

FEDERICA NEGRI

Il «viaggio apparente» di Cristina Campo

*Non è la bellezza ciò da cui
si dovrebbe necessariamente partire?*

[C. CAMPO, Sotto falso nome]

Cristina Campo (1923-1977), è stata una raffinata interprete della letteratura italiana, sconosciuta al grande pubblico e spesso “snobbata” dai colleghi; i suoi saggi, le traduzioni filosofiche e letterarie, le poesie e corrispondenze appassionate sono pagine di suprema bellezza.¹ La scrittura è sempre stata per lei strumento di una incessante ricerca di perfezione, che non riguarda solo il linguaggio, ma viene a coincidere con la ricerca della verità suprema delle cose.

La lettura di ogni nuovo autore o poeta era per lei una vera e propria esperienza empatica, un riconoscimento di ciò che ella cercava per dar senso alla propria vita, per compiere il proprio destino. I numi tutelari di questa ricerca di una perfetta purezza espressiva sono molti: Hugo von Hofmannsthal e Simone Weil² in primis, costituiscono indubbiamente due modelli “a tutto tondo” per molti anni, o forse per sempre.³ La lista di «imperdonabili» non finisce qui, potremmo

¹ L'opera di Campo, curata da Pieracci Harwell, è edita da Adelphi: C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, (d'ora in poi *I*) Milano, Adelphi, 1987, 1997³, si tratta della raccolta dei saggi inclusi precedentemente in *Fiaba e mistero*, Firenze, Vallecchi, 1962 e in *Il flauto e il tappeto*, Milano, Rusconi, 1961; ID., *La Tigre Assenza*, (d'ora in poi *TA*) Milano, Adelphi, 1991; ID., *Sotto falso nome*, (d'ora in poi *SFN*), a cura di M. Farnetti, Milano, Adelphi, 1998²; ID., *Lettere a Mita*, Milano, Adelphi, 1999, lettere a M. Pieracci Harwell dal 1955 al 1975. Gli epistolari si sono rivelati, nel corso degli anni, più numerosi del previsto, nonostante l'interdetto campiano – «bruciate tutte le mie lettere» – si sono salvate anche alcuni carteggi della sua giovinezza. C. CAMPO, *Lettere a un amico lontano*, (Alessandro Spina), Milano, Scheiwiller, 1989; EAD., *L'infinito nel finito*, (Piero Polito), Pistoia, Via del Vento, 1998; EAD., *Il fiore è il nostro segno*, (William Carlos Williams), Milano, Scheiwiller, 2001; EAD., *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso*, Milano, Adelphi, 2007; EAD., *Carteggio*, (Alessandro Spina), Brescia, Morcelliana, 2007; EAD., *Se tu fossi qui. Lettere a María Zambrano 1961-1975*, Milano, Archinto, 2009; EAD., *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, Venezia, Marsilio, 2010.

² Sul legame con la filosofia di Simone Weil, mi permetto di rimandare a F. NEGRI, *La passione della purezza. Simone Weil e Cristina Campo*, Padova, Il Poligrafo, 2005.

³ Margherita Pieracci Harwell oltre ad essere la curatrice di molte opere della Campo, ne è stata anche grande amica e testimone diretta di molti periodi della vita della scrittrice.

citare anche Emily Dickinson, Marianne Moore, Gottfried Benn, John Donne, William C. Williams e molti altri.

La passione della perfezione viene tardi. O, per meglio dire, si manifesta tardi come passione cosciente. Se era stata una passione spontanea, l'attimo, fatale in ogni vita, del «generale orrore», del mondo che muore intorno e si decompone, la rivela a se stessa: sola selvaggia e composta reazione.⁴

Molto si è scritto su questi imperdonabili maestri,⁵ trappisti della perfezione, per questo motivo vorrei tentare di riattraversare la produzione di Cristina Campo seguendo un altro *fil rouge*, quello della fiaba.

Risulta tuttora difficile descrivere l'argomento degli scritti di Campo: si potrebbero forse con molte ragioni definirli dei saggi, anche se non lo sono propriamente poiché l'argomento, l'oggetto non è il centro della narrazione, ma solo un pretesto per proporre un'immagine, una suggestione, una chiave di volta.

Campo fu, inoltre, molte cose: scrittrice, traduttrice, poetessa, redattrice di testi radiofonici... Nonostante la diversità della sua produzione, si riesce sempre a riconoscere una cifra inconfondibile, che è data dalla perfezione linguistica che la caratterizza, una cura premurosa per una scrittura formalmente perfetta. Il sapore massimo della parola è legato ad un *labor limae* che elimina l'eccesso, il sovrabbondante, come insegnavano, d'altra parte, proprio von Hofmannsthal e Weil.

Monica Farnetti, in una delle prime monografie dedicate interamente all'autrice, sottolineava questa caratteristica essenziale del suo stile:

Una scrittura concepita infatti come rifiuto del superfluo e omissione dell'ovvio, come adesione perfetta del senso alla forma e specularità senza resto fra lo stile e l'idea è la traccia che guida fundamentalmente il suo percorso, in tutti i generi letterari da lei praticati, e la misura che controlla in modo eminente l'ingombro, in verità assai lieve, delle sue carte.⁶

Tra i molti saggi di Pieracci Harwell il libro *Cristina Campo e i suoi amici* (Roma, Edizioni Studium, 2005) si dedica alla ricostruzione del rapporto particolare della scrittrice con Hofmannsthal e Weil, che rimangono a suo parere i due maestri per eccellenza della Campo, rappresentando non solo un modello di scrittura perfetta, ma di pensiero esemplare.

⁴ C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, op. cit., p. 73. D'ora in poi, *I*. L'edizione fornisce anche una breve nota biografica. Per ulteriori notizie: C. DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002.

⁵ Tra gli altri: Laura Boella utilizzerà la definizione campiana come categoria di pensiero per delineare i profili di cinque autrici per lei fondamentali: L. BOELLA, *Le imperdonabili. Milena Jenseská, Ety Hillesum, Ingeborg Bachmann, Marina Cvetaeva, Cristina Campo*, Milano, Mimesis, 2013, nuova edizione di uno scritto del 2000 (*Le imperdonabili*, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2000) che non riguardava però Milena Jenseská.

⁶ M. FARNETTI, *Cristina Campo*, Ferrara, Luciana Tufani Editrice, p. 9. Il testo della Far-

Ho deciso di proporre un breve itinerario nella scrittura campiana, attraversando una delle tematiche più importanti, forse la più complessa della sua produzione, quella della fiaba.⁷ Si tratta, in un certo senso, del *fondamento* che sorregge tutta la sua vita intellettuale, intendendo con questa una inesausta ricerca della Verità eterna attraverso la scrittura. La fiaba, a mio parere, permette di leggere l'intera vicenda umana e letteraria della Campo, al di là dei netti spostamenti religiosi che, senza dubbio, caratterizzano radicalmente la sua vita.

Partiamo proprio dalla lettura de *Gli imperdonabili*.

Questo libro raccoglie scritti di vari periodi e non c'è dubbio che alcuni di essi siano molto giovanili. Pure, con diversi pretesti e sotto vari colori, mi sembra che il libro ripeta da un capo all'altro un unico discorso. È o vorrebbe essere da un capo all'altro un piccolo tentativo di dissidenza dal gioco delle forze, 'una professione di incredulità nell'onnipotenza del visibile'. Per questo non ho eliminato nemmeno le ripetizioni. Nella *camera dipinta* dei nostri vecchi pittori era comune che figure dissimili, dalle varie pareti, alludessero con lo stesso gesto a un solo centro, un solo ospite assente o presente.⁸

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*.⁹

La fiaba è dimensione fondamentale della vita, poiché vi si trova un'anticipazione oroscopica del nostro avvenire, e forse anche la chiave per arrivare a compiere il nostro destino; leggendo in filigrana un mondo che ha senso solo se rimanda ad altro, vincendo la necessità con le sue stesse armi, ossia riconoscendo una necessità superiore che sorregge questo mondo. Non solo, la fiaba è anche il luogo ideale di un «anacronismo» che è luogo perfetto per la sprezzatura nello stile.

La conferma dell'importanza rivestita dalla favola appare evidente nella scelta di lasciare un unico scritto dichiaratamente autobiografico *La noce d'oro*,¹⁰ che ha, in tutto e per tutto, il ritmo di una fiaba: si tratta di un racconto

netti rimane molto interessante anche per le numerose osservazioni a livello linguistico e stilistico. Si veda anche: M. FARNETTI, *Il centro della cattedrale. I ricordi d'infanzia nella scrittura femminile. Dolores Prato, Fabrizia Ramondino, Anna Maria Ortese, Cristina Campo, Ginevra Bompiani*, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2002.

⁷ Sulla fiaba in Campo, rimane sempre attuale: G. DE TURRIS, *Il senso della fiaba*, in M. FARNETTI – G. FOZZER, *Per Cristina Campo*, Milano, Vanni Scheiwiller, 1998, pp. 108-115; A. DEI, *Cristina Campo: perché la fiaba*, in *ivi*, pp. 116-122; L. LATTARULO, *Una metafisica della fiaba*, in *ivi*, pp. 48-51.

⁸ *I*, p. 5.

⁹ *Il linguaggio dei simboli*, in *SFN*, p. 213.

¹⁰ *SFN*, pp. 219-232, «Quanto all'Appendice *La noce d'oro*, si dà qui il testo inedito conservato dal citato Ernesto Marchese, che lo ricevette dalle mani della Campo. La copia

della propria infanzia, completamente trasfigurata dai colori e dai simboli della narrazione, in cui la sovrapposizione di più fiabe con gli eventi reali rendono labili i confini.

La Verità, secondo Cristina Campo, si mostra in questa fiaba – come già accade per i suoi pseudonimi, che svelano nascondendo –; è solamente attraverso un gioco di maschere e dissimulazioni che può esser colta dagli uomini. Come Osserva De Turris, la fiaba non ha solo un valore passivo, di conservazione della memoria, ma un valore attivo, maieutico nei confronti della vita.¹¹

Il titolo, *La noce d'oro*, è evocativo: è l'aiuto al pellegrino da «serbare in bocca, da schiacciare tra i denti nell'attimo dell'estremo pericolo»,¹² la noce d'oro di Cristina Campo è la sua stessa fiaba, è il racconto della visione, della fugace e indimenticabile comprensione del proprio destino avvenuta nell'infanzia. Questo prodigio che trasforma e sovrappone il destino dei suoi quattro nomi – Vittoria, Maria Angelica, Marcella, Cristina – a quelli dei suoi avi, scolpiti “sul marmo tenero” delle tombe, facendole così intuire che tutto ciò che deve ancora avvenire, in realtà, è già avvenuto, ed è contenuto proprio nei nomi che porta, che sono per lei l'inizio e la fine della vita.

Sono i nomi imposti da qualcun altro, con i quali Vittoria Guerrini giocherà – nel caleidoscopio degli pseudonimi – sino ad accettarne *fatalmente* uno, Cristina.

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 destini.¹³

Nella vita, quindi, non si procede mai completamente alla cieca: si parte

dattiloscritta reca in calce l'annotazione '(1951) – riveduta nel 1969', p. 239; «Durante l'asiatica, avevo scritto anche *Vaticum peregrinationis* (gliel'ho detto, mi pare), un saggio-racconto sulla presenza della fiaba nella vita di un bambino di sette anni. Poteva diventare bello, bello...C'era solo da scrivere». Da una lettera [dopo l'11 marzo 1963?], Margherita Pieracci Harwell aggiunge nelle note «Sembra fuori dubbio che il *Vaticum peregrinationis* che C. dice di aver scritto altro non sia che *La noce d'oro*». *LM*, p. 177 e p. 357.

¹¹ «Di tutto ciò, del fatto *che proprio questo fosse il vero senso della fiaba*, era perfettamente consapevole Cristina Campo: i suoi scritti sull'argomento non lasciano dubbi sulla dimensione spirituale, se non addirittura iniziatica, che essa conferiva e non solo alla fiaba tradizionale, ma addirittura alle favole d'autore, come quelle francesi della corte del Re Sole, proprio perché – guénonianamente – affondavano le radici nella più genuina cultura popolare» (G. DE TURRIS, *Il senso...*, op. cit., p. 109).

¹² *SFN*, p. 232.

¹³ *Il flauto e il tappeto*, I, p. 121.

sempre con un piccolo vantaggio nella conoscenza del nostro avvenire, poiché proprio nell'infanzia si ha la possibilità di assaggiare qualcosa del nostro futuro, attraverso le allegorie e i simboli che popolano le fiabe, perché il destino, in realtà, è già scritto da sempre.

L'onnipotenza del visibile vorrebbe farci credere nell'imprevedibilità della nostra vita, nella casualità, nella libertà. Nulla di più sbagliato: tutto è già deciso, previsto, inestricabilmente legato al nostro destino. La nostra dimensione, sembra volerci dire Campo, non è la libertà, ma è una necessità che, magari dolorosamente, bisogna far propria.

Il tappeto è una figura fondamentale per Campo, simboleggia l'inestricabile destino che si tesse nonostante noi stessi, o dal quale siamo «tessuti», e il cui senso apparirà nella sua chiarezza solo alla fine, quando si vedrà «il rovescio abbagliante del visibile».

Come la fiaba o la parabola il tappeto non tratta, ostinatamente, che del reale e soltanto in virtù del reale tocca le geometrie dello spirito, le matematiche contemplative. Parlare per il tappeto di simbolismo non è meno infantile che parlarne per la fiaba e la parabola, sensi e oltresensi vi sono annodati insieme altrettanto strettamente quanto l'ordito allo stame e in essi ciascun uomo – come nelle storie di quell'antico maestro, delle quali ciascun uditore non udiva che una sola parte, ma completa e perfetta – leggerà il messaggio destinato a lui e nessun altro.¹⁴

Il disegno del tappeto, la trama della nostra vita sarà chiara solo a chi saprà *vedere* sollevandosi dal mondo, facendo leva sull'invisibile:

A chi va nelle fiabe la sorte meravigliosa? A colui che senza speranza si affida all'insperabile. Sperare e affidarsi sono cose diverse quant'è diversa l'attesa della fortuna mondana dalla seconda virtù teologale. [...] Chi si affida non conta su eventi particolari perché è certo di un'economia che racchiude tutti gli eventi e ne supera il significato come l'arazzo, il tappeto simbolico supera i fiori e gli animali che lo compongono.

Vince nella fiaba il folle che ragiona a rovescio, capovolge le maschere, discerne nella trama il filo segreto, nella melodia l'inspiegabile gioco di echi.¹⁵

È l'invisibile ciò che prepotentemente ci costringe a vivere e ci mette alla prova, ci conduce verso la sola cosa importante, il compimento del nostro destino.

L'invisibile di cui è intessuto il reale, ciò che avanza dopo che si sono enumerati tutti gli enti, è ciò che veramente conferisce loro un senso, una pienezza che ne ordina l'accadere con una coerenza riconoscibile solo a posteriori.

Il linguaggio è veicolo essenziale dell'invisibile, è il *medium* per eccellenza del

¹⁴ *Notti, I*, pp. 64-65.

¹⁵ *Della fiaba, I*, p. 41.

destino, per questo motivo il poeta assoluto, l'*imperdonabile* è proprio colui che riesce, grazie all'esattezza "saporosa" della lingua, ad aprire la realtà all'occhio di chi legge, a restituire una versione "moltiplicata"¹⁶.

È da notare come toccando la fiaba uno scrittore dia infallibilmente il meglio della sua lingua, divenga scrittore se anche non lo sia mai stato: quasi che al contatto con simboli insieme così totali e particolari, così eccelsi e toccabili, la parola non possa distillare che il suo sapore più puro.¹⁷

Ogni scrittura, se è veramente attenta al reale, dischiude le porte alla verità.

Lingua salvata al limite e che si fa strumento di salvazione per le cose stesse che significa, siano pure le meno nobili, situandole, con la sua forza e la sua purezza su un piano dove nulla può più contaminarle.¹⁸

La scrittura di Campo è essenziale e sensuale al tempo stesso, mai tecnica.¹⁹ L'oggetto della sua scrittura è qualsiasi cosa possa, grazie alla sua perfetta verità, riportarci a quel centro da cui non ci si è mai staccati: il presagio dell'infanzia, l'oroscopica corrispondenza con gli eroi della fiaba.

Cristina Campo non amava la ribalta, esistono, infatti, solamente un paio di interviste; in quella risalente al 1972, la scrittrice ribadisce la sua poetica chiara e coerente negli anni, nonostante i cambiamenti apparenti. E per farlo si serve proprio della fiaba:

[Intervistatore] *La sua interpretazione della fiaba si svolge puntando in prevalenza sul linguaggio, sugli elementi esornativi, poetici, del testo. È come se lei mirasse più che altro a «esorcizzare» il mito, a ridurlo a bellezza. E questo potrebbe spiegare come i meriti letterari del suo libro vengano messi in rilievo prima ancora dei significati. Fino a che punto è d'accordo?*

[Cristina Campo] *L'espressione «ridurre a bellezza» mi sembra così strana. Non è la bellezza ciò da cui si dovrebbe necessariamente partire? È un giacinto azzurro che attira col suo profumo Persefone nei regni sotterranei della conoscenza e del destino. Si può senza dubbio chiamare «esorcismo» questo attrarre, per mezzo di figure, lo spirito, che di certe cose ha sempre una grande paura. Questo fanno i miti. Questo dovrebbe fare la poesia. Se il*

¹⁶ Scriveva Hofmannstahl: «In figure, non in concetti si presenta la ricchezza delle possibilità umane all'animo di chi è penetrato nel tempio della cultura, e questo lo distingue da chi rimane nel vestibolo» (H. VON HOFMANNSTAHL, *Il libro degli amici*, Milano, Adelphi, 1992, p. 59).

¹⁷ Ivi, p. 40.

¹⁸ *Parco dei cervi*, I, p. 149.

¹⁹ Interessante, per l'attenzione alla lingua, il testo di M. MORASSO, *In bianca maglia d'ortiche. Per un ritratto di Cristina Campo*, Genova, Marietti, 2010.

lettore non cade nel precipizio di Persefone ma si limita a guardare il giacinto di lontano, vuol dire che lo scrittore non ha scritto abbastanza bene (o che i regni sotterranei non gradiscono quell'ospite).²⁰

L'unico scritto autobiografico viene infatti affidato ad una rivista straniera, il «Sur», e pubblicato in spagnolo. Solamente dopo molto tempo è stata reperita la redazione originale in italiano, quella resa disponibile nella seconda edizione di *Sotto falso nome*.²¹

Il racconto dei primi anni di vita di Cristina Campo, dei lunghi pomeriggi passati a giocare nel parco della clinica Rizzoli a Bologna, sua abitazione durante l'estate, attendendo l'arrivo delle cugine, cariche di giocattoli in dono, è calato nell'immobilità senza tempo della fiaba:

Ogni pomeriggio alle quattro e mezzo, per alcune stupende, lunghe estati, la ghiaia annaffiata del viale crepitò con speciale segretezza, quasi con cerimonia.²²

Dopo aver descritto i regali delle cugine, Campo ci svela qual era stato il dono più prezioso: il dono della lettura, reso possibile da una attitudine precoce che la rende in grado di percepire naturalmente «la legge di gravitazione che avvince insieme le lettere».²³

Proprio in questo cruciale momento del racconto, come in ogni fiaba, arriva la Madrina di battesimo (colei che, non a caso, è custode e testimone dei suoi Nomi):

Ed ora anche lei veniva, col suo dono oracolare, non meno fatidico della medaglia d'oro che mi aveva passato al collo nel giorno del battesimo, con tutti e quattro i miei nomi: Vittoria, Maria Angelica, Marcella, Cristina.²⁴

²⁰ *L'intervista*, SFN, pp. 202-203. Questa intervista apparve ne «Il Tempo» il 16 aprile 1972, l'autore era Antonio Altomonte.

²¹ Lo scritto apparve nel 1970 nella rivista «Sur»: *La nuez de oro*, tr. sp. H. M. Cueva, in «Sur», luglio-agosto 1970, pp. 43-45. Come si diceva, la redazione originale dattiloscritta fu rinvenuta presso Ernesto Marchese che la ricevette dalla scrittrice stessa; grazie a questo documento possiamo collocarne la stesura nel 1951, con una revisione nel 1969.

²² SFN, p. 219.

²³ Ivi, p. 222, «Una di quelle estati, quando mi riportarono alla casa sulla collina, avevo imparato a leggere. Passeggiando col mio giovane padre (che portava il bastone a punta ritta come una sciabola, l'impugnatura infilata nella tasca del soprabito) per le vie della città dove si passava l'inverno, e seguendo la punta di quel bastone che s'alzava repentina verso insegne d'antiquariato o di pasticciere, avevo afferrato rapidamente il rapporto, la legge di gravitazione che avvince insieme le lettere» (pp. 221-222).

²⁴ *Ibidem*.

La Madrina, saputo della sua capacità, le porta in dono i libri di favole della sua infanzia.

Erano libri dalle durissime copertine, di belli e spenti colori e qualche poco gotiche. Ricordo, su una di esse, una figura femminile alta e chiusa, una benda gialla intorno alla fronte, che guidava, sorreggendola per le scapole, una bambina. Verso dove? Non bastava a rispondere il poco spazio concesso alle due figure. Ne traspirava una sorta di dolce orrore, soprattutto dall'aspetto della fanciullina che era, in piccolo, identica alla donna.²⁵

Il dono della lettura, la conoscenza attenta della «legge di gravitazione che avvince insieme le lettere» le permette di entrare nel mondo della fiaba che è «fatidico», poiché le regala la possibilità di *vedere*, nella filigrana del racconto, quale direzione avrà la sua intera esistenza. Contribuisce alla buona riuscita di questo miracolo di *attenzione* l'attitudine, che è propria di ogni bambino, di *riconoscere come propri* alcuni personaggi o alcune immagini presenti nelle fiabe, senza rendersi conto, per lo meno in quel momento, dell'importanza fondamentale di tale predilezione.

La vita intera sarà, in realtà, un tentativo d'interpretare questo primitivo oracolo; forse una vita non sarà sufficiente per trovare una risposta, altre volte, invece, come nel racconto di Campo, l'attimo dello svelamento del mistero appare insostenibile, perché si confonde troppo intimamente con l'evidenza concreta della morte.

La difficoltà di riassumere la vicenda contenuta ne *La noce d'oro*, nasce dal fatto che Cristina Campo vi raccoglie una serie di immagini – piccoli quadri evocativi della sua fanciullezza – collegandole grazie alla consapevolezza matura dello sguardo retrospettivo. Si aggiunge a questo, la problematicità che deriva dalla constatazione che anche questa vicenda non è radicalmente diversa da quella continuamente narrata dalla scrittrice: ritornano, ossessivamente, gli stessi simboli e le stesse immagini, la stessa tensione al mistero che caratterizza tutta la sua prosa.

Dopo aver ricordato, la festosa trepidazione con la quale lei bambina attendeva le cugine e i loro doni, la Madrina con i suoi libri incantati, Cristina Campo descrive il contenuto di questi libri, le immagini che li popolavano e i personaggi che prendevano vita nelle sue letture.

La sovrapposizione delle scene illustrate dei libri e delle immagini del suo ricordo, rivela come, per Campo, la vita venga a coincidere con la fiaba: come nei libri si assiste a scene che si svolgono nelle misteriose cripte dei cimiteri, così lei ricorda il giorno dei defunti, nel quale veniva condotta dalla madre a rendere omaggio ai *suo*i morti. La corsa verso le tombe dei parenti diventa un percorso a

²⁵ *Ibidem*.

ritroso verso le origini, verso il regno dei morti che custodisce i segreti del nostro futuro: le lapidi, le iscrizioni in latino, gli aneddoti della madre su questi morti, si mescolano nella mente della piccola Cristina formando complicati incantesimi, che lei tenta di usare per difendersi dal pericolo della morte, per far accadere un prodigio che la salvi.

Il racconto si chiude con la rivelazione, la descrizione dell'attimo oracolare, custodito nella sua fiaba di bambina: Cristina scopre, leggendo le iscrizioni delle lapidi, l'arcano legame tra i suoi nomi e i nomi degli avi morti, tra il *suo* e il *loro* destino:

[...] 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, Cristina...²⁶

L'attimo in cui l'enigma si scioglie permette a Cristina Campo di guardare il mondo dell'al di là come qualcosa di vivo, evocato alla vita dalla sua stessa vita; il regno dei morti, quindi, è ciò che palesemente, da sempre e per sempre, conserva il mistero del nostro destino, ma è anche il punto nel quale il cerchio si chiude.

«A sei anni io leggevo tutto il giorno le fiabe, ma perché ritornavo sempre, affascinata, a certe immagini che un giorno avrei *ricosciuto*, quasi emblemi ricorrenti per me, quasi divise?»

Il momento del riconoscimento della propria origine è quello in cui si incrociano l'eternità e il destino, la salvezza e il massimo pericolo, perché la stessa apertura che è in grado di svelarci il mistero è – allo stesso tempo – la voragine senza fondo nella quale rischiamo di precipitare: un passo falso o un movimento azzardato potrebbe avere delle conseguenze catastrofiche. La paura che immobilizza il bambino durante la lettura delle fiabe, segno evidente della bellezza della narrazione che coinvolge totalmente, è la stessa che atterrisce la piccola Cristina al cimitero.

Bellezza e paura sono, in definitiva, i sentimenti con cui Cristina Campo simbolizza la sua infanzia oracolare: bellezza dei racconti, dei mondi nuovi e incantati che si schiudono a ogni voltar di pagina, ma anche la paura che proprio questa bellezza abbia il potere di confondere la nostra storia con quella dei personaggi, e che possa farci rischiare di cadere in qualche antro oscuro o addormentati per cento anni.

²⁶ SFN, p. 231.

La bellezza che si riesce ad assaporare leggendo una fiaba è particolare dato che rimanda a qualcosa che sta *oltre*, al di là del visibile, ma che è anche, eternamente, elemento fondativo del mondo e orizzonte ultimo: solo nella fabulazione quest'ombra può mostrarsi con più facilità, ponendosi come l'oggetto di una vera e propria prova iniziatica, che consiste nel *non toccare* mai ciò che ci attrae con la sua bellezza.

Il *non licet* che ferma la nostra azione è la pienezza sovrabbondante, è l'immediata percezione dell'irriducibile abisso con il quale ci troviamo a convivere; il senso del limite, che ognuno di noi avverte di fronte al mistero, ha origine in questa *contemplazione* dell'infinito.

La bellezza, inoltre, 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; la sottile seduzione del «giacinto azzurro che attira col suo profumo Persefone nei regni sotterranei della conoscenza e del destino».²⁷

Per Cristina Campo, esiste un rapporto diretto tra la capacità di vedere la bellezza in tutto ciò che ci circonda, e la percezione del «sacro» limite che è in noi: tanto più riusciamo ad essere consapevoli della nostra limitatezza, tanto più questa ci permette di essere capaci di vedere *l'Altro*, che ci costituisce con la sua assenza. Il rischio di non riconoscere il limite e di pensarsi come infiniti si riflette, quindi, nella voglia di toccare e di mangiare il frutto della bellezza che ci troviamo di fronte.

La bellezza sensibile è l'evidenza di ciò che non si può definire attraverso il discorso, ma che, nonostante tutto, esiste e si *mostra*: solo la *forma* della bellezza può, infatti, accogliere pienamente l'Altro. Ragionando all'inverso, si capisce che la bellezza rimane, per Cristina Campo, l'unica via *aperta* per il ritorno, il tramite contemporaneamente sensibile-sensuale e trascendente che grazie a questa contraddizione diventa possibilità positiva. La bellezza, infine, annuncia l'altro mondo da cui Cristina Campo si sente ontologicamente separata. «Due mondi – e io vengo dall'altro».²⁸

La scoperta di provenire da un altro mondo rispetto a quello della bellezza – che si identifica platonicamente con il bene e il vero – rende Cristina Campo ancora più dubbiosa sulla possibilità effettiva di esservi, alla fine, riaccolta; le sembra che, per il momento, solo nella fiaba esista la possibilità di «commerciare» con ciò che sta al di là.

Seguendo analogicamente il cammino della fiaba, ci si accorge che, come in questa esiste sempre un eroe, che riesce a *mediare* tra cielo e terra, così anche in questa vita – di cui la fiaba non è, alla fin fine, che una anticipazione/ripetizione infinita – deve esistere un *mediatore*, un essere in grado di vedere oltre il limite

²⁷ SFN, p. 179. Questo brano è tratto da un'intervista concessa nel 1972; A. ALTOMONTE, *L'intervista: Cristina Campo*, in «Il Tempo», 16 aprile 1972, p. 16.

²⁸ *Diario bizantino*, TA, p. 45.

senza attraversare la soglia; proprio per cercare di essere una mediatrice, Campo continuerà sempre a leggere il mondo in *altro senso*.

Chi si affida non conta su eventi particolari perché è certo di un'economia che racchiude tutti gli eventi e ne supera il significato come l'arazzo, il tappeto simbolico supera i fiori e gli animali che lo compongono.²⁹

L'indicazione di Cristina Campo in questo senso è molto chiara: non è importante di cosa si scrive, ma come lo si scrive. Tutta la realtà è ugualmente bella e, quindi nel momento in cui se ne parla, il linguaggio deve divenire il luogo in cui appare il frutto della «divorante passione di verità»³⁰, che è in grado di moltiplicare ogni minimo particolare restituendone i molteplici piani come «attimi di vita moltiplicata», e quindi, di restituire questa bellezza a multipli strati. Per questo motivo, anche i libri di botanica o le guide dei musei possono fornirci esempi di scritti imperdonabili; questi testi possono non essere solo dei lunghi elenchi banali, ma quando il linguaggio è adoperato in maniera sublime, ci si accorge che esso è in grado di superare la funzione meramente comunicativa per diventare strumento di contemplazione e rifondazione del mondo. In questi momenti, il linguaggio è liturgia.

Riscrivere la medesima Storia³¹ è per Cristina Campo un tentativo di attualizzare e contemplare, perpetuamente, l'immagine dell'intuizione originaria del suo destino, nella speranza di poterne percepire l'invisibile e fatale significato. In questo senso, la scrittura tende a diventare progressivamente più liturgica, proprio perché racconta ciò che il rito attualizza in seguito: questo è il suo modo di approssimarsi all'unico istante importante da ritrovare, quello in cui il destino è apparso luminoso attraverso una premonizione.

L'obliqua, la delicata fiaba è, d'altra parte, ostinatamente oroscopica. Quasi sorgendo da un orizzonte, entrano l'una dopo l'altra al battesimo della principessa neonata le fate madrine. Sette pianeti, dodici costellazioni, benigni o avversi a seconda dei meriti dei genitori: la regina fece a modo gli inviti, si ricordò della fata che veramente le era amica, a preferenza di altre più potenti?³²

Il linguaggio deve tentare di restituirci l'ordine del mondo, cercando di riuscire a trasmetterne interamente la ricchezza, facendo apparire il caleidoscopio

²⁹ *Della fiaba*, I, p. 41.

³⁰ *Gli imperdonabili*, I, p. 83.

³¹ Margherita Pieracci Harwell ha, per prima, proposto una lettura dei saggi di Cristina Campo come un'unica narrazione ininterrotta: M. PIERACCI HARWELL, *Cristina Campo*, in Id., *Un cristiano senza chiesa e altri saggi*. Ignazio Silone, Primo Levi, Paolo Barbaro, Mario Luzi, *Cristina Campo*, Margherita Guidacci, Roma, Edizioni Studium, 1991, pp. 135-149.

³² *Della fiaba*, SFN, p. 36.

di significati che lo arricchiscono. Il poeta appare ai nostri occhi come il rifondatore del mondo, proprio perché attraverso la sua lettura, il mondo ci appare in maniera così opulenta e abbagliante, come se lo *vedessimo per la prima volta*. Il miracolo del

linguaggio innumerevole, in cui la più lampante delle figure può senza tregua fluire in mille altre, complicarsi infinitamente nel tempo e nello spazio, percorrere ed animare una tastiera di corrispondenze, metafore, analogie della quale non si scorgono i limiti; laddove la più pura astrazione si configura ogni volta, per magia dello stile, in un tracciato splendente e tangibile come un tappeto o un atlante.³³

Il linguaggio innumerevole è quello che riesce a essere liturgia, dato che nasce dalla più totale *attenzione*, che è la dote principale dell'imperdonabile, così come dovrebbe essere capacità di ogni vero poeta. Allo stesso tempo, la lettura della realtà deve essere piena di attenzione, dato che altrimenti rischia di non riconoscere la molteplicità dei significati. L'attenzione è, prima di tutto, rispetto assoluto dell'esistente nella sua complessità, senza il ricorso ad alcun tentativo di precomprensione; infatti, solo una attenzione di questo genere, riuscirà a cogliere la pienezza del simbolo e a restituirlo nella liturgia della parola.

I sensi di Cristina Campo si fanno «soprannaturali», e l'adesione alla dottrina viene vissuta come liberatrice, come guida sicura alla purezza della visione. Il suo compito rimane quello di prepararsi asceticamente, di astenersi dall'agire e attendere, con una pratica che coincide con quella del fare poesia: bisogna togliere piuttosto che aggiungere, arrivare alla spogliazione di sé.

Si tratta, in definitiva, di cercare la forma pura di tutti i sensi, di spingerli al massimo grado, quasi annientandoli, per riacquisirli in seguito come soprannaturali. I sensi soprannaturali sono riempiti di divino, colmi di questa eccezionalità.

«Se un corpo» dice Giovanni Climaco «venendo a contatto con un altro corpo subisce sotto il suo influsso una trasformazione, come non muterebbe un uomo che tocchi il corpo di Dio puramente?»

Ed ecco lo sboccio, la fioritura di quei nuovi organi e sensi, di inimmaginabile delicatezza: gli occhi che vedono quel che altri non vede, oltre i veli dello spazio e nelle grotte delle coscienze; gli orecchi che rapiscono locuzioni, musiche inesprimibili, le narici che fiutano l'orrore e la grazia, le papille che succhiano nell'ostia gusto di manna, di sangue, di miele, di nettare. La pelle effonde una chiarezza simile a un fosforo o a un fluoro, popoli l'hanno vista e pittori l'hanno testimoniata perché il nimbo e la mandorla di luce non sono un ritrovato simbolico dell'iconografia sacra. I pori stillano sentore di fiori, di mirra, d'incenso, la pianta dei piedi si svelle dal suolo, il corpo rigenerato è soavemente travolto via, da quello stesso fuoco che lo lavora.³⁴

³³ Jorge Luis Borges, *SFN*, p. 63.

³⁴ *Sensi soprannaturali*, I, pp. 239-240.

Solo dopo questa metamorfosi, i sensi saranno veramente tali:

Nulla è soltanto metaforico nel dominio dell'invisibile, dove la parola è condizione della sostanza, come la sostanza lo è della parola, e meno che mai lo è il tema nuziale. Un teologo insegna: «La Santa Comunione è atto d'amore consumato con Dio, corpo a corpo, carne a carne. È una condizione preliminare dell'atto d'amore che ci si renda amabili».³⁵

Proprio perché l'uomo è riuscito alla fine del suo cammino ascetico-contemplativo a vedere la luce del Signore, il suo corpo è completamente trasformato: tutti i sensi sono diventati *altro*, rimanendo esattamente gli stessi, perché ora sono in grado di vedere l'invisibile. Il corpo diventa nuovo ritornando antico, riacquisendo la capacità di cogliere la Luce, che è una facoltà che possedeva in origine prima che il peccato gli velasse lo sguardo: l'uomo torna così ad essere quello che Dio creò a sua immagine e somiglianza.

Il corpo rigenerato è in grado di vedere lo *splendore dell'invisibile* e la Bellezza di Dio, che si rivela pienamente nel creato e di cui il rito conserva la traccia nel suo splendore. Dopo questa scoperta, il corpo partecipa al rito attraverso una «orazione corporale» che «teatralizza» la trasformazione subita. La necessità di rendere visibile e ostentare lo splendore della rivelazione è proprio ciò che fa amare a Cristina Campo anche molte forme della spiritualità e della ritualità barocca, dove la “sovrabbondanza” diventa chiave di lettura del mondo.

Cristina Campo recepisce esattamente in questi termini la trasformazione che, secondo lei, è la tappa preliminare da compiere per poter restituire il pieno significato al rito bizantino, una trasformazione che si pone sul medesimo piano delle esperienze della mistica.

Solo se vivono, come vissero durante millenni, su questo fine e terrificante discrimine, hanno un senso gli splendori del rito: le fiamme, gli incensi, le tragiche vesti, la maestà dei moti e dei volti, il *rubato* di canti, passi, parole, silenzi, tutto quel vivido, fulgido, ritmico cosmo simbolico che senza tregua accenna, allude, rimanda a un suo doppio celeste, del quale non è che l'ombra stampata sulla terra. Su questo discrimine la ragione stessa si ritira nel suo modesto luogo naturale ed è piuttosto il corpo che viene chiamato a riconoscere, salutare, ricevere l'invisibile.³⁶

Questi nuovi elementi ci permettono di capire ancora meglio la prosa dell'ultima Cristina Campo. Riscrivere la medesima Storia significa allora celebrare il rito.

[...] ritrovare in qualche modo la terrificante intimità dell'incontro col suo destino, l'uomo ripete quel gesto, lo trasmette, lo insegna. Resurrezione

³⁵ *Sensi soprannaturali*, I, p. 239.

³⁶ *Sensi soprannaturali*, I, p. 245.

quotidiana, grazie alla stilizzazione ispirata di parole allusive e di tragiche vesti, di quegli attimi che arrestarono in una stasi vertiginosa, la ruota del tempo umano. Non sembra altra, per l'uomo, la genesi del rito.³⁷

La trasmutazione dei sensi permette di passare interamente dalla visione intellettualistica alla percezione corporale del simbolo. Il culto ortodosso³⁸ al quale aderisce Cristina Campo nell'ultima fase della sua vita è pieno di corpo, viene vissuto dalla scrittrice come una religione traboccante di sensualità, così come era nei Padri della Chiesa, come all'epoca originaria del Cristianesimo, quando il contatto col divino era più facile:

Nel mondo cristiano primitivo il miracolo stesso era tautologico. La meravigliosa carnalità della vita divina non aveva neppure bisogno di portenti. Del Verbo – «colui che abbiamo visto e toccato», «colui che, risorto, mangiò e bevve con noi», «colui sul cui petto si riposò Giovanni» – si ricordavano rabbrivendo le palme delle mani applicate ai corpi sigillati dal male, le dita infilate nei loro orecchi, la saliva posata sulle loro lingue, spalmata alle loro narici, impastata in uno sputo col fango per riuscire le loro palpebre.³⁹

Tutto ciò che è visibile per i nostri occhi trasformati è Bello, e la teologia diventa perciò *Filocalia* – quella stessa che Cristina Campo dice di aver citato nei suoi *Sensi soprannaturali*⁴⁰ – che rende evidente l'identità del Vero e del Bello, che è Buono, dato che tutto è uno in Dio. La teologia della luce che sorregge il culto bizantino viene accolta da Cristina Campo proprio per l'attenzione particolare che dedica alla Bellezza come manifestazione primaria di Dio; questa concezione eleva l'amore del bello a preghiera, eliminando così ogni traccia di estetismo dal suo dire.

Penso che Cristina Campo sia convinta di poter vedere nell'icona lo *splendore* che aveva cercato di scorgere nella fiaba, nel tappeto e nella conferma dei simboli oroscopici dell'infanzia. La chiesa bizantina diviene l'ultimo rifugio possibile. Per chi cerca il proprio destino nella bellezza. Lo splendore della Bellezza sensibile è la prova che Dio si è fatto uomo, e ha garantito proprio attraverso la sua carne l'accesso al regno dei cieli. La corporalità del culto è naturale conseguenza dello statuto ontologico dell'uomo creato a immagine di Dio; per tornare a Dio bisogna così ripassare attraverso questa immagine che si specchia nell'umanità del Cristo.

Lo *splendore* è inerente alla verità, e questa non esiste in astratto. Al livello della sua pienezza, essa esige una personalizzazione, cerca di essere in-

³⁷ *Il flauto e...*, I, p. 131.

³⁸ R. RAIMONDI, *Il bacio all'icona. Elementi di cultura ortodossa nell'opera di Cristina Campo*, in M. FARNETTI – G. FOZZER (a cura di), op. cit., pp. 52-66.

³⁹ *Sensi soprannaturali I*, p. 234.

⁴⁰ Cfr. *Nota*, I, p. 248.

ipostatizzata, e il Cristo risponde dichiarando: «Io sono la Verità».

La soprannaturalizzazione dei cinque sensi, per esempio: o per meglio dire l'esistenza di quei «sensi soprannaturali» che l'*hesychìa* ha chiamato alla vita, per cui un corpo ancora vivente può divenire qualcosa di molto simile a un corpo glorioso e l'acqua nella quale alcuni Padri si sono semplicemente lavati le mani, esorcizzare da un novizio tentato lo spirito impuro. Mani che, levate, sprigionano fiamme, che bisogna abbassare in fretta nell'orazione per non esserne travolti via, nell'estasi.⁴¹

La teatralizzazione della liturgia è la logica conseguenza della sovrabbondanza di luce che illumina il corpo del «trasformato»: Il corpo è trasfigurato dall'incontro con Dio e lo *mostra*.

Ecco che il corpo diviene il tramite e il *segno* del proprio destino, della propria pienezza divina, così come accade – d'altra parte – nelle fiabe dove

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 una chiave.⁴²

⁴¹ Introduzione a *Detti e fatti dei Padri del Deserto*, in *I*, p. 216.

⁴² *Della fiaba*, in *I*, p. 37.

