

L'elemento estetico-visivo nella produzione letteraria di Cristina Campo

Višnja Bandalo
Facoltà di Lettere e Filosofia
Università di Zagabria
vbandalo@ffzg.hr

Il presente lavoro si prefigge di porre in rilievo l'elemento artistico visivo che rappresenta una costante all'interno della scrittura suggestiva e interdisciplinariamente poliedrica della letterata italiana moderna Cristina Campo, attiva nell'ambito del panorama seconducentesco dopo il suo esordio a partire dagli anni '50. Si potrà così determinare varie declinazioni che assume una sensibilità affinata per le arti visive nella sua produzione letteraria e intellettuale, riflettentesi su tutti i generi letterari da lei praticati. In primo luogo, lo si potrà osservare analizzando la sua saggistica, sia di timbro creativo che critico, ma gli squarci non meno significativi per l'analisi di questa tematica si aprono talora nei suoi epistolari, oppure attraverso i motivi nodali della sua poesia.

Non stupisce, quindi, la scelta iconografica dell'immagine da parte dell'autrice per ornare la copertina del suo volume di saggistica *Il flauto e il tappeto*, che costituirà poi uno dei principali fulcri derivativi per il suo fondamentale libro di prose saggistiche *Gli imperdonabili*¹, ed in cui essa poi riappare, poiché le viene attribuita una particolare valenza autorappresentativa. Ambedue le edizioni menzionate recano infatti in copertina l'immagine di una figura femminile appartenente al *Trittico Portinari*, dipinto da Hugo van der Goes, pittore fiammingo che operò nella seconda metà del Quattrocento (risalente al 1477-1478, olio su tavola). Questo trittico che oggi si trova esibito agli Uffizi di Firenze fu dipinto per Tommaso Portinari, da cui ne proviene il nome, e raffigura con grande precisione e incisività pittorica l'adorazione dei pastori. Il particolare del dipinto prescelto dalla scrittrice è la figura della donatrice, con la quale lei si autoidentifica, interpretandola come personificazione di uno stile discreto, sofisticato e intensificato: «Stile è la casa toscana simile a un giglio, tutta luce, alterezza e rinuncia. Stile è l'altro giglio bianco-nero, la donatrice del *Polittico Portinari*, quella dama adolescente, mezza monaca, mezza fata, che adora il suo Dio col più fiorentino dei sorrisi»². In questa riflessione va colto anche il riferimento a Firenze, la sua città d'elezione, nella quale la scrittrice ha trascorso la giovinezza, e che costituisce uno dei punti

¹ C. Campo, *Il flauto e il tappeto*, Rusconi, Milano, 1971. Ora in: *Gli imperdonabili* (1987), Adelphi, Milano, 1999⁴.

² Ivi, p. 87. Cfr. C. Campo, *Ville fiorentine*, in *Sotto falso nome*, a cura di M. Farnetti, Adelphi, Milano, 1998, pp. 118-122.

saldi della sua topografia mentale (accanto alla nativa Bologna e la Roma degli anni '50 fino agli anni '70).

Anche in senso generale, i presupposti impliciti nel principio efrastico sarebbero applicabili come parte integrante della struttura discorsiva del volume *Gli imperdonabili*, il che viene spiegato dall'autrice in un frammento del preambolo all'opera, allorché passa all'esplicitazione del proprio credo poetico. Ciò si svolge attraverso la convinzione che la simbolicità della realtà pittorica, evocata attraverso gli effetti creati nella *camera picta*, i cui soggetti sembrano suggerire che il comporre iconografico sia sorretto da un filo tematico unitario, si confà altresì ai moventi espressivi del suo inquadramento letterario, a cui si avrà l'occasione di tornare anche di seguito:

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 presente³.

L'autointerpretazione campiana allude al fatto che nel libro viene mantenuta una confluenza di sfumature analoghe con un'occasionale ripresa iterativa dei temi costanti.

D'altro lato, una più diretta narrativizzazione del tratto figurativo si riscontra in particolar modo nel discorso critico della scrittrice sopra la visività. Da esso si può evincere in maniera più immediata come lei intende la figurazione artistica. Esemplicativamente, una prospettiva estetica coinvolgente direttamente i due ambiti, quello della figuratività e quello della letteratura, contraddistingue il testo critico campiano *Qualche nota sulla pittura*, facente parte dell'odierno repertorio del suo volume di saggistica applicata *Sotto falso nome*⁴. Incentrato in totalità su alcuni esempi particolareggiati della storia pittorica italiana maggiormente rappresentativa del periodo rinascimentale (il ruolo dell'arte di Raffaello, Leonardo, Paolo Uccello, Masaccio), questo saggio dà prova di un'approfondita conoscenza della loro simbologia visuale, introducendo i permanenti agganci con la scrittura della Campo nella parte restante della produzione, il che permette di constatare le potenzialità di questo approccio dal punto di vista intermediale.

³ C. Campo, *Gli imperdonabili*, cit., p. 5.

⁴ Quanto alla sua genesi, il saggio *Qualche nota sulla pittura* apparve in prima edizione sul *Corriere dell'Adda e del Ticino*, in data 7 marzo 1953, all'interno della rubrica «La posta letteraria», diventata il suo supplemento culturale regolare per iniziativa di Gianfranco Draghi, scrittore di indirizzo psicoanalitico e corrispondente epistolare della Campo, che ne assunse la direzione a partire dal 1952. Questo saggio, in quell'occasione firmato con il nome anagrafico Vittoria Guerrini, poi confluiti in *Sotto falso nome* (cit.), un'edizione di natura critico-narrativa, incentrata sulla produzione culturale o letteraria altrui, in cui l'autrice dà prova della capacità di rendere il proprio discorso sapientemente interdisciplinare, intridendolo di elementi riguardanti, tra l'altro, le arti visive, l'architettura, l'archeologia o la storia della civiltà. D'altro lato, in riferimento al carteggio qui precedentemente evocato, si rinvia all'edizione: C. Campo, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, a cura e con una nota di M. Pieracci Harwell, Adelphi, Milano, 2011.

L'iniziale sostanziale riferimento alla civiltà figurativa del Rinascimento ivi formulato verte su un quadro del pittore urbinato Raffaello Sanzio, intitolato il *Ritratto di gentildonna*, detto «*La Muta*» (attribuibile al periodo tra il 1505 e il 1509, eseguito come pittura ad olio su tavola, e conservato nella Galleria Nazionale delle Marche), al quale viene conferito un valore emblematico. L'interpretazione dell'autrice vuole mettere in rilievo una particolare impressione del silenzio creata da questo dipinto, suggerita già dall'altra sua intitolazione ispirata all'originario atteggiamento taciturno della figura rappresentata, che di conseguenza a lei appare come pausato: «*La Muta* di Raffaello non è solo il centro del Palazzo Ducale, ma di Urbino e dell'intera Marca. [...] silenziosa come solo può esserlo uno strumento posato»⁵. Proseguendo con la metafora musicale, immediatamente dopo nello stesso paragrafo rinviene l'effetto analogo dell'apposita affermazione del silenzio nel contesto iconografico, sugli esempi delle tarsie raffiguranti oggetti sonori nello studiolo di Federico da Montefeltro all'interno del Palazzo Ducale di Urbino, nonché quello di Guidobaldo da Montefeltro situato a Gubbio. Vale a dire che nella percezione della materia iconografica si può anche costruire la sensazione del silenzio, della pausa, presente come un'allusione in mezzo agli effetti visivi, il che paradossalmente può essere raffigurato con efficacia attraverso i simboli della musica (quali gli strumenti oppure i fogli musicali), che però sono in posa. Nelle parole della Campo: «I Montefeltro si dimostrarono puri artisti nel comprendere come il silenzio si affermi più forte nei simboli della musica. Nel piccolo studio di Guidobaldo sono intarsiati, a stabilire il silenzio, gli oggetti più intimamente sonori. Liuti posati, clavicordi e organi aperti, fogli di musica sospesi, orologi fermi»⁶. Più particolarmente, sono così tematizzati gli intarsi lignei negli studioli, rispettivamente quello federiciano, realizzato da vari artisti nell'arco temporale tra il 1473 e il 1476 al Palazzo Ducale di Urbino, e quello di Guidobaldo da Montefeltro, originariamente situato nel Palazzo Ducale di Gubbio. Commissionato pure da Federico da Montefeltro, e costruito attingendo in parte al modello del suo proprio studiolo (ad esempio, per quel che riguarda l'adoperamento di effetti illusionistici nelle soluzioni architettoniche, nonché per la costruzione dei tasselli), esso fu eseguito da vari artisti, tra il 1478 cca e il 1482, mentre è attualmente ambientato al Metropolitan Museum di New York. Parallelamente si osservi che una tale associazione di idee nello stabilire questo confronto può essere arrivata alla scrittrice per il fatto che Raffaello fu pure ritrattista di Guidobaldo da Montefeltro (si pensi all'opera per la quale si presuppone che sia stata eseguita nel 1506, realizzata nella tecnica di pittura ad olio sulla tavola, e custodita agli Uffizi). Inoltre, sia la *Muta* che il *Ritratto di Guidobaldo da Montefeltro* furono creati nel periodo fiorentino dell'artista. Al contempo, l'idea del silenzio sonoro, eloquente, per cui ciò che è muto sembra parlare, caricandosi di ulteriore significato, può anche rappresentare l'equivalente dell'essenza del

⁵ C. Campo, *Qualche nota sulla pittura*, in *Sotto falso nome*, cit., p. 167.

⁶ *Ib.*

principio *ut pictura poesis* sulla scia del pensiero espresso da M. Zambrano intorno alla poesia come un udire nel silenzio, e un vedere nell'oscurità⁷.

In un concatenamento di scene pittoriche commentate nel saggio, l'autrice si sofferma successivamente su un dipinto di Leonardo da Vinci denominato *l'Adorazione dei Magi* (1481-1482, olio su tavola, Uffizi, Firenze), appartenente al periodo coevo all'arte raffaelliana tratteggiata. Dato che non fu mai portato a termine, questo quadro mantenne anche per tale motivo un elemento di indefinito e indeterminato, che può essere altresì considerato portatore di senso poetico. Ed è proprio su questa sua caratteristica di una determinatezza meno accentuata che si concentra la Campo, allorché annota, prestando attenzione anche allo sfondo di paesaggio: «Ciò che più amo nell'*Adorazione* incompiuta di Leonardo (scena che sotto gli occhi si consuma e rinasce senza tregua in terribili metamorfosi, e dove tutte le figure continuano a cambiar posto di notte come cambiavano posto di giorno sotto il pennello del pittore), ciò che più amo è la fresca realtà di quel ponte nel fondo: bianco e tutto aperto in alto dal volo di due scalee»⁸. La rappresentazione paesaggistica nell'opera artistica leonardesca si può infatti considerare dal carattere innovativo, poggiante sull'idea della prospettiva atmosferica. Una tale posizione prospettica corrisponde alla maniera pittorica in cui i piani sul fondo del dipinto appaiono dai contorni diluiti, fusi con gli altri elementi paesaggistici, e quindi dagli effetti visivi meno percettibili, oppure sfumati. Considerato l'inventore della tecnica di sfumato, Leonardo ricorre a un timbro attenuato, in cui le forme del paesaggio si presentano come avvolte dall'atmosfera che le attornia.

Un altro episodio di cui l'autrice tratta in questo saggio, dal punto di vista iconografico e letterario, è incentrato sull'opus figurativo di Masaccio, risalente all'epoca primoquattrocentesca, che è caratterizzato da un'espressività pittorica in cui vige il principio realistico, e già incisivamente connotata da un'ottica modernizzatrice. Ed è proprio tale rappresentazione artistica fortemente orientata in senso modernizzante, quale predominante caratteristica intrinseca, che creò a Masaccio una scia di seguaci dal Quattrocento in poi, con una moltitudine di copie ricavate dalle sue pitture. Nella sua trattazione a riguardo, di stampo storico-critico, la Campo pone dapprima l'attenzione sull'evoluzione che portò alla realizzazione del dipinto masaccesco *la Crocifissione*, originariamente appartenente al Polittico di Pisa. Eseguita nella tecnica della tempera su tavola, quest'opera la cui creazione si colloca nel 1426, si trova attualmente esposta alle Gallerie Nazionali di Capodimonte a Napoli. L'autrice ne evoca al contempo un potenziale modello derivativo facendo menzione, come una sua supposizione, dell'omonima tavola di Nardo di Cione databile al 1350 cca (tempera su tavola, Uffizi, Firenze), di cui non si hanno tuttora però precise notizie sulla provenienza. Artista fiorentino che coltivò, oltre all'attività pittorica, anche quella scultorea e architettonica, in questo caso Nardo fece un pannello con un'analogia disposizione di figure

⁷ M. Zambrano, *Filosofia e poesia* (1939), tr. it. di L. Sessa, premessa di A. Gnoli, introduzione di P. De Luca, Pendragon, Bologna, 2010, p. 120.

⁸ C. Campo, *Qualche nota sulla pittura*, in *Sotto falso nome*, cit., pp. 167-168.

rappresentate come nel dipinto di Masaccio, e che pure all'origine molto probabilmente era inserito in un polittico. Ecco come si presenta il suddetto confronto nell'idea della scrittrice: «Quando ho visto agli Uffizi la *Crocifissione* di Nardo il sangue m'è affluito al cuore attraverso cinque secoli. E non tanto per aver scoperto che da quella piccola tavola oscura deriva esattamente splendida l'infiammata *Crocifissione* di Masaccio; ma all'idea che un lembo della rapida vita di lui si fosse svolto dinnanzi a quella piccola tavola, nell'umile volontà di imitarne fedelmente ogni parte»⁹.

Riferendosi immediatamente dopo a ciò che è lo specifico delle composizioni pittoriche di Masaccio, in quanto un'espressione di carattere spirituale, la Campo ravvisa nelle precise cromie e suggestive soluzioni disegnative i connotati evocativi di elementi naturali: «Tutte le figure di Masaccio nascono d'acqua e spirito»¹⁰. Prosegue poi con una riflessione vertente su un lavoro pittorico masacesco che rappresenta uno dei pilastri della civiltà artistica rinascimentale dell'Italia, cioè il ciclo degli affreschi situato all'interno della Cappella Brancacci nella chiesa fiorentina di Santa Maria del Carmine. Soffermandosi inizialmente, tra le sue unità narrative, sulla scena del *Tributo*, ribadisce quella impressione appena menzionata riconoscendovi «i colori dell'aria dell'acqua e della terra»¹¹. Oltre all'affresco del pagamento del tributo (ideato e completato all'incirca tra il 1425 e il 1427), la scrittrice analizza inoltre l'iconografia di Masaccio, nella parte del ciclo da lui eseguita, per quel che riguarda la scena del *Battesimo dei neofiti* (del 1425 cca), che commenta in termini analoghi: «Poi il giovinetto battezzato da Pietro, dolce sotto l'acqua fluida come una pietra: simbolo di tutto quanto riceva e trasmetta lo spirito»¹². E si notino in queste osservazioni campiane i sapienti cenni, già impregnati di patina letteraria, alla prospettiva aerea che contrassegna quest'ultimo dipinto sotto forma di preannuncio, e la quale è anche altrimenti tipica della sua impostazione pittorica, non diversamente da quella leonardesca. Nello stesso ambito è da annoverare un pronunciato senso architettonico dimostrato da Masaccio, che si evidenzia complessivamente nell'impiego di tali angolature prospettiche, manifestandosi in tutte le sue tavole finora evocate. Ciò risulta talvolta con gli effetti di prospettivismo illusionistico per cui si crea la sensazione di uno spazio dipinto che appare come se fosse reale, il che vale ad esempio per la scena del *Tributo*. In quest'ultimo caso, come anche nell'affresco *Il Battesimo dei neofiti*, la raffigurazione del paesaggio sembra inoltre illimitata, suggerendo in questa maniera un'idea sacralizzata, a cui allude l'autrice. L'utilizzo persistente della prospettiva architettonica da

⁹ Ivi, p. 168.

¹⁰ Ib.

¹¹ Ib.

¹² Ib. La figurazione del *Battesimo dei neofiti* rappresenta il più noto affresco della Cappella Brancacci durante l'era rinascimentale; a tale riguardo si veda: L. Berti, *Catalogo delle opere*, in P. Volponi-L. Berti (a cura di), *L'opera completa di Masaccio*, Rizzoli, Milano, 1968, p. 93.

Nello stesso tempo, si ricordi che tra le scene della Cappella Brancacci, complessivamente raffiguranti i momenti della Vita di San Pietro e il Peccato Originale, ci sono anche le pitture eseguite da Masolino da Panicale, che per primo iniziò a lavorare sugli affreschi intorno al 1424, ma fin da subito alternò il suo dipingere a quello di Masaccio. Ai lavori pittorici masolineschi e masaceschi, tra cui fece distinzione già Giorgio Vasari, seguono i pannelli realizzati posteriormente da Filippino Lippi (1481-1483) che portò a termine questo progetto decorativo.

parte di Masaccio è da ascrivere altresì all'insegnamento ricevuto da Filippo Brunelleschi¹³, il che ha contribuito ad accrescere la dimensione profondamente innovativa presente nella sua arte.

Un aspetto ancora più marcatamente letterario assumono le argomentazioni della Campo in cui torna ai temi masaceschi, stavolta affidando le sue riflessioni agli altri generi narrativi praticati, quali la saggistica autoriale di stampo creativo, nonché i carteggi, il che permette di stabilire i diretti riscontri intertestuali con queste idee espresse nel registro critico. Tali convergenze si verificano *in primis* in un frammento del saggio per molti versi cruciale, dal titolo *Parco dei cervi*, possedente una tonalità spiccatamente letteraria e nel suo impianto strutturale una compattezza altrimenti tipica di un racconto, che fu inizialmente contenuto nel volume saggistico *Fiaba e mistero e altre note*, dato alle stampe da parte della scrittrice, per poi confluire ne *Gli imperdonabili*¹⁴. L'aspetto figurativo vi si rapporta al brano in cui la scrittrice discorre nuovamente dei motivi pittorici tratteggiati da Masaccio nella pittura ad affresco all'interno della Cappella Brancacci, stavolta istituendo un raffronto con l'ambiente circostante, ovvero con il rione fiorentino San Frediano, per l'atmosfera rappresentata nei fondi di questi suoi dipinti. In tal senso, egli dipinge quello che trova intorno a sé raffigurando le vie degli immediati dintorni che conducono alla Piazza del Carmine. Eccone il passo che si pone come commento:

Profonde strade, rapide fra le case senza luce, dei poveri di Masaccio. Io le percorro ogni giorno, sono le strade del quartiere di San Frediano. Ma nell'affresco sono le Strade dei Poveri: Firenze o Gerusalemme, Roma o Palmira. E tuttavia non lo sarebbero se non fossero prima di tutto e fino all'ultima crepa della pietra le strade di San Frediano: dove ancora sembra fuggire, certe mattine d'inverno, l'ombra del ragazzo che saliva a quattro a quattro la gradinata del Carmine¹⁵.

Nella parte finale del pensiero campiano appena esposto la descrizione ecfrastica che riflette questa storia iconografica si declina decisamente in senso letterario, allorché viene introdotto un riferimento all'artista stesso. Masaccio infatti iniziò a dipingere questi affreschi intorno al 1425, da ventiquattre, e lo continuò fino al 1428. A ciò si aggiunga che all'interno del ciclo di questi affreschi sono contenuti i dipinti che includono i presumibili autoritratti masaceschi, nella figura di San Giovanni in *San Pietro risana gli infermi con la propria ombra*, come anche ne *La Resurrezione del figlio di Teofilo e san Pietro in cattedra*. Per quel che riguarda la raffigurazione delle strade di San Frediano, tematizzata altresì nel brano citato,

¹³ Cfr. A. Padoa Rizzo, *L'educazione di Masaccio. Documenti, problemi, proposte*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 46, 2-3, 2002, pp. 247, 254.

¹⁴ Il saggio *Parco dei cervi* riassume bene i punti focali della scrittura letteraria della Campo, dacché in esso si trovano condensati molti dei motivi nodali da lei introdotti e rielaborati, oppure inventati, attraverso i quali si può cogliere i principi centrali della sua fenomenologia estetica. La sua derivazione è d'origine diaristica, poiché le prime due parti di questo testo furono prepubblicate con il titolo *Diario d'agosto sul Corriere dell'Adda* nella rubrica «La posta letteraria» il 30 maggio 1953 e il 24 luglio 1954, nonché successivamente in *L'Approdo letterario*, n. 9, nel trimestre gennaio-marzo 1960, pp. 85-90. Il saggio venne poi pubblicato in versione integrale nell'opuscolo *Fiaba e mistero e altre note* (Vallecchi, Firenze, 1962, pp. 19-43), e riproposto nel volume *Gli imperdonabili*, cit.

¹⁵ C. Campo, *Parco dei cervi*, ivi, cit., p. 146.

un possibile riferimento è a determinati riquadri negli affreschi *San Pietro risana gli infermi con la propria ombra*, e *La Distribuzione dei beni*, nonché ai particolari delle *Architetture* nella *Resurrezione di Tabita* (mentre in quest'ultimo caso il resto dell'affresco è realizzato da Masolino)¹⁶.

Inoltre, le intuizioni campiane a proposito della straordinaria forza plastica incarnata dalle figure di Masaccio nella Cappella del Carmine sembrano trovare conferma per analogia nelle tesi del critico d'arte B. Berenson che pure vi sottolinea un senso di emanata concretezza, il che produce quella nuova percezione dell'umano e quei nuovi ideali iconografici da lui introdotti possedenti un impatto rivoluzionario: «Nella pittura successiva facilmente troveremo maggior scienza, maggior mestiere, una cresciuta perfezione nei particolari; oso dire che non troveremo maggior pienezza di realtà e di significati. Logori, mangiati dalla polvere, gli affreschi della cappella Brancacci non li rivedo mai senza la più violenta partecipazione della mia coscienza tattile. Sento che potrei toccare ciascuna figura [...] sento che potrei camminarle tutto intorno»¹⁷. Non diversamente si pone l'opinione espressa a tal riguardo da R. Longhi («una delle più alte testimonianze dello spirito umano nell'arte d'Italia»), per il quale un'ulteriore specificità del lavoro artistico di Masaccio risiede nel fatto di possedere un'intensificata capacità di concentrazione, non priva di toni drammaticamente accentuati: «creatore di un'umanità, è vero contemporanea, ma sdegnata ed abrupta, colma di un solo sentimento fondamentale ch'è di fortemente volere e di fortemente agire»¹⁸.

Un'altra sfera d'indagine riguarda le potenzialità intertestuali con la scrittura epistolare campiana, il che dà la possibilità di delineare così le ulteriori simmetrie tematico-strutturali che si presentano nella riflessione. Nella sua natura interpretativa, l'affresco masacesco precedentemente menzionato del pagamento del tributo, reminiscente dell'episodio biblico (Matteo XVII, 24-27), fa ricordare le idee campiane sul valore della mediazione insita in arte tra quello che è concreto, fenomenico e quello che sta al di sopra della sfera sensibile. Si suggerisce così la metafisicità che è insita nella coscienza letteraria della Campo, in cui il filosofeggiare rappresenta un continuo tratto ideativo. Sulla scia weiliana, lei esprime l'idea dell'attenzione come la forma più assoluta dell'immaginazione che prepara l'ispirazione. In un brano epistolare indirizzato a Remo Fasani, ora ripreso nel volume *Un ramo già fiorito* si legge a proposito: «Masaccio ha mirabilmente rappresentato, nel Tributo, l'idea di mediazione. [...] È un'idea che ogni puro artista ha provato il bisogno di esprimere,

¹⁶ Corrispondente all'asserto campiano formulato con mezzi letterari è la constatazione che all'epoca proprio in San Frediano c'era una forte concentrazione delle abitazioni di artisti, allorché si trovavano ancora in corso l'edificazione e il rinnovamento della chiesa del Carmine: cfr. C. Frosinini, *Masaccio e Masolino: una compagnia di pittori nel contesto delle botteghe fiorentine del primo Quattrocento*, in N. A. Eckstein (a cura di), *The Brancacci Chapel. Form, Function and Setting. Acts of an International Conference* (Villa I Tatti, Firenze, 6 giugno 2003), Olschki, Firenze, 2007, pp. 77, 79.

¹⁷ B. Berenson, *Pittori fiorentini*, in *I pittori italiani del Rinascimento* (1930), tr. it. di E. Cecchi, Sansoni-The Phaidon Press, Firenze-Londra, 1957⁴, p. 50.

¹⁸ R. Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio* (1940), Abscondita, Milano, 2014, rispettivamente alle pp. 93, 19. Egli esprime altresì l'opinione che un ulteriore influsso suggerito da queste rappresentazioni pittoriche può essere tracciato nell'opera di Donatello (cfr. *ivi*, pp. 22, 96).

inconsciamente o meno, con gli occhi ripercossi e le segrete risposte di cui vive ogni grande opera d'arte»¹⁹. Masaccio è altresì uno degli artisti (insieme a Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Piero della Francesca, Andrea del Castagno) le cui opere figurano all'interno della *Mostra di quattro maestri del Primo Rinascimento*, allestita a Palazzo Strozzi di Firenze tra il 22 aprile e il 12 luglio 1954, in occasione della quale la scrittrice ha potuto visionare i pannelli appartenenti originariamente al Polittico di Pisa, nonché alcuni altri suoi dipinti, di cui scrive a più riprese nelle sue lettere²⁰.

Pure in altre occasioni la focalizzazione propriamente letteraria della Campo sfocia nella riflessione pertinente alla sfera delle arti visive da cui risaltano le interrelazioni artistiche stabilite per affinità poetiche. Lo esemplifica un brano riportato nelle *Lettere a Mita* risalente al 1957, che rimanda all'ornamentazione ad affresco eseguita da Francisco Goya nella cupola della cappella madrilenza di San Antonio de la Florida (1789), ed evocata dall'autrice come «una ronda di senza-lingua, il mio poema già scritto»²¹. L'interpretazione del dipinto comporta dunque un'impronta specifica della produzione letteraria della Campo, che induce a considerare la correlazione con il suo mondo poetico, allorché ne suggerisce una visione poemica. Tale concezione trova infatti riflesso nel componimento lirico dell'autrice dal titolo *Oltre il tempo, oltre un angolo*, in un primo tempo pubblicato su *Paragone* (n. 106 del 1958), e successivamente confluito in volume²², in cui si riscontrano gli elementi assimilati dalle impressioni ricevute. È reminiscenze di questo tema il verso 11, *la ronda della piscina di Siloè*, di contenuto biblico (Giovanni 9,1-41), nonché quello successivo, *con i cani, gl'ibridi, gli spettri*, che ricollegandovisi introduce un'intonazione manieristica nell'andamento della lirica della Campo²³. La caratteristica essenzialmente accomunante della trattazione di questo motivo nei due rispettivi approcci, quello goyano e quello campiano, è che l'impostazione figurativa del pittore spagnolo, di tipo religioso, seppure incentrata su un altro episodio cristiano (*Miracolo di Sant'Antonio da Padova*), implica altresì un significato parzialmente alterato nella presentazione del contenuto, talché prevale l'aspetto quotidiano e profano nella raffigurazione di una scena sacra²⁴. Il senso della corrispondenza analogica potrebbe essere inoltre sottolineato dal fatto che i soggetti popolari raffigurati da Goya, nel fare la ronda, si stagliano su un fondo rotondo nel movimento compositivo del dipinto. Non dissimilmente, un

¹⁹ C. Campo, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, a cura di M. Pertile, Marsilio, Venezia, 2010, p. 105.

²⁰ Ivi, pp. 92-94, 96-98. Cfr. C. Campo, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, a cura e con una nota di M. Pieracci Harwell, Adelphi, Milano, 2007, p. 185 e passim. Cfr. *Mostra di quattro maestri del Primo Rinascimento* (Firenze, Palazzo Strozzi, 22 aprile – 12 luglio 1954), catalogo, Tipografia Giuntina, Firenze, 1954².

²¹ C. Campo, *Lettere a Mita*, a cura e con una nota di M. Pieracci Harwell, Adelphi, Milano, 1999, p. 51.

²² C. Campo, *La Tigre Assenza* (1991), a cura e con una nota di M. Pieracci Harwell, Adelphi, Milano, 1997, p. 37.

²³ In una versione precedente tale idea è resa attraverso i seguenti versi: *la frotta della Piscina di Siloè / con i randagi, gl'ibridi, gli spettri*; si veda il passo in cui si dà notizia delle varianti all'interno di questo componimento poetico (ivi, p. 247).

²⁴ Si rinvia al contempo al commento di M. Belpoliti secondo cui l'autobiografismo presente nella rappresentazione figurativa goyana si pone come un costante ineludibile tratto della sua arte: *Il segreto di Goya*, Johan & Levi Editore, Milano, 2013.

ribaltamento rispetto alla prospettiva usuale si manifesta nella lirica campiana attraverso le immagini intese a riaffermare per contrari, in un movimento di allegorizzazione rovesciata²⁵.

Da quanto esposto, si può perciò dedurre che l'elemento estetico visivo si presenta come indispensabile per captare la fisionomia letteraria e intellettuale di questa autrice, poggiando sulle analogie e somiglianze con i concetti da lei altrimenti elaborati, sulla base delle connessioni interne che rendono congruente il suo opus.

²⁵ L'interesse per la pittura goyana è attestato da un altro stralcio epistolare in cui la scrittrice commenta le sue composizioni figurative in relazione alla propria scrittura: «Tutto è "esercitazione"; anche [...] le acqueforti di Goya» (C. Campo, *Il mio pensiero non vi lascia*, cit., p. 24; cfr. *ivi*, p. 149).