

Indice

Introduzione.....	p. 5
Parte I - Un ritratto di Cristina Campo. Vita e Opere.....	p. 9
1. Le radici.....	p. 13
2. L'infanzia.....	p. 17
3. La giovinezza al tempo della guerra.....	p. 21
4. Il periodo fiorentino.....	p. 27
5. Gli anni romani.....	p. 57
5.1 <i>Passo d'addio</i>	p. 69
5.2 L'incontro con Elémire Zolla.....	p. 79
5.3 Paesaggi interiori.....	p. 85
6. Gli ultimi anni di vita.....	p. 95
6.1 La perdita dei genitori.....	p. 97
6.2 A un passo da Dio. La conversione mistica.....	p. 101
6.3 «Non le sembra la camera di Emily?». La casa sull'Aventino.....	p. 111
7. «Noi che viviamo senza fine».....	p. 117
Parte II - <i>Fil rouge</i>. Poetica e Prospettive tematiche.....	p. 125
1. Un itinerario «all'altezza della poesia».....	p. 129
2. Per un'analisi stilistica.....	p. 137
2.1 «Lavorare la pietra e non l'oro».....	p. 137
2.2 L'eredità dantesca e il ritmo dell'eternità.....	p. 139
2.3 Il senso della musica e la sprezzatura.....	p. 151
2.4 Analisi del canzoniere <i>Passo d'addio</i>	p. 153
3. Analisi tematica.....	p. 159
3.1 Il simbolo e la figura della fiaba.....	p. 159
3.2 Il flauto e il tappeto: la trama del destino.....	p. 166

3.3 Bellezza e verità, grazia e perfezione.....	p. 169
3.4 Arte e spiritualità: digressioni sulla pittura del Quattrocento.....	p. 173
3.5 Analisi delle <i>Poesie</i> di <i>La Tigre Assenza</i>	p. 177
Parte III - Dialoghi. «The lovely kinsmen on the shelf».....	p. 187
1. Simone Weil.....	p. 191
1.1 Traduzioni.....	p. 191
1.2 Lessico e immagini weiliane in Cristina Campo.....	p. 199
1.3 Il simbolo: traccia dell'assenza o icona dell'attesa di Dio?.....	p. 209
2. Emily Dickinson.....	p. 213
2.1 Traduzioni.....	p. 213
2.2 <i>Estate indiana</i>	p. 219
2.3 <i>Sindbad</i>	p. 223
3. Rainer Maria Rilke: un'amicizia mancata.....	p. 227
4. Le imperdonabili.....	p. 231
4.1 L'essere estreme in un'epoca di estremi.....	p. 231
4.2 Cristina Campo, Marina Cvetaeva e Etty Hillesum.....	p. 235
4.3 Cristina Campo e Marguerite Yourcenar.....	p. 243
Conclusioni.....	p. 247
Bibliografia.....	p. 249

Il vuoto e la grazia
Poesie, traduzioni, lettere e saggi di Cristina Campo

E mentre indugia tiepida la rosa
L'amara bacca già stilla
Il sapore dei sorridenti addii.¹

Introduzione

A fare da diapason, dando il “la”, a questa tesi è un'affermazione, in apparenza scontata, quasi banale, di Margherita Dalmati, durante il Convegno nazionale di studi campiani, tenutosi a Palermo dal 28 febbraio al 1° marzo 2006: «La biografia di uno scrittore si trova nei suoi scritti»².

Cristina Campo (1923-1977) è una figura eccezionale che brilla solitaria nel panorama culturale italiano, la sua voce è cristallina, il suo pensiero altissimo, il suo stile incomparabile, il suo orecchio assoluto, è un'«anacoreta sul tappeto volante»³ - così la definisce Dorian Fasoli in un articolo su «Paese sera» del 10 settembre 1989, in occasione della pubblicazione presso l'editore Scheiwiller delle *Lettere a un amico lontano*, dirette ad Alessandro Spina. Il vero mondo di Cristina Campo è quello delle fiabe: «Due mondi - e io vengo dall'altro»⁴. È questo l'incipit di *Diario bizantino*, apparso per la prima volta postumo, nel 1977, su «Conoscenza religiosa», nel numero che annuncia la morte della scrittrice e ora contenuto nel volume di poesie e traduzioni, *La Tigre Assenza* (Milano, Adelphi, 1991). Il mondo della Campo non è quello reale, la sua vita è su un mare sempre mosso; lei stessa scrive così in un saggio, *Parco dei cervi*, contenuto in *Fiaba e mistero* (Firenze, Vallecchi, 1962), ora leggibile in *Gli imperdonabili* (Milano, Adelphi, 1987):

¹ CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1991, p. 19

² MARGHERITA DALMATI, *Cristina Campo e il suo mondo*, in AA. VV., *L'opera di Cristina Campo al crocevia culturale del Novecento europeo. Atti del Convegno nazionale di Studi Campiani*, a cura di Arturo Donati e Tommaso Romano, Palermo, 28 febbraio-1 marzo 2006, Provincia Regionale di Palermo, Collana Ercta, vol. XXXIII, 2007, p. 12

³ DORIANO FASOLI, *Quell'anacoreta sul tappeto volante*, in «Paese sera», 10 settembre 1989, p. 9

⁴ CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, cit., p. 45

La fiaba, come i vangeli, è un ago d'oro, sospeso a un nord oscillante, imponderabile, sempre diversamente inclinato come l'albero maestro di una nave su un mare mosso⁵.

Ed è proprio attraverso tale raccolta di prose, *Gli imperdonabili*, che, secondo Pietro Citati, possiamo conoscere il vero volto di Cristina Campo, e non si tratta solo della fotografia davanti al frontespizio: una signorina degli anni Cinquanta, non alta, graziosa, elegante, sobria, sofisticata, un po' antiquata, «appena uscita dal parrucchiere, con troppo rossetto sulle labbra, simile al personaggio di un racconto di Katherine Mansfield»⁶. Citati invita a soffermarsi sulla copertina del libro: il particolare del famoso *Trittico Portinari* di Hugo van der Goes agli Uffizi; infatti

la donatrice col lungo cappello nero, il vestito nero, l'ermellino, le mani giunte, il volto affilato e quieto assomigliava in modo miracoloso alla sua erede fiorentina - anche lei in ginocchio, davanti a un Dio familiare e sconosciuto, che risvegliava nella sua anima sentimenti molto più inquieti⁷.

Cristina Campo sfugge a ogni classificazione, è un fiore indefinibile, è imparagonabile e imperdonabile, per usare un'etichetta che lei medesima adotta in un saggio, *Gli imperdonabili* appunto, nell'omonimo volume, dedicato a Marianne Moore, Gottfried Benn e Hugo von Hofmannsthal, e che Laura Boella, volgendola al femminile, applicherà anche alla Campo in un volume del 2000⁸. Distacco, nobiltà e assenza caratterizzano la nostra autrice, la cui vicenda è un destino di anonimato per via dell'irriducibilità al suo tempo. Negli anni Cinquanta-Sessanta, tra tardo neorealismo e neo-avanguardia, tra i temi dell'impegno sociale e del rapporto tra industria e letteratura, Cristina Campo scrive, dopo la morte dei genitori, una poesia, *La Tigre Assenza*, che ha il ritmo di una preghiera zen:

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,

⁵ EADEM, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 2012, p. 159

⁶ PIETRO CITATI, *Il viso di Cristina Campo*, in *Ritratti di donne*, Milano, Rizzoli, 1992, p. 287

⁷ *IBIDEM*

⁸ LAURA BOELLA, *Le imperdonabili. Milena Jesenská, Etty Hillesum, Marina Cvetaeva, Ingeborg Bachmann, Cristina Campo*, Milano, Mimesis, 2013

la Tigre Assenza,
o amati,
non divori la bocca
e la preghiera...⁹

I versi sembrano disegnare un cerchio perfetto che riproduce in eterno l'orrore per la perdita dei propri cari e al tempo stesso, attraverso la ripetizione, si crea come un riparo, un tappeto di fiori, per chi piange il vuoto della morte: l'assenza quindi è tema centrale delle riflessioni campiane e cifra anche del suo destino di scrittrice. Si pensi al fatto che nel 1956, anno dell'uscita della sua prima raccolta di poesie, *Passo d'addio* (Milano, Scheiwiller, All'Insegna del Pesce d'Oro), vede la luce *Laborintus* di Edoardo Sanguineti: Cristina Campo è l'anti-Presente, l'inattuale, la dissidente - Roberto Calasso dice a riguardo che «aborriva ogni spiffero di avanguardia»¹⁰.

Appassionata della bellezza e della perfezione, durante il suo pellegrinaggio terrestre, la Campo cerca il pensiero e l'anima e questa *quête* si traduce in un incessante lavoro di scavo, di lima, di frammento, di silenzio: la poesia è per sé, lo stile è nudo, la parola è un cammeo.

Nelle pagine seguenti proverò a tratteggiare un ritratto di Cristina Campo, raccontandone la vita anche attraverso i suoi scritti - poesie, traduzioni, saggi e, in particolare, lettere.

Passerò poi a delinearne la poetica, proponendo un'analisi stilistica e tematica, appoggiandomi di volta in volta a diversi contributi critici di Margherita Pieracci Harwell - la Mita delle lettere - che ha proposto numerose riflessioni sullo stile e sul metodo di lavoro dell'amica, improntato alla bellezza, alla purezza, alla perfezione; di Giovanna Scarca, che ha indagato le reminescenze dantesche nella poesia e nei saggi campiani; di Nicola di Nino, che ha proposto un'analisi delle poesie di *Passo d'addio* in chiave di compatto canzoniere; di Lara Corradi, che si è occupata della centralità della fiaba nella produzione campiana; di Ernesto Marchese, che si è soffermato su uno dei temi più rilevanti della Campo, cioè il destino; di Alessandro Giovanardi, che ha messo in luce la presenza della pittura del Quattrocento negli scritti campiani.

Infine indagherò il rapporto tra la scrittrice e alcuni autori con i quali intrattiene un rapporto privilegiato, quali Simone Weil, sulla scia dello studio di Federica Negri, Emily Dickinson, sulla base delle considerazioni di Anna Maria Tamburini, Rainer Maria Rilke, con cui la Campo

⁹ CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, cit., p. 44

¹⁰ ROBERTO CALASSO, *Una scrittrice tra mistica e letteratura*, in AA. VV., *Per Cristina Campo. Atti delle Giornate di Studio sulla scrittrice*, a cura di Monica Farnetti e Giovanna Fozzer, Firenze, 7-8 gennaio 1997, Milano, Scheiwiller, 1998, p. 282

ha molte affinità, sebbene - come spiega Massimo Morasso - si tratti di un'amicizia mancata, e quelle autrici che Laura Boella, nel già citato studio, definisce "imperdonabili" - in particolare Marina Cveateva e Etty Hillesum - e cui Maria Pertile aggiunge Marguerite Yourcenar.

Parte I - Un ritratto di Cristina Campo. Vita e opere



Questa anacoreta possedeva un garbo mondano, una grazia squisita e inafferrabile, come una signora italiana del Rinascimento. [...] Spiritosa e tagliente, amabile e crudele, piena di tatto e di violenza. [...] Era una creatura accesa, violenta, estrema, piena di ardore cavalleresco, una Clorinda ignara di prudenze e di mezzi termini. Viveva tra i contrari, speranza e disperazione, passione e disprezzo, furia e dolcezza; e trovava una specie di quiete solo intensificando le proprie contraddizioni¹.

Il 29 aprile 1923 a Bologna nasce Vittoria, Maria Angelica, Marcella, Cristina Guerrini. Sarà sempre chiamata con il suo nome anagrafico, Vittoria Guerrini, da genitori e amici, ma per tutti gli altri è Cristina Campo. È lei stessa a rivelarci i suoi quattro nomi di battesimo in quella «splendida e sorprendente prosa tra autobiografica e visionaria, *La noce d'oro*, di cui non si è conservata se non la traduzione spagnola, e nella quale brilla come la noce del titolo quella medaglietta d'oro, con incisi tutti i suoi nomi, che le fu appesa al collo il giorno del battesimo»².

Per scrivere Vittoria si è nascosta dietro la pratica ludica e misteriosa degli pseudonimi, volendo eclissarsi, o almeno dissimularsi, piuttosto che mostrarsi. La scelta delle maschere onomastiche, dei «veli sotto cui celare il volto nudo e la libertà di esprimersi»³, è regolata da una volontà risoluta e rigorosa, libera e profondamente motivata. Alcuni travestimenti corrispondono a precisi personaggi storici come Bernardus Trevisanus, alchimista del Quattrocento, altri invece sono «piccoli romanzi storici, misti di storia e invenzione [...] identità composte da cognome storico (*falsum*) e nome inventato (*fictum*)»⁴, come Puccio Quaratesi, che ricorda il biblista ottocentesco Filippo Quaratesi, o i vari Cabianca e d'Angelo, annoverati nella letteratura liturgica di fine Ottocento e primo Novecento. Si tratta di nomi tutt'altro che improvvisati, anzi a lungo ricercati e meditati. Benedetto P. d'Angelo - dove P. forse sta per Padre - sembra «un proliferante pleonasma, un piccolo *exploit* di tensione spirituale versata in onomastica, quasi una minuscola preghiera, una formula, tra vocativa e ingenua»⁵, riservato agli scritti più mistici e si può spiegare con l'interesse nutrito da Vittoria per la figura di San Benedetto, patriarca della vita monastica in Occidente e pietra miliare per la congregazione della Trappa, da lei

¹ PIETRO CITATI, *Il viso di Cristina Campo*, in *Ritratti di donne*, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 288-289

² MONICA FARNETTI, *Le ricongiunte*, in CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, a cura di M. Farnetti, Milano, Adelphi, 1998, p. 217

³ *Ivi*, p. 218

⁴ *Ivi*, p. 213

⁵ *IBIDEM*

prediletta. Non sono mai riferimenti incongrui: il Puccio allude al frate (forse per antonomasia della letteratura italiana) della novella boccaccesca e si esibisce per l'unica volta nel 1962 nel piccolo *pamphlet* apparso sul «Mondo» con il titolo *Scrittori «on show»*. Non mancano poi pseudonimi che giocano con l'etimologia, la fonetica, la semantica, dissimulando e racchiudendo - si potrebbe dire *nomen omen* - nella loro trama sillabica un tratto rilevante della personalità della scrittrice. Cristina Campo, unico nome femminile di cui pare si sia servita, «il solo pseudogino dunque tra tanti pseudoandrogini»⁶, è, infatti, un nome parlante, significa «portatrice di Cristo», e dopo lunghe oscillazioni sarà quello prediletto da Vittoria Guerrini. Cristina era inoltre il nome di una ragazza che da giovane il marchese di Villanova aveva amato, come racconta in un'intervista l'amica Anna Bonetti, figlia dei proprietari del grande albergo Berchielli, sul lungarno Acciaioli, dove Vittoria e la madre hanno vissuto durante la guerra nel 1942, per quasi un anno, quando a Firenze era impossibile trovare carbone per riscaldare le case private. L'amicizia tra Vittoria e Anna è nata proprio allora.

Cristina aveva all'incirca la mia età - ricorda Anna nell'intervista - Era piccolina, viva, intelligente, con degli occhi bellissimi. Sapeva tutto. E poi aveva una conversazione così speciale. Diceva delle cose talmente personali che uno si chiedeva come le venissero in mente. Ma bisognava essere persone in gamba, altrimenti la si prendeva solo per un'originale. Il Berchielli è frequentato da una clientela internazionale [...] Cristina in particolare si lega a un poeta spagnolo, don Rafael Lasso de la Vega, marchese di Villanova. Un uomo sorprendente, che stupisce e incute soggezione. Calvo, maculato a causa di un effetto di pigmentazione, un occhio leggermente divergente che si posa sugli altri con aria beffarda, un lunghissimo bocchino d'avorio a sostenere la sigaretta sempre accesa, ricorda un po' Erich von Stroheim. Lui stesso ammette che il regista e attore tedesco è la sua migliore imitazione. [...] Spesso si fermava per la strada a parlare con i gatti. Lui e Cristina erano sempre insieme, anche se li separavano venticinque anni di età. Fu per lei un vero maestro, il suo primo poeta. Da giovane Villanova aveva amato una ragazza che si chiamava Cristina. E Vittoria, quando volle assumere un pseudonimo, scelse proprio quel nome⁷.

Quanto al cognome lei stessa ci soccorre in una lettera all'amico Alessandro Spina datata 6 febbraio 1962:

che ne direbbe se mi firmassi *Campo*? Non trova che dir così sia già il principio di Auschwitz? Campo si riferisce quindi ai campi di concentramento, i campi di dolore creati dagli uomini⁸.

La proliferazione pseudonimica è presente anche nella sua vita privata: Vittoria si divertiva a variare sul tema della propria identità anagrafica. Non solo i molti nomi di battesimo e la serie

⁶ *Ivi*, p. 212

⁷ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 50-51

⁸ CRISTINA CAMPO, *Lettere a un amico lontano*, Milano, Scheiwiller, 1989, p. 22

ufficiale dei suoi *noms de plume*, dunque, ma anche un'onomastica dell'intimità e degli affetti, sigle, ideogrammi e soprannomi con cui amava chiudere le sue lettere: Xtina, Vie, V., Pisana Correr delle Isole.

«Capricciosa, enigmatica, maestra delle maschere, ha momenti di leggerezza incantevole e frivola, piccoli giochi di umorismo e di crudeltà»⁹. In questi momenti è allora la Pisana delle *Confessioni d'un italiano*, come si firma a volte con gli amici, «allegra, un po' crudele, un po' disperata, regina di un reame che non esiste. Dopo un viaggio a Venezia è Pisana Correr»¹⁰. In una lettera della fine degli anni Cinquanta a un'amica di origini ebraiche, Matizia Lumbroso Maroni, gioca di continuo sulle sue diverse personalità:

Ora non ti va più nemmeno la Pisana e vuoi trasferirti alla Vittoria. Ma io, testarda etrusca (o celtica?) dico NO. Tanto malata è la Pisana in questi giorni che se anche tu la diserti morirà. E senza lei la Vittoria, la Cristina e tutti gli altri mille demoni valgono zero¹¹.

L'intimità, tuttavia, più dell'ufficialità ammette questo quasi parlarsi in codice attraverso convenzioni che legano due persone salvaguardando al contempo il segreto delle loro confidenze, è quindi sul piano della scrittura letteraria che l'impiego della polinomia si fa interessante: è un modo per Vittoria di alterare ripetutamente il rapporto tra la propria opera e la propria persona, per sottrarsi senza scomparire al mondo editoriale, per «stabilire equazioni di identità sempre imprecise e sfuggenti fra un sé costante ma celato e un altro da sé costantemente mutevole»¹². Gli pseudonimi sono anche assimilabili alle maschere del mondo, inteso come un'allegoria, un grande libro da leggere in trasparenza per farne emergere il significato profondo; infatti è solo nelle figure enigmatiche e mutevoli che si palesa il destino, come nella Venezia di Hofmannsthal - autore che sarà per Vittoria una stella polare per tutta la vita - dove ci si aggira esclusivamente in maschera.

Il gioco di «maschere-talismano»¹³ è per la scrittrice la sua forma di ironia e il tentativo di opporsi, attraverso il magico effetto di alleggerimento della moltiplicazione di sé e della vita mascherata, alla propria creaturale finitudine e gravità.

La ricerca del nome si identifica inoltre con la ricerca di sé, «una sorta di ortonomia personale si accompagna a un'ortodossia morale [...] il nome si converte in plenitudine di sé»¹⁴,

⁹ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 105

¹⁰ *IBIDEM*

¹¹ *IBIDEM*

¹² MONICA FARNETTI, *Le ricongiunte*, cit., p. 212

¹³ *Ivi*, p. 223

¹⁴ *Ivi*, p. 218

designando un imperativo di trasformazione interiore.

Nel *tourbillon* onomastico si afferma tra il 1959 e il 1960 la maschera elettiva di Cristina Campo, firma usata per la prima volta nel saggio su Capote apparso su «Paragone. Letteratura» il 4 aprile 1950 e destinata a una certa stabilità legandosi, dapprima, al piccolo prezioso libretto di poesie, *Passo d'addio* del 1956 (Milano, Scheiwiller, All'Insegna del Pesce d'Oro), poi, al primo e al secondo libro di saggi, *Fiaba e mistero* del 1962 (Vallecchi, Firenze) e *Il flauto e il tappeto* del 1971 (Rusconi, Milano).

Cristina Campo è un meraviglioso *senhal* per una creatura che, segnata dal «terribile privilegio della bellezza sopprime i rapporti, le parole, le lettere, indossa ogni sorta di maschera, cammina a zig-zag, desidera scomparire nelle crepe dei muri, vuole essere ovunque, infine, come un uomo che non esiste»¹⁵, come scrive in una lettera dell'agosto 1973 la sua cara amica Mita, Margherita Pieracci Harwell.

Cristina Campo è un segno «la cui funzione di nascondimento si è convertita per paradosso in una funzione identificante [...] criptonimo che non nasconde»¹⁶, è la lettera che inerisce profondamente a un'essenza e non la metafora di un'identità, è un segno che unifica e sigilla ciò che colei che porta questo nome aspirava a far coincidere, il senso e la figura, il significato e il significante, affinché tutto, anche la propria persona, potesse annunciare ciò che profondamente significava, al di là di ciò che appariva, al di là del proprio stesso nome.

¹⁵ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 273

¹⁶ MONICA FARNETTI, *Le ricongiunte*, cit., p. 224

1. Le radici

Le circostanze più normali (il divieto, ad esempio, di parlare a tavola, soprattutto quando era presente mio zio, il bellissimo e taciturno fratello di mia madre intorno al quale tutta la casa gravitava come intorno a un oscuro sole) stendevano sopra le ore e gli incontri un velo di magiche proibizioni. Sulla tavola bianca e rotonda, nelle veglie estive all'aperto in giardino, il silenzio rivestiva il suo reale valore, che è quello di accumulare potenze¹.

I genitori di Cristina Campo, Guido Guerrini ed Emilia Putti, discendono da famiglie di diversa estrazione sociale. I Guerrini sono stati per generazioni fattori nelle tenute del Faentino sino a quando il nonno di Cristina, Pietro, non si è imparentato con una famiglia di ricchi proprietari terrieri sposando la figlia del padrone, la contessa Geltrude Abbondanzi, di quindici anni più anziana e di cui erediterà il patrimonio e le terre. Nella villa delle Sirene dei conti Abbondanzi nascono, dopo la morte di Geltrude, i sei figli di Pietro e Antonia Santucci, una ragazza di Ravenna, sposata in seconde nozze: Guido, padre di Vittoria, Ulisse, Emma, Silvia, Adelaide e Anna. Vivono in campagna fino al 1906 quando, consumato il patrimonio degli Abbondanzi, si trasferiscono a Bologna, per tornare però ogni estate, a lungo, in quello che resta delle loro terre. Guido avrà una fortissima nostalgia per i luoghi d'infanzia: il grande parco della villa, le scuderie, i giochi d'acqua. Nel suo diario annota: «Noi romagnoli...la mente possiamo elevare, ma l'anima ci resta contadina [...] Il nostro io si sente se stesso solo a contatto coi campi, coi boschi, col sole puro, coll'acqua di sorgente»². Cristina ama molto questo lato campagnolo del padre, come scrive in una lettera a Mario Bortolotto nella domenica di Pentecoste del 1962:

Mio padre m'ha invitato a una gita in campagna e io non ho potuto rifiutare perché mio padre è uno degli ultimi a sapere con precisione il nome delle cose (cioè a possedere ancora una realtà). Sta sera ho il ginocchio dolente, ma so distinguere alla perfezione il trillo del fringuello da quello della capinera, lo squittio dell'averla da quello della cincia³.

La famiglia materna, i Putti, è, invece, una delle più illustri di Bologna: generazioni di artisti, scienziati e politici. Ai tempi di Napoleone un Giovanni Putti ha scolpito le quattro Vittorie a cavallo che sovrastano l'Arco della Pace a Milano, nel 1848 un Davide Putti, anche lui scultore,

¹ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, a cura di M. Farnetti, Milano, Adelphi, 1999, pp. 191-192

² Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro, Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 14

³ MARIO BORTOLOTTI, *Una lettera*, in AA. VV., *Per Cristina Campo. Atti delle Giornate di Studio sulla scrittrice*, a cura di Monica Farnetti e Giovanna Fozzer, Firenze, 7-8 gennaio 1997, Milano, Scheiwiller, 1998, p. 245

è morto per le ferite riportate sulle barricate alzate dai bolognesi contro gli austriaci. Il nonno di Cristina Campo, Marcello, è partito da ragazzo come volontario per combattere contro lo Stato Pontificio ed è poi diventato primario dell'Ospedale Maggiore di Bologna e importante esponente del Partito monarchico liberale locale. Sua sorella, Ersilia, è la madre del compositore Ottorino Respighi. Sua moglie, Assunta, è sorella di Enrico Panzacchi, poeta e politico. Marcello Putti si sposa due volte: con la napoletana Elena Trojano, dalla quale ha due figli, Laura e Cesare, e con la bolognese Assunta Panzacchi, appunto, da cui ha quattro figli: Margherita, morta bambina, una seconda Margherita, Vittorio ed Emilia, la madre di Cristina.

Tra tutti i parenti emerge lo zio, Vittorio Putti, uno degli ortopedici più famosi del mondo: formatosi in Germania, Austria e Ungheria, compie importanti studi sulla lussazione congenita dell'anca, dirige dal 1915 l'ospedale Rizzoli di Bologna. Nell'archivio del Rizzoli sono conservate decine di sue fotografie: era un uomo alto e slanciato, con mani sottili e lineamenti raffinati che si ritroveranno nella nipote. Al Rizzoli ha uno studio in noce, sugli scaffali moltissimi libri e fra le sue carte private vi sono molte lettere ad Emilia, più giovane di dieci anni, con la quale forma una piccola famiglia nella famiglia: hanno infatti perso i genitori presto, i fratellastri sono lontani e Margherita è psicologicamente instabile. Poliglotta, appassionato di musica, Vittorio Putti possiede una collezione di libri antichi, soprattutto scientifici, di grande valore, donati, dopo la sua morte, al Rizzoli. Non è sposato, ma ha avuto molti amori. Muore per arresto cardiaco la notte del 31 ottobre 1940 nel suo studio.

L'infanzia di Cristina Campo è avvolta dall'aura di eleganza che circonda lo zio e per tutta la vita la scrittrice tornerà con nostalgico struggimento alle proprie radici familiari: nel suo appartamento ci sono moltissime foto di famiglia in bianco e nero, in tenera seppia, memorie che Cristina aveva conservato attraverso gli anni e i traslochi. Così scrive a Mita in una lettera forse del dicembre 1961:

A via Lauger bisognava chiudere armadi, smontare stanze, vuotare casse, per affittare l'appartamento. Ne affiorava tutto un mondo meraviglioso, il mondo della pura, della sola realtà, che è quello dei morti infine, quando in vita furono vivi. Le mostrerò una volta i grandi album che ho fatto, di case e giardini, merende sul prato e angoli di vere case, con i bambini perfetti e i perfetti vecchi e la luce perfetta di tutte le ore del giorno⁴.

Vittorio Putti segue la sorella Emilia come un padre e quando lei si innamora di Guido Guerrini disapprova il fidanzamento: Guido è un musicista senza patrimonio venuto dalla provincia,

⁴ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 149

diplomato in violino e composizione, insegna al liceo musicale cittadino. Guido ed Emilia si sposano in segreto il 28 gennaio 1922 durante un viaggio a Firenze. Con gli anni Vittorio Putti imparerà a stimarlo e si darà da fare per aiutarlo nella carriera.

Agli occhi di Cristina i genitori saranno per tutta la vita l'emblema della felicità coniugale; così scrive all'amico Gianfranco Draghi il 15 novembre 1957:

Mi parli della sua famiglia. Anche qui non frequento che una famiglia felice e mi scaldo e mi sfamo in qualche modo alle loro gioie e alle loro ansie - come quei ragazzini di Rimbaud - ricorda? - col naso incollato alle grate del fornaio (mentre dietro, nel freddo della notte "leur chemise tremblotte/ au vent d'hiver"). Così tutti noi vagabondi ed apolidi, senza preciso stato civile⁵.

I genitori «sono sempre là, al centro della vasta cattedrale incantata della sua infanzia, trasformati nel ricordo in figure per sempre perfette, in gesti assoluti»⁶. Nella breve prosa *La noce d'oro*, «gemma levigata, tutta costruita sui ricordi della sua infanzia»⁷ - che Cristina non volle mai pubblicare e di cui non sopravvive alcuna traccia tranne la traduzione in spagnolo richiesta all'amico Héctor Murena - la madre è un kimono lilla, un incarnato di velluto, una mano guantata che sfiora la nuca, un anello con quattro perle intorno al sottile anulare e il padre è una matita che batte il ritmo sui grandi fogli delle partiture, un bastone da passeggio portato come una sciabola, con l'impugnatura affilata nella tasca del soprabito.

Emilia è piccola, vivace, con lunghi capelli neri raccolti sul capo. Guido è poco più alto di lei, capelli ricci un po' lunghi, dall'aria scanzonata e spavalda. Emilia è volitiva, elegante, riservata, parla poco e con molta arguzia, suona bene il pianoforte. Guido ha un carattere autoritario e una profonda dedizione al lavoro: insegna, compone, scrive. Collabora con le maggiori riviste musicali del tempo, scrive un libro sul suo maestro, Ferruccio Busoni, raccoglie per tutta la vita aforismi e poesie che non pubblicherà mai. Guido ed Emilia si amano, ma in modo tempestoso: a volte hanno crisi drammatiche che fanno temere il peggio, a volte Emilia si mette a letto con l'affanno e uno dei suoi tanti malanni. Moriranno a poca distanza l'uno dall'altro, lei il 24 dicembre 1964, lui l'11 giugno 1965.

Emilia si sposa a ventisette anni, cinque più del marito, e ha nervi molto fragili: è spesso malinconica, attraversa momenti di depressione in cui si incupisce senza motivo. Ha accettato di malavoglia la gravidanza, il parto è difficile e avviene nel villino del Rizzoli.

⁵ CRISTINA CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo*

fiorentino, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2011, pp. 61-62

⁶ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 19

⁷ *Ivi*, p. 117

Emilia torna da Guido nell'appartamento di via Farini al centro di Bologna dopo un mese. Nel 1925 Guido è chiamato a insegnare composizione al conservatorio cittadino di Parma, ed è nel corso di «alcune stupende, lunghe estati»⁸ che Cristina con la madre tornano al Rizzoli.

Nella memoria della scrittrice la casa dello zio, una modesta casetta *liberty* su due piani, diventa un palazzo fatato, come emerge sempre da *La noce d'oro* - di cui possiamo leggere una traduzione in italiano della reversione spagnola di Héctor Murena nell'Appendice di *Sotto falso nome*: stanze buie, alti letti d'ottone che si alzano in volo di notte come i magici tappeti d'Oriente, profondi armadi di noce che nascondono tesori, ritratti parlanti con spesse cornici in legno. Il vasto parco del Rizzoli ospitava al centro il convento trecentesco degli olivetani, trasformato in ospedale, con i chiostri silenziosi ingentiliti da rosai, in fondo il villino di Vittorio Putti, intorno, aceri, frassini, noci, aiuole di spiree, il tavolino di ferro verde sotto il cedro del Libano dove al pomeriggio si beveva il tè con le lingue di gatto.

⁸ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, cit., p. 183

2. *L'infanzia*

La sua lettera è stata una vera festa per me. Saperla immersa nelle fiabe! - quale miglior benvenuto poteva preparare a suo figlio? Io continuo a cercare quei libri in ogni momento intenso, come si cerca l'acqua miracolosa, l'erba di vita¹.

L'infanzia di Cristina Campo si snoda tutta in un mondo di adulti: isolata dai cugini Guerrini, per il rifiuto della madre a frequentare i parenti del marito, e isolata anche dagli altri coetanei a causa della salute fragilissima. È infatti nata con una malformazione cardiaca, ancora incurabile al tempo della sua nascita: il dotto di Botallo pervio, cioè il condotto, che mette in comunicazione i due ventricoli del cuore durante la vita fetale e che si chiude nelle ventiquattro ore successive alla nascita, in lei è rimasto aperto. Il sangue si mescola così in modo innaturale, il cuore è sotto sforzo, l'affanno continuo e Cristina cresce stentatamente, ammalandosi con facilità. Ogni raffreddore e ogni febbre fanno tremare i genitori, la malformazione segna profondamente l'infanzia di Cristina che per tutta la vita vivrà sotto la grande ala nera della malattia: attacchi di cuore, collassi, vertigini, vomito, gonfiori alle gambe sono per lei familiari. Cristina non conoscerà mai la normalità, costretta a lunghi riposi, anche per semplice precauzione, oscillerà sempre tra continue convalescenze e ricadute. Negli ultimi anni di vita riuscirà a vedere in questa sofferenza un dono, così nella lettera a Mita del Capodanno 1970: «San Giuseppe da Copertino (quello che alla sola menzione del Nome di Dio volava in cima agli alberi) scrive la grande verità: che la malattia è sempre e unicamente qualcosa che Dio ha da dirci; cercarvi altre cause è buttar via la perla preziosa»².

Cristina impara a leggere presto seguendo con lo sguardo il bastone del padre che, per le vie di Parma, le indica le insegne dei negozi, così scrive in *La noce d'oro*:

Passeggiando col mio giovane padre (che portava il bastone come una sciabola, l'impugnatura infilata nella custodia di protezione), per le vie della città dove passavamo l'inverno, e seguendo quel bastone che d'un tratto si puntava sulle insegne di antiquari o pasticceri, avevo capito in fretta le relazioni, la legge di gravità che incatena le lettere³.

Nei primi anni legge quasi solo libri di fiabe: un intero mondo si distende davanti ai suoi occhi, aprendo spazi immensi nella sua infanzia solitaria, popolandola di presenze:

¹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 151

² *Ivi*, p. 231

³ EADEM, *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 1998, p. 186

il piccolo re degli Elfi a cavallo di un uccello, Belinda seduta al tavolo mentre ai suoi piedi striscia il terribile Mostro, la Gatta Bianca addormentata in una cesta. E poi, ancora, gli stanzini degli echi che di notte raccontano segreti, le uova fatate che racchiudono minuscole carrozze, le ghiande che srotolano lievissime tele ricamate. Soprattutto le fate - la Fara Granchio, la Fata del Deserto, la Fata delle Nevi - che sono belle e terribili⁴.

Cristina ama in particolare i favolisti francesi, come Charles Perrault, meno i fratelli Grimm. Delle fiabe da bambina afferra confusamente quello che da adulta spiegherà nei saggi, come in *Della fiaba* contenuto in *Il flauto e il tappeto*:

Questa provincia mediana della fiaba, tra prova e liberazione, è, se mai ve ne fu uno, mondo di specchi. Come in un'antica danza di corte, bene e male vi si scambiano le maschere, e che la sorridente regina fosse una negromante, che nella stamberga del menestrello si celasse il magnanimo re Barba-di-Tordo non si appaleserà se non in quel sopramondo delle scadenze imponderabili a cui la fiaba conduce: là dove le figure rovesciate si ricomporranno nel tessuto splendente, nell'atlante perfetto dei significati. E tuttavia l'eroe di fiaba è chiamato sin dal principio a leggere in qualche modo quel sopramondo in filigrana, ad assecondarne le leggi recondite nelle sue scelte, nei suoi dinieghi. Gli si chiede nulla di meno che appartenere simultaneamente, sonnambolicamente a due mondi⁵.

Le fiabe sono per Cristina come delle cabbale che accostano l'essere umano al potere dei simboli, insegnano a ragionare alla rovescia, a passare a un nuovo ordine di rapporti.

I primi libri di fiabe le furono regalati dalla madrina di battesimo, in visita al Rizzoli, e fu per Cristina «un dono oracolare, non meno fatidico della medaglietta d'oro con i *suoi* quattro nomi (Vittoria, Maria Angelica, Marcella, Cristina) che *le* aveva appesa al collo il giorno del battesimo»⁶. La signora, dal bizzarro nome di Gladys Vucetich, era lei stessa una figura fiabesca, con «i suoi crespi, il suo passo lento affaticato da un'infermità mitologica e spianato dai colpi del nero bastone col puntale di gomma, gli occhi chiarissimi (così chiari che le orbite sembravano vuote) fissi in una visione leggermente maniacale»⁷. Nella sua grande casa impenetrabile, in via dei Cappuccini, aveva ritrovato i libri che «appartenevano al tempo della sua infanzia, il *liberty* fine secolo, e con cura, in disegni *liberty* fine secolo, quei pittori avevano illustrato i racconti nello stesso equanime e puntiglioso bianco e nero che avrebbero consacrato al *Demetrio Pianelli* o al *Crimine di Sylvestre Bonnard* e, tuttavia, non senza

quella sottile ebbrezza che avrebbe guidato la loro mano nell'ideare, ad esempio, scenari per *La tempesta*»⁸.

⁴ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro, Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 23

⁵ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 33

⁶ EADEM, *Sotto falso nome*, cit., p. 187

⁷ *Ivi*, pp. 186-187

⁸ *Ivi*, p. 188

Dei libri di Gladys Vucetich Cristina è colpita dalle copertine «durissime, dai colori belli e sbiaditi, un po' gotiche»⁹. In particolare ricorda quella del libro della *Fata Nix* «illustrato da un geniale artista che disegnava ai suoi personaggi solo le palpebre, lasciando nelle orbite vuote una luce acquatica e sepolcrale: occhi di sirena o di statua»¹⁰. Raffigurava una figura femminile, alta, con lo scettro e un nastro giallo sulla fronte, che guidava una bambina tenendola per le spalle, ma quel poco spazio non bastava per capire verso dove,

perciò quella illustrazione esalava una sorta di dolce orrore, soprattutto per l'aspetto della bimbetta, che era, in piccolo, identica alla donna: lo stesso nastro, però verde, sulla fronte; le stesse lunghe maniche a punta; un po' bionda, gli occhi grandi [...] *Fata Nix* c'era scritto a piè di pagina, in sette grandi lettere gotiche: nient'altro siglava quell'immagine femminile in viaggio verso i primi misteri¹¹.

Nelle fiabe frequenti erano le dodici Fate Madrine che portavano alla culla della principessa appena nata il loro dono, così Gladys Vucetich, la madrina, con gli occhi chiari, quasi vuoti, si caricava di nuovi arcani. Oltre ai libri i suoi doni erano

certe frasi impreviste che scaturivano da lei mentre i suoi occhi d'acqua guardavano [Cristina] senza battere ciglio e il bastone le spianava il cammino come la bacchetta della Fata Granchio nella radura di Brocelandia, la notte del Consiglio Secolare: "Lo sai che sei nata di domenica? Vedrai molte cose che gli altri non vedono". Oppure, appoggiando un dito sulla venetta azzurra ancora visibile fra i miei occhi: "Sarai fortunata, piccina. Hai il *nodo di Salomone*"¹².

Oltre alla madrina fanno visita a Cristina, nella villa del Rizzoli, le cugine Putti che le regalano, non libri di fiabe, ma giocattoli di famiglia

austeri e affascinanti [...] case di bambola, di noce scuro, così soavemente, così tiepidamente lugubri, con il letto dalla spalliera decorata, la piccola e panciuta sedia a dondolo e il lavandino simile al calice di un fiore, con la sua brocchetta azzurra, chiuso germoglio. E i minuscoli tappeti di lana verde e i copriletto imbottiti e quell'assurda panchetta, ben ferma sulle gambe ondulate, che apparteneva alla casa delle bambole, ma che a me suggerì il sapore di lunghi pomeriggi all'aria aperta [...] Giocattoli che avevano attraversato una guerra, che avevano superato, con un balzo eroico e incommensurabile l'abisso che doveva dividere un secolo [...] Giocattoli ultimi, minimi testimoni luttuosi di un'epoca nella quale il gioco era ancora profezia e propedeutica: quell'unica e sempre insufficiente *répétition générale de la vie*, che è precisamente l'infanzia¹³.

Nel 1928, dopo tre anni trascorsi a Parma, la famiglia si trasferisce a Firenze, dove Gudo Guerrini è stato chiamato a dirigere il Conservatorio Cherubini. Cristina frequenta le elementari

⁹ *Ivi*, p. 187

¹⁰ *Ivi*, p. 192

¹¹ *Ivi*, p. 187

¹² *Ivi*, pp. 192-193

¹³ *Ivi*, p. 185

all'Istituto di Santa Reparata, gestito da suore cattoliche inglesi. Nel 1935 i medici le proibiscono di continuare ad andare a scuola: da quel momento, dall'età di dodici anni, studia da autodidatta sotto la guida del padre e di insegnanti privati. Studia soprattutto le lingue: impara il francese dalla duchessa di Guermantes, lo spagnolo da Don Chisciotte, l'inglese da Re Lear, il tedesco da Hans Castorp. Il padre è convinto che i classici non si leggano se non nella lingua in cui sono stati scritti; solo i russi si leggono in traduzione. Saranno per Cristina letture infinite, dilatate da interi giorni a letto, tra febbre e solitudine e sarà l'ingresso in un mondo che da allora in poi sarà la sua patria. Come ha rilevato la De Stefano:

La vita di Cristina Campo si realizza compiutamente solo attraverso la letteratura. I libri sono stati la sua prima scuola di vita, e hanno finito per diventare, nel corso di un'infanzia solitaria, l'unica realtà tangibile della sua vita, l'unica via per accostare gli altri. Per lei ogni incontro si basa sulla possibilità di condividere un'idea di letteratura, ogni colloquio su uno scambio di intuizioni letterarie¹⁴. Anche Margherita Pieracci Harwell suggerisce che «una biografia di Vittoria Guerrini dovrebbe essere prima di tutto una storia delle sue letture: anche il colloquio con i vivi se ne nutre¹⁵.

Nel 1935 i medici diagnosticano a Guido Guerrini la tubercolosi e la famiglia si trasferisce per due mesi a Cortina per una serie di cure nel centro Codevilla, fondato da Vittorio Putti. Si teme però che la piccola Vittoria possa soffrire a causa dell'altitudine, nel suo diario Guido Guerrini annota: «Io ho dimenticato il mio male e me stesso: non vivo e non sento che la nostra bambina. Insieme a Mimné la spiamo, la coviamo [...] La notte la passiamo ad assistere il sonno e il respiro»¹⁶. Una figlia adorata, quindi, e due genitori chini su di lei: Mimné o Minet - così Emilia Putti era chiamata in famiglia - e il Maestro, come tutti chiamavano Guido Guerrini, che avrà con la figlia, per un incontro di caratteri forti, un rapporto difficile. Nel diario ricorda spesso liti, discussioni, scenate che si chiudono sempre con crisi di pianto di Vittoria, che ha i nervi fragili, come la madre, e una personalità forte, come il padre. Tutta la vita di Cristina sarà caratterizzata da questa sua doppia polarità: un'apparenza fragile e una volontà di ferro quasi tirannica. Il padre la definiva così: «È come un'automobile stupenda, a 12 cilindri, con carrozzeria fuori serie,

radio, tutte le più moderne comodità, alla quale però il costruttore ha dimenticato di applicare i freni delle ruote posteriori»¹⁷.

¹⁴ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 142

¹⁵ MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Nota biografica* in CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 270

¹⁶ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., pp. 27-28

¹⁷ *Ivi*, p. 28

3. La giovinezza al tempo della guerra

Ma iersera, trovando la tua lettera, tutto il sangue mi è affluito al cuore: sono certa che mi crederai se ti dico che mi sono inginocchiata e ho ringraziato il Signore. (Avevo tanta paura che non tornassi, Papà caro, ieri sera da Fiesole!). E adesso sento e vedo che tutto non è ancora perduto - che si può ancora sentirsi vivi e cioè *volere* qualcosa. Papà non dubitare: scriverò, scriverò bene [...] Ho tante tante cose da dire! Quasi direi da *salvare*: tutta la tragica bellezza di ciò che è passato in noi e vicino a noi - cose che io sola sento di aver visto e sentito fino alla sofferenza e che assolutamente non devono morire (12 novembre 1943)¹.

Durante gli anni dell'adolescenza Cristina Campo si lega in modo particolare a due coetanee: Marcella Amadio e Anna Cavalletti. Marcella è figlia di un collega del padre e a causa della poliomielite, che le ha storpiato una gamba, non può studiare pianoforte ma ha una voce sottile di soprano. Anna è figlia di un ispettore delle ferrovie e abita nello stesso quartiere di Cristina, nella zona dei villini che attornia Campo di Marte. È una ragazzina esile con grandi occhi scuri, di carattere chiuso, incline alla malinconia, con ottimi voti a scuola, ma spesso assente per le forti emicranie, precocissima letterata, legge in continuazione, studia tedesco e spagnolo, scrive poesie, brevi racconti e lettere. «Anna è l'anima sorella di Cristina, e ne condivide appieno le passioni letterarie. Nelle sue lettere si riconoscono temi e fraseggi che saranno un giorno della scrittrice»². Cristina ha per lei quasi un'infatuazione, un'ammirazione sconfinata: anni dopo metterà il nome dell'amica nell'elenco di quelle autrici destinate a entrare nell'*Antologia delle ottanta poetesse*, che non vedrà mai la luce, accanto a Saffo, Vittoria Colonna ed Emily Dickinson. Le lettere scritte da Anna a Cristina sono andate perdute, ne rimangono invece alcune spedite a Marcella: Anna è una ragazza già molto colta, di sguardo fine, parla di saghe tedesche, dei pittori spagnoli, di Shakespeare, di Chaucer.

Il 25 settembre 1943 gli angloamericani bombardano in pieno giorno la zona di Campo di Marte, Anna e la madre sono uscite di casa per andare dal medico, sentono il rombo degli aerei nel cielo di Firenze, apparsi senza il preavviso d'allarme. Attraversano il Ponte al Pino, uno degli obiettivi dell'attacco e trovano rifugio in un portone, non sufficiente tuttavia a proteggerle: la madre muore sul colpo, Anna qualche ora dopo all'Ospedale Santa Maria Nuova. Cristina

¹ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro, Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 33-34
² *Ivi*, p. 30

conviverà per sempre con tale dolore sordo, portando per tutta la vita il lutto di Anna, di cui terrà sempre sul tavolo un piccolo ritratto.

Così Guido Guerrini nel suo diario ricorda Anna il 26 settembre 1943:

Fra le vittime dell'incursione di ieri è anche Anna Cavalletti - la grande amica di Vittoria. Un angelo di purezza, di intelligenza, di bontà, di illuminatezza. Un bel viso di Toccata da Dio, risalita al Cielo! Povero, povero padre. Oggi Vittoria e Mimné sono state all'Obitorio a portarle fiori. Uno spettacolo, mi dicono, terrificante³.

Cristina e Anna condividevano sogni letterari: progettavano di fare critica in un nuovo modo, più lieve, come una conversazione e di scrivere racconti. Fantasticavano di un viaggio in treno in Germania per Natale, quando i finestrini sono gelati e ci si può disegnare con un dito.

Dopo la sua morte il suo diario, letto e apprezzato da Giovanni Papini, amico della famiglia Guerrini, verrà affidato dal padre di Anna, Augusto Cavalletti, a Cristina, che nel 1953 ne pubblicherà alcuni brani sulla «Posta letteraria» del «Corriere dell'Adda».

Con la morte dell'amica nella vita di Cristina qualcosa si spezza e allo stesso tempo qualcosa comincia a germinare: hanno inizio la nostalgia, lo struggimento per le cose perdute e la volontà di scrivere rimanendo indifferente al lettore, quasi non ci fosse destinatario, perché la sua interlocutrice non c'è più. Ora Cristina si rivolge quindi al padre con cui legge e studia e impara ad ascoltare la musica. Rimane solo una lettera scritta da Cristina al padre, conservata nel diario di quest'ultimo - e di cui ho riportato alcune parti nell'esergo del capitolo. Più che una lettera è una prima dichiarazione di poetica di cui colpisce la fermezza dei propositi: quasi un giuramento di fedeltà a se stessa. Leggiamo ancora:

Ora brucio dal desiderio di sapere da te (quando avrai il tempo e la bontà di indicarmeli) quei brani che ti sono sembrati ermetici e (un brivido mi percorre la spina dorsale!) di reminiscenza francese! Lungi da me, lo sai, l'idea di aver fatto questo coscientemente e ancor più lungi da me l'idea di essere pura da tutte queste influenze. Forse la mia abitudine al

soliloquio, quel modo di scrivere “a chiave” che avevamo Anna ed io, scrivendo quasi sempre l’una per l’altra, disorienta il lettore, anche il più fine e attento - anche il mio Papà. Ma voglio sapere di quali brani si tratta perché devo subito riparare a ciò, e mai più ricadervi. Anelo a conoscere i miei punti deboli e conoscerli attraverso te sarà tanto più bello⁴.

Nel giugno 1943 per sfuggire ai bombardamenti Cristina e la sua famiglia avevano trovato riparo a Fiesole, prima presso l’Arcivescovado poi nel convento di San Girolamo. Quando il

³ *Ivi*, p. 31

⁴ *Ivi*, p. 34

luglio cade il regime fascista il Maestro è costernato: il mondo in cui aveva creduto stava crollando e se ne stava delineando uno nuovo, ai suoi occhi minaccioso.

Tornano in città qualche volta per prendere abiti e documenti e controllare lo stato della casa, ancora in piedi nonostante i bombardamenti ma nell’estate 1944 vengono bloccati dal fronte che avanza: gli inglesi sono all’Arno, i tedeschi si ritirano sulle colline intorno a Fiesole, i combattimenti si intensificano. Solo Cristina, incurante del pericolo, continua ad andare in città: parte al mattino per tornare alla sera tardi, senza avvertire. Così annota il padre: «Il suo spirito d’indipendenza e di rivolta va diventando sempre più irrefrenabile. Non posso pensare senza terrore alla vita che le si prepara con un simile carattere»⁵. Nell’agosto 1944 il comando tedesco requisisce il convento di San Girolamo: Cristina, i genitori e altri sfollati devono lasciare le loro stanze e trasferirsi nei corridoi dell’edificio, dormendo su pagliericci gettati per terra, sentendo ogni notte il rumore dei muri tremanti per i duelli dell’artiglieria. Cristina viene scelta come interprete del gruppo di italiani, spesso deve interrogare dei prigionieri e mantiene rapporti cordiali con i tedeschi anche quando il comando della Wehrmacht ingiunge a tutti i civili di liberare il convento entro ventiquattr’ore. In particolare un soldato tedesco, di cui non sappiamo il nome, si affeziona alla famiglia di Cristina. Guido Guerrini lo nomina nel diario come il «nostro buon amico», il «cuoco»⁶: porta loro ogni tanto del cibo e salva quanto più può le loro cose dal saccheggio. Piero Draghi ricorda che Cristina aveva una foto che le stava molto a cuore: il ritratto di un soldato tedesco, un portaordini morto mentre consegnava un messaggio.

I mesi trascorsi a Fiesole sono una rottura violenta per Cristina, spezzano i ritmi tranquilli che avevano scandito la sua esistenza sino ad allora: dorme con gli altri sfollati, va in cerca di cibo per i campi, baratta cappotti e coperte, qualche volta riesce a rifugiarsi con i genitori nella chiesa di San Girolamo per ascoltare i vesperi, ogni tanto si distende con il padre su un prato,

guardando le nuvole che corrono alte in cielo e rileggendo pochi libri scampati alle fughe. A volte all'arrivo improvviso degli aerei degli alleati non riescono a mettersi subito al riparo e rimangono all'aperto sotto le bombe, così ricorda Guido Guerrini nell'agosto 1944:

Le batterie tedesche così vicine a noi stuzzicano senza posa l'avversario. Improvvisamente questi reagisce con tre colpi che cadono vicinissimi a noi. Mentre corriamo a rifugiarsi una quarta granata cade sulla cappella della villa Pappariconi. Lo schianto è grande ma la paura è minore di quanto non si potesse pensare⁷.

⁵ *Ivi*, p. 35

⁶ *Ivi*, p. 37

⁷ *Ivi*, pp. 38-39

Nei momenti in cui la vita è come sospesa Cristina riesce a stare calmissima, così scrive in una lettera a Mita del settembre 1973:

Ah potessi tornare a essere quella di un tempo, il tempo della guerra, per esempio: un piccolo Toro-Ariete, tutto fuoco e linfa, deciso, ardito, innocente, mai diviso in se stesso dinanzi a una crisi o un pericolo, mai veramente spaventato. Allora so che il Signore mi sorriderrebbe di nuovo. Lui che, Semplicissima Unità, non ama che gli esseri semplici e interi, gli eroi di fiaba⁸.

I tedeschi si ritirano da Fiesole nell'autunno 1944, i partigiani scendono dalle montagne e tutto intorno c'è una lietezza rumorosa, si pensa che la guerra sia terminata. Il 3 dicembre si presenta però a casa Guerrini un poliziotto con l'ordine di condurre il Maestro al comando inglese: le aspre vendette politiche cominciavano a fare effetto. Così annota Guido:

So bene di non aver commesso nulla che possa anche lontanamente giustificare una sanzione di tal genere e nemmeno un arresto, ma sento che i miei cari colleghi hanno tessuto la rete di calunnie a maglie strette⁹.

Dopo un lungo interrogatorio il signor Guerrini è mandato al carcere delle Murate. Il Maestro ha perso tutto, il lavoro, gli amici, la reputazione: per la famiglia è un tracollo che Cristina rifiuta di accettare.

Per due settimane va tutti i giorni a portare al padre pacchi di vivere e vestiti, poi Guido Guerrini viene trasferito nel campo di prigionia di Collescipoli, vicino Terni, e solo dopo due mesi potrà leggere la posta dei familiari. Il suo diario in quegli anni è un fitto resoconto delle emozioni suscitate dalle lettere della figlia, che lo tiene aggiornato sui suoi studi: «Ricevuta un'adorabile lettera di Vittoria con tre liriche tradotte da lei per la mia musica... Povera piccola mia. Ha essa pure la bella fibra del lavoro, unico credito del padre»¹⁰. Rimane nel campo di prigionia per sette mesi, fino al 7 luglio 1945, e quando torna a casa, nell'agosto,

non ha più un lavoro e ha una reputazione fortemente compromessa. Avvilto, senza conforto, è costretto a vendere i mobili e gli oggetti della moglie, eredità dei Putti, per mantenere la famiglia e anche Emilia deve piegarsi alle faccende domestiche. Intanto cerca di ricostruirsi una carriera, presentando memoriali e sostenendo colloqui, finché il 15 luglio 1947 riceve la comunicazione ufficiale per ricominciare a lavorare: va a dirigere il Conservatorio di Bologna, e poi, nel 1950, quello di Roma. Nel dopoguerra fonderà anche il Collegio di Musica al Foro Italico, l'Orchestra da camera di Roma e l'Agimus, cioè l'Associazione giovanile musicale, e farà parte del Consiglio

⁸ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 277

⁹ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p.39

¹⁰ *Ivi*, p. 41

Superiore delle Belle Arti presso il Ministero della Pubblica Istruzione. È tuttavia finita l'epoca in cui il Maestro frequentava nella Firenze fascista Papini, Rebora, Soffici, Ojetti e organizzava il Maggio Fiorentino con i colleghi Vittorio Gui e Carlo Del Croix, l'epoca dei teatri e delle udienze con il Duce: anche Cristina vive questo tramonto come una fine.

4. Il periodo fiorentino

C'è un tipo d'uomo nel mondo, col quale (forse) accetterei di vivere. È un tipo d'uomo che se rientrando gli dici "Sai, ho sfasciata la macchina" si mette a ridere ed esclama "Racconta, cara, dev'esser stato divertentissimo". E, strana cosa, allo stesso tempo è un tipo d'uomo che capisce tutto: Foucault e Fufluna, i Piaroa e la pittura di Chinn, il Penati e le tombe degli schiavi di Fiumicino (6 settembre 1957)¹.

Non si sa con precisione quando Cristina Campo abbia incontrato Leone Traverso, quasi di sicuro subito dopo la guerra. Traverso ha tredici anni più di lei, è nato in Veneto, ha studiato all'Università di Firenze ed è già un famoso letterato, poeta, traduttore, grecista, germanista, legato all'ermetismo fiorentino. È un uomo alto e massiccio, per via del viso largo e un po' asiatico gli amici lo chiamano Gran Khan e forse è da qui, cioè per il collo taurino, che Cristina sceglierà per lui il curioso nomignolo di Bul. Miope, porta occhiali dalle lenti molto spesse e scure che gli danno un'aria buffa da cospiratore, freddoloso, indossa sempre abiti pesanti e in ogni stagione ha un cappellaccio nero. Vive da solo in un appartamento pieno di libri, ha una cultura vastissima, ama soprattutto i dizionari, passione che trasmetterà a Cristina. È scapolo ma ha un debole per le donne, che corteggia con successo. Nel dopoguerra farà coppia fissa con Cristina ma non è ben visto dai genitori di lei. Emilia Putti lo ritiene infelice e Guido Guerrini, benché intimidito dalla sua cultura, ne diffida, così annota nel suo diario: «È uno strano uomo che nasconde se stesso dietro una forte timidezza e che ha l'abito mentale degli intellettuali: quello di esprimere le cose in modo volutamente inconsueto [...] Non so quanto il cuore vinca in lui l'egoismo»².

Accanto a Traverso Cristina scopre il mondo della letteratura tedesca, in particolare Hugo von Hofmannsthal, che «riemerse dal silenzio come il suo Lord Chandos, con lo stile puro dei

racconti, e un rigore di pensiero che anticipa, per Vittoria, la Weil»³ e che comporrà con Simone Weil, appunto, e Mario Luzi la sua «grande triade dei fari»⁴. È con Traverso e con Gabriella Bemporad, altra germanista di talento, figlia dell'editore Enrico Bemporad, che Cristina inizia a tradurre in modo professionale.

¹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p.72

² CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro, Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 44

³ MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Nota biografica*, in CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 266

⁴ EADEM, *Cristina Campo e gli ultimi anni fiorentini*, in AA. VV., *La via dell'interiorità redenta*, Panzano in Chianti, Edizioni Feeria, 2012, p. 43

Nel 1943 dà alle stampe, ancora con il nome di Vittoria Guerrini, la traduzione di *Conversazioni con Sibelius* di Beng von Törne (Firenze, Monsalvato) e nel 1944 quella di *Una tazza di tè e altri racconti* di Katherine Mansfield (Torino, Frassinelli). Negli anni successivi traduce molti versi sparsi della Dickinson e di Hofmannsthal e nel 1948 un volume di Eduard Mörike, intitolato *Le poesie*, per la casa editrice Cederna (poi diventata una collana di Vallecchi), che in quegli anni stava facendo scoprire al pubblico italiano tutta una generazione di scrittori tedeschi tra cui, appunto, Hofmannsthal, Rilke, Trakl.

Quella con Traverso è un'amicizia amorosa, la cui radice si trova nella condivisione dell'esperienza, fondamentale per Cristina, del leggere e dello scrivere: Leone è per lei compagno e maestro. Oltre a uno straordinario senso della lingua ha un talento poetico che pone al servizio dei poeti che traduce, da Pindaro ai tragici greci, da Hölderlin a Rilke. È anche un uomo affascinante e Cristina è dotata di bellezza e di grazia: sono una coppia perfetta nella cerchia dei traduttori/poeti fiorentini del dopoguerra.

Ma già nel 1952, quando Traverso si trasferisce a Urbino, il loro legame s'incrina, per rompersi irrimediabilmente nel 1956: è un amore tormentato, lui è sensuale e galante con le donne, lei è costantemente tesa all'assoluto. Si amano ancora ma la relazione non può continuare perché lui non vuole il matrimonio, non sa essere fedele e non ha quel rigore che Cristina pretende sempre dalle persone che ama. Tuttavia lei continuerà anche dopo il 1956 a nutrire per Leone affetto e fiducia ma - spiega Mita -

non riuscì più a tollerare, nel rapporto, una certa sua mollezza veneta, certi indugi, una certa diffidenza di sé che somigliava alla prudenza, l'opposto di quell'ardente protendersi sprezzante d'ogni dubbio che di lei era l'atteggiamento naturale [...] l'opposto di quel rigore di spada che riconoscerà in Elémire Zolla e la condurrà poi a dividere la vita con lui [...] Mollezza di Traverso, che certo non stinge nell'opera - di traduttore, di saggista, dove trionfa

proprio un rigore che comporta l'assoluta dedizione -, ma che nel rapporto amoroso trasparì a volte e poté sembrarle il segno di chi non sa darsi intero⁵.

Caro Bul è il titolo della raccolta di lettere e cartoline scambiate con Leone Traverso: sono centoventitré e sono tutte, ad eccezione di due lettere e di otto cartoline⁶, posteriori alla metà del 1955, perché a Leone come a tutti gli amici la Campo aveva chiesto di restituirle gli scritti precedenti a tale data, «quasi riflettessero un'età della sua vita di cui intendeva cancellare ogni traccia»⁷.

⁵ EADEM, *Perseveranza oltre la speranza*, in CRISTINA CAMPO, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, Milano, Adelphi, 2007, pp.208-209

⁶ CRISTINA CAMPO, *Caro Bul*, cit., pp. 11-18

⁷ EADEM, *Perseveranza oltre la speranza*, cit., p.209

Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere,
inaudito il mio nome, la mia grazia rinchiusa;
ch'io mi distenda sul quadrante dei giorni,
riconda la vita a mezzanotte.⁸

Così scrive Cristina in *Passo d'addio*, composto proprio attorno al 1955.

L'urgenza del mutamento non è legata solo al declino di una particolare situazione affettiva ma piuttosto a un passaggio d'età: come la Campo diffidò sempre del lungo protrarsi dell'adolescenza, che assimilava al romanticismo, così invece fu sempre incantata dall'infanzia, «nitida e chiara», che «impone la conquista della nitida chiarezza dell'età senz'ombra»⁹, l'età adulta.

In una lettera a Traverso del 20 gennaio 1957 l'aspirazione al cambiamento è orientata allo stile:

Così adesso devo ricominciare. Non si tratta, si capisce, di un desiderio di mutar penne. La metamorfosi avviene dal di dentro e 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). [...] Ancora oggi tutto quello che vivo mi si traduce in termini che in qualche modo sono ancora di favola: è strano come la vita d'oggi vi si presti più di ogni altra - o forse mi muovo in essa come il bambino che ha in mano lo smeraldo... In ogni modo devo imparare ad esprimermi, come direbbe Mita, "secondo la resistenza dell'aria" - in questo caso con maggior leggerezza, familiarità, precisione - superando ancora una volta la "mortale serietà dell'adolescenza", che teme sempre di essere fraintesa (e si irrigidisce in questo timore fino a smarrirsi)¹⁰.

Il culto dello stile è per entrambi sinonimo di passione per la perfezione e incapacità di contentarsi di qualcosa di meno della perfezione, per cui «del mestiere della tecnica fanno una specie di sacerdozio»¹¹. Mario Luzi in un articolo uscito su «La Stampa» il 23 gennaio 1988, *Cristina Campo e l'imperdonabile gusto d'essere perfetti*, scrive: «Cristina Campo credeva

che la perfezione esistesse e, come altri che l'hanno creduto, non sapeva che farsene della perfettibilità».

Tra il luglio e l'agosto del 1956 si consuma uno scontro che scioglierà definitivamente Cristina e Leone e costituirà un vero e proprio spartiacque nella vita di lei. Il 26 luglio Cristina scrive una lettera molto dolorosa, in seguito a un incontro particolarmente difficile, con un'amarezza che è già un addio:

⁸ CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1991, p. 28

⁹ MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Perseveranza oltre la speranza*, cit., p. 209

¹⁰ CRISTINA CAMPO, *Caro Bul*, cit., p. 84

¹¹ MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Perseveranza oltre la speranza*, cit., p. 214

Non ho risposto alla tua lettera, Bul, perché non sapevo davvero cosa rispondere. Nel nostro incontro molte cose possono esserti sembrate strane, qualcuna subitanea - nessuna certo misteriosa. Tutto era chiaro, mi sembra; o altrimenti che serve parlare per tante ore. I miei salti d'umore non erano salti d'umore. A casa mia parlai di veglia funebre, ed era vero e sincero quello che dissi. Più tardi il peggio era passato - dopo le esequie viene sempre un momento di distensione - e poi non c'era motivo di lasciarsi sulla nota cupa. Io volevo soltanto dirti - come quante altre volte? - che avrei avuto necessità di un aiuto (per il quale mi sarebbe bastata la tua presenza a Roma - dico presenza e non apparizione di un attimo) ma che già prima di chiedere questo aiuto sapevo bene che tu non potevi darmelo. I perché non contano e non importa parlarne. Così non ti avevo scritto di venire, perché per un giorno solo non valeva la pena ed era inutile ingannarci a vicenda sui nostri desideri e le nostre possibilità. Da questo il mio pensiero (e le mie parole) risalirono fatalmente al centro delle cose, di questo nostro rapporto che non ha più nulla di umano, nato e cresciuto sotto cattiva stella. È un'operazione che tu eviti e lo capisco. Ma a me importa, a questo mondo, unicamente la verità; e al centro delle cose non trovai - una volta di più - se non un irrimediabile sentimento di solitudine. Sotto quell'albero meraviglioso (un ulivo?) io dissi che le persone normali desiderano vedersi, e che negli ultimi 9 mesi noi ci eravamo visti 5 volte e quasi sempre per ragioni d'altra natura. Da questo all'altro discorso (che tu respingi - e sia) il trapasso era breve, e forse lo comprenderai¹².

«Un epistolario è come un fiume, o piuttosto come un *tratto* di fiume»¹³, afferma Margherita Pieracci Harwell: un epistolario cioè ci consente di seguire il corso di una vita per un tratto, ripercorrendo il movimento di un'anima intenta a ritrovare se stessa. In questa prospettiva, *Caro Bul* si può leggere anche come un romanzo, non certo d'amore, però, data la mutilazione di quegli scritti legati al periodo centrale della relazione tra Vittoria e Leone, di otto anni circa (dal 1947 al 1955), o forse meglio, come un racconto, poiché fa luce su un momento chiave, su uno snodo centrale, della vita di Cristina Campo e sul suo modo di viverne l'impatto.

Caro Bul è un epistolario ricchissimo di nomi, di amici comuni, di scrittori amati e studiati: gli autori di Cristina sono gli autori di Leone, «anche se Cristina segue la sua strada in perfetta

autonomia, rivendicando la sua formazione anomala, e quindi le sue scoperte e i suoi incontri di autori non sempre congeniali a Traverso quali Djuna Barnes, Marianne Moore, William Carlos Williams»¹⁴.

L'unica lettera di Traverso che si è salvata, inclusa nella lettera di Cristina del 6 agosto 1956, chiude il loro rapporto e segna la fine di un'era della vita di Vittoria, la giovinezza. Leone definisce, con sensibilità e in modo commovente, la distanza che lo separa da Vie, donna di un altro mondo, aria fresca e pura che vivifica ma che con l'eccesso della sua purezza lo annichilisce e lo umilia, dandogli l'esatta misura della sua inadeguatezza:

¹² CRISTINA CAMPO, *Caro Bul*, cit., pp. 68-69

¹³ MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Perseveranza oltre la speranza*, cit., p. 210

¹⁴ EADEM, *Cristina Campo e gli ultimi anni fiorentini*, cit., p. 244

molta energia ci vorrebbe per ringraziarti del Lawrence - solo ti posso dire che m'ha molto umiliato (e forse è anche questo un effetto salutare). Non s'avverte - nelle tue citazioni - sempre - secondo la sua immagine - come un adersersi di torri e insieme la violenza dell'aria che le investe? E la strana somiglianza con Simone Weil. Quella, Vie, è la gente del tuo paese - come dicevi - non io: quell'impeto raccolto, quella perseveranza oltre la speranza, quel respiro anche nell'angustia più tremenda, voluta. Veramente, di fronte a simili esemplari umani, ci si domanda che ci stiamo a fare qui noi (io), se non a dar peso alla terra: affannati solo al nostro cammino di formiche ostacolate, affranti da briciole. [...] Vedi, Vie, tu mi socchiudi ogni volta altri cieli, fai vibrare in me l'illusione di altre possibilità, che poi basta una grave stanchezza a distruggere. A che punto siamo? [...] Come vedi, Vie, non è agevole neanche per me l'agosto, né gli altri mesi dell'anno. Solo mi arrabbio con me stesso, che ti scrivo queste parole, in cui non vibra, se non la percepisci per risonanza del tuo intimo, la gratitudine per te, che ancora hai accettato di vedermi, per la tua essenza, che non posso afferrare interamente mai; ma m'inebria come un'aria tanto vitale che quasi non si lascia respirare¹⁵.

Se Leone Traverso si potesse paragonare a un arciere, o a un maestro d'arco, Cristina Campo sarebbe allora una freccia - questa l'immagine di Margherita Pieracci Harwell¹⁶ - che riesce nel suo volo anche grazie alla sua *amitié*, ai loro autori e alla ricerca di perfezione che li accomuna: perfezione dello stile e perfezione dei sentimenti, poesia e vita, «questa cosa perduta, saper durare, quiete e immobilità»¹⁷.

Nello stesso periodo in cui si consuma la fine della relazione con Traverso trova posto l'amore per un altro uomo, mai direttamente nominato da Cristina. Si tratta di Mario Luzi, presentatole da Traverso, che lo ammira molto tra i letterati più giovani del circolo ermetico. È «il grande amore, e l'unico della sua vita» ma è «un amore impossibile «poiché la persona amata aveva tutte le virtù cantate dai poeti, inoltre lei era libera, lui no»¹⁸. Di Luzi, «l'orgoglioso e il dolcissimo»¹⁹, Cristina accoglie con entusiasmo le prime poesie, in particolare *Primizie del deserto*, mentre, intransigente e perentoria nelle amicizie come nei

gusti letterari, esprime giudizi negativi sulle raccolte successive, soprattutto *Nel magma*. Nel ricordarla in un'intervista Mario Luzi la descrive come una figura delicata nella quale si fondevano mirabilmente forza e fragilità, «un'ideale e compiuta donzella, con due occhi straordinari, luminosissimi. Faceva una vita un po' monastica, ma aveva anche delle pulsioni di letizia, di euforia. Conosceva la gioia,

¹⁵ CRISTINA CAMPO, *Caro Bul*, cit., pp. 72-74

¹⁶ MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Cristina Campo e gli ultimi anni fiorentini*, cit., p. 248

¹⁷ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 76

¹⁸ MARGHERITA DALMATI, *Il viso riflesso della luna*, in AA. VV., *Per Cristina Campo. Atti delle Giornate di Studio sulla scrittrice*, a cura di Monica Farnetti e Giovanna Fozzer, Firenze, 7-8 gennaio 1997, Milano, Scheiwiller, 1998, p.125

¹⁹ MARIO BORTOLOTTI, *Una lettera*, in AA. VV., *Per Cristina Campo. Atti delle Giornate di Studio sulla scrittrice*, cit., p. 246

gliel'ho vista in volto, negli occhi. La felicità è un'altra cosa, uno stato durevole, che Cristina non ha mai avuto»²⁰.

Nella Firenze dell'immediato dopoguerra, Cristina intreccia una fitta rete di amicizie, legge moltissimo, non esce quasi mai ma tutto arriva fino a lei. Nella sua casa, al 12 di via de Lauger, si ritrovano, tra gli altri, padre Tuoldo e padre Vannucci, due serviti che vengono da Nomadelfia. Cristina collabora anche con alcune riviste letterarie, tra cui la «Chimera» di Leonetto Leoni, che l'aveva già conosciuta durante la guerra e la ricorda come «una ragazzina pallida dall'aria imperiosa, che mangiava con i genitori alla trattoria dell'Antico Fattore, all'epoca il locale degli artisti e dei musicisti fiorentini»²¹. Arnaldo Pini, il figlio del proprietario delle Giubbe Rosse, ricorda la figura sottile di Cristina per le vie di Firenze accanto all'imponente mole di Leone Traverso e in un'intervista dichiara: «Era molto piacevole parlare con lei. Aveva un modo tutto suo di concentrarsi, abbassando il viso. Si vedeva dalla fronte quando pensava intensamente»²². Cristina non frequenta i caffè letterari in modo regolare, va ogni tanto a teatro o a un concerto con il padre, ama invece camminare da sola per le strade di Firenze, soprattutto di notte, perché - scrive a Remo Fasani in 22 dicembre 1951 - «come ombre ci muoviamo per invisibili vie, appena guidati dalla lentissima e lontanissima costellazione di un tranvai, o dal cenno puro, e subito cancellato, di un albero»²³. Cristina ha molti amici stranieri: «chi arriva a Firenze per occuparsi di letteratura prima o poi finisce per incontrarla»²⁴. Tra di essi vi è Remo Fasani: nato a Mesocco, nel Cantone dei Grigioni, nel 1922 e scomparso a Grono nel 2011, laureatosi a Zurigo nel 1949 con una tesi sui *Promessi Sposi*, soggiorna a Firenze dall'autunno del 1950 a quello del 1951

e stringe con Vittoria un'intensa amicizia fatta di regolari frequentazioni e di corrispondenza epistolare fino al 1954, poi di incontri più rari a Roma nel 1958.

Le lettere scritte da Vittoria a Remo Fasani tra l'agosto del 1951 e l'ottobre del 1954 vengono da lui gelosamente custodite come un tesoro e oggi possiamo leggerle nella loro «elegante veste editoriale» che sta «nel palmo della mano come una magnolia dai riflessi di perla»²⁵.

Sono trentatré lettere, quasi insinuassero una velata allusione alla numerologia che appassionava tanto Dante quanto lo stesso Fasani, che «amava essere definito “montanaro,

²⁰ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 47

²¹ *IBIDEM*

²² *Ivi*, p. 48

²³ CRISTINA CAMPO, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, a cura di Maria Pertile, Venezia, Marsilio, 2010, p. 32

²⁴ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 48

²⁵ GIOVANNA SCARCA, *Dante e il ritmo dell'eternità*, in AA. VV., *La via dell'interiorità redenta*, cit., p. 61
poeta e studioso di Dante”»²⁶: numerosi e notevoli i suoi approfondimenti sulla *Commedia*, dall'ambito metrico a quello filologico. La sua prima monografia è la sua tesi di laurea, *La grande occasione. Saggio sui Promessi Sposi*, pubblicata a Firenze proprio quando nasce l'amicizia con la Campo; segue una raccolta di saggi sulla *Commedia: Il poema sacro* (Firenze, Olschki, 1964). Vasta la produzione poetica, iniziata nel 1945 con il suo primo libro di versi, *Senso dell'esilio*, composto da ventiquattro poesie che fece subito leggere a Vittoria; molto ampio anche il lavoro di traduzione di poesia dal tedesco e dal francese, in particolare Mörike, Goethe, Clemens Brentano, Rilke, Baudelaire, Mallarmé, Eluard - altro anello di congiunzione con l'amica fiorentina.

Sopravvissute alla richiesta di bruciare tutte le carte precedenti il 1955, le lettere a Fasani sono eccezionali documenti che ci fanno percepire le dimensioni del mondo spirituale di Vittoria, non ancora trentenne, ma - per usare l'efficace definizione di Maria Pertile - «giovane antica, donna consapevole del turbine primaverile ma già esperta di autunno, maestra d'inverno, donna nella quale la giovinezza è già, intuitivamente, quel *sucroît*, quel *soprammercato* che più tardi le si sarebbe rivelato come donata pienezza di senso»²⁷.

Le lettere a Remo Fasani, forse le più belle per la parola armoniosa e i toni delicati, sono «le uniche lettere della giovinezza a formare un compatto cosmo»²⁸ e attestano l'ampiezza fertilissima delle esplorazioni culturali della Campo: la letteratura, la poesia, la musica, la pittura, amore condiviso con Fasani e comunicato in quelle lettere che raccontano «in uno spericolato quanto perfetto esercizio di *ekfrasis* la Mostra di Quattro Maestri del primo Rinascimento, che si tenne a Palazzo Strozzi nella primavera del 1954. Paolo Uccello,

Domenico Veneziano, Piero della Francesca, Andrea del Castagno, Masaccio sono le visioni su cui si esercita la scrittura della poetessa che desidera “far vedere” all’amico una mostra destinata a diventare un luogo della mente»²⁹.

In queste lettere letterarie, non estetizzanti ma che riflettono il lavoro della Campo nel vivente, emerge il concetto assoluto di arte e il suo intimo legame con la vita, così nella lettera del luglio 1954: «La Mostra chiude il 14; ma si tratta di un intero mondo, dove io, dopo otto visite a

²⁶ *IBIDEM*

²⁷ MARIA PERTILE, «*In questo ardente mondo creato*». *Sulle lettere di Vittoria Guerrini a Remo Fasani*, in C. CAMPO, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, cit., p. 7

²⁸ EADEM, «*In questo ardente mondo creato*». *Sulle lettere di Vittoria Guerrini a Remo Fasani*, cit., p. 10

²⁹ *Ivi*, p. 19

distanza di settimane, comincio appena a ritrovarmi (Forse perché è proprio il nostro*) [...] *il mondo dell’attenzione»³⁰.

Come dagli altri epistolari campiani anche dalle lettere a Fasani emerge un senso autentico dell’amicizia, cioè un affetto disinteressato, il prendersi cura dell’altro senza pretese e rispettandone la libertà persino quella di tacere e di non scrivere più. «La fedeltà e la delicatezza della donna nel prendersi cura dell’amico, assicurandogli sostegno e intercessione nella distanza, in realtà sono la melodia unificante degli epistolari finora noti»³¹.

Straordinariamente bella è la metafora usata nella lettera del 5 maggio 1954: «Mi lacera l’idea che tu non abbia il tempo di lavorare; così cerco di gettare ponti tra te e te stesso - al di sopra di tutto quello che ti incatena»³². Quella del “gettare ponti tra te e te stesso” è una metafora anche straordinariamente potente, che richiama gli *Appunti sulla melodia delle cose* (1898), dove Rainer Maria Rilke scrive che ciascuno di noi vive su di un’isola «e tuttavia ogni isola non è abbastanza lontana dall’altra perché si possa restare in tranquilla solitudine. Uno può disturbare l’altro, terrorizzarlo, perseguirlo con un giavellotto - nessuno, però, può aiutare nessuno. Da un’isola all’altra resta solo una possibilità: affrontare il pericolo di un salto in cui si mette a rischio molto più che le gambe. Un perenne ridicolo saltellare avanti e indietro affidato al caso»³³. Rilke però, a differenza della Campo, continua spiegando che «quei ponti [...] non sono *in* noi ma dietro di noi», aggiungendo esempi della pittura quattrocentesca, ancora un’affinità con la nostra autrice: «proprio come nei paesaggi di Fra’ Bartolomeo e di Leonardo»³⁴. Sono lettere dense quelle a Remo Fasani: Firenze, la solitudine, la malattia, lo

studio, la scrittura, la lettura, gli amici, le persone care, che vengono fatte incontrare nella vita quotidiana e nelle lettere, da cui si avverte una «lucida nostalgia di un cenacolo di amici, se non di una comunità»³⁵.

Tutto ruota intorno a Fasani, dei cui scritti la giovane amica è attenta lettrice capace di intervenire efficacemente come quando, nella lettera del 27 gennaio 1952, gli suggerisce di cambiare la parola «vita» con la parola «sorte» senza temere la rima con «morte» in una poesia del 1951 pubblicata solo nel 1997 con l'indicazione in nota: «*Pinete e pena - Versi* trascritti da Cristina Campo in una lettera del 27 gennaio 1952. Suo il suggerimento di mutare *vita* in

³⁰ CRISTINA CAMPO, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, cit., p. 106

³¹ GIOVANNA SCARCA, *Dante e il ritmo dell'eternità*, cit., p. 63

³² CRISTINA CAMPO, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, cit., p. 63

³³ RAINER MARIA RILKE, *Appunti sulla melodia delle cose*, Firenze, Passigli, 2006, p. 29

³⁴ *IBIDEM*

³⁵ MARIA PERTILE, «*In questo ardente mondo creato*». *Sulle lettere di Vittoria Guerrini a Remo Fasani*, cit., p. 12 *sorte*»³⁶. Fasani, dal canto suo, ascolta tutto ciò che la giovane amica gli sottopone e i suoi giudizi risuonano e vengono ridiscussi nelle lettere di lei. Cristina gli invia il saggio sul *Riccardo II*, gli trascrive e commenta passi dai *Cahiers* di Simone Weil, gli dedica *Dell'Attenzione*, gli manda le poesie e le traduzioni che sta scrivendo, i frammenti del *Diario d'agosto* e gli rispedisce, cariche di entusiasmo e di segni, le pagine che il poeta le ha inviato dai suoi saggi, quelli sul ritmo, sulla poesia, sull'eternità. Commenta così Maria Pertile: «Una peculiare relazione di alterno discepolato, in cui la parte del maestro e quella dell'allievo vengono continuamente scambiate, come succede solo tra uguali»³⁷.

Nel 1962 Fasani succedette a Fredi Chiappelli nella cattedra di Lingua e letteratura italiana all'università di Neuchâtel, che tenne fino al 1985; l'ultima lettera a Vittoria è dell'ottobre 1954 poi, in un certo senso, nei primi anni Sessanta scompare, portando con sé il ricordo dell'amicizia e depositandolo autenticamente nella scrittura e nella poesia in due modi. Da un lato ha affidato il ricordo dell'amica di gioventù ad alcune poesie, dall'altro nel 1997 le ha dedicato un saggio sulla traduzione delle poesie di Eduard Mörike, pubblicata da Vittoria nel 1948, mettendone in luce il metodo supremo del tradurre che la stessa giovane amica gli aveva illustrato scrivendogli a proposito della propria traduzione di Hölderlin il 12 giugno 1954:

Ho letto molte volte, lentamente, *Da ich ein Knabe war...* e per pura umiltà ho cominciato ad allineare su un foglio le parole italiane. Di solito lo faccio come se dovessi spiegare a qualcuno l'esatta posizione e il peso di ogni parola: è il modo più rigorosamente onesto - e dà

a volte risultati di una purezza sorprendente (la bellezza per soprammercato). Ma questo è un sacro boschetto, dove - lo dice lui stesso - le cose non hanno nome³⁸.

Qualche giorno prima, il 22 maggio 1954, gli aveva scritto riguardo al tradurre Hofmannsthal:

Ho tentato di tradurlo come un salmo antico, preservandone la rudezza e i meravigliosi squilibri. Infine, l'ho tradotto secondo la necessità ideale, badando solo a non tradire - e se il soprammercato di bellezza non vi si è aggiunto spontaneamente vuol dire che in qualche punto sono venuta meno all'impegno³⁹.

Ecco già delinarsi le cifre della poetica campiana: «la bellezza per soprammercato... per pura umiltà... secondo la necessità ideale». Si tratta di formule di un certo modo di praticare la letteratura la cui esigenza e altezza possono, forse, sembrare «giovanile romanticheria, invasamento procurato»⁴⁰, ma la cui inattuale verità inutile e indispensabile scuote e attrae.

³⁶ *Ivi*, p. 14

³⁷ *Ivi*, p. 15

³⁸ CRISTINA CAMPO, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, cit., pp. 100-101

³⁹ EADEM, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, cit., pp. 93-94

⁴⁰ MARIA PERTILE, «*In questo ardente mondo creato*». *Sulle lettere di Vittoria Guerrini a Remo Fasani*, cit., p. 18 Fasani ha consegnato alla propria scrittura il ricordo e la presenza dell'amica e tra il 1992 e il 2006 ha dato alle stampe alcuni testi dedicati a Cristina, così da dirci attraverso il suo lavoro di poeta, critico e traduttore chi sia stata lei per lui. Nel 1992 ha pubblicato le poesie di Elfriede Philipp, una zingara tedesca morta diciottenne nel 1936 in nome dell'amica. Nella nota che accompagna il testo spiega la storia del piccolo canzoniere, come Vittoria desiderasse che fosse pubblicato e come lui vi sia riuscito dopo varie difficoltà «per adempiere il dovere verso i morti che è dar modo alla vita di continuare»⁴¹. Fasani ha collocato, o meglio seminato, anche e soprattutto, nei testi poetici il ricordo di Vittoria: si tratta di due poesie inglobate nella raccolta *Un luogo sulla terra* (1992), altre due pubblicate in *Il vento del Maloggia* (1997), una in *A Sils Maria nel mondo* (2000) e una nell'antologia *Der reine Blick die Dinge/ Il puro sguardo delle cose* (2006), così intitolata proprio dalla poesia che contiene «Cristina Campo, / il puro sguardo sulle cose». La poesia del 1983 in *Il vento di Maloggia* inizia invocando Vie, uno dei più bei nomi della giovane Vittoria, francesizzato e talvolta abbreviato "V.", trasparente gioco di "vita": «Vie, caro nome, / che fiorisci ancora e sempre / dal fondo e sulla vetta». Maria Pertile predilige tra tutti il ritratto intitolato *Cristina Campo*, «il più bel ritratto», nella raccolta *A Sils Maria nel mondo* e lo definisce «l'esegesi in versi di un'amicizia e di una vita»⁴².

Cristina Campo
tu stavi sulla terra
e appartenevi a un altro mondo;

e da quel mondo, l'altro,
venivi ogni momento
ed eri qui, nel nostro, circonfusa.
Recavi a noi la violenza
e la naturalezza
di quel che importa: la misura
di quel che può valere e non valere.
E lo dicevi, sempre,
con la tua voce rapinosa,
tanto era ferma e insieme musicale:
fermezza di parola
e musica che intera la trasfonde.
Mai ho sentito voce così piena.
E questo, anche se più volte
non trovava l'assenso del mio cuore,
se per un tempo, e per la pienezza,
dovetti non più udirla.
Ma oggi tutta mi ritorna,
oggi che in essa il tempo fa naufragio.

⁴¹ *Ivi*, p. 20

⁴² *Ivi*, p. 21

In un'intervista ad Arnaldo Pini, Remo Fasani dice di Cristina: «Era una personalità forte, un po' eccessiva. Felice e infelice al contempo. Felice perché aveva un'intelligenza portentosa, infelice perché mirava troppo in alto»⁴³.

A Firenze in quel periodo Cristina incontra anche un altro svizzero, il poeta Giorgio Orelli, che in un'intervista spiega:

Era il 1954. Firenze in quegli anni era così, si aveva l'impressione di vivere al centro del mondo e al tempo stesso in provincia. Si andava ogni giorno al caffè, ci si conosceva tutti. Prima o poi qualcuno ti chiedeva: hai già incontrato Vittoria Guerrini? La nostra fu un'amicizia breve ma felice. Parlavamo quasi solo di poesia. A volte le suonavo con la chitarra le canzoni popolari italiane, le arie francesi. Lei non cantava. Diceva di non avere orecchio⁴⁴.

Negli anni fiorentini Vittoria ha una fitta rete di amici stranieri. «Chi viene da lontano accende sempre in lei lo struggimento di altri luoghi, di altre vite»⁴⁵. Si tratta soprattutto scrittori dell'area tedesca: Max Krell, ebreo e comunista fuggito dal nazismo, innamorato di lei, Hans Carossa e sua figlia Eva, la poetessa Christina Thorrer, che morirà giovanissima, il pittore Yuen Yuen Chinn e il musicista Fabien Sevisky, amico del padre.

Tra le poche presenze femminili di quegli anni spicca quella di Margherita Pieracci: si incontrano nel 1952 e si instaura subito un della sua amica: «È una creatura silenziosa, viva; somiglia alla *Lattaia* di Vermeer: una delle pochissime - forse tre o quattro - che ancora

meritino fiducia»⁴⁶. Con Margherita, meglio, più affettuosamente Mita, Cristina parla molto, in particolare delle scoperte letterarie che va facendo. Margherita è sposata con un pastore americano, Dwight Harwell, legame molto stretto che durerà per tutta la vita. In una lettera a Remo Fasani, quella del 12 giugno 1954, Cristina parla così e si trasferisce prima in Francia poi negli Stati Uniti, ma le due amiche continueranno sempre a scriversi, a consigliarsi letture, a copiare l'una per l'altra poesie e citazioni, a scambiarsi idee e pensieri ed è grazie a Margherita che oggi possiamo leggere le *Lettere a Mita*.

A guardare i volumi dell'Adelphi Cristina Campo ha scritto moltissime lettere, che, in alcuni momenti, rappresentano il suo solo legame con il mondo esterno. Sono lettere traboccanti di

⁴³ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 48

⁴⁴ *Ivi*, p. 49

⁴⁵ *IBIDEM*

⁴⁶ CRISTINA CAMPO, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, cit., p. 100

perfezione e di vita, fermamente fedele fino alla morte al «sogno dell'essere»⁴⁷. Scrivere lettere è per lei un po' come spedire cartoline di se stessa in una bottiglia, strumento di dialogo ininterrotto con gli amici lontani, «scrittura intima che sgorga in maniera del tutto spontanea»⁴⁸. Le lettere sono per Cristina al tempo stesso anche compiute opere letterarie, epistolari degni di essere considerati opere a se stanti.

La corrispondenza con Margherita, composta da duecentoquaranta epistole, inizia per entrambe dalla scoperta di Simone Weil nel 1952 e abbraccia l'intero arco della vita di Cristina: vi si trovano i suoi interessi intellettuali, affettivi ed emotivi e gli eventi centrali della sua vita, dalla malattia alla morte delle persone care, come i genitori, dall'incontro con Elémire Zolla alle amicizie coltivate con Penati, ricoverato in una clinica psichiatrica, dalle traduzioni al progetto della rivista «Attenzione» fino alle battaglie in difesa della liturgia in latino. Non mancano considerazioni estetiche e letterarie, improvvise intuizioni di bellezza relative al paesaggio circostante e ai colori, in uno stile nudo, cui puntava la stessa Cristina Campo - mirabilmente definita da Laura Beconcini «una freccia in volo»⁴⁹. Si legga la splendida lettera del 25 luglio 1956:

Senza quel pomeriggio alla chiesa di Cristo Re, nel viale di Los Angeles, non avrei mai veramente capito cosa s'intendeva per nudità di stile (la chiesa era brutta ma suggeriva il bello nel modo giusto). Eppure mi pareva di averlo tutto nel sangue, questo pensiero dello stile

nudo, dopo 6 anni di commercio con S.W. [Simone Weil] Ci occorre sempre un simbolo concreto per afferrare un'idea come si afferra un pezzo di pane - ma non è mai il simbolo che potremmo supporre, quello calzante e perfetto - ma un'altra cosa che *indica obliquamente*, a una cert'ora propizia. Sapevo della preghiera tutte le cose che ne hanno dette - ma la scintilla fu una frase del dr. Schlemmer: "c'est comme une longue respiration, avant d'entrer dans la chambre du malade". Questo mi servì a *capire* più di tutta la filosofia yoga. Dopo aver visto quella brutta chiesa, in quell'ora di canicola, tra le macchine americane, ho capito quel che si deve scrivere, e come tra le poetesse non possano assolutamente starci né Colette né altra roba del genere. Vede come è tutto giusto quello che accade?⁵⁰.

Trovo molto evocativa l'immagine di Sandra Di Vito - in un saggio dal titolo non casuale *Lettere a Mita di Cristina Campo: i colori dell'essere* - per definire il tentativo della nostra autrice di instaurare una corrispondenza tra mondo esteriore e mondo interiore «come la forma cava in cui colare dentro l'idea»⁵¹.

⁴⁷ SANDRA DI VITO, *Lettere a Mita di Cristina Campo: i colori dell'essere*, in AA. VV., *La via dell'interiorità redenta*, cit., p. 207

⁴⁸ *Ivi*, p. 207

⁴⁹ LAURA BECONCINI, *Cristina, una freccia in volo*, in AA. VV., *La via dell'interiorità redenta*, cit., p. 227

⁵⁰ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, cit., p. 28

⁵¹ SANDRA DI VITO, *Lettere a Mita di Cristina Campo: i colori dell'essere*, cit., p. 208

Mondo esteriore e mondo interiore: «Due mondi - e io vengo dall'altro». È questo l'incipit di *Diario bizantino*⁵², raccolto nella sezione *Poesie Sparse* nella raccolta *La Tigre Assenza*. Spiega la Pieracci Harwell che la maggior parte degli esseri umani appartiene a due mondi, è, cioè, in un certo senso, anfibia.

«Si sta in questo, ma capaci di raggiungere l'altro in momenti che è d'uso chiamare di "grazia" - i momenti dell'amore, della creazione o fruizione artistica, o del dolore che totalmente denuda. [...] Ognuno quando si trova in quel luogo si sente inondato di gioia: la gioia, come diceva Simone Weil, non è altro che il sentimento della realtà»⁵³. Una freccia in volo, dunque, caratterizzata dalla grazia e dalla gioia, dalla genialità e dall'altezza interiore: *voilà* la dolce ed eterea Vie in crescita sulle ali della poesia e della vita e il cui motto potrebbe essere *ad maiora* o *duc in altum* (nel senso etimologico di "alto" e allo stesso tempo "profondo"). A vivere quotidianamente in quel mondo altro, irradiandone l'aura, sono pochissimi «perché per abitare nel mondo-altro bisogna essere "geni" - e secondo una definizione di Simone Weil fondamentale per la Campo, la sostanza stessa del genio è la dedizione incondizionata alla verità»⁵⁴. Perennemente in cerca della perfezione, Cristina è costantemente coerente alla parte più alta di se stessa, cioè protesa nella direzione del bello, e insieme platonicamente del bene e del vero. Il risultato è, da un lato, quell'«aristocraticità [...]

di natura opposta a ogni preziosismo e, anche cosa rara a quel tempo, a ogni ermetismo»⁵⁵, dall'altro un'aspra difficoltà, non per il vocabolario terso e piano, collocabile sulla linea Petrarca-Leopardi, né, o forse in minima parte, per i riferimenti a testi e autori allora poco comuni - primi tra tutti Hofmannsthal e la Weil, né per quel linguaggio dei riti: schermo, non comunque impenetrabile, che subentrerà in una fase più tarda. «La vera difficoltà» - spiega la Pieracci Harwell - «è nel fatto proprio che per intenderla bisogna aprirsi a quel mondo-altro di cui si diceva»⁵⁶. Si inizia così a delineare la *liaison* tra la Campo e i mistici «che non si intendono se non si è disposti a viverli»⁵⁷. Senz'altro, un'autrice per pochi, quindi, ma non per «quelli privilegiati dalla cultura»: i pochi, cui Cristina si rivolge «sono [coloro] che mettono avanti a tutto la verità»⁵⁸. Cristina ebbe infatti sempre rapporti con “gente semplice”, da stile né sfumature di pensiero e - testimonia Mita - «era

⁵² CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, cit., p.45

⁵³ MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Cristina Campo e i due mondi*, in CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, cit., p. 393

⁵⁴ *IBIDEM*

⁵⁵ *Ivi*, p. 395

⁵⁶ *IBIDEM*

⁵⁷ *IBIDEM*

⁵⁸ *IBIDEM*

stupefacente come essi la seguivano, come si entusiasmano»⁵⁹. Tutti vorrebbero seguire, anche a costo di inciampare varie volte, chi appartiene a quel mondo altro poiché esercita un fascino cui nessuno può sottrarsi: il bene, come sostiene Simone Weil è infatti un orientamento dell'anima e ciò che conta è «continuare a volere»⁶⁰.

Se è vero che le letture non ci rivelano mai nulla se non ciò che già abbiamo in noi accelerando il nostro cammino, ebbene Cristina Campo di cammino ne ha fatto molto e nell'arco di pochi anni: spiega la Pieracci Harwell che i testi che ci aiutano a vivere sono quelli che ci inducono a scoprirci, in un certo senso anticipandoci e facendoci riconoscere, come in un gioco di specchi. «I “nostri” autori sono coloro che, sparsi attraverso sconfinite distese di tempo e di spazio, appartengono tuttavia al nostro vero paese»⁶¹.

Tra i *phares* della Campo, oltre a Hofmannsthal, alla Weil e a Mario Luzi, per dieci anni dal 1957 al 1967 figura Pasternak, che sarà un nuovo riferimento costante per la nostra autrice: «Pasternak integra la Weil, sul piano della vita»⁶². Le eroine del *Dottor Zivago*, come anche dell'*Idiota* dostoevskiano, da Lara a Nastasja Filippovna, da Aglaja a Tonja, pure, protette e *malheureuses*, si inseriscono in quel mondo altro e determinano l'attrazione della Campo per le forme orientali del rito - che negli ultimi anni della sua vita la porterà al Russicum e che già

condividiva nel 1950 con il marchese di Villanova. Perché proprio Pasternak? Si leggano alcune righe del *Dottor Zivago*:

...Ma Lev Nikolàeviĉ dice che quanto più l'uomo si dà a seguire la bellezza tanto più si allontana dal bene”.

“E coi credete il contrario? Che il mondo sarà salvato dalla bellezza, dal mistero e cose del genere, Ròzanov e Dostoevskij?”

“Aspettate ve lo dico io quello che penso. Penso che se la belva che dorme nell'uomo si potesse fermare con una minaccia della prigione o del castigo d'oltretomba, poco importa quale, l'emblema più altro dell'umanità sarebbe un domatore da circo con la frusta, e non un profeta che ha sacrificato se stesso. Ma la questione sta in questo, che, per secoli non il bastone ma una musica ha posto l'uomo al di sopra della bestia e l'ha portato in alto: una musica, l'irresistibile forza della verità disarmata, il

potere d'attrazione del suo esempio. Finora si riteneva che la cosa essenziale del Vangelo fossero le massime e le regole morali contenute nei comandamenti, mentre per me la cosa principale è che Cristo parla con parabole tratte dalla vita d'ogni giorno, spiegando la verità al lume dell'esistenza quotidiana [...]”⁶³.

⁵⁹ *IBIDEM*

⁶⁰ *IBIDEM*

⁶¹ MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Cristina Campo e i due mondi*, cit., p. 396

⁶² *IBIDEM*

⁶³ BORIS PASTERNAK, *Il dottor Zivago*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 56

Pasternak propone l'identità tra il bello e il bene: per lui la bellezza, la musica e la realtà quotidiana, il regno della necessità non si oppongono ma si identificano. Tale equazione si ritrova anche nella Weil ed è in essa che risiede il nucleo della religione di Cristina Campo: «religione dell'armonia del mondo a cui, a proposito di lei, allude, Luzi»⁶⁴. Bene e bello, carne e anima, radici dilatate nella terra e chioma dell'albero che si disegna nell'aria non sono binomi ma unità indissolubili nell'opera quanto nella vita di Cristina Campo. Si pensi a due *Poesie sparse* di *La Tigre Assenza* - su cui tornerò anche più avanti - *Missa Romana* e *Ràdonitza (Annuncio della Pasqua ai morti)*, dove l'afflato spirituale implica non rarefazione eterea ma densità baroccheggianti, già presente, come mette in luce più volte la Pieracci Harwell, nella traduzione di John Donne.

Patetica, patrizia
morte della morte metropolitana
testimoniata da poche e immote bambole
di Corte asiatica: cremisi argento e oro.
Palpebre scavate,
palpebre affilate,
sguardi fissi, incollati, radicati
sugli ipogei d'ogni terra, ogni memoria, ogni stirpe,
ogni morente psiche.
Fazzoletti tergono furtivi

gli angoli della bocca che riga come sangue
il divino grido, le barbe riarse dall'acqua:
Pasqua, memoria eterna! (da *Ràdonitza*)⁶⁵

Centrale è la lettera a Mita del 22 settembre 1973 da cui emerge l'orecchio assoluto della Campo, per la quale stile «significa ciò che dell'anima si rende visibile»⁶⁶ e per la quale la tensione estenuante verso la bellezza è l'essenza e il segno di quell'altro mondo:

Ha sottomano l'Idiota? Rilegga il passo, nel 1° volume, dove Myškin vede per la prima volta la fotografia di Nastasja, credo in casa di Aglajia: quel volto che esprime infinito orgoglio e infinita innocenza, “bellezza terribile, quasi minacciosa”, o qualcosa del genere. Là c'è tutto il senso di ciò che le dissi qui, di ciò che una volta vorrei tanto scrivere. Dostoevskij chiamava le cose con il loro nome, è forse il solo che l'abbia fatto tra i moderni. E tuttavia ha anche detto, proprio lui: “Mir spastët krasota”: “la bellezza salverà la terra”. E Solzenicyn ha fondato su queste tre parole tutto il suo meraviglioso discorso di Upsala⁶⁷.

⁶⁴ MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Cristina Campo e i due mondi*, cit., p. 398

⁶⁵ CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, cit., p. 57

⁶⁶ MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Cristina Campo e gli ultimi anni fiorentini*, cit., p. 46

⁶⁷ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, cit., p. 275

Nelle lettere a Mita emerge quello che a Cristina importava capire dei suoi autori, cioè «in che senso uno spirito si muova»⁶⁸.

Le lettere a Mita sono, credo, le più preziose, nel senso che offrono il supporto per dipanare il *fil rouge* dell'opera campiana: lettere discrete e squisite allo stesso tempo e che poco aggiungono quanto a vicende interiori rispetto alle poesie e ai saggi ma che «arricchiscono la percezione del *modo* in cui Cristina vive i sentimenti»⁶⁹. Utile sarebbe conoscere i libri cari all'adolescente Vie mai rinnegati e che condivise con Mita tra il 1952 e il 1955 (di cui quindi nelle lettere non si parla): libri non famosi, non sempre almeno, che Cristina diede a Mita anni dopo non per liberarsene - spiega l'amica - ma per renderla partecipe dei suoi interessi. Si tratta di Knut Hamsun, la Lagerlöf, Gustaf af Geijersta, e quelle ottanta poetesse con qualche cavaliere come Maurice Scève. Di Hamsun, Mita ricorda il regalo, forse nel 1953, del *Vittoria e Pan*. in una vecchia edizione Sonzogno con il nome di Vittoria e la data 1940: non ne parlarono mai. Si emozionarono invece a scriversi del *Libro del piccolo Sven* regalato all'amica nello stesso periodo, in un'edizione Vallecchi del 1949: rileggendolo Mita ritrovò il binomio amore/morte, la disperata violenza che li intreccia e che caratterizza la figura della madre di Sven simile a Catherine di *Cime tempestose*, altro personaggio carissimo a Cristina.

Il vuoto e la grazia: proviamo ora a spiegare il perché di questo titolo. Secondo Mita non si riesce a conoscere appieno Cristina se non si coglie il «suo strazio per il vuoto che scava nell'anima la perdita»⁷⁰. La Campo ammira Čechov e la Weil irritandosi del primo per lo scetticismo e della seconda non tollera il raziocinare ma mai «mostrerà ombra di biasimo per chi di quello strazio muore»⁷¹. Il vuoto - e lo strazio conseguente - è quindi la prima fase di quel lungo processo che fa crescere le ali e che è già un salto fuori da questo mondo che non può colmarci l'anima, «poveri animali che siamo, parimenti cupidi e incapaci di infinito»⁷². Pur non amando il romanticismo, associandolo all'adolescenza, età della vita che poco l'affascina - come già detto - ha tuttavia in comune con i romantici la lacerante percezione della finitudine: è il concetto greco di "orizzonte" nel senso prezioso di limite che segna l'inizio dell'altro, o, nel caso specifico della Campo dell'Altro. Accettare la condizione umana non significa contentarsi della finitudine di ciò che si è e si ha, ma non negare quella finitudine fingendosi

⁶⁸ MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Cristina Campo e i due mondi*, cit., p. 400

⁶⁹ *IBIDEM*

⁷⁰ MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Cristina Campo e i due mondi*, cit., p. 401

⁷¹ *IBIDEM*

⁷² *Ivi*, p. 402

divinità. Lo strazio per la perdita dell'assoluto è una patente di nobiltà: la terrestrità circoscrive l'uomo entro le coordinate dello spazio e del tempo del mondo finito, ma l'uomo si strugge di assoluto, ne è cupido. Trascendere allora il vuoto è la prova che l'uomo qui intrappolato e incapace di infinito anela a un altrove cui appartiene: se ciò diventa come in un lampo folgorante evidente allora si manifesta la grazia. Dal vuoto, perché questo è il nome appropriato di quella *waste land* interiore campiana al dono della grazia e non a false consolazioni: Cristina, con «le penne lacerate dai cicloni», dopo aver attraversato, tra mille soprassalti, «l'alte nebulose» - per usare parole di Montale⁷³ - ricompone l'armonia dell'uomo e del mondo senza cancellare le tracce di sangue e di lacrime:

Lungo l'intero giorno,
lungo l'intera via che porta a questo mondo
e cancella ogni via che porti a questo mondo,
lungo la dura tenda
di pioggia e lacerazione
di caos e di ragione,
lungo i due fili della duplice lama
di intenzioni e di esitazioni
come te, come te, signore,

noi siamo consegnati a quella morte
che con più tendi dell'amore morde
e separa la rosa dal bacio e dalla fiamma e dalle stelle le nevi
e l'emozione dall'intellezione
e il mondo ricompono
ma atrocemente, ma come attraverso il fuoco,
per chi, Despota puro, dal puro Nome sarà salvato
e dal sepolto Solo e
dal tremendo Dono. (da *Diario Bizantino*)⁷⁴

Il legame tra la Campo e Margherita Pieracci Harwell è, come si è detto, impostato sulla comune scoperta di Simone Weil, di cui, nel marzo del 1950, Cristina aveva letto *La pesanteur et la grâce*, dono di Mario Luzi. Cristina riconosce subito nella filosofa francese una sorella con la quale intrattenere un legame intenso, quasi bruciante: «da quel momento, per Cristina, non sembra esserci altro che lei, cerca di sapere tutto della sua storia»⁷⁵. In primo luogo si procura tutti i libri della Weil ordinandoli in Francia (in Italia si cominciava appena a tradurli), entra così nella cerchia ristrettissima dei primi lettori italiani della scrittrice, tra cui si annoverano Mario Luzi, appunto, Ignazio Silone e Gianfranco Draghi. In secondo luogo scrive alla madre,

⁷³ EUGENIO MONTALE, *Le occasioni*, in EUGENIO MONTALE, *Tutte le poesie*, Milano, Oscar Mondadori, 2013, p. 150

⁷⁴ CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, cit., p. 49

⁷⁵ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 51

Selma Weil, che vive ancora a Parigi; ascolta le testimonianze di chi l'ha conosciuta: «gira e rigira intorno a quella vita dura come un diamante, breve ma straordinariamente feconda, illuminata dall'attenzione e dal rigore, sfociata in una fede incandescente ma non conclusa che ha portato la filosofa francese di origine ebraica sulla soglia della Chiesa cattolica, incapace di accettare il battesimo»⁷⁶. I libri della Weil sono tra i suoi *livres de chevet*: per tutta la vita li terrà accanto a sé, da leggere soprattutto la sera prima di addormentarsi, come scrive in diverse lettere, tra cui quella a Mita del 5 novembre 1958:

Stasera ho letto, come ormai ogni sera, la pagina che distrugge un po' di male. Questa volta era la pagina 247 della *Connaissance surnaturelle*, ultimo paragrafo, e sgg. - È un discorso sull'amore soprannaturale. L'ho mangiato come pane sacramentale fino a p. 250. Poi, là dove parla di "amour anthropologique" non ho capito più niente [...]⁷⁷.

E si veda anche la lettera a Remo Fasani del 26 ottobre 1951:

Oggi ho letto per quasi sei ore un nuovo libro di S.[imone] Weil *La condition ouvrière*. C'è tutta intera la passione della sua giovinezza, inestricabile dagli altri libri e quasi inimmaginabile, Lettere, un diario d'officina, un autografo - (Sulla scrittura angosciosamente

puerile, il cerchio umido e nero di un bicchiere. Piccoli disegni di utensili che sembrano grondare sangue)⁷⁸.

Simone Weil trasmetterà alla Campo in particolar modo l'attenzione, cioè la «capacità di avere uno sguardo reale sul mondo» e la possibilità di essere genio, la «necessità di radicarsi nel cielo per afferrare ogni attimo della vita sulla terra»⁷⁹. I testi della Weil, lettere e saggi, testimoniano la forte influenza esercitata sulla Campo soprattutto nei suoi primi anni, quando quasi sfiora il mimetismo e si impegna per farla conoscere in Italia: cura infatti una sezione a lei dedicata su «Letteratura» nel 1959 e traduce due testi, cioè *Venezia salva* nel 1963, per l'editore Morcelliana, e *L'Iliade o il poema della forza* nel 1967 nell'ambito del volume *La Grecia e le intuizioni precristiane*, pubblicato da Borla. Risale al 1958 la poesia *Elegia di Portland Road*, titolo ricavato dall'ultimo indirizzo di Londra dove la Weil visse prima di morire nel 1943 uccisa dalla tubercolosi e dalle privazioni sostenute in segno di solidarietà con i prigionieri francesi.

Cosa proibita, scura la primavera.

Per anni camminai lungo primavera
più scure del mio sangue. Ora tornano sul Tamigi
sul Tevere i bambini trafitti dai lunghi gigli

⁷⁶ *Ivi*, p. 52

⁷⁷ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, cit., p. 120

⁷⁸ EADEM, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, cit., pp. 30-31

⁷⁹ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 52

le piccole madri nei loro covi d'acacia
l'ora eterna sulle eterne metropoli
che già si staccano, tremano come navi
pronte all'addio...⁸⁰

La Campo, anni dopo, abbracciata la fede cattolica, criticherà alcune posizioni della Weil ma mai negherà l'ammirazione per quei libri «duri e puri come diamanti, dal ritmo incantatorio e dal francese sublime», quali *Attente dei Dieu*, *Intuitions pré-chrétiennes*, *Connaissance surnaturelle*, *Sur la science*, e soprattutto i *Cahiers* e *La pesanteur et la grâce*, che «purgarono radicalmente e per sempre il meglio di una generazione dai miti consunti della ragione, dalle sentimentali leggende a lieto fine della scienza, dai gracili tabù della storia e della psicologia, dalle terroristiche teologie del progresso [...] che da almeno due secoli paralizzavano o distorcevano le più elementari operazioni di conoscenza»⁸¹. Ritengo illuminante una lettera a Mita del dicembre 1956 in cui Cristina Campo scrive:

Simone mi rende tangibile tutto ciò che non oso credere. Così dobbiamo diventare l'idiota del villaggio, dobbiamo diventare due geni, lei ed io. Sentivo oscuramente in qualche parte di me che si poteva diventar geni (e non talenti) ma nessun prima d'oggi m'aveva detto che era possibile⁸².

Altro importante volume della corrispondenza di Cristina Campo, definito dalla Pieracci Harwell «il canto della giovinezza e insieme in canto dell'addio alla giovinezza»⁸³ è il gruppo delle *Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, sottotitolo dell'*Adelphi Il mio pensiero non vi lascia*. È l'ultima volta che Vittoria/Cristina nomina quel mondo magico della giovinezza, avvertendone l'esilio già con la partenza da Firenze per Roma nel 1956: i primi anni romani saranno costellati da un ricordo struggente della "patria". In tali lettere vibra la nostalgia, che è sì nostalgia di un luogo amato, parte integrante di sé, della propria «geografia corporea»⁸⁴ - per usare quest'efficace espressione di Mita - ma è anche nostalgia di un'epoca della vita, di quel «mezzogiorno stupendo», destinato a passare: «E così passerà questo mezzogiorno stupendo, la nostra età perfetta, capisci Giorgio? Noi così giovani e saggi, disperati e attenti. Il mondo ci consuma in questa inutile resistenza»⁸⁵, scrive così in

⁸⁰ CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, cit., p. 40

⁸¹ EADEM, *Introduzione a Simone Weil «Attesa di Dio»*, in CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, cit., p. 151

⁸² EADEM, *Lettere a Mita*, cit., p. 49

⁸³ MARGHERITA PIERACCI HARWELL, «Quando vedrai cielo e terra oscurarsi, tuffa le mani nell'acqua», in CRISTINA CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, cit., p. 265

⁸⁴ *Ivi*, p. 266

⁸⁵ CRISTINA CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, cit., p. 186

una lettera a Giorgio Orelli del giugno 1958.

Gli amici del periodo fiorentino, Gianfranco Draghi, Laura Draghi, Piero Draghi, Mario Luzi, Anna Bonetti, Venturino Venturi e Giorgio Orelli, compongono una sorta di aiuola: amicizie esclusive ma intrecciate tramite l'inclinazione di Cristina alla generosità e alla condivisione, non solo delle letture ma anche degli affetti. Quel «giardino fiorentino»⁸⁶ in cui tutti si stringevano la mano rifiorisce forse nelle curatissime pagine della «Posta letteraria»; si legga, ad esempio, la lettera a Orelli della fine dell'estate 1957 in cui la Campo fa riferimento a una poesia di Anna Bonetti: «La seconda [poesia sua la darei] al piccolo, e un tempo tanto vivo, "Corriere dell'Adda", che ci ha tenuti un po' tutti a battesimo - ora decaduto per mancanza di fondi ma sempre appassionato»⁸⁷. Nel 1952 Cristina fonda con Gianfranco Draghi il supplemento culturale «La posta letteraria» del «Corriere dell'Adda»; dichiara così all'amico Remo Fasani in una lettera del 5 maggio 1954: «Su quelle pagine, l'hai visto, noi ci scriviamo

silenziose lettere, parliamo coi nostri morti, intrecciamo lontane amicizie»⁸⁸. Si tratta di una piccola avventura privata di una chiusa cerchia di amici: un foglio tutto loro dove scrivere e far scrivere e, poiché a Firenze non hanno trovato giornali disponibili e soprattutto nessun finanziamento, hanno ripiegato su Lodi, dove il padre di Gianfranco Draghi, industriale tessile, riesce a raccogliere fondi.

Il «Corriere dell'Adda e del Ticino», periodico del Partito liberale locale, offre la sua disponibilità al supplemento, che sarà «sempre ricco di spunti e di aperture alla cultura non italiana»⁸⁹ e che si contraddistinguerà per le sue scelte originali, accogliendo firme quali Alda Merini, Ferruccio Masini, Mario Luzi e molti stranieri appunto, da Machado a Pound a Brasillach; così racconta Draghi in un'intervista:

Ricordo lo scandalo che suscitammo quando pubblicammo nella stessa pagina Machado, Pound e Brasillach. Ma io potevo permettermelo con il mio passato di antifascista. Cristina sapeva che ero stato nella Resistenza, ma rispettava le mie idee. Evitava volutamente di parlare di politica⁹⁰.

Gianfranco Draghi, quasi coetaneo della Campo e a lei legato sin dall'infanzia per il tramite dell'amica Marcella Amadio, ne diventa l'interlocutore privilegiato, il confidente; nella medesima intervista dice dell'amica:

⁸⁶ MARGHERITA PIERACCI HARWELL, «Quando vedrai cielo e terra oscurarsi, tuffa le mani nell'acqua», cit., p. 272

⁸⁷ CRISTINA CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, cit., p. 182

⁸⁸ EADEM, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, cit., p. 88

⁸⁹ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 54

⁹⁰ *IBIDEM*

Era una donna molto graziosa, con labbra carnose, occhi di un strano colore cangiante, orecchie piccole e delicate. Mi parlava del suo amore per Traverso, di come la faceva soffrire. Ha avuto anche degli affetti paralleli o al termine di questo rapporto. Con Luzi c'è stata una grande passione ideale, culturale e letteraria, che non si è poi confrontata con la realtà. Ma non parlava molto di lui⁹¹.

Le lettere scambiate con Draghi custodiscono la vita passata della Campo come uno scrigno in cui si cela l'infanzia della nostra autrice e ne irradiano, quasi con una forza magica, la capacità di affrontare l'ignoto, dimostrando che un legame può basarsi su «segni, cenni brevi e profondi, come ne corrono solo tra coloro che hanno lo stesso rituale», così leggiamo nella lettera del 20 settembre 1958 «una di quelle che io» - scrive Cristina - «porto con me, per un periodo di tempo, come un prezioso scarabeo, un amuleto»⁹². Gli anni fiorentini sono la stagione edenica, gli amici di quel tempo sono gli amici d'infanzia il cui ago è Gianfranco Draghi che, con la sua corrispondenza, colora di uno splendore hofmannsthaliano l'opacità

della nuova e alienante cornice romana, prima, s'intende, della scoperta della bellezza mirabile della città e di alcuni suoi personaggi. Se Traverso è *in primis* un maestro e se Mita è una sorella minore da guidare - e se Anna Bonetti è una sua pari ma in ambito artistico, grande pittrice che girerà il mondo, incontrando artisti e scrittori con cui intratterrà vivaci corrispondenze, sebbene legata all'amicizia giovanile con Vittoria così tanto da conservarne le lettere a preferenza, ad esempio, di quelle di personaggi all'epoca incomparabilmente più noti, come Octavio Paz - Draghi è un suo eguale, giovane scrittore innamorato anch'egli della poesia e di cui la Campo ammira tanto la personalità quanto l'opera. Al vaglio dell'orecchio assoluto della giovane scrittrice però resistono pochissime pagine dell'amico, tagliate o sostituite da stesure sempre più scarne, sempre più nude e trasparenti secondo il modello weiliano. In una lettera dell'8 agosto 1953 la Campo scrive:

Tutto è "esercitazione"; anche il Clavicembalo ben temperato e le acqueforti di Goya. La "narrazione del sangue" c'è e ci sarà sempre, se anche le possa accadere di compiacersi in questo o quel pezzo di bravura. Non si tormenti, dunque⁹³.

Come informa la Pieracci Harwell⁹⁴, l'immagine che Gianfranco Draghi ha del rapporto con Cristina, dopo aver ritrovato le lettere che credeva perdute, emerge da una serie di saggi a lei dedicati, due soli dei quali pubblicati, uno su «Alfabeta», l'altro su «Eleusis». Riporto come

⁹¹ *IBIDEM*

⁹² CRISTINA CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, cit., p. 103

⁹³ *Ivi*, pp. 24-25

⁹⁴ MARGHERITA PIERACCI HARWELL, «*Quando vedrai cielo e terra oscurarsi, tuffa le mani nell'acqua*», cit., pp. 268-269

esempio un breve estratto dal primo saggio ricordato anche da Mita:

Questa mia peregrinazione con Cristina non finisce mai: questa donna ha contato di più nella mia vita e io nella sua di quello che credessi o ricordassi? Oppure nel tempo le cuspidi dell'esistenza, travolte nel loto divenire dall'esigenze del momento, dalla necessità, dai nuovi incontri, dal nuovo quotidiano, poi riemergono con la forza di un uragano, magari dolcissimo: dopo la mia grave malattia in Costa San Giorgio 30, quand'io guarivo lei rinasceva e iniziava il suo nuovo amore. Le avevo tenuto a lungo le mani, castissime, leggere rose di quell'inesauribile autunno: la morte mi aveva costretto e spinto a considerare ed apprezzare ciò che ci dice l'amore.

E «un amore senza amore, cioè un vero filein amicale»⁹⁵ è stata la *liaison* tra Cristina e Gianfranco Draghi, come spiega quest'ultimo nell'inedito *Attese di Cristina Campo*. Nell'intervista alla vigilia della pubblicazione delle lettere ritrovate afferma:

Cristina e io eravamo innamorati della letteratura, dello scrivere... il fuoco dell'amicizia era soprattutto la scrittura come vocazione, vita, racconto, trasmissione di umori, passioni,

sentimenti - anche entusiasmo di vivere, di conversare insieme... ci entusiasmavamo della bellezza, non come estetica ma come presenza⁹⁶.

Le lettere agli amici fiorentini sono come preziose e leggiadre tavolette d'avorio, fragilissime ma intatte veline aderenti a un dettato interiore di bellezza, di eleganza, di purezza stilistica. Sono lettere dal timbro variabile a seconda dei destinatari e del passare degli anni, tuttavia per quanto le lettere ad Anna Bonetti, si estendano per un arco di tempo più ampio la Vittoria/Cristina che vi compare serba la voce della fanciulla delle lettere a Fasani, a Draghi e a Orelli, epistolari tutti contenuti nel decennio Cinquanta.

Mi soffermerei ora sulle lettere alla Bonetti, con cui Cristina, quasi «imbianchina della parola»⁹⁷ - come lei stessa si definisce - gareggia all'insegna dell'*ut pictura poësis* offrendo immagini e tracciando quadri, «alla maniera di Anna Banti con Artemisia»⁹⁸. Sono lettere dense di frivolezza e di fratellanza: da adolescenti le aveva legate la reverenza per il marchese di Villanova, da adulte condivideranno l'ansia e la tenerezza per il vecchio amico in coma e il dolore per la sua morte; anche le vicende familiari, liete e tragiche, si riflettono in queste lettere, come in quella dell'11 gennaio 1965 dove Cristina piange per la madre morta e per il padre morente:

⁹⁵ *IBIDEM*

⁹⁶ EADEM, «*Quando vedrai cielo e terra oscurarsi, tuffa le mani nell'acqua*», cit., p. 269

⁹⁷ *Ivi*, p. 271

⁹⁸ *Ivi*, p.270

Mia Madre aveva per te un vivo affetto e mia Madre non sbagliava mai [...] Mio Padre è sempre terribilmente ammalato. Tutte le cure, tutte le ansie erano per lui, quando Dio volle improvvisamente lei, bella, forte, serena. Era la notte di Natale⁹⁹.

Il mio pensiero non vi lascia è un addio alla giovinezza, addio che è espressione di un rimpianto che non chiede consolazione, addio che è lacerante coscienza di non poter essere più immersa in quell'ungarettiana *couche* - per usare un'espressione di Carlo Ossola¹⁰⁰ riguardo al *tòpos* del viaggio in Ungaretti - materna delle acque prenatali. Il ricordo dell'eden fiorentino, dei suoi colori e profumi, della sua atmosfera tra strade lastricate e ville medicee «belle della semplicità dei gigli del campo» è intatto nella memoria di Cristina ed evocato nella soledad dei primi anni romani attraverso un vero e proprio paradigma del canto dell'addio. Così in una lettera ad Anna Bonetti del giugno 1953:

Quanti addii alle soglie dell'estate –

mentre in disparte i lamentosi e puri
convegni dell'Aprile alzano sfere
d'oro nel melo, a rischiarare Autunno¹⁰¹

Quanto a Piero Draghi è il fratello di Gianfranco, più giovane di loro, dallo sguardo sognante e un po' svagato, disegnatore in una delle fabbriche del padre. Vive a Milano, scrive anche a poesie e continuerà a scrivere e a incontrarsi con Cristina per tutta la vita: «lei lo chiama il suo fratellino, il suo amico cinese e gli riconosce una grande forza magica - la bontà e l'innocenza»¹⁰². In un'intervista Piero la ricorda come «molto carina, molto brillante, chiacchierina e tesa, quasi nervosa»¹⁰³. È durante gli anni fiorentini che Cristina Campo compie i suoi viaggi all'estero: due volte a Parigi, la prima con il padre nel settembre 1949, la seconda da sola nel giugno 1952. La prima volta è il tour classico - musei, monumenti, chiese - inebriato dalla bellezza dell'autunno parigino. In una lettera a Mita scritta in un mercoledì prima dell'agosto 1958 scriverà:

Settembre è il mese più bello di Parigi. Io vorrei che lei vedesse le strade azzurre, gli ippocastani di cristallo rosso, le piccole statue delle chiese stagliate sul cielo verde - come le ho viste io per la prima volta¹⁰⁴.

⁹⁹ CRISTINA CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, cit., pp. 161-162

¹⁰⁰ CARLO OSSOLA, *Il tema del viaggio in Ungaretti*, in EZIO RAIMONDI, *Tempi e immagini della letteratura*, vol. VI, Il Novecento, Milano, Mondadori, 2007, pp. 380-381

¹⁰¹ CRISTINA CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, cit., p. 134

¹⁰² CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 54

¹⁰³ *IBIDEM*

¹⁰⁴ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, cit., p. 55

Durante il secondo soggiorno, sotto la scoperta di Simone Weil, conosce Henri Mondor, medico e letterato amico dello zio Vittorio Putti. Al rientro manda a Remo Fasani, che deve partire per Parigi subito dopo di lei, un elenco di posti da non mancare: Chartres, il museo Jacquemart-Audré, rue Furstemberg, dietro la chiesa di Saint-Germain-des-Près, la chiesa di Saint-Julien-le-Pauvre di rito greco e nota per i canti solenni, il Parc Monceau al tramonto, quai de Bourbon e quai d'Anjou di notte. Parigi sarà sempre al centro della sua geografia interiore. Si legga la lettera dell'8 agosto 1952:

Infine. Poiché della vera Parigi non si può parlare le dirò che i quartieri più veri, più commoventi, più impensati, più naturali sono il VI (dove le consiglio di prendere alloggio, perché vi sono anche tutte le librerie, gli antiquari, i caffè di artisti - non importanti, ma a volte utili, il V e il XVII. Ah, dimenticavo: più importante forse di tutte le altre la Rue Furstemberg, piccola rotonda chiusa da un ombrello d'alberi con un fiore di lampade nel

mezzo e lo studio di Delacroix a sinistra; tra Rue Jacob e...? insomma, dietro la Chiesa si St. Germain des Prés, vicino a Rue Bonaparte¹⁰⁵.

Si veda anche la lettera a Mita dell'agosto 1958: «Vorrei che lei viaggiasse di notte; che arrivasse a Parigi la mattina, quando ancora gli spazzini sono al lavoro. La città sale al cuore attraverso i piedi, l'asfalto scocca scintille nel sangue. Arriva, come una freccia nell'aria, la torre Eiffel. Poi si dorme, ci si sveglia dopo le 3 ore, e la città è veramente là fuori, pronta a essere morsa, bevuta a lunghi sorsi. Parigi è forse la sola cosa al mondo che si possa guardar e mangiare insieme senza sciuparla»¹⁰⁶.

Nell'estate del 1951 va in Austria: viaggia in auto con Gabriella Bemporad e un amico di lei, il marchese di Platamone. Visita Verona, Graz, Vienna, Salisburgo e invia a casa cartoline e lettere con vivaci descrizioni. Poi non farà più nessun viaggio lungo: i posti nuovi le mettono ansia, ha bisogno di *points de repères* familiari, a volte, soprattutto in treno, soffre di crisi di panico. Negli anni successivi farà le vacanze classiche della borghesia colta: la villeggiatura con i genitori a Forte dei Marmi, a Viareggio, al Lido di Camaiore, a Cortina, i viaggi d'arte a Siena, a Ravenna, a Venezia, e le visite familiari a Bologna. Ogni anno, a novembre, va con la madre sulla tomba della famiglia Putti. Per Cristina è un rito denso di significati: è il ritorno al passato, uno sguardo al destino che sta dietro le proprie spalle e non di fronte. La Campo ha una sensibilità particolare per il passato che ritiene sempre più degno di attenzione del presente.

¹⁰⁵ EADEM, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, cit., pp. 63-64

¹⁰⁶ EADEM, *Lettere a Mita*, cit., p. 112

Nel *Flauto e il tappeto*¹⁰⁷, sulla scorta di una magnifica quartina di Pasternak, sostiene che ognuno di noi ha un tema, una melodia che è personale e di nessun altro e che va ricercata: «Esiste per ciascun viandante un tema, una melodia che è sua e di nessun altro, che lo cerca fin dalla nascita e da prima di tutti i secoli, *pars, hereditas mea*. Come, dove discernerla? Nella voce dei morti prima di tutto, i cui ossami, come lo zuffoletto ucciso, sembra talvolta di sentir cantare sommessamente. Nei quattro tesori che i morti ci legano e per i quali non sembra molto gettare la propria vita se al di fuori di essi è un astro morto la vita: il paesaggio, il linguaggio, il mito, il rito». La quartina di Pasternak vibra come la voce di un flauto remota:

Lascia dei vuoti nella vita...
e mai non esitare a cancellare

interi blocchi, capitoli interi
della tua esistenza e del tuo fato.

Nei primi anni Cinquanta, a Firenze, Vittoria Guerrini lavora a un progetto che le sta molto a cuore, *Il libro o L'Antologia delle ottanta poetesse*, opera «della quale non c'è traccia in nessuna biblioteca»¹⁰⁸. Progettata dall'ancora Vittoria per l'editore Gherardo Casini durante una visita alla sua casa di Forti dei Marmi nell'estate del 1951, l'*Antologia* avrebbe dovuto vedere la luce nel 1953, ma quel libro non era destinato alla pubblicazione. Fu annunciato nel catalogo del 1953 con una breve scheda stilata dalla stessa Cristina, ora leggibile in *Sotto falso nome*:

Una raccolta mai tentata finora delle più pure pagine vergate da mano femminile attraverso il tempo. 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, vibra da un capo all'altro di questo vasto e pure intensamente raccolto panorama di poesia, dalla scuola di Saffo alla Cina classica, dal Giappone dei Fujiwara al deserto premaomettano, da Bisanzio al Medioevo, dal Rinascimento al secolo XVIII, dal grande Romanticismo ai nostri giorni¹⁰⁹.

Come si diceva, il libro non sarà mai pubblicato, ma dalle lettere sappiamo che Cristina vi ha lavorato a lungo coinvolgendo gli amici nelle traduzioni, da Remo Fasani a Mario Luzi, da Gabriella Bemporad a Leone Traverso; in una lettera a Fasani del 13 maggio 1952 scrive riguardo all'intenso lavoro: «Il libro procede bene, ormai ha più di 200 pagine che stampate saranno forse 250»¹¹⁰.

¹⁰⁷ EADEM, *Gli imperdonabili*, cit., p. 137

¹⁰⁸ ANNA NOZZOLI, *Il libro delle ottanta poetesse di Cristina Campo*, in *Voci di un secolo: da D'Annunzio a Cristina Campo*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 403

¹⁰⁹ CRISTINA CAMPO, *Scheda editoriale per «Il libro delle ottanta poetesse»*, in *Sotto falso nome*, cit., pp. 169-170

¹¹⁰ EADEM, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, cit., p. 57

Dedicare anche solo qualche cenno all'*Antologia delle ottanta poetesse*, come argomenta Anna Nozzoli, potrebbe sembrare un'operazione inutile e insensata quindi da giustificare, aggiungerei, al di là dello scopo di una trattazione il più esaustiva possibile della nostra autrice. La giustificazione preliminare della Nozzoli è senza dubbio affascinante e metodologicamente convincente: se è vero che l'*Antologia* resterà un libro virtuale almeno fino a che non se ne rinvenga il manoscritto, perduto o irreperibile, è altrettanto vero che il piano di quell'opera, messo in salvo dalla Pieracci Harwell è da un lato il superstite indizio di un *work in progress* e dall'altro e di più, forse, è il «segno di un destino»¹¹¹, senza illudersi di irretire il fantasma dell'essenza in una serie di riscontri testuali e bibliografici.

La Nozzoli procede con metodo filologico: quanto alla *Scheda editoriale*, che lei definisce asetticamente un «giudizio critico di esemplare chiarezza»¹¹², ne ribadisce il carattere anonimo senza astenersi però dall'avanzare l'ipotesi dell'attribuzione alla Guerrini-Campo sulla base di una spia stilistica minima ma non marginale, cioè l'impiego dell'aggettivo "pure", ritenuto «lemma sintomatico nel sistema verbale e mentale di Vittoria»¹¹³ e sulla base dell'estensione dei confini istituzionali dell'esercizio poetico dato che si coinvolgono generi diversi e scrittrici occasionali (da Elisabeth Goethe a Suzette Gontard, la Diotima cioè di Hölderlin), riconducibili a vario titolo all'orizzonte della scrittura dell'io: "Versi, prose, lettere, diari, scritti rari o mal conosciuti ecc." .

A tenere conto dell'elenco delle poetesse di cui disponiamo si può osservare che non sono ottanta ma sessantatré, nomi di donne singolarmente individuate, oltre a etichette complessive che avrebbero costituito le sezioni "Donne cinesi dal VII secolo a.C. al XVI d.C.", "Dame giapponesi del periodo Hejan", "Donne di senno e di spirito del sec. XVIII". Tra Saffo e Simone Weil, il percorso proposto dalla Campo non sembrerebbe incompatibile con il quadro delle scelte editoriali di Gherardo Casini,

che nel corso degli anni Cinquanta allestisce un catalogo di classici italiani e stranieri, che, secondo la Nozzoli, è:

per più di un verso in anticipo sui tempi se si pensi allo spazio anche fisico che, a far data dal 1968, libri anche molto belli di quell'editore occuperanno sui banchi e negli scaffali dei Remainder's.¹¹⁴

¹¹¹ ANNA NOZZOLI, *Il libro delle ottanta poetesse di Cristina Campo*, cit., p. 403

¹¹² EADEM, *Il libro delle ottanta poetesse di Cristina Campo*, cit., p. 404

¹¹³ *IBIDEM*

¹¹⁴ EADEM, *Il libro delle ottanta poetesse di Cristina Campo*, cit., p. 406

Inoltre l'ambizione totalizzante testimoniata da collane come "Pan", "I grandi maestri", "Grandi maestri illustrati", o da opere come *Sette secoli di novelle italiane*, a cura di Goffredo Bellonci, o *Tutto il teatro di tutti i tempi*, di Corrado Pavolini, potrebbe avvalorare la congruenza del *Libro* della Guerrini con le linee di fondo del catalogo della casa editrice romana.

Si tratta tuttavia di apparenze, impressioni superficiali, se si indaga il cuore della singolare, forse la più particolare, opera campiana, di cui colpisce l'originalità, intesa come obbedienza a un'interiore *lectio difficilior*, che, commenta la Nozzoli:

non è omologabile neppure con il disegno che sostiene quell'antologia di quasi mille pagine che con il titolo *L'uomo, la vita e Dio* e il sottotitolo *La letteratura della ricerca (1850-1950)* il francesista Gianni Nicoletti, insieme con altri collaboratori, pubblica presso Casini nella

collana “Diorama” nel dicembre 1956 (ma la “costruzione del libro” e i riferimenti bibliografici risalgono a quattro anni avanti, al 1952)¹¹⁵.

La cifra essenziale del *Libro delle ottanta poetesse* è la dilatazione del compasso paradossalmente in direzione di un ordine eminentemente interiore «senza alcuna indulgenza nei confronti dei luoghi comuni critici e storiografici vulgati»¹¹⁶.

In secondo luogo è bene notare che l’*Antologia* campiana non vuole proporsi come libro italo-centrico: la sezione delle scrittrici italiane è racchiusa tra i nomi di Angela da Foligno, Caterina da Siena, Santa Umiltà e una schiera di scrittrici cinquecentesche: Veronica Gamba, Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Celia, Veronica Franco (scelte non casuali, in parte connesse, con l’eccezione di Celia, ai *Lirici del Cinquecento* antologizzati da Carlo Bo nel 1941 per Garzanti). Rilevante è una certa “Anna”, la cui misteriosa identità è disvelata dalla breve antologia, apparsa nella quindicinale «Posta letteraria» del «Corriere dell’Adda» del 20 marzo 1953, con il titolo *Dal “Diario di Anna”*. Nella terza pagina del settimanale di Lodi si leggono quindi alcuni brani del privato *journal* redatto dall’amica di Vittoria, Anna Cavalletti, tra il 1° novembre 1941 e il 26 luglio 1943 (poche settimane dopo, ricordiamo, Anna e la madre perderanno la vita, nel corso di un bombardamento aereo su Firenze). Soprattutto trovo interessante mettere in luce come l’estraneità allo spirito del tempo, un’estraneità voluta e

«coraggiosamente inattuale»¹¹⁷, determini nella Campo quello sguardo straordinariamente anticipatore, quasi profetico, nel delineare orientamenti e tendenze di un futuro neanche prossimo.

¹¹⁵ *IBIDEM*

¹¹⁶ *IBIDEM*

¹¹⁷ FRANCESCA FAVARO, *Su Cristina Campo, coraggiosamente inattuale: il destino, nella bellezza*, in «Oblio» V, 18-19, autunno 2015, p. 46

Aggiunge, a tal proposito, enfatizzando la Nozzoli:

Non si tratta di riconoscere nel *Libro delle ottanta poetesse* una prolessi del catalogo Adelphi, che è pur sempre un catalogo, non diversamente dal catalogo Casini, e sia pure uno speciale catalogo (il solo, tra l’altro, che consenta oggi a un lettore ben nato di fare i conti, per la prima volta, con l’ardua storia di Cristina Campo)¹¹⁸.

Si pensi ad Angela da Foligno e a Mademoiselle Aïssé (entrambe proprio riconducibili al catalogo Adelphi): la Campo rimette cioè in circolo le effimere tracce dell’esistenza di due donne, una mistica umbra della seconda metà del Duecento e una principessa circassa acquistata nel 1698 da un diplomatico francese nel bazar di Costantinopoli. Non solo la Campo le ricorda, ma il suo sguardo è lungimirante se oggi, infatti, il nome di Angela da

Foligno è inseparabile dall'ombra della più eminente delle scrittrici mistiche italiane, cioè Giovanna Pozzi e se Mademoiselle Aïssé è annoverata dalla maggiore, forse, tra le studiose della società e della letteratura francesi del Settecento, cioè Benedetta Craveri.

Al di là della sterminata estensione della memoria letteraria di Vittoria Guerrini, ciò che affascina è il gioco dei rimandi, in forza del quale una donna rinvia a un'altra, come nel caso di Aphra Behn, "invenzione" della Woolf di *Common Reader*, nominata per la prima volta in Italia proprio dalla Campo.

Vi erano state antologie italiane di poesia femminile apparse prima del 1953 come l'*Antologia delle scrittrici italiane dalle origini al 1800* di Jolanda De Blasi (1930) o quella delle *Poetesse italiane del Novecento* curata da Giovanni Scheiwiller (1951). La mira di Vittoria era più alta: sulla scia della suggestione che può aver esercitato la tradizione anglosassone, ricca sin dalla metà dell'Ottocento di sillogi di *eminent women* e di *women poets*, e sullo sfondo del *Libro delle ottanta poetesse* si colloca il *Libro degli amici* di Hofmannasthal, declinato al femminile, un "libro delle amiche". Amiche del salotto mentale della Guerrini accolte sulla base di affinità e differenze senza timore di nettezza nella selezione e nei tagli.

In area italiana la Nozzoli mette in relazione l'Antologia campiana con «un'antologia messa insieme (neppure questa si sa esattamente come) da uno dei maggiori poeti del Novecento: Carlo Betocchi»¹¹⁹.

Si tratta di due volumi, dedicati, rispettivamente, nel 1952 alle *Poesie* e nel 1954 alle *Lettere*, opera poi edita da Vallecchi con il titolo *Festa d'amore*. Le affinità sono evidenti: il primo

¹¹⁸ ANNA NOZZOLI, *Il libro delle ottanta poetesse di Cristina Campo*, cit., pp. 407-408

¹¹⁹ *Ivi*, p. 410

volume accoglie testi di poeti e poetesse di ogni tempo e paese, antologizzando autrici come Saffo, Gaspara Stampa, Vittoria Colonna, Veronica Gambara, Veronica Franco, Elizabeth Barrett Browning, Emily Dickinson, Anna Achmatova, Katherine Mansfield, oltre a poetesse cinesi (presenti nella silloge *Liriche cinesi* pubblicate nel 1943 nell'Universale Einaudi a cura di Giorgia Valensin con prefazione di Montale), che avrebbero costituito uno dei punti di riferimento cardine anche nel lavoro della Guerrini. Nel secondo volume, *Lettere*, le contiguità con il *Libro delle ottanta poetesse* sono ancora più vistose: tra le autrici di lettere d'amore non troviamo solo nomi scontati, come Eloisa, la Browning e la Dickinson, ma anche

nomi inediti come Celia Romana, Marianna Alcoforado, Carolina von Günderode, Suzette Gontard, Julie de Lespinasse, Bettina Brentano.

Il libro delle ottanta poetesse segna una fase della «turbata riflessione di Vittoria Guerrini sulla letteratura e sulla vita»¹²⁰. Interessante è ancora una volta una lettera a Mita, quella, già citata del 25 luglio 1956, dove Cristina rimetterà in discussione le scelte operate nel 1953, progettando una silloge più breve comprendente “Christina, Emily I e II, Rosalia, Marceline, e forse un po’ di (Dylan) Thomas”, che, designa, con chiaro riferimento alla raccolta montaliana del 1948, come “piccolo quaderno di traduzioni”:

ho capito quel che si deve scrivere, e come tra le poetesse non possano assolutamente starci né Colette né altra roba del genere [...] Se Casini avesse stampato quel libro cosicom’era... Sto pensando a un piccolo quaderno di traduzioni: Christina, Emily I e II, Rosalia, Marceline, e forse un po’ di Thomas. Tutto con testi a fronte, si capisce. Questo inchiostro va da per tutto, fuorché nelle parole!¹²¹.

Alcune autrici cadranno per lei nell’oblio, come Colette appunto, la Austen e la Mansfield, altre invece, come Simone Weil e Emily Dickinson, occuperanno uno spazio decisivo nella sua vita e nel suo lavoro al limite dell’imitatio; di altre, come Gaspara Stampa, Madame de Lafayette, Emily Brontë, Marceline Desbordes-Valmore, Rosalia de Castro, Christina Rossetti restano lievi impronte nei brevi saggi e nelle scritture epistolari.

Chiudo le riflessioni sul *Libro delle ottanta poetesse* - e in generale delle mie considerazioni sul periodo fiorentino - con le medesime note della Nozzoli, di cui condivido appieno l’idea di fissare, di dare un senso all’*Antologia* campiana come tappa fondamentale e illuminante nell’altrettanto vitale ricerca continua e conquista dello stile e di una poetica. La Nozzoli cita la splendida premessa al volume di traduzione da Katherine Mansfield *Una tazza di tè e altri*

¹²⁰ EADEM, *Il libro delle ottanta poetesse di Cristina Campo*, cit., p. 414

¹²¹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, cit., p. 28

raccolti, pubblicato a soli ventunanni nel 1944, parole che si potrebbero riferire alla Campo stessa:

Al di là di ogni conquista dello stile, l’opera letteraria che può dirsi arte proietta sempre, sullo schermo della pagina, l’elemento predominante della personalità del suo autore. Vi è un’opera-spirito, un’opera-cuore, un’opera-cervello, un’opera-sangue, un’opera-nervi, un’opera-memoria. Quella di Katherine Mansfield è invece perfettamente l’opera creatura. Sangue che circola, nervi che captano, cuore che raccoglie, cervello che filtra, spirito che trasforma. Ogni suo libro, se non tutta la vita, è certo - compiutamente - tutta una vita¹²².

¹²² ANNA NOZZOLI, *Il libro delle ottanta poetesse di Cristina Campo*, cit., p. 415

5. *Gli anni romani*

Parlando di Vittoria, si sovrappone sempre la vita a Firenze alla vita a Roma, mentre sono due cose molto diverse. A Firenze viveva in un mondo più piccolo e anche più perfido. Quando arrivò a Roma la prima impressione fu che tutte le opposizioni fossero attenuate. A Roma ci si intende, a Roma c'è sempre questa calura particolarissima dell'aria. Nei primi tempi Vittoria rimpianse Firenze, ma quando la conobbi io l'aveva già dimenticata (Intervista a Elémire Zolla)¹.

Cristina Campo rimane profondamente legata a Leone Traverso anche dopo la fine della loro relazione: di fatto i due si scrivono per anni, fino alla morte improvvisa di lui, il 28 agosto 1968. Sono lettere piene di confidenze, letture e ricordi, in tono affettivo: Cristina lo chiama Leo, Bul, Lev o anche My Lord. Gli consiglia nuove letture e gli manda i suoi manoscritti affinché li corregga, come leggiamo in una lettera datata forse 10 giugno 1955:

Ti mando solo la bruttissima copia [...] E poi, così, potrai infierire sul manoscritto, macchiarlo, strapparlo, sfondarlo a coltellate - dai, Bul, che mi fa tanto piacere².

Traverso telefona spesso, si amano ancora in una lontananza priva di illusioni: lui si sente estraneo, come già detto, al mondo di Cristina di assoluto rigore:

Quella Vie è la gente del tuo paese, come dicevi, non io - scrive a proposito degli autori da lei amati (Weil e Lawrence in particolare) e aggiunge - quell'impeto raccolto, quella perseveranza oltre la speranza, quel respiro anche nell'angustia più tremenda, voluta. Veramente di fronte a simili esemplari umani, ci si domanda che ci stiamo a fare qui noi (io), se non a dar peso alla terra: affannati solo al nostro cammino di formiche ostacolate, affranti da briciole. Non so se ti spedirò queste righe, se anche mi preme rimandarti, come desideri, il tuo scritto, e dirti grazie per le ore trascorse insieme. Vedi, Vie, tu mi socchiudi ogni volta altri cieli, fai vibrare in me l'illusione di altre possibilità, che poi basta una grave stanchezza a distruggere³.

Cristina accetta la distanza anche se spesso lo vorrebbe vicino, soprattutto quando sta male, ma non chiede mai nulla. In *Parco dei cervi* infatti scrive:

Fosse ciascun amante assorto solo nel proprio amore, dolcemente incurante dei sentimenti dell'altro e insieme, proprio per questo, dimentico di sé, immerso come un pesce gioioso nella realtà dell'altro. Nessun amore avrebbe mai fine. "Che io non voglia mai chiederti amore" dovrebbe essere il voto reciproco degli amanti, la formula sacramentale delle nozze. È un equilibrio impossibile ma di che altro l'amore può vivere⁴.

¹ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 63

² CRISTINA CAMPO, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2007, p. 20

³ *Ivi*, p. 72

⁴ EADEM, *Gli imperdonabili*, Milani, Adelphi, 1987, p. 155

E ancora in una lettera del 13 agosto 1956 leggiamo:

Come devo dirtelo che non ti conviene occuparti di me? [...] Dico questo perché con me saresti troppo infelice - o troppo felice, forse e tu hai paura anche di questo, vero? Che devo fare perché tu sia tranquillo? Non posso chiederti aiuto, non mi permetti di non chiedertelo... E io avrei *tanto* bisogno di te, più di quanto non possa dire - e insieme... tutta la mia forza è la mia solitudine come un coltello tra i denti⁵.

Quando si scambiano tali lettere Traverso vive a Urbino e Cristina è a Roma. Il padre, direttore del Conservatorio Santa Cecilia e fondatore del Collegio di Musica, dopo aver viaggiato per anni tra Roma e Firenze, è riuscito a convincere la famiglia a trasferirsi. La decisione è stata lunga e difficile perché, come annota Guido Guerrini nel suo diario:

Vittoria per terrore del cambiamento, Mimné per terrore delle conseguenze sui nervi di Vittoria. Tutte e due rimandano continuamente⁶.

La partenza, nei primi giorni di settembre del 1955, sarà quasi improvvisa, quasi una fuga. Cristina non avverte nessuno: in stazione a salutarla ci sono solo padre Turollo e padre Vannucci; agli altri amici scriverà una volta arrivata a Roma. La famiglia si stabilisce nell'appartamento dedicato al direttore del conservatorio, una casa severa al Foro Italico con statue sulla facciata e soffitti alti e freddi, che le conferiscono un'aria da museo: Cristina la soprannomina la "casa degli Atridi" e così la chiameranno sempre gli amici di quegli anni. È una casa un po' fuori mano, vicino allo stadio, si affaccia sul fiume dove la gente scende a prendere il sole, accanto c'è il Collegio e giunge il suono degli strumenti degli allievi. Roma è un groviglio, in più Cristina soffre da tre anni di agorafobia e le piazze enormi e la città immensa l'angosciano. Poi però, lentamente, impara a scoprire i misteri che si celano dietro le brutture architettoniche della ricostruzione. Dalle lettere agli amici emerge soprattutto una Roma notturna: quando le è impossibile prendere sonno, infatti, Cristina esce a camminare. Sono lunghe, a volte disperate, peregrinazioni solitarie in vicoli noti trasfigurati dal buio o sull'asfalto lavato dalla pioggia. In una lettera a Mita del 31 ottobre 1956 scrive:

Avevo camminato troppo sola sotto la pioggia. Anche iersera ho camminato così, senza mangiare, fino alle undici e mezzo. M'ero strappata di dosso tutto e tutti [...] In via della Mercede il cassiere di un bar mi guardò per due minuti buoni, poi mi disse a bassa voce: "Signorina, mi dica tutto". È un modo di dire più o meno corrente; ma a quell'ora in quel luogo, in quel tono, fu importante per me. E alla posta un fattorino che ritirava gli espressi maledisse

⁵ EADEM, *Caro Bul*, cit., pp. 74-75

⁶ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 62

il suo sacco già sigillato, dove il mio espresso non poteva più entrare "Non pensi male, signorina, se potessi..."⁷.

A poco a poco si innamora dell'isola Tiberina, di cui parla in una lettera a Mita del 6 maggio 1956: «due ponti stretti, con erme di vecchio marmo, e tra i due bracci del fiume l'isola a forma di mandorla»⁸; del vicolo del Divino Amore, della Passeggiata di Ripetta e del Tevere,

dove prende il sole e guarda passare le chiatte colorate. Ed è proprio l'acqua l'elemento di riconciliazione con Roma, quel Tevere che le ricorda l'Arno della giovinezza, così in una lettera a Traverso del 6 aprile 1956:

Qui due giornate azzurre, lampanti di primavera; rododendri nella mia stanza, barche sul fiume, uccelli... Dobbiamo emigrare tutti, Bul – fondare sul Tevere una nuova colonia etrusca. E più tardi - rinati alla letizia - marciare su Firenze, liberarne i giardini, la campagna, il fiume...⁸.

Nel 1956 per l'onomastico Cristina riceve in dono dal padre un'automobile, una Seicento per muoversi facilmente nella grande città; in una lettera a Giorgio Orelli senza data, riportata dalla De Stefano scrive a riguardo:

Debbo lasciarla ora per procurarmi una patente d'auto. Una notte, anni fa, guidai sei minuti un'auto da casa mia alle Cascine, in una nebbia da tagliarsi a fette... Era l'ultima notte di Carnevale. Credevo che imprese simili bastassero a procurarmi un riconoscimento ufficiale. Invece bisogna ancora lavorare. Soprattutto imparare a camminare piano, a camminare piano, capisce? Questo significa press'a poco che la patente mi verrà concessa a 80 anni¹⁰.

Nella guida Cristina sarà sempre troppo distratta, troppo spericolata, guida a velocità altissima e cambia marcia di continuo. Una volta - raccontano gli amici - aveva per sbaglio imboccato una scalinata per percorrerla tutta a balzelloni. Un'altra volta, nel 1958, rischia di morire con Gianfranco Draghi in uno scontro a un incrocio sotto le mura vaticane: lei batte la testa, lui ha gravi contusioni al torace che lo faranno ammalare ai polmoni. Poco meno di un anno dopo verrà tamponata da un autobus. Poi smetterà di guidare a causa della salute e per la nuova macchina, troppo grande, regalo del padre. Negli ultimi anni si sposterà in taxi o con amici.

A Roma Cristina si crea nuove amicizie: Gabriella Bemporad, trasferitasi come lei nella capitale, le presenta Ernst Bernhard, psicanalista tedesco che ha introdotto Jung in Italia. Di famiglia ebrea ortodossa, laureato in Medicina, impregnato di spiritualità orientale, è arrivato in Italia nel 1936 per sfuggire al nazismo e ha attraversato indenne la guerra grazie

⁷ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 43

⁸ EADEM, *Lettere a Mita*, cit., p. 16

⁹ EADEM, *Caro Bul*, cit., p. 56

¹⁰ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., pp. 63-64

all'interessamento dell'orientalista Giuseppe Tucci, che lo ha fatto uscire dal campo di internamento in Calabria, dove era rinchiuso come ebreo straniero. Nel dopoguerra a Roma, fino alla morte nel 1965, eserciterà la professione di psicanalista. Cristina Campo va da lui per curare l'agorafobia e le crisi di vomito, ma senza un percorso di analisi regolare: manca per

mesi e quando l'angoscia la soffoca si rifugia nello studio di via Gregoriana, come scrive nella lettera a Mita del 3 novembre 1957:

Si sente - non è vero - che ieri sono stata da B. Ho dovuto andarci per non perdere, una volta ancora, il controllo della situazione. C'era una bruma di un rosa-lilla sui 14 campanili che si vedono dalle sue finestre e in mezzo al cielo - tutta Roma guardava in su - uno stormo di circa 2 o 3000 uccelli (storni? passeri? non rondini di certo) formava figure indescrivibili di danza, ora in forma di fiore ora di calice, ora di medusa, ora di pesce alato. I movimenti erano di una sincronia da stormo da caccia, ma il numero enorme creava dei brividi, degli sfumati, dei chiaroscuri incredibili, Non aveva mai visto - e nessun altro, credo - uno spettacolo simile. Persino B. ne fu un poco stupito. B. mi ha ridato, come altre volte, un pezzettino di terreno su cui posare i piedi. Avevo trascorso 3-4 giorni di vera febbre, senza potere inghiottire una goccia d'acqua, dormendo poche ore rotte da incubi e da insonnie allucinate. Non pensi a nulla, per favore - si tratta di un territorio di cui non le ho mai parlato - il destino è inesauribile nelle sue invenzioni - e nel superare se stesso¹¹.

Bernhard è per lei un mago, un taumaturgo di cui ammira la capacità di consultare l'*I Ching*, l'abilità nel disegnare per ogni paziente quella che lui chiama la "Casa del Cielo". In una lettera a Mita del giugno 1958 ne apprezza il coraggio nell'andare fino in fondo:

È un uomo che ha il senso esatto degli estremi rimedi. Io lascio tutto in equilibrio instabile, le sue parole, le sue cose¹².

Grazie a lui Cristina approfondisce i testi di Jung, impara il fascino della spiritualità orientale e a leggere i sogni che visitano le sue notti agitate, come scrive in una lettera a Traverso del 17 dicembre 1956:

Io sto fisicamente benissimo, per ora; ma sogno sempre cose molto strane (ho sognato anche te, sta notte) e purtroppo ora *so* che cosa vogliono i sogni da noi e dalla vita e dal prossimo¹³.

Sempre mediante Gabiella Bemporad conosce a Roma Bobi Bazlen, letterato coltissimo dalla caparbia volontà di non apparire, di non pubblicare e che a quell'epoca legge e suggerisce libri a varie case editrici da Astrolabio a Bompiani a Einaudi. A Bazlen, o B.B., come Brigitte Bardot - notava la Campo - Cristina dedica una breve poesia segreta, *Il maestro d'arco*¹⁴:

¹¹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, cit. pp. 80-81

¹² *Ivi*, p. 104

¹³ EADEM, *Caro Bul*, cit., p. 82

¹⁴ EADEM, *La Tigre Assenza*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1991, p. 32

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

Vibrerò senza quasi mirare la mia freccia,

se la corda del cuore non sia tesa:
il maestro d'arco zen così m'insegna
che da tremila anni Ti vede.

(Giardino Bonacossi, ottobre '54, a B.B.)

Se a Firenze aveva avuto modo di conoscere Anna Banti, nei primi anni romani conoscerà, senza legarsi in modo particolare a nessuna di loro, Maria Bellonci ed Elsa Morante. A volte accetta un loro invito, partecipa a una cena o a una festa per poi pentirsene, come scrive a Mita sempre nella lettera gel giugno 1958:

Ho un po' di febbre. Dicono sia stato un sugo di pomodoro bevuto dai Bellonci; ma io so che fu il benvenuto della padrona di casa ("Che occhi questa fanciulla! Qui c'è un mistero d'amore", ecc. ecc.) a scatenarmi l'appendicite. Ogni peccato contro il tempo (andare per 3 minuti dai Bellonci) si sconta con il tempo¹⁵.

Nell'ottobre 1956 Cristina si presenta a Ignazio Silone, dopo aver ascoltato un suo intervento in una conferenza. Si aspetta di incontrare - come confessa nella lettera a Mita del 5 ottobre 1956 - uno «degli antichi avversari», di posizioni politiche lontanissime dalle sue, invece rimane colpita da quell'uomo «totalmente disarmato»:

Non avevo riordinato, prima di andarci, le mie idee su di lui - ne sapevo pochissimo, dopo tutto, come sempre si sa poco degli antichi avversari - ed io ero in uno stato di profondo disagio. Cercai di essere il più possibile attenta. La prima cosa che mi ha colpito di lui è stata proprio la sua estrema attenzione. Non ti guarda in viso mentre parli ma si concentra su un punto (senza nessuna ostentazione o morbidezza - vedi Montale a occhi chiusi) e prima di rispondere tace a ungo, a lungo - anche se poi deve dire soltanto "sì" o "no". Tutto il resto viene dal Maligno. È un uomo totalmente disarmato. Mi disse subito che la Weil aveva avuto su di lui un'enorme influenza specialmente il volume *Attente de Dieu*. Tutto ciò che gli dissi lo approvò con perfetta gravità e insieme con naturalezza¹⁶.

Cristina apprezza quindi la capacità di attenzione e il modo di tacere prima di rispondere; con Silone parla, ovviamente, della Weil e di Charles de Foucauld, che lei non conosce. Silone le presta dei libri del grande pensatore cattolico francese e le promette di farle incontrare i quattro Petits Frères del suo ordine che vivono in povertà nelle baracche del Prenestino. Le chiede di collaborare con la rivista «Tempo presente» che ha fondato da poco con Nicola Chiaromonte:

¹⁵ EADEM, *Lettere a Mita*, cit., p. 104

¹⁶ *Ivi*, pp. 36-37

può scrivere qualsiasi cosa di o su Simone Weil. Di fatto la Campo pubblicherà solo la traduzione di un inedito della Weil, *Lottiamo noi per la giustizia?*, in occasione della rivolta

ungherese; scriverà anche una breve recensione a un libro di Nelo Risi - informa la De Stefano¹⁷. A Chiaromonte non perdona di aver impaginato male, senza rispettare spazi e a capo, il testo della Weil. Con Silone avrà un'amicizia discreta e sincera: insieme visiteranno le foreste sacre di Vejo, luogo che la Campo visitava solo con amici scelti. Nella medesima lettera a Mita scrive:

Non mi interessa niente sapere chi era Silone. Mi interessa solo il punto in cui la mia strada s'è incrociata alla sua; quel punto è l'Attente de Dieu, su un mondo rovesciato come l'Andrea Doria...¹⁸.

In quegli anni è affascinata anche da un altro scrittore: Corrado Alvaro, conosciuto nella primavera del 1956, quando è già malato. Gli si affeziona subito: durante la lunga malattia va a trovarlo quasi ogni giorno, salendo la scalinata di Trinità dei Monti che conduce a casa sua e portandogli sempre un'arancia o un vasetto di confettura o un mazzo di fiori. In una lettera a Mita del 28 maggio 1956 ricorda:

Vado ogni giorno a vederlo. Spesso l'affidano a me, ne pomeriggio. Non parla che poco, ma ci intendiamo con gli occhi. Ciò che riesce a dire è importante - lo scrivo a volte, la sera: soprattutto per lei, a cui forse...non arriva niente. Anch'io gli dico certe cose. Spesso lo faccio ridere; e quando ride chiude gli occhi ed è bello - come un intaglio cinese. Quelle poche parole che dice sono scelte, da scrittore. Quando gli do un sorso d'acqua e gli chiedo se è fresca mi sussurra: "Perfetta"... Ma tutto questo non è che superficie. A volte non parla per intere giornate. Dorme, con un sorriso un po'ironico, sapiente. Io, nella poltrona, leggo un suo libro. Da un lato il corpo, assopito, lontano. Dall'altro lo spirito appassionato, che parla¹⁹.

Alvaro muore l'11 giugno 1956 letteralmente nelle sue braccia; commenta la De Stefano che Cristina Campo

sente che in quella stanza dalle persiane socchiuse c'è la risposta a molte domande. La sua capacità di attenzione, illuminata dalla lezione di Simone Weil, le dice che ogni persona è un segno²⁰.

In una lettera a Mita del 25 giugno 1956 Cristina racconta l'ultima notte di vita di Alvaro:

Ero là tutta l'ultima notte, per molte ore sola con lui. La signora, quella notte, non era in grado di assisterlo. Ebbe il grande eroismo (per una donna della sua tempra) di rimanere quasi sempre distesa, nella sua stanza, pregando. Fu una notte molto lunga. Ho ancora negli orecchi il brusio della pioggia e il tuono del suo respiro, fino alle 4.50. Alla finestra, fra un'iniezione e l'altra,

¹⁷ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 67

¹⁸ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, cit., pp. 37-38

¹⁹ EADEM, *Lettere a Mita*, cit., p. 19

²⁰ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, p. 68

pensavo al pittore Severn, che centotrent'anni prima, nella casa di fronte, ascoltava quel tuono nel respiro di Keats. Non so dirle se se n'è andato sereno. Dalle 8.30 non era più cosciente

(non almeno alla nostra presenza). Se n'è andato a occhi chiusi, dopo una lotta che appariva una suprema concentrazione. Certo, l'agonia non è che il simbolo di ben altro e non sapremo finché viviamo in quali zone si svolga. Aveva, quando è spirato, la febbre a 41.7. Lo tenevo tra le mie braccia, già esanime, mentre la donna che ci aiutava gli infilava il pigiama azzurro; e ancora bruciava, bruciava tutto - come i bambini che dormono con la febbre... All'alba tutto era in ordine. La signora ha potuto vederlo nella sua bellezza, giovane come ai tempi del loro matrimonio. Lo ricopriva una coperta bianca, il sole giocava fra le rose sul comodino. I ragazzini già si rincorrevano, sui gradini della Trinità dei Monti. Qualcuno ha preso la maschera del suo viso. Ma lei lo troverà in un Suo racconto, come l'ho visto io: "come un luogo sacro ed amato, qualcosa di terribile e di maestoso che ci ha fatto soffrire...". La signora lo baciava sulle labbra, gli diceva con un sorriso: Arrivederci caro²¹.

Il 1956 è un anno denso di eventi per la Campo: i primi mesi dell'anno la vedono assorbita dalla lunga malattia della madre, cui Cristina dedica un'assistenza continua. Non riesce più a scrivere, legge solo qualche pagina in auto mentre attende la madre davanti allo studio del medico. La accompagna anche a Fiuggi - per quanto, come dice all'amica Anna Bonetti, lo trovi un «luogo orrendo»²² - dove Emilia Putti sembra riprendersi.

A marzo inizia in Sicilia il processo a Danilo Dolci, coetaneo di Cristina, triestino, di padre italiano e madre slava, entrato giovanissimo nella comunità di Nomadelfia di don Zeno Santini. Cristina l'ha conosciuta a Firenze attraverso Maria Chiappelli e ne è rimasta colpita: Danilo Dolci è per lei una sorta di Don Chisciotte che crede nella non violenza e nella forza del digiuno. Nel 1952 si trasferisce in Sicilia per dedicarsi ai poveri e Cristina lo segue da lontano, raccogliendo fondi e abiti smessi e mandando agli amici i suoi testi di denuncia sociale. Il 2 febbraio 1956 dopo una manifestazione, durante la quale ha guidato un centinaio di disoccupati per ripristinare una strada abbandonata dai poteri locali, Danilo Dolci viene arrestato: rimane in carcere un mese e mezzo in attesa del processo. Cristina si batte per lui con tutte le sue forze: organizza incontri con politici, comitati di sostegno, colloqui con avvocati. Riemerge in lei quel suo spirito assetato di lotta, il medesimo dei giorni della guerra a Fiesole quando leggeva Lawrence e correva nei campi minati a cercare patate. In una lettera ad Anna Bonetti del febbraio 1956 scrive:

Nell'atto d'accusa D. appare un bellissimo incrocio tra Al Capone e Rasputin, circondato di prostitute e di ex-galeotti. Scusa la fretta infernale con cui ti scrivo, non ho avuto un attimo libero in questi giorni. Ieri ho scritto nove lettere per Danilo e fatto forse dieci telefonate... Il

²¹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, p. 23

²² CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, p. 69

processo, ma questo forse lo sai, avrà luogo prima del 20. Se tu potessi *andarci* daresti un immenso aiuto. Non ci saranno, se non si muovono i nostri amici, che testimoni comunisti. Io farò *tutto* il possibile, altrimenti scriverò (sui *bambini* del Borgo, in particolare, l'opera di Danilo che conosco meglio)²³.

Ammira l'avvocato, nella medesima lettera continua infatti così:

L'avvocato mi è piaciuto moltissimo. [...] È un tipo del genere di Seroni con qualcosa di più umano e più triste - un fondo di innocenza (nell'intelligenza acutissima) che in qualche modo lo lega a Danilo²⁴.

Si arrabbia con il comitato nazionale in favore di Danilo Dolci, che trova fazioso e pieno di gente che detesta, da Olivetti a Moravia, «irritante con la sua carta giapponese stampata a mano e il suo dispendio di fondi»²⁵. Lavora intensamente per due giorni e due notti a correggere il memoriale che l'amico ha preparato per il «Tempo illustrato» e si presenta a Curzio Malaparte, che si impegna a livello politico per aiutarlo.

Dopo il processo a Danilo Dolci succedono i fatti di Ungheria: quando i carri armati entrano a Budapest Cristina Campo soffre per la propria impotenza. Vorrebbe essere lì, sulle barricate, in alternativa, promuove e coordina invii di denaro e si occupa dell'accoglienza dei profughi a Roma.

Negli stessi anni si appassiona alla lotta per l'indipendenza di Cipro di cui le ha parlato Margherita Dalmati, musicista greca che studia clavicembalo al conservatorio e che compone poesie. La Dalmati diventerà una delle più importanti traduttrici in greco dei poeti italiani e conquisterà subito la stima e l'amicizia di Cristina. La Dalmati ha parenti ciprioti e raccoglie firme di intellettuali italiani per provare a fermare l'esecuzione di alcuni patrioti, in particolare del poeta Kranidiotis. Cristina si sente toccata in prima persona ma come lei solo pochi, tra cui di nuovo Malaparte, cercano di spingere il governo italiano a muoversi a favore di Cipro durante gli incontri con la Nato del settembre 1956. La Campo si indigna per la tracotanza degli inglesi e per l'inerzia degli italiani; nella lettera a Mita del 1° ottobre 1956 scrive:

Il telegramma per Kranidiotis partirà domani sera - con o senza le firme che aspettiamo. Nessuno si è comportato come il momento voleva, eccettuati Ungaretti e la Banti - (e pure a tutti avevo mandato... buste affrancate per la risposta!)²⁶.

²³ CRISTINA CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2011, pp. 137-138

²⁴ *IBIDEM*

²⁵ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, p. 71

²⁶CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, p. 35

Cristina Campo è sconvolta da certi eventi: ogni cosa, anche se avviene dall'altra parte del mondo, la riguarda, la investe in pieno petto. A tal proposito, significativa è una frase di Simone Weil, in una nota alla lettera a Mita del 15, ricopiata dalla Campo per l'amica:

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. È trasformare ogni dolore, ogni sventura subita (o vista subire o inflitta) in sentimento della miseria umana. Per un singolare mistero questo sentimento è parente di quello del bello e implica l'amor fati²⁷.

La Campo, pur non leggendo molto i giornali, è impressionata dallo sterminio dei Watussi, così in una lettera ad Alessandro Spina di un lunedì del 1964:

Vorrei che lei fosse qui. Parleremmo (il sole sta scendendo dietro le palme) dello sterminio dei Watussi – ne ha letto nei giornali? I meravigliosi Watussi li stanno sterminando, tutti, i loro ex servi i deformi Bahntu. Sempre la stessa storia che si ripete. Stamattina leggevo questa notizia e, come dice la gente, “reagivo con sproporzionato dolore” – ma non sono questi i dolori che ci salvano ancora, che ci tolgono per un attimo la percezione della tigre dell'angolo, con la sua code che batte, batte ritmicamente?²⁸.

In due lettere a Mita, rispettivamente del 5 e del 30 novembre 1957, si indigna per l'invio nello spazio della cagnetta Laika:

Se penso a quel cagnolino ruotante a 17 mila km e avvolto in un orrore di fili elettrici... Questa orrenda macchina del mondo non si può più sostenere²⁹.

Ed è sconvolta per la scomparsa di un intero popolo dell'Amazzonia:

Quanto ai Piaroa, sembra una vera follia, ma con 3.000.000 si potrebbe salvarne molti, forse preservare il germe della loro stirpe. Sarebbero infatti sufficienti a rimandare laggiù per 2 anni l'uomo che li ha scoperti; egli porterebbe loro quel poco che basterebbe a recuperare i più giovani - calcio e vitamine, ma soprattutto i vegetali che essi ignorano, qualche pecora per il latte, gli agrumi. Io sto lottando per questo, ma è difficile. Tutte le ricchezze del mondo si profondono in distruzione³⁰.

Il 6 agosto 1956 avviene il disastro di Marcinelle: una miniera belga viene distrutta da un'esplosione, muoiono duecentosessantadue uomini, più della metà italiani. La televisione mostra la folla di donne in abito nero riunite in silenzio intorno ai soccorritori che riportano i cadaveri in superficie. Cristina per giorni non riesce a pensare ad altro. Nella lettera a Mita del

²⁷*Ivi*, p. 316

²⁸EADEM, *Lettere a un amico lontano*, Milano, Scheiwiller, 1989, p. 97

²⁹EADEM, *Lettere a Mita*, cit., p. 82

³⁰ *Ivi*, pp. 85-86

15 agosto 1956 scrive così:

Mi chiede come sto. Sto nel fondo della miniera di Marcinelle, ecco tutto. Da sette giorni nient'altro mi sembra vero [...] 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, a presso 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'uomo³¹.

Nella primavera del 1956 scrive in una lettera del 21 aprile a Leone Traverso:

Caro Bul, questa primavera è tremenda. Tutti i diavoli scatenati in un trillo di passerotto - non so più scrivere né pensare. Ieri devo aver preso un colpo di sole. Non faccio che camminare come un sonnambulo all'orlo del tetto e non riesco a far nulla fuorché leggere Eliot³².

Cristina ama tutte le stagioni: l'autunno è per lei «azzurra palpebra trasparente»³³ (Lettera a Mita, 1° ottobre 1956), l'estate è sinonimo di «notti color smeraldo»³⁴ (Lettera a Mita, 24 novembre 1956), ma è la primavera - come scrive in una splendente lettera a Mita un giovedì dopo l'11 marzo 1963 - con quel «caldo tempo che torna malgrado tutto e che si vorrebbe baciare»³⁵ a essere la sua delizia e allo stesso tempo il suo tormento. In un'altra bellissima lettera a Remo Fasani del 13 febbraio 1952 scrive:

a me sembra che la primavera abbia tutti gli attributi del poema perfetto: ritmo e controritmio, sapore massimo di ogni istante, capovolgersi continuo di tempo e spazio - Non prova lei, in questi giorni, una sensazione come di bocci che si distaccino con dolore dai rami mentre le foglie cadute vi ritornano in volo? Non le accade di attendere pallido, col cuore in gola il suo passato, di piangere rabbiosamente il suo futuro? Non la prende l'impulso di dare tutto il suo sangue a ciò che ama e insieme quello di fuggire nel più lontano chissà dove, solo come il primo uomo, in un'aria di schiuma e di buona ventura? E una voglia di vivere tale da desiderare d'esser già morto³⁶.

A Roma in primavera cammina quasi accecata, sentendo la bellezza della natura nei grandi parchi che predilige: villa Borghese, villa Celimontana, villa Adriana. Sempre nella lettera a Mita di un giovedì dopo l'11 marzo 1963, quando esplodono i profumi e i colori della primavera annota:

³¹ *Ivi*, pp. 31-32

³² EADEM, *Caro Bul*, cit., p. 57

³³ EADEM, *Lettere a Mita*, cit., p. 35

³⁴ *Ivi*, p. 46

³⁵ *Ivi*, p. 179

³⁶ EADEM, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, cit., p. 45

In quei giorni riuscii persino ad andare 3 volte in villa Borghese, due volte con Gabriella, una con il mio amico siriano Basili Khouzam (gliene ho parlato?) C'erano alberi di camelie colmi di fiori rossi, rosa e bianchi, come trofei barbarici. E dalla parte del mezzogiorno (al giardino del lago) una foresta rosa di mandorli da fiore. Per il resto, grazie a Dio, l'intero parco era brullo - perché arrivare quando tutto è in boccio, quando la rappresentazione è cominciata senza di me, mi dispera³⁷.

Nell'abbacinante primavera del 1956 Cristina scrive a Leone Traverso in una lettera del 10 maggio:

Il tempo è qui incantevole, morbidissimo. Abbi pazienza se non so bene quel che ti scrivo. Ho perduto di nuovo l'alfabeto e non so intendermi che con Thomas - dove appunto l'alfabeto scompare.

Footfalls echo in the memory
down the passage which we did not take
towards the door we never opened
into the rose-garden. My words echo
thus, in your mind...

L'altro linguaggio che intendo è quello... delle vetrine! Una follia della Pisana, scoppiata (per fortuna) 24 ore dopo la tua partenza. Esco ogni giorno per motivi seri (bottoni, stringhe da scarpe, carta da macchina ecc.) e torno a casa con 3 foulards, una camicetta drappeggiata, una meravigliosa maglia blu all'Annibale Ninchi... Di questi tempi a ogni cantonata qualche uomo ti ferma. Hanno l'aria che diceva Leonetto - di volersi buttare in ginocchio, lì sotto gli alberi. Io cerco di assecondare lo stato d'animo - finiscono con l'accompagnarmi a casa senza speranza, i violons d'Ingres, e com'è dura la vita per i giovani d'oggi - e poi mi salutano in silenzio, con un inchino profondo, ai piedi della scalinata. La leggenda del "pappagallo romano" è una delle più ridicole. Abbi pazienza Bul se non ti dico che sciocchezze. Tutto il resto è impossibile adesso ("For last year's words belong to last year's language/ and next year's words await...") Cerca di capirmi, ti prego³⁸.

È la primavera più difficile della sua vita, quella in cui si stacca dal suo passato, quella della solitudine, quella dopo la quale richiederà indietro agli amici tutte le sue lettere. Qualche anno dopo a Margherita Dalmati in una lettera del 14 giugno 1961:

Giorni fa sono stata a Firenze e ho bruciato due chili di carte - l'autodafé definitivo. Si sono salvate le tue lettere e poche altre, che ho portato qui a Roma. Poi ho scritto un testamento dove pregavo tutti di distruggere ogni mia lettera anteriore al 1957³⁹.

La solitudine pesa come una pietra: si è consumata la rottura definitiva con Traverso e Cristina si aggrappa allo studio e spiega la De Stefano che:

³⁷ EADEM, *Lettere a Mita*, cit., p. 178

³⁸ EADEM, *Caro Bul*, cit., p. 61

³⁹ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., pp. 74-75

se finora è stata semplicemente una giovane letterata autodidatta di grande talento, adesso diventa, per scelta, una trappista della parola⁴⁰.

In una lettera a Mita dell'11 ottobre 1957 scrive:

Io ho ridotto la vita alla mia stanza perché tutto il lavoro è sul tavolo, e anche questo fa blocco con il resto, in un macigno che chiude la caverna. Stamani alzandomi ho pensato: “Vivere per pura cortesia” ed era abbastanza esatto; ma poiché non si ha voglia nemmeno di morire, non si ha neppure diritto all'eleganza di una frase. La cosa più bella è sempre Williams:

Ora il tuo volto è nelle tue mani
E i tuoi gomiti sulle tue ginocchia
E sei silenzioso e spezzato⁴¹.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 75-76

⁴¹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, cit., pp. 77-78

5.1 *Passo d'addio*

Devota come ramo
curvato da molte nevi
allegra come falò
per colline d'oblio,

su acutissime làmine
in bianca maglia d'ortiche,
ti insegnerò, mia anima,
questo passo d'addio...¹

Il 1956 è l'anno cruciale della vita di Cristina Campo. Tra le altre cose, appare il suo primo libro, *Passo d'addio*, presso le edizioni All'Insegna del Pesce d'Oro. È un volume comprendente undici poesie, scritte tra il 1954 e il 1955: sono un commiato dalla giovinezza, da Firenze e da ciò che la città ha rappresentato per la nostra autrice, da Bellosguardo a Fiesole.

E la mia valle rosata degli uliveti
E la città intricata dei miei amori
Siano rinchiuse come breve palmo,
il mio palmo segnato da tutte le mie morti.²

Passo d'addio non è un titolo casuale: Leone Traverso, che recensisce il libro con parole piene di ammirazione su «Letteratura», fa notare che con tale espressione si indica il saggio che le ballerine eseguono alla fine della loro formazione per prendere congedo dalla scuola e dalle compagne. Quella della nostra scrittrice è una danza leggera su lamine taglienti, simile a una fiabesca sirenetta che si firma Cristina Campo, quasi ad accogliere un nuovo destino.

Interessante è la nascita della poesia *Moriremo lontani*, spiegata in una lettera dell'estate 1955 all'amica Margherita Dalmati:

La scrissi in una notte così stanca... 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”³.

Una visita, dunque, alla sala egizia dei Musei Vaticani ha offerto lo spunto per la nascita di una delle poesie più belle di *Passo d'addio* e questo ci ricorda, tra l'altro, che oltre alle fiabe, la

¹ CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1991, p. 29

² *Ivi*, p. 28

³ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 78

grande passione dell'infanzia di Cristina Campo è stata l'archeologia.

Certo, non si può escludere una reinvenzione del passato, una sorta di mimetismo di Lawrence, che da ragazzino trascorreva interi pomeriggi nei musei o a caccia di antichità; certo, da adulta la Campo legge qualsiasi testo di etruscologia riesca a procurarsi e si commuove per un vaso di miele ritrovato intatto a Paestum, per la testa egizia di una fanciulla dagli occhi smaltati di nero contemplata in una mostra e per gli enigmi di San Clemente a Roma.

Non si può comunque capire la nascita di *Moriremo lontani* senza citare un'altra lettera sempre rivolta a Margherita Dalmati del 1956 e riportata dalla De Stefano:

Ho chiamato mio padre e siamo andati ai Musei Vaticani. Tu sai, non è vero, a *chi* volevo far visita! Ma ci crederai: *li hanno separati!* Nella sala tranquilla che curva intorno al cortile, ora le teche sono due! A vederle il mio cuore si è diviso con loro... Nel *Moriremo* almeno, sono uniti per sempre⁴.

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».⁵

Cristina leggeva Lawrence già negli anni fiorentini, ma è a Roma, nella solitudine della metropoli, in quel «nuovo caos che è questa terra, che partorisce lune mostruose»⁶ - come scrive a Piero Draghi il 18 ottobre 1958 - che lo scrittore inglese diventa per lei figura di riferimento. Cristina conosce molto bene tutti i suoi libri da *The Seven Pillars of Wisdom* a *The Mint*, diario terribile dell'arruolamento clandestino nella Raf, alle lettere che gli fanno trovare un posto nella

⁴ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., pp. 78-79

⁵ CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, cit., p. 20

⁶ EADEM, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2011, p. 124

ristretta costellazione dei suoi autori, accanto quindi a Hofmannsthal e alla Weil. Come per Lawrence, di cui ha letto della lunga *quête* - simile a quella degli antichi cavalieri sulle tracce del Graal - di un capo per gli eserciti di irregolari arabi in marcia verso Damasco, anche per Cristina quest'ultima città araba assume un valore simbolico. In una lettera a Leone Traverso del 1° febbraio 1957 spiega:

In inglese, almeno, *to find one's road to Damascus* significa trovare la via giusta, la soluzione lungamente cercata (e la cosa più strana è che la strada su cui cadde Paolo si chiamava, e si chiama, "via diritta"...). Lawrence non scelse, credo, quella città solo perché era la roccaforte dei Turchi⁷.

Cristina si sintonizza su Lawrence sulla scia della Weil, cioè da «questo inglese così profondamente antinglese, aristocratico nell'anima e irregolare nella vita, sensuale e ascetico al tempo stesso» - questa la definizione della De Stefano - la Campo eredita l'idea che l'unico modo per arrivare alla verità è l'attenzione suprema, «l'impegno di ogni atomo di se stessi, la *quête* dell'anima»⁸.

Gli anni romani sono una fase di malessere. In una lettera a Piero Draghi del 18 marzo 1959 confida:

credo di essere sull'orlo di un esaurimento nervoso; non posso più scrivere un biglietto da visita senza uno sforzo grandissimo, che mi estenua Bernhard dice che non devo farci caso e stare in ozio finché non passa⁹.

E nella lettera successiva, non datata, sempre all'amico Draghi scrive:

Anche per me questi giorni sono difficili; mi chiedo anch'io molto spesso il senso della mia vita, soprattutto quello di tante cose passate di cui ancora non afferro la dimensione e il valore. Ma soprattutto c'è il timore che non esista Damasco - che non sia mai esistita soprattutto¹⁰.

Anche la salute è sempre pericolosamente in bilico: Cristina consulta nuovi medici e si delinea la possibilità di un'operazione, che arriverebbe comunque ormai troppo tardi, con il cuore già danneggiato, e alla cui efficacia lei stessa non crede. Sta sempre peggio, è molto debole e costretta a lunghi periodi di riposo forzato. Alla malattia si aggiunge la fragilità nervosa, nella medesima lettera del 1° febbraio 1957 a Leone Traverso confida:

A volte non so come resistere tante ore sdraiata, senza scrivere né leggere, senza dire una parola. (Tu mi scrivi “cerca di sollevarti” - e se ci pensi è una frase che non potrebbe descrivere meglio

⁷ EADEM, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2007, p. 87

⁸ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 79

⁹ CRISTINA CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia*, cit., p. 125

¹⁰ *IBIDEM*

quello che faccio ogni giorno: “tirarmi su per il codino” come il Barone di Münchhausen quando stava per annegare)¹¹.

La sola idea di prendere in mano un libro o la penna le causa attacchi di vomito ed è costretta a rimanere a letto per intere giornate nella penombra, con la madre seduta al capezzale che le legge *Le mille e una notte*. Non vuole vedere nessuno quando sta male e rifiuta di dare importanza alle sue crisi: Anna Bonetti ricorda che quando l'affanno le toglieva la parola durante una conversazione alzava la mano con gesto imperioso, quasi a ordinare di non dire nulla e di non provare ad aiutarla; bisognava solo aspettare che fosse lei a ricominciare a parlare. Cristina non è tormentata solo dal dolore fisico, dalla malattia cardiaca, che, in una lettera a Remo Fasani del 12 gennaio 1952, definisce «l'Artiglio sinistro»¹², ma anche il buio della notte apre in lei squarci paurosi angosciandola, facendola svegliare improvvisamente in lacrime, come confida all'amica Matizia Lumbroso Maroni in una lettera non datata della fine degli anni Cinquanta riportata dalla De Stefano:

Solo la notte mi sveglio spesso piangendo - non lo faccio apposta però. Mi svegliano le lacrime, improvvisamente. Ma tu di questo non parlarmi, né per iscritto né a voce, hai capito?

Una delle conseguenze della malattia e delle crisi di depressione è il rapporto mutato con il tempo: lunghi periodi di immobilità, insonnia, impossibilità di progettare né un lavoro né un viaggio, perché il male scompagina ogni programma. Cristina avverte ora il tempo quasi in termini bergsoniani, come un'unità elastica che si dilata e si restringe, che si deforma in base alle sue poche energie. In una lettera a Vittorio Sereni dei primi anni Settanta - sempre riportata dalla De Stefano - dichiara stupita che «I giorni passano così in fretta - così lenti»¹⁴. Cristina cerca di non prendere mai impegni e non dispone mai fino in fondo del suo tempo: così rapido nei momenti di euforia, così lento e stretto, angusta prigione soffocante, nei momenti di depressione. Agli amici dà appuntamenti vaghi e spesso deve annullarli. Controllare, guidare, gestire il proprio tempo sarà per lei un'illusione, una delle più pericolose, un peccato di orgoglio, come scrive nella lettera a Vittorio Sereni:

Quanto ai suoi sgomenti, di cui so così poco, vorrei pregarla, se la sua amicizia me lo permette - di non abbandonarsi alla tentazione centrale, la sola che il demonio possa realmente travestire da moralità: quella dei bilanci e dei programmi. È con passato e futuro che egli tenta di irretirci ogni giorno, mentre proprio e soltanto il giorno è la sola realtà, il solo compito, la sola cosa di cui si sia responsabili. Ed è anche tagliando fuori ieri e domani che potremo stabilire il silenzio,

¹¹ EADEM, *Caro Bul*, cit., p. 87

¹² EADEM, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, a cura di Maria Pertile, Venezia, Marsilio, 2010, p. 38

¹³ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 81

¹⁴ *IBIDEM*

l'attenzione perfetta, in cui parli la vera necessità della nostra anima; anima, dico, non io (che quello è sempre occupato - appunto - con l'ieri e col domani¹⁵.

A Roma si dedica con particolare cura ai poveri e agli ultimi, che in una lettera a Mita del dicembre 1956 definisce i «senza-lingua»¹⁶. Già a Firenze un giorno aveva portato a casa una vecchia vagabonda malata, costringendo i genitori a dividere la cucina con la scorbutica ospite. Segue per anni da lontano Romualdo Penati, invalido dopo un tentativo di suicidio in cui aveva perso l'uso delle gambe e ricoverato in manicomio. Ne viene a conoscenza da un trafiletto di cronaca e si interessa a lui: chiede ad Anna Bonetti di scrivere all'amico Mario

Tobino, direttore dell'ospedale psichiatrico di Lucca per farlo dimettere, si rivolge ai migliori ortopedici, amici dello zio Putti, per farlo operare. Visita i malati in ospedale, gli orfani al Cottolengo, invia fondi - come già detto - ai poveri di Danilo Dolci. Ha adottato anche una sua famiglia di siciliani, i Corrao, e per aiutarli coinvolge gli amici di Roma e di Firenze. A Natale invia vestiti a Sofia Zagar, giovane profuga slava di ottima famiglia ma poi ridotta a fare la domestica e che per qualche anno aveva lavorato in casa sua a Firenze; nel 1956 le invia i suoi risparmi annuali per aiutarla a fare un viaggio in patria. In una lettera a Mita del 18 ottobre 1956 scrive:

Il noviziato nel deserto è d'obbligo per chiunque intenda prendere i voti. Questo mi sembra un punto molto importante - un'idea bella e geniale almeno quanto l'altra del mutamento continuo, e quanto le tre regole fondamentali dell'ordine: comunità di non oltre 4 membri, lavoro retribuito, non proselitismo, ma semplice presenza. Penso al mio chiodo fisso, da tanti anni; un lavoro "retribuito" in un ospedale psichiatrico, oppure in un riformatorio femminile, dove che sia... Ha visto nei giornali la storia del pazzo di Rho? [...] Solo *nel* riformatorio, solo *nel* manicomio sarei libera veramente...¹⁷

Cristina sogna un lavoro fisso in un riformatorio femminile o in un ospedale psichiatrico, luoghi di nudità e di orrore che l'attraggono non solo per il mettersi al servizio degli altri ma per la libertà paradossale, simile a un "noviziato nel deserto".

Cristina è affascinata da tutto ciò che ha a che fare con lo spirito: nei *Cahiers* di Simone Weil scopre i sublimi paradossi dei *koan zen*, figura di ogni vita, che fanno riflettere su quale fosse il proprio viso prima della nascita dei propri genitori; legge Confucio e si appassiona al metodo orientale della conoscenza incarnata dall'arciere zen, cioè pensare intensamente fino a diventare il bersaglio e non la freccia - che ritiene una splendida immagine per l'idea weiliana dell'attenzione. In una lettera a Leone Traverso, del 18 marzo 1956, si firma "*The Archer*", con accanto il disegno di una piccola faretra carica di frecce:

¹⁵ *Ivi*, pp. 81-82

¹⁶ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 49

¹⁷ *Ivi*, p. 41

Vicolo del Divino Amore è la più bella strada di Roma... Confucio diceva stamattina (via Fenollosa-Pound): "Only the most absolute sincerity under heaven can effect any change. The archer, when he misses the bull-eye, turns and seeks the cause of error in himself."

[...]¹⁸

Dalla fine degli anni Sessanta in poi, per un certo periodo, Cristina sarà curata da Placido Procesi, dottore appassionato di filosofie orientali e maestro di tiro con l'arco. Per controllare i nervi ama inoltre copiare i libri, che è per lei una sorta di esercizio zen, anni dopo si appassiona alla difficile arte della Preghiera del Nome: ripetere per ore il nome di Cristo finché non è più la singola persona a pregare ma il suo cuore, il suo respiro, una sorta di yoga cristiana, per lo più dimenticato in Occidente, ma praticato ancora nella tradizione russa. Ha letto che Simone Weil trascorreva intere serate a recitare il Padre Nostro in greco ricominciando da capo ogni volta che la sua attenzione deviava. Cristina non conosce bene il greco e si rammarica per questo: è entusiasta infatti quando i suoi genitori assumono una donna che lo parla correttamente. In una lettera a Mita del 25 novembre 1958 scrive contenta:

La sera la mia domestica mi insegnò il Pater in greco, disputando con Simone Weil sulla grafia di certe parole...¹⁹.

Nell'estate del 1957 durante una vacanza con i genitori sul lago di Bracciano, Cristina Campo scopre il poeta americano William Carlos Williams, di cui apprezza la ritualità, la «capacità di descrivere la natura con le parole semplici ed essenziali di un monaco»²⁰. Nella lettera a Mita, dell'11 settembre di quell'anno, scrive:

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 parte²¹.

In una lettera a Leone Traverso del 5 novembre 1958 parla di Williams come «uno dei re nascosti del nostro tempo»:

Dovrebbe arrivarti tra qualche settimana, un libretto molto piccolo ma al quale vorrei si facesse festa perché l'autore, come Pasternak (e forse con il solo Pasternak), è uno dei re nascosti del nostro tempo. Certo, questo libretto è una briciola del suo immenso edificio; ma si dovrebbe riconoscerne subito la materia preziosa²².

¹⁸ EADEM, *Caro Bul*, cit., p. 50

¹⁹ EADEM, *Lettere a Mita*, cit., p. 122

²⁰ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 84

²¹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, cit., p. 73

²² EADEM, *Caro Bul*, cit., p. 90

Williams lavora come pediatra nel New Jersey e si aggiunge a Čechov, Benn e Céline, cioè a quei «vecchi medici bellissimi»²³ che Cristina ama tanto, come lei stessa li definisce in una lettera a Mita del 20 gennaio 1958.

Nel settembre 1958 esce presso le edizioni All’Insegna del Pesce d’Oro un libretto di traduzioni di sue poesie, il primo in Italia, *Il fiore è il nostro segno*. Da quel giorno Williams la considererà la sua traduttrice migliore, definendola in una lettera de 18 febbraio 1959 «una maga o forse un angelo»²⁴, e le darà carta bianca per la sua intera opera. Nella medesima lettera Williams continua:

Non pensavo che nessuno in questo mondo mi avrebbe mai potuto scoprire nei miei libri come ha fatto lei né che qualcuno si sarebbe mai curato di fare tanto per me. Lei mi ha rovesciato come un guanto, mi ha interamente messo a nudo, e io non mi sento nemmeno a disagio, al contrario la accolgo con la gioia con cui si accoglie un amante e un amico²⁵.

Cristina vorrebbe che Williams fosse per lei maestro e amico ma il vecchio e malato poeta non corrisponde volentieri, così, in una lettera del 25 settembre 1959, lei scrive:

Vorrei sapere di lei, ma la prego, non scriva; so che non le piace. Ci sarà un amico che sa “tutto” di lei²⁶.

Quando non osa disturbarlo scrive alla moglie o al fratello ma si sforza di fargli arrivare tutta la sua ammirazione, come in una lettera del 25 maggio 1958:

Devo ricordarmi che c’è una grande quantità d’acqua che ondeggia tra di noi, altrimenti lei incontrerebbe il mio corpo astrale in ogni angolo²⁷.

Il 10 aprile Williams risponde:

È sempre difficile credere che coloro che amiamo esistono realmente. La sua lettera nelle mie mani è una deliziosa certezza²⁸.

La risposta di Williams è per Cristina regalo inatteso e prezioso, così dirà in una lettera senza data all'amico Gianfranco Draghi:

Con la sua lettera ne ho ricevuta un'altra, da William Carlos Williams. Umana e amara, tenera e pudica. E la firma stringe il cuore, tanto è rotta e tremante. Così oggi l'uomo bellissimo, di cui ho rubato alla biblioteca la fotografia - l'uomo così bello (con le mani sottili da portoricano,

²³ EADEM, *Lettere a Mita*, cit., p. 94

²⁴ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 84

²⁵ *IBIDEM*

²⁶ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 85

²⁷ *IBIDEM*

²⁸ *IBIDEM*

i grandi occhi diversi l'uno dall'altro, la bocca piccole e terribile), che pensavo: se lo incontrassi fuggirei²⁹.

Si scriveranno fino alla morte di lui, avvenuta nel 1963.

Durante gli anni romani Cristina segue da lontano i figli di Gianfranco Draghi, rimasto a Firenze, e di Mita, trasferitasi a Chicago; commenta la De Stefano che:

per lei sono piccoli misteri in crescita, creature vivissime e angeliche che insegnano di continuo cose preziose³⁰.

Cristina non ama i bambini e non parla loro con inutili bamboleggiamenti, ma li studia. In primavera le piace osservare i bimbi che giocano nei giardini, nella lettera a Mita del 20 novembre 1969 li definisce così:

È una danza di uccelli che m'incanta per ore intere e che dà l'illusione, fortissima, che il mondo non sia del tutto mutato³¹.

A un'amica, Giuseppina Azzaro, chiede di poter fare da madrina di battesimo al suo ultimo figlio; al primogenito di un'altra amica, Lina Nicoletti, regala una bellissima immagine di cavalieri antichi.

L'infanzia è un tema ricorrente negli scritti campiani sin dai primi saggi dedicati alla fiaba. In una lettera a Mita - già citata - forse del dicembre 1961, annota tra parentesi:

(Ieri leggevo un passo di Pasternak su Chopin: gli Studi, "cette Théorie de l'enfance"; come il libro di Proust. In questo senso "enfance" è un termine infinito, arriva alle radici della razza, che infine sono l'altro capo del cerchio, là dove l'infanzia interroga la morte. Ma è una cosa tanto gioiosa che è impossibile descriverla. Solo i quadri e le lettere dei nostri predecessori ci riescono)³².

L'infanzia è per Cristina il momento fondante della vita di un uomo, perché è durante l'infanzia che si assimilano i semi da cui germoglierà il proprio destino e non è un caso che le fiabe, metafore del destino, siano rivolte ai bambini, capaci di coglierne, per il loro animo semplice, la profondità senza sforzo. In una lettera in inglese, riportata in traduzione dalla De Stefano, a John Lindsay Opie della metà degli anni Sessanta auspica un recupero della semplicità propria dell'infanzia e terreno fertile per l'attenzione in senso weiliano:

²⁹ *IBIDEM*

³⁰ *EADEM, Belinda e il mostro*, cit., p. 86

³¹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, p. 23

³² *Ivi*, p. 149

...forse manchiamo della severa e ascetica determinazione che cancella tutti gli scopi che non contano. Forse il vero lavoro ("dovere di stato") inizia con il voto trappista di totale povertà

intellettuale [...] Si dovrebbe tornare alla semplicità e all'unità d'intenti dell'infanzia, la totalità di scopo e di attenzione che rende il bambino invincibile "Signore del Regno dei Cieli"³³.

Nei primi anni del soggiorno romano la Campo continua a collaborare con il Terzo Programma della Radio, con cui ha già lavorato a Firenze tramite Leone Traverso, e con alcune riviste, «Paragone», «Letteratura», «L'Approdo», «Il Punto», «Il Mondo». Si tratta di collaborazioni molto saltuarie perché non vuole stabilire rapporti continuativi con nessuna rivista di cui non capisce le «complicatissime liturgie redazionali»³⁴, come scrive in una lettera a Traverso, forse del 24 agosto 1962. Non accetta di piegarsi a tagli e rimaneggiamenti di alcun tipo: è troppo esigente e irritabile.

Quando ha un saggio pronto non sa a chi mandarlo. Interessante è da questo punto di vista la medesima lettera a Traverso, dove Cristina risponde a Leone che aveva lodato un suo testo ancora in cerca di una sede appropriata:

Grazie dunque due volte. Questo saggio [*In Medio Coeli*] ha avuto pochissimi lettori. Sembra che in Italia per cose di questo tipo non ci sia diritto di cittadinanza («Sur» invece lo ha accolto e pubblicato con la solita naturalezza)³⁵.

Nella lettera a Mario Bortolotto della Pentecoste del 1962 emerge la sua scarsa inclinazione al compromesso e alla diplomazia, necessari per muoversi nel mondo della cultura letteraria; scrive infatti:

Ho appena l'energia sufficiente a difendermi da ciò che accade in letteratura - a bruciar sandalo e cinnamono, come Defoe durante la peste, per tener lontano da me tutto ciò che si fa e si dice nelle lettere italiane degli anni '60... Pacchi di libri arrivano a E.Z. - ed è come se arrivassero pacchi di cibi guasti, pezzi di carogna³⁶.

³³ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 87

³⁴ CRISTINA CAMPO, *Caro Bul*, cit., p. 116

³⁵ *IBIDEM*

³⁶ IDEM, *Lettera a Mario Bortolotto*, in AA. VV., *Per Cristina Campo. Atti delle Giornate di Studio sulla scrittrice*, a cura di Monica Farnetti e Giovanna Fozzer, Firenze, 7-8 gennaio 1997, Milano, Scheiwiller, 1998, p. 246

5.2. *L'incontro con Elémire Zolla*

Ho avuto solo qualche colloquio umano (o almeno tale è stato per me) con Elémir Zolla, di cui le dissi, mi sembra. Non posso dire molto di lui, ma dopo il saggio su “Tempo Presente” mi sembra di poter rischiare - puntare molto su quest'uomo, intendo. Se lo avessimo avuto a Firenze (quando ancora eravamo uniti, solitari, orgogliosi) l'“Attenzione” forse sarebbe nata. Ma lui allora stava solo a Torino, in una cameretta, scrivendo. Si è preparato per lunghi anni, con un'ascesi indefettibile (che non ha rotto neppure venendo qui, buttandosi nella lotta), ed ora è una spada lucida, di nobile metallo. Credo di averlo incontrato al momento giusto - sulla via di ritorno al mio centro, dopo due anni di viaggio (necessari). Ma Z. di viaggi non ha avuto bisogno: aveva l'attenzione. È molto malato, mi dicono, di petto e di reni. La nevrosi, certo, gli gronda da ogni gesto. Ma nulla di tutto questo lo intacca (potrebbe essere un meraviglioso

personaggio

di Čechov). (29 gennaio 1958)¹

Alla fine degli anni Cinquanta grazie a Giulio Cattaneo, amico di Traverso che lavora nella redazione culturale della radio, Cristina inizia a lavorare con regolarità per la RAI. Ottiene una collaborazione fissa per occuparsi di recensioni di libri, soprattutto di poesia. Cattaneo la ricorda così:

Ogni tanto veniva in redazione, in via delle Botteghe Oscure e poi nella nuova sede in via del Babuino. Era molto esigente, molto pignola, voleva che la trasmissione fosse perfetta²

In una lettera a Giorgio Orelli del gennaio 1958 la Campo scrive:

La radio mi dà mezz'ora ogni tanto, per la poesia contemporanea - mezz'ora tutta mia, capisci? E io voglio quelle poesie. Quando mi chiesero di fare questa cosa pensai che volevo qualcuno vicino a me. Dissi il tuo nome, si capisce. Ma eri troppo lontano. Poi dissi quello di Risi, ma è sempre via. Allora scelsi Zolla, che ne è stato contento (Dio mi protegga dai vasi di

geranio). Ma vorrei che tu ci fossi ugualmente. Con poesie (subito) poi con indicazioni di altre cose, molto belle, italiane, tedesche. Se vuoi, puoi presentarle³.

Cristina Campo ha conosciuto Elémire Zolla nel 1957: lui ha tre anni meno di lei, alto, fuma la pipa sempre immerso nei suoi pensieri. Come riferisce la De Stefano, il critico Roberto De

¹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 95

² Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 92

³ CRISTINA CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2011, p. 183

Monticelli lo ha definito «un arcangelo, affaticato da quel continuo andare su e giù per le sfere»⁴.

Cristina lo conosce attraverso Maria Luisa Spaziani, che stava per diventare sua moglie, poetessa con cui la nostra autrice non ha un rapporto facile. Nella lettera a Mita del 16 aprile 1956 scrive infatti:

Iersera ho cenato con la Spaziani, che però non mi va perché non è mai sincera. Vuol farmi credere di essere felice; non è vero, e questa commedia mi annoia. Ho cercato di scandalizzarla, ma nemmeno questo è riuscito. Poi è così brava, così prima della classe. Vince tutti i concorsi, tutti i premi ecc. Intervista i Principi e conosce 4.000.000.000 circa di persone (tutti i fratelli e le sorelle di Danilo, insomma) Io mi annoio, capisce? Mi ha parlato di Antonia Pozzi, dei tre uomini che con le lacrime agli occhi vanno dicendo per Milano “Si è uccisa per me”. Io le ho risposto che se mi uccido io ne sentirà almeno cinque ripetere questa frase⁵.

Elémire Zolla (che Cristina a volte nelle lettere chiama Elémir o Elemir), figlio di una musicista inglese, Blanche Smith e di un pittore franco-italiano, Venanzio Zolla, ha vissuto a lungo all'estero, per tornare in Italia intorno alla metà degli anni Trenta. Il ritorno è stato per lui un esilio, come dichiara in un'intervista:

Avevo vissuto fino allora in un paradiso terrestre dove non pendevano minacce, dove liberamente m'aggiravo tra mobili dignitosi e persone che s'ingegnavano a esserlo, talvolta riuscendoci. Quel paradiso terrestre si spostava, secondo i capricci di mio padre, da Londra a Parigi, sicché la noia non poteva, nemmeno essa, insinuarsi e di quando in quando tutto allegramente mutava, la lingua del mondo di fuori diventando quella di mia madre (inglese) o di mia nonna (francese) o di mio padre (italiano). Poi di colpo un giorno orrendo fui cacciato dal paradiso, anche se in apparenza tutto restava intatto. Mi portarono a vivere, stavolta definitivamente a Torino un giorno della guerra d'Etiopia⁶.

L'unico pregio che riconosce a Torino, considerata «soffitta di occultismi», è il distacco dal reale, come riporta la De Stefano, citando l'opera a quattro mani di Zolla e Dorian Fasoli, *Un destino itinerante* (Venezia, Marsilio, 1995): «Facevo da ragazzo passeggiate di chilometri per rassicurarmi che la città non esistesse»⁷. Appassionato di musica e pittura, studia legge e

lascia Torino senza rimpianti nel 1957, accettando l'invito di Nicola Chiaromonte che lo vuole a Roma nella redazione di «Tempo presente». Nella capitale non fa un'eccessiva vita mondana: frequenta gli ambienti letterari solo quanto è utile al suo lavoro, per il resto studia, soprattutto la letteratura inglese e americana, che conosce come pochi altri. Nel 1959, su consiglio di Mario

⁴ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 93

⁵ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, cit. p. 15

⁶ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 93

⁷ *Ivi*, p. 94

Praz fa domanda per entrare all'università: insegnerà prima a Roma, poi a Catania, poi a Genova. Zolla ha una cultura cosmopolita; Grazia Marchianò, citata dalla De Stefano, lo definisce un «*angry young man* anglo-torinese»⁸. Si è formato sui libri di Lewis Carroll e sul *Tao tē ching*, che da bambino ha imparato a memoria. Ha preferito alla cultura italiana, che identifica in tre grandi precettori, Croce, Gentile e Gramsci, tutte quelle straniere e ha preferito all'Occidente, intrappolato nelle sue radici grecoromane, l'Oriente. È intelligente in modo abbagliante e insolente a dismisura. Tra Cristina e lui «si stabilì uno strano rapporto»⁹. In un'intervista Zolla dichiara:

In realtà ci si sentì perfettamente uniti, ma si finse di non esserlo. Le nostre letture erano diverse, in certo modo contrastanti, si diede per scontato che ci dividessero spazi mentali vastissimi. Poi ci si guardò con serietà maggiore, si lasciarono cadere le suggestioni che ci separavano, e fu quasi istantanea la decisione di convivere. Dal 1959, l'anno in cui cominciai a insegnare all'Università di Roma, in cui uscì *L'eclissi dell'intellettuale*, avevo trentatré anni e mi separai da tutti coloro che avevo fino a quel tempo frequentato, e per un periodo straordinario Cristina ed io si visse rivelando l'uno all'altro tutto ciò che nella vita si era scoperto¹⁰.

Zolla era sposato da poco con Maria Luisa Spaziani e va a vivere da solo per poter vedere con più libertà Cristina: all'epoca non esisteva il divorzio e la relazione con un uomo sposato era un atto disdicevole. Nella medesima intervista dichiara che «non furono anni semplici. Per un anno ci si vide come amici. Io e Vittoria eravamo un po' clandestini»¹¹. Dal canto suo, Cristina non può lasciare i genitori per andare a vivere con Elémire e per anni si dividerà tra la casa paterna al Foro italico e quella di Zolla in via Pannini, appena al di là del Tevere. In una lettera ad Alessandro Spina del 1962 Cristina si lamenta: «E due famiglie, due case, due vite»¹². I genitori non approvano la relazione con un uomo sposato e neppure la scelta della persona di Zolla, che per la madre era «come avere un cavallo in casa»¹³ - dirà nell'intervista John Lindsay Opie. Guido Guerrini lo detesta apertamente, nel diario annota:

Fra tutti i difetti più gravi per un uomo con cui vivere, quel mascalzone ha i due più gravi: egoismo, ineducazione!¹⁴

Eppure, conoscendo il carattere della figlia, non possono fare niente per impedire la relazione:

⁸ *Ivi*, p. 99

⁹ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 95

¹⁰ *IBIDEM*

¹¹ *IBIDEM*

¹² CRISTINA CAMPO, *Lettere a un amico lontano*, Milano, Scheiwiller, 1989, p. 32

¹³ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 95

¹⁴ *IBIDEM*

Cristina è risoluta, nell'intervista Zolla dice di lei che

Nella vita usava l'incendio. Metteva fuoco appena poteva. Anche con la gente. L'incontro con una persona era per lo più basato sull'aggressione. In lei c'era un grande bisogno di dominare. E anche suo padre aveva un carattere forte. La moglie, invece, era soave, mediava nelle liti tra padre e figlia¹⁵.

Nel 1962 Zolla si ammala gravemente, ha una ricaduta di una malattia polmonare: Cristina lo porta a casa dei genitori e si occupa di lui, che per carattere e convinzioni diffida della medicina. Lo fa visitare dal medico di famiglia e lo convince a prendere le medicine prescritte. Dopo un mese e mezzo Elémire è decisamente migliorato e potrà tornare a casa; per la guarigione oltre alle medicine decisive saranno anche i gesti delicati di Cristina, piccole attenzioni, di cui lei, malata sin dall'infanzia, conosce bene l'importanza. In una lettera a Mita della primavera del 1962 scrive:

(Si ricorda - credo di averglielo raccontato - come da piccola mi piacevano le bambole "malate"? Guardavo oltre la siepe di San Michele in Bosco e invidiavo le madri di quei bambini ingessati - buone bambole, come le mie, solo con gli occhi vivi... Si è sempre esauditi nei propri sogni, soprattutto i più stupidi - questa è la dolce terribilità del Signore¹⁶.

Passata la malattia di Zolla, è Cristina a crollare, come racconta in una lettera ad Alessandro Spina del 1963:

Ahi, mio bel tempo non tornerai più... Difficile descrivere che cosa sia tutto questo per intere notti di febbre alta, in un bagno di sudore, con il corpo che perde peso e sembra alzarsi talvolta a due palmi dal letto. E, su tutto ciò, che accadeva in casa; la notte che mia madre ebbe una crisi cardiaca, il pensiero della loro età e della mia, che da tanto tempo avevo dimenticato, la solitudine immensa della città, il sonno di E.Z. in un'altra casa - e l'avvenire: questa cosa che è tanto colpevole guardare perché, come diceva Katherine Mansfield "c'è pericolo che esso guardi te"¹⁷.

Da quel momento Zolla sarà una presenza costante in casa Guerrini, elemento di tensione e causa anche della sofferenza di Cristina che però non vuole allontanarsi dai genitori perché ha troppo bisogno di loro, soprattutto durante le crisi cardiache, e loro di lei. Il diario di Guido Guerrini è pieno di annotazioni su questa convivenza forzata, in occasione, ad esempio, di un Capodanno scrive: «Ieri sera iniziato l'anno in casa con Mimné, Vittoria, Zolla (malinconia, tristezza!)»; oppure durante una vacanza: «Le giornate passano calme e serene. La stagione è

¹⁵ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., pp. 95-96

¹⁶ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, cit., p. 165

¹⁷ EADEM, *Lettere a un amico lontano*, cit., pp. 39-40

radiosa, il clima temperato. Solitudine, silenzio. Fino ad oggi tutto bene ma stamane ha fatto ritorno da Torino Z. e la pace è finita. Vittoria in auto a Roma per prelevarlo e portarlo qui. Ricomincia il purgatorio»¹⁸.

A volte Cristina si sente soffocare in quella casa, intrappolata in una vita in cui centrale, troppo, è il prendersi cura degli altri, come in una prigione, che certo riduce ulteriormente la sua possibilità di scrivere, già limitata da una concezione altissima ed esigente della letteratura. In una lettera a Mita dell'8 marzo 1965 scrive: «Io non le ho scritto se non una lunga lettera – le mie mani non sono *mai* libere»¹⁹.

Quando è molto stanca fantastica di cercarsi una casa in affitto per poter studiare in solitudine, senza essere continuamente interrotta; mai come in questi momenti sente la mancanza di un

fratello tanto e a lungo desiderato, un “fratello da fiaba”, perduto, lontano, cioè, e poi ritrovato, come scrive nella già citata lettera ad Alessandro Spina un lunedì del 1964:

Quante volte ho desiderato di avere un fratello? Più d’una volta, certo, di avere lei come fratello: desiderare la sua presenza e averla in poche ore, su un aereo, come in un attimo si poteva avere Salomone, sul tappeto, coi ginn. Con lei, grazie al cielo, nessuna spiegazione - neppure forse questa elementare: che dopo mille malesseri previsti e prevedibili, stavolta sono davvero malata e ho l’orrore della solitudine e il terrore della compagnia non perfetta e mi sveglio piangendo e vado a letto tremando; che 3 anni di lotta con la morte giorno per giorno - e poi 3 mesi e mezzo durante i quali mio padre è stato (o pareva a me) in pericolo, con la febbre a 39 per settimane e tonnellate di antibiotici che indebolivano il cuore, non sono molto in sé, ma forse un po’ troppo per un organismo come il mio, che, fra l’altro, non ha il dono del sonno. Ora mio padre corre in automobile, Elémir dà lezione tre volte la settimana (Dio li guardi) e io piango e tremo ed è come se nella stanza quieta, dove tanto vorrei studiare e scrivere, giacesse nell’angolo una tigre battendo la coda, ritmicamente²⁰.

Il rapporto con Zolla è fondamentale per Cristina: entrambi sono coltissimi e curiosi e si arricchiscono a vicenda. La De Stefano li definisce come «due poli opposti» e argomenta:

lei impetuosa, lui distaccato, lei concentrata su pochi temi ricorrenti, lui eclettico e mobile. Cristina Campo cerca da sempre nella stessa direzione, scavando e approfondendo le sue letture; Elémire Zolla è uno spirito enciclopedico, si interessa di tutto, dalla psicoanalisi all’estetica, dalla sociologia alla mistica, dall’alchimia all’antropologia²¹.

Cristina ed Elémire lavorano spesso insieme, lei lo aiuta soprattutto nella scrittura per il suo senso del ritmo, che Zolla apprezza molto. Nell’intervista John Lindsay Opie ricorda che:

¹⁸ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 97

¹⁹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, cit., p. 189

²⁰ EADEM, *Lettere a un amico lontano*, cit., pp. 96-97

²¹ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 98

un giorno mentre gli raccontavo che avevo letto un testo di Cristina e cercavo la definizione del suo stile, lui si è fermato e ha detto: “La definizione è: perfetto. Cristina è lo stilista più

importante di questo mezzo secolo italiano. Quando glielo riferii, lei rimase a bocca aperta per la sorpresa²².

Entrambi odiano il mondo borghese, quell' "uccisore dei cigni" denunciato già da Baudelaire, entrambi cercano ciò che va al di là del reale, l'aura che circonda le cose. Sono gli anni in cui Cristina scrive il saggio *Les sources de Vivonne*, elogio del macrocosmo contenuto nel microcosmo, dell'infinitamente grande nell'infinitamente piccolo.

Accanto a Zolla Cristina impara - così nella lettera a Mita dell'11 agosto 1961 - «la necessità di accettare, l'uno dell'altro, la parte sconosciuta, fanciullesca, ferita. La parte tenebrosa che richiede solo di venir liberata»²³.

Zolla è molto più noto di Cristina, la cultura ufficiale lo osserva con curiosità e interesse: ha introdotto in Italia le idee della scuola di Francoforte, è stato tra i primi a parlare di uomo-massa e di industria culturale. Nel 1959 il suo saggio dedicato a tali temi, *Eclissi dell'intellettuale*, vince il Premio Crotone. Collabora con numerose riviste, da «Tempo presente» al «Mondo» a «Nuovi argomenti». Cura con Alberto Moravia un'antologia di moralisti moderni per la Garzanti. Prevalentemente saggista, vince il Premio Strega con il romanzo *Minuetto all'inferno*, edito nel 1956 nei Gettoni einaudiani di Vittorini, l'altro romanzo è pubblicato nel 1961 da Garzanti, *Cecilia o la disattenzione*.

Concluderei il capitolo dedicato a Elémire Zolla, incontro fondamentale nella vita di Cristina Campo, quello che si riconosce - come lei stessa ha scritto in *In medio coeli* - «alla luce d'infanzia e di fiaba che lo investe»²⁴, con le parole di una lettera a Gianfranco Draghi, scritta da Manziana durante la fine di agosto del 1958:

Zolla si abbronzava al sole poco lontano. La sua presenza mi dà gioia, e insieme una sottile angoscia metafisica. Mi ha mostrato il suo romanzo *La Disattenzione*, che a lei non potrebbe ispirare se non orrore. È il lato notturno, saturnino di Zolla, questo della narrativa. È chiaro che io scelgo il lato speculativo, strano a dirsi, è mille volte più umano²⁵.

²² Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 99

²³ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, cit., p. 147

²⁴ EADEM, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 22

²⁵ EADEM, *Il mio pensiero non vi lascia*, cit. p. 100

5.3. Paesaggi interiori

Tutte queste persone vivono in campagna o all'estrema periferia della città - proprio per non avere nessun inutile commercio. Forse, per questo le ho incontrate io, che non potrei resistere tre giorni in una città come Roma se non ci vivessi come in un villaggio. Sono comunque le sole persone qui che mi abbiano dato il senso della vita - e spesso della vera, quieta felicità». (Lettera a Furio Monicelli)¹

Nel febbraio del 1958 Roberto Bazlen suggerisce all' Einaudi di affidare a Cristina Campo la traduzione di un romanzo di Virginia Woolf, *The Voyage Out*, ma lei rifiuta «per assoluta mancanza di tempo» - così scrive in una lettera alla casa editrice del 18 febbraio dello stesso anno. Meno di un anno dopo l'Einaudi torna a contattarla: le propongono di tradurre con Vittorio Sereni un volume di poesie di William Carlos Williams. Cristina accetta, il libro uscirà nel 1961. Con l'Einaudi si instaura poi un rapporto pressoché continuo, favorito dall'amicizia con Bazlen. Ogni tanto la Campo scrive a Luciano Foà, segretario generale della casa editrice e amico di Bobi Bazlen: segnala alcuni amici adatti come traduttori e traduzioni già realizzate e degne di nota, chiede volumi per le sue recensioni alla radio, dà pareri sui libri

che le sono stati inviati come letture. Cristina non andrà tuttavia mai a Torino, non frequenta l'Einaudi, come del resto nessuna casa editrice. Si tiene lontana dal mondo letterario, che definisce un «circo»², in «*Il gesuita perfetto*». Racconto esemplare, e dagli scrittori, che considera delle «mestissime marionette»³ - così in *Scrittori «on show»*. Non le interessano gli argomenti di cui si parla nei salotti letterari, traduce molto ma la traduzione è arte per sua stessa natura nascosta. Collabora con il «Giornale d'Italia», dove l'ha introdotta Zolla, e lo fa sempre con pseudonimi maschili (Puccio Quaratesi, Bernardo Trevisano, Benedetto P. d'Angelo), come in un avvicinarsi di maschere che confondono le tracce. In una lettera a Traverso del 29 maggio 1963 scrive: «Ho trovato, sepolte da 10 anni, le due tue bellissime paginette di M. di Magdeburgo. Me le dai con uno pseudonimo? Dopo potrai s'intendere ripubblicarle col tuo nome - e magari ne facessi altre!». E aggiunge che «Roma è una grande farsa ininterrotta (ed è un bene poter girare mascherati)»⁴. Riconosce però in se stessa il desiderio di essere letta, pur

¹ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 111

² CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 1998, p. 70

³ *Ivi*, p. 102

⁴ EADEM, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2007, p. 122

considerandolo una debolezza: aspira a scrivere per pochi lettori scelti e a vivere in dialogo con i suoi autori prediletti, Hofmannsthal, Weil, Čechov, Lawrence e poeti da Marianne Moore a Djuna Barnes, da Emily Dickinson a Gaspara Stampa, da Benn a Williams. Li cita quasi senza avvedersene e nei suoi testi riecheggiano costantemente le loro parole. Per Cristina l'arte di scrivere presuppone l'arte di leggere e l'arte di leggere è connessa all'arte di ereditare.

A volte, nell'ibrida enorme Roma, è stanca della sua vita da reclusa e si sfoga così nella lettera a Mita del 25 maggio 1957:

Quante lettere le ho scritto in questi giorni. Me ne vado tutta in fogli, come una rosa alla tramontana, Purché rimanga un po' di cuore. Di nuovo tempesta in questi giorni, decisioni da

prendere che avranno echi lunghissimi (E l'eco più lunga l'avrebbe proprio il silenzio, se io facessi la cosa apparentemente più facile, cioè non facessi niente...)⁵.

E già in una lettera a Leone Traverso del 19 febbraio 1956 scriveva:

E anche lo scriver lettere è tormentoso, adesso; a volte quasi umiliante. Dovrà dunque la vita fluire tutta lungo vene d'inchiostro! A voce o in una poesia quante cose avrei da dire. Ma scrivere basta, basta in nome di Dio⁶.

Spesso Cristina ha scatti umorali e i libri volano contro le pareti e gli appunti finiscono in un angolo, tra le zampe dei gatti che li guardano incuriositi; ha i nervi logorati e si sente sempre sull'orlo o della gioia o dell'ira. Nell'intervista Zolla ricorda:

Aveva un carattere molto curioso. Da un lato c'era la volontà di comunicare i suoi entusiasmi, che era la sua grande carta, perché con questa si conquistava la simpatia di tutti coloro che fossero minimamente in vita. E ne aveva parecchi di entusiasmi. Per un paesaggio, per un quadro, per una persona, per un libro. Fissava su ciascuno questi fari potentissimi e suggestionava, faceva spiccare un volo. Era il suo lato seducente. Ma subito dopo poteva accendersi in una fiammata di stizza. Una condanna improvvisa, condotta con notevole maestria. Aveva una grande retorica della condanna. E anche questo diventava un'avventura. Offriva un'animazione dell'esistenza alla quale era difficile non rispondere. Accadeva, era quasi fatale. C'era il momento in cui risvegliava l'entusiasmo della persona, e quel punto la persona poteva anche illudersi di entrare in un gioco, di partecipare, di comunicare entusiasmi, ma non appena irrompeva in un angolo che lei disapprovava era travolta dall'attacco. Ed erano attacchi furibondi⁷.

Cristina vuole brillare: sa essere tagliente come un diamante, può rompere un'amicizia per una piccola caduta di stile, è una conversatrice eccezionale, ama ridere, ha una disperata sete di

⁵ EADEM, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, pp. 59-60

⁶ EADEM, *Caro Bul*, cit., p. 45

⁷ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 104

leggerezza, «qualsiasi cosa, affidata al suo brio, si trasforma in un gioco di terribile eleganza», commenta la De Stefano, argomentando così:

un amico la ricorda mentre declama in piedi al centro della stanza una pagina immaginaria di un libro immaginario di Henry James. Un altro mentre imita in modo irresistibile gli amici famosi, cogliendo in pochi tratti tutti i loro tic⁸.

Cristina ama la musica, che per lei non è sottofondo ma presenza che esclude il resto e che richiede ascolto e attenzione, come insegna Simone Weil. In una lettera a Mita, quella già citata di un giovedì dopo l'11 marzo 1963, scrive:

Sono in quello stato particolare, impossibile a descriversi, e che creo prodotto dalla stanchezza, quando bastano tre note di musica per scoppiare a piangere e trovare intollerabili le cose più folli. Iersera ascoltavo un valzer di Chopin...⁹.

Una delle prime immagini che ricorda della sua infanzia sono i genitori che suonano a quattro mani: il padre compositore, la madre ama suonare il piano. La musica è per Cristina un metro nella vita: sottile equivalente dell'amicizia e del destino, inteso come melodia da riconoscere sul proprio cammino. Si è formata sui madrigalisti inglesi, amati dal padre, Wilson, Bull, Johnsonn e sulle struggenti *aubades*; ama Bach, Mozart, «che sa tutto e dice tutto - quello che non vorremmo fosse saputo e detto - e per aver meglio ragione di noi lo dice con la dolcezza di chi ha accettato per tutti»¹⁰ - così nella lettera a Mita di un venerdì sera di luglio-agosto 1958 - e Gesualdo da Venosa, di cui nella lettera a Mita del 15 maggio 1962 dice:

il misterioso musicista che uccise la moglie Maria d'Avalos e l'amante di lei, Fabrizio Carafa. È musica di cui si può dire ben poco [...] la si ascolta, se si può dir così, con una sorta di reverenza atterrita. Questa sventura, certo, non ammala. Non so se “una sanguinante freddezza” potrebbe definirla. Meglio non tentare. (Le parole del testo sono banali - e diventano eccelse su quelle note)¹¹.

Soprattutto Cristina ama Chopin, elegante maestro di sprezzatura, un «Racine del pianoforte», così definito in *Con lievi mani*, dove la Campo scrive:

“Che la mano sinistra sia il vostro maestro di cappella e conservi sempre la misura”, ammaestrava questo Racine del pianoforte, intollerante di pedali, glissandi, rallentandi,

sonorità in aumento, passioni, rivoluzioni, rivendicazioni. “Che nulla traspaia dell’intimo cuore, nulla sia noto di noi che il sorriso”. Guermantes musicale dal piumaggio intatto, dal piede alato [...] egli chiamava asciuttamente *Scherzi* gli sguardi che gli capitava di gettare negli ossari e nelle fosse. “Facilement, facilement” era la sua parola tematica mentre, passeggiando avanti e

⁸ *IBIDEM*

⁹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, cit., p.179

¹⁰ *Ivi*, p 108

¹¹ *Ivi*, p. 161

indietro per la stanza, un fazzoletto intriso di colonia sulle labbra o sorseggiando acqua gommata per poter parlare, inchiodava gli allievi a quel trattato di ascetica, il *Clavicembalo ben temperato*. “Facilement, facilement” doveva la mano cadere dall’alto, quasi gettata per gioco sulla tastiera, mai serrarsi a i tasti con ansiosa ostinazione, come lo schiavo scacciato alla ringhiera¹².

La sprezzatura fa parte di Cristina Campo, non è solo un concetto chiave del suo pensiero e della sua opera. La sprezzatura è una rigida disciplina cui si applica per la vita, un ideale cui aspira costantemente: essere lieve e diretta, essere appunto. Fare in modo che tutto sia semplice ed elegante, leggero e flessibile, soprattutto le cose più importanti, cosicché anche la morte apparirà «essenza, naturalezza, come l’ombra intorno a un frutto»¹³, così in *Il «Diario» di Virginia Woolf*.

La sprezzatura è connessa alla bellezza: entrambe l’attraggono e l’ossessionano, tutto il resto non conta, Cristina punta in alto, la perfezione - per lei altro nome per bellezza - è la sua vocazione e il suo stile, nel senso più pieno. Vuole essere perfetta nelle opere letterarie ma anche nei gesti, che diventano quasi liturgici, condensati, come trattenuti, negli agi che ha in casa e nelle parole agli amici. In una lettera a Mita di un mercoledì prima dell’agosto 1958 consiglia: «Lavori. Bisogna lavorare con cura, un po’ per giorno, pensando sempre, sempre alla bellezza»¹⁴.

È nella tensione continua il segreto dei suoi saggi: pagine densissime dove ogni parola non è casuale ma portatrice di un concetto e ogni pensiero è una rivelazione. Nell'intervista Zolla ha detto, in modo efficace e puntuale, che la cifra della scrittura campiana è:

l'immersione in un mondo diverso o se preferisce in una dimensione ulteriore. Che cosa capita a porsi entro una dimensione ulteriore, nella quarta? Tutto muta radicalmente, il dentro e il fuori si evidenziano in pari grado, la destra e la sinistra si possono commutare. Così quando Vittoria o se vuole Cristina entrava nel suo regno, percepiva la realtà con una compiutezza radicale di questo genere, che se desidera può anche chiamare magica. Si trattava di cogliere questa compiutezza in uno stile, anzi essa era in fondo uno stile: limpido e fremente, rivoluzionario. La pagina che risultava appariva d'una novità sconcertante, come una dichiarazione di verità inoppugnabile, priva di ogni rapporto con il mondo che ci sembra di conoscere ordinariamente. A Vittoria questa calata nell'iper-realtà e nello stile inesorabile poteva riuscire terrificante e rasserenante insieme. Come che sia, non era volontaria, avveniva perché avveniva¹⁵.

¹² EADEM, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 103-104

¹³ EADEM, *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 1998, p. 40

¹⁴ EADEM, *Lettere a Mita*, cit., p. 105

¹⁵ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 108

Meravigliosa è l'*Intervista*¹⁶ alla Campo in occasione della pubblicazione del *Flauto e il tappeto*, riportata in *Sotto falso nome* in quanto ci consente di cogliere l'universo poetico e interiore della nostra autrice. Alla domanda «È come se lei mirasse più che altro a “esorcizzare” il mito, a ridurlo a bellezza [...] Fino a che punto è d'accordo?», Cristina risponde così:

L'espressione “ridurre a bellezza” mi sembra così strana. Non è la bellezza ciò da cui si dovrebbe partire? È un giacinto azzurro che attira col suo profumo, Persefone nei regni sotterranei della conoscenza e del destino. Si può senza dubbio chiamare esorcismo questo attrarre, per mezzo di figure, lo spirito che di certe cose ha sempre una grande paura. Questo fanno i miti. Questo dovrebbe fare la poesia. Se il lettore non cade nel precipizio di Persefone ma si limita a guardare il giacinto di lontano, vuol dire che lo scrittore non ha scritto abbastanza bene (e che i regni sotterranei non gradiscono quell'ospite).

Cristina Campo ha scritto poco e come si legge sul risvolto di copertina del *Flauto e il tappeto* le piacerebbe aver scritto meno perché spiega:

La parola è un tremendo pericolo, soprattutto per chi l'adopera, ed è scritto che di ciascuna dovremo render conto.

Geniale è la risposta alla richiesta di chiarimento dell'etichetta critica «imperdonabili» adottata dalla Campo in un saggio del 1965 per alcuni poeti come Pasternak, Benn, Hofmannsthal, Marianne Moore ecc.:

L'esempio di quei poeti era soltanto un esempio. Imperdonabile è, per il mondo d'oggi, tutto ciò che somiglia al giacinto di Persefone. Mi accorgo di ripetermi. William Carlos Williams ha definito ciò una volta per tutte in tre grandi versi:

Ma è vero, essi la temono

Più che la morte, la bellezza è temuta

Più di quanto essi temano la morte...

E hanno ragione perché accettarla è sempre accettare una morte, una fine del vecchio uomo e una difficile nuova vita. Una persona molto onesta invitata ad assistere a una cerimonia liturgica bizantina rispose una volta "Non sono ancora abbastanza forte per poter sopportare la bellezza". Tutti provano questo terrore ma i più preferiscono sparare sulla bellezza o rifugiarsi nell'orrore per dimenticarla.

Negli anni che precedono la conversione Cristina va spesso a Subiaco con i genitori: è attratta dalle abbazie, dai luoghi silenziosi, dal monachesimo occidentale. In una lettera a Mita del 30 agosto 1968 scrive: «Sotto un'abbazia mi sento come il passerotto sotto l'ala dell'aquila»¹⁷.

¹⁶ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, cit., pp. 178-180

¹⁷ EADEM, *Lettere a Mita*, cit., p. 222

La Campo ha una sua geografia sacra tutta interiore: incapace di viaggiare, immagina, con gli occhi della mente, i chiostri dell'abbazia di Solesmes, dove Simone Weil è caduta in ginocchio durante le celebrazioni della Pasqua e le rocce del monte Athos, da cui lo scrittore svizzero Piero Scanziani le porterà in dono negli anni Settanta il teschio di un monaco. Cristina visita le abbazie intorno a Roma, ama soprattutto i trappisti e i rigorosi cistercensi: la Trappa delle Tre Fontane al di là di un bosco di eucalipti ai bordi della capitale, la Trappa femminile di Vitorchiano, con le sue novante recluse, anime che hanno già lasciato il corpo, voci che irrompono il silenzio solo per cantare le lodi, ombre bianche da riti. Cristina ama questi luoghi rarefatti, ancorati al cielo, dove si reca per parlare con badesse e padri spirituali, assetata di rapporti assoluti; in una lettera a Mita del 27 novembre 1967 scrive:

Soprattutto tra le badesse e le priore dei tanti conventi che ho visitato in cerca di brandelli di gregoriano, ho trovato creature che hanno compreso quanto Platone e sul cui volto raggia una tale gioia perpetua da attirare l'anima come il miele le api, talché si vorrebbe dire ogni volta che si va da loro: "Facciamo qui tre Tabernacoli..."¹⁸.

Nel 1960 rimane colpita da un romanzo: *Il gesuita perfetto* di Furio Monicelli, fratello del più famoso regista Mario. Cristina si accende di entusiasmo per questo libro che racconta di un noviziato nella Compagnia di Gesù. È un evento insolito perché Cristina dei romanzieri italiani suoi contemporanei salva pochissimo: «Landolfi per la lingua, Alvaro per la sapienza, Tomasi di Lampedusa per lo sberleffo sublime in faccia alla massa, l'Anna Banti di *Artemisia*, la Morante di *Menzogna e sortilegio* e quasi nessun altro»¹⁹, spiega la De Stefano. Cerca l'indirizzo di Furio Monicelli, che vive a Milano, e gli scrive per proporgli di andare a trovarla; questo un altro estratto della lettera, senza data, riportato dalla De Stefano:

Perché non viene a Roma per qualche giorno in ottobre? C'è qui un piccolo gruppo di persone - tutte isolate come lei, spesso isolate volontariamente - che amano i suoi libri. Elémir Zolla, il poeta argentino Wilcock, lo stesso Herling che vive a Napoli ma viene a Roma quasi ogni mese, E poi alcuni ragazzi dai 20 ai 25 anni, lettori ardenti e delicati - Roberto Calasso per esempio, allievo di Zolla che credo le darebbe gioia conoscere; o il figlio di Wilcock, Livio, che iersera telefonava parlandomi di lei. Capita a volte anche quell'Alessandro Spina che ha pubblicato sinora un solo racconto, ma piuttosto memorabile, su "Paragone": *Giugno 1940...* Anch'egli è un lettore attentissimo dei suoi libri²⁰.

¹⁸ *Ivi*, p. 217

¹⁹ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 110

²⁰ *Ivi*, p. 111

Ma Monicelli, ostile alla mondanità, non si muove da Milano; tuttavia «molti anni dopo» - dichiara in un'intervista - «quando ho letto i suoi libri, ho provato un grande rimpianto per non aver risposto a quell'invito. Ho capito che era una donna terribilmente affascinante. Dal punto di vista letterario era una critica veggente, una visionaria»²¹.

Nell'estratto della lettera-invito a Monicelli è descritto con pochi tratti il cenacolo volutamente isolato e un po' elitario, non à la page garantito dal sodalizio Campo-Zolla, una sorta di oasi ristoratrice lontana dalla cultura ufficiale. Entrambi avevano fatto proprio l'insegnamento ironico di Bernhard, che contro la nevrosi collettiva, predicava l'isolamento e la scelta rigorosa degli amici. La porta di Cristina è sempre comunque aperta a un discreto viavai di amici: alcuni italiani, tra cui Guido Ceronetti, che abita ad Albano Laziale, Pietro Citati, amico di Zolla sin dai tempi del liceo a Torino, Elena Croce, che ha un salotto letterario al centro della «Roma internazionale di quegli anni»²² per usare un'espressione coniata da Giovanni Macchia e citata dalla De Stefano. Non mancano giovani come appunto Roberto Calasso, conosciuto da Zolla nelle aule universitarie o Mario Bortolotto, agli inizi della sua carriera di scrittore e critico musicale. Numerosi gli autori stranieri, come Maria Zambrano, il pittore Ramon Gaya, lo scrittore polacco passato per i gulag staliniani, Gutaw Herling, approdato in Italia dopo le nozze con Lidia Croce; Rodolfo Wilcock, metà argentino e metà inglese, allievo di Borges, appassionato della sua teoria dell'irrealtà e trasferitosi in una casetta di campagna a Cerveteri, poeta e scrittore in una nuova lingua; John Lindsay Opie, collega universitario di Zolla, appassionato di iconografia; l'egittologo Boris de Rachewiltz, genero di Ezra Pound. In una lettera dell'11 maggio 1961 a Leone Traverso Cristina parla della sua conoscenza di Pound:

Ho conosciuto Pound, che dopo un folle sciopero della fame per divergenze familiari a Brunnenburg vive ora qui a Roma, presso un incredibile Colonnello, ex massone, ex fascista, es spia del Medio Oriente, ora igienista e letteratoide. Pound, calato di 20 chili e del tutto

disidratato, è una larva stupenda dagli occhi di diamante. Parla ma non si afferrano le parole. Del resto non importa. Può tacere per ore, come un marabout - e riempire di sé uno spazio enorme²³.

È difficile capire cosa si trasmette da Cristina a Elémire e viceversa: si nutrono in quegli anni, nei primi anni Sessanta, delle medesime letture. Zolla ripudia Adorno per rivolgersi a Simone Weil, Eliot, Guénon e ai mistici pagani e cristiani, di cui prepara per Garzanti un'ampia

²¹ *IBIDEM*

²² *Ivi*, p. 112

²³ CRISTINA CAMPO, *Caro Bul*, cit., p. 113

antologia, che vedrà la luce nel 1963, i *Mistici dell'Occidente*. Nel 1961 in *Volgarità e dolore* prende le distanze dalla modernità e dai suoi falsi miti; nella lettera a Mita del dicembre 1961-gennaio 1962 scrive a riguardo:

È uscito il nuovo libro di E. Volgarità e dolore. Appena lo ricevo glielo mando (Io ho già la mia copia). È un libro che sarà martirizzato - e io credo che meriti questa grazia, per molti versi²⁴.

Nell'intervista Zolla stesso ricorda la reazione della cultura ufficiale alla sua antologia dei mistici e a quell'opera che lui ha definito la sua «violazione al voto di laicità»: «Tutto il mondo della cultura “che conta” mi si rivoltò contro. Divenni l'uomo nero, quello che fa paura ai bambini»²⁵. Dopo *Volgarità e dolore* è la volta di *Le potenze dell'anima*: libro in cui riecheggiano le più care tematiche campiane, dalla fiaba all'idea perduta di destino al culto dei morti.

Per Cristina è un periodo di transizione, di nuovi inizi, in una lettera a Traverso del 15 gennaio 1961 scrive:

Io non ho fatto quasi niente in questi ultimi tempi. Sì, ho tradotto John Donne (avrai visto qualcosa su “Paragone”) e ho scritto (in parte ri-scritto) un piccolo saggio: *Attenzione e*

poesia. Non sento il bisogno di scrivere, nel momento. Solo certe poesie, vorrei poterle condurre al loro centro. Ma questo avviene sempre con imponderabili ritardi²⁶.

Cristina ha anche tradotto *Venezia salva* di Simone Weil e ha collaborato all'antologia sui Mistici dell'Occidente e molte delle traduzioni preparate a Firenze per *l'Antologia delle ottanta poetesse* confluiscono in questo lavoro che si configura come un'opera unica, lontana da qualsiasi altro percorso letterario italiano di quegli anni e per questo destinata a durare. Cristina conosce da tempo Meister Eckart e Angela da Foligno, lucidi e saggi nella loro follia d'amore per la vita e liberi dai vincoli del mondo. Nella lettera a Mita dell'8 luglio 1959 scrive:

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 s'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. Maestro Eckart del resto dà il coraggio per tutto ("tanto nobile e lieta è la vita")²⁷.

In un'altra lettera a Mita, del 25 maggio 1963, scrive riguardo all'antologia dei *Mistici*:

²⁴ EADEM, *Lettere a Mita*, cit., p. 153

²⁵ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., pp. 113-114

²⁶ CRISTINA CAMPO, *Caro Bul*, cit., p. 110

²⁷ EADEM, *Lettere a Mita*, cit., p. 135

L'antologia dei *Mistici* di Elémir è una meraviglia. Saranno due grandi volumi nei quali si potrà leggere tutta la vita [...] questa raccolta per la quale Elémir ha saccheggiato biblioteche, copiato codici, fotografato manoscritti unici, messo a sacco e a soqquadro tutta l'Italia, recuperato testi sconosciuti persino ai bibliotecari più esperti, per non parlare di storici, teologi e filosofi²⁸.

Un'opera, quindi, dove poter leggere tutta la vita: questa l'ambizione della Campo, che nel 1962 pubblica da Vallecchi una breve raccolta di testi, *Fiaba e mistero*. Si tratta di cinque saggi come una suite musicale che ripercorrono i suoi temi di elezione: il destino, l'attenzione in senso weiliano, l'arcano, il simbolo, la fiaba e il cui scopo è, come scrive Traverso recensendo il libro, altissimo cioè «la spiegazione orfica dell'universo»²⁹.

E concludo questa sezione dedicata ai paesaggi interiori della nostra autrice con una nota sorridente tratta ancora una volta da una lettera a Leone Traverso, quella del 10 ottobre 1962:

Ora anche di questo libretto [*Fiaba e mistero*] mi è venuto un enorme desiderio che nessuno si accorga. Una parola è sufficiente per toglierti tutto il piacere di averlo scritto, farti sentire “as public as a frog”, il che equivale a non scrivere più³⁰.

²⁸ *Ivi*, p. 184

²⁹ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 115

³⁰ CRISTINA CAMPO, *Caro Bul*, cit., p. 118

6. Gli ultimi anni di vita

Il bel fiore sulla sua lettera - una peonia? - si è unito alle rose pallide che Schneider (quello del canto gregoriano) aveva ricevuto per la sua conferenza a Roma e mi aveva portate; e agli ireos blu mischiati a tulipani gialli mandati da un'amica, Nieves de Madariaga. Nessuno dei due sapeva del mio compleanno, il primo senza mia madre, che ogni anno mi mandava un mazzo di fiori, per così dire da una stanza all'altra; così che tutto questo

si

direbbe combinato da Lei perché i vasi siano colmi e le stanze profumate in questo giorno terribile di aprile; e il suo biglietto, Mita, sta al posto di un biglietto invisibile.

(29 le 2 a.m. aprile 1965)¹

Nel 1964 la salute di Guido Guerrini peggiora notevolmente e gli attacchi di cuore diventano più frequenti: deve rinunciare al lavoro, alle lunghe passeggiate, all'automobile e occorre un'infermiera che lo assista giorno e notte. Cristina ha bisogno di soldi per curarlo, così si decide a compiere un passo per lei inconsueto: mandare un suo racconto alla giuria del Premio Teramo. Ne scrive prima a Traverso in una lettera del 15 gennaio 1964:

Ero molto felice finora di aver salvato le mie scarpette dal fango di quell'irrimediabile demi-monde: l'ambiente dei premi letterari. In questo momento, però, nulla al mondo può interessarmi più del problema che sai - e affrontare l'immediato futuro con una buona somma di denaro a disposizione, sarebbe già sentirmi meglio armata e più calma [...] Mi mandano il bando del Premio Teramo: un milione per un racconto inedito. In commissione oltre a due sconosciuti ci sono Valeri (mio buon amico, o così credo), Bo, Betocchi e De Benedetti. [...] Vorrei sapere - e forse questo tu puoi saperlo da Bo - che cosa si intende per "racconto". Io ho infatti un racconto (= récit) che però non è in alcun modo una novella con un inizio, un intrigo e una conclusione. (Conosci *La madre e la musica* di Marina Cvetaeva? È una cosa di quel genere - ricordo di luoghi e cose, misteri che si rivelano assai più tardi, un seguito di scene senza legame rigoroso che formano la storia di una iniziazione infantile). Se potrò ripulirlo bene uno di questi giorni vorrei mandartelo. E forse tu potresti mostrarlo "brevi manu" a Bo, dicendo che me l'hai chiesto e, magari se non ti dispiace, che l'idea del Premio Teramo è tua. So bene che ho contro di me tutto il costume italiano in blocco: centro-sinistra, neorealismo, paura di tutto e tutti (soprattutto paura del "diverso dal solito"), protezioni, embrassons-nous, corse di quintana, sentimentalismo, vecchie generazioni che adoperano ogni arma contro le nuove ecc. ecc. Ma infine non m'importa tentare. Ovvero, sì, m'importa, perché a questo pezzo tengo più che a tutti gli altri finora - ma nulla è abbastanza importante per me sola, adesso. Concorrerei comunque solo a un patto: che se non vinco (siccome il premio, credo, è indivisibile) non sia menzionato il mio nome. Credo che questo non sia difficile da ottenere².

¹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 192

² EADEM, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, pp. 127-128

Il racconto è *La noce d'oro*, scritto di getto in una notte, in una lettera sempre a Leone Traverso del giugno 1964 scrive: «Lo buttai giù in una notte, un po' come in sogno - ma è da svegli che si scrive»³.

Non vincerà e di fronte all'insuccesso Cristina non prova né disappunto né amarezza, anzi in una lettera senza data specifica al di là dell'anno 1964 scrive a Traverso:

Caro Leone, sapere che *non* avevo vinto il Premio Teramo mi ha dato una gioia indicibile. Sarebbe stata una cosa *del tutto fuori della mia costellazione naturale* e mi avrebbe fatalmente portata ad altri errori di stile. Grazie per quel che mi dici della *Noce d'oro*. Se mi rimandi i ms. con i tuoi appunti in margine ne terrò gran conto. Io non so giudicarlo, come ti ho detto, fu scritto troppo in fretta ed è troppo diverso dalle cose che faccio adesso⁴.

Tra il 1964 e il 1965 qualcosa la raggiunge da distanze infinite, una voce inizia a parlarle e Cristina la sente, nonostante, o forse proprio attraverso, il dolore. In una lettera a Mita del dicembre 1965 scrive:

Dio è di una indicibile tenerezza con me da molto tempo - ma in questi giorni sembra che ogni cosa, ogni persona, ogni stella che brilla sul capo di queste sere chiarissime di dicembre abbia da lui ricevuto il compito di spianarmi la strada⁵.

Non si sa con esattezza come sia avvenuta la conversione: a un'amica, Giuseppina Azzaro, accennò a una vera e propria rivelazione, a un momento che illuminò di senso tutto. Forse come una visione, un gesto di bellezza pura, come scriverà nel 1966 in *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 ritrarsi nei penetranti del coro. [...] Liturgia - come poesia - è splendore gratuito, spreco delicato, più necessario dell'utile⁶.

Decisiva per la conversione fu la perdita così ravvicinata dei genitori, come scrive in una lettera ad Anna Bonetti, riportata dalla De Stefano:

Dio aveva preparato amorosamente - per così dire - il nido a questa sventura, che altrimenti non avrei sopportato. Mi aveva dato Elemir. Mi aveva dato, soprattutto, se stesso. Da circa un anno queste due cose formavano, in un certo senso, una sola storia⁷.

³ *Ivi*, p. 130

⁴ EADEM, *Caro Bul*, cit., p. 131

⁵ EADEM, *Lettere a Mita*, cit., p. 201

⁶ EADEM, *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 1998 pp. 123-129

⁷ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 125

6.1 La perdita dei genitori

portare
armi
Tutto il resto mi pesa. Bisogna essere nudi e leggeri per
armi pesanti e io devo armarmi da capo a piedi con tutte le
della fede per affrontare questo Natale. E poi le cose mi
atterriscono; queste cose che durano più delle persone.
(L'Immacolata Concezione 1965)¹

La notte di Natale del 1964 all'improvviso muore la madre: proprio mentre tutte le attenzioni sono rivolte a Guido Guerrini viene a mancare Emilia Putti, la soave e silenziosa Minet. Per settimane anche Cristina resterà silenziosa, articolerà a fatica qualche parola con gli amici che le sono vicini in quel periodo, come Alessandro Spina, con il quale ha appena curato la pubblicazione di una fiaba delle *Mille e una notte* dal titolo *Storia della Città di Rame*.

In una lettera del 29 gennaio 1965 gli scrive:

Cerchi di immaginare la città di Rame senza, al centro, la principessa Tadmura. Senza quel padiglione, quella fontana di vita e la bellezza e i tesori. Senza quelle dolcissime, irreparabili parole. Così ora la mia città. Che non è più di rame, senza quel centro, ma di ferro e piombo e stagno. Ma aver avuto Tadmura è un onore, una grazia terribile, di cui dovrò render conto: e che certo non a prezzo di lacrime².

Cristina non può fermarsi: deve occuparsi del padre che è sempre molto grave e solo ogni tanto può ritagliarsi qualche ora per andare in uno dei parchi di Roma. La primavera intanto inizia ad accendere i prati e Cristina ricorda un verso della Dickinson, così nella lettera successiva a Spina, senza data specifica, sempre del 1965:

sono tornata al Giardino del Lago, per la prima volta dopo circa 6 mesi. Sui prati un'emorragia di papaveri, piccoli stagni freddi di miosotidi. Tutti gli altri fiori sembra se ne siano già andati. C'è un curioso odore di autunno sotto i lecci. Pure il giardino è soave e l'incessante richiamo degli uccelli - così tenero e strano quando il cielo è coperto - tenta di rammendare il tempo lasciato. Ricordo a ogni passo un verso di Emily Dickinson: "Non oso dare la notizia al mio giardino"³.

La madre, il suo fascino e la sua eleganza d'altri tempi, le sue parole, poche e perfette, sono sempre accanto a Cristina. In una lettera a Mita di un venerdì dell'inverno 1965 scrive:

E c'è così poco da dire. Non ho un attimo per leggere né per pregare. Ripeto la meravigliosa preghiera dell'Ordo commendationis animae: "Commendo te Onnipotenti Deo, carissima

¹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 198

² EADEM, *Lettere a un amico lontano*, Milano, Scheiwiller, 1989, p. 108

³ *Ivi*, p. 109

Soror, et ei, cuius es creatura, committo...". La ricorda? È la sola cosa che mi sembri bella esattamente come mia Madre; non di più né di meno, esattamente come Lei. A Sant'Anselmo sono andata domenica scorsa. Padre Mayer era assente e in chiesa c'erano delle stufe. Ma il Vespro era perfetto, come sempre; e là era seduta mia Madre, nel suo mantello rosso scuro, con i lunghi guanti neri e i braccialetti d'oro, che stringeva le ciglia e diceva: "Bellissima questa cadenza...". Solo a Sant'Anselmo l'ho trovata. Qui non sono mai veramente *con lei*⁴.

Cristina si concentra sul padre immobilizzato dalla vita in giù e spera di avvicinarlo alla fede prima della fine. Chiede al suo padre spirituale, l'abate di Sant'Anselmo, Augusto Mayer, di

seguirlo durante la malattia. Lei ogni tanto crolla, ha crisi improvvise di angoscia e di vomito: Zolla, «El. l'altro angelo»⁵ - così in una lettera a Mita del 17 settembre 1965 - quello visibile, le sta vicino.

Qualche mese prima, nel novembre 1964 l'Einaudi le ha proposto di pubblicare un libro di poesie di John Donne: doveva essere un lavoro breve, dato che aveva già tradotto metà delle poesie, e da consegnare al massimo per aprile o maggio del 1965. Invece sarà un lavoro penosissimo e condotto in condizioni disperate. Il 29 ottobre 1965 scrive a Guido Davico Bonino che segue il libro in Einaudi:

Sono tanto spiacente di non aver potuto consegnare in tempo il mio John Donne. Non creda che l'abbia dimenticato né che, giorno dopo giorno, non vi abbia sempre un po' lavorato. Ma alla morte di mia madre seguì, dopo brevissimo tempo, anche quella di mio padre. Ho dovuto provvedere a tutto da sola, lasciare la mia casa e infine mi sono lungamente ammalata. Comincio appena adesso a rifare qualche passo. Come può immaginare ho i nervi a pezzi, nessun desiderio di fare o di progettare ma agli impegni presi terrò fede al più presto e nel miglior modo possibile⁶.

Per i funerali del padre ottiene di far celebrare nell'abbazia di Sant'Anselmo una grande messa da requiem cantata dall'intera comunità dei monaci e riservata alle esequie dei confratelli. Nella medesima lettera a Mita del 17 settembre 1965 scrive:

Mai nulla al mondo avevo, sentito di più bello. Quando scesero a formare quel grande cerchio intorno alla bara, che segna così chiara la separazione dal secolo, l'entrata in un altro regno. El. disse "Ti fanno invidiare chi sta là dentro". Fu in tutto e per tutto il funerale di un monaco - degno di un uomo che era davvero disceso dalla croce [...] Ma di lui, della sua estrema bellezza (era diventato il ritratto di Pio X), della grazia e cavalleria dei suoi ultimi giorni, non riesco ancora a parlare. Con quale amabilità ha chiuso gli occhi, quasi nel mezzo di una conversazione!⁷

I medici proibiscono a Cristina di prendere in mano la penna per mesi e nel 1967 non ha ⁴
EADEM, *Lettere a Mita*, cit. p. 188

⁵ *Ivi*, p. 197

⁶ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 119

⁷ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, cit. p. 196

ancora consegnato nulla all'Einaudi. Le prime pagine saranno consegnate all'editore solo un anno dopo, con una lettera datata 14 ottobre 1968:

Gentilissimo amico, riceverà tra breve una quindicina (o poco più) di poesie di John Donne. Mi sembrano abbastanza belle in italiano, seppure, naturalmente, non bellissime come in inglese. Hanno voluto, *loro*, essere tradotte. Ho fatto il possibile e *l'impossibile* (che quando è spontaneo è facile) per tradurne altre dieci o dodici. Non vogliono assolutamente e io non posso forzarle, Non ne uscirebbe nulla⁸.

Sono parole preziose per capire il metodo campiano della traduzione: quello di Cristina è prima di tutto un ascolto, uno sforzo di attenzione pura, legge e rilegge e allinea poi le parole «come se dovesse spiegare a qualcuno l'esatta posizione e il peso di *ognuna*»⁹ - scrive a Remo Fasani già il 12 giugno 1954. Nella medesima lettera, già in precedenza citata, dirà che il suo imperativo è non tradire e che questo modo, il più rigorosamente onesto, dà a volte risultati di una purezza sorprendente, aggiungendo che la bellezza arriva per soprammercato. Il corpo a corpo con John Donne, spiritualista inglese, durerà per cinque anni: i testi definitivi verranno consegnati solo nell'estate del 1970 ma Cristina non aveva avuto le forze di trascriverli in bella copia.

Dopo la morte del padre ha solo qualche mese per poter lasciare la casa al Foro Italico: la direzione preme affinché l'appartamento sia libero entro settembre. Cristina si trasferisce allora con Zolla nella pensione Sant'Anselmo, che si affaccia su una piazzetta silenziosa in cima all'Aventino, appena sotto l'abbazia benedettina. Vi resterà tre anni. In una lettera a Traverso del 21 dicembre 1965 scrive a riguardo:

Ma quassù c'è una strana potenza negli uomini e nelle cose; e questa Abbazia benedettina, che domina il colle e la nostra vita, con la sua meravigliosa atmosfera da medioevo, con i suoi perfetti cerimoniali gregoriani, soprattutto con una carità incessante, discretissima e indicibilmente signorile, ha riunito qui intorno le poche persone che vale la pena, talvolta o spesso, di frequentare¹⁰.

La pensione Sant'Anselmo è un piccolo albergo a conduzione familiare con clientela internazionale: ci sono i consulenti stranieri della Fao, che ha sede lì vicino, tra gli altri ospiti fissi ci sono un marchese fiorentino decaduto, una signora olandese, un anziano professore, un ebreo tedesco. Il proprietario, Enzo Piroli, ricorda bene Cristina:

⁸ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 120

⁹ CRISTINA CAMPO, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, a cura di Maria Pertile, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 100-101

¹⁰ EADEM, *Caro Bul*, cit., p. 133

Era di salute delicata. Spesso si ritirava nella sua stanza, anche se non chiamava volentieri i medici. Passava moltissimo tempo a parlare al telefono con gli amici, nel salottino comune¹¹.

Cristina cerca con Elémire di ricomporre la propria esistenza, cercando di metabolizzare il lutto, come scrive in una lettera a Maria Zambrano riportata dalla De Stefano:

Delle cose che rendono la mia vita impossibile non vorrei dirti [...] soprattutto, in tutto, 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 - i soli, i veri - quelli che ben pochi tra noi seppero riverire ed amare. Questa è la croce più pesante, l'adorazione perduta...¹².

Lei e Zolla alloggiano sullo stesso piano, lui nella stanza numero 25, Cristina alla 9: una camera triangolare con tre finestre accostate che danno sulla piazza, un grande letto, un armadio e una scrivania. Al Sant'Anselmo ha portato pochissimo: i libri più importanti, un crocefisso regalatole da Zolla, una piccola Madonna bizantina e i ritratti incorniciati dei genitori.

¹¹ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 122

¹² *IBIDEM*

6.2 A un passo da Dio. La conversione mistica

Dopo la mia conversione (1964) ho dovuto apprendere (più che riapprendere) a vivere. Ma senza le grazie tutte speciali che V.E. mi impetra così caritatevolmente, sarebbe senza dubbio già troppo tardi. Per fortuna il Signore ascolta le preghiere dei miei amici, e tutte le

prove che mi manda sono esse stesse, in realtà, delle grazie. Voglia dunque V.E. pregare affinché io possa trarne tutto il profitto necessario, per la mia vita spirituale e per il mio lavoro, senza che i miei problemi di salute pesino troppo sul mio prossimo.

(Lettera a Marcel Lefèbvre, 10 dicembre 1972)¹

Il cammino di Cristina verso la religione cattolica si è compiuto negli anni, lentamente. Nata in una famiglia di tiepida tradizione religiosa, ha ricevuto i sacramenti della comunione e della cresima a Firenze nel 1931 e nel 1932, in rapida successione, quindi, e senza ricevere quella che, all'epoca, si definiva un'educazione cattolica. In una lettera a Marcel Lefèbvre del 10 dicembre 1972 descriverà così a sua vita prima della conversione:

Figlia assai delicata di genitori puri e diritti, ma senza 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 opere 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 ancora 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 conosciuta².

Fin da giovane Cristina ha avuto un temperamento mistico, acuito dall'incontro con Simone Weil e definitosi meglio a Roma. Nel 1955 scrive a Margherita Dalmati: «E con Dio continuiamo a girarci intorno, come due armati di lancia che cercano il punto giusto per colpire»³. La conversione della Campo alla religione cattolica è difficile da decifrare, è la storia più intima e segreta: alcuni amici parlano quasi di un ritorno perché dalla sfera dello spirito Cristina è sempre stata attratta, altri, invece, tra cui l'abata Mayer, di una rottura profonda con un passato tormentoso. Cristina è affascinata dal rito e dai luoghi sacri, legge le vite dei santi e

¹ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 135

² *Ivi*, pp. 123-124

³ *Ivi*, p. 124

- per usare parole della De Stefano - «sente stringersi intorno a sé il cerchio del Divino Amante»⁴.

Nel *Parco dei cervi* ha scritto:

Il dio toglie il senno a chi vuol perdere, dicono. Ma con quale accortezza lo toglie a chi vuol salvare. Come potrebbe altrimenti indurre un uomo attraverso la notte oscura, le foreste d'orsi e di serpenti, i fantasmi notturni e il volto delle proprie colpe - tutta l'interminabile processione di orrori necessaria all'incontro? È sempre un *colpo di follia* che apre la strada al labirinto delle parvenze ingannevoli, dove i diamanti sembrano gusci di chiocciola, i sassolini della strada perle e l'inferno spalancato sotto ogni passo le graziose praterie dell'Eliso⁵.

Cristina trascorre ore intere nelle chiese, medita alla Trappa delle Tre Fontane sulle stesse panche dove trent'anni prima, nel maggio del 1937, stava seduta Simone Weil, la sua «beata senza aureola»⁶ - così la definisce nella lettera a Mita del 27 novembre 1967 - durante il viaggio in Italia. Anche la Weil, zoppicante per la scottatura a un piede procuratasi in Spagna nella brigata anarchica di Buenaventura Durruti, aveva scoperto le cerimonie gregoriane nell'abbazia di Sant'Anselmo e vi si recava ogni giorno soprattutto ai vesperi, come farà Campo, a un passo da Dio. Simone Weil cadrà poi in ginocchio, giorni dopo, ad Assisi, nella cappella di Santa Maria degli Angeli. Non sappiamo se Cristina sapesse delle visite della Weil sull'Aventino: coincidenza che l'avrebbe certamente commossa.

Cristina ama trascorrere le sue giornate nell'abbazia di Sant'Anselmo, circondata da personaggi incorporei e più reali di quelli che camminano nelle strade: un monaco di cui non conosce il nome e che ogni volta le traccia sul cuore una piccola croce, un povero che prega per ore in ginocchio, il sacrestano fra Filippo. Nella lettera a Mita, già citata, scritta il giorno dell'Immacolata concezione del 1965, parla di:

persone che hanno salvato la loro anima gettandola nel solo luogo possibile. Che esistevano quando noi eravamo bambine, e che oggi forse, con poche altre, reggono il mondo assetato di morte. Anime segregate, isolate, crocifisse in mille modi; indicibilmente libere e gioiose. Non gliene ho citata che qualcuna. Ce ne sono altre. I più, come è naturale, le odiano. Sono, senza alcun dubbio, i soli esseri veramente odiati nel mondo - e lo si dimostra privandoli di tutto, della loro lingua sacra, del loro canto, del loro silenzio, della loro meditazione. Ma là dove essi abitano realmente non si arriva. Ed è per loro che si resiste, a volte, ancora qui, tra la pazzia e la morte: per quel paese dove essi sono e di cui la loro faccia - prima di tutto la loro faccia, testimonia, fuor di ogni dubbio possibile, l'esistenza⁷.

⁴ *Ivi*, p. 124

⁵ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 156

⁶ EADEM, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 216

⁷ *Ivi*, pp. 199-200

L'8 dicembre 1965 si è chiuso dopo tre anni di lavori il Concilio Vaticano II che ha visto formarsi sin dall'inizio due schieramenti contrapposti tra i Padri Conciliari: i modernizzatori, soprattutto tedeschi, francesi e canadesi, e i conservatori. I lavori si sono svolti con difficoltà e spesso il papa ha dovuto sciogliere le commissioni per impossibilità di trovare un accordo. Le conclusioni, riassunte in quattro Costituzioni, sono moderate ma verranno applicate in chiave modernizzatrice, con una vittoria a posteriori del primo schieramento. L'esempio più evidente riguarda la liturgia: il Concilio aveva raccomandato la conservazione del latino, ammettendo solo in particolari casi l'uso delle lingue nazionali, ma i modernizzatori, in meno di quattro anni, convinti di rendere più comprensibile il rito coinvolgendo maggiormente i fedeli, vedranno il latino sparire dalle messe. Il gregoriano viene emarginato e tutto un mondo scompare: il *Gloria* della Domenica delle Palme, l'*Exultet* della veglia pasquale, il *Te Deum* dei rendimenti di grazie, il *Dies Irae* dell'ufficio dei morti. Cristina Campo, che ha scoperto proprio in questi anni la bellezza della liturgia, è atterrita; già nella lettera a Mita dell'8 marzo 1965 scrive:

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 Mayer, che non può nulla se non soffrire in silenzio. Spesso vorrei fare qualcosa - la solita tentazione - ma l'azione porterebbe, come sempre, a danni maggiori. Invece dei microfoni dovrebbe andarsene il padre. 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 pure pareti⁸.

Anche Zolla condivide l'indignazione di Cristina e scrive vari interventi su giornali in difesa del rito tradizionale e contro una Chiesa che non pone più al vertice la contemplazione e la mistica, ma mentre lui vede in questa "svolta" della Chiesa un motivo in più per allontanarsi

dalla religione cattolica, la Campo, con la foga della neoconvertita va più in là e sceglie di difendere la Chiesa dall'interno. È la prima crepa nel loro rapporto, una frattura destinata ad allargarsi negli anni creando incolmabili distanze: Elémire non sopporta l'attivismo di Cristina, soggiorna sempre più spesso da solo a Genova per il lavoro in università e lei sente tutto il peso della sua disapprovazione ma non si vuole fermare. In una lettera a Mita del 21 maggio 1969 scrive:

Personalmente io sono in pace nell'intimo, sebbene la "guerra" abbia creato una profonda, profondissima ferita anche tra El. e me. Egli non vuole più saperne delle cose che per me sono la vita; ciò che accade all'esterno lo allontana sempre più da esse e lei può immaginare che cosa sia la disparità di culto tra due persone unite solo nello Spirito...⁹.

⁸ EADEM, *Lettere a Mita*, cit., p. 189

⁹ *Ivi*, p. 227

Già nel 1966 Cristina inizia la sua attività contro le riforme post conciliari organizzando quasi da sola una raccolta imponente di firme per una lettera-manifesto al papa in cui si chiede che venga mantenuta la liturgia latina nei conventi. Il manifesto, reso pubblico il 5 febbraio 1966, è firmato da trentasette artisti e intellettuali di ogni paese tra cui Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Augusto Roncaglia, Giorgio De Chirico, François Mauriac, Robert Bresson, Carl Theodor Dreyer, Jorge Guillén, Jacques Maritain, Wynstan Hugh Auden, Jorge Luis Borges, Maria Zambrano, Elémire Zolla e Cristina Campo. Il papa accoglie l'appello e indirizza ai superiori delle varie comunità religiose una lettera apostolica, la *Sacrificium Laudis*, in cui ribadisce la necessità di mantenere il canto in latino d'ufficio divino nei conventi. Sempre su iniziativa della Campo nasce il 7 giugno 1966 la prima sezione italiana di "Una Voce", associazione internazionale con sede centrale a Zurigo che si batte per la difesa del rito latino. Cristina sarà a lungo una delle animatrici dell'associazione anche se non vorrà mai ricoprire nessuna carica ufficiale. La sezione romana de "Una Voce" è intitolata a Guido Guerrini, appassionato di canto gregoriano e che prima di morire aveva progettato la registrazione dell'intero anno liturgico dei benedettini di Sant'Anselmo. Cristina s'impegna per fondare presso la sede dell'associazione una scuola di canto gregoriano. Organizza visite presso abbazie dove ancora si canta in latino, ordina all'estero e distribuisce ai soci i dischi dei cori dei monasteri di Venray, di Solesmes, di Saint Martin de Beuron, che intonano ancora

l'introito, la comunione, il responsorio, il graduale, l'offertorio, i vesperi. Sa che la battaglia contro i modernizzatori è ormai persa ma ciò che le sta a cuore è che non si interrompa la millenaria tradizione del rito latino, testimonianza di bellezza. Sui bollettini di "Una Voce" invita i soci alla resistenza attiva: li esorta a leggere le vite dei santi, a studiare a memoria, a insegnare ai figli quello che lei definisce il vero catechismo, a ritagliarsi del tempo per assistere alla messa in latino. Leggiamo alcune righe del numero del Capodanno 1968 riportate dalla De Stefano:

qualunque sacrificio, di tempo, di energia, di svago, puri di assistere alla *tradizionale Messa in lingua latina* la sola che, come ha detto un teologo, sia ormai *dottrinalmente sicura*... Rileggete, mandate a memoria, insegnate voi stessi ai vostri figli il *vero catechismo*, quello di San Pio X...leggete *Vite dei Santi*. "Cercate letture? Ebbene gettatevi sulle Vite dei Santi" scriveva Leon Bloy "ubriacatevi, rimpinzatevi. Inghiottite soprattutto ciò che vi parrà idiota. E vedrete!... riunitevi, cercatevi, trovatevi, non rimanete isolati... superate dunque quella terribile "stanchezza dei buoni" sulle cui schiene fabbricano gli iniqui come ci ricorda il Salmo¹⁰.

Le preme salvare frammenti di bellezza: i libri canonici mandati quotidianamente al macero per

¹⁰ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., pp. 130-131

essere sostituiti da nuovi testi, oggetti di culto come calici, stole, reliquiari, crocefissi, memoria materiale di una Chiesa in fase di trasformazione. Cristina ne conserva molti, splendidi, in oro e in argento. Nel medesimo numero del bollettino di "Una Voce" li definisce:

tesori mal conosciuti che - anziché magnificarli, divulgarli, portarli alla piena luce con eloquenza e pietà tutte nuove, per la gioia e la grazia dell'uomo d'oggi (questo si attendeva tra l'altro dal rinnovamento tanto atteso!) - si vuol sopprimere proprio in nome dell'uomo d'oggi: con un odio, un livore accanito le cui "torbide sorgenti" (secondo la parola di Paolo VI) è meglio non cercar di scoprire [...] noi non chiediamo tardive e goffe contraffazioni di una cultura moderna che fin troppo conosciamo, ma qualcosa di ben diverso: l'*unum necessarium*, la grazie e il sacro che questa vita e questa cultura ci sottraggono da ogni lato¹¹.

Secondo Zolla, Cristina si buttò in questa battaglia in modo forsennato, senza quiete interiore, rinunciando al cibo e al sonno, disperata. Cristina è attiva in prima linea, prepara quasi tutti gli incontri di “Una Voce” ma non ama parlare in pubblico, di solito scrive anche piccoli pamphlet da distribuire alle riunioni e opuscoli dal titolo I Santi Misteri, dove descrive i gesti liturgici, le orazioni perdute, raccoglie testi dei Padri del deserto e dei grandi mistici, parla dell’incenso, della benedizione delle campane, del segno della Croce e della scansione del tempo d’Avvento.

Nell’aprile 1969 viene presentato il *Novus Ordo Missae* cioè il nuovo schema per la messa in volgare. Cristina organizza allora una controcommissione di liturgisti che lavora a ritmi frenetici tra aprile e maggio, soprattutto di notte. In poche settimane viene compilato il *Breve esame critico del «Novus Ordo Missae»* che esamina punto per punto ogni frase della nuova messa che risulterebbe carica di errori di traduzione che rivelano tentazioni neoprotestanti: messa intesa come cena e non come sacrificio, abbassamento del ruolo del sacerdote, scarsa attenzione verso il mistero della transustanziazione. Il documento, controfirmato dai cardinali Alfredo Ottaviani e Antonio Bacci, è presentato al papa il 25 settembre 1969. Dopo l’analisi di un gruppo di teologi della Sacra Congregazione per la Dottrina della Fede arriva una risposta amara: il Breve esame contiene molte affermazioni superficiali, esagerate o inesatte, appassionate e false, ma resta ancora oggi un testo molto discusso. Voluto fortemente da Cristina Campo e «scritto direttamente in italiano da V.C. Guerrini, il testo è stato completato e minuziosamente messo a punto dalla stessa, soprattutto per ciò che concerne la liturgia»¹² ed è un interessante esempio di testo non letterario della nostra autrice, un saggio di prosa polemica in cui Cristina adotta il suo vero nome di battesimo.

¹¹ *Ivi*, p. 131

¹² *Ivi*, p. 133

Approvato il *Novus Ordo Missae* la messa tradizionale è vietata. Nell’aprile 1973 scende a Roma una delegazione di sacerdoti tradizionalisti, guidati dall’abate di Nantes, per chiedere la deposizione del papa. Tre anni prima nel 1970 nella Svizzera francese monsignor Marcel Lefèbvre ha fondato a Écône una confraternita intitolata a Pio X e un seminario per preparare sacerdoti secondo la liturgia preconciliare. Dopo una visita apostolica disposta dalla Santa

Sede viene deciso lo scioglimento della confraternita. Lefèbvre risponde nel novembre 1974 con una professione di fede polemica, pubblicata sulla rivista «Itinéraires», e con il rifiuto di piegarsi alle disposizioni di Roma. Viene così sospeso *a divinis* dal Vaticano. Cristina non farà in tempo a vedere lo scisma vero e proprio, compiutosi nel 1988, con l'ordinazione a Écône di quattro vescovi contro il volere di Roma. Cristina ammira Lefèbvre, ha modo di conoscerlo personalmente negli anni successivi al Concilio e gli scrive numerose lettere.

Nel 1969 su «Nuova Antologia» presenta il libro di un monaco tibetano in esilio, Chögyam Trungpa: Cristina parla di eventi lontani da lei ma che trova illuminanti per il confronto con quanto sta accadendo dopo il Concilio. In Tibet una grande civiltà sacra è stata distrutta da un'invasione militare a Roma si assiste alla fine della liturgia latina, alla morte del rito «per apostasia»¹³, spiega la De Stefano. Cristina è convinta della necessità del sacro: per lei l'invasione cinese del Tibet, la distruzione dei monasteri, lo scempio della santissima Lhasa, il martirio e l'esilio dei monaci sono orrore. In *Fuga e sopravvivenza* scrive:

La sparizione tacita ed integrale del Tibet è ciò che sarebbe stata la distruzione dell'Europa medievale, di un colpo solo e nel suo fiore più fulgido: tutte le cattedrali rase al suolo insieme, e tutte le abbazie e le biblioteche e i santuari e le corporazioni artigiane e gli ordini cavallereschi¹⁴.

Spezzata l'armonia, l'ordine eterno del mondo per Cristina non resta che la resistenza dei singoli come nei suoi appelli sui bollettini di «Una Voce».

Cristina si rivolge alle forme e ai gesti della devozione popolare, che, nella loro fisicità (toccare reliquie, baciare immagini sacre, inginocchiarsi nei santuari), mantengono una traccia dell'antica sensualità, dei cinque sensi «gettati al largo, fuori dal corpo»¹⁵: tema cui dedica uno dei suoi ultimi testi, *Sensi soprannaturali*. Cristina, come già detto, ama osservare e ascoltare le persone semplici; in estate va spesso con Zolla nei paesini della Tofa per ascoltare la parlata dei poeti popolari locali, ama le ragazze di Bagnara che come regine «con passo d'imperatrici

¹³ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 135

¹⁴ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 1998, p. 142

¹⁵ EADEM, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 246

portano l'orcio e vanno scalze»¹⁶ - così nella lettera a Mita del 12 giugno 1958.

Al centro della devozione di Cristina c'è la preghiera in tutte le sue forme: scopre sulla sua pelle quello che aveva letto in Simone Weil cioè che quando i gesti e le parole vengono ripetuti per ore e per giorni tutto quello che è anche soltanto di poco al di sotto della perfezione diventa insopportabile. Il cuore della sua giornata diventa il suo breviario che porta sempre con sé e che trasforma la sua vita quotidianamente, ogni volta che lo legge. Ha le sue preghiere preferite, tra cui una breve invocazione «Domine, Pater et Deus vitae meae»¹⁷ - come riferisce in una lettera a Mita del 23 gennaio 1970 - poche parole da ripetere a intervalli regolari; la liturgia delle ore riempie di senso ogni suo momento: lodi, ore terza, sesta, nona, vesperi, compieta soprattutto «che contiene tutto, assolutamente, quanto occorre per affrontare la notte»¹⁸ – così in un'altra lettera a Mita, scritta durante la Quaresima del 1966, il 5 marzo.

Il suo tempo è ormai scandito dai salmi e dalle invocazioni, ruota intorno al sacro, suo sole immobile, affascinata dalla ritualità. La liturgia è archetipo supremo del destino. Cristina diventa anima, tutta anima in un corpo sempre più esile.

Nella medesima lettera del 5 marzo 1966 scrive:

Ci vuole un po' di tempo per imparare a comporre questi mosaici, a distinguere gli inni, i capitoli, le antifone, *per annum* da quelli delle feste o dei periodi speciali. Si sbaglia ma non si legge nulla che non sia bello sempre. [...] Vorrei solo che lei scoprisse nel breviario un segreto che solo in questi giorni mi si è fatto chiaro nella mente: come sia la preghiera a fare tutto e l'uomo non sia, come sempre, un vaso *en ypoméne*. È la preghiera a impadronirsi lentamente dell'uomo, non l'uomo della preghiera, è lei a bere l'uomo e dissetarsene, e solo in seconda istanza la cosa è reciproca. L'espressione "assorbito dalla preghiera" è letteralmente esatta. Il metodo, la costanza necessaria, hanno il solo scopo di produrre il vuoto che renda possibile questo assorbimento¹⁹.

Sant'Antonio Eremita è una piccola chiesa romanica, rifatta nel Settecento, con una facciata chiara che si confonde con le case di via Merulana, non distante dalla stazione Termini. Dal 1929 è, insieme al palazzo attiguo, la sede del Pontificio Collegio Russicum, il seminario per i sacerdoti da inviare nelle terre di rito orientale, dato che il papa voleva incrementare le missioni cattoliche in terra slava e comunista. Vi si continua ad officiare in latino, anche dopo la riforma liturgica. Cristina, che da tempo si rifiuta di entrare nelle chiese cattoliche e di

praticare un rito svuotato ormai del necessario splendore, ha smesso di seguire le funzioni in Sant'Anselmo e

¹⁶ EADEM, *Lettere a Mita*, cit., p. 102

¹⁷ *Ivi*, p. 234

¹⁸ *Ivi*, p. 207

¹⁹ *Ivi*, pp. 207-208

preferisce rifugiarsi nel convento domenicano di Santa Sabine o nella piccola chiesa di San Salvatore al Campo, finché non scopre il Russicum. È Zolla a farglielo conoscere nel 1968, preoccupato per la sua depressione dopo la decisiva vittoria dei riformisti. Cristina conosce l'arciprete, don Antonio Koren, che le dà lezioni di slavo ecclesiastico e liturgia orientale, respira un'atmosfera demodée che ricorda la gozzaniana Villa Amarena della Signorina Felicità - questa la descrizione della De Stefano:

fiori di carta alle pareti, odore di stufato e di tè lasciato a sobbollire nel samovar, seminaristi slavi dalle sopracciglia chiarissime e dai volti assorti. Fuori dalla pesante porta di legno, in un altro mondo, lo sferragliare dei tram e i richiami degli scaricatori cinesi²⁰.

Al Russicum Cristina scopre il rito bizantino-slavo e tutto, in questa liturgia, la conquista: i gesti solenni, i paramenti ricchissimi, le parole misteriose pronunciate in una lingua antica. Il Russicum diventa per lei - che nel giro di pochi anni abbandonerà la lotta anticonciliare attiva e che sempre più sente il peso del cuore malato e della solitudine - un rifugio, un luogo dove nascondersi, come il fedele sotto la stola del prete durante la confessione nel rito ortodosso. Cristina partecipa con regolarità alle funzioni, accende una candela davanti all'icona del santo del giorno, sfiora con le dita i tappeti intrecciati d'oro, si prostra a terra durante le celebrazioni, sempre in ultima fila con, in inverno, il lungo mantello scuro della madre che accentua il suo pallore. Partecipa ogni anno alla veglia pasquale fino all'alba, mangia poi con i monaci nel refettorio affrescato al secondo piano le uova dal guscio dipinto.

L'incontro con la nuova dimensione di Sant'Antonio Eremita è anche l'incontro con la Russia: Cristina conosceva già la letteratura russa dalle sue letture giovanili, ma è con Zolla

che impara a conoscere questo paese lontano che Rilke riteneva la contrada confinante con Dio. Cristina fa suo il culto delle icone: accanto al letto ha una riproduzione del Volto Santo di Edessa, un viso di Cristo Acherotipa, equivalente bizantino della Sacra Sindone. Ammira i volti delle icone rosse e oro, inalterabili, fissati per sempre in una perfezione secolare: lineamenti, gesti, scene dipinti da generazioni di artisti secondo canoni immutabili, tra Bisanzio e Mosca. In una lettera a Mita del 5 novembre 1973 scrive:

lei ha un caminetto, vero? Io non ce l'ho, purtroppo, e cerco di supplire appendendo piccole lampade rosse e oro davanti alle mie icone (senza metafora - o con metafora). A quella luce ardente e soave parlate è molto bello e diventa, di necessità, molto puro²¹.

²⁰ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 155

²¹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, cit., p. 281

Al Russicum Cristina approfondisce la sua fede, tutto lì dentro la avvolge e protegge come ali di cherubini: i ceri, le icone, le fragranze di rose bulgare macerate con sessanta aromi, l'incenso, i colori, oro, azzurro, bianco, verde foglia, porpora, i monaci slavi con i loro gesti delicati quasi di infantile innocenza. Quando si siede allo scrittoio la letteratura le sembra sempre più distante, non può che scrivere di liturgia, «vivido, fulgido, ritmico cosmo simbolico che senza tregua accenna, allude, rimanda a un suo doppio celeste»²² - così in *Sensi soprannaturali*. Nella lettera a Mita del 27 novembre 1967 dichiara:

Io faccio colazione la mattina studiando i canoni del Concilio di Trento (sublimi, di queste cose Simone non capiva nulla), a mezzogiorno sto ancora leggendo il Sacramentario Leoniano e la sera pranzo con il Concilio di Nicea, per addormentarmi sulla "Pascendi" o sulla vita di Sant'Atanasio. Mescolati a questi libri, sul mio letto ci sono, sì, Proust e Pasternak e James - ma per loro non ho che brevi sguardi, come attraverso la griglia di un monastero. Il mio telefono squilla soltanto a chiamate di Cardinali, Vescovi, prelati, Abati e preti - ma devo dire che sono la gente meno noiosa del mondo - quando parlavo con gli scrittori, che deserto! - e tra di essi potrei descriverle alcuni Santi che hanno poco da invidiare a Atanasio e Nicola²³.

Cristina ha una fede molto concreta, fatta di preghiere e di gesti: insolito per un'intellettuale della sua levatura al punto da sgomentare e commuovere. Un'amica degli ultimi anni, Rosanna Cella, ricorda che aveva particolarmente cara una preghiera in latino allo Spirito

Santo che amava leggere insieme a lei: “*Flecte quod est rigidum/ fove quod est frigidum/ rege quos est devium*”.

La vita di Cristina, o meglio Xtina, come ogni tanto ora si firma, si trasforma: i suoi fervori non sono compresi da Zolla, che la osserva insofferente chiusa in un mondo segreto e destinato per lui a restare tale. Crede negli angeli riuniti nei nove ordini della gerarchia celeste, confida nel suo arcangelo, Michele, a lei destinato sin dai tempi dell’infanzia a San Michele in Bosco. Nella lettera a Mita del 25 maggio 1970 scrive:

Oh, lei potesse rivolgere la parola al suo Angelo almeno una volta al giorno! Ma proprio “come si parla a un uomo”, come diceva il Curato d’Ars. Se no, proverò a parlargli io per lei...²⁴.

Le percezioni di Cristina si affinano, quando un amico si ammala offre per lui le sue preghiere, crede nella Comunione dei Santi, nel pregare insieme ad altri, anche se ciascuno a casa propria, per un malato o per una persona nel dubbio, pratica l’astinenza dal cibo per alcuni giorni. Nella splendida lettera a Mita del Capodanno 1970 scrive:

²² EADEM, *Gli imperdonabili*, cit., p. 245

²³ EADEM, *Lettere a Mita*, cit., p. 217

²⁴ *Ivi*, p. 241

sono rimasta per 25 giorni in una solitudine così completa e in un silenzio così totale come mai forse nella mia vita. E Dio, trovandomi finalmente disponibile, ha cominciato a dirmi le mille cose che non gli avevo mai consentito di dirmi ed è stato, glielo assicuro, un mese di prodigi, che non mi ha lasciato il tempo per null’altro [...] Non so dirle di più di questi periodo, è stato tutto troppo indicibilmente delicato (la “piccola voce”, ricorda? “Ed Elia si copri il volto per il terrore”), e troppe cose della mia vita ne sono state investite e trasformate, in realtà tutte le cose che erano rimaste sospese per anni nella mia vita (Tra le altre 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*...) ²⁵.

²⁵ *Ivi*, p. 231

6.3 «Non le sembra la camera di Emily?». La casa sull'Aventino

Una volta che mi introdusse nella sua stanza di Roma, mostrando dalla soglia i mobili eleganti di casa, il piccolo tavolino da lavoro, una seggiola-poltrona ottocentesca, intorno lindura, precisione e ascetismo, mi disse: “Non le sembra la camera di Emily?”. Avrebbe potuto dire: “Non le sembra la camera di Jane?”. Visse anche così di perfetta imitazione: che è il modo migliore per essere introdotti nella casa della letteratura¹.

Nell'aprile 1968 Cristina Campo, dopo lunghe ricerche, trova un appartamento: è quasi accanto alla pensione Sant'Anselmo, nella stessa piazza, al numero civico 3. Una casetta di inizio secolo, elegante, con un altro cancello e una corona di alberi, tre stanze spaziose, le cui finestre danno sugli orti dell'abbazia di Sant'Anselmo e su un giardino di modeste dimensioni. Zolla prende in affitto un seminterrato sotto la pensione Sant'Anselmo per aver un po' di quiete quando il viavai degli amici e compagni di lotta di Cristina lo infastidisce troppo.

In casa della Campo una presenza costante sono i gatti, definiti nella lettera a Mita del 7 giugno 1957 sua «unica fonte di *energia naturale*»². Dormono arrotolati sul letto mentre fuori la pioggia batte sui vetri e lei lavora allo scrittoio, si godono il sole quando Cristina esce a leggere sul balcone che dà sul giardino. A volte le si siedono sul petto. Sono soprattutto gatte, spesso con i loro cuccioli e provocano talvolta una gran confusione, come ricorda Maria Grazia Ceccaroni, un'amica pittrice.

Dei gatti Cristina ama la «vita arcana e vagamente pericolosa»³ - così in *Omaggio a Borges* - li raccoglie tra le rovine e li porta a casa se sono trovatelli o malati. Ne ha sempre avuti, fin da ragazza. A Firenze centrale è stato Pimpi, un folletto color ambra che amava stare appollaiato sulla macchina da scrivere, figurina sottile di alcuni disegni e scarabocchi nelle lettere di Cristina ad amici. Nei primi anni romani importante è Gasparina, così chiamata in onore di Gaspara Stampa e della quale ogni anno la Campo osserva divertita i furori primaverili. Poi tanti altri, soprattutto cuccioli, Crispino, Belisario, Nasser, Ghigno, Donna Chemina, popolavano la vasca da bagno di Cristina ed Elémire, loro giaciglio finché non crescevano

¹ PIETRO CITATI, *L'anacoreta Cristina Campo tra furia e dolcezza*, in AA. VV., *Per Cristina Campo. Atti delle Giornate di Studio sulla scrittrice*, a cura di Monica Farnetti e Giovanna Fozzer, Firenze, 7-8 gennaio 1997, Milano, Scheiwiller, 1998, p. 286

² CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 62
abbastanza per migrare in casa altrui.

Altra compagnia eletta della Campo è la letteratura: la sua vita si realizza compiutamente solo attraverso di essa. I libri sono stati la sua prima scuola di vita e hanno finito per diventare, nella sua infanzia solitaria, la sua unica realtà tangibile, l'unico modo per accostarsi agli altri. Per Cristina ogni incontro si basa, infatti, sulla possibilità di condividere un'idea di letteratura, su uno scambio di intuizioni letterarie. Cristina ha bisogno di amici ma accetta di incontrarli solo in quell' «ardente mondo creato»³, come scrive a Remo Fasani il 13 febbraio 1952, che è il mondo della letteratura. Secondo Margherita Pieracci Harwell «una biografia di Vittoria Guerrini dovrebbe essere prima di tutto una storia delle sue letture: anche il colloquio con i vivi se ne nutre»⁴. Quando rivede qualcuno la domanda è sempre la stessa, quella che le fece padre Mayer, come racconta nella lettera a Mita del 27 novembre 1967: «Su che cosa è fondata la sua vita oggi, intendo dire: che cosa legge?»⁵. Anche gli uomini amati si riflettono nel gioco di specchi della letteratura: quando Cristina deve descrivere Zolla agli amici lontani che non lo conoscono ricorre infatti a essa. In una lettera a Mita del 29 gennaio 1958 dice che «potrebbe essere un meraviglioso personaggio di Čechov»⁶, a Gianfranco Draghi, in una lettera

dell'agosto 1958 lo presenta come un «personaggio di Thomas Mann che cerca di trasformarsi in personaggio di Pasternak. Gli manca solo clemenza e misericordia - o forse qualcosa di più vitale, la vis humana di Zivago, che è qualcosa di diverso persino dalla bontà. Ma è una creatura degna di attenzione»⁷.

Cristina ha tante debolezze e paure, in una lettera a Margherita Dalmati del 1956, riportata dalla De Stefano, le elenca: «paura degli spazi aperti e delle stanze chiuse, paura della poesia e dell'amore, paura di me stessa, paura della morte»⁸. Ha un carattere difficile, severa nei giudizi, non sempre è capace di stare in mezzo agli altri, spesso a causa della sua conversazione scintillante di arguzia e per il suo bisogno costante di essere al centro della scena. Ha orari tutti suoi, talvolta inconciliabili con quelli degli altri: lavora di notte, tra parentesi di sonno agitato. Dice sempre ciò che pensa anche a rischio di suscitare diverbi. Quando sta male sparisce per lunghi periodi e poi si scusa nelle lettere. È molto sensibile, ha poche energie e non vuole

³ EADEM, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, a cura di Maria Pertile, Venezia, Marsilio, 2010, p. 47

⁴ MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Nota biografica*, in C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 270

⁵ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, cit., p. 216

⁶ EADEM, *Lettere a Mita*, cit., p. 95

⁷ EADEM, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2011, p. 99

⁸ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 144

disperderle: sin da bambina per lei il peccato più grave era non fare buon uso del tempo che le è stato dato. Nella lettera a Mita del 25 novembre 1958 scrive:

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. Ma nessuno è assente da me, vi vedo tutti e vi seguo [...] Così tutto è presente, mobile e vivo per me. Ma non me ne vogliate se non distolgo lo sguardo⁹.

Il 1968 è l'anno di Djuna Barnes, cui scriverà delle lettere in inglese fino al 1972. Cristina nel dicembre conosce due poetesse tedesche entrambe giovanissime, Inge von Weidenbaum e Christine Koschel. Si sono presentate alla Campo per avere un aiuto nella traduzione di *The Antiphon*, dramma in versi dell'americana Djuna Barnes. Quest'ultima era in corrispondenza già con Zolla, che l'aveva invitata nel 1967 a un convegno ricevendo un cortese rifiuto ma iniziando da allora uno scambio epistolare. Djuna Barnes ha più di settant'anni, vive da reclusa e si vanta di essere la scrittrice sconosciuta più famosa del mondo. Da giovane era l'affascinante Miss Barnes con i capelli rossi, il celebre mantello nero, il viso ovale sempre truccato, una delle lesbiche più à la page di Parigi, per dieci anni in coppia fissa con Thelma Wood, in un appartamento in rue St. Romain pieno di specchi. Tornata a New York allo scoppio della seconda guerra mondiale, si è chiusa in appartamento in Patchin Place, dove rimarrà per quarant'anni senza frequentare nessuno e senza rilasciare interviste. Ogni tanto, si racconta che il suo vicino di casa, il poeta E. E. Cummings, si sporgesse dalla finestra per vedere se fosse ancora viva. Nel *The Antiphon* consacra la sua divisa di poetessa invisibile, questi i versi riportati dalla De Stefano¹⁰:

Giù le mani, creatura troppo prossima!

vorresti tu ch'io saltassi in me stessa

e là, deposta dalla mia occupazione,

avermi nella suburra del loro

rispetto, sbattuta fra le palme

del loro assenso? vedermi pesata

nel generale orrore della bocca comune

e, al verdetto volgare discesa, gridare:

“Sono stolta!” per mettere a suo agio uno stolto?

Cristina e Elémire sono tra i pochi a conoscere in Italia Djuna Barnes. Zolla ne ha scritto sul «Corriere della Sera», la Campo sul «Giornale d'Italia». È Zolla a fare da tramite tra le due,

⁹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, cit., p. 122

¹⁰ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 147

scrivendo a Djuna, esitante verso l'attività del tradurre, che l'unica poetessa in Italia in grado di poter intraprendere la traduzione del *The Antiphon* è Cristina. Quest'ultima allora le inizia a scrivere, inviandole il saggio *Gli imperdonabili*. Le parla brevemente di sé, della propria famiglia e confessa la sua ammirazione. Nel 1969 Zolla si reca negli Stati Uniti e incontra Djuna Barnes, Cristina non può affrontare il viaggio ma continuerà a scriverle. Le racconta della sua scoperta della religione, della battaglia per la difesa della liturgia latina, per la quale riesce a strapparle anche una firma su un appello del 1971, le spedisce piccoli regali: una sua foto, un quadro di natura morta, un'icona russa della Trinità.

L'incontro con le due poetesse tedesche che lavorano su Djuna Barnes è uno dei tanti che si intrecciano sull'Aventino: Zolla e la Campo, in apparenza isolati, sono al centro di una fitta e poco appariscente rete di amicizie, collaborazioni e scambi. La loro casa è sempre aperta a chi arrivi da altri luoghi e da loro capita di incontrare le persona più disparate, ad esempio, il musicologo alsaziano, Marius Schneider, che ha scoperto il sistema arcaico di simboli musicali celato nell'architettura romanica svelando così le armonie dei chiostri di San Cugat, Gerona e Ripoli; il maestro hassidico Abraham Hescel, appassionato di Cabala e maestro di Elémire; la tedesca Margarete Riemschneider, esperta di simbolismo e spiritualità antica; Jorge Gallaro, direttore del quotidiano argentino «La Nación»; Nieves Mathiews, figlia dello storico e scrittore spagnolo Salvador de Madariga; Enrique de Rivas, poeta e appassionato di esoterismo.

Tra gli amici più cari vi è Hector Murena, conosciuto da Zolla durante le trattative per la pubblicazione di un suo testo sulla rivista «Sur»; va da loro una volta sola portando in dono un mantello rosso da gaucho. In un'intervista Zolla lo ricorda come «minuto, rapidissimo, sprezzante verso quasi tutti, solitario a un grado che appariva penoso, sposò una donna ma vissero separati»¹¹. Con Cristina instaura un legame che lei definisce così in una lettera a Maria Zambrano, riportata dalla De Stefano:

C'era tra Murena e me uno di quei rapporti estremamente silenziosi (lui parlava soprattutto con El.), che corrono tra Scorpione e Toro: complementari celesti, legati da simmetrie profonde e antitesi armoniose tremende... fu uno dei pochissimi uomini che El. considerò, fin dal primo istante, suo prossimo. Con la sua aria adolescente, i suoi lunghi silenzi, il suo entrare e uscire dalla vita altrui come un tacito piccolo gatto nero con le zampe bianche,

dolcissimo e irriducibile, H. amava profondamente El. e - sì, non posso dire diversamente - era per lui una protezione, un padiglione di bene sopra la sua testa¹².

¹¹ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 150

¹² *IBIDEM*

Zolla studia l'alchimia, lo sciamanesimo, la simbologia dei primitivi, viaggia molto all'estero dove è più noto che in Italia. In piena contestazione studentesca dedica un libro, *Che cos'è la tradizione?*, al concetto più discusso del momento e organizza a Roma un convegno internazionale sul tema "I valori permanenti del divenire nella storia". Nel 1969 fonda una rivista inconsueta, pubblicata da una casa editrice di sinistra, La Nuova Italia, grazie alla curiosità del giovane editore Federico Codignola, che ha conosciuto Zolla e lo stima molto. Il titolo, deciso dopo un dibattito lungo un'intera giornata, è volutamente provocatorio: «Conoscenza religiosa». Trimestrale di piccolo formato con molti numeri monografici e copertina colorata, vuole indagare il mondo con uno sguardo religioso, nel senso più ampio del termine, cioè cogliere ogni traccia della sepolta sapienza tradizionale. La rivista uscirà per quattordici anni, fino al 1983, e si occuperà di zodiaco, simboli, culture arcaiche, sciamani, riti, alchimia, esoterismo. Sulle sue pagine scriveranno Murena, Borges, Modiano, Heschel, e Schneider.

Vi saranno trattati tutti i temi cari a Zolla e anche quelli cari alla Campo: riforma del rito, monachesimo, etruscologia, icone. Cristina stessa presenta su «Conoscenza religiosa» i suoi ultimi testi, *Missa Romana* e *Sensi soprannaturali*. Se forse, come spiega il Codignola¹³, non si può parlare di un cenacolo di Zolla, lo si può fare, invece, per Cristina, attorno alla quale si riunivano religiosi e devoti, un piccolo gruppo di appassionati di religione ortodossa. Tra di loro vi sono monsignor Cesario D'Amato, liturgista napoletano, monsignor Renato Pozzi, che celebrava in San Girolamo della Carità, monsignor Domenico Celada, esperto di musica sacra, padre Benedetto Lenzetti, domenicano del Convento di Santa Sabina e più da lontano padre Mayer, trasferito in Germania, e Marcel Lefèbvre. Come ricorda Giuseppina Azzaro:

Cristina ha intuito che poteva essere una riserva di energie per la civiltà europea. Ha acceso nelle nostre anime una fiamma, che è all'origine dell'attività successiva di molti di noi¹⁴.

¹³ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 152

¹⁴ *Ivi*, p. 153

7. *«Noi che viviamo senza fine»*

Non basterà tutto un Natale
a scambiarsi le favole più miti:
le tuniche d'ortica, i sette mari,
la danza sulle spade.

«Mirabilmente il tempo si dispiega...»
ricondurrà nel tempo questo minimo

corso, una donna, un atomo di fuoco:

noi che viviamo senza fine.

Ognissanti '54¹

Gli ultimi anni di vita di Cristina Campo sono i più difficili da ricostruire: tutto si ritrae e rallenta, la parola viene meno, il cuore cede sempre più spesso. Cristina ha collassi e tachicardie che la svegliano a notte fonda e, da quando i suoi genitori non ci sono più, trascura molto la sua salute.

La solitudine si dilata, così in una lettera a Mita del 9 novembre 1971:

I giorni sono lunghi, senza poter scrivere; e soprattutto sono lunghe le notti, perfettamente solitarie. E allora io evoco tutti quelli che un tempo, come lei, mi dicevano (in senso stretto o figurato): “Se ti senti sola, chiamami sono qui”².

È paralizzata da ciò che nella lettera a Mita del 22 dicembre 1972 definisce «l'orribile nodo», cioè l'angoscia, ed è spaventata dal peso della bellezza al punto da temere di scoppiare in lacrime al primo canto sacro: è debole di cuore e di nervi. Non esce più di casa, a volte neppure dalla sua stanza, e ascolta i dischi di canti gregoriani del padre. Gli ultimi anni sono un groviglio di solitudine, dolore e paura. Solo di rado si libera da questa feroce morsa e riesce a confidare in qualcosa di superiore, così nella commovente lettera a Mita dell'8 maggio 1972:

Non so che una parola: *abbandono*. Il sentimento di non riuscire a tenere le cose in mano - è veramente un sentimento terribile; ma forse può divenirlo meno se ricordiamo che le cose sono sempre in altre mani, che i piani si fanno sempre altrove. “Io non so la via, ma *tu* la sai” è il solo ragionamento possibile quando si cammina al buio. Da un mese sono nati alla mia gatta Paki-paki quattro gattini; e io vorrei imparare da loro il meraviglioso abbandono col quale qualche piccoli, inermi, incapaci di tutto, si lasciano prendere da me, sollevare in luoghi altissimi (la mia spalla), trasportare in terribili deserti (la cucina o la terrazza), manipolare in cento modi...È il segreto della loro forza e anche della mia tenerezza - come non trattarli con immenso riguardo? Forse a noi tutti è chiesta questa cieca, questa temeraria fiducia. Le dico queste cose

¹ CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1991, p. 31

² EADEM, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 253

perché ne ho bisogno anch'io, più di lei forse in questo momento. Le parlai, un anno fa circa, di prove angosciose. Non sono finite, al contrario. E a volte - come in questo momento - io muoio letteralmente di paura, come il gattino sollevato improvvisamente su un'altissima spalla. Che fare? Nulla. Chi mi solleva così sa quel che fa. Lasciarlo dunque fare...È immensamente difficile ma è l'unica cosa che abbia un senso³.

Nel 1971 Rusconi pubblica il suo secondo libro di prose, *Il flauto e il tappeto*. Il titolo, ripreso da uno dei saggi contenuti nel volume, rievoca due figure classiche, una biblica e una popolare, del destino, tema ancora una volta centrale. Fra le poche recensioni, fondamentale è quella di Guido Ceronetti:

L'occhio-ape della Campo vaga dalla fiaba al gregoriano, dal proverbio popolare al rito bizantino, da Proust a Borges, da Lawrence Olivier a Gérard Philipe, da Shaharazad alla mazurka, e sempre ne stacca qualche cosa di vertiginoso e di essenziale. Il simbolo, il mistero, la perfezione, il destino, questo è un degno parlare umano ad umani⁴.

Qualche mese dopo Cristina riceve la lettera di un uomo che non conosce: Andrea Emo, nobile, di antica famiglia veneta, gli Emo Capodilista, che in estate vive nella villa cinquecentesca di Rivella, vicino Padova e nei mesi freddi a Roma, a palazzo Mazzei Emo, con scale vertiginose e silenziosi cortili interni. Nato nel 1901, allievo di Giovanni Gentile, dall'età di diciassette anni Andrea Emo studia filosofia lasciando alla sua morte, nel 1983, quattrocento quaderni di note, più di quarantamila pagine di appunti filosofici, che rivelano la sua dimensione di filosofo appartato, segreto, irriducibile al suo tempo. La prima lettera che scrive a Cristina è del 7 febbraio 1972, lei non risponde ma telefona a casa Emo e da allora nasce un'intensa amicizia.

Gentile Signora, la lettura del suo ultimo libro in cui splende una gloria mistica e calpestata del tappeto e risuona la nostalgia evocatrice del flauto è un avvenimento e una promozione per lo Spirito che si avventura tra le scene del suo teatro magico, è una rivelazione, se questo termine non fosse divenuto troppo povero, dopo tanto prodigarsi... Fuorché un articolo di

Carlo Laurenzi, non ho udito alcun commento astronomico al passaggio di questo astro nei nostri squallidi cieli, nessuna notizia di questa apparizione, nessun annuncio di questo annuncio. Questi silenzi di critici distratti danno l'ardire a me, philosophorum minimus, di scriverLe perché Lei sappia che la sua opera ha trovato dei lettori appunto perché non li ha cercati⁵.

Giuseppina Pignatelli Emo, moglie di Andrea Emo, in un'intervista riportata dalla De Stefano, ricorda che Cristina faceva telefonate lunghissime e ogni tanto andava a trovarli con Elémire

³ *Ivi*, pp. 257-258

⁴ GUIDO CERONETTI, *Cristina Campo o della perfezione*, in C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 279

⁵ ANDREA EMO, *Lettere a Cristina Campo (1972-1976)*, a cura di Giovanna Fozzer, Bologna, Associazione culturale In forma di parole, 2001, p. 19

Zolla e regalava libri ad Andrea, da William Carlos Williams a Simone Weil; la descrive come una donna di rara eleganza, piena di fascino, molto spiritosa, faceva il verso alla gente della strada, che a Roma la ispirava molto, ma in maniera naturalmente elegante. Non aveva età, come spesso le persone malate⁶.

Di Cristina si conserva solo un biglietto a Emo dei suoi ultimi anni di vita:

Caro amico, sto attraversando un periodo stranissimo, di cui mi è difficile perfino parlarle. Si è mai fatto curare da uno sciamano? Le mie piccole noie fisiche avevano fatto talmente boule de neige che, rischiamo di restarci prigioniera dentro, corpo e psiche - quando è arrivato un incredibile personaggio, che si è dedicato al disgelo di questo igloo con tanta violenza da farmi temere di ridurmi un giorno, come Alice, a una pozzetta d'acqua. Il tutto è assai inquietante ma anche esilarante e avrebbe bisogno della sua penna metafisica per essere anche solo accennato. Mi telefona quando arriva? Cercherò di dirle... La ricordo, con sua moglie, affettuosamente⁷.

Si tratta di un biglietto leggero, dolente e autoironico, forse del 1976, indubbiamente il contenuto rinvia agli ultimi anni di vita, ma non c'è l'indicazione dell'anno, forse perché Cristina crede nell'eterno, nell'assoluto trascendente. Nel volume curato da Giovanna Fozzer

è possibile leggere questo minimo scritto nella grafia della Campo, aggraziata, libera e precisa fino alla fine.

Artefice della pubblicazione del libro che entusiasmò Andrea Emo, *Il flauto e il tappeto*, è Alfredo Cattabiani, direttore editoriale della Rusconi. Formatosi nella cerchia torinese del filosofo Augusto Del Noce, laureatosi con una tesi su Joseph De Maistre, ha diretto dal 1966 al 1969 la casa editrice Borla. Inizia a frequentare la casa sull'Aventino per via di collaborazioni tra Zolla e Del Noce e così incontra Cristina e si convince subito del suo talento. In un'intervista riportata dalla De Stefano dichiara:

Del suo libro vendemmo poche copie e non ottenemmo nessuna recensione perché l'autrice era giudicata reazionaria. Aveva fondato Una Voce, aveva attaccato il pontefice. Oggi si tende a dimenticarlo ma da un punto di vista religioso aveva una sensibilità molto tradizionale. Era un'estremista. È stata lei a curare il libro di Lefèbvre, *Un vescovo parla*, pubblicato nel 1974 da Rusconi e ritirato quasi subito per intervento del Vaticano. Fu lei a spingerli su posizioni di rottura. Direi quasi che fu Lefèbvre a essere un discepolo di Cristina⁸.

Cristina diventa sempre più erudita in un modo tutto personale, erratico: la sua mente abbraccia tutto e ha il dono dell'ordine interno, si vieta ogni fantasticheria e ogni caduta di stile. Evita la

⁶ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 161-162

⁷ ANDREA EMO, *Lettere a Cristina Campo (1972-1976)*, cit., p. 79

⁸ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., pp. 162-163

volgarità, guarda la televisione solo quando un temporale disturba le trasmissioni, incuriosita dalle strane figure quasi incorporee che si formano sullo schermo. Ha un concetto altissimo della letteratura e ritiene che il poeta debba diventare come l'usignolo che quando canta si fa venire la febbre; così nella già citata lettera a Remo Fasani del 3 settembre 1953:

il canto di quell'uccello è indescrivibile. Dovrei dire "duro come l'acqua" e altre frasi prive di senso, perché è violento come Saffo, fluido come la pietra di Tino, fermo come le tue veloci

sorgenti di montagna. Da vicino assorda per la troppa limpidezza come uno specchio accecherebbe gli occhi. Ti ho già detto che l'uccellino si fa venire la febbre a cantare così, che si riduce a una palla di piume arruffate, una pallina ardente. Ci sono usignoli perfetti che tutta la vita del bosco tace per ascoltare. Ci sono piccoli usignoli apprendisti, che ripetono a lunghi intervalli la stessa frase - e qualche volta il maestro risponde, da un altro albero. Di tutto questo, infine, il miracolo sono le pause - come il cielo intorno a certe lune abbaglianti [...] Quando si sente un usignolo per la strada ci si appoggia a un muro e di chiudono gli occhi quasi per paura - come dinnanzi alle frecce dell'Amore antico⁹.

Su richiesta di Cattabiani, Zolla e Cristina Campo entrano a far parte del piccolo gruppo di consulenti editoriali della Rusconi, accanto ai giovani Rodolfo Quadrelli e Quirino Principe. Cristina è una presenza discreta e fondamentale, di certo, non casuale: come Cattabiani si sente isolata dalla cultura dominante e vive questa condizione non come condanna ma come scelta consapevole. Per gli scrittori *à la page* ha sempre parole taglienti, come scrive già in una lettera del 5 maggio 1963 ad Alessandro Spina:

Non possiamo più dire “attenzione” perché sarà questo il titolo del prossimo romanzo di Moravia (non invento è sui giornali)¹⁰.

Cristina è una conservatrice per educazione e per inclinazione: non nasconde il passato fascista della famiglia, frequenta Giuseppe Azzaro, sottosegretario della destra democristiana e Ida Samuel, fondatrice della sezione bolognese di “Una Voce” e personaggio di spicco della destra emiliana legata ad associazioni reduci della Repubblica di Salò, è amica di Maria Grazia Bottai, figlia del ministro Bottai. Cristina non ama la democrazia ma non è settaria: ha orrore per la società di massa, per quel mondo nato dal *boom* economico, agonizzante nell'omogeneità, dove ogni gesto è intercambiabile, quindi privo a priori di senso. Per Cristina, profondamente antimoderna, nel mondo moderno, dominato dal progresso, si è persa l'idea fondante di destino.

A differenza della Weil che si tuffa nella modernità vivendola in prima persona per capirla fino in fondo, Cristina le volta le spalle e preferisce parlare con personaggi già scomparsi e

⁹ CRISTINA CAMPO, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, a cura di Maria Pertile, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 71-72

¹⁰ EADEM, *Lettere a un amico lontano*, Milano, Scheiwiller, 1989, p. 49

affacciarsi su altri secoli, insoddisfatta del suo. Solo a volte avverte una sopravvivenza isolata di senso, come nel *Dottor Zivago*, e quasi si commuove - così in una lettera della fine dell'estate 1958 a Gianfranco Draghi:

Ho scritto che il *Dottor Zivago* è un libro colmo di destino, un libro che crea destini. I destini del libro, quelli di chi lo legge - quello di chi lo ha scritto, come si vede¹¹.

Dal 1970, affaticata dalla malattia, Cristina raramente si muove da Roma; qualche volta, per stare vicino a Elémire, che insegna a Genova, va a Nervi alla pensione Giardino Riviera, piccolo albergo *demodé*, scenario ceckoviano da *Signora col cagnolino*. Il suo luogo di villeggiatura preferito è però Manziana, nella campagna romana, dove andava con i genitori già negli anni Cinquanta, alloggiando nella pensione Villa Giulia. In seguito con Zolla prenderà spesso in affitto una casa, a pochi chilometri, dal lago di Bracciano che, in una lettera a Mita, dell'11 settembre 1957, definirà «di una trasparenza di seta»¹².

Negli ultimi anni di vita Cristina Campo scrive pochissimo e si tormenta per questo silenzio soffocante - scrive così in una lettera del 9 novembre 1971 a Mita:

Pregli perché io possa riprendere a scrivere, cara. Ne ho un bisogno da piangere. Più che della salute. Più che della pace. È la mia *preghiera*, quella - e come vivere senza pregare?¹³

Dopo la scoperta di Dio è come se la parola fosse per lei solo un balbettio e, forse, a questo stadio di "trasumanar" il dire non è più necessario. Cristina vorrebbe scrivere un libro sulla conversione e uno sulla bellezza della liturgia che pensava di intitolare *Poesia e rito*. Non ne viene a capo: la forma stessa del saggio non le è congeniale. Nascono però sette lunghe poesie liturgiche: *Missa Romana*, *Diario bizantino*, *Nobilissimi ierei*, *Mattutino del venerdì santo*, *Monaci alle icone*, *Canone IV*, *Ràdonitza*. Sono componimenti vasti e ritmati: la vetta dell'espressione poetica campiana. «Due mondi - e io vengo dall'altro» scrive in *Diario bizantino*, celebrando la nuova dimensione che le si è rivelata senza timore di non essere capita o meglio nella sicurezza di non esserlo, consapevole cioè che le sue poesie praticamente non avranno lettori. Compariranno postume su «Conoscenza religiosa».

L'ultimo libro pubblicato in vita con la sua firma è *Detti e fatti dei Padri del deserto*, edito da Rusconi nel 1975. È un testo insolito per l'Italia di allora quanto *I mistici dell'Occidente* di

¹¹ EADEM, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2011, p. 102

¹² EADEM, *Lettere a Mita*, cit., p. 72

¹³ *Ivi*, pp. 253-254

Zolla. Si tratta di una raccolta di testi della letteratura cristiana antica che Cristina traduce, con l'aiuto di Piero Draghi, a partire dall'edizione francese pubblicata dai padri dell'abbazia benedettina di Solesmes. Cristina fa una selezione dall'ampia raccolta originale e realizza un libro che fa rivivere gesti e parole che affondano radici in un passato remotissimo, nella luce accecante dei deserti di Gaza, di Scete, della Siria. Dà voce ai «terrificanti e dolcissimi zen cristiani»: Antonio il Grande, Arsenio Romano, Macario il Grande, Evagrio il Pontico, Ilarione, Pastor, Alonio, Sisoe, Giovanni il Nano, Mosè l'Etiope, «grandi leoni giacenti dello spirito»¹⁴ che inseguono, armati solo di un salterio e di una cintura di cuoio, la via della purificazione lontano dal mondo.

Parlare dei Padri del deserto, già lo si è detto, non è in realtà meno impervio di quanto non fosse far parlare loro. Bisognerebbe, per farlo, essere loro, ma allora non si parlerebbe. Non si hanno ormai, o non si hanno più, nemmeno gli organi per afferrarli. Lo spazio stesso che li isola è così eccessivo da non consentire di traversarlo. Uomini più grandi del vero, come è sempre più grande del vero la Verità, non potevano levarsi che da solitudini estreme, niente altro che il “nudo, ardente deserto” avrebbe potuto contenerli¹⁵.

Le opere della Campo pubblicate sono contenute oggi in tre volumi: *Gli imperdonabili*, che ingloba i saggi di *Fiaba e mistero* e del *Flauto e il tappeto* e le introduzioni ai testi curati da Cristina; *Sotto falso nome*, che recupera testi sparsi e usciti con pseudonimo e *La Tigre Assenza*, raccolta delle poesie e delle traduzioni poetiche.

Con Zolla il rapporto è ormai pietrificato, lui non è più un angelo ma ha freddezze glaciali. Ha già conosciuto Grazia Marchianò, giovane studiosa di estetica e filosofia orientali che lo introdurrà alla conoscenza della civiltà indiana e dell'Estremo Oriente e che lui sposerà tre anni dopo la morte di Cristina.

In una lettera a Mita dell'11 settembre 1973 scrive:

El. è a Roma, da me, con Gilda e i 4 gattini, e mi ripete, con un' enfasi un po' eccessiva, che sta meravigliosamente. Un tempo queste asserzioni mi avrebbero ferita; ma crescere significa purtroppo (o per fortuna) soprattutto "see through": la fine di quei rapporti assoluti, letterali, indiscutibili di cui si fregia e si ferisce la folle, cavalleresca giovinezza. Anche ora ho imparato a desiderare veramente, obbiettivamente, che egli stia bene - mi riguardi la cosa e non mi riguardi¹⁶.

Anni prima hanno fatto testamento insieme, uno a favore dell'altro ma lei, un giorno, distrugge il suo senza dirgli niente: atto di estrema sfiducia e che avrà conseguenze irreparabili sulla sorte

¹⁴ EADEM, *Introduzione a «Detti e fatti dei Padri del deserto»*, in C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, cit., pp. 218-219

¹⁵ *Ivi*, p. 214

¹⁶ EADEM, *Lettere a Mita*, cit., p. 275

delle sue carte. Ogni tanto tra loro torna una traccia dell'armonia di un tempo, quando Elémire ritrova il suo sorriso e il volto disteso che - scrive Cristina a Mita il 5 novembre 1973 - «mi stupiscono e commuovono di nuovo ogni mattina»¹⁷; o quando Cristina si sforza di guardare il loro rapporto in agonia da un'altra angolatura. Già nel dicembre 1965 scrive a Mita:

Ieri sera, tra il sonno, una frase mi attraversò la mente: "Quando una creatura degna del tuo amore rifiuta di incontrarti in un punto, è perché ti aspetta in un punto più alto". Quante situazioni ha risolto questa formula informulata, tra me ed E. per esempio¹⁸.

Cristina vive ormai in un tempo sospeso, immobile, non scrive più, non legge più, la fede acquista progressivamente maggiore spazio nel vuoto scavato dalla malattia e dalla solitudine, circondata dal silenzio. In un'intervista riportata dalla De Stefano l'amica Lina Nicoletti dichiara:

Era difficile farle compagnia. Rimaneva distesa, senza parlare. Però aveva dentro una fiamma. Bastava toccare un argomento che le stava a cuore per vederla accendersi. La parola mistico deriva da *muein*, che vuol dire accennare. Il mistico è colui che fa intendere ma non è mai esplicito. In questo senso Cristina era una mistica. Avevi l'impressione che ci fosse dietro qualcosa di enorme, un passato di musica, culture, letture, vita spirituale, orientalità, il rapporto con Zolla. Un contenuto di cui esprimeva apertamente solo una piccola parte¹⁹.

Muore all'improvviso dopo una crisi cardiaca, non diversa da altre, nella notte tra il 10 e l'11 gennaio del 1977. Quella di Cristina è una lotta breve e faticosa: cuore e polmoni non funzionano più, respira a fatica, deve usare la bombola di ossigeno. Rifiuta di mettersi a letto e rimane in poltrona sorretta da cuscini; tre mesi dopo avrebbe compiuto cinquantaquattro anni. Secondo Zolla «la morte la colse di sorpresa, non vi era preparata, nessuno pensa mai veramente alla propria morte»; invece, l'amica Giuseppina Azzaro ricorda che «ebbe, chiarissima, la coscienza di morire. Disse al medico. "Sto morendo"»²⁰.

Il mattino seguente arrivano da Bologna i pochi parenti. Il funerale è breve, nella gelata chiesa di Sant'Anselmo; il feretro viene portato a Bologna. I parenti rimangono a Roma per discutere dell'eredità. Zolla non era sposato con Cristina e il testamento a suo favore è scomparso, deve quindi raccogliere in fretta tutte le sue cose. La Pretura di Roma pone i sigilli alla casa il 15 gennaio per procedere a un inventario dei beni e alla spartizione tra gli eredi, i tre fratelli ancora in vita di Guido Guerrini: Ulisse, Emma e Anna. I libri, ottocentoventiquattro, molto dei quali antichi, vengono venduti. Le altre carte - appunti, quaderni, bozze, manoscritti, agende,

¹⁷ *Ivi*, p. 279

¹⁸ *Ivi*, p. 204

¹⁹ Si legge in CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 179

²⁰ *Ivi*, p. 181

corrispondenze - vengono ammucciate in una grande cassa di cui nessuno si occupa, forse si perde nella confusione dello sgombero, forse viene buttata dagli addetti al trasloco.

Su acutissime lamine

in bianca maglia d'ortiche,

ti insegnerò, mia anima,

questo passo d'addio...

Parte II - *Fil rouge*. Poetica e Prospettive tematiche

Un'opera esile ma densissima, in cui si può davvero - come lei diceva dell'antologia dei *Mistici* di Zolla - leggere per una vita.

I temi del suo scrivere sono ricorrenti perché di fatto inesauribili:

“La tecnica della scrittura, il significato delle fiabe, l'esperienza mistica e ciò che in India si chiama corpo sottile” ha elencato

Zolla. In ciò che scrive Cristina Campo vuole raggiungere la sua

parte di sprezzatura: saper dire cose severe in un ritmo di danza.

Fra questi due estremi - la gravità e la leggerezza - si gioca tutto il suo stile, e quando essi si fondono Cristina Campo trova il suo

ritmo, il suo tempo rubato¹.

Dopo aver ripercorso la vita di Cristina Campo - cercando di mettere un sassolino davanti all'altro, come si fa nelle fiabe per segnare il cammino - dopo aver provato cioè a delineare la vicenda umana di questa donna, nutrita di letteratura e di emozioni, dall'infanzia bolognese alla giovinezza fiorentina, dagli anni della guerra a quelli romani - malattia, amicizie, amori, scrittura, fede - proporrei ora un'analisi della poetica, dello stile e dei temi della nostra autrice, non senza prendere atto di alcune necessarie e preliminari considerazioni metodologiche.

Se, come ricorda Massimo Morasso², un'opera letteraria risulta veramente compiuta solo quando si realizza un trasferimento dal pensiero dell'autore al pensiero del lettore, non si deve tuttavia dimenticare che leggere è comunque tradire: oltre la lettera si profila l'infedeltà. Vi sono autori che, come una lampada notturna le falene - per usare la felice immagine di Filippo Secchieri³ - attraggono gli appassionati di letteratura. Cristina Campo appartiene a questa schiera: la sua pagina dall'elevato potere suggestivo ostacola l'approccio analitico alimentando scorciatoie ingannevoli e qualche volta farsesche. Prima dell'intervento di una seconda mente l'opera rimane a uno stadio limbale, in attesa degli interpreti da cui dipenderà

nel tempo la sua sorte. Ciò che viene comunicato, in una relazione autentica tra autore e lettore, è non una mera identità ma un'equivalenza intersoggettiva, cioè il critico, traduttore di una traduzione, diventa l'eco dell'artista, ricollocandosi a sua volta in uno stato mentale analogo alla situazione nella quale l'opera gli si è rivelata. Anche Simone Weil suggerisce un metodo critico fondato sul ri-pensare, cioè sull'analogia.

Secondo Morasso, ogni critico in base alla propria indole può muoversi su tre piani: quello

¹ CRISTINA CAMPO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 176-177

² MASSIMO MORASSO, *In bianca maglia d'ortiche. Per un ritratto di Cristina Campo*, Genova, Marietti 1820, 2010, p. 13

³ FILIPPO SECCHIERI, *La lampada e le falene. Preliminari all'esegesi di Cristina Campo*, in AA. VV., *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*. Mantova, Tre Lune Edizioni, 2006, pp. 115-130

filologico-ermeneutico, quello fisiognomico e quello gestuale. L'analogia come metodo si situa nel terzo piano, dal quale ci si accosta a un'opera indagandone la costellazione di puri gesti linguistici, inseguendone lungo la sua struttura profonda, come sul rovescio di un tappeto, il disegno simbolico. L'analogia come metodo implica il riconoscimento dell'inesauribilità del compito cui è chiamata: l'arte del commento è infatti un itinerario infinito lungo il quale continuare a perdersi. Il metodo critico analogico si deve guardare dalla fascinazione e dal fornire *trouvailles* illuminanti, spiegazioni ripetitive. La pagina critica adatta a scrittori come la Campo, che mettono in causa i limiti del conoscere e dell'esprimere, è quella che resiste alle sirene e ai binari morti e non teme di ripartire da zero e di reinventarsi. La sintonia del critico non deve dimenticare la serietà del gioco in cui è impegnato, non deve cioè cadere nell'empatica inerzia di una ripetizione conforme ma ascoltare e sapersi altro, salvaguardare l'alterità. «Interpretare un sogno è cosa diversa dal pretendere di risognare quel sogno. Leggere, interpretare: possono darsi unicamente nel mantenimento di una distanza»⁴, avverte Secchieri.

Un alone di indeterminatezza circonda la scrittura campiana, ma allo stesso tempo il suo dire è preciso, puntuale, affilato e non per adeguazione alla cosa ma come funzione del taciuto, del silenzio: il silenzio del non detto, di ciò che è lasciato cadere come scoria e che è alluso nel cortocircuito logico e semantico dell'associazione analogica. La ferrea economia compositiva della Campo rifugge la parafrasi ed è lontanissima dalla chiacchiera: è come un blasone di cui, passata la meraviglia del primo impatto, si può procedere a un esame dettagliato, è un

enigma apparente, un esoterismo letterario estemporaneo di cui si deve fornire un rendiconto analitico delle componenti e delle loro reciproche interazioni. Il critico che la Campo esige è un critico-scrittore imperdonabile, come Leopardi - tratteggiato da lei stessa nel saggio *Gli imperdonabili* in *Il flauto e il tappeto* - per il quale il testo si afferma sempre e ancora come presenza assoluta. Di fronte alla vertiginosa densità e alla rara precisione terminologica dei testi campiani la lettura multipla è l'unica prospettiva che consente di relazionarsi al testo senza eclissarlo. La lettura multipla consiste nel far risuonare a una a una le parole dentro di sé, coglierne cioè gli echi inesauribili perché tra significato e significante non può mai esserci un'esauriente corrispondenza, calarsi fino in fondo alla stratigrafia di allusioni. Così la Campo su Leopardi:

In Italia, l'ultimo critico fu, mi sembra, Leopardi, con De Sanctis la pura disposizione dello spirito contemplante fu definitivamente perturbata e distorta dall'ossessione storica. Leopardi

⁴ FILIPPO SECCHIERI, *La lampada e le falene. Preliminari all'esegesi di Cristina Campo*, cit., p. 118

fu l'ultimo a esaminare una pagina come si deve, al modo cioè di un paleografo, su cinque o sei piani insieme: dal sentimento dei destini all'opportunità di evitare il concorso delle vocali. La esaminò, vale a dire, da scrittore. A Leopardi il testo fu presenza assoluta, cosicché non procede diversamente nello scomporre un passo di Dante o di Padre Bartoli, di Omero o di Madame de Staël. Tutto ciò che non si presti a una *lettura multipla*, egli lo ignora. Evito di pensare al suo esame di una pagina contemporanea. Forse tra le più belle, suppongo che egli noterebbe innanzi tutto l'assenza quasi totale del *come* o dell'ablativo assoluto: la carenza di spirito analogico, se non vogliamo dire metaforico, della facoltà compiutamente poetica - profetica - di volgere la realtà in figura, vale a dire in destino⁵.

Il critico-scrittore, al modo di un paleografo, ricorre all'analogia come metodo per avvicinare con occhio concentrato la molteplicità rendendole giustizia, cioè azzarda la comparazione di idee e risonanze musicali, che costituiscono l'ordito del testo, per commentarlo su un piano metaforico, con un movimento erratico e meticoloso che ristabilisce un rapporto fraterno tra pensiero, poesia e mistica. L'opera della Campo per parlare veramente chiede di ricrearsi nell'anima che l'accoglie; lo stile intellettuale della Campo, «algida sacerdotessa dell'ineffabile»⁶, implica l'attenzione che prima di tutto significa disciplina dell'ascolto e

capacità di silenzio, ponderazione nel dire. La neonata indagine critica sull'opera campiana avverte il bisogno di una Campo senza "campismi", cioè di una fruizione critica della sua opera depurata dal feticismo di una conformità di superficie. Leggere non significa "fare il verso" ma non ostacolarne il dispiegarsi, lasciar essere il più possibile l'eterogeneità, quindi, a tal fine, è richiesta morigeratezza alla parola critica. Poche sono le cose da dire davvero pertinenti: il levare è il gesto primigenio, l'esigenza frammentaria della Campo e che lei stessa, a sua volta, esige dai suoi esegeti.

La ricezione e la poetica di un autore si alimentano a vicenda: «la ricezione di un autore è dunque fonte della sua poetica; la poetica di un autore a sua volta serve in parte a verificarne la ricezione, stigmatizzandone eventualmente le inesattezze o le forzature alla luce della cosiddetta intenzione dell'autore»⁷. Si tocca così un tasto dolente alla radice della principale controversia sulla critica: il testo appartiene all'autore o al lettore? Alla critica intesa come separata dalla lettura o ai lettori come gruppo senza voce in capitolo? La ricomposizione più fedele di una poetica deve riprodurre da un lato l'intenzione dell'autore e dall'altro sottoporla a un inevitabile tradimento. La ricezione spesso illumina aspetti eccedenti e affinché si consolidi la risonanza di un autore deve aver luogo la violazione della sua intenzione a fronte degli effetti

⁵ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 80

⁶ MASSIMO MORASSO, *In bianca maglia d'ortiche. Per un ritratto di Cristina Campo*, cit., p. 20

⁷ ALESSANDRO SCARSELLA, *Poetica e ricezione di Cristina Campo*, in AA. VV., *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, cit., p. 133

dei fattori tempo e distanza sulla conoscenza dei testi. La riscoperta critica della Campo, dapprima nel *coté* della letteratura femminile e che attualmente vede un allargamento del *corpus* testuale e del novero dei lettori, presenta ancora numerose manchevolezze e lacune. Manca, come mette in luce Morasso, un attento lavoro sulle varianti, manca, se non un'edizione critica, almeno un accurato commento dei testi, soprattutto si pensi ai saggi inglobati in *Gli imperdonabili* e sarebbe necessario affiancare il lato nascosto, il testo in lingua originale, alle traduzioni campiane di *La Tigre Assenza*. Il problema dei problemi per la critica è comunque quello di evitare una falsa attenzione giornalistica e salottiera, che si avverte intorno all'opera campiana e alla persona di Cristina Campo, cristallizzata in formule pre-critiche che suonano come etichette. Ad esempio, va rivista l'idea dell'isolamento e dell'oblio che si associano alla posizione storico-letteraria della nostra autrice. Secondo

Scarsella⁸, infatti, se l'isolamento della produzione campiana fu l'esito di un personale processo di chiusura alla mondanità, i vent'anni che separano la scomparsa dell'autrice dalla sua clamorosa riscoperta sono un tempo di maturazione breve per una sua adeguata ricezione.

⁸ *Ivi*, p. 135

1. Un itinerario «all'altezza della poesia»

Lei, Vittoria, viveva sempre “all'altezza della poesia”: io non saprei come definire quel che c'era di straordinario in lei altro che con questo richiamo alla intensità e purezza che siamo abituati a considerare appannaggio dell'arte, e che rarissimi sostengono

attraverso lo scorrere dei giorni¹.

Il 1945 è la data di inizio della poesia campiana. Sono infatti del 1945 i versi che aprono il libretto *Passo d'addio, Si ripiegano i bianchi abiti estivi*, inclusi a preferenza di altri. Nei due anni precedenti la scrittrice ventenne aveva tradotto due testi in prosa, le *Conversazioni con Sibelius* di Beng von Törne e *Una tazza da tè e altri racconti* di Katherine Mansfield. Risale al 1946 il primo abbozzo di traduzione poetica rimastoci, *Poco saper ma di gioia molto* di Hölderlin (i cui *Inni* e *Frammenti* appaiono nel 1955 nella traduzione di Leone Traverso). Nel 1948 l'editore Cederna pubblica le *Poesie* di Mörike. Cristina qualche anno dopo ne regala una copia a Mita con la seguente dedica: «A M., non so perché, questo libro tanto vecchio da non esser più di Vie»². Di Mörike infatti la Campo parla pochissimo, dopo averne assorbito le qualità che amava cioè la grazia e il severo ellenismo.

I primi anni Cinquanta sono dedicati a un vasto lavoro di traduzione in prosa e in versi: Cristina prepara per l'editore Casini il *Libro delle ottanta poetesse*, alcune delle quali traduce lei stessa. Di quest'antologia, mai pubblicata, rimangono la presentazione nel catalogo del 1953 e qualche frammento: poesie di Christina Rossetti e della Dickinson (introvabili invece altri componimenti, che la Campo stessa elenca come pubblicati, di Maria Stuarda). Tra il 1952 e il 1956, i primi anni dell'amicizia con Mita, gli autori che Cristina le trasmette sono essenzialmente tre: la Weil, alla base del loro incontro e di quello successivo con Silone; Hofmannsthal, scoperto nella cerchia dei germanisti fiorentini e il Luzi delle *Primizie del deserto*, cui dedica un breve saggio sul «Corriere dell'Adda», *Il banchetto nel deserto*, del 20 marzo 1954. Nelle lettere a Mita del 1956, le prime cui possiamo accedere - dato che quelle precedenti furono richieste indietro, legate a un periodo della sua vita da cancellare - il nome più ricorrente è comunque quello di Eliot. In una lettera del 13 maggio 1956 scrive:

Mi chiedo se ha ricevuto i versi del mio Thomas [Eliot]. Lui conosce bene queste stagioni straziate. I quartetti sono la mia lettura di questi giorni, s'intende, nessuno l'ha mai notato.

¹ MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Cristina Campo e gli ultimi anni fiorentini*, in AA. VV., *La via dell'interiorità redenta*, Panzano in Chianti, Edizioni Feeria, 2012, p. 36

² Si legge in EADEM, *Il sapore massimo di ogni parola*, in C. CAMPO, *La Tigre Assenza*, cit., p. 284

Questo è Eliot - il mio Thomas detestato e amato, dove si mischia, come in nessun altro, sapore di vita e morte - l'acqua dolce e salata della foce dei fiumi³.

E due mesi dopo, il 20 luglio 1956:

Le ho spedito la *Cocktail Party* [...] Eliot descrive la vittoria sull'immaginazione (notte oscura ecc.) come un passare attraverso lo specchio, il mondo degli specchi, nel vero mondo che è dietro. "E l'altro è un mondo stranamente familiare". Come la chiesa di Los Angeles, suppongo...⁴.

A conclusione della lettera del 25 luglio 1956 ritornano Eliot e la Weil:

Quei minuti a Los Angeles non finiscono di metter rami e radici dentro di me; ieri sera guardavo quegli appunti per l'"Attenzione", così come li abbiamo presentati alla gente, e pensavo quanto ci fosse di *non detto*, di *travestito* in quelle parole. Il vero appunto, quello segreto, dovrebbe essere scritto all'incirca così: Partire dalla tabula rasa di un tempo *où l'on a tout perdu*, dalla chiesa nuova e brutta di Cristo Re, o di Los Angeles, nel pomeriggio canicolare, e sia il più possibile anonima quella chiesa, come un ospedale, un planetario o una stazione, per ricordarci che veramente "l'on a tout perdu" fuorché la verità che abita in quel luogo - e che mai potremo ritrovare senza esserci spogliati di ogni ornamento - senza aver accettato l'anonimo, la nudità di questo tempo che è la sola sua forza. Non altrimenti potremo compiere il cerchio, riallacciare la fine del nostro tempo al suo principio perduto. Così adesso non sopporto che S.W. e il mio Thomas [...] Mi dica della *Cocktail Party*, la prego. Con nessun altro che con lei potrei parlare di queste cose⁵.

La Weil rimarrà sempre al centro della sua costellazione e, quando Cristina identifica con la liturgia la forma suprema della bellezza che salverà la terra, le sarà ancora accanto, con Dostoevskij e Solženicyn; così nella lettera del 15 agosto 1956:

Sto nel fondo della miniera di Marcinelle. [...] Le mando questi estratti dai *Cahiers* (3° volume). Da dove mi trovo non ho altro mezzo per aiutarla⁶.

Il 21 novembre 1962, quando traduce *L'Iliade ou le poème de la force*, scrive a Mita:

Questo lavoro mi dà una grande gioia. Con pazienza e fatica (e molta trepidazione) ho finito l'*Iliade*. La traduzione dei versi è stata un tormento continuo di coscienza, ma ora forse c'è una certa unità di ritmo anche in italiano. Avrò bisogno di lei per rivedere tutto sul testo greco. (Curare un libro come questo senza sapere il greco è una truffa, che neppure l'amore forse giustifica)⁷.

³ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 18

⁴ *Ivi*, p. 27

⁵ *Ivi*, pp. 29-30

⁶ *Ivi*, p. 31

⁷ *Ivi*, p. 173

Dieci anni dopo traduce l'*Attente de Dieu*; così nella lettera a Mita dell'8 maggio 1972:

Uscirà tra pochi giorni - e le farò mandare - la nuova edizione italiana di *Attente de Dieu*, con una prefazione di un certo Benedetto P. d'Angelo, religioso, che in realtà è per tre quarti farina del sacco di Vie (poi le racconterò questa storia)⁸.

Il 1956 è l'anno di pubblicazione di *Passo d'addio. Moriremo lontani*. Sebbene la Campo ne parli a Margherita Dalmati come la sua prima poesia spiegandone la genesi - come già detto - non è tuttavia, alla lettera, la prima poesia di Cristina, come spiega la Pieracci Harwell:

Nel Quadernetto che mi regalò per il Natale del 1954 *Moriremo lontani* e *La neve era sospesa* sono datate Natale '53-'54, le *Quartine brevi* 1952, e *Chartres* giugno '52-settembre '54. Evidentemente da *Moriremo* incipit per Cristina una vita nova. È questa la prima poesia ricopiata nel Quadernetto dopo sei pagine bianche - le altre, con date anteriori, seguono. Non so a che fossero lasciate in sospeso quelle sei pagine, come non so se fossero tutte estetiche le ragioni per cui rifiutò di includere nel piccolo libro di Scheiwiller certe poesie del Quadernetto⁹.

La prima notizia di *Passo d'addio* è del 27 agosto 1956 dal Lago di Castel Gandolfo. Cristina scrive a Mita:

Ho ricevuto le bozze del libriccino. È scritto così piccolo che non distinguo le mie parole. E poi sono così lontane...¹⁰.

Nelle prime lettere del '57 Cristina parlerà dell'assoluta incomprensione per *Passo d'addio*, così nella lettera a Mita del 26 febbraio:

La signora Chiappelli ha scritto un arabesco (intitolato *Cristina, angelo pericoloso*) al confronto del quale la nota di Caproni è quasi un miracolo di attenzione pura. Non credevo di aver scritto sull'acqua fino a questo punto - anche per quelli che un tempo mi conoscevano¹¹.

Passo d'addio non conclude la prima stagione della poesia campiana. Il 30 dicembre 1956 scrive infatti a Mita:

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 capito¹².

Il 25 agosto 1957 invia a Mita l'*Elegia di Portland Road*, inquietata per l'accoglienza di Maria Chiappelli:

⁸ *Ivi*, p. 260

⁹ MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Il sapore massimo di ogni parola*, in C. CAMPO, *La Tigre Assenza*, cit., pp. 289-290

¹⁰ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, cit., p. 33

¹¹ *Ivi*, p. 53

¹² *Ivi*, p. 48

Ieri mi scrisse Maria Chiappelli, a cui avevo mandato l'*Elegia di Portland Road*. Una lettera folle ("sono sconvolta, lascia ch'io m'inginocchi" ecc.) che mi ha messo addosso una paura terribile perché M.C. con tutta la sua intelligenza, rappresenta proprio quei pericoli dai quali devo assolutamente salvarmi (e che speravo, in quella poesia, di avere evitato). Così penso di aver sbagliato ancora. L'ho mandata a Seroni, cervello freddo, e ora aspetto la doccia¹³.

Due mesi dopo, il 25 ottobre, scrive ancora a Mita:

Ho scritto molte poesie - no, non molte, solo 5 o 6, poesie che non le piacerebbero affatto, ma che sono il mio solo tentativo di capire - e di sopportare¹⁴.

E nella lettera successiva, del 3 novembre:

Ho scritto molte cose, che però non potrò stampare che tra molto tempo. [...] Quando Bernhard mi ha chiesto, dopo avermi lasciato disperare in sua presenza per 1/2 ora, “E il lavoro?” e ho potuto rispondergli “Non c’è male” ho capito che cosa possedessi - una casa - brutta, sgangherata, piena di correnti d’aria e con pochi fori - ma una casa¹⁵.

L’anno successivo, nel 1958, escono per Scheiwiller le traduzioni di William Carlos Williams con il titolo *Il fiore è il nostro segno*. Cristina aveva conosciuto il poeta l’anno precedente a Manziana; così in una lettera a Mita dell’11 settembre 1957:

Sono stata tutto il giorno sul lago che è di una trasparenza di seta. Non credevo che una cosa appena desiderata (venni qui il mese scorso e dissi “vorrei tornare”) si potesse avverare per me. Ogni tanto uno sciatore passa sull’acqua come un uccello, dietro un motoscafo rosso; e allora a riva, si accende un grande sussurro, sempre più eloquente e più fitto sicché bisogna dargli retta per un momento (sono due voci che si alternano, un’onda sopra l’altra) e poi si acqueta a poco a poco, avendo detto tutto. [...] A Manziana, a 6 km da qui ho una stanza leopardiana: con una piccola alcova e una lampada, nascosta in un prezioso lume a petrolio. La notte dormo nella luna, come 100 o 1000 anni fa – non credevo fosse ancora possibile questo silenzio trasparente, mentre mi svesto e cammino nella stanza come in un’acqua. Grilli e cani e una piccola civetta che mi racconta, tutta la notte. [...] Se la vedrò le mostrerò un poeta che è stato con me sul lago e in queste notti - ha settantadue anni ed è come un cinese antico. “Il nostro segno è il fiore” dice da qualche parte¹⁶.

Un mese dopo, l’11 ottobre scrive da Roma:

Io ho ridotto la vita alla mia stanza perché tutto il lavoro è sul tavolo e anche questo fa blocco con il resto, in un macigno che chiude la caverna. Stamani alzandomi ho pensato “vivere per pura cortesia” ed era abbastanza esatto, ma poiché non si ha voglia nemmeno di morire non si ha neppure il diritto alla eleganza di una frase. La cosa più bella è sempre Williams:

Ora il tuo volto è nelle tue mani
e i tuoi gomiti sulle tue ginocchia
e sei silenzioso e spezzato¹⁷.

¹³ *Ivi*, p. 69

¹⁴ *Ivi*, pp. 79-81

¹⁵ *Ivi*, p. 81

¹⁶ *Ivi*, pp.72-73

¹⁷ *Ivi*, pp. 77-78

E così il 25 ottobre:

Sarebbe così bello farlo insieme, questo numero di “Stagione” - rileggere insieme tante cose. Anche il Williams si forma, lentamente. Potrebbe venire un libro molto bello, poi mi dà tanta gioia. Dice tutto quello che io non oso dire in questi giorni - tutto il mutamento e il pericolo che è in quest’aria di ottobre - come una primavera capovolta sul 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 si 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 tra pioggia e pioggia - che nel fondo del fiume la sera, tra nebbia e lumi, è una luce di trasparente foresta¹⁸.

Nella «Posta letteraria» del «Corriere dell’Adda» del 14 dicembre esce la traduzione di *Nebbia sul fiume* di Williams, di cui forse queste righe prolungano l’eco. *Il fiore è il nostro segno* esce nel settembre 1958 e Cristina lo invia a Mita in gennaio. Così nella lettera del 25 gennaio 1959:

Le ho spedito il piccolo Williams, che spero le sia arrivato per il suo compleanno. Lene dice che non lo può sopportare. Io non l’ho mai amato come in questi giorni - in quest’aria di cose “che già s’afferrano al fondo” prima di cominciare il risveglio, in questo caos di letargo e di allarme che sembra andare in pezzi il cielo di cristallo¹⁹.

In una lettera del luglio 1960 allude all’edizione einaudiana del 1961 in collaborazione con Vittorio Sereni:

Ora faccio le note a W.C. Williams che ho già spedito; poi spero di concludere Čechov. Così soffro un po’ meno di non poter scrivere versi²⁰.

Parallelo al lavoro su Williams è l’inizio della traduzione di John Donne, che chiude la prima stagione poetica (1945-1958) della Campo.

Inizia ora una fase il cui ago della bussola è ancora ostinatamente orientato sulla bellezza pura; Cristina è ossessionata dalla perfezione, dalla grazia, dal ritmo e compone i saggi della raccolta *Fiaba e mistero* (Firenze, Vallecchi, 1962). Così nella lettera a Mita del 15 maggio 1962:

Prima che Z. si ammalasse (ovvero che sapesse di essere così malato) io avevo terminato in qualche modo il libretto per Vallecchi. Contiene 4 o 5 saggi. Lei li conosce tutti, salvo l’ultimo, *In medio coeli*, che avrei tanta tanta fretta di farle leggere. [...] In questo periodo, tutto legato alla musica anche questo scritto è nato da un disco: gli Studi di Chopin e in particolare il n.7 dell’Op.25. Il libretto (che uscirà - non so - in ottobre?) si chiama *Fiaba e mistero*. Ma il saggio di quel nome forse non ci sarà non ho avuto il tempo di riscriverlo²¹.

¹⁸ *Ivi*, pp. 79-80

¹⁹ *Ivi*, p. 127

²⁰ *Ivi*, p. 140

²¹ *Ivi*, p. 162

Nel 1963 Scheiwiller pubblica *Storia della città di rame*: traduzione dall'arabo di Alessandro Spina e introduzione di Cristina Campo e nell'agosto dello stesso anno su «Paragone» esce *Les sources de la Vivonne*, saggio poi inglobato nel *Flauto e il tappeto*. Così si legge in una lettera a Mita del 16 agosto 1963:

“Paragone” di questo mese dovrebbe avere un mio piccolo saggio: *Les sources de la Vivonne*. Me l'hanno già pagato ma non l'ho visto ancora. È sull'oggetto, l'oggetto numinoso. Tutti gli oggetti un tempo “abitati”, ora deserti. Oggetti, parole, luoghi. Vorrei che lei lo vedesse. Ora scrivo la prefazione alla *Storia della città di rame* che Scheiwiller vuole pubblicare a Natale (556ª notte). Tutto il mondo dei miei 10 anni, disteso come un mare fino a isole sconosciute²².

Tra il 1964 e il 1965 la morte dei genitori, a breve distanza di tempo l'una dall'altra, le scava un vuoto che grida in modo martellante nella breve lirica *La tigre assenza*, che darà poi il nome alla raccolta postuma:

pro patre et matre

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...²³

La perdita dei genitori sancisce il definitivo dissolversi del vecchio mondo di Cristina, che nel 1969 sente la necessità di fuggire da Roma per tornare a Firenze, e marca l'inizio del nuovo filone della poesia campiana, quello del gesto e del rito, che ricorda i mistici del Seicento, ora letture predilette dalla nostra autrice. Così in una lettera a Mita del 21 maggio 1969:

sono dovuta fuggire a Firenze per qualche giorno tanto disperatamente ero stanca. Ma è stato in un certo senso un errore perché Firenze - più bella che mai dopo l'alluvione e i restauri, più raffinata e gentile e intelligente di quanto non l'avessi mai conosciuta - mi ha reso quasi intollerabile il ritorno a Roma, alla lotta ormai tragica contro l'apostasia religiosa, all'enorme lavoro accumulato durante le mie cinque o sei malattie... Ero come un soldato in licenza, a

²² *Ivi*, p. 186

²³ EADEM, *La Tigre Assenza*, cit., p. 44

Firenze, durante una guerra tremenda e senza speranza terrena. Tutto mi appariva meraviglioso [...] Qui a Roma non ho nulla di tutto questo, la conversazione fiorentina non esiste, non c'è un luogo dove si possa bere il the come da Doney, con un amico che ti mostra una medaglia commemorativa della congiura dei Pazzi incisa dal Pollaiuolo e ritrovata nelle fondamenta del Tempio Malatestiano dove l'aveva celata Leon Battista Alberti... A Roma non vedo che pochissima gente "sublime" - un Arcivescovo, un Vescovo, alcuni poeti e monaci, con i quali la conversazione sarebbe fuori luogo, come tra ufficiali e soldati al fronte, se avessi tempo per altre compagnie non troverei che poveri letterati, più remoti per me dei marziani, o gente ricca, estremamente volgare e tutt'al più volenterosa. Non esiste una società a Roma, non uno stile di vita [...] Vivere in una città santa in tempi di apostasia è infinitamente più atroce che vivere in una città profana, come è in fondo Firenze, pur col suo grande stile²⁴.

Tra i mistici del Seicento, su cui si forma nella traduzione per l'antologia di Elémire Zolla, *Mistici dell'Occidente*, oltre a John Donne, Cristina ammira, in particolare, Herbert e le *Canzoni* di Juan de la Cruz, nelle quali avviene la sublime unione tra mistica e letteratura.

Il 17 dicembre 1970 annuncia a Mita la stesura del *Flauto e il tappeto*:

Io scrivo il libro di saggi che vorrei s'intitolasse Il flauto e il tappeto. Sono due immagini del destino, una secondo il Salmista (Ps. 37), una secondo varie tradizioni (anche Hofmannsthal le raccolse nella famosa immagine del tappeto della vita). Vorrei che in realtà non si trattasse di un libro di saggi ma di un solo discorso in più tempo, come una serie di pezzi musicali dove tornano gli stessi temi e addirittura le stesse parole. O una "camera picta" con gli stessi paesaggi e personaggi visti successivamente e circolarmente. Non so se ci riuscirà. Ad ogni modo vorrei che fosse chiaro che non è se non, appunto, una camera, un vestibolo, preparato per un Ospite che non si vede ancora e che se volesse, potrebbe apparire nel prossimo libro: questo per me non è che un esercizio ascetico nella speranza di quello²⁵.

Nel 1970, in una lettera senza data, probabilmente del luglio, scrive a Mita della sua ritrovata gioia di scrivere:

Dopo il pesantissimo inverno per me contava solo una cosa: poter riprendere a scrivere - e qui è stato possibile. Sto riordinando saggi - vecchi e nuovi - per un volume che nella mente mi appare bellissimo. Dio sa quel che sarà, se sarà sulla carta, tra due copertine. Ma questa gioia di scrivere non la provavo più dalla morte dei miei genitori - e credo sia anche il frutto dell'enorme sforzo compiuto in primavera in condizioni quasi impossibili per finire il volumetto su John Donne. Ricorda quello che dice Simone sugli sforzi vani del curato d'Ars per imparare il latino? Vi ho sempre pensato facendo questo lavoro - e non avevo torto²⁶.

Nella breve intervista sul «Tempo» del 16 aprile 1972 Cristina fa alcune considerazioni circa la bellezza, il rito e la poesia:

²⁴ EADEM, *Lettere a Mita*, cit., pp. 224-225

²⁵ *Ivi*, p. 248

²⁶ *Ivi*, p. 244

Il rito è per eccellenza questa esperienza di morte-rigenerazione attraverso la bellezza [...] I riti sono, io credo, i veri modelli, gli archetipi della poesia, che è figlia della liturgia, come Dante dimostra da un capo all'altro della *Commedia*²⁷.

In una lettera dell'agosto del 1973 torna a riflettere sulla bellezza:

Volevo parlare con lei di un'altra cosa che vorrei scrivere: una serie di considerazioni tragiche sulla bellezza. La bellezza come tremendo retaggio. La bellezza come spada a doppio taglio ("Son regard profond et froid/coupe et fend...", Baudelaire sapeva queste cose). La bellezza come camicia di Nessuno. Trenta, quarant'anni, sapendo di portare con sé, in sé quest'arma mortale. ("Chi mi libererà da questo corpo di morte? Una scheggia nel fianco...". Anche San Paolo sapeva). E insieme la coscienza divina celata in quell'arma, nel suo doppio taglio, appunto. Si può ben capire come una creatura segnata da questo terribile privilegio sopprima i rapporti, le parole, le lettere, indossi ogni sorta di maschera, cammini a zig-zag, desideri scomparire nelle crepe dei muri, voglia essere ovunque, infine, come un uomo che non esiste. Poi l'altro polo della tragedia: la bellezza per chi la incontra e la subisce ("un'eternità già presente in una punta di spillo...", Musil altro iniziato). Chi per salvarsi, non ha altra scelta se non applicare quella lezione difficilissima: "regarder, tout en restant à côté de son propre corps", ovvero risalire alla sapienza suprema di quel doppio sguardo di cui lei dolcemente si ostina a credermi capace... Ma ora voglio pensare alla bellezza consolatrice, senza taglio né punta: quella degli scogli rosa antico, giallo oro e verde attraverso le acque di fluido cristallo²⁸.

Nelle poche lettere degli ultimi due anni di vita il tema rimane la bellezza salvifica: nella lettera del 22 settembre 1975 riecheggia il "Mir spasët krasota" dostoevskiano cioè "la bellezza salverà il mondo". E di una bellezza impetuosa mai raggiunta prima e di una grazia incandescente saranno gli ultimi versi liturgici campiani apparsi su «Conoscenza religiosa» nel 1977, nel numero che annuncia la morte della nostra autrice.

²⁷ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 1998, p. 180

²⁸ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, cit. p. 273

2. Per un'analisi stilistica

La sua esperienza [fu] animata da un'incrollabile fede nel potere evocativo dello stile, vera figura e maniera di nessuno e proprio per questo idonea, se non a raggiungere, a far rotta mediante il linguaggio verso il nucleo trascendentale, la "noce d'oro" dell'essere¹.

2.1 «Lavorare la pietra e non l'oro»

Come afferma la Pieracci Harwell, «stile per Vittoria significa ciò che dell'anima si rende visibile»² e Vittoria rifiuta il preziosismo, non vuole cioè rendere visibile della propria eredità traversiana quel "fare oreficeria". In una lettera a Margherita Dalmati del 1956 scrive infatti:

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 - come Hölderlin, come Leopardi³.

Vibra nella Campo l'esigenza di essere una spada *tranchante*, così come definirà Zolla nella già citata lettera a Mita del 29 gennaio 1958: «Si è preparato per lunghi anni, con una ascisi indefettibile ed ora è una spada lucida, di nobile metallo»⁴.

L'eredità di Traverso continuerà comunque a vivere nelle pagine campiane e non come traccia di quel preziosismo di cui Cristina vuole liberarsi, perché la lezione di Traverso non fu solo di oreficeria. Si legge infatti - spiega la Pieracci Harwell - nel risvolto di copertina di una ristampa delle sue traduzioni di Yeats (Passigli Poesia, 1992):

In un suo famoso studio, *Symbolism in Poetry*, Yeats rileva la necessità assoluta di una "musical relation" all'interno dell'opera poetica perché l'emozione forte e profonda che essa produce è ciò di cui l'animo umano ha bisogno per affrancarsi dal "vegetabel body" e sperimentare la visione senza limiti dell'eternità⁵.

È la capacità di dedizione, cioè di mantenere traccia di questa relazione musicale nella versione in lingua italiana di un'opera straniera il compito che Traverso si prefisse per tutta la vita e che Vittoria porterà sempre con sé, senza annullare la propria creatività.

¹ FILIPPO SECCHIERI, *La lampada e le falene. Preliminari all'esegesi di Cristina Campo*, in AA. VV., *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2006, p. 128

² MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Cristina Campo e gli ultimi anni fiorentini*, in AA. VV., *La via dell'interiorità redenta*, Panzano in Chianti, Edizioni Feeria, 2012, p. 46

³ Si legge in MARGHERITA DALMATI, *Il viso riflesso della luna*, in AA. VV., *Per Cristina Campo. Atti delle Giornate di Studio sulla scrittrice*, a cura di Monica Farnetti e Giovanna Fozzer, Firenze, 7-8 gennaio 1997, Milano, Scheiwiller, 1998, p. 124

⁴ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 95

⁵ MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Cristina Campo e gli ultimi anni fiorentini*, cit., p. 53

Il timbro poetico con cui si modula la voce di Vittoria è alto e puro, caratterizzato da un costante equilibrio tra la necessaria eleganza di cui la parola vive e la «grazia del gioco». Alla base vi sono l'attenzione, l'ascolto e l'accoglimento fiducioso nella convinzione che la poesia è figlia della liturgia, la quale è il suo archetipo: entrambe sono infatti «splendore gratuito, spreco delicato, più necessario dell'utile»⁶.

In una lettera a Remo Fasani del 12 gennaio 1952 scrive:

Aggiungerò tout en passant che dalla sua partenza nessuno mi ha più trasfuso quel particolare fervore senza il quale io non so cominciare nulla: quella fanciullesca dedizione alla poesia che sa conciliare una rituale purezza con la indispensabile grazia del gioco. (Ricorda le primaverili letture di Li Po - lentamente affettato col suo coltello a serramanico?)⁷.

Nella sua recensione a *Il flauto e il tappeto*, Guido Ceronetti ha parlato di «parola purgata» con «lievi mani - lievi ma simili a coltelli, ai coltelli meticolosi della Moore»⁸. *Il flauto e il tappeto* ospita saggi - termine che si può usare per reverenza perché non congeniale alla scrittura campiana - il cui argomento e risultato coincidono e sono inafferrabili in quanto si tratta della perfezione. *Il flauto e il tappeto* è un fiore inclassificabile, un rosario sgranato di esempi attinti da tutto - musica, poeti, gesti, liturgia, animali, morte. Ne risulta un trattato aperto, un manuale di perfezione, non un insieme di saggi critici perché «non si danno giudizi» - argomenta Ceronetti - «tutto è già giudicato prima. Si va per gradi di visione»⁹. E Cristina Campo è una visionaria; i tre aggettivi, che lei riferisce a Marianne Moore, Ceronetti li usa per definire tutti i veri visionari - meticolosi, speciosi e inflessibili - che lavorano a farsi veggenti escludendo ogni altro mestiere. Specioso è l'aggettivo più pregante: etimologicamente significa «abbagliante» e la *speciositas* è più della bellezza, definibile in negativo come la non sostanzialità. Il visionario rivela infatti un'abbagliante realtà sovrasostanziale, l'unica che, nella nullità svaporante delle sostanze, non sia labile fumo: un vuoto riempito di luce, un vuoto colmato dalla grazia.

⁶ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 1998, p. 127

⁷ EADEM, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, a cura di Maria Pertile, Venezia, Marsilio, 2010, p. 38

⁸ GUIDO CERONETTI, *Cristina Campo o della perfezione*, in C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 277-282

⁹ *Ivi*, p. 278

2.2 L'eredità dantesca e il ritmo dell'eternità

«Che meraviglia, queste note a Dante. Tu hai creato una critica “astrale”: l’hai edificata cioè nel segno della poesia assoluta»¹, così scrive Cristina a Remo Fasani il 20 ottobre 1954.

È attraverso Fasani che la Campo si immerge nella lettura dell’opera di Dante come afferma nella lettera del 27 gennaio 1952: «Ho ripreso Dante - e in questo viaggio, lo sai, tu sei un po’ il mio Virgilio»².

Negli stessi anni Vittoria condivide la scoperta della Weil con Anna Maria Chiavacci (figlia del filosofo Gaetano Chiavacci e moglie del medievalista Claudio Leonardi), faro fondamentale nell’approfondimento filologico della *Commedia*. Così Cristina la definisce nella lettera a Fasani dell’agosto/settembre 1952:

Ora (a proposito del saggio di Fasani *La grande occasione, Saggio sui Promessi Sposi*) ne sta scrivendo, per mio suggerimento, Anna Chiavacci - giovane, bella, profonda, una weiliana e dantista di qualità. Il suo articolo, o saggio piuttosto, uscirà su *Letteratura*³.

Dante e Simone Weil: cosa legge la giovane Vittoria in quelle pagine? Cosa vibra e consuona nei loro scritti? Dove si concentra l’attenzione della Campo in quell’immenso orizzonte di pensiero alla ricerca di Dio, tanto nel poeta teologo fiorentino quanto nella filosofa francese?

Dante e Simone Weil: due parabole esistenziali solo apparentemente difformi ma mosse in realtà dal medesimo anelito, entrambe caratterizzate dalla più alta tensione spirituale, da quella *attente de Dieu* lungo gli impervi sentieri dell’ascesi intellettuale, dalla chiarezza logica, dal lavoro di erudizione, dalla responsabilità etica e politica.

Sulle orme dei maestri camminano anche Vittoria e Remo Fasani, impegnati nella silenziosa attesa dell’attenzione e quindi della poesia, impegnati cioè nella silenziosa attesa che la poesia maturi non solo sulla carta ma nella loro vita, che diventerà un poema perfetto, immagine dell’eternità. Così scrive la Weil nei *Cahiers*, in un passo copiato a mano da Vittoria e spedito all’amico con la lettera del 12 gennaio 1952:

Exemples de poèmes parfaits, ayant un commencement et une fin, et une durée qui soit une image de l’éternité. Il y en a peu. [...] Écrire - comme traduire - négatif - écarter ceux des mots qui voilent le modèle, la chose muette qui doit être exprimée⁴.

¹ CRISTINA CAMPO, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, a cura di Maria Pertile, Venezia, Marsilio, 2010,

p. 111

² *Ivi*, pp. 43-44

³ *Ivi*, p. 68

⁴ *Ivi*, pp. 126-127

Vittoria applica le categorie weiliane di *pesanteur et grâce* al suo saggio *Riccardo II* di Shakespeare, pubblicato su «La Fiera letteraria» l'11 maggio 1952 e inviato a Fasani il 20 gennaio e il 6 febbraio 1952⁵. In quello stesso periodo Fasani sottopone alla lettura e alla revisione dell'amica due suoi saggi, *Della poesia, del ritmo e dell'eternità* e *L'acquisto del ritmo*. Quest'ultimo è posto in appendice all'epistolario⁶ ed è un'intensa riflessione su come nasce il poeta, sul modo in cui matura e si manifesta l'accordo tra il ritmo delle cose e quello dell'anima, sul modo in cui si fonda «tra l'anima e il mondo un'equazione perfetta»⁷. Fasani interpreta la vocazione poetica attraverso le terzine dantesche: la poesia, cioè «l'acquisto del ritmo», ha inizio «da una melodia interiore che nella vita d'ogni poeta prende un giorno a vibrare, ancora indefinita e dubitante, ma non per questo meno certa». Tale melodia senza nome è già «l'indizio della vocazione, e nel tempo stesso il principio, non d'un assunto definibile, ma d'un consenso e d'una attesa. Il poeta da questo momento accetta il suo destino e comincia la sua avventura». Tale melodia interiore e quasi senza motivo tende poi «a farsi melodia delle cose e degli esseri»⁸, la conquista del ritmo diventa sempre più un'avventura estrema e vertiginosa, la cui meta è

un'esperienza inaccessibile alla fantasia:

All'alta fantasia qui mancò possa;

e negata alla memoria:

Nostro intelletto si profonda tanto,
che dietro la memoria non può ire;

eppure totalmente vera:

Se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne⁹.

La «vertigine estrema» tuttavia è destinata a scadere, presto o tardi, in delirio o in follia se non è governata dal «ritmo dell'eternità». Le immagini che derivano solo dal tempo e dallo spazio, dai suoni e dai colori del nostro universo rimangono opache, esse devono attingere il ritmo oltre

⁵ *Ivi*, pp. 128-138. Il saggio si legge ora anche in CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 1998, pp. 23-30

⁶ *Ivi*, pp. 139-143

⁷ *Ivi*, p. 140

⁸ *Ivi*, p. 139

⁹ *Ivi*, p. 142

il tempo e lo spazio, all'essenza perenne delle cose: solo così moto e quiete, vertigine e pace formano un unico ritmo, insieme ritmo e controritmio.

Ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
sì come rota ch'igualmente è mossa
l'amor che move il sole e l'altre stelle.

Il saggio di Fasani potrebbe essere firmato anche da Rilke, autore dei già citati *Appunti sulla melodia delle cose* e delle *Lettere a un giovane poeta*. Quest'ultimo è un breviario di arte e di vita, un insieme di lettere realmente indirizzate a un giovane scrittore, Kappus, tra il 1903 e il 1908, e pubblicate postume nel 1929. Rilke consiglia di penetrare in se stessi, di cercare la trama della propria vita, di non chiedere aiuto a nessuno ma di tentare di dire al mondo come un primo uomo quello che si vede, si vive, si ama e si perde; bisogna discendere in se stessi, trovare tutto in sé e aspettare, non calcolare ma maturare, come un albero che sta sereno nelle tempeste perché l'estate arriva solo per i pazienti «che attendono e stanno come se l'eternità giacesse davanti a loro»¹⁰.

La Campo apprezza così tanto le riflessioni di Fasani da dedicargli *Dell'attenzione*, un testo sulla natura della poesia interamente ispirato a Dante e alla Weil. I frammenti del 1954, che si leggono nell'appendice all'epistolario, sono dei nuclei sorgivi coesi e organici, poi ampliati negli anni successivi e articolati nel saggio *Attenzione e poesia*, pubblicato sulla rivista «L'Approdo letterario» nel 1961 e poi in *Fiaba e mistero* l'anno successivo. La poetica campiana si organizza intorno alle categorie weiliane di attenzione, mediazione e attesa mentre prende le distanze dall'immaginazione:

Mediazione è dunque facoltà di attenzione. Contro tutto ciò agisce l'immaginazione. [...] Poesia e anch'essa attenzione: lettura a piani multipli della realtà, verità in figure e il poeta è anch'egli un mediatore: tra l'uomo e l'uomo, tra l'uomo e la natura, tra l'uomo e sé medesimo: di conseguenza tra l'uomo e il Dio. [...] Dante non è un poeta dell'immaginazione, ma dell'attenzione. Vedere anime torcersi nel fuoco e nell'ulivo è una forma suprema di attenzione a piani multipli – che lascia puri ed incontaminati gli elementi dell'idea. [...] Attenzione è dunque attesa, durata. Immaginazione è impazienza, fuga¹¹.

L'affinità con la Weil è evidente soprattutto nella conclusione, dove la Campo sottolinea che accordare attenzione a qualcosa significa soffrire per quella cosa quindi implica amore:

Tutto questo, da una parte e dall'altra implica sofferenza come implica amore. “Souffrir pour quelque chose c'est lui avoir accordé une attention extrême”. E inversamente, aver accordato a

¹⁰ RAINER MARIA RILKE, *Lettere a un giovane poeta*, Milano, Adelphi, 2008, p. 25

¹¹ CRISTINA CAMPO, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, a cura di Maria Pertile, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 152-153

qualcosa un'attenzione estrema è interamente soffrirla. Ma l'attenzione è un "attendere certo". Dunque, come la giustizia, è speranza. Forse la sola speranza possibile¹².

Tali frammenti si chiudono quindi con Dante (*Paradiso* XXV, 67-69) a indicare che la *Commedia*, in cui Fasani ha guidato Vittoria come novello Virgilio, è presenza non solo apparente ma strutturante del senso più profondo della ricerca campiana.

Spene - diss'io - è uno attendere certo
de la gloria futura il qual produce
grazia divina e precedente merto.

Interessante notare che nell'elaborazione definitiva di *Attenzione e poesia* (1962) nel finale rimane la citazione dalla Weil ma scompare l'«attendere certo» di Dante sostituito da una lettura a piani multipli in cui la facoltà dell'attenzione dall'ambito poetico si espande alla sfera morale e spirituale: Vittoria quindi non cancella Dante ma mostra di far propria nel modo più autentico la lezione dantesca intorno ai quattro sensi della scrittura, assumendosi la responsabilità di salvare la parola attraverso la polisemia.

“Souffrir pour quelque chose c'est lui avoir accordé une attention extrême”. (Così Omero soffre per i Troiani, contempla la morte di Ettore; così il maestro di spada giapponese non distingue tra la sua morte e quella dell'avversario). E avere accordato a qualcosa un'attenzione estrema è avere accettato di soffrirla fino alla fine, e non soltanto di soffrirla ma di soffrire per essa, di porsi come uno schermo tra essa e tutto quanto può minacciarla, in noi e al di fuori di noi. È avere assunto sopra se stessi il peso di quelle oscure, incessanti, minacce, che sono la condizione stessa della gioia. Qui l'attenzione raggiunge forse la sua più pura forma, il suo nome più esatto: è la responsabilità, la capacità di rispondere per qualcosa o qualcuno, che nutre in misura uguale la poesia, l'intesa tra gli esseri, l'opposizione al male. Perché veramente ogni errore umano, poetico, spirituale, non è, in essenza, se non disattenzione. Chiedere a un uomo di non distrarsi mai, di sottrarre senza riposo all'equivoco dell'immaginazione, alla pigrizia, all'abitudine, all'ipnosi del costume, la sua facoltà di attenzione, è chiedergli di attuare la sua massima forma. È chiedergli qualcosa di molto prossimo alla santità in un tempo che sembra perseguire soltanto, con cieca furia e agghiacciante successo, il divorzio totale della mente umana dalla propria facoltà di attenzione¹³.

Nella lettera a Fasani del 27 gennaio 1952 Vittoria fa delle considerazioni circa il quinto canto del Purgatorio:

Nel quinto canto del Purgatorio, una conseguenza inevitabile dell'una e dell'altra morte (Jacopo del Cassero e Buonconte): il canneto e poi il fiume - il sangue sparso e poi lavato via, così che alla fine è come una morte sola in due tempi, come nelle storie affrescate. Anche nel ricordo tutto si fonde in un solo odore di padule, d'uomo braccato, di acqua che porta via. Nulla d'importante, immagino, in questa notazione. Ma quando ho un'idea su Dante debbo fargliela sapere (Ne ho così poche - e non solo su Dante, ahimè)¹⁴.

¹² *Ivi*, pp. 154-155

¹³ EADEM, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 169-170

¹⁴ EADEM, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, cit., pp. 43-44

Le osservazioni della Campo non sono affatto trascurabili: alla luce dell'«immaginazione visiva» di Eliot, Cristina chiarisce l'equazione tra poesia e visione, la perfetta coincidenza tra parola e immagine, contraria alla tendenza novecentesca di ridurre la poesia a cronaca. La *vis poetica* campiana vede e fa vedere persone, gesti, luoghi dipingendoli con il concorso di tutti i sensi, come farà ad esempio in *Missia Romana* e in *Diario bizantino*, perché solo assumendo la corporeità e la concretezza materica del reale l'immagine può transitare verso il simbolico e l'anagogico.

In secondo luogo è da notare che le considerazioni campiane coincidono con l'interpretazione proposta dalla Chiavacci Leonardi che vede nei tre racconti di Jacopo del Cassero, Buonconte e Pia senese (nascosta nelle terzine finali) «diversi e simili nello stesso tempo [...] quasi un unico discorso poetico. I tre racconti presi insieme vengono a comporre un quadro dei successivi momenti di una stessa morte»¹⁵.

L'opera campiana propone, al pari di quella dantesca, una visione cosmologica e antropologica radicata nella Bibbia, meditata attraverso la tradizione patristica e liturgica ed espressa come esperienza a un tempo individuale e universale, secondo la quale l'uomo ha un destino da realizzare e solo in questo trova la felicità: si pensi all'appello ammaliatore del flauto, ricavato dal Salmo 57 - posto in esergo al saggio *Il flauto e il tappeto*¹⁶ - e al disegno nascosto nella trama del tappeto, metafore alla base della tensione etica ed escatologica del *Flauto e il tappeto*. Monica Farnetti nel 1998 afferma:

Dante non è mai scomparso dalle letture e dalle citazioni della Campo, ed è dunque più simile alla meta “che cammina al fianco del viaggiatore” che non al traguardo di un passaggio vero e proprio. Poeta della Trinità, come Rublëv ne è il pittore, Dante si conferma il grande maestro di allegorie, colui che insegnò alla Campo il culto della liturgia come forma privilegiata nonché l'artista che senza pari - fatta eccezione per Rublëv - seppe annullare dall'interno la distanza analogica fra poesia e teologia, bellezza e dottrina¹⁷.

La Campo mutua da Dante alcuni pilastri della sua poetica che riflette poi la sua *Weltanschauung*, cioè la sua visione integrale del mondo: la poesia come attenzione e mediazione contraria all'immaginazione arbitraria, la poesia come attesa del reale, come devozione al mistero di ciò che esiste e che genera nella forma più autentica il simbolo; il carattere polisemico del testo letterario; l'importanza della liturgia come *kairòs*, momento

¹⁵ DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Zanichelli, 2000, vol. II *Purgatorio*, pp. 79-81

¹⁶ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, cit., p. 113

¹⁷ MONICA FARNETTI, *Il privilegio del segno*, in AA. VV., *Per Cristina Campo. Atti delle Giornate di Studio sulla scrittrice*, cit., p. 30

d'incontro tra Dio e l'uomo, la liturgia come «l'ombra stampata sulla terra di quell'altra liturgia che nei cieli è offerta incessantemente»¹⁸; il viaggio come parabola della vita che muove verso una fine che paradossalmente coincide con un ritorno, con la riscoperta della «pars mea, hereditas mea in aeternum»¹⁹.

Illuminante è un passo di *In medio coeli*, dove la Campo afferma che la fiaba e la Sacra Scrittura sono testi sapienziali, che guidano l'infanzia verso la maturità e coniuga il ritmo eterno di Fasani con il crocevia tra il tempo e l'eternità eliotiano, citando esplicitamente Dante con cui intrattiene un'affinità elettiva; si pensi al canto XXXI del *Paradiso*:

io, che al divin da l'umano,
a l'eterno dal tempo era venuto (vv.37-38)

Quanto paradossale dunque l'idea pur esattissima di viaggio, di sforzo, di pazienza. In questo paradosso è il crocevia tra l'eterno e il tempo, perché la forma deve distruggersi da sé, ma solo nel momento in cui si compie perfettamente [...] Questo ritmo di viaggio rapinoso e lentissimo - questo ritmo eterno - è proprio della fiaba come di tutti quegli scritti spirituali che prestano e riprendono di continuo alla fiaba le sue esatte iperboli, i suoi precisi impossibili. Il *Cantico spirituale* di san Giovanni della Croce [...] La fiaba delle fiabe, il viaggio dei viaggi, *Il libro di Tobia* [...] Furono sempre poche le opere di poesia così distese sopra il tempo umano e pochissime hanno data recente [...] E allo stesso modo che nella memoria e nel sogno, così in ogni opera che partecipi dell'arcano è sempre un unico tema che ritroviamo ancora e ancora, dapprima come un fragile seme, poi come l'albero su cui gli uccelli nidificano a migliaia: dalla Vita Nota alla Commedia, dalle prime alle ultime carte di Hofmannsthal o di Proust²⁰.

Cristina Campo si colloca in quel filone da lei stessa delineato che va da Dante alla Weil, da William Carlos Williams a John Donne, per il quale usa parole che si potrebbero applicare anche a lei: John Donne ha compiuto «lo strepitoso salto in alto di salmone controcorrente» orientando «le forme del proprio tempo su sostanze simboliche che infinitamente le trascendevano. La pianta delle chiese tornò alle antiche forme di croce greca, l'ascetica e la mistica ai loro fondamenti: la Scrittura, i Padri greci, il monachesimo primitivo [...] Donne avvampa laddove alle forme apparenti del suo secolo soggiace, nutrendole occultamente da sé, quella simbologia cosmologica e ascetica che è infine la stessa di Dante Alighieri, del Breviario monastico, delle antiche cattedrali ricoperte d'edera e d'erba»²¹.

Reminiscenze dantesche - una vera e propria costellazione di lessemi classici e danteschi - emergono anche in *Passo d'addio*, come mette in luce Giovanna Scarca²², in un'analisi da me

¹⁸ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, cit., p. 135

¹⁹ *Ivi*, p. 132

²⁰ *Ivi*, pp. 18, 22, 26

²¹ *Ivi*, p. 191

qui riproposta. Nelle undici liriche troviamo per tre volte il termine “anima”: in *Moriremo lontani* («Dell’anima ben poco/ sappiamo»), nell’ultima strofa di *A volte dico* e nell’ultimo componimento, *Devota come ramo* («su acutissime làmine/ in bianca maglia d’ortiche, / ti insegnerò, mia anima, / questo passo d’addio»). Rilevante il testo iniziale, *Si ripiegano i bianchi abiti estivi*, dove troviamo il binomio tipicamente dantesco “sole-ombra” («e tu discendi sulla meridiana [...] dove sole era ombra ed ombra il sole»). Vi è poi una serie di versi che insiste sulla coppia fuoco/ulivo o sul rosa che infiamma il verde perenne ulivo, ricollegandosi al già citato passaggio di *Dell’attenzione* («Vedere anime torcersi nel fuoco e nell’ulivo»). Si pensi al terzo componimento, dove vi sono «un eterno rosa» e «oscillante tra il fuoco degli uliveti/ brillava Ottobre antico, nuovo amore», o al testo successivo: «...vedo l’ulivo / roseo sugli orci colmi d’acqua e luna», e si pensi ancora a *Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere*: «E la mia valle rosata dagli uliveti».

Notevole nel quarto componimento il termine “spera” («come spera nel vino»), parola dotta e rara, ricorrente nel *Paradiso* per indicarne i cieli. Altri *topoi* linguistici esemplari della *Commedia* sono “stella” in *La nave era sospesa tra la notte e le strade*: «(Ora tutta la vita è nel mio sguardo/ stella su te, sul mondo che il tuo passo richiude) e “amore” ricorrente quattro volte: nel verso già citato del terzo componimento, *Ora che capovolta è la clessidra*, due occorrenze in, appunto, *Amore, oggi il tuo nome* e più avanti «T’ho barattato, amore, con parole» e infine nel penultimo testo, *Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere*: «e la città intricata dei miei amori».

Straordinariamente bella è l’*Elegia di Portland Road* dedicata alla morte di Simone Weil, dove troviamo la dinamica ragione/fede, parola/spirito, morte/resurrezione. La terzina finale, potente e musicale, mostra il modo in cui la Campo si è immersa nella *Bibbia* e nella *Commedia*, condividendone il medesimo orizzonte di senso e di fede:

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

È una terzina densa di echi letterari: il rovetto ardente è immagine dell’*Esodo* (3, 1-2), figura del mistero divino, il verbo “avvampare” è tipicamente dantesco e usato anche da John

Donne; in generale la terzina evoca il fuoco d'amore che vivifica i cieli danteschi, il riso e lo splendore di Beatrice, la luce di beatitudine e il sorriso di cui splendono i vivi.

²² GIOVANNA SCARCA, *Dante e il ritmo dell'eternità*, in AA. VV., *La via dell'interiorità redenta*, cit., pp. 78-94

...Ne' mirabili aspetti
vostri risplende non so che divino
che vi trasmuta da' primi concetti (*Par.* III, 58-60)

Siamo nel cielo della Luna e a partire da Piccarda Donati, attraverso i cieli tolemaici fino all'Empireo, Dante descrive la progressiva crescita della luce, il moltiplicarsi della gioia, del sorriso dell'universo, fino alla riviera di luce del XXX canto. A tal proposito è interessante il ritratto di Cristina Campo fatto da Guido Ceronetti che la definisce un «segno» di quell'inesprimibile che l'ha visitata e ne vede «l'unicità e la beatitudine» proprio «nel canto di Piccarda: librata in uno spazio spirituale di esilio e canto, senza misura»: Cristina è «una luce - per chi è in grado, per intuitiva iniziazione, di riconoscere quel che sia Pneuma e filialità luminosa, ancora»²³.

Il riferimento alla *Commedia* traspare anche in *La Tigre Assenza*:

Ahi, che la Tigre,
la Tigre Assenza,
o amati,
ha tutto divorato
di questo volto rivolto
a voi!

In tale componimento, *pro patre et matre*, Cristina è traghettata dalla soglia di orrore e di silenzio annichilente alla preghiera e alla poesia, come quotidiane necessità. La metafora d'apertura minaccia di ingoiare la parola gettandola in uno sprofondamento interiore, ma dopo la discesa agli inferi la parola-*planctus* rinasce in un melodioso salmodiare, simile a quello dei monaci di Sant'Anselmo. Dantesche sono l'interiezione *Ahi* in apertura e l'*adnominatio volto rivolto* che richiama le paranomasie *volto/vòlto*, *rivolto/volto* attestate in *Inf.* I, 34-36, *Purg.* XII, 71-73, *Purg.* XXX, 121-123 e *Purg.* XXXII, 16-18.

Echi danteschi caratterizzano anche le traduzioni. In *Perpetuum mobile: la città*, traducendo il «Tearful city...» di Williams come «lagrime/lagrimare» la Campo ricorre a termini che contraddistinguono l'atmosfera della voragine infernale, altrove usa invece la forma moderna «lacrime». Nella traduzione di *Galerie religieuse* di Djuna Barnes, risaltano simboli liturgici e danteschi: «il Sangue dell'Agnello e l'orifiamma/ sorgono e tramontano sul gheriglio del

cuore». La «pacifica orifiamma» simboleggia lo splendore di Maria nella Candida rosa, in *Par.* XXXI, 127.

²³ GUIDO CERONETTI, *Cristina*, in C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, cit., pp. XIV-XV

I testi campiani sono una fedele e creativa riscrittura del testo biblico, al pari dell'opera dantesca mostrano la capacità di assorbire la Santa Scrittura inscrivendola nella propria invenzione poetica, assumendola nella propria lingua. Prendiamo in esame la III parte di *Missa Romana* intitolata *Agnus Dei*, dove traspare la fonte neotestamentaria unita, ancora una volta, alla presenza di lessemi danteschi.

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.

L'avverbio «soavemente» caratterizza nel *Purgatorio* le più delicate liturgie:

ambo le mani in su l'erbetta sparte
soavemente 'l mio maestro pose (*Purg.* I, 124-125)

e alcuni incontri, come quello con Casella (*Purg.* II, 85).

Pregnante è l'uso di "concepire nella mente": in Dante, come noto, la mente riveste una centralità metafisica, filosofica e teologica, è l'equivalente dell'anima razionale o intelletto, è fine e preziosissima, capace di distinguere il bene dal male, dotata della facoltà del libero arbitrio, è «deitate» (*Convivio* III, II, 14.19), come ricorda anche Marco Lombardo:

A maggior forza e a miglior natura
liberi soggiacete; e quella cria
la mente in voi che 'l ciel non ha in sua cura (*Purg.* XVI, 79-81)

Per la Campo è nella mente che l'uomo può concepire l'Agnello di Dio, cioè accogliere il mistero dell'incarnazione del Figlio di Dio, in una dinamica di viscerale accoglienza d'amore e di pieno e fiducioso abbandono alla volontà divina; solo così l'umanità potrà tornare

all'innocenza primitiva avviandosi verso la salvezza («Non si può nascere / ma si può morire / innocenti»).

Consideriamo ora *Diario Bizantino*, lungo poemetto di 199 versi, articolato in quattro parti e ispirato alla Divina Liturgia di San Giovanni Crisostomo. Si tratta di una poesia piena di simboli biblici e danteschi come la stessa autrice dichiara in nota: «Lume coperto», «sepolto Sole», «portentoso Fiore», «selva», «neve», «stelle», «tenebre», «rose», «fiamma», «rosa». Le strofe di tale componimento sono quanto di più bello e mistico la nostra autrice ci abbia donato: potente è il verso ricorrente per tre volte «Che con più denti dell'amore morde» che richiama il canto XXVI del *Paradiso*, cioè il dialogo nel cielo delle Stelle fisse in cui l'evangelista Giovanni interroga Dante sulle motivazioni del suo amore in Dio e il poeta conia tale metafora, la cui fisicità appartiene all'esperienza mistica:

Ma di ancor se tu senti altre corde
tirarti verso lui, sì che tu suone
con quanti denti questo amor ti morde.

Cristina Campo, al pari di Dante, di fronte alla realtà assoluta di cui l'uomo è assetato come suo supremo desiderio, subisce il "trasumanare" di tutte le facoltà sensibili e intellettive: il linguaggio si affina in direzione di immagini diafane e luminose, si sublima nei latinismi, nei neologismi, nelle citazioni bibliche per provare ad esprimere ciò che oltrepassa l'umano.

La Campo compie la sua ascesi spirituale nell' "intelletto d'amore", amore che abbraccia e salva le cose dalla caducità proiettandole nella dimensione dell'eternità, della pura luce intellettuale, amore che «è per essenza tragico perché da esso - solo da esso - la freccia del nostro presente vola istantaneamente a configgersi nel futuro: superando di colpo tutto lo spazio che noi dovremo lentamente percorrere, fissando un termine ignoto a cui non potremo in alcun modo sottrarre la nostra anima» (*Vita Nova*, XIV, 8-9). Anche Cristina come Dante e come la mistica Maria Zambrano, che medita sulle medesime pagine della *Vita Nova* in un dattiloscritto inedito del 1966 - informa Giovanna Scarca²⁴ - attraversa una tappa di non ritorno nella propria maturazione artistica ed esistenziale, coniugando mete, ragione e pensiero all'amore, facendo coincidere il pensare e il sentire.

Dante e la Bibbia sono i grandi codici della cultura occidentale che la letteratura del Novecento ha riscoperto attraverso autori riconosciuti come classici, quali Ezra Pound, T.S. Eliot, Paul Claudel, Charles Péguy. Riscoperta che si rispecchia nell'opera campiana che non ha mai smesso di assimilare l'*imagery* dantesca: Dante è per lei maestro sempre presente che agisce in profondità come *humus*.

²⁴ GIOVANNA SCARCA, *Dante e il ritmo dell'eternità*, cit., p. 91

Concluderei mettendo in luce la differenza, o meglio la progressione, tra la liturgia del tempo di *Passo d'addio* cioè delle poesie giovanili e il tempo della liturgia inaugurato da *La Tigre Assenza*. C'è una profonda coerenza, una sostanziale continuità all'interno però di una maturazione, di una crescita come in un cammino spirituale: la visione si amplia, diventa più comprensiva e al tempo stesso più sintetica ma è sempre piena di realtà e tutto scaturisce dall'Amore che l'Eterno Creatore ha per la creazione - gli uomini, la storia, il paesaggio, gli amori terreni.

2.3 Il senso della musica e la sprezzatura

Poesia e musica formano una cosa sola, infatti - scrive Zolla in un articolo sul «Corriere della Sera» del 15 novembre 1987¹ - «si sa che, se è tale, un verso deve essere cantabile, che una prosa significativa deve avere ritmo, accenti, armonia. Ma di solito non si va oltre un uniforme ron-ron di fondo, pochi sanno come rilevare, mercé la scelta e la disposizione dei vocaboli, il calco di una disposizione musicale. Dante è l'esempio classico di quest'arte: chi le abbia familiari, riode leggendolo via via le monodie gregoriane di mattutino, vespro e compieta».

Zolla prosegue constatando che nella letteratura moderna pochi si sono cimentati in questi giochi d'abilità, in quest'«arte del ricalco musicale», come Proust, Pasternak e Cristina Campo, appunto, in particolare nella raccolta *Gli imperdonabili*. In quest'ultima il saggio *Con lievi mani* tratta della sprezzatura: dopo aver riportato alcune definizioni dei dizionari «molto belle e molto imprecise, non avendo la nobile parola sinonimi o equivalenti», Cristina afferma che «La sprezzatura è arte»², e, come nell'abbigliamento, talvolta aiuta la bellezza. La sprezzatura è uno degli aspetti chiave dell'opera campiana ereditata, ad esempio, da Della Casa, che con il suo verseggiare rotto equivalente stilistico della sua angoscia da uomo travagliato, supera il Petrarchismo anticipando il Barocco.

Per la Campo la sprezzatura non è però sinonimo di *gravitas*, densità di contenuto espressa in una forma difficile ma, al contrario, non si dissocia dalla piacevolezza e dalla grazia: ancora una volta la Weil, *La pesanteur et la grâce*.

La sprezzatura è un ritmo morale, è la musica di una grazia interiore, è il tempo, vorrei dire, nel quale si manifesta la compiuta libertà di un destino, inflessibilmente misurata, tuttavia, su un'ascesi coperta. Due versi la racchiudono come un astuccio l'anello: «Con lieve cuore, con lievi mani/ la vita prendere, la vita lasciare...»³.

Maestro di sprezzatura, «delicata, feroce geometria che rende possibile la danza della libellula», è stato per Cristina proprio Chopin con le sue danze, infatti, argomenta «è tipico della sprezzatura questo scegliersi, quale messaggera dell'ineffabile e del tremendo, la forma tra tutte meno canonizzata: la danza»⁴. La Campo riconosce come maestri di sprezzature anche Cosimo de' Medici che abbandona gli ambasciatori per costruire un flauto di legno a un nipotino,

¹ ELÉMIRE ZOLLA, *La verità in uno stile*, in AA. VV., *Per Cristina Campo. Atti delle Giornate di Studio sulla scrittrice*, a cura di Monica Farnetti e Giovanna Fozzer, Firenze, 7-8 gennaio 1997, Milano, Scheiwiller, 1998, pp. 284-285

² CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 97

³ *Ivi*, p. 100

⁴ *Ivi*, p. 105

l'imperatore Montezuma che si apre la veste sul petto per mostrare a Cortés di essere do carne ed ossa e non un dio e Potēmkin che stende il suo mantello di zibellino sulla neve e muore all'aperto, fuori dall'albergo, per non disturbare i compagni di viaggio. Il maestro supremo di sprezzatura è per Cristina il Cristo con le sue ineffabili soluzioni che sconvolgono l'ordine del mondo, ad esempio, «se uno vuol prenderti la tunica e tu lasciagli anche il mantello»⁵. La sprezzatura è «questa musica leggera e veemente» che ritma la vita «tutta oblio e sollecitudine, tutta sorriso e pietà»⁶.

La musica è per Cristina, come il rito religioso, un'arte ineffabile, dove il tempo è interiore e lo spazio diventa straordinario e attraverso la quale si può comunicare ciò che è inspiegabile con concetti e parole.

La liturgia etimologicamente è il “servizio del tempio”, una forma artistica cioè del mistero divino, che esalta i sensi con le immagini, con il canto e con i gesti dei celebranti che acquistano quasi valenza teatrale: l'arte e la musica contribuiscono quindi a creare il clima espressivo idoneo alla preghiera mediando tra il mondo sensibile, spazio quotidiano della realtà, e il mondo dello spirito, portando il divino all'uomo e innalzando il mondo terrestre a Dio. La Campo è attratta dal fascino arcaico della musica nel rito, in particolare nelle cerimonie antiche caratterizzate dalla

grande allure della visione: quell'eleganza di viva fiamma, quel dialogare serrato, rubato, rapito tra le potenze dell'anima e l'invisibile, quel cadere di pause interstellari – altra e più incalzante scrittura del Dio, che apriva nel blocco cieco del mondo mille punti di fuga verso il regno della bellezza soprannaturale: che è il regno degli specchi raddrizzati e dei ceppi caduti, dove prendere e lasciare sono una sola estasi⁷.

⁵ *Ivi*, p. 110

⁶ *Ivi*, p. 111

⁷ *IBIDEM*

2.4 Analisi del canzoniere *Passo d'addio*

Passo d'addio è un esile e cristallino «libriccino»¹ - così lo definisce la stessa autrice nella lettera a Mita del 27 agosto 1956 - pubblicato dapprima in tiratura limitata nel dicembre 1956 da Vanni Scheiwiller (ora in *La Tigre Assenza*, raccolta del 1991). La *plaque* segna l'esordio poetico della trentatreenne Cristina Campo, fino ad allora conosciuta come traduttrice di versi altrui (Hofmannsthal, Mörike, Mansfield, Weil), per scritti apparsi su note testate quali «Paragone», «L'Approdo», «La Chimera», «Stagione» e per aver fondato nel 1951 con Piero e Gianfranco Draghi la rubrica «Posta letteraria» sul «Corriere dell'Adda».

Il volumetto pareva destinato a pochi eletti, in particolare all'amica Margherita Pieracci Harwell, cui Cristina fece dono, per il Natale del 1954 del Quadernetto, contenente cinque delle undici poesie di *Passo d'addio*, unica redazione manoscritta. La silloge campiana aveva poi ben poco da condividere con il clima letterario in cui comparve, caratterizzato dalla volontà di rottura con la tradizione lirica, fra declinante neorealismo e prime avvisaglie della neoavanguardia. La raccolta si struttura infatti come un libro di poesia, i cui temi dominanti sono l'amore e l'addio: la conclusione di un legame sentimentale con un imprecisato "tu" e l'avvio di un nuovo percorso amoroso che va al di là dell'umano. Il titolo non è casuale dato che il passo d'addio è l'ultimo passo di danza che l'allieva disegna prima di lasciare l'accademia: immagine quindi dell'ultimo canto con cui congedarsi da una stagione di vita terminata prima di iniziarne una nuova. Pietro Gibellini afferma che

gli undici testi arrivati al battesimo della stampa formano un canzoniere, sia pure a struttura debole, anzi delicata, discreta. La volontà di costruire un organismo percorso da nervature di senso, e di armonia, è palese anche nel progressivo processo di distillazione cui è sottoposta la raccolta poetica, da cui Cristina non esita a escludere sei componimenti del già esile Quadernetto².

In esergo sono posti alcuni versi di Eliot (*Four quartets, Little gidding*, II, vv.65-66)

For last year's words belong to last year's language
And next year's words await another voice

che indicano il percorso compiuto dall'io lirico tra continue riprese e ciclici ritorni, confermato dal fatto che l'edizione Scheiwiller si chiudeva con due traduzioni da Eliot, a incorniciare le liriche nel segno del poeta inglese dando coesione all'intera raccolta.

¹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 32

² PIETRO GIBELLINI, *La poesia di Cristina Campo: un «Passo d'addio»*, in *Cristina Campo*, a cura di Enzo Bianchi e Pietro Gibellini, in «Humanitas», 3, 2001, p. 334

Le poesie, senza titolo, sono organizzate senza rispettare l'ordine cronologico di stesura: la lirica d'apertura risale al 1945, agli esordi poetici cioè, la VII è del Natale 1954, II e III sono dell'ottobre

dello stesso anno, le altre (IV, V, VI, VIII, IX, X, XI) sono da ritenersi composte tra il 1954 e il 1955.

- I Si ripiegano i bianchi abiti estivi
- II Moriremo lontani
- III Ora che capovolta è la clessidra
- IV È rimasta laggiù, calda la vita
- V A volte dico: tentiamo d'esser gioiosi
- VI Ora non resta che vegliare sola
- VII La neve era sospesa tra la notte e le strade
- VIII Ora tu passi lontano, lungo le croci del labirinto
- IX Amore, oggi il tuo nome
- X Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere
- XI Devota come ramo

Tale assetto conferisce continuità al discorso unendo, in virtù della posizione che occupano, i singoli microtesti in un macrotesto il cui asse portante è – nota Gibellini - «la misura temporale dell'anno, percepito come eterno ritorno nella pienezza dei dodici mesi, a cui le undici composizioni sembrano volutamente approssimarsi per difetto»³.

Il percorso campiano è marcato dagli indicatori spazio-temporali e dai deittici, oggetto di un dettagliato studio da parte di Nicola di Nino⁴. Su 103 forme verbali 59 (57%) sono tempi commentativi e solo 11 (11%) narrativi con l'intento di creare un alto livello di attenzione nel lettore, coinvolto così nel medesimo itinerario dell'autrice, che apparentemente è un cammino personale ma in realtà si rivolge a chiunque voglia intraprenderlo. Inoltre tra i tempi commentativi domina, con 40 occorrenze su 59 (68%), il presente, il tempo del discorso, a sottolineare lo sforzo allocutorio. Notevoli ai fini della coerenza macrotestuale anche gli avverbi: *là* (III, VIII), *laggiù* (IV), *dove* e *là dove* (VIII) indicano un luogo distante sia da chi parla che da chi ascolta. La collocazione nel presente, oltre che dai tempi verbali, è ribadita anche dagli avverbi, in particolare *già*, che indica il manifestarsi nel presente di un evento

presagito, e *ormai*, che, quasi sinonimo di *già* con valore conclusivo, constata l'abbandono dell'amato: «l'amara bacca *già* stilla il sapore/ dei sorridenti addii» (I), «*già* mi sorge alle spalle, con gli uccelli [...] *già* prossimi, *già* nostri, *già* lontani» (III), «con me, *già* trapassato in altro

³ *IBIDEM*

⁴ NICOLA DI NINO, *Il "Libro di poesia" di Cristina Campo*, in AA. VV., *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2006, pp. 211-226
viso» (IV), «tanto scavata è ormai la deserta misura» (V). Altro avverbio che riconduce al presente, momento cruciale di un mutamento decisivo, di un capovolgimento esistenziale, è *ora*, sempre in posizione forte, a inizio di lirica o di verso. Per la prima volta compare nel III componimento a indicare un'inversione («*Ora* che capovolta è la clessidra») poi torna altre cinque volte nella seconda metà della raccolta: «*Ora* non resta che vegliare sola» (VI), «*Ora* tutta la vita è nel mio sguardo» (VII), «*Ora* tu passi lontano, lungo le croci del labirinto» (VIII), «*Ora* è sparsa l'acqua della vita» (IX), «*Ora* rivoglio bianche tutte le mie lettere» (X). Si crea così un lungo *fil rouge* incipitario che cuce i primi e gli ultimi testi intensificando la percezione del salvifico *itinerarium mentis ad Deum*, marcato anche dalla sequenza dei luoghi geografici: Bellosguardo (III), Colono (VI), Bassora (VI), Samarcanda (VIII), Damasco (X). La Campo compie il suo percorso culturale, spirituale e fantastico, partendo dall'amatissima Toscana, passando poi nell'Attica, scendendo in Medio Oriente (anche in X parla di «O Medio Oriente disteso dalla sua voce») e risalendo in Asia Centrale, a Samarcanda per ridiscendere in Siria, a Damasco. Il VI componimento è in tal senso il più rilevante poiché i luoghi menzionati indicano il passaggio dalla Grecia del mito alla Mesopotamia delle fiabe.

A connettere tra loro i microtesti concorrono inoltre tre macro-sequenze: l'abbandono del "tu" amante, il conseguente approdo alla solitudine con l'avvicinamento a un "tu altro" e il contrasto luce-buio: «Sarà molto/ se poserò la guancia nel *tuo* palmo/ a Capodanno» (II), «*Ora* non resta che *vegliare sola*» (VI), «*Torno sola* [...] *Torno a te*» (IV), «In un suono soave/ di campane diletto *sei venuto* [...] stella su *te*, sul mondo che il *tuo passo* richiude», «*Ora* tu passi lontano [...] tu, senza più fanciulla che disperda le voci [...] Poiché dove *tu* passi è Samarcanda [...] e *attento*: fra pietra e pietra corre un filo di sangue/ là dove giunge il *tuo piede*» (VIII), «Amore, oggi il *tuo nome* al mio labbro è sfuggito [...] *ti* riconoscerò dall'immortale/ silenzio» (IX). Alla fine la poetessa acquisisce consapevolezza della propria misura interiore, come testimonia il ricorrere del possessivo di prima persona nell'ultimo componimento («ti insegnerò, *mia* anima,/ questo passo d'addio») e in X in forma di poliptoto («*Ora* rivoglio bianche tutte le *mie* lettere,/ inaudito il *mio* nome, la *mia* grazia rinchiusa/

ch'io *mi* distenda sul quadrante dei giorni [...] E la *mia* valle rosata degli uliveti/ e la città intricata dei *miei* amori [...] il *mio* palmo segnato da tutte le *mie* morti [...] voglio destarmi sulla via di Damasco»). La Campo aspira alla scoperta solitaria della propria identità in un percorso dal “tu” all’“io” per poi potersi rivolgere a Dio in un mistico silenzio. La terza macro-sequenza è il percorso luce-buio: «Trema l'ultimo canto nelle altane/ dove *sole* era l'ombra ed ombra il *sole*» (I), «che l'avvenire, questo *caldo sole*, / già mi sorge alle spalle [...] del mio domani giovane del *sole*» (III), «e *luna*/ del lungo inverno» (IV), «oscura *notte*» (V), «Non resta che protendere la mano/ tutta quanta la *notte*» (VI), «La neve era sospesa tra la *notte* e le strade [...] O tenera *tempesta/ notturna*» (VII), «le *notte* piovose» (VIII), «ch'io mi distenda sul quadrante dei giorni,/ riconduca la vita a *mezzanotte*» (X). Nell'ultimo testo il compimento della *visio* coincide con la fine della notte di cui si spera un rapido ritorno. Rilevante è anche il passaggio dalla meridiana (I) che segna il tempo con il sole alla clessidra (III), strumento da interno.

Oltre che a livello tematico anche sul piano metrico si realizza un compatto equilibrio strutturale. La prima lirica è la più fedele alla tradizione, infatti, si articola in tre strofe di tre versi, due endecasillabi chiusi da un settenario. Nel secondo componimento domina l'endecasillabo con le eccezioni di tre settenari (vv.5, 9, 13) mentre la chiusura è formata da un novenario. Nel terso testo compaiono versi composti (un doppio settenario al v. 8 e un settenario unito a un quinario al verso successivo), prevalgono comunque gli endecasillabi ad eccezione di un novenario (v.4) e di due settenari (vv.7, 11). Particolare attenzione merita il componimento seguente dove la prima strofa richiama la strofa saffica, resa dagli autori italiani con tre endecasillabi chiusi da un quinario o da un settenario, come in questo caso; la strofa successiva allude anch'essa al metro greco, formata da tre endecasillabi chiusi da un novenario; la terza è invece aperta da un settenario e chiusa da due endecasillabi con parola-rima viso, assonanza interna (*vino* v.11) e rima interna (*trapassato: consumato* vv. 10-11). Notevole è il successivo verso a scalino: un endecasillabo franto con spazio bianco avente valore tematico in quanto tende a configurare visivamente la condizione di solitudine, momento fondamentale per compiere il percorso ascetico. Punto di svolta della raccolta è il sesto componimento la cui impalcatura metrica dà al lettore il segnale che una nuova via comincia ad essere percorsa: la Campo approda all'endecasillabo sciolto: su 14 versi 12 sono endecasillabi sciolti, il quinto è un doppio settenario, il quattordicesimo è un ottonario, non vi sono inoltre rime, tranne una, *ventilato: acquattato* (vv.12-13), ma solo tenui consonanze (*Colono* v.2 - *bambina* v.4) e assonanze (*sola* v.1 - *Bassora* v.5). La rima, presente in generale

sporadicamente nella raccolta, non ha ruolo strutturante ma semantico, collegando termini-chiave: *passi:sassi* (II), *dolore:amore:cuore* (III), *vita:infinita* (IV), *oblio:addio* (XI). L'endecasillabo sciolto è il punto d'arrivo dell'itinerario avviato nelle prime cinque liriche, dove ancora vi erano tracce di forme tradizionali. Il sesto componimento segna il passaggio verso un numero ridotto di rime, infatti nei componimenti VII, VIII e IX sono del tutto assenti, ulteriore spia del rifiuto di un espediente avvertito come troppo vincolante. Piano tematico e andamento metrico-retorico vanno di pari passo nella liberazione progressiva dalle forme esteriori: la stessa Campo ribadisce l'importanza della coincidenza delle due sfere quando afferma che «nella poesia, come nel rapporto tra le persone, tutto muore non appena affiori la tecnica»⁵.

Alla luce di quanto messo in rilievo, *Passo d'addio* si configura senz'altro come un canzoniere, un sistema chiuso in cui ogni elemento è in relazione con un altro, ogni microstruttura si connette all'altra e alla macrostruttura: vi è una forte coesione interna fondata sulle ricorrenze tematiche e formali. La Campo è allora da annoverare tra i cultori della tradizione o gli adepti dell'innovazione? La Centovalli insiste sui legami con la tradizione:

Remota, lontana, integrale, la poesia di Cristina Campo fluisce subito con il ritmo e la misura del classico, rifugge dall'essere contemporanea, appartiene al regno magico senza età delle fiabe, dei miti, delle parabole evangeliche⁶.

Scarsella propende invece per collocare la nostra autrice nel filone del modernismo:

In quanto caso letterario Cristina Campo ripropone con urgenza la questione del modernismo in Italia [...] Con la polemica sul verso libero [...] l'evoluzione del modernismo italiano assume un rapporto di liquidazione con le forme chiuse di versificazione⁷.

Quello della Campo è un linguaggio poetico che oscilla tra un personalissimo recupero della tradizione e un graduale abbandono di essa a favore di forme più libere. Il percorso della nostra autrice è intimo e difficilmente condivisibile dal vasto pubblico, come l'appartata Cristina ben sapeva quando scriveva a Mita il 16 giugno 1971:

il mondo d'oggi ha un fiuto infallibile nel tentar di schiacciare ciò che è più inimitabile, inesplicabile, irripetibile. E questo avviene anche nei migliori⁸.

⁵ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 149

⁶ BENEDETTA CENTOVALLI, *Scrivere meno*, in AA. VV., *Per Cristina Campo. Atti delle Giornate di Studio sulla scrittrice*, a cura di Monica Farnetti e Giovanna Fozzer, Firenze, 7-8 gennaio 1997, Milano, Scheiwiller, 1998, p. 37

⁷ ALESSANDRO SCARSELLA, *Cristina Campo scrittrice europea*, in AA. VV., *Per Cristina Campo*, cit., p. 41

⁸ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 248

3. Analisi tematica

A rivestire interesse, in sede interpretativa, è più il “come” che il “cosa”, la significazione piuttosto che i significati¹.

3.1 Il simbolo e la figura della 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?².

Quella della Campo per le fiabe si prefigura sin dall’infanzia come una predestinazione - termine a lei molto caro - e sfocia in età adulta in un vero e proprio amore per le fiabe che vengono rilette e studiate dalla nostra autrice su più piani considerati contemporaneamente e mai distintamente. A tal proposito è bene ricordare, sulla scia delle considerazioni di Scarsella, che nella tradizione della fiaba si biforcano due linee: la linea artistica (da Apuleio alle *Mille e una notte*) e la linea etnografica (da Perrault ai Grimm, dalle grandi raccolte ottocentesche alle *Fiabe italiane*, raccolta presentata da Calvino nel 1956). Spiega Scarsella che «alle due linee coincidono due distinte tradizioni di lettura: la morfologia della fiaba corrisponde alla scuola etnografica; la ricerca dei simboli e degli archetipi (secondo un’analisi di matrice essenzialmente junghiana) si pone come un obiettivo intrinseco all’ideologia della fiaba letteraria o, per intendersi meglio “letteraturizzata”»³. Cristina Campo intuisce la struttura profonda della fiaba e si pone al di qua della dimensione morfologica, concentrandosi sulla scrittura del favolista colto e non su materiali anonimi, popolari, incorniciati da un raccoglitore etnografo, tuttavia non applica una metodologia junghiana, non ricorre cioè agli archetipi o a una sorta di misticismo psicologico. Nella sua lettura la Campo

vede le fiabe come veicolo di trasmissione di un sapere particolare che ha a che fare con l'attenzione, con la capacità di ascolto degli esseri umani:

Come ogni fiaba perfetta anche questa [*Belinda e il mostro* di Madame Le Prince de Beaumont] ci mette a parte dell'amorosa rieducazione dell'anima - di un'attenzione - affinché dalla vista si sollevi alla percezione. Percepire è riconoscere ciò che soltanto ha valore, ciò che soltanto esiste veramente. E che altro veramente esiste in questo mondo se non ciò che non è di questo mondo?⁴

¹ FILIPPO SECCHIERI, *La lampada e le falene. Preliminari all'esegesi di Cristina Campo*, cit., p. 121

² CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, cit., p. 150

³ ALESSANDRO SCARSELLA, *Poetica e ricezione di Cristina Campo*, in AA. VV., *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, cit., p. 135

⁴ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, cit., p. 10

Cristina Campo sceglie la fiaba come veicolo privilegiato di un sapere non codificato, consapevole della non totale dicibilità e conoscibilità del reale e del fatto che ciò che ci sfugge è importante proprio per la sua inafferrabilità e indeterminatezza.

In quest'ottica si può interpretare anche la volontà campiana di nascondere la propria identità, quasi a prendersi gioco delle certezze oggettive, mostrandone l'imprecisione anche in un ambito relativamente semplice, come quello dell'identità, appunto. È come se la Campo volesse metterci in una condizione in cui, non essendo in grado nemmeno di determinare con certezza la maternità dei suoi scritti, siamo costretti a dubitare di poter avere una conoscenza certa della realtà nell'infinità dei suoi significati.

La fiaba è per Cristina «un documento storico *sui generis*»⁵ - sostiene Lara Corradi - e trasmette un sapere ancestrale, valori e simboli eterni in una forma accessibile a tutti coloro che, un tempo bambini, hanno conservato una qualche reminiscenza interiore di quel lontano modo di essere.

Nel saggio *Della fiaba* la Campo afferma che

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 in un mare ondosso. Offre di volta in volta una scelta - ma è una scelta velata da veli sempre diversi⁶.

Tale considerazione va unita a quanto dichiara nei saggi *Con lievi mani* e *Il flauto e il tappeto* a proposito del rito e della liturgia:

Un tempo il luogo geometrico, collettivo di tali ritmi ineffabili erano i riti, le liturgie⁷.

E ancora:

Quella suprema rappresentazione di destini che a uomini non dannati fornisce il rito⁸.

Il rito e la fiaba sono per la Campo la vera conoscenza dal momento che forniscono chiavi di lettura per arrivare alla soluzione dei problemi ma non danno soluzioni vere e proprie, perché non pretendono di avere una risposta valida universalmente ma si limitano a mostrare delle linee guida.

La fiaba dà voce al non detto, lasciando spazio a ciò che non appare chiaramente ma che avvertiamo. Le parole della fiaba dicono più del significato testuale, vanno oltre il significato

⁵ LARA CORRADI, *Cristina Campo e la fiaba*, in AA. VV., *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, cit., p. 228

⁶ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, cit., p.35

⁷ *Ivi*, p, 111

⁸ *Ivi*, p. 127

letterale che resta comunque presente. Il modello narrativo della fiaba diventa nella Campo il modello ideale per ogni altra forma narrativa poiché non appiattisce il reale su un'unica dimensione e rinuncia alla sua pretesa di oggettività e di scientificità per dar voce alla pluralità propria del reale. Afferma infatti la nostra autrice in *Attenzione e poesia*:

Ogni parola si offre nei suoi multipli significati, simili alle faglie di una colonna geologica: ciascuna diversamente colorata e abitata, ciascuna riservata al grado di attenzione di chi la dovrà accogliere e decifrare⁹.

Un altro aspetto rilevante della fiaba è il suo legame con il tema del destino e della predestinazione, scrive infatti la Campo nel saggio *Della fiaba*:

Pesa su ogni fiaba - pesa su ogni vita - l'enigma impenetrabile e centrale: la sorte, l'elezione, la colpa¹⁰.

In un'epoca di omologazione l'opera campiana affida un ruolo primario alla singolarità, sottolineando l'idea che i simboli esistono da sempre e che ognuno vede in essi il proprio destino:

In essi [la fiaba, il tappeto persiano e la parabola] ciascun uomo - come nelle storie di quell'antico maestro, delle quali ciascun uditore non udiva che una sola parte, ma completa e perfetta - leggerà il messaggio destinato a lui e a nessun altro¹¹.

E ancora:

Esiste per ciascun viandante un tema, una melodia che è sua e di nessun altro, che lo cerca fin dalla nascita e prima di tutti i secoli¹².

La possibilità di vedere il proprio destino e di sapervi corrispondere dipende poi dal livello di attenzione che ciascuno è in grado di prestare:

Certo, la voce del flauto è remota. È quasi impercettibile... Chi trasale a quell'esile suono conosce la contemplazione dell'udito. Ciò richiede una durezza affilata nell'ascesi dell'attenzione, perché quel suono è di continuo travolto via, lacerato e disperso dal sibilo percepibile e niente è più facile che crederlo per una morgana dell'orecchio. Altre voci, altri flauti simulano continuamente quel fuoco che si è morti se non si ode¹³.

⁹ *Ivi*, p. 169

¹⁰ *Ivi*, p. 35

¹¹ *Ivi*, p. 65

¹² *Ivi*, p. 137

¹³ *Ivi*, p. 136

L'eroe della fiaba ha prestato l'attenzione necessaria per riuscire a leggere quell'ordine segreto che c'è dietro ogni cosa. È colui che è chiamato fin da principio a leggere in qualche modo quel sopramondo in filigrana, ad assecondarne le leggi recondite nelle scelte, nei suoi dinieghi. Gli si chiede nulla di meno che appartenere simultaneamente, sonnambolicamente a due mondi¹⁴.

L'eroe della fiaba è cioè chiamato a rispondere a un ordine diverso rispetto a quello degli altri esseri umani quindi diventa «un folle per il mondo»¹⁵.

Ha smesso di sperare e si è affidato perché «sperare e affidarsi sono cose diverse»¹⁶: chi spera rimane legato all'ordine della necessità in attesa di un evento imprevisto, chi si affida è invece certo dell'esistenza di un diverso ordine di rapporti. Chi si affida si muove in questo mondo seguendo non l'ordine della necessità che vi regna sovrano ma quello di un mondo altro e perciò appare come un folle che agisce senza ragione ma è proprio questo suo agire che gli permetterà di raggiungere l'oggetto del desiderio:

Vince nella fiaba il folle che ragiona a rovescio, capovolge le maschere, discerne nella trama il filo segreto, nella melodia l'inspiegabile gioco di echi¹⁷.

Così facendo l'eroe della fiaba non conquista solo l'oggetto del desiderio ma anche ciò cui ha rinunciato per averlo:

Non soltanto l'oggetto del suo impossibile amore ma tutti quelli cui seppe rinunciare per esso. Non soltanto la sua vita che non volle salvare ma le vite di tutti quelli che ebbero parte - buona o cattiva - alla santa avventura¹⁸.

La Campo legge la fiaba in chiave mistica come:

una ricerca del Regno dei Cieli, l'inseguimento di una visione ignota e inesplicabile, spesso soltanto di un'arcana parola, per la quale si diserta di colpo la terra amata e ogni bene, ci si fa

appunto pellegrini e mendichi, beati folli dal cuore in fiamme dei quali il mondo si fa beffe e che il mondo “che è dietro quello vero” soccorre e guida con meravigliosi segni e portenti¹⁹.

La Campo avverte una forte correlazione tra l'eroe della fiaba e il santo:

Eroi e bardi della fiaba assoluta, la fiaba delle fiabe, furono in ogni secolo i Santi. Ovvero si trattò di personaggi arcani, gentiluomini e dame, che allietarono con la loro grazia intellettuale

¹⁴ *Ivi*, p. 33

¹⁵ *Ivi*, p. 32

¹⁶ *Ivi*, p. 41

¹⁷ *IBIDEM*

¹⁸ *IBIDEM*

¹⁹ *Ivi*, pp. 223-224

alcune corti e, in figura di compianto amoroso o di fantasia stravagante, narrarono storie in tutto simili alle storie dei Santi²⁰.

La fiaba come l'agiografia narra vicende esemplari di uomini singoli dove troviamo però riflesse le aspirazioni dell'intera umanità:

Ogni vicenda perfetta è la vicenda di un solo uomo; solo l'esperienza preziosa, caduta in sorte a un essere singolare, può riflettere, come una coppa fatata, il sogno di una moltitudine²⁰.

La fiaba è per la Campo il complemento di ciò che la narrazione storica non è in grado di indicare: la storia da sola non basta e deve essere accompagnata da qualcos'altro. Cristina polemizza contro lo storicismo e contro la contemporaneità che non è più in grado di riconoscere il ruolo del poeta, che viene identificato con lo storico del tempo:

Il poeta non deve essere lo storico del suo tempo ma soltanto il testimone di ciò che immobilmente perdura²¹.

La Campo rimprovera i moderni che, analizzando la realtà e imprigionandola nei loro studi, hanno perso la capacità di apprezzarne la pluralità di significati. Si chiede infatti ripensando al compito affidato oggi al poeta:

Chi resterà a testimoniare dell'immensa avventura, in un mondo che, confondendo, separando, opponendo o sovrapponendo corpo e spirito li ha perduti entrambi e va morendo di questa perdita?²²

L'impegno è dunque quello di riuscire a trovare le parole per dire l'essenziale, il linguaggio che tenga insieme le due diverse realtà costituenti l'essere umano: il corpo e la mente, la vita carnale e quella spirituale e la fiaba riporta alla dimensione del parlare e ascoltare che si gioca in un continuo scambio tra coloro che si mostrano nell'interezza del loro essere. La fiaba ci insegna a farci ricettivi dell'altro da noi, della trascendenza verso cui tendiamo e ci parla

attraverso i vuoti che siamo disposti a concederle, vuoti che la mentalità scientifica, ossessionata dal tutto completo, è incapace di colmare.

²⁰ *Ivi*, p. 31

²¹ *Ivi*, p. 77

²² *Ivi*, p. 232

3.2 Il flauto e il tappeto: la trama del destino

Il destino è forse il tema campiano per eccellenza: Cristina Campo scrisse sublimi fiabe «di gesti assoluti e di destini dove si riflette il sempiterno raggio della Luce archetipica»¹. La nostra autrice affronta tale argomento numinoso ed enigmatico in modo velato, scrivendo cioè del rito, della bellezza, della perfezione, della morte, temi gravitanti attorno all'idea di destino, o perché rinviano ad esso o perché lo presuppongono. È negli anni della maturità che la Campo dispiega esplicitamente il suo tema nel saggio *Il flauto e il tappeto*, che nel 1971 diede il titolo alla raccolta dove quasi si dettero un fatale appuntamento i *Leitmotiv* campiani.

Cristina si accosta all'idea di destino seguendo non la via analitica della ragione discorsiva ma quella del simbolo, più congeniale forse alla sua indole di poetessa che si esprime per immagini e metafore più che per rigorosi nessi logici. Che cosa intende la Campo con il termine “destino”? Innanzitutto crede, sì, in un ordine del mondo divinamente necessario, ma non ritiene il destino una legge immutabile e ineluttabile che determina gli eventi della vita di un uomo, crede infatti a una melodiosa corrispondenza tra l'uomo e la necessità che governa l'universo, l'*alétheia* aderisce all'*anàanke*, per dirla in termini sofoclei. La Campo tuttavia tralascia le tradizionali dispute filosofiche su necessità e libertà, determinismo e libero arbitrio; il suo pensiero intuitivo balza veloce verso l'idea di vocazione ed è proprio la constatazione dell'eclissi di vocazione in un mondo sempre più deserto di vite esemplari che la spinge a dispiegare nella sua interezza l'idea di destino. La perdita del destino è per Cristina la perdita delle perdite, è la ferita ontologica causata dal peccato che la Campo identifica con la sordità del peccatore che nel Salmo 57 è paragonato a un'aspide sorda che si sottrae alla voce del sapiente fachimiro incantatore. Tale ferita si rimargina quasi completamente solo nei santi, definiti in modo mirabile in *Sensi soprannaturali*:

il Santo è l'uomo nella cui persona sembra impossibile ravvisare la traccia della ferita originaria, con qualunque nome la si voglia chiamare².

Il flauto e il tappeto dunque: una similitudine musicale veterotestamentaria accostata da Cristina a un simbolo islamico del mistico Rûmî. In un saggio precedente e che anticipa per molti versi

¹ ERNESTO MARCHESE, *Cristina Campo e il destino*, in AA. VV., *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2006, p. 101

² CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 243

Il flauto e il tappeto, Tappeti volanti, la Campo usa l'immagine del tappeto che vola per indicare una terra spirituale intessuta dai «fili che corrono tra cielo e terra, alludendo a «una ricomposizione spirituale dell'Eden, anzi addirittura di un mondo precedente», il tappeto orientale è quindi «specchio della divina freschezza di un mondo senza colpa»³. In *Il flauto e il tappeto*, il tappeto diventa poi simbolo della labirintica e vertiginosa complessità del destino:

A un tappeto di meravigliosa complicazione, del quale il tessitore non mostri che il rovescio - nodoso, confuso - fu da molti poeti, da molti savi assimilato il destino⁴.

Ernesto Marchese, nel suo saggio *Cristina Campo e il destino*⁵, considera il tappeto come simbolo del destino anche in Occidente, potremmo dire, dai fili delle Parche ai ieratici personaggi delle vetrate di Chartres di *La Cathédrale* di Huysmans, e vi aggiunge anche un altro archetipo figurativo, cioè quello del labirinto, ad esempio in Hofmannsthal e Borges. Lo stesso Zolla, ricorda Marchese, in un capitolo di *Le potenze dell'anima, Il destino e il custode*, spiega che spesso le metafore che designano il fato sono tratte dalla filatura e dall'orditura dei tappeti, lavori che seguono una trama che resta occulta osservando le singole manovre dei filatori ma che acquista senso alla fine. Uno dei maestri più riveriti negli anni Settanta da Zolla, René Guénon in *Il simbolismo della Croce*, opera metafisica e simbologica, aveva collegato i simboli della tessitura a quello della Croce ma di Guénon non vi sono echi nella Campo, sebbene fosse stata una sua attenta lettura. Al centro delle sue predilezioni letterarie rimane anche in tal caso Hofmannsthal con in particolare il tragico e meraviglioso *Racconto della 672^a notte*, dove il giovane figlio di un mercante affetto dal *taedium vitae* vede negli arabeschi degli arredi che s'intrecciano in uno specchio magico dei meravigliosi intrecci del mondo.

Il destino è un itinerario rischiarato da un lume teologale per cui nella vicenda di tutti vi è un qualcosa di numinoso e assoluto, inevitabile e unico. La vita senza un centro né una meta cui tendere è per la Campo parodia, contraffazione del destino:

Tutte queste sorti - essa scrisse - girano a vuoto, una attratta dall'altra, *gli empi camminano in tondo*, come appunto avverte il Salmista⁶.

Chi ha perduto la propria stella può tuttavia ritrovarla, percepire le simmetrie, gli echi, la melodia del proprio destino e in suo soccorso interviene più che la Letteratura, la Scrittura, la liturgia e ancora una volta la fiaba:

³ *Ivi*, p. 69

⁴ *Ivi*, p. 115

⁵ ERNESTO MARCHESE, *Cristina Campo e il destino*, cit., pp. 106-107

⁶ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, cit., p. 117

Fiaba è destino in lenta formazione, rinascita d'acqua e spirito, e più che a chiunque altro è chiesta all'eroe di fiaba la pieghevolezza dell'aspide al flauto⁷.

Le fiabe, e più ancora la liturgia forse, sono percorsi iniziatici, come già detto, itinerari mistici e prodigiosi, il regno supremo del destino.

⁷ *Ivi*, p. 129

3.3 Bellezza e verità, grazia e perfezione

Beauty is truth, truth beauty, - that is all
Ye know on earth, and all ye need to know

I celebri versi conclusivi dell'*Ode on a Grecian Urn* (1819) di John Keats riecheggiano in tutta l'opera campiana: bellezza è verità e verità è bellezza. Cristina Campo è «una sacerdotessa delle Muse» che le diedero il «privilegio bruciante, trafiggente, irrinunciabile»¹ della bellezza, cosicché tutta la sua opera e tutta la sua vita furono caratterizzate dalla dedizione a un assoluto, l'assoluto della bellezza. Come già detto, per la nostra autrice la bellezza

è un giacinto azzurro che attira col suo profumo Persefone nei regni sotterranei della conoscenza e del destino. Si può senza dubbio chiamare “esorcismo” questo attrarre, per mezzo di figure, lo spirito, che di certe cose ha sempre una grande paura. Questo fanno i miti. Questo dovrebbe fare la poesia².

La bellezza è quindi spaventosa e desta stupore: con il termine *stupor*, spiega Francesca Favaro, i Romani indicavano «il tremito che afferra la fragile mortalità allorché si trova messa a confronto con il fulgore del divino, con il lampo di luce in cui si manifesta il nume». È questa la reazione che suscita la bellezza la cui luce, come una lama di verità, ferisce, acceca, sconvolge. L'intuizione del bello atterrisce, il culto della bellezza fa sanguinare il cuore, è un percorso ascetico verso la perfezione. Nel suo intervento, intitolato appunto *Bellezza e verità*, in occasione del convegno tenutosi a Firenze nel 1997, Anna Maria Chiavacci Leonardi ricorda la sua amica con le seguenti parole:

C'era in lei qualcosa che mi attraeva - la sua appassionata ed esclusiva ricerca della perfezione - e insieme qualcosa che mi sembrava contraddittorio: quella perfezione che così totalmente, con dedizione assoluta, Vittoria ricercava - dedizione che faceva già allora, e fece fino alla fine della sua vita, la sua grandezza - era in quegli anni da lei riconosciuta e perseguita solo nella bellezza formale, intesa come qualcosa di aristocratico, concesso a pochi eletti: una bellezza - ciò che ella chiamava stile - che potrebbe anche dirsi raffinatezza, o suprema eleganza³.

La Campo ha dapprima una concezione esclusivamente formale della perfezione, ricerca cioè la bellezza nello stile, è una «trappista della parola»⁴ - scrive la De Stefano - e in questo

¹ FRANCESCA FAVARO, *Su Cristina Campo, coraggiosamente inattuale: il destino, nella bellezza*, in «Oblío», V, 18-19, autunno 2015, p. 46

² CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 1998, p.179

³ ANNA MARICA CHIAVACCI LEONARDI, *Bellezza e verità*, in AA. VV., *Per Cristina Campo. Atti delle Giornate di Studio sulla scrittrice*, a cura di Monica Farnetti e Giovanna Fozzer, Firenze, 7-8 gennaio 1997, Milano, Scheiwiller, 1998, p. 250

⁴ CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 76

contraddice la sua amata Simone Weil, che, altrettanto appassionata di assoluto, lo riconosce però in ciò che è nudo, puro, spoglio di ogni veste che non sia lo splendore del vero.

Vittoria «non è ancora abbastanza forte per sopportare la bellezza»⁵, quella bellezza, che nella già citata lettera a Mita dell'agosto 1973, è definita

tremendo retaggio. La bellezza come spada a doppio taglio (“son regard profond et froid, coupe et fend...”: Baudelaire sapeva queste cose). La bellezza come camicia di Nesso. Trenta, quarant'anni, sapendo di portare in sé, con sé quest'arma mortale (“Chi mi libererà da questo corpo di morte?”. “Una scheggia nel fianco...”. Anche San Paolo sapeva). E insieme la coscienza dell'elemento divino celato in quell'arma, nel suo doppio taglio, appunto. 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”⁶.

È durante gli anni romani che in Cristina matura un profondo interesse per la religione, altra via, come la poesia, attraverso la quale l'uomo cerca di attingere all'assoluto. Cristina intende la preghiera come rito e simbolo, cerca cioè l'assoluto sempre nella bellezza della forma, significata dalla liturgia - ritualità, gesti, musica nella sua versione più pura, quale il canto gregoriano.

La Campo avverte ora una corrispondenza tra il rito, che è al contempo morte e rinascita, e la bellezza perché accettare la bellezza

è sempre accettare una morte, una fine del vecchio uomo e una difficile nuova vita. [...] Tutti provano questo terrore ma i più preferiscono sparare sulla bellezza o rifugiarsi nell'orrore per dimenticarla. L'odio moderno per i riti, del quale ho scritto alcune volte, è l'esempio centrale. Il rito è per eccellenza questa esperienza di morte-rigenerazione⁷.

Cristina supera così la dicotomia tra bellezza e verità, tra corporeità e spirito, tra forma e significato e, secondo la Chiavacci Leonardi, il vertice della sua produzione, in tale direzione, è il saggio, non a caso intitolato, *Sensi soprannaturali*. La Campo eleva la poesia attraverso la liturgia, ricerca la purezza della parola entro la purezza della spiritualità:

La parola poetica ha dunque l'intensità e il timbro di un rintocco di campane: chiama verso un altro mondo. È la parola di Orfeo, che secondo il mito fa rinascere a nuova vita; è parola nella quale si fondono musica e visione⁸.

La Campo colloca la vocazione del poeta a livello spirituale, la parola ritrova la sua centrale sacralità, avendo così il potere di ricomporre le metafore in simboli, via d'accesso al

⁵ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, cit. p.180

⁶ EADEM, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 273

⁷ EADEM, *Sotto falso nome*, cit. p.180

⁸ FRANCESCA FAVARO, *Su Cristina Campo, coraggiosamente inattuale: il destino, nella bellezza*, cit., p. 50 sovrasensibile, e di simboli sono dense le pagine campiane «sfiorate dalla grazia della perfezione»⁹.

⁹ *Ivi*, p.

3.4 Arte e spiritualità: digressioni sulla pittura del Quattrocento

«Avvengono tante cose in quello strano territorio che sta fra l'anima e il corpo. (Tra cielo e terra diceva Shakespeare)»¹, così scrive a Mita il 6 settembre 1957 Cristina Campo, che ha intuito che tutto ciò che è bello e fragile, destinato a non durare, si conserva in una zona intermedia, tra l'anima e il corpo appunto, tra l'umano e il divino e si radica in ciò che non conosce tramonto. E l'arte non conosce tramonto, in particolare, l'arte sacra, sia essa un portale romanico o un tappeto persiano, è una trascrizione dei fili che corrono tra cielo e terra, in essa si toccano «le geometrie spirituali, le matematiche contemplative»².

Cristina incastona passionante *ekfrasis* sulla pittura del XV secolo nelle lettere a Remo Fasani: digressioni niente affatto estetizzanti e che contengono *in nuce* la futura adesione al simbolismo liturgico- sacramentale.

Verrai dunque a vedere Paolo Uccello, e Piero, e Masaccio? Da tempo avrei voluto parlarti di questa mostra, che credo rimarrà al centro del tuo mondo ideale, fusa ai più alti momenti dei poeti e dei musicisti che ami. C'è una Resurrezione di Paolo Uccello (il rosone del Duomo di Firenze) che è come l'esplosione di un cratere in fondo al mare - morte e vita strette in una vertigine tale che persino gli elementi sembrano penetrare l'uno nell'altro: la roccia è acqua, il vento è roccia, e la superficie terrestre, con l'esplosione dei suoi frutti e fiori, si è fatta di quel Cristo a piedi legati, che esplose in alto, fisso come un sole. Ci sono gli affreschi del Chiostro Verde - strazianti da vicino, quasi del tutto distrutti - e da lontano impetuosi e tremendi come bassorilievi del V secolo. C'è tutta una saletta di Masaccio, con la Madonna e Sant'Anna, quel grande quadro; con la Crocifissione di Pietro del Museo di Berlino. C'è una Tebaide di Paolo Uccello che, dice mio padre, "è già un oratorio, non c'è che da far cantare i vari gruppi, no, trascrivere ciò che cantano..." E poi c'è Piero, del quale non sapremo assolutamente mai

niente, davanti al quale pensavo ai pitagorici e alla loro scienza *rivelata*: la Madonna di Senigallia dove ognuno degli infiniti passaggi di Colore è un ennesimo *non licet* calato sul mistero; una città deserta composta come una partitura, tutte le porte e le finestre socchiuse; e la Flagellazione di Urbino, quel testo a piani multipli che è l'immagine stessa dell'attesa. La mostra ha circa 65 opere, di cui 30 di primissimo ordine (e dico questo nel senso più strettamente weiliano). Ho tentato di elencarti le meraviglie maggiori. Ma vieni, te ne prego³.

Così scrive Cristina in una lettera del 22 maggio 1954: enumera alcuni capolavori di Masaccio, di Paolo Uccello e di Piero della Francesca, circoscrivendo quasi una selezionata raccolta personale all'interno di una più vasta esposizione, compiendo scelte dell'anima, e non da

¹ CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 71

² EADEM, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 64

³ EADEM, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, a cura di Maria Pertile, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 92-93
asettica conoscitrice d'arte, perché concepite a un livello filosofico-religioso ben più profondo, quello dell'attenzione weiliana, come lei stessa spiega anche in una lettera successiva già citata, del luglio 1954:

La Mostra chiude il 14; ma si tratta di un intero mondo, dove io, dopo otto visite a distanza di settimane, comincio appena a ritrovarmi (Forse perché è proprio il nostro*)[...] *il mondo dell'attenzione⁴.

In una lettera a Leone Traverso del 29 maggio 1954 scrive: «La mostra è sorprendente»⁵ e gli invia una cartolina con il *Gesù Cristo nel pretorio* del Beato Angelico.

Masaccio, Paolo Uccello, Piero della Francesca, Beato Angelico: sono questi gli autori nei quali la Campo si rispecchia, riconoscendo la sua toscanità severa e discreta, lei stessa infatti - secondo Pietro Citati - «aveva un viso da statua toscana quattrocentesca [...] portava sempre con sé un'aria di tagliente, gelida Firenze»⁶.

Per Cristina l'arte vira verso la spiritualità e lei avverte questo passaggio autentico, dall'arte all'esperienza religiosa, quasi un'evidente necessità, soprattutto in Paolo Uccello, grazie anche al dialogo con il padre, come emerge dalla lettera sopra citata e dalla lettera successiva del 12 giugno dove parla di tale pittore:

Ho avuto in questi giorni una tessera permanente per la mostra dei 4 maestri. Ogni volta che passo di là entro a guardare un piccolo quadro. Il Cristo in mantello rosso, per esempio: che sembra fuggire nella notte portando in salvo la sua croce, ed è più alto dei monti che lo circondano e avvolto in un cartiglio come una vetta in un giro di nubi. O la Crocifissione di Lugano: col suo cielo d'inchiostro, il sole come nascosto nel giallo abbacinante della Croce⁷.

Osservando la *Resurrezione*, intarsio di vetro del Duomo, emerge in Paolo Uccello un'adesione finissima ai riti cristiani di morte e resurrezione: Cristo appare come il «sepolto Sole» e il «tremendo Dono» del *Diario bizantino*, risorge dalla tomba, rinasce, come la Campo scrive in *Ràdonitza (Annuncio della Pasqua ai morti)* «là dov'è sepolto il Sole/ là dov'è sepolto il Dono» (vv.19-20).

Quanto a Piero della Francesca, i cui dipinti manifestano un archetipo, non essendo infatti solo un prodotto della personalità artistica del maestro ma incarnazioni di realtà universali, davanti alle sue opere «si sta come di fronte a un enigma arcano, inspiegabile, impossibile da

⁴ *Ivi*, p. 106

⁵ EADEM, *Caro Bul, Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2007, p. 143

⁶ PIETRO CITATI, *Il viso di Cristina Campo*, in *Ritratti di donne*, Milano, Rizzoli, 1992, p. 287

⁷ CRISTINA CAMPO, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, cit., p. 99

sciogliere»⁸. Le accurate conoscenze matematiche di Piero della Francesca si traducono nelle sue opere in una scienza sacra e contemplativa. I dipinti pierfrancescani sono infatti impenetrabili, le sue figure impassibili, mute, senza turbamento, i volti intellettuali, come sigillati in un'arcana armonia metafisica. Monumentalità, rigore geometrico, senso di sospensione enigmatico si fondono con una dolce intimità domestica nell'opera ricordata dalla Campo, la Madonna di Senigallia, dove realtà domestiche vengono trasfigurate all'altezza di simbolo: la *dulcedo* e la *gravitas* si amalgamano. Piero della Francesca è vicino alla ieratica e regale arte egizia, che non tradisce alcun sentimento ma anche all'arte greco-bizantina e paleocristiana. Critici dell'arte quali Roberto Longhi e, in tempi più recenti, Massimo Pulini⁹, hanno messo in luce l'espressione e la posa del massiccio Bambino, consapevole e impietrito come un vegliardo sotto spoglie di fanciullo. L'atto della benedizione del Figlio si ricollega poi alla bellezza suprema del gesto: il pollice, l'indice e il medio si aprono verso l'alto rinviando al mistero trinitario, l'anulare e il mignolo ripiegati alludono alla duplice natura, umana e divina, del Salvatore. Il dipinto è intriso di simbolismo della luce e di allusioni al concepimento verginale di Cristo: la finestra domina l'angelo di sinistra, un cesto di vimini con bianche pezzuole senza macchia sovrasta quello di destra a indicare un parto miracoloso e indolore. Sopra la cesta vi è una scatola che rinvia al senso eucaristico e sacrificale. La Vergine infatti tiene in una mano, come nell'iconografia bizantino-medievale, il piede di Gesù, presaga delle ferite della Croce e il Cristo, dal canto suo, ha una rosa bianca sbocciata in innumerevoli petali a indicare la bellezza intatta dell'umanità e la passione, per cui nel Bambino, vestito di candidi panni, è già annunciato il sudario del sepolcro: Cristo è, per usare parole del *Diario bizantino*, il «portentoso Fiore».

Altro dipinto pierfrancescano citato dalla Campo, dibattuto e commentato è la *Flagellazione di Urbino*, che la nostra autrice definisce un «testo a piani multipli». La *Flagellazione* colpisce per la ieratica sospensione del tempo, è, infatti, l'immagine stessa dell'attesa rivolta tutta all'essenza divina che si rivela nel silenzio. È un'opera misteriosa, le misure assumono significati analogici, tutto si rimanda e si sdoppia, come l'evento e il suo ricordo, come l'oggetto e la sua immagine speculare.

Le digressioni di Vittoria nelle lettere a Fasani sono superbe descrizioni pittoriche in cui è già seminato tutto ciò che offrirà la sua produzione in versi e in prosa, dalle riflessioni sulla fiaba

⁸ ALESSANDRA GIOVANARDI, *Il «non licet calato sul mistero». Appunti su Cristina Campo e la pittura del Quattrocento*, in AA. VV., *La via dell'interiorità redenta*, Panzano in Chianti, Edizioni Feeria, 2012, p. 108

⁹ Cfr. ALESSANDRA GIOVANARDI, *Il «non licet calato sul mistero». Appunti su Cristina Campo e la pittura del Quattrocento*, cit., p. 111

a quelle sul simbolo e sulla liturgia, dalla sprezzatura alla filosofia del destino. Le brevi righe delle Campo vanno al di là dell'indagine iconologica: la sua «attenta anima nuda»¹⁰ non vede solo tessiture di enigmi e metafore ma simboli. L'arte dei quattro maestri quattrocenteschi, così gravi, sobri e perfetti, classici e anti-romantici, come la scrittura campiana, si dona alla facoltà dell'attenzione e dell'attesa, e, come scriveva la nostra autrice in quei frammenti di *Dell'attenzione*:

Attenzione è attesa, durata. Immaginazione è impazienza, fuga, Per questo l'arte classica è sintetica, l'arte moderna analitica. La vera attenzione, infatti, non conduce all'analisi - come potrebbe sembrare - ma alla sintesi che la risolve, cioè al simbolo, alla figura. In altra parola al destino¹¹.

¹⁰ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, cit., p. 11

¹¹ EADEM, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, cit., p. 153

3.5. Analisi delle *Poesie di La Tigre Assenza*

La Tigre Assenza (Milano, Adelphi, 1991) è il volume che comprende le poesie e le traduzioni poetiche campiane da Hölderlin, Morike, Dickinson, Rossetti, Eliot, Lawrence, Weil, Hofmannsthal, Murena, Williams, Herbert, Crashaw, Vaughan, San Juan de la Cruz, Barnes, Donne, Erem Siro, Wilson e Pound.

Prenderò qui in esame la prima sezione, dedicata alle poesie, a sua volta suddivisa in tre parti – *Passo d’addio*, *Quadernetto* e *Poesie sparse* - e ne proporrò un’analisi tematica.

A proposito di *Passo d’addio*, come già detto, centrali sono l’amore e l’addio, cui si allude sin dal titolo: il passo d’addio è infatti l’ultimo passo di danza che l’allieva compie prima di lasciare l’accademia. La raccolta, comprendente undici componimenti, ospita in esergo i seguenti versi di T.S. Eliot (*Four quartets*, *Little gidding*, II, vv.65-66):

For last year’s words to last year’s language
And next year’s words await another voice¹

che suggeriscono il percorso compiuto dall’io lirico che conclude un legame sentimentale con un imprecisato “tu” e intraprende un nuovo percorso amoroso al di là dell’umano.

Non casuale è l’ambientazione temporale nella stagione autunnale, in particolare, nel mese di ottobre, che compare già nel primo testo («dolce Ottobre» v.3) e che ritorna nel terzo componimento («brillava Ottobre antico» v.10). Anche nel *Quadernetto*, nella poesia *Canzoncina interrotta*, ritorneranno tali riferimenti («di primo Ottobre» v.1 e «di quel volo – l’autunno» v.18).

Si tratta di una progressione: l'io lirico compie un graduale percorso di distacco da un legame sentimentale. Ottobre è infatti, dapprima, definitio "dolce", poi, nel terzo testo, è già "antico" e brilla perché si tratta di un addio sorridente, come è detto nell'ultima terzina della prima poesia:

E mentre indugia tiepida la rosa
l'amara bacca già stilla il sapore
dei sorridenti addii.²

Il primo componimento si apre con un gesto - il ripiegare i bianchi abiti estivi - che porta con sé ancora tracce dell'estate, ma già dal secondo verso discende ottobre, e nel quarto verso l'idea

¹ CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1991, p. 19

² *IBIDEM*

della fine di un qualcosa è espressa dall'aggettivo "ultimo": «Trema l'ultimo canto delle altane».

Interessante è l'immagine della rosa tiepida compresente ("mentre") alla bacca amara: indica una lacerazione interiore, o almeno una tenue nostalgia, che caratterizza ogni fine e in tal caso si tratta della fine di un legame che riesce ancora a far sorridere, nonostante l'amarrezza della bacca.

Dopo essere arrivato progressivamente a un addio, nel secondo componimento, l'io lirico si prende una pausa da sé. *Moriremo lontani*, come già spiegato, ha infatti una genesi particolare, come la stessa poetessa scrive in alcune lettere a Margherita Dalmati: in visita ai Musei Vaticani, la Campo vede nella sala egizia una custodia di vetro con dentro i corpi di due bellissimi giovani, immagine dell'amore, e sopra legge il cartello "Non erano uniti da alcun vincolo matrimoniale"; un anno dopo Cristina ritorna col padre nella medesima sala ma i due corpi sono stati separati in due teche e così anche il cuore della poetessa si divide con loro e scrive una poesia per tenerli uniti per sempre. *Moriremo lontani* non è quindi inerente all'*iter* dell'io lirico, ma, posto in seconda posizione, fa ipotizzare al lettore che si tratti di un addio definitivo, di una separazione almeno corporea e terrestre:

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 [...]

O signore, o 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».³

La possibilità di un ricongiungimento è delineata solo in una dimensione altra, eterna, in un al di là dell'anima "tra mille inverni".

Nel terzo testo la svolta: la clessidra si capovolge e si prospetta un "nuovo amore". Si tratta di un componimento che mima, forse, questo capovolgersi della clessidra: due strofe, di otto versi

³ *Ivi*, p. 20

la prima e di sette la seconda. Il secondo verso («che l'avvenire, questo caldo sole») riecheggia nell'ultimo («del mio domani giovane, del sole»). Gli uccelli del terzo verso ritornano forse negli aquiloni e nelle "aeree bare" dei versi dodici e quattordici. L'immagine della prima strofa del posare la gola "su verdi ghigliottine di cancelli" si potrebbe ritrovare anche nella seconda strofa nell'affilare il cuore "al taglio di impensabili aquiloni". Ancora il ritornare "senza dolore" a Bellosguardo (vv.4-5) potrebbe trovare un parallelo nel "muta" (v.11), come le mani che vibrano "denudate di fiori" (v.8) forse potrebbero continuare nella *climax* parentetica in anafora «(già prossimi, già nostri, già lontani)» (v.13) e forse anche l'"eterno rosa" (v.7) risuona nel "tumuli nevosi" (v.14).

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

Oscillante tra il fuoco degli uliveti,
brillava Ottobre antico, nuovo amore.
Muta, affilavo il cuore
al taglio di impensabili aquiloni
(già prossimi, già nostri, già lontani):
aeree bare, tumuli nevosi
del mio domani giovane, del sole.⁴

Si tratta di una svolta sì, ma non ancora avvenuta totalmente: è a partire dal testo successivo che l'abbraccio tra l'io lirico e il "tu" si spezza definitivamente. Non a caso le mani ricorrono finora in tutti in testi: nel primo, nel gesto di ripiegare gli abiti; nel *Moriremo lontani*, nell'appoggiare la guancia nel palmo della mano dell'amato a Capodanno; nel terzo nell'immagine delle mani denudate di fiori e vibranti di un eterno rosa e qui nel bellissimo verso «mani vive, cercandomi...». L'io si stacca dal "tu" e osserva cosa ha lasciato e verso dove è diretto.

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

⁴ *Ivi*, p. 22

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

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

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

nella mia lieve tunica di fuoco.⁵

Un moto circolare e un andirivieni caratterizzano questo testo che oscilla tra il distacco («È rimasta laggiù, calda, la vita») e il ritorno («Torno sola/ tra due sonni laggiù»). L'io è in bilico "tra due sonni", in una condizione di trapasso dal calore della vita al calore della sola lieve tunica "di fuoco". Il passaggio, il mutamento, è, a mio avviso, la chiave di lettura del testo: nella seconda quartina troviamo infatti il sangue che si tramuta in lacrime e nella terza un viso che trapassa in altro viso, nell'ultima strofa rilevanti sono poi, in tale direzione, l'acqua, la luna e il gelo: tipici elementi associati a una metamorfosi.

L'io attraversa ora il lungo inverno, è solo nell'«oscura notte», nel «deserto», come emerge dal quinto e dal sesto componimento:

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

Non resta che protendere la mano
tutta quanta la notte [...] ⁶

Ancora una volta la mano: una mano rivolta verso di sé che sorregge il mento durante una veglia

⁵ *IBIDEM*

⁶ *Ivi*, p. 24

solitaria attorno a una tavola nuda, una mano non più abbracciata a un “tu”, piena della guancia amata, ma una mano vuota, protesa nell’attesa con un gesto sospeso. E la sospensione caratterizza il testo successivo:

La neve era sospesa tra la notte e le strade
come il destino tra la mano e il fiore.⁷

Passo d’addio si configura, anche a livello tematico, come un canzoniere, i componimenti sono infatti inanellati tra di loro - tappe di un cammino dell’io che si accinge a compiere il suo passo d’addio. Numerose le connessioni intertestuali. La mano, come già detto, è presente, in modo esplicito o alluso, in otto testi su undici: il gesto di ripiegare i bianchi abiti estivi, il palmo della mano dove l’amato poggia la guancia, le mani vibranti di eterno rosa e denudate di fiori, le mani vive protese in ricerca, la mano e il fiore tra cui è sospeso il destino, e ancora, nel penultimo testo, il palmo della mano segnato da tutte le morti. La raccolta è poi scandita dall’elemento della neve e dal bianco: si apre infatti con i “bianchi abiti estivi” e si chiude con l’immagine del ramo «curvato da molte nevi» e della «bianca maglia d’ortiche», passando per i «tumuli nevosi» e per la neve «sospesa tra la notte e le strade». Al bianco si contrappone il rosso del sangue dei componimenti centrali, dal quarto all’ottavo, («E tu, parola/ che tramutavi il sangue in lacrime», «non sia mai detto che zampilli per me/ sangue di vitello grasso», la «ferita» da cui possiamo immaginare sia sgorgato del sangue e il «filo di sangue» tra le pietre dove giunge il piede) e con la neve fa contrasto il fuoco: il «caldo sole», il calore della vita, la «lieve tunica di fuoco», il «dedalo di falò», la lava e, in chiusura, ancora il «falò/ per colline d’oblio». Quella di *Passo d’addio* è una poesia materica, fatta di sangue e lacrime, di acqua e miele, di pioggia e neve, di rose, uliveti, bacche e ortiche e di strade e scale. Questi

ultimi elementi connettono i componimenti della seconda parte del canzoniere, dove troviamo il «dedalo di falò» e le «croci del labirinto», le strade dove è sospesa la neve, le scale vecchie e «l'ultimo gradino» dove il piede inciampa.

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.

⁷ *Ivi*, p. 25
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.⁸

La poesia di *Passo d'addio* è arida, brulla, nuda, scavata, acutissima come le “lamine”, pungente come le ortiche per indicare il travaglio dell'io, che oscilla tra il “laggiù” e l’“ora”, prima di compiere il passo d'addio.

Devota come ramo
curvato da molte nevi
allegra come falò
per colline d'oblio,

su acutissime lamine
in bianca maglia d'ortiche,
t'insegnerà, mia anima,
questo passo d'addio...⁹

Seguono ora le sei poesie del *Quadernetto*, non incluse in *Passo d'addio*: un componimento per il Capodanno del 1953-1954, un *Biglietto di Natale a M.L.S.*, cioè a Maria Luisa Spaziani, in occasione della festa di Ognissanti del 1954, una poesia dedicata a Roberto Bazlen, *Il maestro d'arco*, una poesia sulla cattedrale di Chartres, descritta in modo sinistro e goticheggiante:

[...] Chartres senza campane,
senza fanciulle in giubilo sotto i tigli

(allora io volevo, di pura gioia, morire)
Chartres incatenata di corvi e di tramontane
Come una rupe nel mare,
un solo raggio crudele a colpire
la guancia in lacime di un tuo pastore –
piovuto è tempo e sangue su di te, cattedrale [...] ¹⁰

Troviamo poi una quartina scritta il primo giorno di primavera del 1952 dal sapore dickinsoniano:

Medita l'acqua, dubita fra i vetri...
Ma s'è smarrita in mezzo agli scaffali

⁸ *Ivi*, p. 27

⁹ *Ivi*, p. 29

¹⁰ *Ivi*, p. 33

Da ieri un'ape. E tra gli asciutti alari
Fragile brilla un'azalea da ieri. ¹¹

Infine vi è la *Canzoncina interrotta*, dove ritronano alcuni elementi centrali delle poesie di *Passo d'addio*: il deittico “laggiù” in apertura, l'autunno e il primo ottobre, la notte, il cancello e le rose, il piede.

Laggiù di primo ottobre
La marea delle foglie
All'angelica notte
Già tratteneva il piede. [...]

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

Forse mordeva – al turbine
di quel volo – l'autunno,
origliere di muschio
... ¹²

La sezione *Poesie sparse* comprende tredici testi tra cui le sette poesie liturgiche comparse su «Conoscenza religiosa» nel numero del gennaio-marzo 1977 che annunciava la morte della Campo: *Missa Romana*, *Diario bizantino*, *Nobilissimi ierei*, *Mattutino del venerdì santo*, *Monaci alle icone*, *Canone IV* e *Ràdonitza (Annuncio della Pasqua ai morti)*. Vi è poi la poesia *La Tigre Assenza*, composta in occasione della perdita dei genitori e pubblicata anch'essa su «Conoscenza religiosa» nel numero del luglio-settembre 1969; apre la sezione

Emmaus, pubblicata nella «Posta letteraria» del «Corriere dell'Adda» il 14 dicembre 1957, segue *Oltre il tempo, oltre un angolo*, comparsa su «Paragone» nell'ottobre 1958 e inviata anche all'amico Remo Fasani con alcune minime varianti. Troviamo poi *Sindbad ed Estate indiana*, che intrattengono rapporti di analogia con la Dickinson, segue l'*Elegia di Portland Road*, ultima residenza della Weil a Londra, scritta infatti per la morte di quest'ultima e pubblicata su «Palatina» nel numero dell'ottobre-dicembre 1958.

È in tale sezione, a mio avviso, che l'io ha ormai compiuto il suo passo d'addio e si è proteso verso un "tu", un "nuovo amore" non terreno appartenente a un al di là non umano; si leggano alcuni versi di *Emmaus*:

¹¹ *Ivi*, p. 34

¹² *Ivi*, p. 35

Ma ora non sei più là, sei tra le grandi ali incerte
trapassate dal vento, negli aeroporti di luce.¹³

L'io ha ormai svoltato l'angolo, si trova oltre il tempo, come emerge dal testo successivo, *Oltre il tempo, oltre l'angolo*¹⁴, appunto. In esergo alcuni versi di Williams:

What sorrow
Beside your sadness
And what beauty

Bellezza e malinconia ritornano nell'ultimo verso isolato:

poiché tutti viviamo di stelle spente

Bellezza e malinconia caratterizzano la «ragazza che passa/ febbrile, indomabile, oltre il tempo, oltre un angolo» (vv.7-8) e il cui «fiore avvampa, bianco» (v.15).

Nella prima quartina c'è un eccesso della vista e dell'attenzione, che logora l'io, stretto, inseguito dalle vie di una città tentacolare che lo divora, come si dice nell'inizio della seconda quartina:

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

La città da secoli ti divora [...]

Nella terza strofa l'io sente i «vecchi di Santa Maria del Pianto» che gli gridano di ritornare: la città, nei suoi aspetti più randagi, più stridenti, più allucinati è radicata nell'io: non a caso, tra le varianti della copia inviata a Remo Fasani, al verso 11 troviamo «randagi» al posto di

«cani». Bella l'immagine del «glutine blu dell'asfalto» (v.14) che evoca quasi un impasto della città con l'io e che cozza con il bianco del fiore del verso successivo.

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

¹³ *Ivi*, p. 36

¹⁴ *Ivi*, p. 37

Emblema della poesia campiana è *La Tigre Assenza*: una poesia materica e impalpabile allo stesso tempo, sin dal titolo, scabra e nuda, ruvida e pura. Composta in occasione della morte dei genitori, come si evince dalla dedica *pro patre et matre*, *La Tigre Assenza* è simbolo della morte che arriva felina, famelica e lascia un vuoto incolmabile. È, come già detto, una poesia circolare che ritorna su se stessa, sinuosa come il passo di una tigre, per lacerare in profondità, marcando la perdita in eterno. Attraverso la ripetizione però si intrama quasi una protezione, un riparo per l'io, al quale resta solo la preghiera.

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 divorì la bocca
e la preghiera...¹⁵

Concludo con alcune osservazioni sulle sette poesie liturgiche, tutt'altro che astratte, anzi, corporee, come la fede della scrittrice, e sensuali, dense di luci e di colori; si leggano alcuni versi da *Ràdonitza*:

Venti di primavera
traslucido come spada:
esilia dal sèpalo affilato

il boccio cremisi che ancora trema,
come dall'anima lo spirito,
il sangue dall vena. [...]
Patetica, patrizia
morte della morte metropolitana
testimoniata da poche e immote bambole
di Corte asiatica: cremisi argento e oro.
Palpebre scavate
Palpebre affilate,
sguardi fissi, incollati, radicati
sugli ipogei d'ogni terra, ogni memoria, ogni stirpe,
ogni morente psiche.¹⁶

¹⁵ *Ivi*, p. 44

¹⁶ *Ivi*, p. 57

Bellissima è *Diario bizantino*, dove si vive l'atmosfera del rito orientale, si respirano le fragranze di rosa bulgara e si contemplan le icone inondate di luce: la liturgia per la Campo è infatti bellezza, esperienza soprannaturale che rapisce i sensi.

Pànico centrifugo
e centripeto rapimento
dei cinque sensi nel turbine incandescente:
spezzato, aperto di forza l'orecchio dell'intendimento
dalla ritmata percossa delle catene d'argento;
poi nel cosmico manto
dei tre fiumi e dei quattro quadranti
dalla lente inaudibile benedizione:
poiché qui Dio non parla nel vento,
Dio non parla nel tuono:
parla in un piccolo alito
e ci si vela il capo per il terrore.¹⁷

¹⁷ *Ivi*

Parte III – Dialoghi. «The lovely kinsmen on the shelf»

Di fronte a spettacoli assurdi, o a qualsivoglia manifestazione indecente, offensiva della vita, che cosa restava ancora, fino a qualche anno fa? *The lovely kinsmen on the shelf* - i cavalieri invitti dello scaffale, i poeti e i romanzieri a cui rivolgersi, calata la sera, certi di quelle isole solitarie, di quelle presenze celate al mondo: paragoni di grazia e forze di rivolta. Dietro le nostre spalle,

mentre si inorridiva agli *shows* del mondo, c'erano pur sempre

loro; e ciò che essi vedevano e giudicavano con noi era in qualche modo già esorcizzato, già vinto. (*Scrittori «on show»*)¹

In questa terza parte mi occuperò delle traduzioni di Cristina Campo e dei suoi “dialoghi” con gli autori e le autrici più amate, «i cavalieri invitti dello scaffale», appunto. È bene però riflettere prima su cosa intenda la nostra autrice con il fare traduzione, perché di “fare” si tratta, di un *poiéin*, dove estetica ed etica coincidono, così come coincidono, nel linguaggio, parola e cosa. È da questa lingua, che ci circonda, e che allo stesso tempo non esiste, che è necessario tradurre, intraprendere cioè un sentiero che si avvicini il più possibile al testo originale, che è assente e che tormenta, come la Tigre dell’ormai nota poesia. L’arte del tradurre è demoniaca, è un cammino di conversione teso verso un’intimità irraggiungibile della parola, richiede ascolto e intuizione creativa ai limiti del silenzio, è un esercizio di ascesi tecnica che interroga l’essenza. Si avverte nella Campo una tensione linguistica e mistica, una certa vocazione al mutismo e al venir meno, la traduzione è, per la nostra autrice, una forma di educazione sentimentale, una via di affinamento dei sensi. «Écrire - comme traduire - négatif - écarter ceux des mots qui voilent le modèle, la chose muette qui doit être exprimée»², scriveva Simone Weil in un celebre passo dei *Cahiers* riportato in Appendice alle Lettere a Fasani. Abbracciare una lingua altra al suo livello più alto è l’incontro di due poetiche e implica de-creazione e spogliamento, è un gesto autentico che richiede densità e risparmio linguistico per opporsi alla consunzione della lingua. Se la poesia, spiega Massimo Morasso, a livello almeno dei suoi significati è traduzione, il dovere di esprimere la cosa muta comporta un andare fino al punto dove il testo non è più traduzione ma testo a sé, icona che addentrandosi nello spazio della voce altrui presenta tuttavia gli stessi requisiti del modello³.

¹ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 1998, p. 98

² Si legge in EADEM, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, a cura di Maria Pertile, Venezia, Marsilio, 2010, p. 127

³ MASSIMO MORASSO, *In bianca maglia d’ortiche. Per un ritratto di Cristina Campo*, Genova, Marietti 1820, 2010, p. 60

Tradurre è un gesto etico, un rito ancorato alle leggi dell’ospitalità, è infatti motivato dal desiderio di aprire lo straniero al proprio spazio linguistico, di avvicinarsi a lui paradossalmente allontanandosene in direzione di se stessi. Le traduzioni campiane parlano perché hanno la forza di accogliere con fedeltà ed esattezza l’abito e l’anima dei testi, lo straniero nella sua inviolabile interezza. Morasso⁴ propone a titolo esemplificativo l’analisi di *Primavera eccetera*, una delle ventotto traduzioni dai testi di William Carlos Williams.

Si veda l'inizio del testo in inglese, *Spring and all*, e della traduzione campiana:

By the road to the contagious hospital

under the surge of the blue
mottled clouds driven from the
northeast - a cold wind. Beyond, the
waste of broad, muddy fields
brown with dried weeds, standing and fallen

Lungo la via del padiglione infetti

sotto i marosi di nuvole
blu, pomellate, sospinte
da nord-est, vento freddo. E laggiù
sfacelo di campi fangosi
bruni d'erbacce secche, ritte o stese

Morasso mostra come alla «sonora lingua d'acqua» di Williams la Campo si avvicini per traslazione, attraverso la sua «inconfondibile e fastosa lingua di marmo». Il lessico è prezioso ai limiti della maniera e c'è uno strenuo descrittivismo nominalistico nel definire i contorni del paesaggio che si coniuga con il silenzio verbale e una sfasatura tra metro e sintassi. Interessante è soprattutto l'incipit «By the road to the contagious hospital»: una traduzione affrettata lo renderebbe più o meno con «Lungo la strada del contagioso ospedale», la Campo invece più liberamente e anche più ritmicamente propone «Lungo la via del padiglione infetti». La direzione indicata dalla traduzione campiana non è quella dell'assolutizzazione di una realtà biografica (Williams fu ostetrico a Rutherford, sua città natale) né della mitizzazione di un luogo (l'ospedale di Rutherford appunto) ma quella di una «derealizzazione astrattiva o essenzialistica» con conseguente effetto di straniamento nel lettore. La Campo cancella l'io dall'orizzonte del dicibile, mira alla stilizzazione della materia linguistica; «dotata del raro dono dell'intelligenza simbolica» la nostra autrice media per amore rischiando «con, nella e per la lingua». Williams apprezza molto le traduzioni campiane, consapevole che la traduzione è «un rito di passaggio in cui il demone brucia l'amante per riscaldare l'amato e dare a entrambi, nella parola, nuova vita». Così in una lettera a Cristina del 1959:

Lei mi ha rovesciato come un guanto, mi ha interamente messo a nudo, e io non mi sento nemmeno a disagio, al contrario la accolgo con la gioia con cui si accoglie un amante o un amico. Nulla di fisico in questo; va molto più nel profondo, è per questo che dico che mi

⁴ *Ivi*, pp. 63-68

spaventa, non si ammettono tali intimità in questo mondo, dobbiamo nasconderle l'uno all'altro, ma lei mi ha scoperto e io ne sono spaventato, è un'intimità che un uomo non può permettere in una moglie. E tuttavia è un'intimità a cui continuamente aspiriamo [...] Solo a distanza, attraverso oceani, in paesi lontani, possiamo capire il significato di un poeta che esprime un tale amore [...] È un rito segreto ma lei mi ha scoperto⁵.

⁵ *Ivi*, p. 67

1. Simone Weil

Scrivere - come tradurre - negativo: scartare quelle parole che velano il modello, la cosa muta che deve essere espressa.
(S. Weil, *Cahiers*, traduzione di C. Campo)

1.1 Traduzioni

Il primo incontro di Cristina con il pensiero della Weil (1909-1943) avviene all'inizio degli anni Cinquanta attraverso la lettura di *La pesanteur et la grâce*, che le viene regalato da Mario Luzi e che diventerà il faro della sua esistenza. La conoscenza della Weil è infatti un'esperienza determinante sia intellettualmente che esistenzialmente: Cristina riconosce in Simone Weil la perfezione di un ideale incarnato che dimostra con la sua vita e con il suo pensiero la possibilità di realizzare la ricerca della pura verità. Leggere la Weil è per la Campo un processo di *reconnaissance*: la parola weiliana vibra nella nostra autrice che ne gusta e assimila il sapore massimo.

La pesanteur et la grâce scuote profondamente la cultura europea dell'epoca, presentandosi, in quel dopoguerra avvelenato dal dolore e inaridito, come un richiamo necessario alla ricerca personale della spiritualità in modo da comprendere il senso di un male atroce e insensato, di cui tutta l'umanità era stata testimone. Il testo weiliano è amato per la durezza che non indulge a facili accomodamenti e per il carattere frammentario che accentua lo stile scarno della sua filosofa. Cristina Campo coglie l'eccezionalità del pensiero e della figura di Simone Weil ed è una protagonista importante nella scoperta dell'universo weiliano: coinvolge infatti una serie di amici, scrittori e poeti, in un progetto di divulgazione e traduzione dei testi della Weil favorendone la diffusione in Italia.

La prima traduzione di brani estratti da Simone Weil, con ancora la firma di Vittoria Guerrini, risale al 1953, quando nel «Corriere dell'Adda» del 12 dicembre vengono pubblicati alcuni brani tratti dai *Cahiers*, con il titolo *Dell'arte*, che confluiranno in un numero speciale di «Letteratura» dedicato alla Weil nel 1959. La prima recensione italiana alla prima traduzione di Simone Weil è del 1952 nel primo numero di «Approdo», a firma di Anna Maria Chiavacci.

Nel 1952 in nome della Weil Vittoria Guerrini conosce Margherita Pieracci Harwell, giovane studiosa che diventerà la sua più grande amica e biografa. Il loro incontro nasce non dal desiderio di parlare di una nuova scrittrice ma dal tentativo di comprendere come sarebbe stato possibile vivere la propria vita dopo lo sconvolgente corpo a corpo con la parola weiliana. Le lettere a Mita sono la fonte preferenziale nella ricostruzione del ruolo svolto da Cristina Campo per la diffusione in Italia delle opere di Simone Weil, dapprima perché la stessa Mita in stretta collaborazione con Cristina partecipa alle traduzioni poi perché le lettere testimoniano il rapporto di amicizia che si instaura tra Mita e la madre di Simone, madame Selma Weil, e che si estenderà anche alla Campo sebbene quest'ultima non possa affrontare

lunghe viaggi e soprattutto perché le lettere consentono di seguire la storia e le fasi delle pubblicazioni weiliane ad opera di Cristina. Purtroppo, come più volte messo in luce, le lettere rimaste in possesso della Pieracci Harwell iniziano dal 1956: la richiesta di una rinnovata purezza annulla quindi la possibilità di dire qualsiasi cosa sui primissimi anni di lettura della Weil. Nel lessico e nelle immagini delle lettere riecheggia con naturalezza il linguaggio di Simone ormai fuso nel linguaggio della Campo, che ne imita i passi, ne ripercorre le tracce convinta di aver scoperto una via privilegiata per l'accesso alla verità e alla purezza.

Nel 1952 la Campo scrive un commento al Riccardo II di Shakespeare, *La gravità e la grazia nel «Riccardo II»*, dove già dal titolo - calco letterale di *La pesanteur et la grâce* - è evidente l'ottica weiliana adottata da Cristina. Così in una lettera a Fasani del 20 gennaio 1952, riportata anche in testa al commento:

Per ingannare le ore scrissi un piccolo saggio sul Riccardo II di Shakespeare per mille ragioni meno che zero ma desidero ugualmente che Lei lo legga. È pieno di riferimenti a S.W. - e idealmente orientato verso di lei - perché ho pensato, leggendo il Riccardo II, che se non fosse morta così presto, S.W. ne avrebbe un giorno parlato. Accolga questo *babillage*, in luogo della stupenda parola di S.W, come pegno del nostro comune amore per lei¹.

Leggendo il commento i riferimenti alla Weil sono evidenti:

Qui tutto cade inesorabile, tutto obbedisce alle leggi di gravità. Eppure proprio qui, più che in qualunque altra opera dopo Omero, i gesti regali s'incrociano senza tregua come lampi accecanti, la grazia fiorisce pallida e pura sui cupi rami della necessità. Mai credo *la pesanteur et la grâce* furono più esattamente racchiuse in una rappresentazione².

La pesanteur et a grâce diventa per la Campo una categoria interpretativa di una costante umana, applicabile da Omero in poi: la grandezza e la miseria della vita umana sono espresse dall'alternanza tra violenza e grazia:

Un'offesa immeritata, ricevuta per legge di gravità, è ugualmente riscattata dalla parola, e qui senza sforzo alcuno, in perfetta purezza³.

¹ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 1998, p. 23

² *Ivi*, p. 24

³ *Ivi*, p. 26

Tutto, ogni parola, nel commento al Riccardo II è weiliano, dalla «legge di gravità» alla «grazia» alla «perfetta purezza».

Negli stessi anni la Campo progetta con Mita, Gianfranco Draghi e altri la fondazione di una nuova rivista che avrebbe dovuto intitolarsi «L'Attenzione», esplicito riferimento a uno dei concetti cardine della filosofia weiliana. La rivista però non venne mai realizzata: vi sono tracce e allusioni nelle lettere a Mita e, a testimonianza del progetto, rimane uno schema firmato tra gli altri anche da Fasani, pubblicato nel 1956 sulla rivista «Stagione» con il titolo *Appunti per una rivista di giovani*.

Vita e non ombra di vita. “Concetto di attualità considerato inesistente” secondo la parola di Hofmannsthal. E in luogo della solida retta lanciata nell'infinito, la forma che si ricerca nel cerchio. Ricondurre alla totalità del tempo, al ritmo ciclico del tempo, un pubblico ciecamente perduto in quella retta. [...] Presenza significa attenzione, unica via per realizzare e realizzarsi. Parola discreta che nei implica altre; tutte le altre, forse, che conservino un significato. Attenta lettura della realtà e dell'arte. Dunque lettura totale, a piani multipli: poetica, umana, spirituale, religiosa e simbolica⁴.

Dopo l'idea mai concretizzatasi dell'«Attenzione» la Campo approda a una nuova e più profonda comprensione del pensiero di Simone Weil: non aveva mai, prima di allora, compreso pienamente cosa la Weil intendesse con nudità dello stile, indice di vera bellezza che rifiuta la sovrabbondante falsità dell'immaginazione. La vera bellezza deve essere nuda cioè priva di ogni ornamento al punto da poter sembrare anche, paradossalmente, brutta agli occhi ancora viziati dalla pienezza delle false immagini. Si veda la lettera, già citata, del 25 luglio 1956 a Mita:

Senza quel pomeriggio alla chiesa di Cristo Re, nel viale di Los Angeles, non avrei mai capito cosa s'intendeva per nudità dello stile (la chiesa era brutta ma suggeriva il bello nel modo giusto). Eppure mi pareva di averlo nel sangue, questo pensiero dello stile nudo, dopo 6 anni di commercio con S.W.⁵.

L'acquisizione fondamentale di questa nuova lettura weiliana è la percezione della necessità del simbolo concreto:

Ci occorre sempre un simbolo concreto per afferrare un'idea come si afferra un pezzo di pane - ma non è mai il simbolo che potremmo supporre, quello calzante e perfetto - ma d'altra cosa che indica obliquamente, a una cert'ora propizia⁶.

⁴ *Ivi*, p. 195

⁵ EADEM, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 28

⁶ *IBIDEM*

Cristina comprende quindi l'autenticità della bellezza scarna e il valore del simbolo concreto che è il tramite per la trasmissione dell'idea. Il simbolo concreto, la pienezza delle immagini cioè, veicola l'esperienza, rendendola raccontabile, in forme che rinviano ad atmosfere da

fiaba, dove la direzione della salvezza non è mai data una volta per tutte e la sua ricerca richiede in ogni momento di essere rinnovata. Caratteristica del nuovo modo di leggere la realtà è proprio il non sapere mai con quali modalità si attuerà questa rivelazione: da qui l'attenzione per scorgere i piani multipli poiché è tra essi che si può intravedere il mistero.

Nel 1956 la Campo conosce Ignazio Silone tramite Margherita Dalmati e da tale incontro nasce la collaborazione che porta alla pubblicazione della traduzione del saggio weiliano *Luttons-nous pour la justice?* tratto dagli *Écrits de Londres* sulla rivista «Tempo presente» di cui Silone era direttore con Nicola Chiaromonte. La Campo fu però molto scontenta di tale traduzione, a causa delle numerose manomissioni subite dal testo: il rispetto per lo scritto, complesso equilibrio di vuoto e pieno, è eticamente prioritario, poiché il rischio è di far scomparire il simbolo concreto che vive nelle pagine e che è costituito non solo dal testo ma anche dai suoi silenzi, vie d'accesso al significato delle immagini.

È nel 1959 che avviene la pubblicazione del numero monografico su Simone Weil apparso in «Letteratura», rivista di lettere e arte contemporanea, diretta da Alessandro Bonsanti. Il progetto risale a due anni prima. In una lettera a Mita del 18 ottobre 1957 la Campo riassume il numero, allora progettato per «Stagione», in modo analogo a quello che apparirà nel 1959:

Il numero dovrebbe essere fatto a questo modo:

Introduzione in corsivo (C.C.)

Testi di S. Weil

Dell'Arte

Della Sventura

Del nostro tempo

Lettere di S. Weil

3 a Gustave Thibon

2 ai genitori

S. W. e il malheur (M.P.)

S. W. e la Grecia

S. W. e il caos (...)

Una tragedia di S. Weil (C.C.)⁷

I brani tradotti in tale numero monografico provengono da numerose opere weiliane: *Cahiers*, *Venise sauvée*, *La connaissance surnaturelle*, *L'attente de Dieu*, *L'enracinement*, *Écrits de*

⁷ *Ivi*, pp. 78-79

Londres. La scelta dei brani, come la stessa Campo indica nella postilla che accompagna le traduzioni, intende designare alcuni temi essenziali del pensiero weiliano: in apertura ci sono due passi tratti da *Venezia salva*, icona di tale numero monografico e in generale della lettura

di Simone Weil: da un lato, il *Canto di Violetta*, rapita visione della bellezza pacificatrice, la *grâce* e dall'altro, il *Monologo di Jaffier sul campanile di San Marco*, fredda visione della forza che uccide e sradica i superstiti, la *pesanteur*. Seguono altri brani che riflettono sullo stile come frutto finale dell'attesa, della contemplazione e della lettura dei molteplici piani della realtà. I paragrafi sono quindi *Dell'arte*, *Dell'attenzione*, *Della sventura*, *Dell'amicizia soprannaturale*, *Dell'amore* e *Del nostro tempo*. La chiave di lettura è l'attenzione che consente di superare il *malheur*, la sventura appunto, di amare di amore puro e di comprendere che il futuro deve restare vuoto cioè non riempito dalla nostra immaginazione. Seguono poi alcune lettere della Weil a Gustave Thibon e alla madre, una lettera inedita a Edoardo Volterra, una sezione di saggi con la traduzione del saggio di Maurice Blanchot, *Simone Weil et la certitude*, e i contributi della Chiavacci Leonardi e della Pieracci Harwell.

Quanto alla *Venise sauvée*, il lavoro di traduzione era già iniziato come si evince dalle lettere a Mita e dagli scritti ritrovati negli archivi RAI dove compare un copione radiofonico del 1956 firmato da Cristina Campo, dal titolo *Una tragedia di Simone Weil: «Venezia salvata»*, destinato alla trasmissione «L'Approdo». Oltre alle letture radiofoniche la Campo progetta rappresentazioni della tragedia nello scenario reale di Venezia, si leggano alcune passi delle lettere a Mita del 26 novembre 1957 e del 17 settembre 1958:

La radio dice di voler trasmettere la “Venezia”. Tremendo lavoro per me. Ma vorrei potesse essere vero. (Lei mi potrebbe aiutare?)⁸

Ieri mattina [Piero Draghi] è ritornato e abbiamo parlato a lungo, nel cortile che non avevo mai visto (vicino al Ponte della Paglia) e dove forse potrebbe svolgersi il 3°atto di “Venezia”. La città era perfetta in questi giorni⁹

La pubblicazione della traduzione integrale del testo avviene solo nel 1963 presso Morcelliana. La Campo traduce *Venise sauvée* come *Venezia salvata* e non “salva” per porre l'accento sul fatto che Venezia viene salvata da un miracolo dell'attenzione pura i cui è capace il protagonista, Jaffier, che vedendo la bellezza della città che si fonde con quella di Violetta, rinuncia al tradimento. È una tragedia incompiuta scritta a partire dal 1940 e continuamente

⁸ *Ivi*, p. 84

⁹ *Ivi*, p. 117

rivista fino alla morte. Materia della tragedia è la congiura spagnola contro Venezia del 1616 secondo la vecchia cronaca dell'abate di Saint Réal cui si ispirarono anche Hofmannsthal e Bontempelli. Pierre e Jaffier, ufficiali provenzali al servizio della Serenissima sono a capo della congiura del Marchese di Bedmar, che mira a consegnare Venezia, saccheggiata e

inerte, al re di Spagna. Ma la visione della città dal campanile di San Marco e l'incontro con Violetta la vigilia di Pentecoste inducono Jaffier alla pietà: denuncia la congiura al Consiglio dei Dieci contro una solenne promessa di impunità per i congiurati. La promessa non viene mantenuta, muoiono tutti, anche Pierre e Jaffier si fa uccidere in una mischia mentre Venezia, ignara e intatta, celebra la festa di Pentecoste, sposalizio della città col mare.

Un riassunto della vicenda si trova nel numero di «Letteratura» dove appaiono i primi brani tradotti; le postille interpretative della Campo si leggono oggi oltre che nell'introduzione all'edizione italiana del testo anche in un copione radiofonico, versione indipendente rispetto al testo dell'edizione del 1963. Lo scritto, concepito per la radio, oltre a riassumere brevemente la vicenda, la focalizza da vari punti di vista e cerca di fornire alcune chiavi di lettura per un'opera che è, secondo la Campo, il concentrato del pensiero weiliano. Cristina accenna al saggio *Iliade ou le poème de la force* per definire la sostanza della *Venise sauvée*, che è la “traduzione poetica” di tale celebre saggio, tradotto non a caso dalla nostra autrice per l'edizione italiana di *La Grecia e le intuizioni precristiane* nel 1967. Nell'introduzione alla traduzione integrale la Campo fornisce un quadro sommario della vicenda e, per gettare luce sugli eventi narrati nella *Venise sauvée*, esplicita i riferimenti all'*Iliade ou le poème de la force* e a *L'amour de Dieu et le malheur*, non ancora conosciuto all'epoca della presentazione radiofonica. La tematica che accomuna i tre scritti è il dominio della forza e la sventura; il nodo problematico fondamentale della Weil è, secondo la Campo, la crocefissione della vita umana cioè quella condizione ontologica che condanna l'uomo a essere sospeso tra l'immaginazione e l'attenzione. Questi non sono solo i punti fondamentali della tragedia o le costanti di queste tre opere ma il centro pulsante di tutto il pensiero weiliano, oscillante tra necessità e grazia, tra tempo ed eterno. Altro aspetto rilevante dell'introduzione campiana è la considerazione su Jaffier, l'eroe perfetto che ferma la sventura incompreso dalla collettività che, cullata dall'incoscienza dell'immaginazione consolatrice, diffida sempre dell'uomo che spezza il corso della necessità. La Campo si sofferma poi sull'atto di *dépouillement*, sul processo di de-creazione compiuto dalla Weil, non solo in questa tragedia ma in tutta la sua filosofia, e in cui è coinvolta anche la parola che deve essere nuda e priva di ornamenti. Dopo tale essenziale considerazione Cristina esplicita la propria metodologia traduttiva: la traduzione è riscrittura che mira a mantenere intatto ciò che a priori si è stabilito essere il centro della narrazione. L'orecchio deve sentire l'armonia creata dai vari elementi e cogliere i diversi pesi che definiscono il discorso, calibrando così la propria traduzione in una lingua non solo esatta ma giusta. La *Venise sauvée* è l'apice della comunione con il pensiero weiliano

poi la Campo, nella sua ricerca di purezza, prenderà direzioni diverse che l'allontaneranno dalla Weil.

Nel 1967 Cristina in collaborazione con Margherita Pieracci Harwell traduce nuovamente Simone Weil realizzando il volume *La Grecia e le intuizioni precristiane*, traduzione parziale di *La Source grecque*. In effetti, del volume weiliano vengono tradotti solo *l'Iliade ou le poème de la force*, appunto, e *Dieu dans Platon*, rispettivamente da Cristina e da Mita. La scelta di escludere gli altri scritti è dettata da un'esigenza della Campo di mantenere intatta un'immagine della Weil, che lei ritiene essere quella vera. Rifiuta ad esempio di tradurre gli adattamenti per operai delle tragedie Antigone e Elettra perché rifiuta la semplificazione, così nella lettera a Mita del 29 aprile 1963:

Simone leggeva l'Elettra come un testo simbolico, nel quale Oreste è figura di Cristo, Elettra di anima in catene ecc. Ma poiché questo all'operaio non si può spiegare, questa Elettra "raccontata" non ha più nessun senso, è una storia di dolore, sì, ma non troppo bella (dato il finale), e, volate via ali sublimi dei versi, che ne rimane? Se avessi avuto bisogno di una prova che la cultura, il pensiero, la Poesia sono un Carmelo da salire (magari senza saperlo), me l'avrebbe data questo adattamento di Elettra per gli operai; ai quali non si ha diritto di sottrarre la via a spirale di Hofmannsthal. È poi stranissimo che a Simone non sia balenata la sola cosa da dire agli operai (e chi ha da intendere intenda): Elettra è la legge di necessità, che nessun patimento, nessun eroismo può riscattare, Antigone sola è la Grazia, Antigone sola rompe la catena (e la catena è un'idea abbastanza plastica per uno che lavora sulle catene di montaggio)¹⁰.

La difficoltà del testo è inerente alla bellezza quindi nella semplificazione quest'ultima viene meno.

L'ultimo atto editoriale della Campo nei confronti della Weil è l'introduzione nel 1972 alla nuova edizione di *Attente de Dieu*, firmata Benedetto Padre d'Angelo: il tono è cambiato, Cristina delinea il proprio cammino e quello della Weil alla quale sono mancati dei passi per essere una vera cattolica. L'errore della Weil è secondo la Campo dovuto alla mancanza di una guida appropriata poiché Padre Perrin non è in grado di aiutarla, mancando della sensibilità necessaria a farle conoscere il carattere sublime dell'antica tradizione del cattolicesimo. A conclusione dell'introduzione Cristina attacca i cambiamenti introdotti dalla Chiesa -

¹⁰ *Ivi*, p. 180

l'abolizione del rito latino e l'avvicinamento popolare al culto - visti come una disgrazia dei tempi moderni, da cui è immane solo la chiesa orientale, segnalando la sua lontananza dalla chiesa cattolica romana: Cristina è già, per così dire, "bizantina".

1.2 Lessico e immagini weiliane in Cristina Campo

La stagione delle traduzioni weiliane arricchisce la Campo di un nuovo vocabolario e delle immagini tratte dal pensiero della Weil che affollano, attraverso numerose citazioni e richiami, tutti gli scritti campinai. In Cristina non c'è uno sviluppo del pensiero di Simone Weil ma piuttosto un tentativo di condurre nella propria direzione quelli che sono stati gli strumenti di salvezza della filosofa, cioè il pensiero e l'attenzione. La Weil e la Campo si incontrano lungo la sottile linea della ricerca della purezza per poi muoversi lungo traiettorie opposte. Cristina si dimostra capace di assimilare la parola weiliana decantandola attraverso uno stile personale, attraverso la ricerca della forma perfetta: quella campiana è infatti, come già detto, una scrittura nella quale la bellezza si manifesta necessariamente nella perfezione della forma.

L'attenzione è per Cristina un esercizio di corretta lettura che prepara all'attesa vuotata di ogni pretesa immaginifica. L'attesa non è priva di senso ma espressione della fiducia nel fatto che prima o poi sgorgerà la luce della verità attraendo la grazia su di noi. L'attenzione diventa per la Campo una pratica che scardina l'ordine apparente del mondo facendo vedere contemporaneamente tutti gli strati di cui è composto il reale. L'esercizio dell'attenzione richiede volontà: bisogna volere la Verità più di tutto il resto e a vuoto, cioè di per sé. La poesia campiana è una nuova poesia liturgica che scivola verso il silenzio, limitandosi a descrivere l'evento liturgico nello sforzo di rendersi spettatrice dell'evento celebrato dal rito. Non vi sono svolte nella produzione campiana la cui scrittura potrebbe dirsi spiraliforme dato che ritorna sempre su se stessa a un piano diverso, sempre trascinata verso l'alto. Così nel saggio *Il linguaggio dei simboli*, citato da Federica Negri:

Non credo di sapere che cosa siano le svolte. La strada è una, solare, da oriente a occidente. Essa segue quattro linee: il linguaggio, il paesaggio, il mito e il rito. Sono i motivi fondamentali de *Il flauto e il tappeto*¹.

La sintesi della produzione campiana avrebbe dovuto essere *Poesia e rito*, progetto di cui la nostra autrice parla in un'intervista del 1975. L'intenzione era quella di scrivere un testo di cui *Sensi soprannaturali* avrebbe dovuto costituire il primo capitolo; ciò che rese difficile la stesura era il fatto descrivere un'esperienza personale che, per essere trasmessa, deve essere mediata da un linguaggio in grado di renderla esprimibile. Questo stesso atto tradisce però

¹ Si legge in FEDERICA NEGRI, *La passione della purezza: Simone Weil e Cristina Campo*, Padova, Il Poligrafo, 2005, p. 125

l'esperienza e spinge verso il silenzio essenziale della poesia che descrive il rito. A proposito del nuovo libro scrive la Campo sempre in *Il linguaggio dei simboli*:

Non so bene come sarà. Il saggio è una formula che mi sta diventando pesante. Il rito è vita, come le Scritture, come il sole che ogni giorno sorge brilla e tramonta, eppure rimane inesauribilmente misterioso e diverso. L'Immutabilità del vero rito fu voluta da Dio e da tutte le tradizioni appunto perché in quel ritorno cosmico, infallibile di figure si producesse ogni giorno un poco di più nella complessità insondabile dei loro significati: ciò che non si lascerà mai esprimere in concetti razionali, ma solo indicare, alludere in gesti, suoni, simboli divinamente ordinati².

Cristina non terminerà mai il libro perché non poteva essere terminato ma solo suggerito come un fine più alto da seguire, come una meta intuita per stimolare una ricerca inesauribile.

L'attenzione weiliana si traduce per la Campo in una pratica che implica astensione e attesa nel giudizio per poter acquisire capacità di lettura della realtà. Come insegna Simone Weil si tratta di un esercizio che richiede la partecipazione attiva di tutti i sensi e dell'intelletto per non cadere nell'immaginazione che tende a colmare il vuoto creato dall'attenzione e dall'attesa, come una sorta di *horror vacui*. Esiste infatti una differenza fondamentale tra le immagini del Vero, che racchiudono la complessità del reale, e quelle che sono ombre prodotte dalla debolezza umana per tappare le fessure attraverso le quali passerebbe la grazia. E su questo punto si matura una prima rottura tra la Weil e la Campo: il Vero, cui si approda mediante l'attenzione, è la scoperta della presenza dell'assoluto nel finito, che per la Campo è il simbolo dell'incarnazione di Cristo, per la Weil è invece presenza dell'assenza di Dio. La Weil salva i fenomeni, unici appigli per tornare a Dio e non ha bisogno della Chiesa ma del mondo, per trovare la strada verso Dio; l'uomo, secondo la filosofa, non deve infatti incarnarsi ma svuotarsi, de-crearsi per ricongiungersi al divino.

Nel saggio *Attenzione e poesia* Cristina evidenzia il legame tra l'attenzione, che crea delle immagini vere, frutto dell'attesa e della lettura della dura necessità del reale, e l'immaginazione, che conduce a immagini prive di sostanza, evanescenti e ingannevoli:

Se dunque l'attenzione è attesa, accettazione fervente, impavida del reale, l'immaginazione è impazienza, fuga dell'arbitrario: eterno labirinto senza filo di Arianna [...] la vera attenzione non conduce, come potrebbe sembrare all'analisi, ma alla sintesi che la risolve, al simbolo e alla figura – in una parola, al destino³.

² *Ivi*, p.126

³ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 167

La Campo, sulla scia della Weil, ha chiara la netta distinzione tra immagini e immaginazione che permette di far convivere l'astensione ascetica con il proliferare delle immagini delle favole. Il legame tra l'immagine vera e la ricerca della purezza è profondo dato che la potenza dell'immagine risiede nella sua capacità di essere simbolo concreto nella ricerca della purezza che porta alla Verità.

L'attenzione è il solo cammino verso l'inesprimibile, la sola strada al mistero. Infatti è solidamente ancorata nel reale e soltanto per allusioni celate nel reale si manifesta il mistero. I simboli delle sacre scritture, dei miti, delle fiabe, che per millenni hanno nutrito e consacrato la vita, si vestono delle forme più concrete di questa terra: dal Cespuglio Ardente al Grillo Parlante [...] Davanti alla realtà l'immaginazione indietreggia. L'attenzione la penetra, invece, direttamente e come simbolo (pensiamo ai cieli di Dante, divina e minuziosa traduzione di una liturgia). Essa è dunque, alla fine, la forma più legittima, assoluta d'immaginazione⁴.

L'attenzione opera la sua ricerca attraverso le immagini in tutti quei luoghi - favole, fiabe, folklore, Sacre Scritture - nei quali è possibile riconoscere la presenza di un simbolo che allude al mistero. La Campo opera una fondamentale identificazione tra gli eroi della fiaba e i poeti poiché entrambi sono capaci di leggere le immagini della realtà con l'attenzione tesa al massimo, riconoscendone i molteplici significati. Il poeta esercita una lettura dei piani multipli della realtà, conserva il «sapore massimo della parola» e restituisce la molteplicità grazie all'immagine. Si legge in *Parco dei cervi*:

Saveur maxima de chaque mot [...] Il massimo del sapore non lo gustiamo mai nelle parole rare o in quelle del costume - ma nelle pure e originarie - nel reale - quando siano sospinte dalla forza originaria come da una matrice e sboccino nella chiarezza dello spirito come fiori⁵.

Questo passo riecheggia un frammento dei *Cahiers* della Weil, riportato in appendice alle lettere a Fasani:

Éléments du poème. Un temps qui ait un commencement et une fin. A quoi cela correspond-il? Puis la saveur des mots: que chaque mot ait une saveur maxima. Ce qui implique un accord entre le sens qu'on lui donne et tous les autres sens, un accord ou une opposition avec le son des syllabes, des accords et des oppositions avec les mots d'avant et d'après⁶.

L'attività del poeta implica anche un lavoro del corpo, è una mediazione della realtà attraverso il corpo, restituita nella scrittura nel corpo delle immagini che sono simboli concreti:

⁴ *Ivi*, pp. 167-168

⁵ *Ivi*, p. 146

⁶ EADEM, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, a cura di Maria Pertile, Venezia, Marsilio, 2010, p. 126

Se qualche volto scrivo è perché certe cose non vogliono separarsi da me come io non voglio separarmi da loro. Nell'atto di scriverle esse penetrano in me per sempre - attraverso la penna e la mano - come per osmosi⁷.

Il corpo è l'unico filtro in grado di mantenere intatta la capacità simbolica del reale; il poeta, l'imperdonabile, è colui che, in un'epoca di progresso orizzontale, punta alla perfezione attraverso una lettura speciosa e inflessibile del reale. Saper leggere implica l'accordare a ogni particolare tutto lo spazio che esso occuperebbe se fosse solo al mondo:

Una spirituale devozione al mistero di ciò che esiste è stile per virtù propria, come dimostra l'ammirabile linguaggio, oggi in via di estinzione, dei contadini. Un poeta che ad ogni singola cosa, dal visibile all'invisibile, prestasse l'identica misura di attenzione, così come l'entomologo s'industria a esprimere con precisione l'inesprimibile azzurro di un'ala di libellula, questi sarebbe il poeta assoluto⁸.

Gli occhi del poeta, che descrive il reale in tutte le sue pieghe, sono consapevoli ed 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 mente⁹.

La capacità di guardare la bellezza coincide con la capacità di porsi di fronte al mistero disarmati, senza tentare di sovrapporre gli inganni dell'immaginazione; la bellezza ha un intimo legame con la sventura, con quello che la Weil chiama il *malheur*. Bellezza e sventura nascono infatti dall'attenzione, emergono solo dopo un attento lavoro di lettura che mette in luce il reale nella sua necessità. La Campo accomuna la Weil con Čechov, uomo e scrittore "imperdonabile" e da lei molto amato, evidenziando come solo attraverso l'attenzione sia possibile leggere la sventura come bellezza, come parte naturale del necessario esistente:

Čechov appartiene in realtà a quella vena sottile di poeti che posero alle fondamenta del loro edificio una coscienza perfetta dell'ordine del mondo delle leggi di necessità che ci governano, dell'irriducibile quantità di male su questa terra [...] Dunque dell'urgenza di vivere secondo leggi del tutto opposte e complementari, secondo cioè quella rischiosa "follia d'amore" che l'uomo di continuo si adopera a soffocare in se stesso e negli altri. Il terrore di fronte alla potenza del proprio spirito: quel bisogno irresistibile - come lo definì Simone Weil - "di coprirsi gli occhi col velo della carne ogni volta che gli si mostri un po' di bene puro"¹⁰.

La contemplazione attenta della sventura la trasforma in bellezza e permette di distinguere due tipi di sventura, come in Simone Weil: la *souffrance* incapace di un trapasso positivo e il *malheur*, sventura che può essere letta come necessità, quindi equivalente della bellezza. La

⁷ EADEM, *Gli imperdonabili*, cit., p. 143

⁸ *Ivi*, p. 83

⁹ *Ivi*, p. 88

¹⁰ *Ivi*, pp. 193-194

Campo traduce la *souffrance* in “sventura della mano destra” e il *malheur* in “sventura della mano sinistra” sovrapponendo alla definizione weiliano la figura biblica:

La grande énigme de la vie humaine ce n'est pas la souffrance, c'est le malheur”. È una scoperta che pochi fanno ed è forse la sola pietra angolare su cui sia dato di porre il piede. Si potrebbe spartire il regno del patimento umano in sventura della mano destra e sventura della mano sinistra¹¹.

Dalla sventura della mano sinistra, l'unica positiva perché rimanda a un orizzonte ulteriore, può nascere, grazie alla visione del poeta, una grande opera d'arte. Tale sventura è quella operante nelle fiabe mediante quei personaggi che a causa della loro natura “disgraziata” sono il tramite privilegiato del destino, così nel saggio *Della fiaba*:

Eroi di fiaba, nati deformati o piccolissimi, sono gettati dalla madre, decisa a osare l'inosabile al centro del ballo tondo nel cuore del loro stesso destino. Dopo qualche momento di perplessità minacciosa, il bambino è di solito raccolto dalle fate. Neppure la sua deformità sarà rimossa, solo elevata a potenza. All'omettino sarà dato penetrare luoghi impenetrabili, al senza braccia scoprire tesori, vene aurifere, tutto il mondo infero specchio del cielo. La sventura dedicata, offerta alle potenze, diviene per lo sventurato e per il mondo chiave¹².

Per la Campo come per la Weil la sventura può essere la via privilegiata di accesso alla verità, come testimoniano, da un lato, le lettere della Weil a Joë Bousquet, la cui condizione di invalido è considerata dalla filosofa un vantaggio nella ricerca della purezza, e dall'altro il fatto che la Campo si sia dedicata all'aiuto di persone con difficoltà, come la barbona Giulia e il Penati.

La prosa campiana scivola verso la fiaba perché non vi è, per la nostra autrice, una netta divisione tra i mondi reali e quelli creati dal narratore di fiabe: la fiaba, per chi sa leggerla, è chiara e insegna fondamentali precetti a chi si avventura alla ricerca della purezza:

L'eroe di fiaba è chiamato sin da principio a leggere in qualche modo quel sopramondo in filigrana, ad assecondarne le leggi recondite nelle sue scelte, nei suoi dinieghi. Gli si chiede nulla di meno che appartenere simultaneamente, sonnambulicamente a due mondi. [...] La caparbia, inesausta lezione delle fiabe è dunque la vittoria sulla legge di necessità, il passaggio costante a un nuovo ordine di rapporti e assolutamente niente altro, perché assolutamente niente altro c'è da imparare su questa terra¹³.

Nella fiaba si trova la chiave per arrivare a compiere il proprio destino, leggendo in filigrana un mondo che ha senso solo se rinvia ad un altro, vincendo la necessità riconoscendone una superiore che sorregge questo mondo.

¹¹ *Ivi*, p. 144

¹² *Ivi*, p. 37

¹³ *Ivi*, pp. 33-34

Si pensi all'unico scritto campiano dichiaratamente autobiografico, *La noce d'oro*, dal ritmo di una favola: un racconto della propria infanzia, completamente trasfigurata dai colori della narrazione favolistica. La verità appare - come per gli pseudonimi - attraverso un gioco di maschere e solo se accettata in questa forma può essere colta dagli uomini. *La noce d'oro* è il racconto campiano della fugace comprensione del proprio destino avvenuta nell'infanzia: un prodigio che sovrappone il destino dei suoi quattro nomi a quelli dei suoi avi scolpiti sul marmo delle tombe facendole così intuire che tutto ciò che deve ancora avvenire in realtà è già avvenuto ed è contenuto nei nomi che porta.

È Dio il battezzatore, e come sapere in realtà se il nome di Giuseppe significa la sua giustizia o ne è significato, se Lazzaro - Eleazar, colui che Dio soccorre - non ricevette il suo affinché in lui fosse pubblicata tacitamente, fin dalla nascita, la gloria dell'Altissimo? Il ripudio del nome e del predicato di religione negli ordini occidentali è forse la spia più tenebrosa della rinuncia al mandato tra tutti santo e prezioso: confermare, custodire i destini¹⁴.

Nella vita non si procede mai alla cieca perché nell'infanzia già si ha la possibilità di assaggiare qualcosa del proprio futuro attraverso i simboli e le allegorie delle favole: il destino è scritto da sempre.

Il racconto dei primi anni di vita della Campo viene calato da lei stessa nell'immobilità senza tempo della fiaba collegando una serie di immagini - piccoli quadri evocativi della fanciullezza - mediante la consapevolezza matura dello sguardo retrospettivo. Altro aspetto che caratterizza *La noce d'oro* è il ripetersi dei medesimi simboli, il ritorno delle medesime immagini: dopo aver ricordato la festosa trepidazione con cui attendeva le cugine e i loro doni, la madrina con i libri di favole, Cristina descrive il contenuto di tali libri e, sovrapponendo alle scene illustrate le immagini del suo ricordo, mostra come la vita coincida con la fiaba. Nei libri di favole, ad esempio, vi sono scene che si svolgono nelle misteriose cripte dei cimiteri così la nostra autrice ricorda il giorno in cui rende omaggio ai suoi defunti: le lapidi, le iscrizioni in latino, gli aneddoti della madre su questi morti si mescolano nella mente della piccola Vittoria come in un complicato incantesimo che lei usa per difendersi dal pericolo della morte e cercare un prodigio che la salvi. Il racconto si conclude con la scoperta oracolare dell'arcano legame tra i nomi di Cristina e i nomi degli avi, tra il suo e il loro destino. Nel momento in cui l'enigma si scioglie Cristina guarda al mondo dell'aldilà come a qualcosa di vivo: il regno dei morti conserva il mistero del nostro destino.

¹⁴ *Ivi*, p. 121

Quel mondo si apriva a un tratto, voltato un angolo, nel chiaro cortiletto, e poi nel semicerchio di una cappellina chiusa da un ferro battuto, e poi su una parete bianca, cieca e conclusiva come il termine di un orizzonte. Là il prodigio accadeva: ai nomi cifrati, alle iscrizioni geroglifiche, si sostituivano di colpo, sul marmo tenero i loro nomi, i miei stessi, quelli che io stessa portavo al collo dalla nascita sulla medaglia d'oro di Gladys Vucetich: Vittoria, Maria Angelica, Marcella, Cristina¹⁵.

Il momento del riconoscimento della propria origine è quello in cui si incrociano destino ed eternità, pericolo e salvezza, perché lo stesso spiraglio che ci rivela il mistero è anche la voragine senza fondo nella quale rischiamo di precipitare. La paura che immobilizza i bimbi durante la lettura delle fiabe è la stessa che atterrisce la piccola Vittoria al cimitero. Bellezza e paura sono i due sentimenti simbolo dell'infanzia di Cristina: bellezza dei racconti di mondi nuovi che si schiudono a ogni voltare di pagina e paura che questa stessa bellezza possa farci rischiare di cadere in qualche antro oscuro o addormentare per cento anni. La bellezza che si riesce ad assaporare leggendo una favola rimanda a qualcosa che sta oltre, al di là del visibile e solo nella favola quest'ombra si mostra con facilità come l'oggetto di una prova iniziatica che consiste nel tendere senza toccare mai ciò che attrae con la sua bellezza. Si veda un passo tratto da *In medio coeli*:

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. È un sapore improvviso, di intensità quasi straziante [...] 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 possesso¹⁶.

Il limite come mistero che si percepisce nella fiaba è una definizione weiliana così come l'astensione dal contatto con il bello, simbolo del divino, e la de-creazione intesa come unico modo per mantenere inalterata la bellezza. Si legga a riguardo un frammento dai *Cahiers* tradotto dalla Campo:

Bellezza. Un frutto guardato senza tendere la mano. Così pure una sventura guardata senza indietreggiare¹⁷.

La bellezza è accresciuta dalla paura di non riuscire ad astenerci dal toccare ciò che ci sta di fronte; la bellezza è la prova evidente della realtà di Dio ed è la sottile seduzione di quel giacinto

¹⁵ *Ivi*, p. 231

¹⁶ *Ivi*, pp. 23-24

¹⁷ Si legge in FEDERICA NEGRI, *La passione della purezza: Simone Weil e Cristina Campo*, cit., pp. 141-142

azzurro che col suo profumo attira Persefone nei regni sotterranei del destino e della conoscenza.

Per la Campo come per la Weil c'è un rapporto proporzionale tra la capacità di vedere la bellezza in ciò che ci circonda e la percezione del limite che è in noi: quanto più siamo consapevoli del nostro limite tanto più tale percezione ci permette di essere capaci di vedere l'altro, che ci costituisce con la sua assenza. Il rischio è di non riconoscere il limite pensandosi come infiniti e quindi è il voler toccare il frutto della bellezza. Quest'ultima, allo stesso tempo sensuale e trascendente, annuncia per la Campo l'altro mondo da cui lei si sente ontologicamente separata. Il mondo della bellezza è quello del bene e del vero e solo nella favola si ha la possibilità di commerciare con esso. Nella favola vi è infatti sempre un eroe che riesce a mediare tra cielo e terra e anche in questa vita - di cui la favola è anticipazione e infinita ripetizione - deve esistere un mediatore che vede oltre il limite ma non attraversa la soglia. Il mediatore, nella fiaba e nella vita reale, è colui che è in grado di attuare cose impossibili perché si affida all'impossibile completamente. Il mediatore nella fiaba è l'eroe, incrocio di umano e divino, finito e infinito, secondo la formulazione elaborata dalla Grecia classica; è un uomo in croce eterno e mortale, un oltre-uomo capace di imprese impossibili ma che non può sfuggire alla morte, un paradosso della caratteristica della natura umana, incrocio di mente e corpo. L'eroe porta a compimento ciò che agli altri sembra impossibile perché è consapevole dell'irrealtà del reale: sa infatti che il reale non è il visibile e legge i molteplici piani del visibile contemporaneamente per vedere in trasparenza, *sub specie aeternitatis*:

è chiamato sin dal principio a leggere in qualche modo quel sopramondo in filigrana, ad assecondarne le leggi recondite nelle sue scelte, nei suoi dinieghi. Gli si chiede nulla di meno che appartenere simultaneamente, sonnambolicamente a due mondi¹⁸.

L'eroe della fiaba, come già detto, appartiene ai due mondi, ne è la porta di passaggio, attraversa lo spessore del reale intuendone lo sfondo eterno, si distacca dalla necessità mondana e si affida all'invisibile. La Campo come la Weil insiste comunque sull'accettazione della necessità che è consapevolezza del proprio limite e considera l'anormalità degli eroi-mediatori delle fiabe, che si riconoscono nel loro destino lasciandosi attraversare da esso, come il *malheur* weiliano, una sventura della mano sinistra.

Oltre all'eroe vi è un'altra figura mediatrice: la fiaba stessa. Quest'ultima è infatti un'immagine a strati che conserva e ripropone simultaneamente diverse letture, è multiforme e multisenso

¹⁸ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, cit., p. 33

quindi non c'è una sola via per interpretarla. La chiave razionale che vorrebbe imporre un unico significato è invece l'unica non praticabile: la fiaba è spiegabile infatti solo attraverso un'altra immagine e questa con un'altra e così all'infinito, come la catena ininterrotta dei racconti delle *Mille e una notte*. Noi stessi tessiamo quindi l'ordito del tappeto e solo in questo modo ne cogliamo la trama. La fiaba non finisce mai perché si risolve sempre in un'altra immagine quindi l'attenzione nel leggere la fiaba è come la creazione dei poeti, aperta e disponibile a rendere possibile il prodigio, così in *Attenzione e poesia*:

come il gigante della bottiglia, dall'immagine l'attenzione libera l'idea, poi di nuovo accoglie 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 figure¹⁹.

Mediatori sono coloro che guardano la bellezza e non fuggono: i narratori delle fiabe, i bimbi che le ascoltano, i poeti e i mistici che usano un linguaggio carnale per parlare dello spirito, lasciandosi attraversare dalla parola non tradendo l'esperienza divina con il concetto:

I narratori delle fiabe ci descrivono le loro notti oscure, le loro salite al Carmelo. Solo i commentari essi tralasciano. Spetta a noi ricomporli [...] Ostinato e felice dimorare dei mistici nel linguaggio erotico²⁰.

Ancora una volta estetica ed etica coincidono: l'imperdonabile mediatore sostiene senza paura la contraddizione tra finito ed eterno percepita nella bellezza e accetta questo eccesso senza volerlo possedere o rifiutare. Il mediatore è una bilancia del naturale e del soprannaturale, come spiega la Weil nei *Cahiers*, parlando di corpo de-creato. Il mediatore porta le tracce della bellezza che è «il rovescio abbagliante del visibile»²¹; i suoi occhi eroici e le sue ali da cigno rimangono a indicare un'esperienza stra-ordinaria, rinviando a quell'oltre che con la sua assenza de-forma la vita. È egli stesso un'immagine poiché se tentasse di definire cadrebbe nel gioco del concetto, nel vizio di voler spiegare il mistero, di concettualizzare ciò che per sua natura non è concettualizzabile. Il poeta riesca attraverso la parola scritta a volgere la realtà in figure garantendo lo spessore ambiguo ed epifanico del visibile.

Per la Campo non è importante di cosa si scrive ma come lo si scrive poiché tutta la realtà è bella ed è nel linguaggio che deve apparire il sublime frutto della «divorante passione di

verità»²² capace di restituire la bellezza a strati multipli. Il linguaggio non deve avere una piatta funzione comunicativa ma farsi liturgia, strumento di contemplazione e di rifondazione del

¹⁹ *Ivi*, p. 168

²⁰ *Ivi*, p. 152

²¹ *Ivi*, p. 125

²² *Ivi*, p. 83

mondo e il linguaggio riesce a essere tale solo se nasce dall'attenzione, dote primaria dell'imperdonabile, che rifugge la precomprensione rispettando l'esistente per restituirlo nella pienezza del simbolo.

1.3 Il simbolo: traccia dell'assenza o icona dell'attesa di Dio?

Da una situazione di assoluta empatia con Simone Weil, Cristina Campo, abbracciando poi l'ortodossia cristiana di tipo orientale-bizantino, arriva ad un esito che la pone in contrasto rispetto alla concezione filosofico-religiosa della Weil, che, non sceglie alcuna confessione mantenendosi vuota per non creare un falso idolo con il nome di "Dio".

L'ultima fase della produzione weiliana vede un aumento della ricerca di segni della presenza di Dio: nei *Cahiers* vi è infatti una sorta di elenco-collezione di immagini che anticipano la figura di Cristo, da Osiride a Prometeo, da Antigone a Biancaneve. Ogni immagine è una *image du Christe* - minuscolo frammento dello specchio infranto dove vediamo riflesso il volto di Cristo - e testimonia come la filosofa cercasse la purezza e la verità attraverso i miti, il folklore, le opere dei tragici, le fiabe. Secondo la Weil il mondo è pieno di simboli che sono tracce dell'assenza di Dio che, infatti, avrebbe creato il mondo ritirandosi, depotenziandosi volontariamente, non potendo ritornare per eliminare dal mondo il male, che altrimenti sarebbe annullato da un simile intervento e che invece è un derivato dall'assenza di Dio, quindi suo simbolo anch'esso. Ciò che possiamo sperimentare di Dio è il silenzio, che è come la scarpetta di Cenerentola lasciata tra le cose del mondo. La dimensione messianica è assente nella Weil che non attende nessun ritorno: Dio si è de-creato e la de-creazione è lo scopo dell'uomo, unica azione che può redimerlo dal peccato di esistere. De-crearsi significa rendersi trasparenti per permettere a Dio di rispecchiarsi in noi, ricostituendo l'unità originaria. Dio si ritira per far essere il mondo e allo stesso tempo si lacera e si sdoppia per porre al centro il creato che a sua volta deve de-crearsi, deve diventare nulla, cioè, per rendere possibile a Dio di essere e di amare se stesso contemplando la propria immagine. Dio non tornerà mai a indicarci la via di salvezza, l'unico modo per tornare a Lui è l'accettazione del dolore, la de-creazione attraverso il *malheur*. Il Dio fatto uomo, Cristo, non ci riscatta dai nostri peccati attraverso il suo sacrificio ma ci indica con la croce il cammino da seguire: sperimentando nel vuoto e nel silenzio, sulla soglia, l'assenza di Dio siamo sicuri del suo

amore. La sofferenza è l'unica via per arrivare alla purezza. La Weil vuole vedere Dio e lo cerca nelle prefigurazioni di Cristo ma si tratta di immagini destinate allo scacco, strumento di de-creazione.

Cristina Campo sceglie invece la dottrina ortodossa orientale, l'unica espressione religiosa che soddisfa la salvezza dello spirito attraverso il corpo e la bellezza della liturgia, che la Weil non riesce a percepire per quanto per lei la bellezza sia presenza evidente dei Dio, della cosa muta nella trama del visibile. Per entrambe infatti la bellezza è il disegno del tappeto che si riesce a intravedere, ma la Weil rifiuta tutto il cristianesimo cattolico, secondo la Campo, per mancanza di umiltà e per difetto di conoscenza delle parti più belle della religione. Così scrive polemica Cristina, con lo pseudonimo di Benedetto P. D'Angelo, nell'introduzione all'*Attesa di Dio*:

È evidente da un'asserzione abbastanza sbalorditiva di Simone Weil - "La bellezza del mondo è quasi assente dalla tradizione cristiana" - che di tutti i possibili gesti magisteriali Padre Perrin trascurò il gesto centrale: consegnare a Simone Weil i libri liturgici della Chiesa cattolica: Messale, Breviario, Rituale, Pontificale e i commentari delle loro eccelse cosmologie: da Durando a Bona, da Schuster a Guéranger¹.

Anche in una lettera a Mita, del 26 novembre 1967, Cristina esplicita il suo distacco dalla Weil in nome della bellezza dei testi liturgici e indica quali sono gli autori da conoscere per comprendere autenticamente il cristianesimo:

Io faccio colazione la mattina studiando i canoni del Concilio di Trento (sublimi, di queste cose Simone non capiva nulla), a mezzogiorno sto ancora leggendo il Sacramentario Leonino e la sera pranzo con il Concilio di Nicea, per addormentarmi sulla "Pascendi" o sulla vita di Sant'Atanasio².

La Campo arriva, proprio attraverso la lettura dei Padri della Chiesa, all'ortodossia bizantina, custode della ritualità liturgica tradizionale, che celebra la bellezza, e, perciò, la verità del cristianesimo.

Sia la Weil che la Campo hanno il culto dell'immagine e forse la seconda abbraccia la scelta del culto bizantino perché vi ritrova tale centralità. Per la Weil però l'immagine è icona di un'assenza eterna, è una porta che non media, che non offre alcun passaggio, per Cristina invece l'immagine è icona del Cristo incarnato, è epifania, porta regale che garantisce l'accesso alla luce della sfolgorante *visio Dei*. La Campo non può prescindere dall'esperienza reale per non imbattersi in false icone che colmano il vuoto con ombre anziché favorire un processo di ascesi sensuale, che è la nostra prova nel deserto. L'ascesi è presente anche nella Weil ma si realizza attraverso la de-creazione, svuotamento progressivo dall'annullamento

dell'io al ritorno a Dio attraverso una volontaria non-azione. Nella Campo vi è sì un preliminare processo di spogliazione dell'io ma il vuoto è abitato dalla Grazia che da sempre ospita l'uomo, così si capovolge il percorso weiliano e l'alfa e l'omega coincidono. La Weil rimane sulla soglia per non confondere la purezza della ricerca con un falso idolo, la Campo invece coglie la presenza dell'invisibile nel visibile, i suoi sensi sono annientati e riacquisiti come soprannaturali

¹ CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 1998, p. 157

² EADEM, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 217

appunto. Al termine del percorso ascetico-contemplativo campiano il corpo è trasformato e rigenerato, è diventato nuovo ritornando antico, ritrovando cioè la capacità di cogliere la Luce, facoltà originaria prima che il peccato velasse lo sguardo. La Campo non si limita alla visione intellettualistica del simbolo ma passa alla sua percezione corporale: la religione campiana trabocca di sensualità come nei Padri della Chiesa, nel Cristianesimo delle origini, nei mistici della Controriforma - Giovanni Bona, Lorenzo Scrupoli, Giovanni della Croce - e nella religiosità barocca, dove centrale è la dimensione del corpo trasfigurato dall'incontro con Dio.

Rileggendo l'introduzione all'*Attesa di Dio* ci accorgiamo che il distacco dalla Weil è graduale e parallelo alla confessione del debito nei confronti della filosofa:

Quella di Simone Weil è una grande didattica spirituale *via negationis*. Opera cioè come lei stessa dice, della sventura, della virtù, di quasi tutto ciò che opera, fuorché Dio, negativamente. Costruendo una forma cava simile al vuoto mistico di Giovanni della Croce: nel quale la grazia dovrà necessariamente cadere, in forza della stessa legge che costringe l'aria a precipitarsi nel vuoto pneumatico. Le grandi immagini archetipiche di Simone Weil - più grandi del Vero come quelle di Platone, del quale è forse la sola grande interlocutrice moderna - sono immagini negative appunto: propedeutiche, profilattiche. Distinzione tra sofferenza e sventura di Dio e surrogato di Dio. Rifiuto di una ricerca di Dio che può frenare, come un riflusso, la vera cerca, quella dell'uomo da parte di Dio. Rinuncia alla propria immaginaria posizione al centro del mondo, eliminazione, nell'arte come nel bene, di tutto ciò che fa schermo, velando il modello inesprimibile e che pur chiede di essere espresso. E così via. Siamo, come si vede, nella forma cava. Ciò che dovrà riempire quella forma non è, se non in parte, presente in questo libro. E non potrebbe essere altrimenti se a riempirla - come Simone Weil sa meglio di Chiunque - dovrà essere la Forma formante³.

Le strade della Weil e della Campo si dividono a causa del rifiuto da parte della prima di riempire il vuoto creato in precedenza e della conseguente rinuncia a varcare la soglia della Chiesa cattolica. La Weil ha preparato l'anima rendendola forma cava ma non ha fatto l'ultimo passo, non ha umilmente atteso la venuta della grazia, non essendo in grado di vedere la bellezza della tradizione cristiana. Per la Weil il nodo dirompente è l'incarnazione non la

resurrezione: pone cioè l'accento sul fatto che Dio si è de-potenziato in un essere finito e l'uomo non deve quindi aspettare la resurrezione nell'aldilà ma imitare l'esempio di Dio e de-crearsi, ritirarsi in sé senza farsi riempire da una forma formante che sarebbe falsa perché Dio è presente solo nell'assenza. La Campo invece sottolinea la resurrezione del Cristo come garanzia della trasfigurazione dell'uomo, si pensi alle ultime poesie pubblicate postume su «Conoscenza religiosa», come *Diario bizantino* - che ci aiuta ad accedere, con i sensi rigenerati e la carne

³EADEM, *Sotto falso nome*, cit., p. 151

risvegliata, a un mondo altro già presente dietro la cortina dell'apparenza, - e come Ràdonitza, descrizione dell'annuncio della resurrezione pasquale ai morti. L'ultima poesia campiana ha gli stessi colori delle icone, incandescente e illuminata dalla luce dell'oro, racconto, e immagine a sua volta, della vera immagine, evocatrice della presenza di Dio.

Cristina Campo e Simone Weil hanno cercato la purezza per tutta la loro esistenza: la prima la trova nella bellezza dell'icona, segno materiale che svela il divino, porta di accesso all'invisibile, la seconda invece non sceglie un'unica direzione per ricomporre il puzzle della purezza che si è sparso nel mondo e quindi rimane sulla soglia raccogliendo all'infinito tutti i simboli dell'assenza per approssimarsi al divino.

La Campo si appropria della Weil in modo profondo comprendendo la funzione determinante dell'immagine completamente distinta dall'immaginazione, che genera errori di percezione e di comprensione: l'immagine weiliana è simbolo, traccia lasciata da Dio nel mondo, icona del divino. Tale distinzione è resa possibile dall'esercizio dell'attenzione, cioè da una perfetta pratica conoscitiva che rende possibile la ricerca della purezza attraverso le impurità del mondo, riuscendo a salvare le tracce del divino mescolate alle falsità. Nella ricerca della purezza per entrambe centrale è la fiaba perché l'immagine-chiave delle fiabe è un ponte verso la purezza che fa vedere quel fondo non concettualizzabile, la cosa muta, l'alterità irriducibile: ogni spiegazione intellettuale sarebbe impossibile e ingiustificata perché il simbolo è materiale ma contiene qualcosa di trascendente. La materia è tramite verso la Verità e la rende visibile all'uomo attento: l'anomalia della purezza è proprio di essere sempre sporca di terra. Cristina Campo assimila quindi i concetti weiliani di immagine e di attenzione e li conduce nella propria personale traiettoria, interpretando la bellezza come evidenza sensibile di Dio, convinta che si possa trovare nel creato non la traccia dell'assenza del divino

ma della sua presenza. La soluzione campiana è materiale e corporea a differenza della Weil: l'uomo può tornare, secondo la nostra autrice, a essere corpo divino e la materia dell'icona permette di percepire la purezza attraverso i sensi resi soprannaturali e il corpo risvegliato. La pienezza dell'icona campiana si scontra con l'immagine weiliana, traccia di qualcosa di irrimediabilmente perduto. La Campo varca la finestra del visibile, entrando a far parte del mondo altro, la Weil rimane invece sulla soglia, desiderosa di vedere ma consapevole dell'impossibilità di questa visione.

2. Emily Dickinson

Che farò io quando turba l'estate,
quando la rosa è matura?¹

2.1 Traduzioni

Della poesia di Emily Dickinson (1830-1886) ad opera di Cristina Campo appaiono nel libro di poesie e traduzioni *La Tigre Assenza* sei versioni in tutto, di cui quattro uscirono, in sola traduzione, nella rubrica «Posta Letteraria» del «Corriere dell'Adda» del 2 maggio 1953, firmate da Vittoria Guerrini e condotte sull'edizione americana del 1945 *Bolts of Melody*. Si tratta dei componimenti CVI, CCXCVI, CCXC, CCCLXXIV. La traduzione campiana - mette in luce Anna Maria Tamburini - si caratterizza per «fluidità musicale» e «resa fedele degli orizzonti di senso»². Si legga la traduzione del testo CVI dell'edizione *Bolts of Melody*:

Touch lightly Nature's sweet Guitar
Unless thou know'st the Tune
Or every Bird will point at thee
Because a Bard too soon -

Tocca leggera la dolce
chitarra della natura
se non conosci ancora
la canzone.
O d'ogni uccello
ti accuserà lo sguardo
che ti facesti bardo
innanzi l'ora.

La Campo traduce fedelmente il testo nel rispetto dei significati ma con libertà in rapporto alla struttura, scardinando il compatto andamento della quartina.

Nella traduzione successiva, quella del componimento CCVCVI, vi sono due aspetti degni di nota. In primo luogo, nel testo della Dickinson riecheggiano memorie bibliche nitidissime per la Campo nell'ultimo verso, dove l'io poetante, al contrario del passero che, abituato al volo, non si lega a nulla, si dichiara disposto a barattare i propri tesori con la presenza dell'amato, cioè a perdere l'anima.

I - do not fly, so wherefore
My Perennial Things?

Dietro la traduzione campiana di «Perennial Things» con «tesori perenni» si scorge l'ammonimento evangelico a non accumulare tesori sulla terra ma in cielo, perché sulla terra vi

¹ CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1991, p. 87

² ANNA MARIA TAMBURINI, *Per amore e conoscenza*, San Cataldo, Centro Studi Cammarata - Edizioni di Lussografica, 2012, p. 149

sono ruggine e ladri, in cielo invece il nostro cuore. La poesia nel dichiarare di rinunciare ai beni fuggevoli in cambio di tesori perenni esalta la presenza amata al di sopra di tutto.

In secondo luogo notevole è la traduzione di «Keep» con «carcere» che marca per contrasto l'idea di libertà dei voli gorgheggianti resa con l'espressione «svolino in melodia», traduzione di «fly off in Music» eterea e densa di significato nel considerare il canto come senso ultimo del volo.

What shall I do when the Summer troubles –
What, when the Rose is ripe –
What when the Eggs fly off in Music
From the Maple Keep?

What shall I do when the Skies a 'chirrup
Drop a Tune on me –
meriggio
When the Bee hangs all Noon in the Buttercup
What will become of me?

Oh, when the Squirrel fills His Pockets
And the Berries stare
How can I bear their jocund Faces
Thou from Here, so far?

'Twouldn'tafflicit a Robin –
All His Goods have Wings –
I – do not fly, so wherefore
My Perennial Things?

Che farò io quando turba l'estate,
quando la rosa è matura?
Quando le uova svolino in melodia
da un carcere d'acero: - che farò io?
Che farò io quando dai cieli in gorgheggio
cada su me una canzone?
Quando al ranuncolo dondoli tutto il

l'ape sospesa – che mai farò io?
E quando lo scoiattolo si colmerà le tasche
e guarderanno le bacche...
Resisterò a quelle candide facce
se tu da me sei lontano?
Al pettirosso non sarebbe gran pena:
volano tutti i suoi beni.
Io non ho ali: a che servono, dimmi,
i miei tesori perenni?

Il terzo testo della Dickinson apparso sul «Corriere dell'Adda», il CCVC dell'edizione *Bolts of Melody*, è rilevante a livello tematico e per l'economia dell'intera raccolta campiana. È infatti imperniato su uno dei temi-chiave di *La Tigre Assenza*, cioè l'attesa come tensione assoluta priva di consolazione nella fierezza del proprio proposito. Non a caso tale tema del «divezzare/ l'attesa dalla sua consolazione» è posto nei versi centrali del componimento che occupa la posizione mediana di *Passo d'addio* - sesto di undici - *Ora non resta che vegliare sola*. Qui vengono evocate le isole delle spezie come luoghi d'incanto che già avevano colmato la solitudine nell'infanzia con le storie delle *Mille e una notte*: «come da bambina/ col califfo e il visir per le vie di Bassora». Ora si ripresenta la medesima solitudine e identica la veglia ma con in mano i *Salmi* e con il sacro timore di Dio espresso, al cospetto della sventura, dal coro dei vecchi di Colono.

Quanto alla traduzione del componimento CCCLXXIV è interessante notare che la Campo traduce, ai versi 11-12, dalla variante posta nelle note «And pageants as impassive/ As porcelain» cioè “e cortei impassibili come porcellane” e non dalla lezione posta a testo che sarebbe “e congiunti impalpabili come frotte di piume”. Tale componimento è stato scelto dalla nostra autrice ancora una volta per il tema, il mistero della morte, e perché paradigmatico del significato che la morte assume nell'opera dickinsoniana all'insegna della festa, del trionfo, delle nozze: la morte ci porta via in carrozza come un remissivo pretendente che non ha fretta, perché sa che dovremo cedere al suo paziente corteggiamento e accettare l'unione con l'imperscrutabilità dell'ignoto.

Death is the supple Suitor
That wins at last –
It is a stealthy Wooing
Conducted first
By pallid innuendoes
And dim approach
But brave at last with Bugles
And a bisected Coach
It bears away in triumph
To Troth unknown
And Kinsmen as divulgeless
At throngs of Down –

Morte è il pieghevole corteggiatore
che vince alla fine
È un vagheggiare furtivo
condotto sulle prime
per pallide insinuazione
e oscuri avvicinamenti:
magnifico alfine di trombe
e un equipaggio a due posti
che ti rapisce in trionfo
a nozze sconosciute –
a parentele vibranti
come le porcellane.

Le ultime due traduzioni dalla Dickinson riportate nel volume *La Tigre Assenza* non risultano pubblicate prima ma furono inviate in un unico dattiloscritto in data incerta all'amica

Margherita Pieracci Harwell. Il penultimo testo è imperniato sul tema della casa, dapprima descritta come casa-focolare poi casa per esprimere l'oltre, così nell'ultima strofa:

Questa sembra una casa e casa non è
ma ciò che quel luogo potrebb'essere
mi affligge come un sole calante
dove l'aurora sa che cosa essere!

L'ultima traduzione è incentrata sulla dimensione dell'Eternità che è il Paradiso, festa del ritrovare il volto dell'amore sublimato in vita con tutti gli affetti non sopiti a causa delle separazioni e della morte.

Tutta la vita conoscersi l'un l'altro
senza poterci mai imparare,
e più tardi un mutamento chiamato «Paradiso» –
rapito vicinato d'uomini
che appena scoprono ciò che ci inquietava
senza il vocabolario!

C'è poi un altro testo della Dickinson che affascina la Campo ed è una delle sue letture precoci e più feconde, *A Wife – at Daybreak shall be*. Composto nel 1862 e apparso per la prima volta nel 1929, a distanza di quarantatré anni dalla morte dell'autrice, nel 1936 passa per le mani della giovane Vittoria, che in una lettera a Leone Traverso del 20 gennaio 1957 scrive:

È 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, allora pochissimo conosciuta in Europa (e a me totalmente ignota, si capisce). È una delle poesie più perfette di Emily e una delle più difficili; quella poesia e le mie vecchie letture (Bibbia, favole, Mille e una notte) furono veramente gli unici semi che il mio terreno accolse completamente. Più tardi venne la passione dell'archeologia. Ma se ti dico che cominciai a leggere Montale soltanto nell'inverno '54-'55... Ed Eliot nel '56³.

A Wife – at Daybreak I shall be
Sunrise – Hast thou a Flag for me?
At Midnight, I am yet a Maid,
fanciulla ,
How short It takes to make It Bride –
Then – Midnight, I have passed from thee
Unto the East, and Victory –

Sposa mi troverà il nascente giorno,
Hai tu, Aurora, un vessillo per me?
A mezzanotte sono ancora una

Ma come rapide si compiono le nozze!
Allora, o notte, passerò da te
nell'Est, nella Vittoria.

Midnight – Good Night! I hear them call,
The Angels bustle in the Hall –
Softly my Future climbs the Stair,
I fumbel atm y Childhood's prayer
So soon to be a Child no more –
Eternity, I'm coming – Sir,

Mezzanotte. “Buonanotte”
Li sento dire
Un brusio d'angeli nel vestibolo
Ed il futuro dolcemente sale
Alla mia stanza. Io mormoro preghiere
D'un'infanzia tra breve sì remota...

Master – I’ve seen the face – before!

Eternità, ti raggiungo, Signore:
Maestro, io già conobbi quel volto.⁴

Si tratta di una poesia nuziale: ogni distanza è annullata per sublimazione dell’amore nella morte che dischiude alla Risurrezione (vv.5-6). L’Est assume il valore simbolico della vittoria perché nel testo biblico ogni riferimento messianico rinvia all’oriente, dove sorge la vita. La mezzanotte, come il solstizio, rappresenta la soglia, il punto di passaggio da fanciulla a sposa per l’eternità. Anche nella penultima poesia campiana, *Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere*, il ricondurre la vita a mezzanotte significa portarla a uno stato di soglia, alla chiusura dei giorni della vita qual è stata sin ora e che già diventa apertura di una nuova fase: «ch’io mi distenda sul quadrante dei giorni/ riconduca la vita a mezzanotte». Inoltre in tale poesia ritorna il motivo

³ CRISTINA CAMPO, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2007, pp. 83-84

⁴ EMILY DICKINSON, *Poesie*, a cura di Barbara Lanati, traduzione di Margherita Guidacci, Milano, Bur, 2016, pp. 248-251

del sole nascente, il «Medio Oriente disteso dalla sua voce». La vita nuova nutre altre attese: ha mutato il nome e intende alzare lo sguardo in un’ottica di conversione e di percorso *ad lucem per crucem*: «voglio destarmi sulla via di Damasco».

2.2 Estate Indiana

«E mentre indugia tiepida la rosa/ l'amara bacca già stilla il sapore/ dei sorridenti addii»: in questi versi conclusivi del componimento campiano *Si ripiegano i bianchi abiti estivi*, riecheggiano alcuni versi della poesia della Dickinson, *It will be Summer – eventually*:

The Wild Rose – redden in the Bog –
The Aster – on the Hill
Her everlasting fashion – set –
And Covenant Gentians – frill –

E le rose di macchia arrossiranno
nella palude, l'aster sopra il colle
riprenderà il suo stile eterno
e le genziane avranno i loro merletti.

Till Summer folds her miracle –
As Women – do – their Gown –
Or Priests – adjust the Symbols –
When Sacrament – is done –

Finché l'estate ripieghi il miracolo
come una donna ripiega la veste
o i sacerdoti ripongono i simboli
compiuto il Sacramento.¹

Il segno della rosa nell'opera campiana nel tempo si accrescerà di valori altamente simbolici in rapporto alla stratificazione densissima delle memorie poetiche, da Dante a Eliot, entrambi fondati sul testo biblico, sulla visione della candida rosa dei beati nella Gerusalemme celeste. Dall'opera della Dickinson transiteranno nella poesia della Campo anche altre cifre e aspetti formali, come la sintassi franta per mezzo delle lineette, l'acero e l'estate indiana che dà il titolo a un componimento.

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 annebbiano –
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 rischiarà
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.

¹ EMILY DICKINSON, *Poesie*, a cura di Barbara Lanati, traduzione di Margherita Guidacci, Milano, Bur, 2016, pp. 210-213

Mentre scriveva questi versi la Campo leggeva William Carlos Williams, come si evince dalla lettera a Mita del 25 ottobre 1957:

Anche il Williams si forma, lentamente. Potrebbe venire un libro molto bello, poi mi dà tanta gioia. Dice tutto quello che io non oso dire in questi giorni - tutto il mutamento e il pericolo che è in quest'aria di 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 rischiarà con sempre nuova disperazione. Penso che di questa lettera non capirà una parola. Nemmeno io, dopo tutto. Ho scritto molte poesie - no, non molte, solo 5 o 6 - poesie che non le piaceranno affatto ma che sono il mio solo tentativo di capire - e di sopportare².

Come propone Anna Maria Tamburini non è azzardato trovare delle assonanze anche con la Dickinson che in una lettera dell'ottobre 1869 scriveva:

Queste giornate dell'Estate Indiana con la loro Quietè tutta particolare mi ricordano quelle cose totalmente immobili, così immobili che è impossibile disturbarle e dal momento che so che sei lontano da Casa e che hai una sorella in meno ho pensato di cercare di aiutarti. Ma forse non hai bisogno di aiuto? Parli con tale fede di ciò che solo la fede può dimostrare vero, che mi fai sentire lontana, come se all'improvviso amici inglesi si fossero messi a parlare in italiano. Mi fa male sentirti parlare della Morte con un tale senso di attesa. Lo so che non esiste tormento simile a quello che si prova per coloro che amiamo, lo so che non esiste gioia pari a quella che lasciano dietro di sé, sigillata, ma Morire è come una Notte Selvaggia e una nuova Strada³.

Il fenomeno dell'estate indiana è tipico del Massachusetts, terra natale della Dickinson: infatti in ottobre, e sino ai primi di novembre, i boschi di acero si accendono di colori vivissimi e caldi regalando come una seconda estate, non meno luminosa della prima. Per la Dickinson

l'esperienza di un amore tardivo, capitolo notturno dell'esistenza, è avvertita per analogia al ciclo della natura come un'estate indiana. La Campo condivide con l'amata poetessa, già dal primo verso, la stagione e la specie arborea che la caratterizza: ottobre e l'acero. La similitudine del verso 6 intreccia poi memorie lontane, da un lato la Dickinson per la fiamma di un'improvvisa accensione in un ciclo terminale e il rosso dei boschi d'acero che trapassa nell'assonante "astero", dall'altro il secondo canto del *Purgatorio* dantesco (vv. 10-18):

Noi eravam lunghesso mare ancora,
come gente che pensa a suo cammino,
che va col cuore e col corpo dimora.

Ed ecco, qual, sorpreso del mattino,
per li grossi vapor Marte rosseggia
giù nel ponente sovra 'l suol marino,

² CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, pp. 79-80

³ Si legge in ANNA MARIA TAMBURINI, *Per amore e conoscenza*, San Cataldo, Centro Studi Cammarata - Edizioni di Lussografica, 2012p. 153

cotal m'apparve s'io ancor lo veggia,
un lume per lo mar venir sì ratto,
che 'l muover suo nessun volar pareggia.

Sono versi che rendono con assoluta efficacia espressiva l'irruenza dell'angoscia esistenziale («un'ora il terrore di esistere mi affronta/ raggiante, come l'astero rosso»). Nel passaggio dal testo dantesco a quello campiano si ripete il motivo dello sdoppiamento («che va col cuore e col corpo dimora») tra la condizione esistenziale e la tensione alla luce da cui l'ossimoro «fresca disperazione» e «stupenda fermezza». Si tratta di una variante del rovesciamento del distico di *incipit*, «Ottobre, fiore del mio pericolo/ primavera capovolta nei fiumi», (in primavera si rigonfiano le gemme, in autunno le acque dei fiumi che diventano la «marea prevista») ripreso nell' *explicit*, che esprime la lacerazione del divergere: «nella luce tra due piogge, sulla punta/ di fiume che mi trafigge tra corpo/ e anima». La Dickinson quarantottenne, innamorata del giudice Otis Phillips Lord, avverte e comunica questo capitolo notturno della propria esistenza proprio come una marea, così nel passo di una lettera riportato dalla Tamburini: «Non trovo più il mio alveo - il ruscello diventa mare - al pensiero di te»⁴.

In chiusura, nella metafora del vivere nel mondo di matrice dantesca, «nelle selve», l'ossimoro che si ottiene dalla contiguità tra l'aggettivo e il complemento di stato in luogo, «chiara nelle selve», è amplificato dall'accordo semantico che annette *chiara a luce di notte*, dopo l'inciso tra lineette alla maniera dickinsoniana. Ma affinché la luce di notte diventi chiara è necessario precisare il momento attraverso l'inciso appunto: la condizione

tipicamente dickinsoniana della morte, «la notte che non vedrò», nella quale tutto sarà svelato in chiarezza.

⁴ Si legge in ANNA MARIA TAMBURINI, *Per amore e conoscenza*, cit., p. 155

2.3 Sindbad

Sindbad, poesia pubblicata su «Paragone» nell'ottobre 1958, appartiene, come *Estate indiana*, a quel piccolo gruppo di testi per i quali la Campo aveva pensato a un certo punto al titolo *Le temps revient*.

L'aria di giorno si addensa intorno a te
di giorno in giorno consuma le mie palpebre.
L'universo s'è coperto il viso
ombre mi dicono: è inverno.

Tu nel vergine spazio dove si cullano
isole negligenti, io nel terrore
dei lillà, in una vampa di tortore,
sulla mite domestica strada della follia.

Si stivano canapa, olive
mercati e anni... Io non chino le ciglia.
Mezzanotte verrà, il primo grido
del silenzio, il lunghissimo ricadere

del fagiano tra le sue ali.

Si tratta di un componimento fitto di memorie letterarie: la cifra simbolica della mezzanotte, figura del *memento mori*, è dovuta all'influenza di Hofmannsthal, come anche l'immagine conclusiva del richiudersi del fagiano tra le proprie ali, che richiama la *Ballata della vita apparente*: «E crescono i bambini, con i profondi occhi/ che nulla sanno, crescono e poi

muoiono [...] // [...] e nella notte cadono come uccelli». La Tamburini avanza l'ipotesi che il motivo del fagiano possa venire da una suggestione più vicina, dato che nel 1954 presso la Vallecchi il poeta e artista Luigi Bartolini aveva pubblicato *La caccia al fagiano*, un libro di memorie realizzato come libro d'arte, con otto acqueforti, dove risuona ripetutamente il "ghereghè" dell'animale braccato. Il fagiano è presente anche nello scritto campiano *Parco dei cervi*, dove la nostra autrice riflette sulla poesia come cifra di bellezza, estremo gesto:

La poesia non aiuta a vivere se non in virtù della pura bellezza, cioè della natura. I cinesi aiutano a vivere: il loro universo intimo si esprime nell'universo visibile, la notte scura nel peso della neve sopra un bambù, nell'estrema lunghezza di una coda di fagiano.²

Ovviamente il titolo *Sindbad* rievoca il viaggiatore delle *Mille e una notte*, che percorse tutti i

¹ HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Narrazioni e poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1980, pp. 28-29

² CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 147

mari illuminati dal sole, attraversando pericoli di ogni sorta prima di approdare allo stato di saggezza e felicità da cui narra le sue peripezie.

La Campo lo ricorda nell'introduzione alla *Storia della città di rame*, tradotta dall'arabo dall'amico Alessandro Spina. I luoghi visitati da Sindbad - mari esotici e fiabeschi, isole aromatiche - sono i medesimi cui allude la Dickinson nel componimento *I gave myself to Him*. Si tratta di un testo dal ritmo serrato dove si susseguono metafore per contiguità analogica comprensibili solo se si coglie il gioco delle allusioni all'universo biblico: la parabola dei talenti nell'ottica del giudizio finale.

The Wealth might disappoint –
Myself a poore prove
Than this great Puchaser supsect,
Compratore.

La Ricchezza potrebbe disilludere,
ed io potrei più povera svelarmi
di quanto supponesse il grande

The Daily Own – of Love

Un Possesso d'Amore giornaliero.³

L'immagine del grande Compratore coincide con la figura di Colui che riscatta l'uomo dalle colpe e dalla morte. Nell'ultima quartina la reciprocità di rischio e di guadagno allude alla possibilità di un giudizio di condanna e di morte oppure di riscatto.

At least – 'tis Mutual – Risk –
Some – found It – Mutual Gain –
Sweet Debt of Life – Each Night to owe –
Notte
Insolvent – every Noon –.

Almeno in questo modo è Mutuo il Rischio –
per alcuni fu Mutuo anche il Guadagno –
e dolce Peso della Vita – da pagare ogni
ed insolvente ogni Mezzogiorno –.

Siamo in un contesto di amore sublimato per cui tutto si gioca nell'eternità in chiave di fede e speranza nell'attesa.

Le *Isles of Spieece* (v. 11) rappresentano un eldorado immaginario che può rivelarsi perdita o guadagno a seconda che risponda o meno alle attese di Colui che giudicherà l'uomo avendone riscattata la povertà per cui il sogno nell'attesa diventa dolce pegno nella vita di cui solo la notte può anticipare le delizie negate durante il giorno.

Alla luce del testo dickinsoniano la poesia della Campo misura la distanza tra l'inverno della condizione esistenziale e il tepore del mondo del sogno, coincidente con l'oriente delle *Mille e una notte* e di tale divario racconta un altro contrasto: la vita ordinaria che procede nel corso dei normali traffici umani («Si stivano canapa, olive...») contrapposta alla tensione della veglia di chi attende fiduciosamente la pienezza del corso del tempo («Mezzanotte verrà»).

³ EMILY DICKINSON, *Tutte le poesie*, a cura di Marisa Bulgheroni, Milano, Mondadori, 1997, pp. 650-651

L'ossimoro «Io nel terrore/ dei lillà, in una vampa di tortore» si ricollega al testo della Dickinson *The Lilac is an ancient shrub* e all'inizio del *The Waste Land* di T.S. Eliot, che apre la sua opera proprio con l'immagine dei lillà. A al proposito la Tamburini riporta la puntuale nota esplicativa dell'antologia *Selected Poems and Letters*:

Lillà o serenella, recata dai puritani in America, veniva colta per le feste di maggio, ma stentò a entrare nelle case perché associate al lutto e alla sventura a cagione del colore. Nel linguaggio dei fiori un ramo di lillà era segno di rottura e colei che porti lillà non avrà mai un anello nuziale. [...] L'arbusto (*shrub*) ha un corrispettivo celeste nel cupo colore del tramonto che è lasciato dietro di sé dal sole al termine della sua carriera (*corse*). La corolla è l'occidente, il calice la terra, i pistilli bruniti le stelle, aggiunge Emily: simbolo dunque di quella tonalità, infinita e presente che non è dato alla scienza di produrre in sintesi come non è dato naturalmente di ottenere la flora celeste impeccabile (*unimpeachable*: non accusabile, inimputabile, che viene data per dono sovranaturale). La scienza e la teologia non sanno discernere il simbolo notturno [...] questa è la predica del crepuscolo lilla, visto come assunzione celeste del fiore della rottura, della rinuncia. Il lilla celeste è da contemplare, non da toccare; la morte non è cosa di cui ci si possa appropriare, ci insegna pertanto il giusto atteggiamento verso cose e persone.⁴

The Lilac is an ancient shrub
But ancienter than that
The firmamental Lilac
Upon the hill tonight –
The Sun subsiding on his Course
Bequeathes the final Plant
To Contemplation – not to Touch –
The Flower of Occident.
Of one Corolla is the West –
The Calyx is the Earth –
The Capsules burnished Seeds the Stars –
The Scientists of Faith
His research has but just begun –
Above his synthesis
The Flora unimpeachable

To Time's Analysis –
“Eye hath not seen” may possibly
Be current with the Blind
But let not Revelation
By theses be detained

Nel testo della Campo il terrore («io nel terrore/ dei lillà») che accompagna il male di vivere come terrore d'esistere e che rischia la «mite, domestica strada della follia» è solo un apparente ossimoro in quanto lievita nelle valenze simboliche dei lillà, della Mezzanotte, del primo grido del silenzio e nella sublime figurazione del lunghissimo ricadere del fagiano tra le sue ali. Il

⁴ EMILY DICKINSON, *Selected poems and letters*, a cura di Elémire Zolla, Milano, Mursia, 1961, pp. 102-103

terrore, da un punto di vista etimologico, esprime il tremore davanti alla manifestazione del divino, lo stato d'animo in presenza del tremendo Amante.

3. Rainer Maria Rilke: un'amicizia mancata

Tentare di aver care le domande stesse come stanze serrate e libri scritti
in una lingua molto straniera. Non cercate ora le risposte che non
possono

venirvi date perché non le potreste vivere. E di questo si tratta, di vivere
tutto. Vivete ora le domande. Forse v'insinuate così a poco a poco,
senz'avvertirlo, a vivere un giorno lontano la risposta. Forse portate in
voi la possibilità di formare e creare, quale una maniera di vita
singolarmente beata e pura; educatevi a questo compito - ma accogliete
in grande fiducia quanto vi accade, e se solo vi accade dal vostro volere,
da qualche necessità del vostro intimo, pretendetelo su voi stessi e non
odiate nulla¹.

Rainer Maria Rilke (1875-1926) è una singolare presenza nell'itinerario mentale
campiano. Vi sono lievi cenni nelle lettere; nell'epistolario a Mita scrive nel 1957:

Non credi che potrebbe farti bene – e un giorno aiutarti molto a comprendere – se tu scrivessi
in un quaderno sigillato (per te sola, con l'idea di bruciare tutto fra un anno) tutto quello che
vivi? “E si tratta precisamente di vivere tutto” disse Rilke, che qualche volta era molto grande
anche lui.²

La frase attribuita a Rilke è forse la contrazione a memoria del passo citato delle *Lettere a un
giovane poeta*, tradotte da Leone Traverso nell'edizione delle *Lettere*, pubblicata nel 1958 per
Cederna.

Un altro significativo accenno a Rilke è rintracciabile in calce alla copia manoscritta e senza data della versione del testo hofmannsthaliano inviato a Remo Fasani, *In verità più d'uno vorrà laggiù morire*:

“sottile lira” invece di “sottile cetra”. Il testo ha Leier ma Rilke ha troppo spesso questa parola. Forse “cetra sottile” risolverebbe anche l’assonanza³.

Accenno significativo perché le varianti interessano la quartina di Hofmannsthal che si può leggere nell’introduzione alle *Elegie Duinesi* pubblicate nel 1937 nella traduzione di Traverso, che proprio a partire da tale quartina avrebbe voluto sovrapporre la *Pre-Existenz* hofmannsthaliana al *Dasein* di Rilke e che la ripropone nel suo saggio su Hofmannsthal contenuto in *Studi di letteratura greca e tedesca* del 1961.

¹ RAINER MARIA RILKE, *Lettere a un giovane poeta*, Milano, Adelphi, 2008, pp. 30-31

² CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 63

³ Si legge in MASSIMO MORASSO, *In bianca maglia d’ortiche. Per un ritratto di Cristina Campo*, Genova, Marietti 1820, 2010, p. 92

Rilke, l’altro grande autore di Traverso appunto, insieme a Hofmannsthal, non fu però tra gli ascendenti della Campo, che lo sentiva come una sorta di incarnazione di quel disordine spirituale che induce a pensare alla poesia come al supremo dei valori al di là dell’orizzonte umano che la presuppone. Scegliendo Hofmannsthal come modello, Cristina scelse la via dell’amorosa dedizione all’uomo che coniuga *chàris* e *caritas* individuando la parola come il luogo dell’incontro su un piano essenzialmente umano. Rilke le era invece apparso come il gran sacerdote di un culto della separatezza coltivato in un *hortus conclusus* ipertrofico, troppo impietoso nei confronti delle persone - marionette agite dall’angelo sul palcoscenico della vita - in favore delle immagini.

Nell’antitesi Rilke/ Hofmannsthal la Campo vi legge anche l’antitesi tra la tensione oltre-umana e l’austera e meditata accettazione del nostro ruolo cosmico; tuttavia, in quest’amicizia fallita tra la nostra autrice e Rilke, c’è una qualche contiguità intellettuale ed emotiva. Per entrambi fu portante l’idea di sconfiggere il proprio carattere, cioè di tentare un’opera di depurazione del cuore, condizione preliminare all’avviamento di una ricostruzione mistica e interiore dell’immagine del mondo. Di entrambi fu poi l’amore per la Russia, sentita da Rilke come patria spirituale, verticale e ascetica, di cui la Campo parla nell’introduzione ai *Racconti di un pellegrino russo*. Se a tenere lontana la Campo da Rilke è l’atteggiamento nei confronti dell’altro, che è inteso come angelo e non come altro uomo, tuttavia è rilevante il

punto d'incontro, documentabile attraverso un passo di *Parco dei cervi*, proprio sul terreno cruciale della mitologia rilkeana dell'amore senza oggetto:

Fosse ciascun amante assorto solo nel proprio amore, dolcemente incurante dei sentimenti dell'altro e insieme, proprio per questo, dimentico di sé, immerso come un pesce gioioso nella realtà dell'altro. Nessun amore avrebbe fine mai. "Che io non voglia mai chiederti amore" dovrebbe essere il voto reciproco degli amanti, la formula sacramentale delle nozze⁴.

Un altro curioso punto in comune è relativo al libro virtuale, rimasto allo stadio ideale di gestazione, l'*Antologia delle ottanta poetesse*, dove, tra l'altro, la Campo cita alcune scrittrici - Saffo, Eloisa, Gaspara Stampa, Marianna Alcoforado, Teresa d'Avila, Bettina Brentano - già evocate mezzo secolo prima nei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*. Ebbene anche Rilke, in una lettera a Mimì Romanelli del 1908, annunciava l'intento di scrivere un libro contenente ritratti di donne sfortunate in amore, tra cui Gaspara Stampa, cantata nella prima *Elegia*, e dalla quale anche la Campo fu così rapita da chiamare col diminutivo, Gasparina, la gatta di casa.

⁴ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987 p. 155

Infine, come la Campo, in *Il flauto e il tappeto*, sostiene che solo dall'altro lato della vita o per attimi di visione è dato all'uomo di intuire l'inconcepibile disegno del filo e dei nodi, così Rilke, nella quinta *Elegia*, accenna a un percorso che dal tappeto inquieto porta a quello placato e indicibile, dalla visibilità alla cecità incommensurabile della dimensione angelica. È qui, in questo non luogo che ci separa e ci protegge dall'abisso del divino, che ci è rilkeanamente dato di aprirci all'altro lato della vita. Entrambi cioè vedono, sebbene con un diverso *habitus*, il mondo come crittogramma del vero.

4. Le imperdonabili

Imperdonabile è l'estraneità al contesto, l'inclassificabilità, la dissidenza al gioco delle forze, è professione dell'incredulità nell'onnipotenza del visibile. Imperdonabile è l'atteggiamento del cinese che, nella fila dei condannati alla ghigliottina in seguito alla rivolta dei Boxers, rimane

assorto

nella lettura di un libro. [...] Imperdonabile è stare in attesa della ghigliottina - la scena del mondo massificato e privo di pensiero - con contegno e culto della forma, dello stile, della parola. Cristina Campo ha dischiuso il mondo degli imperdonabili, mettendo al suo centro la passione della perfezione¹.

4.1 L'essere estreme in un'epoca di estremi

L'espressione *Gli imperdonabili*, al plurale maschile, è di Cristina Campo: dà il titolo a un saggio raccolto nell'omonimo volume e si riferisce a Marianne Moore, Gottfried Benn e Hugo von Hofmannsthal. *Le imperdonabili*, al femminile plurale, è invece il titolo di un libro di Laura Boella, pubblicato nel 2000 presso l'editore Tre Lune di Mantova. Nel 1998 la stessa autrice aveva pubblicato, con la stessa casa editrice, *Cuori pensanti*, dedicato a Hannah Arendt, Simone Weil, Maria Zambrano e Edith Stein. Si tratta di due piccoli libri elegantemente impaginati che rappresentano una nuova forma di scrittura filosofica e che

hanno una storia simile: sono infatti nati, il primo da un ciclo di lezioni organizzate nel 1997-1998 dalla sindaca del comune mantovano di Asola, Gisella Perini, nell'ambito dell'iniziativa *Fuori casa*, il secondo da un ciclo ideato nel 1999 da Annarosa Buttarelli per la Scuola di Cultura Contemporanea di Mantova. Laura Boella, studiosa della "tradizione nascosta" del pensiero femminile del '900, non riunisce le pensatrici in una semplice galleria di ritratti ma presenta le loro esperienze di pensiero, alimentate dalla politica, dalla poesia, dalla fede, dalle amicizie e dall'amore. Imperdonabili sono, per la Boella, Milena Jesenská, Etty Hillesum., Marina Cvetaeva, Ingeborg Bachmann e Cristina Campo appunto, che, nella loro perfezione, riassumono un intero catalogo di virtù legate alla verità, alla bellezza e all'aristocrazia: silenzio, ironia, sensi fini, chiarezza, sottigliezza, leggerezza, grazia. La perfezione delle imperdonabili è rubata a un mondo che la disconosce, scovata nei gesti più disparati - in uno scrittore o nelle mosse di una ballerina, nella rilegatura di un libro o in antiche stoffe - non ha l'ambizione di raggiungere una vetta ma ha molto della speranza. Si legga un passo da una lettera della Campo a Gianfranco Draghi del marzo 1958:

¹ LAURA BOELLA, *Le imperdonabili. Milena Jesenská, Etty Hillesum, Marina Cvetaeva, Ingeborg Bachmann, Cristina Campo*, Milano, Mimesis, 2013, p. 18

m'è riuscito di leggere *Il Dr. Zivago* in chiave di malgré tout (perché non dire: speranza). Quell'isola tra i marosi quell'occhio nella tempesta che è la *dacia* di Pasternak - se c'è una promessa per il futuro non mi sembra da cercare altrove (ricorda come dice? "così i primi cristiani si ritirarono dalla vita del loro tempo per fondare in silenzio una nuova vita"). Potessimo noi creare molte *dacie*, molti piccoli occhi nella tempesta (le dighe del castoro, i pranzi senza invitati della signora Pasternak) e preservare là dentro l'attenzione, la risposta alla vita. Nient'altro che questa è la grandezza di Pasternak, l'appassionata disperata risposta al di là di ogni orrore e desolazione. E nella nostra impotenza che altro possiamo fare noi tutti, se non gridare dai tetti che qualcuno ancora *risponde* - per noi, per gli sradicati, per questo tempo di orrore e desolazione.²

La perfezione delle imperdonabili nasce in una posizione eccentrica rispetto al loro tempo, avanti o indietro rispetto a esso: imperdonabile è infatti vivere il proprio tempo scontrandosi con esso, senza adeguarsene allo spirito, andando controcorrente. Imperdonabile non è solo la passione della purezza, della bellezza e della perfezione ma è, in una situazione di catastrofe, il concentrarsi del tempo storico nel tempo personale; si pensi alla scelta dello pseudonimo della nostra autrice, Campo appunto, con allusione al lager, l'imperdonabile che ha segnato, nella sua massima distruttività, la catastrofe dell'umano. Le imperdonabili non vivono il loro tempo come ideologia o accadere fatale ma come esperienza del dolore, dell'aridità, della perfezione impossibile, della parola indurita. Le imperdonabili - spiega Laura Boella - sono estreme in un'epoca di estremi: esse rifiutano di sciogliere nelle forme convenzionali ciò che

è irrigidito perché ciò significherebbe rimuovere l'esperienza o conservarla come mero residuo di sofferenza; sono invece indecifrabili e ispirate, impossibili, creative e innamorate «avventuriere dell'assoluto»³.

Nel linguaggio quotidiano l'aggettivo "imperdonabile" è usato per indicare il limite estremo di un comportamento o di un carattere: essere imperdonabile significa aver rotto le regole di condotta comunemente accettate, sottraendosi ai principi etici fondamentali e ribaltando l'immagine che gli altri hanno di noi. L'imperdonabilità è definitiva, è l'altra faccia della formula di cortesia di uso corrente, del "chiedo perdono", segno di educazione che vale come scusa anticipata, preventiva assoluzione da una mancanza o da un eccesso, al cui fondo c'è un qualcosa di imperdonabile di inconfessabile, al confine dell'impossibile. C'è una lettera⁴ della nostra autrice all'amico Gianfranco Draghi, datata 28 dicembre 1953, dominata dalla ricorrenza della formula "mi perdoni, caro amico": Cristina ha «lavorato di gran lena» per comporre un

² CRISTINA CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, cit., p. 73

³ LAURA BOELLA, *Le imperdonabili*, cit., p. 21

⁴ CRISTINA CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia*, cit., pp. 27-28

numero della «Posta letteraria» dedicato a Mario Luzi e chiede perdono per la lotta con gli spazi e il conseguente «*non posso farcela un'altra volta*» e per «l'impossibile stile». L'imperdonabile è stretto da due lati, quello degli eventi storico-politici e quello quotidiano e soggettivo. Al cuore dell'essere imperdonabile nell'epoca dell'imperdonabile c'è il perdono ma non quello formale e cortese bensì quello impossibile, dono d'amore senza scambio, esigenza di un altro ordine. In *Indizi terrestri. Diario moscovita (1917-1919)* Marina Cvetaeva parla di una scarpa lanciata in aria «con un impassibile gesto regale del piede»: sulla terra tutto deve essere perdonato a condizione che si tenga ferma la passione per ciò che non è terrestre, che si coltivi il presentimento della sua presenza accanto e dentro le cose e le parole quotidiane:

E la stanza - un tugurio! - una tana! - dove una giovane persiana seduce il luogotenente! Questo ciarpame, cenciame, bottigliate. Occhi negli angoli, fagotti negli angoli. Questi sputi, zacchere, rosicchi. Questa stanza il cui centro è una scarpa. Questa scarpa in mezzo al pavimento, che se ne vola al soffitto con un impassibile gesto regale del piede! Quest'assenza di buon senso nella stanza! Assenza della stanza nella stanza!⁵

Non si deve cadere nella trappola del carattere tragico delle esistenze imperdonabili: scrivere è stato per queste donne di alta spiritualità una pratica quotidiana, un bisogno vitale, ricerca di un altrove, desiderio e speranza di "altro" e quindi trasfigurazione del presente al di là del

tempo e non riproposizione di un dualismo tra assoluto e relativo, ideale e quotidiano. Le imperdonabili sono avverse all'oggi, sono non contemporanee nel presente, in un presente ritmato dai "post"(modernità), dai "mai più"(Auschwitz), dalle fini (comunismo, idea del progresso) e che contiene ideali non realizzati, sogni traditi, immagini di un passato scomparso o che dicono qualcosa che manca. La non contemporaneità di queste donne assolute e nemiche di ogni assolutizzazione è un'esperienza del presente contraddittoria, è un'esperienza bruciante di estraneità a un presente scardinato che non coincide con il loro sé, di rifiuto e di fuga, di preparazione a esperienze ulteriori.

La non contemporaneità si traduce nello scrivere ogni giorno, annotando, ricordando, partendo dall'esperienza della vita vissuta. Le imperdonabili hanno usato i generi più diversi: lettere, diari, saggi, traduzioni, racconti, romanzi, testi per il teatro e per la radio, libretti d'opera, recensioni, articoli per giornali e riviste. Scrivere è per loro compito assoluto, «è il farsi attività della passione dell'assoluto, è ridisegnare i confini dell'esperienza, ampliandola [...] prolungandola verso il suo mistero»⁶. Quella delle imperdonabili è una pratica della scrittura

⁵ MARINA CVETAeva, *Indizi terrestri*, Parma, Guanda, 1980, p. 120

⁶ LAURA BOELLA, *Le imperdonabili*, cit., p. 32

che si propaga in tutte le direzioni, che è accoglienza e incontro: il voler chiamarsi "campo" di Vittoria Guerrini non evoca infatti solo i campi di sterminio ma anche il campo aperto, è il desiderio di Etty Hillesum di fare del suo diario un campo di battaglia, custodia delle inquietudini e dei tormenti del suo tempo.

Crudo realismo e impennata verso l'alto, verso un altro mondo caratterizzano la scrittura delle imperdonabili che scrivono dal vivo, in presa diretta cioè a partire dai loro corpi e dalle loro menti libere da vincoli dogmatici, assetate di assoluto. Farsi campo comporta il separarsi da sé, il diventare ospite: la creazione letteraria non è più intesa come il centro che illumina le ombre della vita ma il frutto di una vita che non può bastare a se stessa e che ha bisogno di relazioni e speranze. Le imperdonabili che ospitano tutto non dimorano nella vita di tutti i giorni ma la attraversano in tutte le direzioni: per loro la vita è - per usare parole dei *Cahiers weiliani* - un ponte che non diventa casa, cioè un qualcosa da passare per cercare la verità, la bellezza, Dio.

4.2 Cristina Campo, Marina Cvetaeva e Etty Hillesum

Ma c'è un altro mondo dove la Vostra criptografia è come un sillabario per bambini [...] Vi leggono alla leggera. Rovesciate all'insù la testa - verso l'alto!
(Lettera a Boris Pasternak, 10 febbraio 1923)¹

Certo, è il nostro totale annientamento! Ma sopportiamolo con grazia! In me non c'è un poeta, in me c'è un pezzetto di Dio
che
potrebbe farsi poeta. In un campo deve pur esserci un poeta,
che
da poeta viva anche quella vita e la sappia cantare.
(3 ottobre 1942)²

Marina Cvetaeva (1892-1941) è imperdonabile e impunita allo stesso tempo: inquieta, controcorrente, classica e ribelle, esagerata e composta, nella sua vita e nella sua poesia c'è la cifra dell'eccesso, dell'impossibile. Due posture complementari del corpo e della scrittura la

caratterizzano: la postura eretta e il “a viso aperto”. Lo stare eretti, espressione di rigore e dignità, sfida, nella Cvetaeva, la legge di gravità, dando luogo a una verticale che raddrizza ogni piattezza, orizzontalità, accomodamento. In una lettera a Pasternak del 14 febbraio 1923 scrive:

Voi lo sapete bene: di sbieco tutto è molto più semplice, il mio “a viso aperto” ha sempre incontrato sguardi di sbieco, la pavida sbiechità umana. E quando invece bisognava ascoltare, mi tenevano gli occhi addosso, facendomi perdere il filo.³

“A viso aperto” vuol dire non avere di mezzo un muro, è l’unica forma di incontro come un arco al di sopra, così in un’altra lettera a Pasternak, del 19 novembre 1922:

Non amo gli incontri nella vita: si sbatte la fronte. Due muri. Così non si passa. L’incontro deve essere un arco: al di sopra. Fronti rovesciate - all’indietro!⁴

La fisica coincide con la metafisica, i movimenti del corpo sono spirituali, l’etica e l’estetica sono assolute e il linguaggio è la forma più alta dell’esistenza. Come la Campo anche la Cvetaeva sperimenta e inventa suoni, ritmi, stili, assume le maschere più diverse - regina delle bettole e devota pellegrina, dama delle lettere e principessa - e forse avrebbe voluto essere un’amazzone indipendente e libera nei cui versi emerge lo sforzo di scartare il superfluo, di scorticarsi a nudo.

¹ MARINA CVETAeva, *Il paese dell’anima. Lettere 1909-1925*, Milano, Adelphi, 1988, p. 148

² ETTY HILLESUM, *Diario 1941-1943*, Milano, Adelphi, 2012, p. 787

³ MARINA CVETAeva, *Il paese dell’anima*, cit., p. 156

⁴ *Ivi*, p. 137

La Cvetaeva ritiene che gli esseri umani devono attraversarsi e straripare quasi l’uno nell’altro: per questo si identifica totalmente con Puskin, lettura giovanile, e con i due interlocutori con cui intrattiene appassionati scambi epistolari, Pasternak e Rilke. Nelle lettere il destinatario si confonde con colei che scrive essendo lontano dato che la corrispondenza si svolge all’insegna del mancato incontro. La scrittrice allora si dilata e si dissolve per diventare mondo, così scrive in una lettera del 25 luglio 1923:

Questo mi ha sempre soffocato, questa ristrettezza. Amate il *mondo* - in me, non *me* - nel mondo! Perché Marina significhi “mondo” e non il mondo - “Marina”.⁵

Gli epistolari sono forse gli scritti più affascinanti della Cvetaeva, come anche quelli della Campo; le lettere rappresentano infatti lo spazio interiore della loro opera poetica e in essi c’è tutto: vita materiale e spirituale, amicizie, amori, poesia, il vuoto che diventa pieno, l’emozione che è prosciugata dalla parola.

Il termine tedesco *dichten* - poetare ma anche condensare - è il più appropriato per cogliere il carattere di una poesia che nasce per drenaggio - come la stessa Cvetaeva dichiara in una lettera⁶ a Pasternak dell'11 febbraio 1923 - da un'attività multiforme di scrittura, che inizia nel quaderno, si modella nelle lettere e prende poi la forma di un saggio o di una lirica. I testi finali sono grumi di pensiero da sciogliere o masse informi da rendere risonanti come una caverna.

L'imperdonabilità della Cvetaeva si può riassumere in quel "non riesco a vivere" di una lettera del 10 settembre 1923:

Perché io non sono fatta per la vita. In me tutto è incendio! Posso portare avanti dieci rapporti (che orrore "rapporti"!) insieme e convincere ognuno e subito, dalla più profonda profondità, che è l'unico. Ma non tollero che mi si voltino le spalle, neanche appena appena. Mi fa MALE, capito? Io sono una creatura scorticata a nudo, e tutti voi portate la corazza. Tutti voi avete: l'arte, la vita sociale, le amicizie, le distrazioni, la famiglia, io dovere, io, nel profondo, non ho NUL-LA. [...] In nessuna forma trovo posto - neanche in quella, spaziosissima, dei miei versi! Non riesco a vivere. In me nulla va come negli altri. Riesco a vivere solo in sogno, nei semplici sogni che si fanno di notte.⁷

Siamo di fronte all'impossibile che assume la cifra grafica del trattino. Tra i trattini, a volte dopo il punto, e le acrobazie ritmiche, di cui la Cvetaeva è maestra, si apre un precipizio. Da qui il respiro ansimante, la concisione, l'eliminazione del superfluo, la sete della precisione, la

⁵ *Ivi*, p. 196

⁶ *Ivi*, p. 152

⁷ *Ivi*, pp. 242-243

tonalità tragica da compianto funebre. Il registro alto è l'esito di un costante esercizio di essenzializzazione, scarto e purificazione.

La Cvetaeva si sente non contemporanea rispetto alla sua epoca, in disaccordo con i rivoluzionari in politica e in letteratura ma la sua poesia non è fuga e consolazione dall'epoca o dalla società, è piuttosto immersione e sfida: la Cvetaeva cerca di entrare dentro il suo tempo, il tempo della rivoluzione, per esserne la cronista che dice la verità, così in una lettera del 9 giugno 1923.

E ancora una preghiera: trovatemi un editore per un libro di prose: *Indizi terrestri* - appunti moscoviti del 1917-fine 1919. C'è Mosca, la rivoluzione, la vita quotidiana, mia figlia Aljia, i miei sogni, pensieri, osservazioni, incontri – una sorta di diario dell'anima e degli occhi. [...] In poche parole: l'editore, come la gabbia toracica, deve riuscire a contenere TUTTO. Qui sono tutti offesi, tutti incolpati e tutti giustificati. È il libro della VERITÀ. È così.⁸

La rivoluzione è intesa dalla Cvetaeva nella sua accezione più vasta e solenne come attività creatrice di un'epoca: così fu l'opera dei grandi poeti, come Goethe e Puskin - crescere organicamente con e dentro il proprio tempo. Quella della Cvetaeva, se vogliamo, è una contemporaneità capace di creare un'epoca perché l'arte, quando è vera, è sempre rivelatrice e creatrice, pertanto è sempre contemporanea. La rivoluzione è, secondo la Cvetaeva, anche la condizione del poeta contemporaneo, che, a differenza di Goethe e Puskin, non cresce più organicamente ma è in dissidio con la propria epoca, sfasato rispetto al proprio tempo. Questo tipo di poeta è altrettanto contemporaneo ma di un'epoca a venire o, come nel caso di Hölderlin, contemporaneo della grecità, cioè in ritardo di molti secoli che vengono però sentiti come vicini e attuali. Il poeta è trafitto dal tempo ed è un avvenimento del proprio tempo: c'è infatti una sorta di dipendenza nel rapporto del poeta con il proprio tempo di cui diventa voce contro se stesso perché contende al tempo qualcosa che non né dell'uno né dell'altro, cioè l'eternità. La contemporaneità del poeta è un andare al passo con il tempo muovendosi liberamente tra i suoi margini; il poeta è quindi rivoluzionario perché ha il ritmo, la pulsazione della rivoluzione intesa come forza vitale. Il poeta è il più appartato e il più rivoluzionario paradossalmente e su di lui grava la maledizione di una contemporaneità non contemporanea.

Anche Etty Hillesum (1914-1943) ospita dentro di sé i problemi del tempo, facendosi campo di battaglia, giovane donna alla ricerca del suo equilibrio negli anni della persecuzione antiebraica in Olanda. A ventisette anni incontra e si innamora del carismatico terapeuta Julius Spier e su suo consiglio inizia, nel 1941, a scrivere un diario e un lavoro su se stessa. La formazione di sé

⁸Ivi, p. 172

avviene in condizioni estreme: la guerra è in corso e il destino del lager incombe anche nella tollerante Olanda. Imperdonabile è, nel caso della Hillesum, l'atteggiamento assunto di fronte alla persecuzione: una forma di passività o di resistenza esistenziale. Etty Hillesum scelse dapprima di lavorare presso il Consiglio ebraico di Amsterdam, di cui denuncia gli intrighi e la complicità con i nazisti, poi fu lei a decidere di andare nel campo di Westerbork, tappa di smistamento prima di Auschwitz e rifiutò le opportunità di nascondersi e fuggire che erano a portata di mano degli ebrei con buone relazioni sociali. Passività quindi come rifiuto a combattere la persecuzione nella forma della rivolta, a prendere iniziativa contro il destino della deportazione. Le lettere scritte da Westerbork parlano dei sentimenti di odio, di rancore,

di paura e insieme della persistente fiducia nell'umano, nella bellezza, nell'amicizia, nella verità; così in una pagina del 14 luglio 1942:

Ognuno deve vivere con lo stile suo. Io non so farmi avanti per garantirmi quella che può sembrare la mia salvezza, mi pare una cosa assurda e divento irrequieta e infelice. [...] Io appartengo al genere di persone che preferiscono galleggiare un po' sull'oceano, stese sul dorso e con gli occhi rivolti al cielo, finché - con un gesto rassegnato e devoto - vanno a fondo per sempre. Io non posso fare diversamente. Le mie battaglie le combatto dentro di me, contro i miei demoni; ma combattere in mezzo a migliaia di persone impaurite, contro fanatici furiosi e gelidi che vogliono la nostra fine, no, questo non è proprio il mio genere. Non ho neppure paura, non so, mi sento così tranquilla, talvolta mi sembra di trovarmi in alto sui merli del palazzo della storia e di far correre lo sguardo su territori lontani. Mi sento in grado di sopportare il pezzo di storia che stiamo vivendo, senza soccombere. So tutto quel che capita e la mia testa rimane lucida. [...] Mi sembra che si esageri nel temere per il nostro povero corpo. Lo spirito viene dimenticato, s'accartoccia e avvizzisce in qualche angolino. Viviamo in modo sbagliato, senza dignità e anche senza coscienza storica. [...] Io non odio nessuno, non sono amareggiata. Una volta che l'amore per tutti gli uomini comincia a svilupparsi in noi diventa infinito. [...] L'uomo occidentale non accetta il "dolore" come parte di questa vita: per questo non riesce mai a cavarne fuori delle forze positive. [...] Si deve essere anche capaci di vivere senza libri e senza niente. Esisterà pur sempre un pezzetto di cielo da poter guardare, e abbastanza spazio dentro di me per congiungere le mani in una preghiera.⁹

Passività non significa stare fuori dalla storia in un mondo a parte ma essere a contatto diretto con ciò che accade: Etty Hillesum sta al centro di eventi tragici e compie un cammino di maturazione, di educazione allo studio, all'amicizia, all'amore. Se scrivere è all'inizio un compito personale per aiutarla a sciogliere i garbugli interiori, poi si trasforma nel bisogno di trovare le parole per descrivere ciò che accade. È quindi necessario tacere e aspettare che le parole vengano e che ciò che sembra incomprensibile diventi più chiaro: l'attesa non è stasi ma ricerca ed esercizio. La parola della Hillesum, che non c'è ma deve esserci, è essenziale,

⁹ ETTY HILLESUM, *Diario 1941-1943*, cit., pp. 717-718

semplice e spietata come un martello. Scrivere è un compito che va di pari passo con l'affinamento della sensibilità, con l'educazione del sentire: raccoglimento su di sé, concentrazione, silenzio, studio, lucido senso della realtà, lavoro sui sentimenti.

In quel manicomio [l'ufficio del Consiglio ebraico dove lavora] io ascolto la mia voce interiore, e tiro dritto per la mia strada. [...] In quel luogo io mi dò le mie norme di comportamento e vado e vengo a parer mio. In mezzo a quel caos e a quella miseria vivo talmente con un ritmo mio che a ogni istante, mentre batto a macchina quelle lettere, posso rituffarmi nelle cose che trovo importanti. Non è un isolarmi dalle cose che ho intorno, non è neppure una forma di apatia. Sopporto e custodisco tutto dentro di me, ma tiro dritto per la mia strada.¹⁰

La Hillesum si sforza di guardare all'individualità dei singoli uomini e donne - ciò che la guerra impedisce di vedere - e legge nel comportamento dell'aguzzino tratti che possono essere anche della vittima. La paura e l'odio devono essere rimpiazzati dal dolore che, come l'amore, è parte della vita e diventa *pietas*, lucida constatazione del male e rifiuto a erigersi a giudice dei "cattivi" perché le malattie dell'anima riguardano tutti. L'educazione al sentire è proprio il passaggio da una prospettiva ristretta centrata sull'io alla grandezza tragica di ciò che sovrasta l'iniziativa individuale. Questa sorta di passività irenica porta la Hillesum a sentirsi come «un palo ritto in un mare infuriato, fra le onde che lo battono da ogni parte»¹¹ e implica una vigilanza severa sui propri sentimenti e l'umanizzare la sofferenza, il toglierle l'aspetto puramente fisico e materiale, disumanizzante, per reintegrarla nella condizione umana. Etty Hillesum non vuole fuggire né nascondersi perché non vuole essere strappata al fondamento della sua esistenza: la sofferenza era già lì, faceva parte di lei da sempre e ora si trattava di soffrire in profondità, di non inaridirsi ma di assumere su di sé il dolore degli altri, di vivere tutto, di sopportare tutto.

Come la Cveateva anche la Hillesum intrattiene un rapporto privilegiato con Rilke, poeta di cui annota e trascrive interi brani tratti da poesie e lettere, come se fossero le parole trovate per esprimere ciò che urge dentro di lei. In particolare Etty Hillesum è affascinata dalle *Lettere a un giovane poeta* (1929), che propone un modello di formazione fondato sulla compiutezza e sull'armonia da conquistare con pazienza vivendo tutto e sulla necessità di ciò che si vuole essere senza poterne fare a meno.

Finisco sempre per tornare a Rilke. È così strano, Rilke era un uomo fragile e ha scritto gran parte della sua opera tra le mura di castelli ospitali, e magari sarebbe stato distrutto dalle circostanze in cui ci troviamo a vivere noi. Ma non è proprio questo un segno di buona economia

¹⁰ *Ivi*, pp. 732-733

¹¹ *Ivi*, p. 145

- il fatto che, in circostanze tranquille e favorevoli, artisti sensibili possano cercare indisturbati la forma più giusta e più bella per le loro intuizioni più profonde; e che poi, in tempo più agitati e debilitanti, queste stesse forme possano offrire appoggio e protezione agli uomini smarriti?¹²

I tempi difficili fanno la differenza: l'ospitalità dell'esperienza, di cui parla Rilke, nella Hillesum ha luogo in un campo di battaglia costituito dalle parole, dalla sua interiorità e dalla scena tragica della guerra e della persecuzione. La Hillesum rielabora quindi il suo modello: al "vivere tutto" rilkeiano e al lavoro su di sé da compiere in solitudine consigliato al giovane poeta, la poetessa attribuisce un significato in linea con l'accoglimento di una realtà

contraddittoria e in vista di una trasformazione interiore all'altezza della situazione storica estrema. Nelle *Lettere a un giovane poeta* Rilke parla della tristezza non come un turbamento da schiacciare o da trattare superficialmente ma come un qualcosa che produce dei mutamenti in noi perché fa entrare in noi qualcosa di nuovo, fa perdere i punti di riferimento consueti, ci consegna all'ignoto rendendo ricca la nostra esistenza. Attraverso Rilke la Hillesum compie un lavoro su di sé di concentrazione, raccoglimento in solitudine, ascolto interiore, disciplina nel dare ordine al disordine dei sentimenti e non si tratta né di sforzo prometeico né di trasfigurazione del reale ma di apertura al futuro. La Hillesum compie un personalissimo processo di significazione, eroina dell'empatia e della compassione, indaga dapprima il proprio garbuglio emotivo, paure e desideri, il rapporto di amore eccessivo con una persona sola, Julius Spier, suo centro di gravità. Da qui il bisogno poi di uscire fuori dagli ingorghi dell'interiorità, di andare oltre tali ingombri con levità, la medesima levità con cui Rilke aveva composto (1926) per la Cvetaeva l'*Elegia per Marina*¹³, cantando al suo dolore una tenera ninna nanna cosmica.

Attraverso l'esperienza d'amore per Julius Spier, Etty Hillesum arriva a Dio: è lui che fa da trampolino per tale incontro con colui che è, per la Hillesum, il nome dato all'anima degli altri e a se stessa quando si ascolta.

In fondo la mia vita è un ininterrotto ascoltar dentro me stessa, gli altri, Dio. E quando dico che ascolto dentro, in realtà è Dio che ascolta dentro di me. La parte più essenziale e profonda di me che presta ascolto alla parte più essenziale e profonda dell'altro. Dio a Dio.¹⁴ Nelle parti finali del *Diario* Dio è l'interlocutore quasi esclusivo, un "tu" cui Etty si rivolge nel suo dialogo interiore di preghiera e raccoglimento: liberarsi dall'ingombro del sé significa non soffocare ma ospitare l'altro da sé che parla in fondo alla propria anima. Dio è tenerezza e

¹² *Ivi*, p. 797

¹³ MARINA CVETAeva, *Deserti luoghi. Lettere 1925-1941*, Milano, Adelphi, 1989, pp. 397-398

¹⁴ ETTY HILLESUM, *Diario 1941-1943*, cit., pp. 756-757

protezione. Unità e pienezza interiore, è il culmine di un cammino di vita caratterizzato dalla capacità empatica di sentire gli altri. Etty Hillesum trova Dio nella tragedia e nel fondo del fragile cuore umano: Dio non è per lei consolazione e non è responsabile del male commesso dagli uomini, è quindi necessario "perdonarlo" e salvarne l'esistenza.

4.3 Cristina Campo e Marguerite Yourcenar

fine,

Trahit sua quemque voluptas: ciascuno la sua china; ciascuno il suo
la sua ambizione se si vuole, il gusto più segreto, l'ideale più aperto. Il
mio era racchiuso in questa parola: il bello, di così ardua definizione a
onta di tutte le evidenze dei sensi e della vista. Mi sentivo parte della
bellezza del mondo.¹

Marguerite Yourcenar (1903-1987) condivide con Cristina Campo l'imperdonabile vocazione alla bellezza, all'attenzione, all'impassibile perfezione stilistica, alla compassione della vita e dei viventi. Secondo Maria Pertile «sono principalmente tre i modi in cui si potrebbe tentare una definizione del loro essere sorelle»². In primo luogo un modo tematico e un'affinità di interessi storico-letterari: Virginia Woolf, Jorge Luis Borges, Kavafis, il mito greco e orientale, il viaggio, il sogno, il labirinto del mondo; poi un modo del carattere della scrittura: eleganza, misura, sprezzatura e infine il modo che riassume tutto, tema e carattere insieme, cioè la bellezza.

Da notare le date - gli stessi numeri con vent'anni di distanza per la nascita (1903 e 1923) e dieci per la morte (1987 e 1977): vite di due donne che si sono quasi sfiorate, la Campo sta dentro la Yourcenar. Entrambe ricorrono poi all'uso degli pseudonimi, esigenza naturale, ricerca di libertà e distacco dal *milieu* familiare: Marguerite Yourcenar è infatti pseudonimo, l'unico, di Marguerite de Crayencour, nato per gioco, anagramma inventato con il padre e perché le piaceva la lettera Y, che assomiglia a un ramo. Senza analisi freudiane, centrale è stata per entrambe la figura paterna; monsieur de Crayencour e il maestro Guido Guerrini sono forse gli uomini più importanti della vita di ciascuna: non si tratta di una figura da superare ed estrarre dalla propria anima ma di una figura lanciata dentro la formazione e la scrittura; si pensi alle lettere e alle poesie campiane (valga tra tutte *La Tigre Assenza, pro patre et matre* e la dedica di *Il flauto e il tappeto* «a mio padre, Guido Guerrini») e, per la Yourcenar, a *Care memorie* (1974), *Archivi del Nord* (1977) e *Quoi? L'Éternité* (1988, postumo), dove emerge un personaggio affascinante, un uomo libero, un maestro di sprezzature e dove si respira la stessa aria che circola nella miniatura familiare di *La noce d'oro*.

¹ MARGUERITE YOURCENAR, *Memorie di Adriano*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 124-125

² MARIA PERTILE, *Appunti su due imperdonabili: Cristina Campo e Marguerite Yourcenar*, in AA. VV., *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2006, p. 290

Entrambe traducono e scrivono lettere: prendiamo le lettere scritte ad Alessandro Spina (1961 - anni Settanta) durante la traduzione della *Storia della Città di Rame* e quelle scritte a Lidia Storoni Mazzolani dalla Yourcenar durante la traduzione delle *Memorie di Adriano* (1959-1985). Si tratta di epistolari che testimoniano la cura, in senso etimologico, e l'affetto verso l'opera del tradurre e che sono scambio gratuito di amicizia e consolazione, fittissime di riferimenti letterari e imperniate attorno a un unico tema, la bellezza. Nell'arte della traduzione, come collante tra le due, c'è poi Maria Luisa Spaziani, dedicataria della lirica

Biglietto di Natale a M.L.S e traduttrice di *Alexis ou le traité du vain combat* (1962), di *Le coup de grâce* (1962), di *Feux* (1984) e delle *Nouvelles orientales* (1983). Di lei la Youcenar parla in una lettera alla Storoni Mazzolani del Natale 1962, dove racconta del suo viaggio a Leningrado diffondendosi a descrivere riti della liturgia ortodossa. Tale lettera rinvia per modi e toni all'accenno della Campo in una lettera allo Spina del Natale 1967: «il Natale che tanto temevo mi è stato reso possibile da un meraviglioso Pontificale bizantino al Russicum»³.

C'è un'altra lettera, altra legatura importante, tra le due donne: la Youcenar scrive l'11 ottobre 1964 a Elémire Zolla ringraziandolo per i due numeri di «Elsinore» che le aveva spedito, il 6 (maggio-giugno 1964) e l'8-9 (settembre-ottobre 1964). Nel numero 6 compare lo scritto campiano *Una divagazione* e la traduzione di due liriche di Hofmannsthal, *In verità più d'uno dovrà laggiù morire* e *Ballata della vita apparente*, compare inoltre il saggio di Zolla su *The turn of the Screw* di Henry James, di cui la Youcenar, di James traduttrice, parla diffusamente in questa lettera di ringraziamento. Il 21 aprile 1968, a pochi giorni dall'uscita per Gallimard di *L'Oeuvre au noir*, la Yourcenar scrive a Lidia Storoni Mazzolani felicitandola per il suo *L'idea di città nel mondo romano* (premiato con il premio Viareggio) e facendo riferimento ai *Mistici*, forse all'edizione del 1963 che della Campo contiene traduzioni di Robert de Boron, di John Donne, di Angelus Silesius, di Justus Sieber e di san Juan de la Cruz, di cui possiamo immaginare la Youcenar lettrice, e forse il qualcuno che la scrittrice francese cercava per la traduzione italiana di *L'Oeuvre au noir* avrebbe potuto essere proprio Cristina Campo. La Yourcenar, come emerge dalla Prefazione a *Il colpo di grazia*, datata 30 marzo 1962, offre infatti alcune riflessioni su nobiltà e sprezzatura: perfezione, bellezza e amore sono la radice della scrittura delle due donne. Nella Prefazione a *Fuochi*, opera che avrebbe voluto non fosse mai letta - un po' come la Campo che ha scritto poco e avrebbe voluto scrivere meno - la Yourcenar scrive:

³ CRISTINA CAMPO, *Lettere a un amico lontano*, Milano, Scheiwiller, 1989, p. 114

Ciò che appare evidente è che questa nozione dell'amore puro, a volte scandaloso ma pur tuttavia imbevuto di una specie di virtù mistica, non sembra possa sussistere se non associato a una qualsiasi forma di fede nella trascendenza, non fosse che all'interno della persona umana e che a volte privato del sostegno di certi valori metafisici e morali oggi disprezzati, forse perché i nostri predecessori ne hanno fatto un abuso, il folle amore smette di presto di essere altro che un vano gioco di specchi o una triste mania. In *Fuochi*, dove credevo di limitarmi a glorificare un amore molto concreto, o forse a esorcizzarlo, l'idolatria dell'essere amato si associa molto visibilmente a passioni più astratte, ma non meno intense, che talvolta prevalgono sull'ossessione sentimentale e carnale: in *Antigone* o della Scelta, la scelta di Antigone è la giustizia; in *Fedone* o della Vertigine, la vertigine è quella della conoscenza; in *Maria Maddalena* o della Salvezza, la salvezza è Dio. Non c'è sublimazione, secondo le pretese di una formula decisamente infelice e offensiva per la carne stessa, ma oscura

percezione che l'amore per una data persona, così lancinante, spesso non è che un bell'incidente di passaggio, in un certo senso non meno reale che certe predisposizione o certe scelte che l'hanno preceduto e dureranno dopo di lui.⁴

Si tratta di un passaggio da collegare con le pagine delle *Memorie di Adriano* (1951re) sull'amore, sul corpo e sull'anima inseparabili:

ecco verificarsi il prodigio sorprendente [l'amore] nel quale ravviso ben più uno sconfinamento dello spirito nella carne che un mero divertimento di quest'ultimo.⁵

Sono riflessioni da mettere in relazione con molti luoghi di *Sensi soprannaturali*, dove si parla della vita spirituale del corpo e dell'intimità col divino come suprema occasione dei cinque sensi. La Campo però prende una via mistica, la Yourcenar invece non si stacca mai da una realtà tutta visibile e materiale. Tuttavia punto in comune decisamente rilevante è il discorso sulla bellezza fatto da Adriano, che si sente responsabile della bellezza del mondo e ne contempla e realizza le forme nel governo come nell'arte e nella religione e che è analogo alle riflessioni campiane in *Gli imperdonabili*. In entrambi emerge il sentimento della bellezza in fuga, sentimento che nel tumulto di cuore e mente si volge al profilo di un volto di marmo, al giardino al di là dai cancelli, dove un guardiano chiude le fontane. In un luogo poi le due scrittrici «sembrano scambiarsi la partitura»⁶: il tema del destino e la sprezzatura. Si vedano due passi da *Con lievi mani* e dalle *Memorie di Adriano*, il discorso sull'ascesi del destino e sulla libertà di assentire di Adriano:

(Chi non abbia mai avuto sopra di sé un sovrano - o sotto di sé un popolo - capace, per un salto d'umore, di fargli saltare la testa dal collo, raramente possiederà l'autentico dono della sprezzatura: qualità psicologicamente legata al rischio, all'audacia e all'ironia, qualcosa di

⁴ MARGUERITE YOURCENAR, *Fuochi*, Milano, Bompiani, 1984, pp. XIII, XIV

⁵ EADEM, *Memorie di Adriano*, cit., p. 15

⁶ MARIA PERTILE, *Appunti su due imperdonabili: Cristina Campo e Marguerite Yourcenar*, cit., p. 297

affine al gioco d'occhi altero e indifferente tra il domatore e il leopardo pronto a saltare: saggezza temeraria, prudenza ardimentosa). Sprezzatura è un ritmo morale, è la musica di una grazia interiore; è il tempo, vorrei dire, nel quale si manifesta la compiuta libertà di un destino, inflessibilmente misurata, tuttavia, su un'ascesi coperta. Due versi la racchiudono, come un astuccio, l'anello: "Con lieve cuore, con lievi mani/ la vita prendere, la vita lasciare..."⁷

C'è un punto solo nel quale mi sento superiore alla generalità degli uomini: io sono più libero e, al tempo stesso, più sottomesso di quel che non osino esserlo gli altri. Quasi tutti ignorano del pari in che cosa consista la loro autentica libertà e il loro vero servaggio. Imprecano alle loro catene; a volte, si direbbe che se ne vantano. D'altro canto trascorrono il tempo in trasgressioni vane; non sanno imporre a se stessi il giogo più lieve. Quanto a me ho cercato la libertà più che la potenza, e quest'ultima soltanto perché, in parte, secondava la libertà. Quel

che m'interessava non era una filosofia dell'uomo libero – mi hanno sempre tediato tutti, quelli che vi si provano - ma bensì una tecnica: volevo trovare la cerniera ove la nostra volontà s'articola al destino; ove la disciplina, anziché frenarla, asseconda la natura. [...] Ma la conquista nella quale ho impegnato tutto me stesso - la più ardua - è stata quella della libertà di assentire. Io volevo lo stato in cui ero [...] E in questo modo, con un misto di riserva e di audacia, di sottomissione e di rivolta ben concentrate, di esigenze estreme e di concessioni prudenti, ho finito per accettare me stesso.⁸

Dunque, asceti come metodo, pensiero e scrittura, asceti della libertà, che nella Yourcenar si fa memoria di un imperatore, nella Campo sfocia nel verso di Hofmannsthal, un imperdonabile.

⁷ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 9

⁸ MARGUERITE YOURCENAR, *Memorie di Adriano*, cit., pp. 40-42

Conclusioni

Li miei compagni fec'io sì aguti
con questa orazion picciola, al cammino,
che a pena poscia li avrei ritenuti;
e volta nostra poppa nel mattino,
de' remi facemmo ali al folle volo
sempre acquistando dal lato mancino. (*Inf.*, XXVI, vv.121-126)

Per ristabilire l'equilibrio perché tu possa sempre, insomma,

come restare in piedi come quei buffi giocattoli che tu puoi buttar
 vuoi; ti restan sempre ritti per il loro contrappeso di piombo.
 Non siamo altro, credi. Ma bisogna saperselo fare, questo vuoto e
 questo pieno: se no si resta per terra e nei più goffi
 atteggiamenti.
 Insomma, via, la salute è qui: trovare un pernio, caro, il pernio
 d'un concetto per fissarsi. (*Il giuoco delle parti*, atto I)

Eccomi giunta alle conclusioni della mia tesi: mi piacerebbe soffermarmi sul titolo, *Il vuoto e la grazia*, binomio alla luce del quale ho provato a leggere la vita e la parabola artistica di Cristina Campo.

«Due mondi - e io vengo dall'altro», così inizia *Diario bizantino*: la piccola Vittoria, cresciuta in una raffinata atmosfera familiare, nutrita di musica e di fiabe, è una creatura anfibia, una freccia in volo, come la definisce Mita. L'imperdonabile Cristina appartiene a due mondi, uno terrestre e un mondo altro, raggiunto in quei momenti che è d'uso chiamare "di grazia" - i momenti dell'amore, della creazione artistica e del dolore che denuda. La Campo ha una lacerante percezione della finitudine umana e della conseguente *soif d'absolu* e accetta tale condizione, non nega il limite fingendosi divinità ma non si accontenta di esso. È un'eroina, un po' come l'Ulisse dantesco, che, con la sua inesausta brama di conoscenza e di virtù, varca le colonne d'Ercole lanciandosi nell'oceano aperto alla ricerca di terre sconosciute, intraviste appena però da lontano. È una marionetta, nell'accezione di Kleist e, ancora una volta, di Rilke. Entrambi, rispettivamente nel *Saggio sulle marionette* (1810) e negli *Scritti sul teatro* (autunno 1897 - febbraio 1902), delineano la marionetta come attore ideale perché dotata della *Gnade*, grazia del movimento e grazia divina. Armonia, leggerezza e mobilità caratterizzano la marionetta, mai artificiosa o posticcia perché la sua *vis motrix*, ossia l'anima, coincide con il centro di gravità del movimento. La marionetta è antigrave perché la forza che la solleva in aria è maggiore di quella che la inchioda a terra, infatti la marionetta sfiora appena il suolo anziché riposarsi come un attore umano. Inoltre la marionetta non ragiona né ha coscienza ed è dotata di grazia come Dio, che ha però coscienza infinita. Come Rilke, Cristina è straziata per la perdita dell'assoluto, di una comunità, di Dio, del teatro antico e per il prevalere dell'individualismo, ma è capace di infinito, di superare se stessa, di trascendere il vuoto, anelando a un altrove, a uno sfondo dove suona la potente melodia delle cose. Fedele alla bellezza e smaniosa di perfezione, la Campo ha una tensione spirituale di tipo

dostoevskiano e compie un *itinerarium in Deum*, verso il centro immobile della propria vita, perché - ribadisce Arnaldo Pini - «le sue vere radici erano in cielo e non sulla terra»¹.

¹ARNALDO PINI, «Memoria» di Cristina Campo, in AA. VV., *Per Cristina Campo. Atti delle Giornate di Studio sulla scrittrice*, a cura di Monica Farnetti e Giovanna Fozzer, Firenze, 7-8 gennaio 1997, Milano, Scheiwiller, 1998, p. 264

Bibliografia

Scritti di Cristina Campo

Gli imperdonabili, Milano, Adelphi, 1987

Lettere a un amico lontano, Milano, Scheiwiller, 1989

La Tigre Assenza, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1991

Sotto falso nome, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 1998

Lettere a Mita, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999

Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967), a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2007

Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani, a cura di Maria Pertile, Venezia, Marsilio, 2010

Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2011

Scritti su Cristina Campo

AA. VV., *Per Cristina Campo. Atti delle Giornate di Studio sulla scrittrice*, a cura di Monica Farnetti e Giovanna Fozzer, Firenze, 7-8 gennaio 1997, Milano, Scheiwiller, 1998

AA. VV., *L'opera di Cristina Campo al crocevia culturale del Novecento europeo. Atti del Convegno nazionale di Studi Campiani*, a cura di Arturo Donati e Tommaso Romano, Palermo, 28 febbraio -1 marzo 2006, Provincia Regionale di Palermo, Collana Ercta, vol. XXXIII, 2007

AA. VV., *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2006

AA. VV., *La via dell'interiorità redenta*, Panzano in Chianti, Edizioni Feeria, 2012

ANTONELLO ALTOMONTE, *Intervista a Cristina Campo*, «Il Tempo», 16 aprile 1972

LAURA BOELLA, *Le imperdonabili. Milena Jesenská, Etty Hillesum, Marina Cvetaeva, Ingeborg Bachmann, Cristina Campo*, Milano, Mimesis, 2013, pp. 9-35, 71-103, 107-103, 159-183

GUIDO CERONETTI, *Cristina*, in CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, pp. X-XV

GUIDO CERONETTI, *Cristina Campo o della perfezione*, in CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 276-282

PIETRO CITATI, *Il viso di Cristina Campo*, in *Ritratti di donne*, Milano, Rizzoli, 1992, pp. 287-291

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

- ANDREA EMO, *Lettere a Cristina Campo (1972-1976)*, a cura di Giovanna Fozzer, Bologna, Associazione culturale In forma di parole, 2001
- MONICA FARNETTI, *Le riconiunte*, in CRISTINA CAMPO, *Sotto falso nome*, Milano, Adelphi, 1998, pp. 207-225
- DORIANO FASOLI, *Quell'anacoreta sul tappeto volante*, in «Paese sera», 10 settembre 1989, p. 9
- FRANCESCA FAVARO, *Su Cristina Campo, coraggiosamente inattuale: il destino, nella bellezza*, in «Oblío», V, 18-19, autunno 2015, pp. 46-51
- PIETRO GIBELLINI, *La poesia di Cristina Campo: un «Passo d'addio»*, in *Cristina Campo*, a cura di Enzo Bianchi e Pietro Gibellini, in «Humanitas», 3, 2001, pp. 333-340
- MASSIMO MORASSO, *In bianca maglia d'ortiche. Per un ritratto di Cristina Campo*, Genova, Marietti 1820, 2010
- FEDERICA NEGRI, *La passione della purezza: Simone Weil e Cristina Campo*, Padova, Il Poligrafo, 2005
- ANNA NOZZOLI, *Voci di un secolo: da D'Annunzio a Cristina Campo*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 403-415
- MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Nota biografica*, in CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 265-273
- MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Il sapore massimo di ogni parola*, in CRISTINA CAMPO, *La Tigre Assenza*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 281-305
- MARGHERITA. PIERACCI HARWELL, *Cristina Campo e i due mondi*, in CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, Milano, Adelphi, 1999, pp. 391-404
- MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Perseveranza oltre la speranza*, in CRISTINA CAMPO, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, Milano, Adelphi, 2007, pp. 203-214
- MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *«Quando vedrai cielo e terra oscurarsi, tuffa le mani nell'acqua»* in CRISTINA CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, Milano, Adelphi, 2011, pp. 263-273
- MARIA PERTILE, *«In questo ardente mondo creato». Sulle lettere di Vittoria Guerrini a Remo Fasani* in CRISTINA CAMPO, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 7-26
- ANNA MARIA TAMBURINI, *Per amore e conoscenza*, San Cataldo, Centro Studi Cammarata - Edizioni di Lussografica, 2012, pp. 9-14, 95-185

Altri scritti citati

MARINA CVETAeva, *Il paese dell'anima. Lettere 1909-1925*, Milano, Adelphi, 1988

MARINA CVETAeva, *Deserti luoghi. Lettere 1925-1941*, Milano, Adelphi, 1989

EMILY DICKINSON, *Selected poems and letters*, a cura di Elémire Zolla, Milano, Mursia, 1961

EMILY DICKINSON, *Tutte le poesie*, a cura di Marisa Bulgheroni, Milano, Mondadori, 1997

EMILY DICKINSON, *Poesie*, a cura di Barbara Lanati, traduzione di Margherita Guidacci, Milano, Bur, 2016

ETTY HILLESUM, *Diario 1941-1943*, Milano, Adelphi, 2012

HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Narrazioni e poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1980

CARLO OSSOLA, *Il tema del viaggio in Ungaretti*, in EZIO RAIMONDI, *Tempi e immagini della letteratura*, vol. VI, Il Novecento, Milano, Mondadori, 2007, pp. 380-381

MARGUERITE YOURCENAR, *Fuochi*, Milano, Bompiani, 1984

MARGUERITE YOURCENAR, *Memorie di Adriano*, Torino, Einaudi, 2014

RAINER MARIA RILKE, *Appunti sulla melodia delle cose*, Firenze, Passigli, 2006

RAINER MARIA RILKE, *Lettere a un giovane poeta*, Milano, Adelphi, 2008