, del visibile e dell'invisibile»¹⁸⁰, alla ricerca della bellezza dovunque essa si nasconda.

Cristina Campo ama dunque gli scrittori che, o per contenuti o per stile, rispecchiano il suo ideale di perfezione. Da un lato il mondo lontano dalla quotidianità malsana ed imperfetta: i gesuiti di Monicelli, l'altro mondo di Borges, l'isolamento della Barnes e i racconti esotici di Spina; dall'altro *saveur maxima de chaque mot*, ovvero la bellezza dello stile, che si riscontra nella raffinatezza di Tomasi di Lampedusa, nella perfezione di Landolfi, nella precisione di particolari di Williams, nel turbamento di Eliot, nel magistero linguistico di Benn e nella speciosità della Moore.

4.2.2. Scrivere per nessuno

Cristina Campo spesso proclama, come cosa salutare, l'indifferenza nei confronti del lettore. L'opposizione della scrittrice al panorama letterario vigente in Italia coinvolge anche la figura del lettore, quando si abbassa a leggere le cose prive di bellezza che gli vengono proposte.

Di Monicelli (nella recensione a *Il gesuita perfetto*) e di Spina (nella prima lettera inviatagli), Cristina Campo elogia «l'indifferenza per il lettore»¹⁸¹; a Margherita Pieracci confida che: «l'idea di un pubblico di paese può accentuare la paralisi»¹⁸²; all'«amico lontano» annuncia il proposito di: «scrivere qualche cosa sullo “scrittore indifferente al lettore” (il solo tipo di scrittore che *le* interessi veramente)»¹⁸³, considerando «molto salutare del resto questo scrivere *per nessuno*»¹⁸⁴.

Queste affermazioni ci descrivono una scrittrice solitaria, per la quale è inconcepibile la divulgazione.

«Cessi un solo momento quel poeta di sedere contro la parete, di leggere Giobbe e Geremia; quale strazio allora, e come il minimo di quegli effimeri confratelli lo batterà al primo verso sul terreno dell'ideologia colloquiale, della scioltezza mondana. Afferrato dalla bocca comune, egli non può più nulla. È *umano* ora, è *solidale*, è *consolante*. Semplicemente non è più memorabile. Più di una volta abbiamo visto quest'albatro entrato, per delicatezza, nella gabbietta del grillo»¹⁸⁵.

Quello della Campo è un atteggiamento elitario, che però non deve essere frainteso interpretandolo come posa snobistica nei confronti del pubblico. Lo scrivere per nessuno non significa disprezzo altero per il lettore, ma desiderio di non scendere a dei livelli letterari che sono un'offesa, non solo per lo scrittore, ma anche per il lettore stesso.

L'amica della scrittrice, Margherita Pieracci, spiega che:

«Il dialogo non può essere che con l'io profondo (Dio in noi), e solo per quella via sarà "decente" incontrare gli altri. Ogni altro tipo di commercio col lettore è "*volonté de plaire*", segno di un divorzio dall'essenziale, e quindi di un tradimento perpetrato contro quel "lettore semplice, di cuore intero", che non chiede compiacenza ma verità»¹⁸⁶.

La Campo si rifiuta di andare incontro al pubblico abbassando il livello, preferisce invece aspettare che il lettore si innalzi, per questo critica la destinazione operaia, dal tono populista e divulgativo, del saggio weiliano sull'*Elettra*:

«Fu scritto per gli operai, come quello sull'*Antigone*; ma questa destinazione (che non bisognerebbe mai osservare, perché l'operaio dotato capisce anche il Paradiso di Dante o suda per capirlo – ed è questo, solo questo, a innalzarlo – e l'operaio indifferente ride di Antigone e di Elettra anche – e soprattutto *se* – gli sono "spiegate facilmente". Anzi, se gli sono spiegate riderà, mentre lo tratterà il rispetto se ode un linguaggio sacerdotale, un linguaggio che la potenza luminosa impone d'autorità»¹⁸⁷.

La scrittrice attende un lettore ideale, assoluto, perfetto, che sappia comprendere i suoi alti discorsi:

«*Fiaba e mistero* per ora non ha lettori. Ovvero ne ha 3 o 4 così perfetti che non è possibile ne abbia altri. Mario L[uzi] mi ha scritto un'adorabile lettera. E un'altra mio padre. E da Parigi un ragazzo che aveva letto *In medio coeli* in "Sur", mi ha mandato un biglietto: "Le offro la mia amicizia per quanto [ci] rimane di vita"»¹⁸⁸.

Lo stesso Luzi ci fa sapere che la Campo disdegnava la ricerca del consenso, che ciò che contava per lei era il mantenersi in alto, il soddisfare se stessa e quei

pochi che erano in intesa con lei, ciò che importava era: «sentire l'applauso di una sola mano»¹⁸⁹, la sua mano.

Cristina Campo è anche capace di scherzare, di fare dell'autoironia su questo suo desiderio di scrivere per nessuno, di rifiutarsi al mondo della cultura. A Piero Pòlito, si descrive paradossalmente in questi termini:

«Io non sono una scrittrice, ma una donna di casa che quando ha tempo scrive, come un'altra suonerebbe il pianoforte o farebbe (diceva Cekov) “de la broderie sur le canevas”»¹⁹⁰.

oppure, ad Alessandro Spina:

«Io sono Caia che vuole solo stare in casa e filare la lana – o le parole»¹⁹¹.

Infine, l'indifferenza per il lettore non esclude la necessità di preoccuparsi per lui, in determinati casi, come ad esempio relativamente all'eccessiva ermeticità di alcuni testi (a dimostrazione che il comportamento della Campo non è snobismo altezzoso):

«Ora dovrei dire dei suoi racconti, ma oserò farli avendoli letti una sola volta? A prima vista mi sono apparsi cifrati come telegrammi di guerra, non ci ho capito letteralmente nulla – forse bisognerebbe che, scrivendo, lei pensasse meno ai suoi lettori che hanno la chiave del codice [...] pensasse solo a Dio, che è Onnisciente, ma finge sempre, come è noto, di non sapere nulla, sicchè bisogna raccontargli tutto molto chiaramente»¹⁹².

4.3. Il «generale orrore» del mondo

Il mondo contemporaneo non viene criticato da Cristina Campo soltanto per la mediocrità dell'ambiente letterario, ma anche per tanti altri suoi aspetti, tutti

riconducibili alla perdita di bellezza. Il passo d'addio campiano si manifesta, ancora una volta, nel distacco dal reale quotidiano, dal «generale orrore»¹⁹³ (secondo le parole di Djuna Barnes, dalla tragedia *The Antiphon*).

Sono molti i passi negli scritti della Campo, in cui ricorrono descrizioni desolate della realtà, dell'«orrenda macchina del mondo che non si può più sostenere»¹⁹⁴.

Coerentemente al percorso di isolamento, che raggiunge il suo apice durante gli anni '70, le riflessioni campiane sul quotidiano diventano sempre più negative col passare degli anni. Nei '50, la malattia del mondo è ancora vista in modo elegiaco, con senso di dolcissima tristezza per il bello che fugge (così com'era il tono di *Si ripiegano i bianchi abiti estivi*, poesia-manifesto di *Passo d'addio*):

«È stato un bene lasciare Firenze. Troppe cose, lassù, erano ancora “di un tempo ricco”. Amo Roma soprattutto perché m'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»¹⁹⁵.

Il tono malinconico di queste parole è lo stesso delle riflessioni – anche queste degli anni '50 – sull'«era della bellezza in fuga», ovvero sul tempo di cambiamento in cui occorre ricercare gli ultimi barlumi del bello, del perfetto tra l'ormai quasi totale dominio della perdita:

«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»¹⁹⁶.

È il tempo del commiato dalle cose belle:

«Un parco ombroso, il verde specchio di un lago corso da bei germani dorati, nel cuore della città, della tormenta di cemento armato. Come non pensare guardandolo: l'ultimo lago, l'ultimo parco ombroso?»¹⁹⁷.

«Ho guidato per 60 Km con la febbre – lassù verso il crepuscolo, il sacro speco deserto – le gole, il bosco sacro, gli affreschi mezzi in ombra. Come un sogno che sta per andarsene, a cui si dice: Non ancora!»¹⁹⁸

scrive a proposito dei luoghi monastici.

A partire dagli anni '60, il giudizio sul mondo diventa molto più drastico, pieno di disprezzo e privo della dolcezza di un tempo (così in poesia scompare il tono elegiaco di *Si ripiegano i bianchi abiti estivi*, sostituito dalle descrizioni più inquiete delle poesie degli anni 1957-'58: la «terra che trema», i «ponti che appena ci sorreggono» ecc.), ora la periferia romana non è più rivelazione dell'«era della bellezza in fuga», ma solamente luogo di gonfio orrore:

«Testaccio, il luogo degli orrori, lo scolo più infetto della città. Lei lo conosce? Mattatoio, mercati generali, Purfinai [*sic*], caserme, ospedali per tisici, cimiteri di automobili – e soprattutto l'orgia, la cornucopia inesauribile delle mostruosità pretensiose, degli emblemi zeppi d'ori falsi e di porcellane orrorose, dei tuguri con televisione e frigorifero, delle chiese al neon»¹⁹⁹.

La Campo si lamenta soprattutto delle perdite del mondo contemporaneo:

«A cosa si riduce ormai l'esame della condizione dell'uomo, se non all'enumerazione, stoica o atterrita delle sue perdite? Dal silenzio all'ossigeno, dal tempo all'equilibrio mentale, dall'acqua al pudore, dalla cultura al regno dei cieli. E in realtà non vi è molto

da opporre agli orrifici cataloghi. L'intero quadro appare quello di una civiltà della perdita»²⁰⁰.

L'elenco delle perdite è veramente una costante negli scritti campiani. La perdita dell'attenzione: «Il coraggio dell'attenzione – questo nocciolo di ogni poesia – non ha più cittadinanza riconosciuta»²⁰¹; la perdita della sprezzatura: «La croce della jattanza, su cui è inchiodata oggi la pietosa e grave giovinezza, non ha più affinità con la sprezzatura di quanta ne abbia la musoneria che ne ammalia e spegne l'umore pensoso»²⁰²; la perdita dello spirito religioso:

«Pesa d'altronde su questa città una spaventevole energia negativa. Se non camminassimo su sangue di martiri, saremmo forse tutti già periti. Tutte le forze di maledizione che possono convergere su una Città Santa che non ha più custodi si sono date convegno qui. Vinci parlava, 6 anni fa, di oltre 100 sette sataniche presenti a Roma; immaginiamone il numero oggi – ma poi non ce ne sarebbe neppure bisogno, tanto è già libero il campo lasciato all'avversario»²⁰³.

La «perdita delle perdite»²⁰⁴, cioè la perdita del destino individuale, in un mondo ormai omogeneo, dove volti, abiti ed usi diventano identici ed intercambiabili (ed in questa critica, la Campo è vicina alle riflessioni della neo-avanguardia ma, come ho sopra dimostrato, l'aspetto formale pone agli antipodi la scrittrice e gli esponenti della nuova poesia):

«Il mondo d'oggi ha un fiuto infallibile nel tentar di schiacciare ciò che è più inimitabile, inesplicabile, irripetibile. Tutto ciò che non gli può somigliare. E questo avviene anche nei migliori – sono tutti abituati a questo allarme: “attenti, un moto umano non catalogabile, una formula non preveduta, qualcosa che allude a regni e misure con i quali si dovrebbero fare i conti, e magari non tornerebbero»²⁰⁵.

Sono poche ormai le persone che accettano di seguire il proprio individuale destino, gli uomini religiosi sembrano gli unici che non si impauriscono alla chiamata, «perché la religione non è altro che destino santificato»²⁰⁶:

«Nel [...] mondo di esseri erranti, intercambiabili nei volti, nei costumi, nell'indescrivibile lingua franca, che a fatica ricordavano se arrivassero da Casablanca o da Tokio, se si fossero incontrati a Washington o a Dakar, mondo del solvente universale e del ritorno al caos, meticciano perfetto di destini nei quali tutto era possibile e indifferente [...] quel Trappista avanzante nella tenebra gli era apparso l'estremo, l'eroico demiurgo intento a un'opera di ricomposizione quotidiana del cosmo»²⁰⁷.

In seguito alle decisioni riformiste prese dal Concilio Vaticano II, nel 1965, la Campo si lamenta della perdita della liturgia tradizionale (passaggio da messa in latino a messa in volgare ed emarginazione del canto gregoriano). Secondo la scrittrice queste decisioni riflettono il generale clima di apostasia:

«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»²⁰⁸.

Per la scrittrice, il tempo ideale e perfetto è collocabile nel passato (o nella liturgia bizantina scoperta durante anni '70, lume solitario e nascosto tra la brutalità del mondo²⁰⁹), l'epoca della bellezza ora in fuga. Il passato con le sue grandi famiglie:

«Quante volte (...) abbiamo parlato dei Buddenbrook, poi di quelle grandi famiglie che avevamo alle spalle, che sono la sola cosa di cui si vuole sapere, di cui si vorrebbe

scrivere! Di questi ultimi lembi di famiglie – isole miracolose in questo orrido mondo di relazioni carnali – ultime ali degli edifici perfetti sui quali un tempo era scritto *Dominus providebit*»²¹⁰.

Con i gesti pieni di cerimonia:

«Grazie per la squisita lettera che mi ha dato il rimpianto di quei gesti ineffabili e perduti con i quali, una volta e in certi luoghi, si ringraziava per un dono: l'inchino profondo, le mani congiunte o sovrapposte sul petto...»²¹¹.

L'altrove di Cristina Campo è nel ricordo della sua infanzia, che emerge a simbolo dell'infanzia perfetta del mondo:

«È dunque chiaro che il mito dell'infanzia non ha, per l'uomo moderno, quell'intimo significato che si crede di dargli. Non la propria infanzia, ma l'infanzia del mondo, di tutta la propria stirpe egli va cercando, con il capo volto alle spalle, per sopravvivere a se medesimo [...] Quella realtà complicata, solida ed insondabile, che seppure non ci fu dato viverla, rinasce anche per noi, dalla *madeleine* di antiche fotografie: quelle case e giardini, quei the sull'erba, quelle guance perfette di bambini dagli occhi consapevoli [...] e la bellezza inarrivabile dei vecchi, ritornati alla maestà modesta d'alberi antichi»²¹².

4.3.1. Gli pseudonimi

Cristina Campo è uno dei tanti pseudonimi con cui Vittoria Guerrini si mascherò nei suoi scritti pubblici e privati. Anche questa scelta può essere causata dal desiderio di occultamento, di fuga dal generale orrore del mondo.

Negli anni '40 e fino ai primi '50, l'epoca dei suoi primi lavori, la Campo si firmava ancora con il suo vero nome (ad esempio, solo per citare alcuni dei

numerosi scritti di quel periodo: la traduzione delle *Conversazioni con Sibelius* di Bengt von Törne, la traduzione di *Una tazza di tè e altri racconti* di Katherine Mansfield, la traduzione delle *Poesie* di Eduard Mörike portano la firma Vittoria Guerrini).

Dalla metà degli anni '50 la scrittrice cominciò ad utilizzare lo pseudonimo preferito, Cristina Campo, sia per opere di critica e traduzione sia – ed è questo l'aspetto più importante – per firmare la propria produzione letteraria: la raccolta poetica *Passo d'addio* e i due libri di saggi *Fiaba e mistero* e *Il flauto e il tappeto* sono firmati a nome di Cristina Campo.

Per la scelta di tale nome si possono addurre motivazioni biografiche, infatti Cristina è uno dei quattro nomi di battesimo della scrittrice, che così ci informa ne *La noce d'oro*, raccontando dell'arrivo della madrina Gladys Vucetich, con in dono libri di fiabe:

«E ora arrivava anche lei, col suo dono oracolare, non meno fatidico della medaglietta d'oro coi miei quattro nomi (Vittoria, Maria Angelica, Marcella, Cristina) che mi aveva appesa al collo il giorno del battesimo»²¹³.

ma anche motivazioni etimologiche, essendo Cristina un nome parlante che significa «portatrice di Cristo». Il cognome Campo può essere invece un riferimento ai campi di concentramento, considerate le parole della scrittrice all'«amico lontano»:

«Che ne direbbe se firmassi *Campo*? Non trova che così è già il principio di Aushwitz?»²¹⁴.

Cristina Campo ha sempre dimostrato una grande sensibilità nei confronti delle persone sofferenti e lo vedremo meglio in seguito.

Ma la scrittrice non si firmava sempre con il *nom de plume* prediletto, si celò anche dietro ad altri nomi.

Puccio Quaratesi, nome utilizzato una sola volta, nel 1962, come firma al pamphlet *Scrittori «on show»*, e che può essere derivato dal biblista ottocentesco Filippo Quaratesi (abbiamo già visto che Bibbia era stata una delle prime letture della Campo).

Bernardo Trevisano, con cui si firmava nel 1966 in scritti di vario argomento (su Gabriele D'Annunzio, su Djuna Barnes, sulla liturgia, sui tappeti persiani, sulle ville fiorentine), è uno pseudonimo di origine storica: Bernardus Trevisanus era un alchimista del Quattrocento (Mario Luzi parla di Cristina Campo proprio come di un alchimista, dice infatti: «un inesauribile acquisto di maestria sulla materia fino a estrarne la gemma traversata dalla luce segreta dell'intelligenza definitiva », «la pazienza illuminata di certezza di riconoscere e di catturare in segni perfetti l'universo cifrato [...] l'oscurità vitale riluttante alla cifra»²¹⁵, riferendosi all' ininterrotta ricerca campiana della perfezione e della bellezza nascoste nel mondo).

Benedetto P. D'Angelo, è lo pseudonimo con cui firmò, nel 1972, l'introduzione all'*Attesa di Dio* di Simone Weil e, nel 1976, il risvolto di copertina del libro di Cecile de Bruyère, *La vita spirituale e l'orazione*.

Giusto Cabianca, per le traduzioni destinate all'antologia de *I mistici*, curata da Elémire Zolla nel 1963. Sotto tale nome si nascondevano sia la Campo che Zolla.

La scelta degli pseudonimi Benedetto P. D'Angelo e Giusto Cabianca riconduce all'ambito della cultura spirituale e liturgica tra Ottocento e Novecento: vari Cabianca e D'Angelo sono registrati a quell'epoca, ma con nomi diversi da Benedetto e Giusto. Questi due possono però essere giustificati dagli interessi della scrittrice: l'amore per San Benedetto prima, e poi per l'abbazia benedettina di Sant'Anselmo; l'amore per il concetto di giustizia, appreso da Hofmannsthal

(dal racconto giovanile *Giustizia*) e che altro non è che la conseguenza della pura attenzione, cioè interpretazione giusta e responsabile delle cose.

Anche nel privato Cristina Campo amava utilizzare dei falsi nomi, soprannomi e sigle con cui si firmava nelle lettere agli amici.

Lo stesso Cristina è frequente, ma anche Xtina, dove il monogramma X indica Cristo, rafforzando così visivamente l'etimologia del nome. La Campo utilizzava questo pseudonimo nelle lettere più intensamente religiose, ad esempio nella lettera del 13 dicembre 1966 a Spina, dove si prolunga nella descrizione dei monaci di Sant'Anselmo, e in varie altre lettere tra la fine dei '60 e la fine dei '70 (il periodo più fortemente spirituale della scrittrice).

Pisana: come «l'eroina di Nievo – capace tanto di mettere alla tortura Carlino quanto di mendicare per lui cieco nelle strade di Londra»²¹⁶, la Campo dimostrava in tal modo una «faccia insieme appassionata e giocosa, magari un po' monella [...] che durò tutta la vita, coesistendo perfino con l'ultimo volto, monastico, che si rispecchia nella “donatrice Portinari” da lei scelta per la copertina del *Flauto e il tappeto* [...]»²¹⁷. La «donatrice», «mezza monaca, mezza fata»²¹⁸, compare ora nella copertina del volume adelphiano *Gli imperdonabili*.

Pisana Correr si firmava la Campo dopo un soggiorno a Venezia, dove alloggiò proprio sopra il Museo Correr e «Pisana Correr delle Isole – Tiberina e Farnese», essendo l'isola del Tevere il suo feudo:

«Conosce l'isola Tiberina? Ci sono stata di notte, è uno scenario manzoniano. Due ponti stretti, con erme di vecchio marmo, e tra i due bracci del fiume l'isola a forma di mandorla: una chiesina barocca col suo sagrato, il grande ospedale scosceso, da pestilenze – e tante scalette, tante “botteghe chiuse”. Ma fra le pietre e i tigli freschi e a filo d'acqua un'erba altissima, che stordisce dal gran profumo»²¹⁹.

Altrove siglava le sue lettere con *Vie*, diminutivo di Vittoria e parola francese che significa «vita», oppure con la semplice iniziale V.

Sono state date numerose interpretazioni a questa proliferazione di pseudonimi. Secondo E. Zolla:

«Cristina Campo era uno degli pseudonimi di Vittoria Guerrini. Un poco per il fastidio d'essere associata al padre, un poco per il gusto in lei ubriacante del camuffamento e della mascherata meticolosa [...] Quando voleva sfiorire 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 Rashid»²²⁰.

Da un lato vi era quindi il desiderio di non essere associata al famoso genitore, per mantenere distinti i piani della vita privata e dell'attività letteraria, dall'altro il gusto del gioco.

Margherita Pieracci Harwell aggiunge che, relativamente all'abbandono del nome vero Vittoria Guerrini, poteva trattarsi di:

«Ansia di rinnovamento, il bisogno di liberarsi da ogni ombra di quella che C[ampo] chiamerà, con accezione negativa, la sua adolescenza, espressi nelle lettere scritte fra il 1956 e il 1957, oltre che in *Ora rivotiglio bianche tutte le mie lettere*»²²¹.

A volte, ma raramente, lo pseudonimo è imposto da ragioni di ordine pratico, infatti così scrive all'amico Rodolfo Quadrelli nel 1966, a proposito di *Note sopra la liturgia*:

«Intorno alla liturgia le mando alcuni appunti usciti su una rivista che non accetta collaborazioni femminili»²²².

Occorre poi ricordare l'importanza che il motivo del nome riveste nel saggio campiano *Il flauto e il tappeto*, dove il nome è considerato come la principale figura del proprio destino:

«Quella essenza delle essenze, il nome, nella quale l'antichità riconosceva il fato stesso, tanto da imporne due allo stesso uomo, uno palese, fruibile, l'altro occulto, votato; da cancellarlo volendo cancellare l'uomo»²²³.

Ma forse una delle ragioni principali della scelta di firmarsi sotto pseudonimi, celando quindi la propria identità, era la volontà di nascondersi, il desiderio di sottrarsi, il tentativo di allontanarsi dal mondo imperfetto rendendosi invisibili. Ancora una volta è il passo d'addio, la danza aggraziata del saluto: il nascondersi dietro una maschera, infatti, è una forma lieve e quasi giocosa di commiato, un movimento pieno di sprezzatura, di *nonchalance*, con cui Vittoria Guerrini fuggiva dalla mediocrità della letteratura imperante e dalla pesantezza del generale orrore.

4.3.2. L' invisibilità

Il distacco dal panorama intellettuale dominante, il desiderio di scrivere per nessuno, la critica alla contemporaneità, l'utilizzo degli pseudonimi, sono tutti elementi della biografia di Cristina Campo che manifestano il negarsi alla realtà, il desiderio di nascondersi.

Elémire Zolla ricorda:

«Non volle [Cristina Campo] pubblicare col suo nome, amava ripetere con Pasternak: "Lascia dei vuoti nella vita / e mai non esitare a cancellare / interi blocchi, interi capitoli / della tua esistenza»²²⁴.

Questa volontà di cancellarsi la scrittrice la esprime esplicitamente in numerosi passi del suo epistolario. A Gianfranco Draghi, già negli anni '50, confessa: «Poi voglio nascondermi, diventare invisibile»²²⁵; a Leone Traverso, nel 1962: «Per piacere, Leone, aiutami a conservare il mio incognito, a scrivere ancora con piacere; aiutami a rimanere nel silenzio e nella pace che sono la sola libertà a cui io tenga»²²⁶, qui lo scomparire si lega a motivazioni letterarie, la scrittrice vuole allontanarsi dal panorama culturale che disprezza, per poter scrivere «con piacere», altrove la volontà di eclissarsi è legata alle riflessioni sulla bellezza. La bellezza, un'arma a doppio taglio perché in essa è mortalità e divinità, causa senso di disorientamento in chi l'ha conosciuta:

«Si può ben capire come una creatura segnata da questo terribile privilegio sopprima i rapporti, le parole, le lettere, indossi ogni sorta di maschere, cammini a zig-zag, desideri scomparire nelle crepe dei muri, voglia essere ovunque, infine, “come un uomo che non esiste”»²²⁷.

Vivere «come un uomo che non esiste» diventa l'obiettivo di Cristina Campo che, già nella poesie del 1957-'58, tendeva ad un progressivo distacco da questo mondo. Dalla fine degli anni '60 la scrittrice, vivendo sempre più isolata, presso l'Abbazia di Sant'Anselmo sull'Aventino, diventerà – «avvolta in un mantello nero di straordinaria bellezza»²²⁸ – sempre più simile a quel monaco che descrisse in una lettera ad A. Spina, un monaco che: «per vederlo ci vuole una seconda vista» perché «è come se portasse il mantello che fa scomparire»²²⁹.

NOTE

¹⁴⁹ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 73.

¹⁵⁰ ELIO VITTORINI, *Industria e letteratura*, in «Il Menabò», 4, 1961, pp. 17-18:

«Il mondo industriale, che pur ha sostituito per mano dell'uomo quello "naturale", è ancora un mondo che non possediamo e ci possiede esattamente come il "naturale". Esso ha ereditato da questo il vecchio potere di determinarci fin dentro alla nostra capacità di trarne vantaggi, e deve quindi subire una trasformazione ulteriore che lo privi appunto del potere di condizionare le nostre scelte e di determinarci. Ora una letteratura che fosse pienamente all'altezza della situazione in cui l'uomo si trova di fronte al mondo industriale, conterebbe tra l'altro l'istanza di questo passaggio ulteriore, e non ideologicamente, ma nelle cose per il fatto stesso che la rappresentazione comporta sempre [...] un minimo di progettazione, quale ad esempio il progetto di libertà ogni volta nuovo che ogni immagine non approssimativa né astratta di servitù ha sempre incluso nelle sue linee».

¹⁵¹ ALFREDO GIULIANI, Prefazione alla seconda edizione riveduta di AA. VV., *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino, 1965, p. 7.

¹⁵² *Ibidem*, p.5.

¹⁵³ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, pp. 149-150.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 169.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 86.

¹⁵⁶ *Ibidem*, pp. 79-80.

¹⁵⁷ CRISTINA CAMPO, *Lettere a un amico lontano*, Scheiwiller, Milano, 1998, p. 125.

¹⁵⁸ CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1991, p. 45 (citazioni da *Diario bizantino*).

¹⁵⁹ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p. 100.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 102.

¹⁶¹ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano, 2002, p. 116.

-
- ¹⁶² Ibidem, p. 117.
- ¹⁶³ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p. 69.
- ¹⁶⁴ CRISTINA CAMPO, *Lettere a un amico lontano*, Scheiwiller, Milano, 1998, p. 38-39.
- ¹⁶⁵ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 17.
- ¹⁶⁶ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 78.
- ¹⁶⁷ Ibidem, p. 78-79.
- ¹⁶⁸ CRISTINA CAMPO, *Lettere a un amico lontano*, Scheiwiller, Milano, 1998, p. 11.
- ¹⁶⁹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 18.
- ¹⁷⁰ Ibidem, p. 17.
- ¹⁷¹ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 174.
- ¹⁷² Ibidem.
- ¹⁷³ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p. 63.
- ¹⁷⁴ Ibidem.
- ¹⁷⁵ Ibidem.
- ¹⁷⁶ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 77.
- ¹⁷⁷ Ibidem, p. 84.
- ¹⁷⁸ Ibidem, p. 86.
- ¹⁷⁹ Ibidem, p. 74.
- ¹⁸⁰ Ibidem, p. 83.
- ¹⁸¹ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p. 69, e CRISTINA CAMPO, *Lettere a un amico lontano*, Scheiwiller, Milano, 1998, p. 11.
- ¹⁸² CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 42.
- ¹⁸³ CRISTINA CAMPO, *Lettere a un amico lontano*, Scheiwiller, Milano, 1998, p. 12.
- ¹⁸⁴ Ibidem, p. 22.
- ¹⁸⁵ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 86-87.
- ¹⁸⁶ MARGHERITA PIERACCI, *Cristina Campo maestra di letture*, in AA. VV., *Per Cristina Campo. Atti delle giornate di studio*, All'insegna del pesce d'oro – Scheiwiller, Milano, 1998, p. 106.
- ¹⁸⁷ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 179.
- ¹⁸⁸ Ibidem, p. 170.

-
- ¹⁸⁹ MARIO LUZI, *Sentire l'applauso di una sola mano*, in «Humanitas», LVI, 3, giugno 2001, p. 360.
- ¹⁹⁰ CRISTINA CAMPO, *L'infinito nel finito. Lettere a Piero Pòlito*, Via del Vento, Pistoia, 1998, p. 9.
- ¹⁹¹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a un amico lontano*, Scheiwiller, Milano, 1998, p. 121.
- ¹⁹² *Ibidem*, p.70
- ¹⁹³ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 86.
- ¹⁹⁴ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 82.
- ¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 30.
- ¹⁹⁶ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 151. La citazione è tratta dal saggio *Parco dei cervi*, versione riveduta di *Diario d'agosto*, apparso per la prima volta in «Il Corriere dell'Adda», 7 marzo 1953.
- ¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 149.
- ¹⁹⁸ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano, 2002, p. 109.
- ¹⁹⁹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 201.
- ²⁰⁰ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 113.
- ²⁰¹ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p. 45.
- ²⁰² CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 107.
- ²⁰³ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, pp. 277-278.
- ²⁰⁴ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 113.
- ²⁰⁵ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 249.
- ²⁰⁶ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 121.
- ²⁰⁷ *Ibidem*, 120.
- ²⁰⁸ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 225.
- ²⁰⁹ L'argomento è trattato al cap. 7.
- ²¹⁰ CRISTINA CAMPO, *Lettere a un amico lontano*, Scheiwiller, Milano, 1998, p. 33.
- ²¹¹ *Ibidem*, p. 127.
- ²¹² CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 160.
- ²¹³ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p. 187.

-
- ²¹⁴ CRISTINA CAMPO, *Lettere a un amico lontano*, Scheiwiller, Milano, 1998, p. 20.
- ²¹⁵ MARIO LUZI, *L'incanto dello scriba* in *Vicissitudine e forma*, Rizzoli, Milano, 1974, p. 23.
- ²¹⁶ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 310.
- ²¹⁷ *Ibidem*, p. 311.
- ²¹⁸ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 87. Fiaba e spiritualità, ovvero i due poli – anche dal punto di vista cronologico – della ricerca campiana, si incontrano quindi in questa immagine.
- ²¹⁹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 16.
- ²²⁰ ELÉMIRE ZOLLA, DORIANO FASOLI, *Un destino itinerante (Conversazioni tra occidente e oriente)*, Marsilio, Venezia, 1995, pp. 38-39.
- ²²¹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 299.
- ²²² CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p. 216.
- ²²³ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 120.
- ²²⁴ ELÉMIRE ZOLLA, *La verità in uno stile*, «Corriere della Sera», 15 novembre 1987, ora in AA.VV., *Per Cristina Campo. Atti delle giornate di studio*, All'insegna del pesce d'oro – Scheiwiller, Milano, 1998, p. 285.
- ²²⁵ GIANFRANCO DRAGHI, «*La posta letteraria*», in AA.VV., *Per Cristina Campo. Atti delle giornate di studio*, All'insegna del pesce d'oro - Scheiwiller, Milano, 1998, p. 257.
- ²²⁶ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano, 2002, p. 89.
- ²²⁷ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 272.
- ²²⁸ ERNESTO MARCHESE, *Ricordo di Cristina Campo: gli anni del Russicum*, in «Humanitas», LVI, 3, giugno 2001, p. 428.
- ²²⁹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a un amico lontano*, Scheiwiller, Milano, 1998, p. 112.

Capitolo 5

Il percorso religioso

5.1. Introduzione

Quelli esaminati nel quarto capitolo sono gli aspetti più importanti dell'allontanamento di Cristina Campo dal mondo imperfetto, sono i passi della danza d'addio da «questo mondo».

Prenderò ora in considerazione le tappe dell'avvicinamento all' «altro mondo», ovvero il perfetto mondo spirituale della religione cattolica (della liturgia precisamente), alla quale la Campo si convertì nella seconda metà degli anni '60.

Cristina Campo non ricevette un'educazione cattolica ed alla conversione arrivò che aveva compiuto i quaranta anni.

Comunque, da sempre era attratta dalle cose spirituali, fortemente desiderosa di trovare quel Dio di cui attendeva la rivelazione. Ricordando ancora una volta la lettera alla Dalmati del 1955:

«E con Dio continuiamo a girarci intorno, come due armati di lancia che cercano il punto giusto per colpire»²³⁰.

Oppure la lettera a Mita del 1958:

«E io non parto *dall'* amore di Dio – sto nel buio; ma vorrei fare qualche cosa che agli altri sembrasse nato alla luce. Ma devo purificarmi, lei non ha idea dei miei peccati, dei miei crimini posso dire»²³¹.

Rievocando la sua mancata educazione religiosa, in una lettera a Monsignor Lefèbvre (col quale fu in contatto nel vano tentativo di salvare la liturgia preconciare in latino), scrive:

«Figlia assai delicata di genitori puri e diritti, ma senza una formazione religiosa profonda (mia madre, musicista, era cristiana di anima e di vita ma conosceva a malapena la religione; mio padre, compositore e scrittore, ritrovò la pratica cattolica solo alla vigilia della morte, per opera dell'arcivescovo – allora Padre – Mayer), io non ebbi niente di tutto questo. Giudiziosamente, i miei genitori mi mandarono a una scuola inglese tenuta da religiose; ma ahimè, io ricevetti in quel luogo ancor meno educazione cristiana che a casa mia. In seguito, essendo nata per scrivere, frequentai gli ambienti intellettuali. Vi incontrai non poche anime straordinariamente nobili e generose, ma quanto alla “salute morale a tutta prova”, si trattava di cosa ben poco conosciuta...»²³².

Non sappiamo in che modo sia avvenuta la conversione, forse in seguito ad un'improvvisa illuminazione, una rivelazione come quella descritta nel saggio del 1966, *Note sopra la liturgia*:

«Si sa di molte conversioni dovute alla predicazione, ma la scintilla può scoccare da un solo, perfetto gesto liturgico; c'è chi si è convertito vedendo due monaci inchinarsi insieme profondamente, prima all'altare poi l'uno all'altro, indi ritirarsi nei penetrali del coro»²³³.

Oppure si trattò di un percorso più lungo, composto da diverse tappe: varie esperienze di vita, che progressivamente condussero la Campo alla dimensione ultraterrena, un continuo innalzamento del pensiero verso il divino.

Prenderò ora in considerazione questi diversi aspetti relativi al percorso campiano verso la Perfezione.

5.2. Il campo

Le parole all'amico Alessandro Spina «Che ne direbbe se firmassi *Campo*? Non trova che dir così è già il principio di Auschwitz?»²³⁴ manifestano lo spirito di sacrificio di Cristina Campo, il suo farsi carico delle tragedie del tempo.

La scrittrice, prima di rinchiudersi nella solitudine dell'Aventino, era fortemente impegnata nel sociale, era questo il suo contatto con il mondo che, sotto ogni altro punto di vista, ella tendeva a sfuggire.

Aveva, forse perché sentiva su di sé il peso della malattia e della sofferenza, una grande volontà di alleviare il dolore altrui, di vivere sulla sua pelle le contraddizioni del mondo, di combattere l'imperfezione che ella stessa viveva nella sua carne.

Benché non si possa ancora parlare di cattolicesimo, questa volontà di riscattare, come Cristo in croce, il male del vivere, è intrinsecamente religiosa. Si può parlare, invece, per questo periodo precedente all'effettiva conversione, di una religione dell'armonia del mondo, di una lotta contro l'imperfetto, secondo quanto dice M. Luzi:

«Non che una religione non ci fosse già in Cristina, secondo me proprio in quella equità [...] La religione dell'armonia del mondo. La disuguaglianza, la disparità, l'iniquità offendono l'armonia. E lei sentiva di essere addetta all'opera collettiva, universale del mondo»²³⁵.

Il desiderio di equità, di armonia, di bellezza si concretizzava in ogni possibile forma di beneficenza, in opere di vero aiuto: nei confronti di persone malate o

povere (ad esempio, curò con amore Alvaro, ospitò in casa una mendicante, si interessò di un uomo paralizzato, visitava i bambini del Cottolengo). Non le mancava neanche l'impegno più propriamente sociale: diede aiuti economici a Danilo Dolci, si impegnò nella raccolta di firme per salvare i poeti greco-ciprioti condannati a morte nel 1956, nello stesso anno inviò denaro ai bisognosi di Budapest (in seguito all'invasione dei carri armati del Patto di Varsavia).

Sembrava applicare alla perfezione, su se stessa, le parole di S. Weil:

«Aver l'anima vulnerabile alle ferite di *ogni carne* senza eccezione, come a quelle della propria carne, né più né meno. Ad ogni morte come alla propria morte. E' trasformare ogni dolore, ogni sventura subita (o vista subire, o inflitta) in sentimento della miseria umana»²³⁶.

Perciò soffriva intensamente per la morte dei minatori italiani a Marcinelle, in Belgio. Scrive all'amica Mita:

«Mi chiede come sto. Sto nel fondo della miniera di Marcinelle, ecco tutto. Da sette giorni nient'altro mi sembra vero. E con questo ho finito di parlare di me»²³⁷.

E nella loro morte, vedeva l'immagine dell'amata bellezza:

«Soltanto i minatori di Marcinelle possono, scomparendo, inondarci di bellezza pura. (Ha visto la fotografia del minatore che piange, al funerale dei suoi compagni?). *Tutto di noi deve opporsi, al prezzo della vita stessa, alla possibilità di un fatto come la loro morte.* Ma solo un fatto come la *loro* morte può darci la bellezza assoluta dell'uomo»²³⁸.

Soffriva con «sproporzionato dolore»²³⁹ per lo sterminio dei Watussi (una punizione della bellezza) e dei Piaroa dell'Amazzonia, e per la cagnetta Laika

inviata nello spazio («Ma se penso a quel cagnolino ruotante a 17 mila km e avvolto in un orrore di fili elettrici...»²⁴⁰).

Aveva un chiodo fisso: «un lavoro “retribuito” in un ospedale psichiatrico, oppure in un riformatorio femminile, dove che sia...»²⁴¹. Questa partecipazione al dolore del mondo non risultava antitetica al suo isolamento letterario, infatti nel 1956 annunciava alla Pieracci:

«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 blues e insieme dovrebb’essere solenne e puro – e anche qualcosa di terribilmente vivo – come un piccolo Goya. È il Cantico dei senza-lingua, come avrà già capito»²⁴².

Come si evince da queste testimonianze, durante gli anni ’50-’60, Cristina Campo provava un «senso vivente della storia contemporanea – del tutto inconsueto in decenni di trionfo dell’ ideologia quali furono gli anni ’50, ’60, ’70»²⁴³. Erano anni in cui la religiosità era ancora da lei concepita come azione, come operare concreto, basta ricordare le parole della poesia *Emmaus*: «Ti cercherò per questa terra che trema [...] sei tra le grandi ali incerte [...] nei denti disperati degli amanti». Ma a partire dalla seconda metà degli anni ’60, in seguito all’incontro con E. Zolla, alla morte dei genitori e alla conversione la scrittrice si rinchiude sempre più in se stessa, si rifugia in un cattolicesimo solitario, caratterizzato da letture di autori mistici, preghiere e liturgie.

5.3. La lettura di Simone Weil

Cristina Campo ebbe il primo incontro con la filosofa francese Simone Weil nel 1950 quando M. Luzi le portò in dono il libro *La pesanteur et la grâce*. Ancora sconosciuta in Italia, la Campo contribuì a diffonderne il nome attraverso traduzioni e saggi (in particolare curò l'omaggio a S. Weil apparso su «Letteratura» di maggio-agosto 1959, tradusse la *Venezia Salva* nel 1963 e *L'Iliade o il poema della forza* nel 1967 per il volume *La Grecia e le intuizioni precristiane*), alla Weil dedicò inoltre la poesia *Elegia di Portland Road*.

Nelle parole di Cristina Campo ricorrono spesso espressioni e concetti weiliani: «attenzione», «sapore massimo di ogni parola», «piani multipli», «gravità e grazia», «sventura», «genio e talento» e poi la critica al progresso, l'amore per la bellezza che è verità divina. Sono questi alcuni dei più importanti concetti della Weil in cui la Campo si riconosce, così come dovette riconoscersi nella volontà di soffrire nella propria carne le sventure del mondo (Simone Weil diventava «campo» partecipando alla vita degli operai, snaturata dalla catena di montaggio, e lavorando in officina con loro).

Per quanto riguarda l'argomento qui in questione, ovvero l'influsso di Simone Weil sulla crescita religiosa di Cristina Campo, si possono riportare le parole di Mario Luzi (citate nella recensione di Elisabetta Rasy a *Gli Imperdonabili*) che sostiene che fu la Weil a spostare la Campo da «un'originaria inclinazione un po' estetistica ai problemi della salvezza e del destino», e ancora: «prima era sembrata sufficiente [alla Campo] l'interpretazione dell'arte, della forma, poi questa le sembrò un tramite per altre rivelazioni»²⁴⁴.

La ricerca stilistica e la parola raffinata ed armoniosa delle prime poesie di *Passo d'addio* si caricano così di significati metafisici nelle ultime poesie liturgiche.

Il mito della perfezione stilistica non rimane perciò astratto e superficiale, ma si riempie di sostanza speculativa, di ricerca conoscitiva e religiosa. La perfezione, nei versi teologici campiani, non si riduce a banale prosa d'arte, perché si unisce a profondità di contenuti, a «densità»²⁴⁵, per usare una definizione zolliana. L'estetica è legata alla ricerca dell'invisibile. La bellezza dell'arte diviene segno del soprannaturale.

Parallelamente scrive S. Weil:

«Si considera sempre l'estetica come uno studio speciale, mentre è la chiave delle verità soprannaturali»²⁴⁶.

«È falso che non vi siano legami tra la perfetta bellezza, la perfetta verità, la perfetta giustizia, vi è più che dei legami, vi è un'unità misteriosa, poiché il bene è uno»²⁴⁷.

La Weil rivelò a Cristina Campo questa identità platonica di bene e bello, identità che la scrittrice aveva già ravvisato nel prediletto Hugo von Hofmannsthal, il quale sosteneva che: «estetica è etica»²⁴⁸, la bellezza cioè come forma mediatrice dello spirituale.

Scrivendo dell'«imperdonabile» Marianne Moore, la Campo giustifica il preziosismo estetico-stilistico della scrittrice americana sottolineandone l'origine divina:

«Ancora poco fa si parlò di lei, non senza garbo del resto, come di una monaca medioevale che ricami pianete memorabili, più vagheggiando i colori delle proprie sete che i santi volti effigiati – quasi che un'effigie possa ispirare venerazione se un'attenzione quasi maniaca non trascelse i materiali con cui rispondere alla visione»²⁴⁹.

Allo stesso modo, alla domanda dell'intervistatore che le chiedeva se l'insistenza sui pregi formali non rischiava di tornare a svantaggio del contenuto,

risponde, citando Léon Bloy, che: «È indispensabile che la verità sieda in gloria. Lo splendore dello stile non è un lusso ma una necessità»²⁵⁰. Vedremo in seguito gli sviluppi in poesia di questa nuova poetica campiana, che solo apparentemente contraddice l'originario proposito di rinuncia dello splendore, quel proposito espresso nella lettera alla Dalmati del 1956²⁵¹.

5.4. L' incontro con Elémire Zolla

Cristina Campo conobbe Elémire Zolla nel 1958, in occasione della collaborazione al programma radiofonico di letteratura «L'Approdo» e ne rimase profondamente colpita; di lui così Cristina scrive a Mita:

«Ho avuto solo qualche colloquio umano (o almeno tale è stato per me) con Elémir [sic] Zolla [...] La sua intransigenza è un miracolo che mi basta; è il solo che non abbia ceduto, che l'ipnosi del costume non abbia mai attaccato»²⁵².

Zolla possedeva una cultura immensa e cosmopolita, tra le materie di interesse si possono elencare la letteratura inglese e americana, la psicoanalisi, la filosofia, l'estetica, la sociologia, l'alchimia, l'antropologia e la mistica.

Fu grazie a Zolla che la Campo cominciò a interessarsi profondamente di letteratura mistica (aveva letto un tempo solo alcune scrittrici religiose che sarebbero dovute confluire nel progettato *Libro delle 80 poetesse*, di cui si conserva la scheda editoriale):

«Quando potrò le copierò anche Angela [da Foligno] – non posso leggere che questa gente, da qualche mese; di qualunque cosa al mondo io desideri sentir parlare, essi ne parlano perfettamente; la loro lingua si innalza tanto al di sopra, e scende tanto al di sotto

di loro che non si osa seguirli col pensiero né verso l'alto né verso il basso. Ma forse impareremo da loro almeno questo coraggio»²⁵³.

Queste letture servirono poi per la realizzazione dell'antologia dei *Mistici*, curata da Zolla e pubblicata nel 1963 (ampliata nel 1976-'80 col titolo *I mistici dell'Occidente*). Annuncia la Campo alla Pieracci:

«L'Antologia di *Mistici* di Elémir è una meraviglia. Saranno due grandi volumi nei quali si potrà leggere tutta la vita»²⁵⁴.

Anche l'incontro con Zolla è un momento importante all'interno del percorso di «ascesi» di Cristina Campo, grazie a lui l'interesse per la religione divenne dominante. Ricorda M. Luzi:

«La conoscenza di Elémire Zolla, il trasferimento a Roma e la frequentazione di ambienti religiosi spostarono il tema fondamentale della sua ricerca, che prima fu ricerca della verità detta poeticamente e poi si espresse nella pratica religiosa, nel mondo ascetico della contemplazione»²⁵⁵.

Non più campo e croce, non più religione come opera nel mondo, come partecipazione al dolore reale, d'ora in poi la ricerca campiana non sarà più verso il lato attivo, ma verso quello contemplativo e liturgico.

5.5. La morte dei genitori

Tra il 1964 e il 1965, Cristina Campo perdette entrambi i genitori. Forse fu proprio questo l'episodio “spartiacque” della sua vita, dopo questa dura esperienza, infatti, si colloca il periodo più intensamente religioso della scrittrice.

Tutta la vita di Cristina Campo, lo abbiamo visto, era stata un progressivo allontanarsi da «questo mondo»: la malattia che la costringeva in casa, l'infanzia solitaria, il distacco dalle tendenze culturali ufficiali, la critica alla realtà contemporanea svuotata di valori, col conseguente desiderio di rendersi invisibili.

La separazione dal mondo terreno (benché, come vedremo, non si possa parlare di distacco ascetico totale) spinse la scrittrice a ricercare una realtà più alta, più profonda da contrapporre alla banalità e volgarità che percepiva intorno.

L'approdo definitivo all'«altro mondo» avvenne dunque dopo la morte dei cari genitori, quando Cristina fu costretta ad abbandonare la casa al Foro Italico (presso il Collegio di Musica di Santa Cecilia, di cui il padre era direttore) dove aveva abitato coi suoi. Si trasferì allora sull'Aventino, prima alloggiò alla Pensione Sant'Anselmo, poi in un piccolo appartamento accanto.

Nel silenzio scandito dal suono delle campane dell'abbazia benedettina di Sant'Anselmo, che si trovava proprio di fianco alla sua casa, Cristina Campo visse in solitudine, trovando conforto nel silenzio profondo e nella bellezza perfetta della vita monastica e del rito liturgico:

«Non so dirle la bellezza , qui, di tutte le ore, la dolcezza delle campane, dell'orologio di Sant'Anselmo che suona ogni quarto d'ora. E quanto sia importante esser chiamati all'Angelus tre volte al giorno. E come la Trappa delle 3 Fontane, sia vicina e importante anch'essa, con i suoi monaci quasi invisibili, la sua chiesa perfettamente nuda, il suo silenzio. Un silenzio che quasi atterrisce dopo gli Uffizi, quando non sai se dietro le grate ci *siano* ancora i monaci o non ci siano. Un silenzio che quando chiudono le fibbie dei loro grandi antifonari rimbomba come a un tuono metallico»²⁵⁶.

Non legge più gli scrittori e i poeti amati un tempo (gli «imperdonabili»), ora le uniche letture gradite sono testi religiosi e preghiere:

«Se potessi respirare appena un poco più facilmente, sarebbe questa la vita che prediligo, quella del cenobita. Obbedienza, obbedienza, obbedienza – e come sola lettura la *Philokalia* (due grossi volumi inglesi) e il meraviglioso Breviario²⁵⁷ ».

«L'altra sera ho preso in mano i *Taccuini del Dr. Cechov* un libro che fino a 2 anni fa era la mia delizia, e dopo 10 minuti l'ho riposto. Una volgarità impalpabile, sottile. La volgarità del laico, dell'incredulo, evaporava da certe piccole osservazioni di quell'uomo senza bassezze, di quell'uomo per tanti versi adorabile. Così, per rallegrarmi senza la minima ombra di noia (la volgarità è veramente di una noia desertica), ripresi una grande biografia del Curato d'Ars. Si muore di paura, a leggerla, ma di noia – oh, di noia no, certo»²⁵⁸.

NOTE

- ²³⁰ GIOVANNA FOZZER, *Incredulità nell'onnipotenza del visibile: fiaba e fede in Cristina Campo*, in «Il Margine», XIX, 2, febbraio 1999, p. 18.
- ²³¹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 107.
- ²³² CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano, 2002, pp. 123-124.
- ²³³ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p. 124.
- ²³⁴ CRISTINA CAMPO, *Lettere a un amico lontano*, Scheiwiller, Milano, 1998, p. 20.
- ²³⁵ MARIO LUZI, *A guisa di congedo. Una religione dell'armonia del mondo*, in AA. VV., *Per Cristina Campo. Atti delle giornate di studio*, All'insegna del pesce d'oro – Scheiwiller, Milano, 1998, p. 238.
- ²³⁶ SIMONE WEIL, *Pensieri e lettere*, in «Letteratura», VII, 39-40, maggio-agosto, 1959, p. 18.
- ²³⁷ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 31.
- ²³⁸ *Ibidem*, p. 32.
- ²³⁹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a un amico lontano*, Scheiwiller, Milano, 1998, p. 95.
- ²⁴⁰ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 82.
- ²⁴¹ *Ibidem*, p. 41.
- ²⁴² *Ibidem*, p. 48.
- ²⁴³ LAURA BOELLA, *Cristina Campo*, in *Le Imperdonabili*, Tre Lune, Mantova, 2000, p. 52.
- ²⁴⁴ ELISABETTA RASY, *In breve, perfetta*, in «Panorama», 11 ottobre 1987, ora in «Città di Vita», LI, 6, novembre-dicembre, 1996, pp.573-574.
- ²⁴⁵ ELÉMIRE ZOLLA, *Venezia dei complotti*, «Il Corriere della Sera», 1 luglio 1987.
- ²⁴⁶ SIMONE WEIL, *Pensieri e lettere*, in «Letteratura», VII, 39-40, maggio-agosto, 1959, p. 11.
- ²⁴⁷ *Ibidem*, p. 25.

²⁴⁸ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Il libro degli amici*, Vallecchi, Firenze, 1963, p. 98.

²⁴⁹ CRISTINA CAMPO, *Gli Imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 77.

²⁵⁰ ANTONIO ALTOMONTE, *L'intervista: Cristina Campo*, «Il Tempo», 16 aprile 1972, p. 16, ora in CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p. 178.

²⁵¹ Cap. 2, par. 2.4.1.

²⁵² CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 95.

²⁵³ *Ibidem*, p. 135.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 183.

²⁵⁵ ENRICO GATTA, *L'imperdonabile voglia di poesia*, «La Nazione», 1 luglio 1989, ora in «Città di Vita», LI, 6, novembre-dicembre, 1996, p. 551.

²⁵⁶ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 195.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 193.

²⁵⁸ *Ibidem*, pp. 210-211.

Capitolo 6

La Tigre Assenza

6.1. Introduzione

Dopo le poche poesie degli anni 1957-'58, l'attività creativa di Cristina Campo si blocca e il silenzio poetico diventa sempre più profondo. Solo nel 1969 la poetessa pubblica due poesie, nella rivista «Conoscenza religiosa», intitolate *La Tigre Assenza* e *Missa romana*.

Sembra che il motivo principale di questo prolungato silenzio sia legato all'incessabile *quête* di perfezione della scrittrice, infatti, scrive alla Pieracci nel 1961:

«Scusi questa lettera sovraccarica di *perfezioni*. È una parola che mi ossessiona, con pochissime altre – le parole di quell' "era primaria" del linguaggio alla quale tento invano di arrivare. È certo, in ogni caso, che tutti gli altri strati geologici del vocabolario mi sono divenuti inabitabili; mi limito, qualche volta, a chieder loro diritto di asilo. È questa la ragione per cui non le ho mandato più poesie»²⁵⁹.

Qui si percepisce, ancora una volta, il tentativo di liberarsi di uno stile troppo raffinato e di ogni ornamento di superficie, a favore di un linguaggio puro e nudo che ritrovi in ogni parola il «sapore massimo», il significato originario, adamitico, aldilà di ogni deformazione soggettiva.

La lirica *La Tigre Assenza* rivela questa necessità di essenzialità e purezza del dettato perché risolve un concetto tramite un simbolo concreto (la morte – dei genitori – si configura nell’aspetto di una tigre), scartando ogni altra parola astratta o superflua, e perché – a differenza delle immagini delle poesie giovanili (*Passo d’addio*) – tale simbolo non è sottoposto a una interpretazione personale, soggettiva, arbitraria, ma viene accolto nel suo significato universale, oggettivo.

6.2. Il simbolismo

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...

Perfezione, in questa breve lirica, è espressione finalmente pura da ogni scoria passionale. Infatti, il dolore che è all’origine dei versi è sottoposto ad uno stretto controllo formale, onde evitare che generi sbavature nel dettato. Ciò che qui colpisce è l’estrema essenzialità del pianto: 14 versi brevi e scarni, ripetitivi e

circolari, che dicono solamente il necessario (cioè la preghiera ai defunti per la salvezza della propria preghiera: la stessa reciprocità è nell'incipit montaliano di *Proda di Versilia*: «I miei morti che prego perché preghino / per me, per i miei vivi»²⁶⁰, in *La bufera e altro*) ed evitano qualsiasi irrazionale manifestazione di lutto.

La piccola poesia sembra iniziare prima del suo grido incipitale, finire prima di dove dovrebbe finire. Il non detto è tutto quel dolore della perdita che la poetessa si rifiuta di esprimere esplicitamente (cancellare il soggetto e le emozioni per ottenere la perfezione) e l'interiezione iniziale, più che un grido di angoscia, è un topos letterario (basta pensare a Dante: «Ahi quanto a dir qual era è cosa dura» *Inferno*, I, 4).

Il dolore che è all'origine dei versi è situato prima dell'incipit, dietro quel grido che lo presuppone, il dolore che è ancora in agguato è oltre i puntini di sospensione finali (che implicano qualcosa di non espresso), il testo centrale, che è la poesia, è perfezione, privazione della passione impura (la bocca è finalmente «pura», e la parola chiave è sottolineata dalla sua posizione isolata).

La purezza e perfezione dei versi sono raggiunte quindi attraverso il controllo dei sentimenti, tramite un «modo di piangere controllato onde obiettivare la tragedia della morte»²⁶¹.

La poetessa riesce a trascendere il dolore attraverso un'espressione misurata che con il suo ritmo litanico e incantatorio crea un'atmosfera di momentanea sospensione dell'angoscia.

La figura simbolica della tigre concorre alla moderatezza dei versi, poiché permette di non nominare direttamente la parola tremenda che ad essa soggiace.

La poesia *La Tigre Assenza* mi dà quindi la possibilità di esaminare più approfonditamente un particolare aspetto della perfezione stilistica campiana che ho già anticipato diverse volte trattando le varie poesie. Mi riferisco alla poetica

dell'oggetto, al fatto che la precisione, l'esattezza, la perfezione ricercate nel dettato non si risolvono in una scrittura astratta che tenti di spiegare i suoi referenti attraverso discorsi teorici, chiarificatori, attraverso orpelli esplicativi. La poesia della Campo non è poesia raziocinante, bensì poesia di immagini e di figure estremamente concrete. La poetessa non spiega i concetti attraverso ragionamenti, ma li coglie e li raffigura attraverso i simboli.

La poetica simbolista si era già manifestata nelle precedenti liriche, dove idee, concetti, emozioni e stati d'animo erano sempre espressi in figura, ad esempio: il riporre gli abiti negli armadi per rappresentare lo scorrere del tempo, le immagini tratte dall'archeologia (la teca dei Musei Vaticani, il vasetto di miele nella tomba antica) o dalla Bibbia (il sangue di vitello grasso, tratto dalla parabola del figliol prodigo) per raffigurare determinati pensieri e sentimenti.

L'idea si incarna nel cuore delle cose:

«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»²⁶².

A livello retorico, questo sistema simbolico si manifesta nel proliferare di paragoni, metafore, analogie, e soprattutto di similitudini che, attraverso l'avverbio «come», collegano l'astratto con l'oggetto concreto che lo simboleggia.

La scrittrice spesso si lamenta dello scarso utilizzo del «come» nella decadente letteratura contemporanea:

«L'assenza quasi totale del *come* o dell'ablativo assoluto: la carenza di spirito analogico, se non vogliamo dire metaforico, della facoltà compiutamente poetica [...] di volgere la realtà in figura»²⁶³.

Nella poesia campiana abbondano gli esempi di questo «spirito analogico», eccone alcuni: la vecchiezza delle scale fiorisce «come una verga», i ricordi del passato si richiudono «come breve palmo», la devozione è «come ramo / curvato da molte nevi», l'allegria è «come falò», il movimento veloce e imprevedibile è «come ombra d'uccello sul sentiero» ecc.

L'esprimersi attraverso figure materiali contribuisce molto al raggiungimento della bellezza-perfezione formale, poiché permette di risolvere ogni idea in immagine visibile e poetica. Il pensiero, racchiuso nelle cose, acquista intensità plastica, acquista una percepibile bellezza che gli mancava quando era soltanto espressione astratta e speculativa.

Il processo campiano parte quindi dalla sintesi (l'immagine), passa attraverso l'analisi (individuazione dell'idea racchiusa nell'immagine, tramite l'attenzione), per poi ritornare alla sintesi iniziale:

«Come il gigante dalla bottiglia, dall'immagine l'attenzione libera l'idea, poi di nuovo raccoglie l'idea dentro l'immagine: a somiglianza, ancora una volta, degli alchimisti che prima scioglievano il sale in un liquido e poi studiavano in quale modo si raddensasse in figure. Essa opera una scomposizione e ricomposizione del mondo in due momenti diversi e ugualmente reali»²⁶⁴.

6.3. L'evoluzione nell'interpretazione del simbolo

La lettura del simbolo subisce un processo evolutivo, a causa del rifiuto campiano della soggettività deformante.

Nel paragrafo dedicato al concetto di attenzione²⁶⁵ ho dimostrato che l'itinerario di perfezione richiede un iniziale abbandono delle false immaginazioni personali, per avere uno sguardo giusto, oggettivo e puro sulla realtà («Giustizia, occhio d'oro, guarda»²⁶⁶).

Se prima ho analizzato il concetto dal punto di vista di evoluzione interiore e di svuotamento dell'io, ora prenderò in considerazione la conseguenza di questo iter di purificazione, ovvero dimostrerò come le immagini della poesia campiana subiscano un perfezionamento di carattere interpretativo: da una iniziale lettura soggettiva del simbolo, ad una lettura oggettiva, dall'immaginazione personale, all'attenzione che permette la reale decifrazione della realtà.

Pavel A. Florenskij, in un saggio riportato nella rivista «Conoscenza religiosa», auspicava la realizzazione di un dizionario di simboli, affinché ad ogni figura si attribuisse il suo significato universale, poiché:

«L'espressione d'una medesima idea suscita le stesse immagini in tutti i tempi e presso tutti i popoli»²⁶⁷.

Lo stesso Florenskij parla della corrente simbolista francese e russa come di un allettante periodo letterario, che però non ha dato che interpretazioni personali dei simboli (e quindi false), tutt'altro che di valore universale, antropologico:

«A parte le seducenti teorie e le leggiadre immagini letterarie (che non hanno tuttavia nessun rapporto con la simbologia) i simbolisti non ci hanno lasciato niente. Fu a loro del tutto estranea la spiegazione storico-comparativa delle immagini e delle norme simboliche e in questo campo l'assenza di una rigorosa metodologia scientifica li portò a seguire procedimenti pseudosimbolici e pseudoletterari, coi quali alla fine rimase compromesso il concetto stesso di "simbolismo"»²⁶⁸.

Lo studioso propugnava un superamento di tali interpretazioni soggettive del simbolo («Manifestazioni individuali di un arbitrio e di una mentalità indeterminatamente mistici»²⁶⁹), a favore di un metodo scientifico e rigoroso d'indagine.

Similmente, ma in ambito poetico, si colloca la ricerca sul «correlativo oggettivo» di T. S. Eliot, che viene così efficacemente definita da Mario Praz:

«La carriera poetica di Eliot potrebbe descriversi come una regressione dalla moderna all'antica Musa Metafisica, dal simbolismo inteso in senso individuale, arbitrario, dei moderni, ove la suggestione sfuma e si perde nella musica verbale (esempio tipico Mallarmé), al simbolismo dantesco, di carattere universale, spersonalizzato. Ché la vera originalità non consiste per l'Eliot in un'eccentricità, sia pur geniale, d'ispirazione [...], ma nel dare espressione suprema a un'esperienza di carattere universale»²⁷⁰.

Ho riportato qui queste riflessioni perché mostrano una forte analogia con la poetica campiana della pura verità nelle immagini, che consiste in un mezzo «per distaccarsi dalle passioni, per visualizzarle»²⁷¹.

La poesia *La Tigre Assenza* è veramente esemplare in relazione al passaggio dalla lettura soggettiva e personale del simbolo, alla lettura reale, universale, archetipica di esso.

Prima di passare all'analisi di questa poesia, vorrei brevemente ricordare alcune figure della prima produzione poetica (*Passo d'addio* e *Quadernetto*) che venivano ancora interpretate soggettivamente, poiché l'io non era stato ancora cancellato (come abbiamo visto, l'annullamento dell'io inizia all'epoca delle poesie sparse del 1957-'58).

Ad esempio si possono citare le immagini archeologiche, che acquistano un valore personale, un significato atto a rappresentare il privato sentire della poetessa.

Si tratta simboli che diventano un espediente per la manifestazione plastica del proprio io: i due defunti, estranei ma uniti nella teca, sono sì «l'immagine stessa dell'amore»²⁷² (secondo le parole della poetessa a Margherita Dalmati), ma più che altro sono simbolo del *personale* amore deluso e negato; il miele silenzioso nella tomba simboleggia in maniera icastica le *individuali* riflessioni sulla parola.

Lo stesso procedimento personalizzante si ha con le immagini bibliche: la via di Damasco è quella su cui la poetessa stessa si vorrebbe destare e il sangue di vitello grasso purtroppo non zampilla per lei.

Con la cancellazione dell'io alla fine degli anni '50 la poetessa supera la fase individualizzante delle poesie giovanili e conquista il simbolo universale, prestabilito, conquista l'«alfabeto di simboli»²⁷³ di cui si compone il linguaggio.

6.4. Il significato della tigre

La lirica *La Tigre Assenza* è perfetta perché rappresenta il dolore oggettivandolo attraverso un'immagine e perché questa immagine ha un significato universale.

Per quanto riguarda il primo aspetto, vorrei far notare che la scrittrice associa un sostantivo astratto («Assenza»), che esprime l'effetto della morte distruttrice, ed un sostantivo concreto («Tigre») che ha proprio lo scopo di dare forza plastica e bellezza visibile all'idea espressa.

La Campo stessa, in una lettera a María Zambrano, parla dell'assenza come di qualcosa estremamente concreto (e della morte come di un divorare continuo, la tigre):

«L'orrore indicibile della loro assenza, ogni giorno più concreta e terribile – e quel lavoro spietato della morte che, come sul volto umano, così anche nel nostro cuore non lascia che i lineamenti sovrani della creatura»²⁷⁴.

L'immagine della tigre compare frequentemente negli scritti campiani, probabilmente è un'altra di quelle figure perfette che la scrittrice ama utilizzare, anzi, è ancora più perfetta delle figure ricorrenti di *Passo d'addio* e di *Quadernetto*, poiché non è soltanto stilisticamente perfetta, ma lo è anche

«antropologicamente», essendo un simbolo non più personale e privato, ma un animale dell'immaginario collettivo. Spiega infatti Gilbert Durand che: «Il leone, e talvolta la tigre ed il giaguaro» sono «simbolo dell'instabilità del tempo distruttore», e ancora: «terrore davanti al mutamento e davanti alla morte divorante, tali ci sembrano essere i due primi temi negativi ispirati dal simbolismo animale»²⁷⁵.

La tigre compare dunque nelle lettere campiane sempre associata all'idea di morte o di estremo pericolo:

«Exit, dunque, Ottobre. Silenzio nel Circo, in attesa di Novembre, la ferocissima tigre, a cui il domatore mette la testa in bocca»²⁷⁶.

«E io piango e tremo ed è come se nella stanza quieta, dove tanto vorrei studiare e scrivere, giacesse all'angolo una tigre battendo la coda, ritmicamente»²⁷⁷.

Del resto, anche la tradizione letteraria conferma che il significato di tale felino è quello di morte o ferocia estrema.

Petrarca si lamenta perché l'amata Laura, «questa humil fera», ha «un cor di tigre o d'orsa»²⁷⁸, e altrove perché le sue fortune sono veloci ad abbandonarlo, sono «più levi che tigre»²⁷⁹, dimostrando così il significato di pericolo, crudeltà e distruzione del felino.

Shakespeare, nel sonetto IXX, parla del «tempo divoratore» e lo invoca affinché non deturpi la fronte dell'amata e perché si limiti a strappare «le zanne aguzze alle fauci crudeli della tigre»²⁸⁰.

Blake, nella famosa poesia *La tigre*, ha definizioni inquiete per il felino: «agghiacciante simmetria» e «divampante fulgore»²⁸¹ lo caratterizzano.

Eliot associa la tigre a Cristo che viene non più per essere mangiato dagli uomini, ma per divorarli lui stesso: «Venne Cristo la tigre», «La tigre balza nell'anno nuovo. Ci divora»²⁸² (da: *Gerontion*).

Infine Borges, che frequentemente cita tigri e felini nei suoi racconti, in *Lo zahir* (che fa parte della raccolta del 1949, *L'Aleph*) narra di una tigre magica che faceva impazzire le persone che la vedevano: «Sul pavimento, sui muri e sul soffitto un fachiro musulmano aveva disegnato [...] una specie di tigre infinita. Quella tigre era fatta di molte tigri, in modo vertiginoso»²⁸³. Anche qui dunque, la tigre rappresenta un grande pericolo.

6.5. Dalla poesia alla preghiera

La poesia *La Tigre Assenza* segna quindi il passaggio dal simbolismo personale al simbolismo collettivo, e quest'ultimo avrà poi grande espressione nella successiva poesia liturgica, essendo il rito, per la comunità di fedeli, un «cosmo simbolico» che allude al suo «doppio celeste»²⁸⁴. Ogni simbolo che nelle poesie degli anni '50 aveva un valore arbitrario e unicamente poetico o suggestivo, acquisterà allora un valore universale, soprattutto in quanto allusione a Cristo. Il giglio che in *Elegia di Portland Road* era un fiore puro associato ai bambini («i bambini trafitti dai lunghi gigli») diventerà così il fiore puro per eccellenza: Cristo²⁸⁵; lo stesso si può dire per i numerosi fiori che caratterizzavano le prime poesie e che diverranno «il portentoso Fiore»²⁸⁶; il rovetto della memoria individuale²⁸⁷ ritornerà ad essere il primitivo e biblico Cespuglio Ardente (in *Mattutino del venerdì santo*²⁸⁸); il palmo della mano tanto spesso citato, si spersonalizzerà per tornare ad essere il palmo ferito dai chiodi: «pure palme trapassate»²⁸⁹, il sangue sarà solo quello, per antonomasia, della Passione.

Analogamente, la lirica in questione segna il passaggio dalla poesia alla preghiera. Cristina Campo prega i genitori defunti affinché la tigre famelica risparmi la bocca e la voce che da questa bocca deve uscire, e tale voce non è più

poesia bensì preghiera: «perché la Tigre, / la Tigre Assenza, / o amati, / non divorì la bocca / e la preghiera...».

Per la scrittrice la poesia ormai non esiste più come espressione lirica ed elegiaca del proprio sentire, ma esiste soltanto come preghiera, voce pura («la bocca sola / pura»), impersonale ed oggettiva e perciò perfetta. La preghiera, infatti, non deve essere intesa a modo di richiesta privata, di petizione per l'ottenimento di un vantaggio personale, ma deve essere considerata come orazione gratuita. La Campo si lamenta del decadimento dell'orazione a scopi soggettivi:

«Sarebbe necessario fermarsi un attimo sul concetto stesso di orazione, che in Occidente sembra essere entrato in piena eclissi [...] per quelli che ancora la praticavano l'orazione non sembrava avere più, se non in certi chiostri, altro volto che quello volontario della petizione»²⁹⁰.

Giovanni Pozzi spiega che:

«*Oratio* significa rivolgersi a Dio senza nessun altro scopo che quello di rivolgersi a Dio: il che è il punto, parlando in termini di grammatica generale, il più vicino alla parola poetica. Ecco quindi su che cosa avviene con grande intelligenza il congiungimento tra poesia e preghiera in Cristina Campo»²⁹¹.

Nel 1958 (il periodo della purificazione interiore), la Campo ancora confessava di non essere certa della purezza incorrotta della sua poesia:

«Ma io non ho, davvero, che la poesia come preghiera – ma posso offrirla? E quando mai la sentirò così *vera* (non dico pura, ma è differente?) da poterla deporre a quell'altare – di cui non vedo e forse non vedrò mai che i gradini – come un cesto di pigne verdi, una conchiglia, un grappolo?»²⁹².

Nel 1970 (quindi nel periodo di *La Tigre Assenza*) il percorso di purificazione è completato, la poesia quindi non è più lirica, lusso e capriccio personale, ma dovere poiché è preghiera vera e incontaminata da rivolgere a Dio:

«La poesia – presa e lasciata da me le mille volte come un capriccio, un lusso, una voluttà segreta e saltuaria alla quale si dovessero anteporre in ogni caso i “doveri”, e che in realtà era il *solo* dovere, quel che in religione si chiama dovere di stato o di stretto rigore: come lo è sempre il “talento” che ci è stato dato, sia pure piccolissimo; il quale non è un dono ma un prestito, che va trafficato, di cui ci sarà chiesto conto e che, se non lo usiamo, ci sarà *tolto*...»²⁹³.

Su queste basi poggia l'ultima produzione poetica campiana che fa della liturgia bizantina una poesia incontaminata, una preghiera di lode. La poetessa scompare in quanto soggetto, in quanto persona (e tornano alla mente le parole sull'invisibilità, riportate al capitolo 4, paragrafo 4.3.2.), non parla più di sé e dei suoi turbamenti, ma si dedica ad una descrizione accurata del rito, si propone come pura voce, come «bocca sola» ad osannare il suo Dio attraverso la liturgia.

NOTE

- ²⁵⁹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 150.
- ²⁶⁰ EUGENIO MONTALE, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 1984, p. 253.
- ²⁶¹ MONICA FARNETTI, *Cristina Campo*, Tufani, Ferrara, 1996, p. 35.
- ²⁶² CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 167.
- ²⁶³ *Ibidem*, p. 80.
- ²⁶⁴ *Ibidem*, p. 168.
- ²⁶⁵ Cap. 3, par. 3.3.
- ²⁶⁶ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 166.
- ²⁶⁷ PAVEL A. FLORENSKIJ, *Il simbolario o dizionario dei simboli*, in «Conoscenza religiosa», 2, aprile-giugno 1977, p. 105.
- ²⁶⁸ *Ibidem*, p. 107.
- ²⁶⁹ *Ibidem*.
- ²⁷⁰ MARIO PRAZ, *Storia della letteratura inglese*, Sansoni, Firenze, 1998, p. 676.
- ²⁷¹ *Ibidem*.
- ²⁷² CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1991, p. 289.
- ²⁷³ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 207.
- ²⁷⁴ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano, 2002, p. 122.
- ²⁷⁵ GILBERT DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Dedalo, Bari, 1991, pp. 78-80.
- ²⁷⁶ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, pp. 43-44.
- ²⁷⁷ CRISTINA CAMPO, *Lettere a un amico lontano*, Scheiwiller, Milano, 1998, pp. 94-95.
- ²⁷⁸ FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, Einaudi, Torino, 1992, p. 208 (sonetto CLII).
- ²⁷⁹ *Ibidem*, p. 79, (Sonetto LVII).
- ²⁸⁰ WILLIAM SHAKESPEARE, *Sonetti*, Einaudi, Torino, 1965, p. 40.

-
- ²⁸¹ WILLIAM BLAKE, *Visioni*, Mondadori, Milano, 1982, p. 27.
- ²⁸² THOMAS STEARNS ELIOT, *Opere*, Bompiani, Milano, 1973, pp. 211-213.
- ²⁸³ GEORGE LUIS BORGES, *Tutte le opere*, Mondadori, Milano, 1984, pp. 853-854.
- ²⁸⁴ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 245.
- ²⁸⁵ CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1991, p. 41: «Più inerme del giglio» (incipit di *Missa Romana*).
- ²⁸⁶ *Ibidem*, p.45. Citazione da *Diario Bizantino*.
- ²⁸⁷ *Ibidem*, p. 40: «E al centro del rovetto riavvampano i vivi / [...] come tu li ricordi» (da: *Elegia di Portland Road*).
- ²⁸⁸ *Ibidem*, p. 52: «l'altare vuoto e spoglio / al centro di un Cespuglio Ardente».
- ²⁸⁹ *Ibidem*, p. 41 (*Missa Romana*).
- ²⁹⁰ CRISTINA CAMPO, Introduzione a *Racconti di un pellegrino russo*, Rusconi, Milano, 1973; anche in CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 228.
- ²⁹¹ GIOVANNI POZZI, *La liturgia nella poesia e nella prosa di Cristina Campo*, in «Humanitas», LVI, 3, giugno 2001, p. 359.
- ²⁹² CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 107.
- ²⁹³ *Ibidem*, p. 230.

Capitolo 7

Le poesie liturgiche

7.1. Introduzione

Nel 1969, Cristina Campo pubblica sulla rivista «Conoscenza religiosa» la sua prima poesia di carattere liturgico, dal titolo *Missa Romana*, in cui si cimenta in una mimesi poetica della liturgia latina che ella tentò invano di salvare, poiché nell'antico linguaggio misterioso (definito in quei versi: l'«odorosa nube della lingua») riconosceva la presenza del Mistero, del Sacro, del «Tremendo» (epiteto ricorrente nella poesia campiana²⁹⁴ per definire Dio).

A tale proposito la scrittrice, nel saggio intitolato «*Una voce*» (così si chiamava l'associazione sorta in difesa della liturgia preconciliare), cita le parole di Padre Roquet:

«Se domani si celebrasse la liturgia in un linguaggio immediatamente intelligibile e familiare ai nostri fedeli, non sarebbe più una 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»²⁹⁵.

Dopo questa prima importante prova, la vera e propria fioritura della poesia teologica si ha nel 1977, quando nel primo numero dell'anno di «Conoscenza

religiosa», compaiono postume (la poetessa era morta da solo pochi giorni) le ultime poesie campiane.

Diario bizantino, Nobilissimi ierei, Mattutino del venerdì santo, Canone IV, Ràdonitza (Annuncio della Pasqua ai morti), sono questi i titoli, già di per sé solenni, delle liriche con cui la Campo riproduce la maestosità del rito liturgico bizantino che aveva cominciato a frequentare presso il Collegio Russicum, in seguito alla decisione conciliare di abolizione del rito latino e di emarginazione del canto gregoriano.

La scrittrice ritrova nel culto orientale la suggestione e la bellezza che il Concilio Vaticano andava sopprimendo. Trova lo scintillio dei ceri, l'oro delle icone, le ricche iconostasi, le preziose vesti sacerdotali, le fragranze di rosa e di incenso, trova «lo smeraldo delle *sue* settimane»²⁹⁶ sepolto tra il «generale orrore»²⁹⁷ della contemporaneità.

Ho intenzione di dimostrare come il concetto di perfezione assuma ora un valore nuovo e più profondo rispetto ai significati che aveva nella produzione poetica precedente.

Da un lato, infatti, si nota il definitivo raggiungimento di quella perfezione-purezza interiore tanto agognata; dall'altro si rende evidente la destinazione metafisica della ricerca estetica di un tempo²⁹⁸: ora perfezione e bellezza non sono più considerabili come estetismo gratuito (l'«oreficeria»), ma come splendore necessario alla mimesi dello splendore divino.

7.2. Il raggiungimento della purezza

La ricerca estenuata di uno sguardo puro e incontaminato sulle cose, e di un' altrettanta espressione poetica nuda e trasparente, erano stati da sempre gli obiettivi principali della ricerca poetica campiana²⁹⁹.

Si può riconoscere che in quest' ultimo insieme di poesie, la poetessa abbia raggiunto il suo scopo di cancellazione dei «vapori passionali»³⁰⁰ privati, falsificanti la verità degli oggetti.

La perfezione interiore, intesa dunque come purezza nella lettura e nella descrizione dei referenti poetici, è qui totalmente ottenuta, infatti, in queste ultime poesie la scrittrice è veramente assente, il soggetto deformante della prima produzione lirica è cancellato.

Ora la scrittrice non parla più di sé, dei suoi turbamenti adolescenziali e della sua privata elegia, ora è effettivamente «assente [...] fiamma libera»³⁰¹, scomparendo (tuttavia senza perdere i sensi, che anzi questi, lo vedremo in seguito, sono intensificati) all'interno dei fulgori del rito.

Il segnale forse più evidente della soppressione dell'individualismo deformante ed ingannevole, è ravvisabile nella scelta di non scrivere più in prima persona singolare, come invece, logicamente, accadeva nella poesia lirica di un tempo.

Per essere più precisi, il pronome personale «io» compare una sola volta, ripetuto nel refrain di *Diario bizantino*: «Due mondi – e io vengo dall'altro», ma tale attestazione è ininfluente relativamente al discorso sull'azione falsificante dell'io, poiché tale io è ormai lontano, è «oltre il tempo, oltre un angolo»³⁰², è nell'altro mondo della liturgia, ovvero della verità (poiché la liturgia è rappresentazione terrena del mondo divino).

Esemplare è anche il modo in cui la scrittrice si rivolge – per un'unica volta – a se stessa, nel verso in lingua tedesca: «du kleine, waffenlose Dichterin!» («tu piccola, indifesa Poetessa!»), nell'ultima sezione di *Diario bizantino*.

Parla a se stessa dandosi del tu, come se si guardasse dal di fuori, e quindi in modo vero, impersonale e incontaminato, ed oltretutto nasconde il suo io dietro a delle parole oscure, straniere, e si fa piccola ed indifesa, cioè ritorna pura come una bambina o come un poeta con la “P” maiuscola.

Il poeta autentico, infatti, è colui che vive la poesia non come mezzo privato di espressione, ma come mezzo per esprimere la verità delle cose. Cristina Campo assume così una funzione mediatrice, sacerdotale³⁰³, perché si pone come intermediario della verità divina che si manifesta nel finito, nella materia, nello splendore del rito e, più in generale, nella natura che ci circonda³⁰⁴:

«Poesia è anch'essa attenzione, cioè lettura su molteplici piani della realtà intorno a noi, che è verità in figure. E il poeta, che scioglie e ricompono quelle figure, è anch'egli un mediatore: tra l'uomo e il dio, tra l'uomo e l'altro uomo, tra l'uomo e le regole segrete della natura»³⁰⁵.

7.3. Lo splendore dello stile

Il preziosismo ornamentale che caratterizzava le liriche contenute nella plaquette *Passo d'addio* era già stato parzialmente superato nel linguaggio più pieno delle poesie del 1957-'58, ma si può dire che il vero e proprio cambiamento si manifesta solo nel lessico solenne e ricco di echi barocchi dell'ultima produzione liturgica.

Lo «splendore», a cui Cristina Campo diceva di voler rinunciare³⁰⁶, nemmeno ora viene a mancare, ma con ciò non credo che si possa affermare che l'obiettivo campiano di abbandono dell'ornamento prezioso non sia stato realizzato.

Occorre infatti considerare il problema dello «splendore» in maniera più sottile, da un punto di vista ideologico, più che dal versante stilistico.

Ciò che la poetessa non apprezzava della sua prima poesia era il lusso gratuito, l'estetismo di superficie, la brillantezza formale che non era ancora giustificata da alcuna preziosità degli argomenti trattati.

Significante e significato devono infatti essere uniti intrinsecamente, perciò il lusso formale è un errore ed un'attribuzione impropria se non è accompagnato dal lusso o dall'importanza dei contenuti. Scrive la Campo nel saggio *Attenzione e poesia*:

«Bellezza e significato, indipendenti e tuttavia inseparabili, come in una comunione»³⁰⁷.

Appropriarsi allora di un linguaggio dorato soltanto per esprimere i propri “piccoli” drammi è un peccato da scontare, è un'azione illecita.

La Campo pagò con un prolungato silenzio poetico questo errore della sua prima produzione, quest'imperfezione morale, questa mancanza di umiltà. Superbamente aveva arrogato a sé – e alla poesia che parlava di sé – una ricchezza formale che non le spettava di diritto.

Attraverso la poesia liturgica renderà a Dio il lusso e lo sfarzo che solo a lui competono. Secondo la scrittrice, infatti, Dio vuole essere onorato in modo prezioso, e questo accade nella magnificenza della liturgia e della poesia che imita la liturgia.

In *Note sopra la liturgia* la poetessa scrive pagine deliziose sul gesto pieno di venerazione di Maria Maddalena, in cui ravvisa l'origine della liturgia cristiana:

«La liturgia cristiana ha forse la sua radice nel vaso di nardo prezioso che Maria Maddalena versò sul capo e sui piedi del Redentore nella casa di Simone il Lebbroso, la sera precedente alla Cena. Sembra che il Maestro si innamorasse di quello spreco incantevole. Non soltanto lo oppose alteramente alla torva filantropia di Giuda che, molto

tipicamente, ne reclamava il prezzo per i poveri: “Avrete sempre i poveri, ma non avrete sempre me” – [...] ma addirittura replicò quel gesto la sera dopo, quando, precinto e inginocchiato, lavò con le Sue mani divine i piedi dei dodici Apostoli, allo stesso modo che Maddalena, scivolando tra il giaciglio e il muro, aveva lavato i Suoi»³⁰⁸.

Lo splendore della forma, dei gesti, è quindi un elemento necessario di lode, è un’esplicita manifestazione della bellezza di Dio, un’immagine terrena della Perfezione.

Perciò, alla domanda dell’intervistatore: «L’insistenza sui pregi formali non rischia di tornare a svantaggio del contenuto?», la Campo può così rispondere:

«Léon Bloy fissò l’ideale: “È indispensabile che la verità sieda in gloria. Lo splendore dello stile non è un lusso ma una necessità»³⁰⁹.

Prenderò ora in considerazione i vari aspetti in cui si manifesta il lusso formale di quest’ultima produzione poetica: il tono salmodico, il lessico solenne, le immagini barocche.

7.3.1. Il tono salmodico

La poesia liturgica campiana tenta la mimesi del rito non soltanto ricreandone i contenuti, attraverso la descrizione accurata dei suoi molteplici aspetti, ma anche – a livello di significanti – riproducendo il ritmo di aulica monotonia degli inni, dei canti, delle preghiere.

Tale carattere salmodico può «ipotizzarsi imitativo del canto gregoriano (o di ciò che vi corrisponde nella musica liturgica bizantina)»³¹⁰. La poetessa riesce a imitare «stereotipia, ritmo, unisono»³¹¹ del canto liturgico soprattutto attraverso la ripetizione di strofe simili e di *refrain* leggermente variati:

Dove va
questo Agnello
che ai vergini è dato
seguire ovunque vada dove va
questo Agnello
stante diritto e ucciso
sul libro dei segnati
ab origine
mundi?

Non si può nascere ma
si può restare
innocenti.

Dove va
questo Agnello
che a noi gli ucciditori non è dato
seguire coi segnati
né fuggire
ma singhiozzando soavemente concepire
nel buio grembo della mente
usque ad consummationem
mundi?

Non si può nascere ma
si può morire
innocenti.

(da *Missae Romanae*)

7.3.2. Il lessico solenne

La ricchezza di termini elevati, tipici del linguaggio religioso, crea un'atmosfera altamente cerimoniale. La Campo si avvale del mezzo della citazione diretta di frammenti di canti e preghiere (che in genere riproduce in carattere minuscolo), ad esempio, in *Diario bizantino*, ricorrono le parole del Kerubikon, o Inno dei Cherubini:

Estatici allarmi ed appelli
 d'angeli ministranti:
Le porte! Le porte!
escano i catecumeni!
 Tre volte beato l'inno,
 tre volte divina la folgore
 teologica dei Cherubini,
 ingiunge di deporre, disperdere dimenticare
 ogni sollecitudine mondana.
Nessun catecumeno rimanga!

Oppure introduce frasi latine («ab origine mundi», «ad consummationem mundi»), di origine biblica: «Il taglio vivente ed efficace» della parola divina (Ebrei 4, 12); «*Con desiderio ho desiderato*», dalle parole di Cristo durante l'ultima cena: «Ho ardentemente desiderato di mangiare questa Pasqua con voi» (Luca 22, 15); «gyrum coeli circuisti sola», dalle parole della Sapienza: «Sola percorrevo la volta del cielo» (Ecclesiastico 24, 5-20).

In generale, utilizza il lessico aulico e oscuro della liturgia orientale: i nomi che indicano Dio, i nomi degli oggetti del rito e dei funzionari religiosi.

I nomi simbolici del divino: Agnello immedicabile, Lume coperto, Sepolto sole, Portentoso fiore, Tremendo Dono, suprema Maschera, radice di Jesse, Divina Veronica...

I nomi degli oggetti religiosi: il «conopeo», che è il velo che ricopre il tabernacolo; le soavi «dalmatiche» e il «latteo pallio», che sono paramenti sacerdotali; lo «sciàmito purpureo»: un rosso tessuto di seta che ricopre il Calice; l' «aër» che è il velo che ricopre il Calice; il «myron» che è un crisma odoroso composto da gomme, piante aromatiche, vino, olio bolliti su un fuoco alimentato da vecchie icone.

I difficili nomi grecizzanti dei sacerdoti: ierei, ipodiacono, igumeno, Basileo, Archiereo, despota ecc. e i nomi solenni degli angeli: «incorporee Legioni», «Arcistrateghi di luce», «occhi cherubinici».

Infine, si possono citare alcune formule particolarmente imponenti come: «augusti deserti», «uranico vento», «sepalò affilato» (il petalo del fiore), «boccio cremisi» (il tuorlo dell'uovo), «psichiche vecchiezze», «lapidi d'ipogei» (i sepolcri), «santo ideogramma della benedizione» (la mano benedicente del sacerdote), ecc.

7.3.3. Le immagini barocche

Queste ultime poesie campiane abbondano di immagini pesanti che creano un'atmosfera barocca, totalmente lontana dalla delicatezza e dalla tenera raffinatezza delle liriche degli esordi. Si hanno dunque picchi di realismo crudo e di gonfiori seicenteschi, che in qualche modo erano già stati preannunciati dalla pienezza del lessico delle poesie sparse del 1957-'58, ma che ora sono molto più accentuati e portati all'estremo.

Credo che solo la poesia *Monaci alle icone* conservi ancora il ricordo della dolcezza di un tempo, in quel gesto affettuosamente istintivo del monaco orante che, inginocchiandosi, «si rotola a piè delle icone come un cucciolo d'oro», o nel gesto, tenero e sensuale insieme, del «giovane Gregorio» che, abbracciando l'amata icona, si lascia andare ad un «lentissimo bacio» dopo un «lunghissimo sguardo».

D'altronde anche la lettera a Spina, in cui la scrittrice si era prolungata per varie pagine in un'accurata e particolareggiata descrizione della cerimonia di ordinazione sacerdotale, termina con la considerazione sul «sorriso di ineffabile tenerezza» del nuovo sacerdote, che è stato «il momento più terribilmente toccante della cerimonia, in sé così sacra e tremenda da lasciare poco posto alla commozione»³¹².

Sacro e tremendo sono dunque i sentimenti dominanti nella poesia liturgica campiana, e la tenerezza antica è quasi totalmente bandita. La sprezzatura, cioè l'atteggiamento morale lieve, delicato, la «grazia interiore»³¹³ che la Campo elogiava nel saggio *Con lievi mani* e che si riconosceva nella danza tenue dell'addio, viene ora a mancare in questo drammatico teatro liturgico.

Il linguaggio gonfio, a tratti crudele, è lo strumento attraverso il quale la Campo esprime l'intensità tragica del rito liturgico latino (*Missa Romana*), e soprattutto di quello bizantino (*Diario Bizantino, Mattutino del venerdì santo, Ràdonitza*).

L'approdo al mondo di origine metafisica, al «mondo celato al mondo, compenetrato nel mondo, / inenarrabilmente ignoto al mondo» non causa perciò la perdita della concretezza d'espressione (tratto peculiare della poetica campiana), anzi, il linguaggio si fa ancora più consistente, più violentemente realistico, in modo da donare estrema plasticità ad argomenti che altrimenti potrebbero sconfinare nel soprannaturale o nell'astratto filosofare.

Vorrei sottolineare in particolare l'atmosfera macabra, cupa e rigonfia di alcuni versi come questi di *Missa Romana*, in cui si descrive il gesto del celebrante che cade in ginocchio alla benedizione dell'ostia:

Dagli ossami dei martiri
tritume di gaudio
cresce
la radice di Jesse
sboccia nel calice rovente
e nella bianca luna
crociata di sangue e
stendardo
che sorgendo gli fiacca
i ginocchi.

Oppure, sempre dalla stessa poesia:

Ossessi
alla porta
nel profumo di peste
mimano e vendono con lazzi
agli infermi e deformati
della probatica vasca
la sua soave maschera di suppliziato.

Sono immagini che riecheggiano il «fosco bagliore sepolcrale³¹⁴» dei sermoni e delle poesie teologiche di John Donne (che la Campo aveva tradotto nel 1971 per il volume einaudiano *Poesie amoroze. Poesie teologiche*). Ad esempio, nell'incipit della poesia di Donne, *Reliquia*, si scontrano scurezze e bagliori (come

nella Campo: «ossami di martiri» con «bianca luna», o l'ossimoro: «profumo di peste»³¹⁵):

Quando si spezzi la mia tomba
 Per dar ricetta a qualche nuovo ospite
 [...]
 e il becchino vi scorga un'armilla
 di brillanti capelli intorno all'osso³¹⁶
 [...]

Ma e soprattutto nei sermoni che si rivela tutto lo spirito lugubre del poeta inglese:

«Un putridume, dapprima, e poi nemmeno un putridume, non esalerò più nemmeno cattivo odore, ma nessun odore, sarò insipida, indifferente, sciocca polvere»³¹⁷

unito a tutto il chiarore abbagliante dei raggi del sole sul mare, e allo scintillio delle «pietre preziose» e dell'«ambra medicinale»³¹⁸.

I gonfiori barocchi della poesia campiana non si manifestano solamente nelle immagini di tono macabro ma, in generale, in tutte le descrizioni che vengono sempre caricate di termini a volte ampollosi, o particolarmente ricercati. Ad esempio, nella descrizione del rito di annunciazione della Pasqua ai morti, quando i sacerdoti si recano al cimitero e posano un uovo (simbolo di vita perenne) e dei petali sulle lapidi:

Nel vento di primavera
 l'antica chiesa indivisa
 annuncia ai morti che indivisa è la vita:

su lapidi d' ipogei
 posa i sèpali che ancora tremano
 e al centro, al plesso, al cuore,
 là dov'è sepolto il Sole,
 là dov'è sepolto il Dono,
 il piccolo uovo cremisi del perenne tornare,
 dell'umile, irricognoscibile
 trasmutato tornare.

7.4. Sensi soprannaturali

Un aspetto molto importante delle poesie religiose della Campo è la ricchezza di immagini che sollecitano i sensi. Anche questo è un fatto che riconduce all'atmosfera barocca, e che permette di interpretare l'itinerario della poetessa verso la perfezione nel senso di un percorso a cui viene negato il volo mistico a Dio, alla Perfezione. I sensi ci legano a terra, «con un cuore legato non si entra nell'impossibile»³¹⁹.

Prima di passare in rassegna i versi in cui si manifesta tale carnalità, è necessario considerare il saggio del 1971, *Sensi soprannaturali*, in cui la scrittrice, con un lessico «risonante di furore antimoderno e di bagliori barocchi»³²⁰, spiega che la spiritualità orientale accoglie gli aspetti concreti e sensuali nella partecipazione al divino, a differenza del modello mistico occidentale che predica il distacco dell'anima dal corpo.

Se nel misticismo occidentale l'anima abbandona i sensi imperfetti, in quello orientale sono i sensi stessi a diventare perfetti nell'unione con Dio. I sensi soprannaturali sono sensi che, a contatto col divino, subiscono una metamorfosi: diventano perfetti, gloriosi, «dotati di chiarezza, sottigliezza, agilità, impassibilità, capaci di attraversare i muri e le porte»³²¹.

Nell'introduzione al libro *Detti e fatti dei Padri del deserto*, Cristina Campo spiega che tali sensi intensificati erano tipici degli asceti orientali, i Padri del deserto appunto, che vivevano, tra il III e il IV secolo d.C., in grotte, in caverne, nelle rupi o in piccoli monasteri dei deserti di Scete, di Nitria, di Palestina e di Siria.

Era l'*hesychìa*, la «quiete divina o santa impassibilità»³²², ovvero la pace ottenuta nell'unione totale e perfetta con Dio, che suscitava la soprannaturalizzazione dei sensi: dita levate che sprigionavano fiamme, «un corpo prezioso, fresco e splendente anche nella grande età»³²³, e poi:

«Occhi che vedono quel che altri non vede, oltre i veli dello spazio e nelle grotte delle coscienze; gli orecchi che rapiscono locuzioni, musiche inesprimibili, le narici che fiutano l'orrore e la grazia, le papille che succhiano nell'ostia gusto di manna, di sangue, di miele, di nettare. La pelle effonde una chiarezza simile a un fosforo o a un fluoro [...] I pori stillano sentore di fiori, di mirra, d'incenso»³²⁴.

Lo splendore sensuale che caratterizzava questi anacoreti orientali, venne totalmente mortificato dal modello ascetico occidentale, infatti:

«È dell'Occidente il rapimento estatico che trae l'anima fuori dai sensi, la levitazione che svelle il corpo da terra quasi a fargli seguire la mente scoccata in alto. In Oriente, il corpo inabitato da Dio nel segreto del cuore si accende di luce e quasi di gloria»³²⁵.

La carnalità si mostrava inoltre nel lessico vertiginoso della teofagia, utilizzato dai vescovi orientali. Ad esempio, Giovanni Crisostomo così parlava:

«Egli diede a coloro che lo desideravano non solo di vederlo ma di toccarlo, di assaporarlo, di mordere la sua carne...Noi assaporiamo colui che è assiso nei cieli e adorato dagli Angeli, ed essi non osano mirarlo mentre noi ce ne cibiamo...Ritorniamo

dunque dalla mensa eucaristica come leoni spiranti fuoco dalle nari, fatti terribili al demonio»³²⁶.

«L'ultima eco dell'alto grido orientale»³²⁷ si incarna nel vescovo della Controriforma, Francesco di Sales:

«Gesù, nostro cibo, sul quale esercitiamo il massimo dei domini... quale non dovrà essere il nostro desiderio che egli ci possegga, ci mangi, ci mastichi, ci inghiotta, faccia di noi a suo piacere?»³²⁸.

Parole insanguinate, che trovano eco in numerosi versi campiani, come:

i nostri denti affondano nelle carni dei cieli...
Ma le nostre bocche mai svezzate,
in eterno grondanti la purpurea
gloria ciecamente donata
e ciecamente ricevuta

(da *Diario Bizantino*)

O quanto ci sei duro
Maestro e Signore! Con quanti denti il tuo amore
ci morde!

(da *Canone IV*)

Il saggio campiano sottolinea anche che «la meravigliosa carnalità della vita divina³²⁹» era già nei gesti concreti di Cristo, di cui rabbrivendo si ricordavano le dita infilate negli orecchi degli ammalati, «la saliva posata sulle loro lingue, spalmata alle loro narici, impastata in uno sputo col sangue per scucire le loro

palpebre³³⁰». Si ricordavano, inoltre, i sospiri profondi, i gemiti e le grida prima dei miracoli.

Questi «elementi corporei del tremendo»³³¹ scomparivano piano piano dalla pratica religiosa, e solo nelle superstizioni del popolo si salvava «qualcosa dell'antica sensualità trascendente [...] nel suo bisogno di toccare reliquie, di premere la bocca su immagini e statue, di trascinarsi carponi sui pavimenti dei santuari [...] di offrire alla divinità qualcosa del proprio corpo, le trecce recise per esempio»³³².

La poesia liturgica di Cristina Campo tenta quindi di riconquistare la sensualità perduta dal rito cattolico, poiché: «Ciò che per secoli fu dimenticato dai corpi lo si sopprime senza fatica dalle anime»³³³. Tale sensualità viene ravvisata nella drammaticità della liturgia bizantina, nel suo divino realismo che stimola ogni senso.

Quei sensi che un tempo erano disprezzati, perché considerati fumi passionali falsificanti la verità delle cose, vengono ora rivalutati poiché i sensi che partecipano alle varie fasi della liturgia non sono più impuri, ma al contrario puri e perfetti grazie alla partecipazione al divino.

7.4.1. La vista

Le icone dorate, illuminate dalle fiammelle dei ceri simili a fiocchi di neve, o a stelle, o a petali di rose, sono all'origine di questi versi estremamente suggestivi, tratti da *Diario Bizantino*:

Uno a uno vengono accesi i volti
alle radici millenarie

della selva d'icone,
 per fare di giorno notte,
 neve e stelle,
 per far della tenebra rose
 – più che rugiada trasparenti rose.

La vista è sollecitata anche dai colori brillanti delle cupole («l'oro delle vostre cupole», gli «azzurri spalti»), o dai tendaggi preziosi dell'iconostasi, o dai paramenti ricamati dei sacerdoti: «Ruota / lentissima intorno e folgorante / siderale e selvaggia / danza d'angeli e di ghepard...».

7.4.2. L'udito

Il tintinnio delle catenelle dell'incensiere causa un coinvolgimento emotivo intensissimo:

Pànico centrifugo
 e centripeto rapimento
 dei cinque sensi nel turbine incandescente:
 spezzato, aperto a forza l'orecchio dell'intendimento
 dalla ritmata percossa delle catene d'argento;

(da *Diario bizantino*)

così come il ritmo dei canti e delle preghiere: «quinto tono / grida di boiardi a briglia sciolta» (*Ràdonitza*).

In *Sensi soprannaturali* scrive la poetessa:

«Alla percossa deliberata delle catenelle d'argento lanciate alte nell'aria, l'udito si "apre" con un trasalimento; il turbine incandescente dei canti, delle icone e delle fiamme unifica e moltiplica le percezioni. Tutti e cinque i sensi sono gettati al largo, fuori del corpo, fuori dello "spazio demoniaco" del mondo: verso uno stato di veglia acuta, sapientemente suscitato e perpetuato, che è già l'inizio della loro trasmutazione»³³⁴.

7.4.3. L'olfatto, il gusto

Secondo le parole della Campo l' incenso è «erotico», il myron è «ferale», l'olio di rosa bulgara è un'«imperiale fragranza». Da tali attributi si rende esplicito il carattere sensuale degli odori di cui si riempie la chiesa durante la celebrazione della liturgia.

Il sangue: coinvolge allo stesso tempo gusto ed olfatto. Ho già citato i versi in cui la Campo descrive il sapore crudele della teofagia.

Il sangue, che era un'immagine frequente della prima poesia campiana, riappare quindi anche ora, ma con una violenza descrittiva prima sconosciuta. Frequenti sono le immagini che ricordano il sangue delle ferite di Cristo: «sacre piaghe», «stimmate di labbra», «gli angoli della bocca che riga come sangue». Tale ossessione ricorda i versi insanguinati di numerosi mistici, ad esempio di Santa Caterina, inebriata all'odore e sapore di sangue che scaturisce dal costato aperto di Cristo:

Annegatevi dunque nel sangue di Cristo crocifisso,
e bagnatevi nel sangue, e inebriatevi nel sangue,
e saziatevi del sangue e vestitevi di sangue³³⁵.

Anche Richard Crashaw, tradotto dalla Campo per l'antologia *I mistici*, abbonda di «immagini travolte e infocate»³³⁶:

O vigili ferite!
 Son bocche? Sono occhi?
 Sian bocche, siano occhi,
 Ogni parte che sanguina provvede a qualche parte.

Ecco! una bocca le cui labbra in fiore
 A troppo prezzo sono rose,
 Ecco! ed un occhio iniettato di sangue
 Piange, svelando più di una dura lacrima³³⁷.

7.4.4. Il tatto

Allo stessa maniera delle poesie giovanili, ricorrono le immagini taglienti di spade e lame, ma in una dimensione più tragica e crudele, così come avviene per la figura del sangue. Mario Luzi, definendo lo stile della Campo, ricorre proprio alla figura della lama: «tagliente dai barbagli ora d'acciaio, ora iridescenti»³³⁸.

Campare due volte – in uno stile «alla maniera di [...] Caravaggio»³³⁹ – la spada a doppio taglio, con cui, biblicamente³⁴⁰, la poetessa si riferisce alla parola di Dio, o alla Bellezza:

La soglia, qui, non è tra mondo e mondo
 Né tra anima e corpo,
 è il taglio vivente ed efficace
 più affilato della duplice lama
 che affonda

sino alla separazione
 dell'anima veemente dallo spirito delicato
 – finché il nocciolo ben spiccato ruoti dentro la polpa –
 e delle giunture dagli ossi
 e dei tendini dalle midolla:
 la lama che discerne del cuore
 le tremende intenzioni
 le rapinose esitazioni.

(da *Diario bizantino*)

la Bellezza a doppia lama, la delicata,
 la micidiale, è posta
 tra l'altero dolore e la santa umiliazione,
 il barbaglio salvifico e
 l'ustione,
 per la vivente, efficace separazione
 di spirito e anima, di midolla e giuntura,
 di passione e parola...

(da *Canone IV*)

La bellezza è un'arma a doppio taglio poiché racchiude in sé due nature: divina e mortale, delicata e micidiale. Essa ci può salvare («barbaglio salvifico») se vi riconosciamo l'elemento divino (lo «spirito delicato»), ma ci può anche dannare, condurre all'«ustione» infernale, se di essa consideriamo soltanto l'aspetto passionale e terreno (l'«anima veemente»).

Tra le altre numerose immagini che riconducono alle lame: il sacerdote che «tragicamente s'arma», ovvero si veste per la celebrazione e il «despota ferito / che col bisturi d'oro» taglia il pane rotondo del sacrificio eucaristico.

7.5. L'infinito nel finito

Cristina Campo, dunque, non raggiunge la perfezione attraverso il distacco, tutto occidentale, di anima da corpo, e cerca invece di ottenere una perfezione sensuale, ricalcata sul modello degli anacoreti orientali dai sensi soprannaturali.

La sensualità suscitata dalla liturgia è una sensualità perfetta, poiché deriva dalla partecipazione al divino, ovvero dalla partecipazione alla verità. Quei sensi che la poetessa un tempo disprezzava, in quanto vapori passionali, falsi ed arbitrari, sono ora finalmente rivalutati, poiché non sono più la causa impura, ma la conseguenza pura. All'epoca di *Passo d'addio* erano causa di espressione elegiaca del proprio dolore, ora invece sono conseguenza «gloriosa» della partecipazione alla liturgia.

La perfezione dei sensi è perciò il risultato della perfezione del rito, dove tale perfezione non è soltanto estetica, ma anche etica e metafisica.

Il percorso della scrittrice verso la perfezione non conduce perciò all'abbandono mistico del mondo terreno, del corpo, perché la perfezione è ottenuta concretamente, materialmente, nella liturgia e nelle sensazioni che essa suscita.

Del resto, la ricerca dell'infinito nel finito, del bello e del vero nascosti nella materia, era il tema di uno dei primi saggi campiani, *Les sources de la Vivonne*, del 1963, in cui la scrittrice si soffermava proprio sul tema del piccolo che può contenere l'immenso. Le sorgenti della Vivonne, mitizzate dal protagonista della *Recherche*, altro non si rivelano che: «Una specie di lavatoio quadrato da cui montavano delle bolle»³⁴¹ ma, secondo la Campo, è giusto che sia così, perché:

«Infinitamente più delicata e tremenda è la presenza dell'immenso nel piccolo che non la dilatazione del piccolo nell'immenso»³⁴².

Il rito liturgico bizantino è anche esso una manifestazione dell'infinito nel finito (e si tratta sempre di quell'oriente, che un tempo aveva l'aspetto terreno e magico, finito ed infinito delle *Mille e una notte*):

«Liturgia è celebrazione dei divini misteri. È anche la grande esoterica del cattolico, che solo dopo una lunga frequentazione della liturgia terrena sarà in grado di presagire qualcosa della liturgia celeste»³⁴³.

E così accade anche con l'icona, piccolo oggetto, «volto di carne», in cui Dio trasfonde la sua immagine tremenda, la sua «suprema Maschera»:

centro celato nel cerchio, essenza nella presenza,
 lido inafferrabilmente coperto e riscoperto
 della Somiglianza, fermo orizzonte dell' Immagine,
 all' incrocio del tempo e dell'eterno³⁴⁴

(da *Canone IV*)

Il grande nel piccolo, l'eterno nel tempo, è la poetica campiana anche nella dimensione stilistica: il simbolismo può essere interpretato come mezzo per racchiudere l'infinito, l'idea in un oggetto concreto; e la pratica del *minus dicere*, cioè la sottrazione di ogni orpello decorativo, può interpretarsi come desiderio di racchiudere la totalità nel minor numero di parole possibile.

Infine, a livello comportamentale, si può ricordare il rispetto estremo che la Campo ha sempre avuto del limite, ed è forse proprio qui da ricercare il motivo principale del mancato volo mistico. La poetessa non può lasciarsi totalmente andare al rapimento e al furore, perché ha costantemente mantenuto un'estrema «reverenza per il significato teologico del limite», cioè ha sempre rispettato: «Il precetto di operare a somiglianza di Dio: dal Sinai al cespuglio ardente, dal Tabor

a un pezzetto di Pane»³⁴⁵. Ha sempre rinunciato a vivere l'eccesso, perché è «Cosa proibita, scura la primavera»:

«Della contemplazione del limite – di quel necessario perdersi, nascondersi, interrompersi della visione – la vita sembra nutrirsi, come l'uccello delle *Upanishad* che guarda il frutto senza mangiarlo»³⁴⁶.

La visione si perde, l'estasi è bloccata. E così, nelle parole in cui la Campo racconta di soglie sognate e mai oltrepassate pare leggere di soglie che conducano ad altri mondi, soglie che non si possono e non si vogliono varcare:

«Si entrerà in quelle stanze, in quegli ombrosi recessi tanto attesi? Non al di là della soglia, il più delle volte, non al di là del velo di fogliame lucente al sole come un trascorrere di minuti pesci in un velo d'acqua. E anche questa volta, occorre dirlo? non è il sogno a fermarci e tanto meno il risveglio; è il *non licet* della pienezza sovrabbondante, la quasi mortale felicità dello sguardo senza possesso»³⁴⁷.

7.6. Meticolosa, speciosa, inflessibile come tutti i veri visionari

Se la visione mistica è negata, se il limite è un varco invalicabile, forse dipende anche da un altro motivo, cioè dal culto maniacale per la perfezione formale che, pur arricchendosi di valore metafisico in queste poesie, non permette comunque il volo della mente a Dio. Il percorso mistico della Campo mantiene sempre i caratteri dell'imperterrita ricerca estetica, stilistica, perciò non ci si può attendere il rapimento irrazionale, il furore improvviso ed inaspettato; il poeta «imperdonabile», cioè perfetto, raggiunge l'illuminazione solo per via indiretta, ovvero dopo un lungo sedere al tavolino, dopo un lungo lavoro fatto di «silenzio, attesa, durata»³⁴⁸, di «vigilie notturne», «duri mattutini», «voti di castità,

obbedienza, povertà»³⁴⁹. La *quête* instancabile della perfezione stilistica e la lunga ricerca estetica sono ostacoli insormontabili che interdicono il volo incontrollato della mente³⁵⁰.

«Meticolosa, speciosa, inflessibile come tutti i veri visionari»³⁵¹, scriveva la poetessa a proposito della prediletta Marianne Moore, e sono parole queste che vorrei attribuire alla Campo stessa, poiché disegnano, come un blasone, la figura di Cristina: meticolosa, speciosa ed inflessibile nella cura estrema e faticosa dello stile, ma anche visionaria infine, per la sua capacità di vedere l'invisibile, il divino, o semplicemente la «bellezza in fuga»³⁵² (d'altronde bello e bene platonicamente si identificano per la Campo), ormai nascosti, sepolti e abbandonati, come un «Lume coperto», un «sepolto Sole»³⁵³, tra le pieghe del «generale orrore»³⁵⁴ del mondo.

L'abbandono del presente imperfetto, del mondo malato, di cui la Campo scriveva nelle liriche del 1957-'58 e che esprimeva nelle sue frequenti critiche al contemporaneo non ha, infatti, come approdo finale, il distacco ascetico, il volo, la fuga della mente verso il perfetto altro mondo soprannaturale. Certo che la Campo si allontana, anche rendendosi invisibile, dalla «tormenta di cemento armato»³⁵⁵ che la inghiotte, ma questo rifiuto della contemporaneità non conduce ad un estremo e totale abbandono di essa, ad un addio definitivo, e la scrittrice trova comunque, qui e ora, la bellezza, lo smeraldo, il divino. Infatti, il mondo del rito liturgico bizantino – cellula isolata e nascosta tra l'orrore – è bellezza tangibile, materiale, concreta, è manifestazione terrena del divino, è infinito nel finito. Si può dunque affermare che nella liturgia bizantina la Campo ritrovi quella «bellezza in fuga» che un tempo, all'epoca della giovinezza, riconosceva negli ultimi scampoli di natura: nei parchi ombrosi, nei verdi laghi, nei germani dorati³⁵⁶.

Trovare la bellezza ormai rara, la perfezione nascosta tra la negatività che ci circonda: credo che sia proprio questo l'insegnamento più grande che la Campo ci possa dare. Non fughe incontrollate della mente verso i paradisi dei mistici o verso qualsiasi paradiso virtuale, non in questo, oggi, si riconosce il vero visionario. Visionario, in questo tempo di perdita, è chi è in grado di trovare gli ultimi barlumi del bello, quei barlumi che gli altri non sono più capaci di vedere, ho che hanno paura di vedere³⁵⁷. Tra il generale orrore, si possono ancora scovare briciole di perfezione, l'importante è coglierle e serbarle gelosamente come nutrimento del cuore.

7.7. Conclusione

Avevo iniziato questo lavoro parlando di perfezione stilistica, di melodiosa bellezza delle parole campiane, oro e brillanti tra la mediocrità di tanta letteratura, e avevo riconosciuto in ciò uno dei principali motivi dell'attuale attenzione rivolta alla scrittrice.

Ho poi seguito le varie vie della perfezione lungo la pur breve attività poetica della Campo, ed ora mi ritrovo a concludere avendo tra le mani ancora la perfezione, ma non la perfezione delle parole preziose di *Passo d'addio*, non la perfezione dello sguardo puro così come si evinceva dalle liriche sparse, non la perfezione del rito e dei sensi espressa nelle poesie liturgiche.

Ho tra le mani la perfezione ora, ma non più (o non solo) la perfezione nei suoi singoli aspetti così come l'ho riconosciuta nei versi della poetessa, bensì come intero ideale di vita. La perfezione come valore primario da rintracciare ovunque si nasconda, da conservare nel cuore e nella mente, ancora di salvezza quando il

mondo non offrirà più nemmeno i pochi granelli di bellezza – di natura, ad esempio – che ancora resistono:

«Si vede talvolta in un treno, in una sala d'aspetto, un volto umano. Che ha di diverso? Di nuovo potremmo dire ciò che quel volto non ha, ciò che i suoi tratti non tradiscono. Gli occhi non diffidano né sollecitano, non divagano e non indagano. Occhi in nessun attimo assenti, mai interamente presenti. Ai giorni nostri tali volti, comuni nei quadri antichi, sembrano sigillati da una invincibile malinconia. Pure, nel treno, nella sala d'aspetto, essi gonfiano l'animo di gioia, di un accresciuto, appunto, sentimento di vita. Non correrà una parola, ma il puro, subitaneo sorriso è fuga in un tranquillo luogo, vulnerabile al punto da essere inattingibile. Si dice, rapidamente: "occhi consapevoli". Sono, in realtà, occhi eroici. Hanno guardato la bellezza e non ne sono fuggiti. Hanno riconosciuto la sua perdita sulla terra, e in grazia di ciò l'hanno guadagnata alla mente»³⁵⁸.

NOTE

²⁹⁴ CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1991, p. 54 («Il Tremendo, conoscendone l'animo», incipit di *Canone IV*).

²⁹⁵ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p. 166.

²⁹⁶ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 217.

²⁹⁷ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 86.

²⁹⁸ Per il passaggio da dimensione estetica a dimensione metafisica nella poesia di C.C. si veda anche cap. 5, par. 5.3.

²⁹⁹ Cap. 3, par. 3.3 e cap. 6, par. 6.5.

³⁰⁰ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999, p. 225.

³⁰¹ CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1991, p. 40.

³⁰² *Ibidem*, p. 37.

³⁰³ Ricordiamo il desiderio che la Campo esprimeva già nel 1955:

«Veramente è difficile esser poeti, cioè strumenti di mediazione, senza la fede esatta. Io tento a volte – mi trascina una forza – ma di Dio non so niente» (citazione tratta da una lettera a Dalmati riportata in: GIOVANNA FOZZER, *Incredulità nell'onnipotenza del visibile: fiaba e fede in Cristina Campo*, in «Il Margine», XIX, 2, febbraio 1999, p. 18).

³⁰⁴ Tema fondamentale, in cui si riassumono le varie riflessioni della C. raccolte nei saggi, è l'«incredulità nell'onnipotenza del visibile». La C. ritiene che l'attenzione pura rivolta alle cose create, permetta di scoprire l'elemento divino che in esse si cela. L'infinito si manifesta nel finito, e l'attenzione è il solo cammino verso l'inesprimibile, verso il mistero che si incarna nel reale (vedi, in particolare, il saggio *Attenzione e poesia* in CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, pp. 165-170).

³⁰⁵ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p.166.

³⁰⁶ Cap. 2, par. 2.4.1.

³⁰⁷ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 169.

³⁰⁸ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p. 127.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 178.

-
- ³¹⁰ MONICA FARNETTI, *Cristina Campo*, Tufani, Ferrara, 1996, pp. 56-57.
- ³¹¹ *Ibidem*, p. 57.
- ³¹² CRISTINA CAMPO, *Lettere a un amico lontano*, Scheiwiller, Milano, 1998, p. 118.
- ³¹³ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 100.
- ³¹⁴ JOHN DONNE, *Poesie amorose. Poesie Teologiche*, Einaudi, Torino, 1971, p. 105.
- ³¹⁵ Per i contrasti luce-ombra in *Passo d'addio*, in *Quadernetto* e nelle poesie sparse del 1957-'58, rimando al cap. 3, par. 3.4.1.
- ³¹⁶ JOHN DONNE, *Poesie amorose. Poesie Teologiche*, Einaudi, Torino, 1971, p. 43.
- ³¹⁷ JOHN DONNE, *Sermoni*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 1946, p. 9.
- ³¹⁸ *Ibidem*, p. 40.
- ³¹⁹ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 33.
- ³²⁰ LAURA BOELLA, *Cristina Campo*, in *Le imperdonabili*, Tre lune, Mantova, 2000, pp. 61-62.
- ³²¹ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 239.
- ³²² *Ibidem*, p. 215.
- ³²³ *Ibidem*, p. 243.
- ³²⁴ *Ibidem*, p. 240.
- ³²⁵ *Ibidem*, p. 229.
- ³²⁶ *Ibidem*, p. 233.
- ³²⁷ *Ibidem*.
- ³²⁸ *Ibidem*.
- ³²⁹ *Ibidem*, p. 234.
- ³³⁰ *Ibidem*.
- ³³¹ *Ibidem*, p.236.
- ³³² *Ibidem*, pp. 236-237.
- ³³³ *Ibidem*, p. 238.
- ³³⁴ *Ibidem*, p. 246.
- ³³⁵ S. CATERINA DA SIENA, *Sangue e fuoco. Florilegio delle sue lettere*, Cantagalli, Siena, 1980, p. 33.
- ³³⁶ MARIO PRAZ, *Storia della letteratura inglese*, Sansoni, Firenze, 1998, p. 255.

³³⁷ RICHARD CRASHAW, *Sulle ferite di Nostro Signore crocifisso*, in CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1991, p. 177.

³³⁸ MARIO LUZI, *Spazio stelle voce. Il colore della poesia*, Leonardo, Milano, 1992, p. 28.

³³⁹ MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Cristina Campo: della perfezione*, in «Città di Vita», LI, 6, novembre-dicembre 1996, p. 484.

³⁴⁰ Dalla lettera di S. Paolo agli Ebrei: «La parola di Dio, infatti, è viva ed efficace e più affilata di qualunque spada a doppio taglio: essa penetra fino a dividere anima e spirito, giunture e midolla, e a distinguere i sentimenti e i pensieri del cuore», *Ebrei*, 4, 12.

³⁴¹ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 45.

Ecco le parole di Proust: «Uno degli altri motivi di stupore fu quello di vedere le “sorgenti della Vivonne”, che mi rappresentavo come qualcosa di altrettanto extraterrestre dell’ingresso dell’Inferno, e che erano appena una specie di lavatoio quadrato, dove gorgogliavano bolle d’aria», da MARCEL PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, in *Il tempo ritrovato* (vol. VII), Einaudi, Torino, 1973, p. 5.

³⁴² CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 45.

³⁴³ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998, p. 125.

³⁴⁴ I versi della C. riecheggiano quelli dell’amato Eliot: «Il punto d’intersezione del senza tempo / col tempo, è un’occupazione da santi» (da *Quattro Quartetti: Dry Salvages* vv. 201-207, in THOMAS STEARNS ELIOT, *Opere*, Bompiani, Milano, 1973, p. 517).

³⁴⁵ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 51.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 23.

Gli uccelli delle Upanishad citati dalla C.: «Due alati, stretti amici, sono attaccati allo stesso albero. L’un di essi mangia i dolci fichi, l’altro senza mangiare guarda attentamente», da *Upanisad*, UTET, Torino, 1976, p. 379.

³⁴⁷ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 24.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 76.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 79.

³⁵⁰ «Un po' di semplice artigianato supplementare è a volte più risolutivo, sul piano della poesia, di cento visioni», da CRISTINA CAMPO, *Lettere a un amico lontano*, Scheiwiller, Milano, 1989, p. 125.

³⁵¹ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 74.

³⁵² *Ibidem*, p. 151.

³⁵³ CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano, 1991, p. 45. Le due citazioni sono tratte da *Diario bizantino*.

³⁵⁴ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 73.

³⁵⁵ *Ibidem*, p.149.

³⁵⁶ Vedi cap. 4 par. 4.3.

³⁵⁷ Perché gli uomini, secondo W. C. Williams:

«la temono / più della morte, si teme la bellezza / più della morte, più / di quanto non si tema la morte», da *A che parlare...* in W. C. WILLIAMS, *Poesie*, Einaudi, Torino, 1961, p. 201.

³⁵⁸ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 88.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI CRISTINA CAMPO

1. CRISTINA CAMPO, *Passo d'addio*, All'insegna del pesce d'oro – Scheiwiller, Milano, 1956.
2. CRISTINA CAMPO, *Fiaba e mistero*, Vallecchi, Firenze, 1962.
3. CRISTINA CAMPO, *Il flauto e il tappeto*, Rusconi, Milano, 1971.
4. CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987. [Contiene tutta l'opera in prosa di C.C.: *Fiaba e mistero*, *Il flauto e il tappeto* ed altri saggi].
5. CRISTINA CAMPO, *Lettere a un amico lontano*, Scheiwiller, Milano, 1989.
6. CRISTINA CAMPO, *La Tigre assenza*, Adelphi, Milano, 1991. [Contiene tutta l'opera in versi di C.C.: *Passo d'addio*, le poesie sparse edite o inedite e le traduzioni poetiche].
7. CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano, 1998. [Contiene tutta l'opera di carattere critico di C.C.: saggi, recensioni, note e frammenti, oltre al racconto: *La noce d'oro*].
8. CRISTINA CAMPO, *L'infinito nel finito. Lettere a Piero Pòlito*, Via del Vento, Pistoia, 1998.
9. CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Adelphi, Milano, 1999.

10. W. C. WILLIAMS – C. CAMPO – V. SCHEIWILLER, *Il fiore è il nostro segno. Carteggio e poesie*, Scheiwiller, Milano, 2001. [Contiene un'antologia di poesie di Williams tradotte da Campo, e il carteggio tra Campo, Williams e Scheiwiller relativo a tale traduzione].

L'elenco comprende solo le opere di Cristina Campo in volume; gli scritti sparsi (in quotidiani, riviste, bandelle di libri, copioni radiofonici) sono elencati nella bibliografia completa, a cura di Monica Farnetti e Filippo Secchieri, in CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome* cit.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

1. AA. VV., *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino, 1965.
2. ANDERSEN Hans Christian, *Fiabe*, Einaudi, Torino, 1954.
3. BLAKE William, *Visioni*, Mondadori, Milano, 1982.
4. BORGES Jorge Luis, *L'Aleph*, in *Tutte le opere*, Mondadori, Milano, 1984.
5. CONTINI Gianfranco, *La letteratura italiana. Otto-Novecento*, Sansoni-Accademia, Firenze, 1974.
6. *Deti e fatti dei Padri del deserto* a cura di C. Campo e P. Draghi, Rusconi, Milano, 1975.
7. DI LAMPEDUSA Tomasi, *Il gattopardo*, Feltrinelli, Milano, 1959.
8. DICKINSON Emily, *Poesie*, BUR, Milano, 1995.
9. DONNE John, *Poesie amorose. Poesie teologiche*, Einaudi, Torino, 1971.
10. DONNE John, *Sermoni*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 1946.
11. DURAND Gilbert, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Dedalo, Bari, 1991.
12. FLORENSKIJ Pavel, *Il simbolario o dizionario dei simboli*, in «Conoscenza religiosa», 2, aprile-giugno 1977.
13. GRIMM Jacob e Wilhelm, *Fiabe*, Einaudi, 1970.
14. HERRIGEL Eugen, *Lo zen e il tiro con l'arco*, Adelphi, Milano, 1975.
15. LUZI Mario, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano, 1998.

16. *Mille e una notte*, Mondadori, Milano, 1984.
17. MONTALE Eugenio, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 1984.
18. MOORE Marianne, *L'insidiosa modestia della corazza*, Guanda, Parma, 1962.
19. PASCOLI Giovanni, *Il fanciullino*, in *Opere*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1981.
20. PETRARCA Francesco, *Canzoniere*, Einaudi, Torino, 1992.
21. POUND Ezra, *Opere scelte*, Mondadori, Milano, 1992.
22. PRAZ Mario, *Storia della letteratura inglese*, Sansoni, Firenze, 1998.
23. PROUST Marcel, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. VII *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino, 1973.
24. *Racconti di un pellegrino russo*, Rusconi, Milano, 1973.
25. S. CATERINA DA SIENA, *Sangue e fuoco. Florilegio delle sue lettere*, Cantagalli, Siena, 1980.
26. *Sacra Bibbia*, Edizioni Paoline, Roma.
27. SHAKESPEARE William, *Sonetti*, Einaudi, Torino, 1965.
28. SPAZIANI Maria Luisa, *Le acque del sabato*, Mondadori, Milano, 1954.
29. SPINA Alessandro, *Storie di ufficiali*, Mondadori, Milano, 1967.
30. STEARNS ELIOT Thomas, *Opere*, Bompiani, Milano, 1973.
31. *Upaniṣad*, UTET, Torino, 1976.
32. VITTORINI Elio, *Industria e letteratura*, in «Il Menabò», 4, 1961.
33. VON HOFFMANNSHAL Hugo, *Il libro degli amici*, Vallecchi, Firenze, 1963.
34. VON HOFFMANNSHAL Hugo, *La donna senz'ombra e altri racconti*, Vallecchi, Firenze, 1955.
35. VON HOFFMANNSHAL Hugo, *Liriche e drammi*, Sansoni, Firenze, 1942.

36. VON HOFFMANNSHAL Hugo, *Viaggi e saggi*, Vallecchi, Firenze, 1958.
37. WEIL Simone, *Attesa di Dio*, Gherardo Casini Editore, Roma, 1954.
38. WEIL Simone, *L'ombra e la grazia*, Edizioni di Comunità, Milano, 1951.
39. WEIL Simone, *Pensieri e lettere*, in «Letteratura», VII, 39-40, maggio-agosto, 1959.
40. WILLIAMS William Carlos, *Poesie*, Einaudi, Torino, 1967.

SAGGI CRITICI SU CRISTINA CAMPO

Saggi in volume:

- AA. VV., *Per Cristina Campo. Atti delle giornate di studio*, All'insegna del pesce d'oro – Scheiwiller, Milano, 1998.
- BOELLA Laura, *Cristina Campo* in *Le imperdonabili*, Tre Lune, Mantova, 2000, pp. 45-79.
- CERONETTI Guido, *Cristina Campo o della perfezione*, postfazione de *Gli imperdonabili* cit., pp. 277-282.
- CERONETTI Guido, *Cristina*, saggio introduttivo a *Gli imperdonabili* cit., pp. XIII-XV.
- CITATI Pietro, *Il viso di Cristina Campo*, in *Ritratti di donne*, Rizzoli, Milano, 1992, pp. 287-291.
- DE STEFANO Cristina, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano, 2002.
- DONATI Alba, *Bollettino di guerra*, in AA. VV., *Poesia '94*, a cura di Giorgio Manacorda, Castelvevchi, Roma, 1995, pp. 52-61.

- FARNETTI Monica, *Cristina Campo*, in AA. VV., *Scrivere il mondo. Blixen, Campo, Cvetaeva, Dickinson, Porete, Weil, Rosenberg & Sellier*, Torino, 1996, pp. 43-58.
- FARNETTI Monica, *Cristina Campo*, Tufani, Ferrara, 1996.
- FARNETTI Monica, *L'intelligenza nel cuore. Sulle «Lettere a un amico lontano» di Cristina Campo*, in AA. VV., «*Frammenti di un discorso amoroso*» nella scrittura epistolare moderna, Bulzoni, Roma, 1992, pp. 503-525.
- FARNETTI Monica, *Le ricongiunte*, postfazione di *Sotto falso nome* cit., pp. 209-225.
- FERRONI Giulio, *Storia della letteratura italiana. IV. Il Novecento*, Einaudi, Torino, 1991, p. 663.
- LUZI Mario, *L'incanto dello scriba*, in *Vicissitudine e forma*, Rizzoli, Milano, 1974, pp. 21-30.
- LUZI Mario, *Cristina Campo*, in *Spazio stelle voce. Il colore della poesia*, Leonardo, Milano, 1992, pp. 27-31.
- LUZI Mario, *Maturità*, in *Spazio stelle voce. Il colore della poesia* cit.
- PIERACCI HARWELL Margherita, *Cristina Campo e i due mondi*, postfazione di *Lettere a Mita* cit., pp. 393-404.
- PIERACCI HARWELL Margherita, *Cristina Campo: della perfezione*, in *Un cristiano senza chiesa e altri saggi*, Studium, Roma, 1991, pp. 135-149.
- PIERACCI HARWELL Margherita, *Il sapore massimo di ogni parola*, postfazione a *La Tigre Assenza* cit., pp. 283-305.
- PIERACCI HARWELL Margherita, *Nota biografica*, in *Gli imperdonabili* cit. pp. 265-271.

- RONCONI Enzo (a cura di), *Dizionario della letteratura italiana contemporanea. 1. Movimenti letterari – Scrittori*, Vallecchi, Firenze, 1973, *ad vocem* Campo Cristina.
- SPINA Alessandro, *Conversazione in piazza Sant'Anselmo. Per un ritratto di Cristina Campo*, Scheiwiller, Milano, 1993.
- TREVI Emanuele, *Istruzioni per l'uso del lupo. Lettera sulla critica*, Castelvechi, Roma, 1994, pp. 38-39.
- ZOLLA Elèmire - FASOLI Dorianò, *Un destino itinerante (Conversazioni tra occidente e oriente)*, Marsilio, Venezia, 1995, pp. 36-40.

Saggi in quotidiano e rivista:

- AA. VV., *Cristina Campo. Atti del convegno di Bose*, in «Humanitas», LVI, 3, giugno 2001.
- AA. VV., *L'itinerario spirituale di Cristina Campo. Atti del convegno di Sopramonte*, in «Il Margine», XIX, 2, febbraio 1999.
- AA.VV., *Cristina Campo a vent'anni dalla morte*, in «Città di Vita», LI, 6, novembre-dicembre 1996. [È un'antologia della critica che raccoglie gran parte dei saggi su Cristina Campo, sparsi in quotidiani e riviste fino al 1996].
- ALTOMONTE Antonio, *L'intervista* [intervista a Cristina Campo], in «Il Tempo», 16 aprile 1972, ora in *Sotto falso nome cit.*, pp. 178-180.
- BACCELLI Monique, *Autoritratto di traduttore. Tradurre e introdurre*, in «Testo a fronte», 4, 1991, pp. 129-136.
- BALDACCI Luigi [rec. a] *Lettere a un amico lontano*, in «L'Europeo», 27 luglio 1989.

- BATTISTUTTA Federico, *Parole d'acqua e di fiaba*, in «Margo», giugno 1990, pp. 8-15.
- BERTOLUCCI Attilio, *Il metallo della poesia*, in «Panorama», 16 luglio 1989.
- BERTOLUCCI Attilio, intervista rilasciata a «Il Manifesto», 25 marzo 1990
- BIANCHI Enzo, *Creatrice di bellezza*, in «La Stampa», 16 aprile 1998.
- BRAMANTI Vanni, *Dal mondo degli imperdonabili*, in «L'Indice», giugno 1990.
- CALASSO Roberto, *Una scrittrice fra mistica e letteratura*, in «Corriere della Sera», 5 marzo 1977.
- CAPRONI Giorgio, *Poesia e discrezione*, in «Fiera letteraria», 17 febbraio 1957.
- CARIA LUMETTI Rosanna, *Cristina Campo: una sola moltitudine*, in «Critica letteraria», XXIV, 91-92, 1996, pp. 649-666.
- CATTANEO Giulio, *Quaderni di pensiero e di poesia*, in «Paragone. Letteratura», XIV, 158, febbraio 1963, pp. 119-124.
- CAVALLERI Cesare, *Quattro epistolari*, in «Studi cattolici», XXXIII, 341-42, luglio-agosto 1989, pp. 538-541.
- CERONETTI Guido, [rec. a] *Lettere a un amico lontano*, in «Panorama», 16 luglio 1989.
- CESARI Luca, *Poesia, il tuo nome è donna*, in «Il Resto del Carlino», 18 luglio 2002.
- CIAMPA Maurizio, *Esercizi di attenzione con i nervi e col cuore*, in «Il Manifesto», 8 gennaio 2000.
- CITATI Pietro, *L'anacoreta Cristina tra furia e dolcezza*, in «Corriere della Sera», 27 novembre 1987.

- CITATI Pietro, *L'ansia indicibile della perfezione*, in «La Repubblica», 23 novembre 1999.
- CITATI Pietro, *La bellezza che brucia*, in «La Repubblica», 21 ottobre 1997.
- CONTE Giuseppe, *Scriveva spalancando gli occhi dell'anima*, in «La Repubblica», 9 settembre 1989.
- COPIOLI Rosita, *La vestale della tigre*, in «Avvenire», 8 settembre 1991.
- CORDELLI Franco, *Cristina Campo e gli scrittori che si credono perfetti*, in «Il Corriere della Sera», 10 maggio 2002.
- CRESPI Stefano, *Smarriti e silenziosi addii nel grande libro del mondo*, in «Il Sole 24 Ore», 10 gennaio 1988.
- CRESPI Stefano, *Cerimonia del cuore tra i colori della notte e arguzie scintillanti*, in «Il Sole 24 Ore», 16 luglio 1989.
- CRESPI Stefano, *La parola sospinta nell'incanto*, in «Il Sole 24 Ore», 31 dicembre 1989.
- CRESPI Stefano, *Ora tutta la vita è nel mio sguardo*, in «Il Sole 24 Ore», 15 settembre 1991.
- CRESPI Stefano, *Dolce, malinconico il rituale del pianto*, in «Il Sole 24 Ore», 24 agosto 1997.
- CRESPI Stefano, *Vere parole sotto falso nome*, in «Il Sole 24 Ore», 1 marzo 1998.
- CRESPI Stefano, *Limpide pagine sotto la luna*, in «Il Sole 24 Ore», 19 luglio 1998.
- DALMATI Margherita, *La scrittura del Dio*, in «Neuropa», XXIV, 86-89, 1996, pp. 73-79.
- DRAGHI Gianfranco, *Cristina Campo*, in «Alfabeta», 106, marzo 1988, p. 24.

- DRAGHI Gianfranco, *Il vento, il cuore, le mani*, in «Eleusis»1991, pp. 50-64.
- FAGIOLI Francesco, *Fiori di Campo*, in «Il Giornale», 18 giugno 1989.
- FARNETTI Monica, *Ritratto di Cristina Campo*, in «Leggere donna», 35, n.s., novembre-dicembre 1991.
- FARNETTI Monica, *Osservazioni sul metodo correttorio di Cristina Campo*, in «Studi novecenteschi», XXV, 56, 1998, pp. 331-349.
- FASOLI Dorianò, *Quell'anacoreta sul tappeto volante* [intervista a Elémire Zolla], in «Paese Sera», 10 settembre 1989.
- FINK Guido, *John Donne tradotto da Cristina Campo*, in «Paragone. Letteratura», XXII, 256, giugno 1971, pp. 114-120.
- GASPARINI Gianni, *Cristina Campo: tra esperienza poetica e ricerca religiosa*, in «Kos», luglio 1992, pp. 39-43.
- GATTA Enrico, *L'imperdonabile voglia di poesia* [intervista a Mario Luzi], in «La Nazione», 1 luglio 1989.
- GIACOMONI Silvia, *Cristina Campo, una giornata molto particolare*, in «La Repubblica», 20 aprile 1998.
- GIBELLINI Pietro, *Lettere a un amico lontano*, in «Autografo», 19, 1990, pp. 109-115.
- GNOLI Antonio, *Cristina Campo. L'ape visionaria*, in «La Repubblica», 14 agosto 1991.
- KRUMM Ermanno, *L'anima ferita di Cristina Campo*, in «Il Corriere della Sera», 24 agosto 1998.
- LOI Franco, *A un amico lontano*, in «Il Sole 24 Ore», 13 agosto 1989.
- LOI Franco, *Cristina Campo. La Tigre Assenza*, in «Poesia», V, 49, marzo 1992, pp. 24-25.
- LUZI Mario, *Cristina Campo e l'imperdonabile gusto d'essere perfetti*, in «Il Tempo», 23 gennaio 1988.

- LUZI Mario, *La vocazione di Cristina*, in «Il Giornale», 29 agosto 1989.
- MACÉ Gérard, *Présentation de Cristina Campo*, in «La nouvelle revue Française», 438-439, juillet-août, 1989, pp. 116-128.
- MARCHETTI Giuseppe, *Fiori di Campo*, in «La Gazzetta di Parma», 9 ottobre 1991.
- MARCOLLA Mario [rec. a] *Gli imperdonabili*, in «L'Avvenire», 3 gennaio 1988.
- MEDAIL Cesare, *Cristina Campo, la mistica che trovò lo stile perfetto*, in «Il Corriere della Sera», 4 aprile 2002.
- MEDAIL Cesare, *Cristina Campo maniaca degli aggettivi*, in «Il Corriere della Sera», 24 gennaio 1999.
- MORANDINI Giuliana, *Il dono tremendo*, in «La Stampa Tutto libri», ottobre 1991.
- RASY Elisabetta, *In breve, perfetta*, in «Panorama», 11 ottobre 1987.
- RUFFILLI Paolo, *Sacerdotessa sull'altare della parola perfetta*, in «Il Resto del Carlino», 16 novembre 1991.
- SIMEONI Piera, «*Gli imperdonabili*» di *Cristina Campo*, in «Città di Vita», novembre-dicembre 1988, pp. 617- 626.
- SOMMAVILLA Guido, *Cristina Campo ultima vestale*, in «Letture», febbraio 1972, pp. 113-116.
- SPINA Alessandro – MORASSO Massimo, *Ricordo di Cristina Campo*, in «Antologia Viesseux», IV, 11-12, maggio-dicembre 1998.
- TRAVERSO Leone, *Passo d'addio*, in «Letteratura», V, 24-25, gennaio-aprile 1957, pp. 119-120.
- TREVI Emanuele, *La passione della bellezza*, in «Poesia», V, 49, marzo 1992, pp. 25-27.

- VILLA Luisa, *Saggismo e poesia: "Gli imperdonabili" di Cristina Campo*, in «Nuova corrente», XLI, 113, gennaio-giugno 1994, pp. 141-172.
- VINCENTINI Isabella, *Cristina Campo. Attenzione e poesia*, in «Poesia», 27, marzo 1990, pp. 39-41.
- VINCENTINI Isabella, *Le lettere raffinate di Cristina Campo*, in «Il Tempo», 10 agosto 1989.
- ZOLLA Elémire, *La verità in uno stile*, in «Corriere della Sera», 15 novembre 1987.
- ZOLLA Elémire, *Venezia dei complotti*, in «Corriere della Sera», 1 luglio 1987.