

*Però se campi d'esti luoghi bui
e torni a riveder le belle stelle...*

La presenza del divino, che non conduce al disprezzo del mondo. Il divino inteso, essenzialmente, come fine di tutto. E le cose che si persero, che si sa di dover perdere, e gli amici e le case, amate con struggimento più intenso. La morte è là per eliminare il compiacimento del possesso, che umilia le cose.

Un amico arabo di altissima condizione, al quale l'Ospite ha devastato la casa, alle mie frasi rituali di condoglianza («Il bene è in te», «Grazie a Dio nessuno resta») ha risposto: «Fan solo compagnia, i giorri...». Nessun disprezzo nella sua voce, solo amore per questo effimero dono⁷⁴.

⁷⁴ A. Spina, *Lettera del traduttore*, in *Storia della Città di Rame*, trad. dall'arabo di A. Spina, con introd. di C. Campo, Scheiwiller, Milano 1963, recentemente ristampato, Ed. L'Obliquo, Brescia, 2007, 19-20 (anche in C. Campo, *Gli inperdonabili*, cit., 253-254). Com'è noto, la traduzione e la pubblicazione della novella dalle *Mille e una notte* nasce all'interno dell'intenso scambio intellettuale e d'amicizia tra Cristina e lo scrittore, rapporto iniziato nel 1961 e la cui profondità si legge nel *Carteggio*, cit., e in A. Spina, *Conversazione in piazza Sant'Anselmo. Per un ritratto di Cristina Campo*, Morcelliana, Brescia 2002. In appendice al *Carteggio* appare uno studio di Spina, intitolato *La città di rame*, del 1963, che sviluppa le tesi qui riportate. Parallelamente alla produzione di racconti e romanzi ambientati nei territori e nell'età coloniale (*Storie di ufficiali*; *I confini dell'Ombra*), la scrittura di Spina si è espressa con raffinatezza e densità nel confronto letterario e in testimonianze sulla cultura e società dei paesi arabi islamici in cui visse e lavorò per decenni, cfr. A. Spina, *L'ospitalità intellettuale*, Morcelliana, Brescia 2012, che contiene anche scritti su C. Campo, T.E. Lawrence, Flaubert, Mann, Magris, ecc.

Il «non licet calato sul mistero» Appunti su Cristina Campo e la pittura del Quattrocento*

ALESSANDRO GIOVANARDI

«Non ho avuto il timore di mettere Piero con i bizantini».

PIER PAOLO PASOLINI

1. *L'arte come mediazione oggettiva*

«Avvengono tante cose in quello strano territorio che sta fra l'anima e il corpo (tra cielo e terra diceva Shakespeare)»; così Vie scrive a Mita il 6 settembre 1957, in una giornata infelice, accenno a una notte oscura dell'anima: «oggi [...] vedo tutto nero nel mondo»¹. Nel buio del cuore si affaccia un'idea a cui affidarsi: tutto ciò che è fragile e bello, destinato a non durare si conserva *sub specie aeternitatis* in una terra intermedia – tra la carne e lo spirito, tra l'umano e il divino – per radicarsi in ciò che non conosce tramonto. È Rilke, tra le letture di Vittoria-Cristina, che descrive questo territorio come «una lieve parete» foggiate d'immagini in cui s'immilla il nome di Dio². Al di là della tormentosa notte, direbbe Simone Weil, ci si può destare, miracolosamente, «dall'altra parte del muro»³.

* A Ida-Dina (17 dicembre 1926-6 ottobre 2012), «una rosa d'inverno».

¹ C. Campo, *Lettere a Mita*, a cura di M. Pieracci Harwell, Adelphi, Milano 1999, 71.

² R.M. Rilke, *Da «Il libro d'ore»*, in *Ida*, *Poesie*, tr. it. a cura di V. Errante, Fratelli Melita, La Spezia 1992, 129.

³ S. Weil, *La persona e il sacro*, a cura di M.C. Sala, saggio di G. Gaeta, Adelphi, Milano 2012, 42.

Quattordici anni separano questa lettera privata dalla redazione definitiva del saggio dedicato ai tappeti orientali, dove Cristina Campo, scopre il libro di Henry Corbin⁴ dedicato ai «fili che corrono tra cielo e terra», alla «terra che può volare», territorio trasfigurato e donato in visione, mondo edenico o «precedente all'Eden, dove la pietra e la stella, la rosa e il cristallo, la fonte e lo spirito, l'animale feroce e il delicato si apparentano in una dimensione che le racchiude tutte». Qui si realizzano all'infinito, le differenti specie d'immagini originarie formanti una gerarchia di gradi diversificati dalla sottigliezza o la densità⁵. A questo *mundus imaginis*, ordinato crogiuolo di tutte le forme archetipiche e dei simboli sacri, che già, in se stesso è *symbolon* in quanto lega «ce cielo e terra»⁶, non si riferiscono però solo i mistici persiani – mazdei e islamici – studiati da Corbin. Vi allude anche la sapienza cristiana, come testimonia il bizantinista John Lindsay Opie, amico di Elénire Zolla e confidente spirituale della Campo, al tempo del loro sodalizio⁷: il concetto di *magogicus mos* che Giovanni Scoto Eriugena e l'abate Suger colgono da Dionigi Areopagita, l'*imaginatio recta* e l'«alta fantasia» di Dante Alighieri⁸, la teologia

⁴ Cfr. H. Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste. Dall'Iran mazdeo all'Iran sciita*, tr. it. di G. Bemporad, Adelphi, Milano 1986 (in particolare l'introduzione alla II ed., *Per una carta dell'immaginale*, ivi, 13-24).

⁵ C. Campo, *Tappeti volanti*, in Ead., *Gli imperdonabili*, a cura di M. Pieracci Harwell e G. Cerone, Adelphi, Milano 1987, 68-69.

⁶ D. Alighieri, *Divina commedia* (Par. XXV,1).

⁷ Cfr. A. Giovanardi, *John Lindsay Opie: estetica simbolica ed esperienza del sacro. Un profilo intellettuale*, prefazione di B. Uspenski, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2011; C. De Stefano, *Belinda e il Mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Adelphi, Milano 2002, 99, 134, 146, 149, 158, 166, 177, 181, 188, 200-201, 206, 210-211, 213.

⁸ J. Lindsay Opie, *Profane art in Byzantium?*, in *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*, a cura di A. Iacobi ed E. Zanini, Argos, Roma 1995, 222. Cfr. Dionigi Areopagita, *Gerarchia celeste*, IV,3, 180c, in Id., *Tutte le opere*, tr. it. di P. Scazzoso, introduzione, prefazione, parafasi, note e indici di E. Bellini, Rusconi, Milano 1981, 94-95; E. Panofsky, *Suger abate di Saint-Denis*, in Id., *Il significato nelle arti visive*, a cura di M. Castelnovo e M. Chelardi, tr. it. di R. Federici, Einaudi, Torino 1999, 128-129; D. Alighieri, *Par.*, XXXIII, 142, *Purg.*, XVII, 13-18.

dell'icona di padre Pavel Florenskij, illuminata dalle acutissime chiose del compagno di vita e di studi Elénire Zolla⁹. Lo ha ribadito recentemente un fine teologo cattolico, espletissimo dei linguaggi estetici e simbolici dell'arte rinascimentale¹⁰.

L'arte sacra, si declini nell'iconostasi ortodossa o nel portale romanico, nel tappeto persiano o nel «sacro *mandala*»¹¹, non dipendono dalle scelte dell'artista, cui compete solo la maestria dell'esecuzione, ma dalla fedele, liturgica trascrizione di quei modelli tradizionali che annodano i fili fra cielo e terra, che manifestano «le cose di primissimo ordine» di cui scrive la Weil¹². L'arte è trasparente ai trascendentali della bellezza e della verità, nella misura in cui, fin dalla sua realizzazione tecnico-artistica, si fa impersonale e anonima, perfettamente corrispondente a un rituale oggettivo. La Campo coglie questa trama di significati dalla lettura dei testi antropologici, dall'assimilazione delle forme universali e impersonali dei culti e dei miti, «dov'è tutta la poesia di questo mondo e dell'altro»¹³, dove si toccano «le geometrie spirituali, le matematiche contemplative»¹⁴. Le forme immemoriali, autentiche dell'arte appartengono a quella obliata *spissitudo spiritualis* teorizzata dai platonici di Cambridge, anticipata nella rinascita platonica fiorentina e nel lessico, straripante di metafore sensibili e celesti, dei poeti metafisici elisabettiani, di cui Shakespeare è l'iniziatore sovrano. Estrema propaggine europea dell'estetica tradi-

⁹ Di E. Zolla vedi l'introduzione a P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, ed. it. a cura di E. Zolla, Adelphi, Milano 1977, 12; *Gli usi dell'immaginazione*, in Id., *Verità segrete esposte in evidenza*, Marsilio, Venezia 1990, 86; *Gli usi dell'immaginazione e il declino dell'Occidente*, introduzione di G. Marchiano, tr. it. di G. Marchiano e A. Palumbo, Airez, 2010, 82-84.

¹⁰ Cfr. F. Saracino, *Cristo a Venezia. Pittura e cristologia nel Rinascimento*, Marsilio, Genova-Milano 2007, 15-16, 360-361.

¹¹ C. Campo, *Tappeti volanti*, cit., 65.

¹² S. Weil, *La persona e il sacro*, cit., 18.

¹³ C. Campo, *Lettere a Mita*, cit., 44.

¹⁴ C. Campo, *Tappeti volanti*, cit., 65.

zionale – teologica e mistica – prima che il suo simbolismo e la *Weltanschauung* in esso implicita, lentissimamente, divenga un'«immagine scartata»¹⁵.

Immagine pura e attenta che media fra cielo e terra, e fra uomo e uomo, come il Salvatore dipinto da Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai: «Masaccio ha mirabilmente rappresentato nel *Tributo*, l'idea di mediazione. Il gesto che si ripete, passa dalla mano tesa del Cristo a quella di Pietro e a quella del soldato, verso il lago e il paesaggio senza limiti: "Come mio Padre m'ha inviato a voi, così io vi invio..." (Gv 20,21). È un'idea che ogni pittore artista ha provato il bisogno di esprimere, inconsciamente o meno, con gli occhi ripercossi e le segrete risposte di cui vive ogni grande opera d'arte»¹⁶.

2. Il giudizio sul Rinascimento

Tra le molte spigolature di tema artistico che si possono raccogliere nelle lettere, nelle poesie e nei saggi di Cristina Campo, si evince un interesse non superficiale e non specialistico della scrittrice che sa posarsi con acutezza di sguardo sui maestri antichi e contemporanei, sulla pittura romantica e quella post-impressionista, sulle avanguardie e sui reperti archeologici, arcaici e classici, sulle architetture cristiane e sulla pittura dell'Estremo Oriente. Michelangelo, Caravaggio, Rembrandt, Goya, Severn, Van Gogh, Paul Klee, Marc Chagall: nulla le è ignoto e indifferente. Un nucleo di riflessione più ampio e profondo riguarda però la pittura del primo Rinascimento e, in par-

ticolar modo, del Quattrocento fiorentino. Altrove ho già tentato un'interpretazione dei pensieri emersi nelle lettere a Mita e a Leone Traverso, così come nel breve scritto *Qualche nota sopra la pittura* e in altri saggi, attorno all'opera di Hugo van der Goes, Masaccio, Paolo Uccello, Raffaello, Leonardo¹⁷. La recente, accurata pubblicazione delle lettere a Remo Fasani¹⁸ mi sollecita a proseguire il discorso nel senso di uno sviluppo continuo e coerente del pensiero della Campo sul destino sacrale dell'opera d'arte.

Anche in questo caso siamo in anni ben precedenti alla piena riscoperta – e alla strenua difesa – del rito latino antico e del canto gregoriano, all'adesione alla liturgia bizantino-slava della Chiesa russo-cattolica; malgrado le tracce che conducono a questo estremo sviluppo del pensiero della Campo siano assai remote e legate soprattutto alla lettura, allo studio, alla traduzione dei testi di Simone Weil. Dalla vetta degli scritti ultimi della poetessa, pare emergere una frattura insanabile tra l'adesione alla *traditio* cristiana antica – bizantina, medioevale, tridentina – e la rinascita umanistica italiana. Si ascoltino, ad esempio, le parole di un grande pensatore russo che Zolla andava traducendo in spirito di condivisione con la compagna nei mesi che precedono e seguono la morte di Vittoria-Cristina: «Parlando della Cattolicità, comunemente si dimentica che è tutt'altro la Chiesa d'Occidente prima e dopo il Rinascimento, che nel Rinascimento la Chiesa d'Occidente subì una grave malattia, dalla quale uscì dopo aver parecchio perduto e benché acquistasse una certa immunità, tuttavia rimase deformata la struttura stessa della vita spirituale, e rimane una grossa questione come

¹⁵ Cfr. C.S. Lewis, *L'immagine scartata. Il modello della cultura medievale*, postfazione di P. Boitani, tr. it. di C. Scagliotti, Marietti, Genova 1990.

¹⁶ C. Campo, «Un ramo già fiorito». *Lettere a Remo Fasani*, a cura di M. Pertile, Marsilio, Venezia 2010, 105; sul pittore vedi di C. Campo, *Parco dei cervi*, in Ead., *Gli imperdonabili*, cit., 146 e *Qualche nota sulla pittura*, in Ead., *Sotto falso nome*, a cura di M. Farnetti e F. Seccineri, Adelphi, Milano 1998, 192. Sul *Tributo* cfr. U. Baldini, *Masaccio*, Electa, Milano 2001, 56-82.

¹⁷ Cfr. A. Giovanardi, «*Pietas*» e *bellezza. La sacralità dell'arte in Cristina Campo*, «Archivio italiano per la Storia della Pietà», Edizioni di Storia e Letteratura, Roma XX (2007), 297-372.

¹⁸ C. Campo, «Un ramo già fiorito». *Lettere a Remo Fasani*, cit., vedi soprattutto l'introduzione di M. Pertile, «In questo ardente mondo creato». *Sulle lettere di Vittoria Guerrini a Remo Fasani*, 18-20.

avrebbero valutato la Cattolicità post-rinascimentale i rappresentanti medievali dell'idea cattolica»¹⁹.

Il giudizio inappellabile di Florenskij trova, in effetti, una perfetta corrispondenza nel pensiero della Campo: «Il Rinascimento, la Riforma, la necessità incessante delle dispute teologiche, l'Illuminismo soprattutto: ogni prova fu puntualmente superata dalla dottrina ma sembrò strappar via con sé un lembo della corporeità raggiante, della vivida pelle dell'antica vita cristiana: quella vita piagata d'infinito in ogni cellula del suo corpo, teandrica»²⁰. La scrittrice definisce, inoltre, i «grandi asceti e mistici della Controriforma» come coloro che risalirono alle più limpide vette della spiritualità «dopo le secche del Rinascimento»²¹. In essi riviverebbe il magistero dei grandi contemplativi antichi e medioevali «dopo un insabbiarsi solo apparente nell'universale disastro» della Rinascenza²².

In quell'avverbio e in quell'aggettivo, «solo apparente», si suggerisce l'idea di un possibile percorso carsico dei modi e dei significati perenni dell'antica concezione sacrale del mondo, disseminati come luminose virtualità nella letteratura e nell'arte: tali sentieri nascosti s'individuano persino nel pensiero dello stesso Florenskij. Si pensi solo al concetto campiano di *sprezzatura* che, teorizzato nelle pagine del *Cortegiano* di Baldassar Castiglione²³, breviario di stile del principe rinascimentale, si trasforma in esercizio ascetico, in forma del distacco spirituale²⁴.

Così è per l'interpretazione della pittura del XV secolo maturo: «La mostra è sorprendente» scrive Vittoria-Cristi-

na da Firenze il 29 maggio del 1954, inviando a Leone Trazzari una cartolina con il *Gesù Cristo nel pretorio* del Beato Angelico²⁵, scintillante sintesi fra tradizione medioevale e nuova cultura pittorica, icona bizantino-gotica e sensibilità moderna. Si tratta della *Mostra di Quattro Maestri del Primo Rinascimento* (Andrea del Castagno, Domenico Veneziano, Paolo Uccello, Piero della Francesca)²⁶ che, in una lettera di Cristina a Fasani, viene descritta di «primissimo ordine», enumerando i capolavori di Masaccio, di Paolo e di Piero, quasi a circoscrivere una selezionata raccolta personale all'interno di una più vasta esposizione. In questi autori la Campo avrà riconosciuto quella toscana severa e discreta che, secondo Pietro Citati, è un tratto permanente e fondamentale del suo carattere spirituale²⁷ e che ben si compendia nel *minus dicere* delle antiche ville fiorentine²⁸. Una scelta dell'anima che ha poco a che fare con quella del raffinato *connoisseur* d'arte, perché concepita a un livello filosofico-religioso ben più alto e profondo, quello dell'attenzione weiliana: «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'attenzione»²⁹.

3. Il mistero pasquale in Paolo Uccello

Le *ekphrasis* appassionate di cui la Campo fa dono all'amico dantista non hanno nulla di estetizzante ma si

¹⁹ P. Florenskij, *Le porte regali*, cit., 108-109.

²⁰ C. Campo, *Sensi soprannaturali*, in Ead., *Gli imperdonabili*, cit., 237.

²¹ C. Campo, *Introduzione a Simone Weil, «Attesa di Dio»*, in Ead., *Sotto falso nome*, cit., 172.

²² C. Campo, *Introduzione a Detti e fatti dei Padri del deserto*, a cura di C. Campo e P. Draghi, Rusconi, Milano 1999, 16.

²³ B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, a cura di A. Quondam, Garzanti, Milano 1981, XI-XIII, 59-61 (libro I, capitolo XXVI).

²⁴ Cfr. C. Campo, *Con ieri mani*, in Ead., *Gli imperdonabili*, cit., 97-111.

²⁵ C. Campo, «Caro Bul», *Lettere a Leone Trazzari* (1953-1967), a cura di M. Pieracci Harwell, Adelphi, Milano 2007, 143 (nota di M. Pieracci Harwell).

²⁶ Firenze, Palazzo Strozzi, 22 aprile-12 luglio 1954 (catalogo Giuntina).

²⁷ P. Citati, *Il viso di Cristina Campo*, in Id., *Ritratti di donne*, Rizzoli, Milano 1992, 287.

²⁸ Cfr. C. Campo, *Ville fiorentine*, in Ead., *Sotto falso nome*, cit., 124-128.

²⁹ C. Campo, «Un ramo già fiorito», cit., 106. Il tema è svolto in senso weiliano da Cristina in *Dell'Attenzione*, ivi, 151-155, divenuto poi *Attenzione e poesia*, in Ead., *Gli imperdonabili*, cit., 165-170.

dipinano come un ordito finissimo d'immagini ed emblemi che già contengono in nuce l'adesione futura al simbolismo liturgico-sacramentale e al suo lessico mistagogico e, in un senso pienamente cristiano, esoterico: «Verrai dunque a vedere Paolo Uccello, e Piero e Masaccio? – chiede a Fasani il 22 maggio del 1954 – Da tempo avrei voluto parlarti di questa mostra, che credo rimarrà al centro del nostro 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 tunica di quel Cristo a piedi legati che esplode fisso come un sole»³⁰. Il 12 giugno la scrittrice ritorna a parlargli di Paolo: «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'inchostro, il sole come nascosto nel giallo abbagliante della Croce»³¹.

Il passaggio autentico, obiettivo dall'arte all'esperienza religiosa è per la Campo un'evidenza, una necessità del pittore che le si rivela in dialogo col padre, il compositore e musicista Guido Guerini: «C'è una Tebaida 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"»³².

Impossibile non chiosare, poi, il sapiente paradosso del *Portacroce* che non trasporta ma pone al riparo lo stru-mento del supremo sacrificio, mistero da celarsi nell'oscu-

rità: così come il patibolo, nel dipinto di Lugano, nasconde e manifesta nella notte impenetrabile la luce solare di cui s'imbeve come oro fuso.

Qui, e così anche nel trasparente mosaico, o intarsio, di vetro del Duomo (fig. 1), Cristo è già il «sepolto Sole», il «tremendo Dono» evocato nel postumo *Diario bizantino* della Campo³³. Il Redentore risorge, appunto, dalla tomba-altare³⁴, rinasce, per usare l'espressione di *Radonitza*, «là dove è sepolto il Sole, / là dove è sepolto il Dono»³⁵. Emerge in Paolo Uccello un'adesione finissima ai riti cristiani di morte e resurrezione e al loro linguaggio: «È il sole sepolto, il lume coperto – dirà più tardi la Campo – al quale tutti coloro di cui abbiamo parlato finora, in Oriente e in Occidente, hanno acceso le loro lampade»³⁶. Cristo, astro seppellito, fuoco nascosto, apparentemente spento, inghiottito dall'Ade come Giona nel ventre del mostro marino, «sceso alle radici dei monti» (*Gn* 2,1-11) è esploso nuovamente alla vita, come lava eruttata da un vulcano sommerso nelle acque abissali. Le rocce divengono alte onde, pietra lavica appena consolidata dall'acqua. Il «sole fisso» del Nazareno, curvo come nei crocifissi arcaici – «possente arco romanico» in Cimabue, «vela gonfia» nel Maestro Dionisi³⁷ – è raffigurato tra due rocce opposte, emanazione del linguaggio oggettivo delle immagini sacre bizantino-slave³⁸ e delle tavole italiane medioevali, de-

³⁰ C. Campo, *Diario bizantino*, in Ead., *La Tigre Assenza*, a cura di M. Pieracci Harwell, Adelphi, Milano 1991, 49.

³¹ L'altare è identificato con il sigillo sepolcrale (*tumba* oppure *sepulcrum*) nella tradizione liturgica cristiana; cfr. T. Verdon, *Attraverso il velo. Come leggere un'immagine sacra*, Ancora, Milano 2007, 99; M. Schmitt, *Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola*, in *Diuccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di A. Bagnoli, R. Bartolini, L. Bellosi e M. Laciotte, Silvana, Milano 2003, 532.

³² C. Campo, *Radonitza. (Annuncio della Pasqua ai morti)*, in Ead., *La Tigre Assenza*, cit., 56.

³³ C. Campo, *L'intervista*, in Ead., *Sotto falso nome*, cit., 204.

³⁴ J. Lindsay Opie, *I sensi esoterici delle icone pasquali*, «Conoscenza religiosa», disegni di P. Grimshaw, La Nuova Italia, Firenze VII, 4 (1975), 388.

³⁵ Per la corretta interpretazione del simbolismo pasquale nell'iconografia e del rito in ambito ortodosso rimando ai saggi di J. Lindsay Opie, *Il significato*

³⁰ C. Campo, «*Un ramo già fiorito*», cit., 92.

³¹ *Ivi*, 99.

³² *Ivi*, 93. Su Paolo Uccello vedi J. H. Beck, *Pittura italiana del Rinascimento*, tr. it. di R. Riccardi e P. Billingsley, Könemann, Köln-Torino 2000, 84-91.

dicare al mistero pasquale³⁹. Sarà Lindsay Opie, nei suoi saggi sul simbolismo esoterico dell'iconografia ortodossa, a glossare con erudizione e finezza incomparabili, queste metafore visive, evocando l'archetipo originario del dio sumero Utu-Shamas. Il nume che sorge come sole tra ci-me gemelle, tagliando a metà il monte che lo sommergeva⁴⁰, grazie a un coltello che, cristologicamente, è pure una chiave, chiave che apre e non chiude, chiude e non apre e conduce «tenacemente il vinto fuor della casa del carcere / e fuor dell'ombra della morte»⁴¹. Anche lo stendardo crociato del Redentore di Paolo sembra essere evocato più tardi in *Missa Romana*, quale segno eucaristico, nella «bianca luna crociata di sangue e stendardo»⁴², che fiacca i ginocchi al sacerdote latino nella celebrazione eucaristica. *Diario bizantino* ricorda: «la Luna qui / sboccia nel Sole, / la Luna partorisce il Sole»⁴³.

Mentre da un lato un albero porta copiosi pomi, simbolo di prosperità, *lignum* o *arbor vitae* – ricordo dell'Eden,

iniziativo delle icone pasquali, tr. it. di C. Giannone, La Nuova Italia, Firenze, «Conoscenza religiosa», VII, 2 (1975), 164-176; I *senesi esoterici delle icone pasquali*, cit., 373-394; E. Zolla, *Discesa all'Ade e resurrezione*, nota al testo di G. Marchiano, Adelphi, Milano 2002, 32-53.

³⁹ Per il linguaggio simbolico in ambito occidentale cfr. i saggi di A. Giovanardi, *Il simbolismo dei monti gemelli nella pala di Giuliano da Rimini*, «L'Arco», Rimini, Fondazione Cassa di Risparmio, II, 1 (2004), 44-49; L'«*incoronazione della Vergine*» di Giuliano da Rimini come sintesi estetica e teologica, «Parola e Tempo», Rimini, Guaraldi, IV (2005), 179-208; Il *Mistero Pasquale nella Scuola Rinnese del Trecento*, «Parola e Tempo», Rimini, Guaraldi, V (2006), 116-139; I *simboli perenni nel «Dossale Corrisleri» di Giovanni Baronzio*, «L'Arco», Rimini, Fondazione Cassa di Risparmio, IV, 3 (2006), 34-47; *Giovanni Baronzio pittore e "teologo" della Passione di Cristo*, «Parola e Tempo», Verrucchio (Rimini), Pazzini, VI (2007), 130-160; Il *Mistero Pasquale in Giovanni Baronzio. La pittura rinnaiese del Trecento tra Giotto e Bisanzio*, «La Nuova Europa», Milano, La Casa di Matrona, XVI [XLVIII], 3 (2007), 33-49.

⁴⁰ Cfr. J. Lindsay Opie, *Il significato iniziatico delle icone pasquali*, cit., 169, cfr. *Testi sumerici e accadici*, a cura di G.R. Castellino, Torino, Utet, 1977, 383-391, 560-567, 630-633, 637-639, 657-664, 693-715; *Dizionario delle religioni del Medio-Oriente*, a cura di C. Carmignani e V. Sartori, introduzione di P. Bricca, Vallardi-Garzan-ti, Milano 1994, 338-339.

⁴¹ C. Campo, *Diario bizantino*, cit., 46.

⁴² Ead., *Missae romana*, in Ead., *La Tigre Assenza*, cit., 41.

⁴³ Ead., *Diario bizantino*, cit., 46.

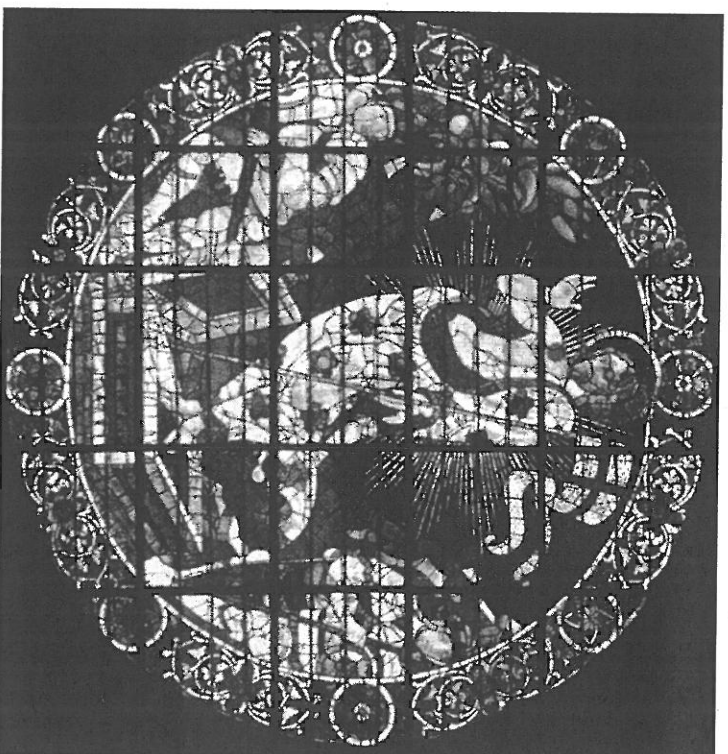


Fig. 1: Paolo Uccello, *Resurrezione* (metà del XV sec., rosone del Duomo di Firenze)

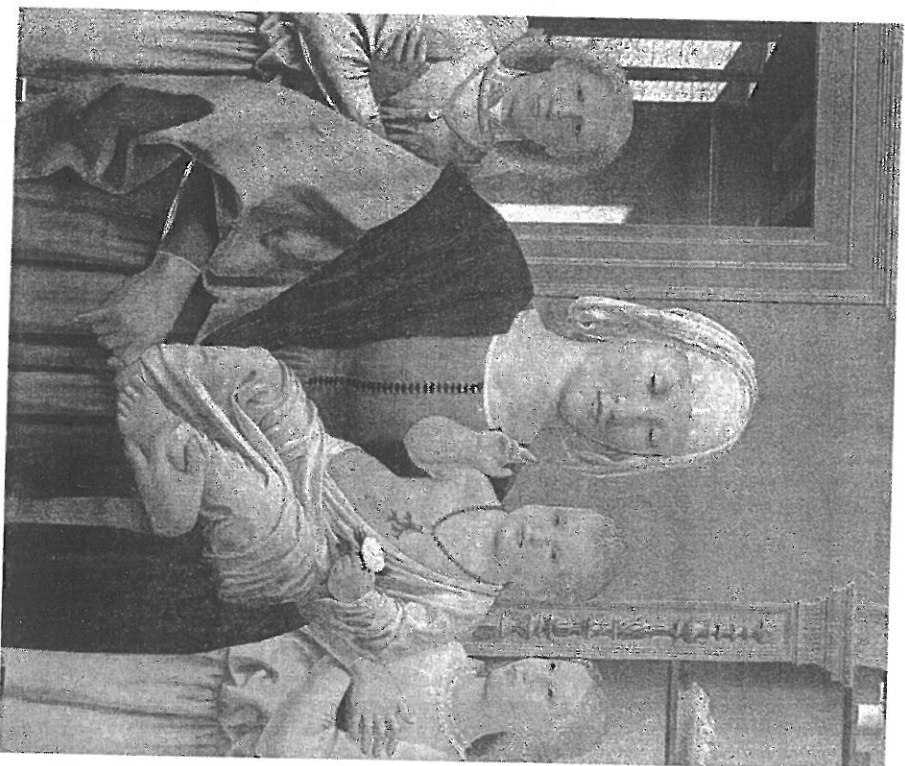


Fig. 2: Piero della Francesca, *Madonna di Senigallia* (1470-84, Palazzo Ducale di Urbino)

promessa della Gerusalemme celeste (*Gn* 2,8; *Ap* 22,2) – la veste di Cristo è cosparsa di corolle, che paiono evocare quelle disseminate dalla Chiesa orientale sulle lastre dell'ipogeo e delle tombe, mentre annuncia ai morti la Resurrezione del Figlio. La Campo ricorda il rito nel «boccio cremisi che ancora tremava», nella «rosa che ancora trema»⁴⁴, mentre in *Diario bizantino* «il Lume coperto, il sepolto Sole», il «tremendo / Dono», divengono anche «il portentoso Fiore»⁴⁵. Corolle e frutti esplosi dalla superficie terrestre, come emanazione e veste del «Dio morto, Dio immortale»⁴⁶.

4. Gli arcani della luce in Piero della Francesca

Tali dipinti, quindi, manifestano un archetipo o una serie ben ordinata di archetipi; non sono letti alla stregua di prodotti della personalità artistica del maestro, ma quali incarnazioni di realtà universali «di primissimo ordine»⁴⁷: la verità, l'integrità e la bellezza, i trascendentali dell'essere che fondano il nucleo impersonale e quindi più autentico di scienza, religione e arte. Non tanto, però, valori dell'etica, bensì misteri sacri da contemplare e a cui essere iniziati; oggettivi come la matematica, inaggrabili come la *gravitas* impenetrabile di «Petrus de Burgo»⁴⁸.

«E poi c'è Piero – scrive la Campo – 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

⁴⁴ Ead., *Radonitza*, cit., 56-57.

⁴⁵ Ead., *Diario bizantino*, cit., 45, 49.

⁴⁶ Ead., *Mattutino del venerdi santo*, in Ead., *La Tigre Assenza*, cit., 52.

⁴⁷ S. Weil, *La persona e il sacro*, cit., 18; C. Campo, «Un ramo già fiorito», cit., 93.

⁴⁸ Per l'opera di Piero cfr. T. Verdon, *Attraverso il velo*, cit., 89-112. Vd. anche R. Cipriani, *Piero della Francesca*, Garzanti, Milano 1962; L. Venturi, *Piero della Francesca*, Skira, Milano 1954; M. Bussagli, *Piero della Francesca*, Giunti, Firenze 2007.

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»⁴⁹.

Davanti all'opera di Piero della Francesca, si sta come di fronte a un enigma arcano, inspiegabile, impossibile da sciogliere. Il suo segreto è una scienza che può essere rivelata, non conquistata. Le accurate conoscenze matematiche che ispirano il *De prospectiva pingendi* di Piero e che dominano *more geometrico* le sue pitture sono intese dalla Campo a guisa di una scienza sacra e contemplativa, «via mistica della dottrina divina», direbbe la Weil⁵⁰. Non è possibile resistere, in effetti, dall'accostare queste riflessioni a quelle della pensatrice francese, in particolar modo ai saggi che Cristina con Margherita Pieracci Harwell tradurrà nel 1974. Henri Focillon ricorda che persino l'ispirazione venuta a Piero da Leon Battista Alberti, è mediata non solo dal *De pictura* ma anche dalle *Disputationes calamulenses* del platonico Cristoforo Landino; in esse l'Alberti difende «le ragioni della vita contemplativa e l'arte come strumento di conoscenza assoluta»⁵¹. Conoscenza matematico-geometrica, anonima, ascetica, sacrale come vuole l'amata Weil e che è talmente fondante nell'arte di Piero da portare Dino Formaggio a rammentare al suo cospetto i detti di Novalis per cui «la vita degli dèi è matematica» o «la pura matematica è religione»⁵². Il filosofo lo sostiene esplicitamente: «Solo in Piero, dunque, si tocca il punto prezioso di un'estrema purificazione teoretica. In lui l'ideale umanistico di una unitaria ed organica legge di tutti i fenomeni si configura come un geometrico ideale

di numeri, misure, proporzionalità; ideale che ha tutta una storia nel gusto e nella filosofia umanistica fiorentina, da Coluccio Salutati a Marsilio Ficino e giunge a precisarsi anche nei libri di Cusano, le cui teorie certo non dovrebbero essere ignote a Piero»⁵³. Ben lontano dalla concezione della Campo anche Yves Bonnefoy ammette «la natura intellettuale, mediata, del suo atto di affermazione»⁵⁴.

Ulteriori affinità elettive di questa lettura pitagorica di Piero potrebbero riscontrarsi nell'idea di *Prospettiva come forma simbolica*, dello storico dell'arte e iconologo Erwin Panofsky⁵⁵ e, in senso inverso, con quella di *Prospettiva rovesciata* in Florenskij⁵⁶, figlie antitetiche di una matematica e di una geometria poste al servizio di due diversi discorsi religiosi: quello rinascimentale e quello bizantino-medioevale.

Ma il pittore toscano sembra non aver potuto rinunciare a nessuno dei due termini di confronto. Bernard Berenson nel breve saggio *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente* – libello che la Campo avrebbe ben potuto conoscere e scritto negli anni in cui lo storico dell'arte era maestro del giovane Lindsay Opie – sostiene che se il peccato dell'arte risiede nell'eloquenza, nella drammatizzazione, il pregio delle pitture pierfrancescane sta, di contro, nell'«impenetrabilità», nel «mutismo», nell'«impassibilità» senza turbamento delle loro figure⁵⁷. Retaggio che condividono con certi profili iconici e bizantini emersi poi nella poesia liturgica campiana; si pensi solo agli «sguardi senza patria quaggiù», ai «silenzii più remoti dell'uranico vento»⁵⁸, o

⁴⁹ C. Campo, «Un ramo già fiorito», cit., 93.

⁵⁰ S. Weil, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, ed. it. a cura di C. Campo e M. Pieracci Harwell, Rusconi, Milano 1974, 227.

⁵¹ H. Focillon, *Piero della Francesca*, tr. it. di F. Lanza Pietromarchi, saggio di A. Emiliani, Abscondita, Milano 2004, 86.

⁵² D. Formaggio, *Piero della Francesca*, Mondadori, Milano 1957, 16-18.

⁵³ *Ivi*, 29.
⁵⁴ Y. Bonnefoy, *L'entroterra*, ed. it. a cura di G. Caramore, Donzelli, Roma 2004, 55.

⁵⁵ E. Panofsky, *La prospettiva come «forme simbolica»*, tr. it. di E. Filippini, saggio di M. Dalai Emiliani, Abscondita, Milano 2007.

⁵⁶ P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, ed. it. a cura di N. Milster, Roma, Gangemi, 1990, 73-135.

⁵⁷ B. Berenson, *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*, ed. it. a cura di L. Vertova, Abscondita, Milano 2007, 14-15.

⁵⁸ C. Campo, *Canone IV*, in Ead., *La Tigre Assenza*, cit., 54.

ancora alle caratteristiche del sacerdozio ortodosso segnato da «l'augusto canone dell'amore incommosso» o dalla «danza divina del riserbo»⁵⁹. Versi in cui il volto dell'Archiere – il Redentore stesso quale sacerdote eterno – si schiude in un «impassibile sguardo»⁶⁰.

Piero, in vero, è vicino all'arte neolitica o mesopotamica, all'arte egizia ieratica e regale, che non tradisce alcun sentimento. Allo stesso modo è accostabile all'arte greca arcaica o all'arte paleo-cristiana e bizantina: «Nei sarcofagi tecnicamente più belli, il Redentore è rappresentato come un giovane circonfuso di grazia, mai sfigurato e dolente [...] L'arte bizantina – o, com'io preferirei chiamarla, "ellenistica medievale" – pecca raramente di eloquenza, raramente davvero, prima che i barbari latini saccheggiasero Costantinopoli nel 1204»⁶¹.

I volti intellettuali di Piero della Francesca, sigillati da un'arcana armonia metafisica, possiedono sempre l'impenetrabile riserbo di esseri appartenenti a una civiltà remota e misteriosa e rimandano alle sculture del Mediterraneo arcaico e alle icone di Bisanzio, all'arte indo-greca e alle opere prodotte dagli antichi maestri di Sumatra o della Cambogia⁶².

Nella *Madonna di Senigallia* (fig. 2), il senso di sospensione si dà in una serie di enigmi, e, soprattutto, in un se- vero «*non licet calato sul mistero*», imposto non solo per mezzo di emblemi arcani ma attraverso «ognuno degli infiniti passaggi di colore» che segnano la differenza tra lo spazio del dipinto e il nostro. Dino Formaggio vi scor- ge un'armonia di *gravitas* e *dulcedo*: «La monumentalità, il rigore geometrico, il colore fermo e zonato, paiono in- tenerirsi e fondersi qui in una intimità più dolce e più pa- cata, più familiarmente affettuosa che proprio la luce

scioglie in un canto sommerso»⁶³. Ma appunto «paiono», perché qui si tratta di realtà domestiche trasfigurate all'al- tezza del simbolo. Nella Campo l'atmosfera solenne sem- bra possedere già i crismi del sacerdozio bizantino, «il si- lenzio, l'astensione, la santa gnosi della distanza, il veto dei veli»⁶⁴, o ancora i tratti di una partecipazione che, svelandosi, resta tanto più misteriosa: «l'altero volo dei veli di questo mondo inenarrabilmente ignoto al mondo» delle liturgie orientali⁶⁵.

Gli storici dell'arte hanno offerto letture suggestive del dipinto; tra le più recenti quella di Massimo Pulini: «la *Madonna di Senigallia* fa tutt'uno col suo Bambino massiccio, dall'espressione consapevole e impietrita, sembra una roccia appenninica, un sasso che si erge im- provvisamente sopra terre dolcemente ondulate. Propriamente *suprema pietra serena*»⁶⁶. Un'interpretazione che segue il solco dell'antica glossa, densa e immaginosa, di Roberto Longhi, per cui il Cristo infante è un «alunno preziosissi- mo e insueto [...] Obeso e infatico, come tutti i contem- plativi orientali fondatori di religione, di quella infanzia superba e grama che, come nei bizantini, pare assimilarsi alla vecchiezza, egli ha appreso il cerimoniale del gesto dagli ultimi imperatori sub urbani del Cavallini, e, avvol- to nella toga ingessata dei candidati, gravemente benedi- ce [...] Per trovare un fratello non spurio a codesto Bam- bino imponente e consunto [...] occorre risalire a quelle sublimi e sconolate interpretazioni dell'antico proprie ai tardi tempi di mezzo»⁶⁷. Il concetto esatissimo, e in linea con le idee generali del Berenson, sa cogliere la parentela del Cristo di Piero con l'iconografia orientale, con l'*ima-*

⁵⁹ Ead., *Nobilissimi ierei*, in Ead., *La Tigre Assenza*, cit., 51.

⁶⁰ Ead., *Diario bizantino*, cit., 48.

⁶¹ B. Berenson, *Piero della Francesca*, cit., 19.

⁶² Cfr. R. Cipriani, *Piero della Francesca*, cit., 5.

⁶³ D. Formaggio, *Piero della Francesca*, cit., 138.

⁶⁴ C. Campo, *Nobilissimi ierei*, cit., 51.

⁶⁵ Ead., *Diario bizantino*, cit., 47.

⁶⁶ M. Pulini, *Gli inestricabili. Quando Raffaello e Piero vennero rubati a Urbino*, Cartacanta, Forlì 2011, 95.

⁶⁷ R. Longhi, *Piero della Francesca*, in Id., *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Mondadori, Milano 1973, 443.

gerg) paleocristiano, greco-slavo e italo-bizantino; assimilato alla vecchiezza, il divino Infante ha l'aspetto di un vegliardo sotto spoglie di fanciullo, comune alle icone bizantine, altrove ricordate da Vittoria-Cristina. L'atto cerimoniale della benedizione del Figlio, inoltre, si ricollega alla «suprema bellezza intellettuale del gesto», evocata dalla Campo tra i segni autentici del destino spirituale⁶⁸. Il pollice, l'indice e il medio che si aprono verso l'alto rimandano al mistero trinitario, l'anulare e il mignolo ripiegati alla duplice natura, umana e divina, del Salvatore: i misteri del dogma insegnati attraverso il gesto classico della docenza e della sapienza.

Le idee di Longhi si rinnovano anche in Focillon: «Il Bambino, ricolmo di un'antica linfa, ha qualcosa d'impegnato nella posa e nel drappeggio, uno sguardo dispettico, senza tenerezza»⁶⁹, ma, in vero, sembra piuttosto grave e astratto come una scultura buddhista del Gandhara. È Focillon, in fondo al suo discorso relativo alla tavola pierfrancescana, a sottolineare «la composizione della luce che, da sinistra, cade regolare e con singolare purezza»⁷⁰. Un discorso ripreso da Bonnefoy con intenti anti-simbolici: «vi è qui, sulla sinistra dietro un angelo, un raggio di sole così felicemente naturale, filtrante attraverso le persiane, che trascende ogni velleità che potremmo avere di riconoscerci un altro raggio, quello della potenza divina che compie attraverso quei listelli il suo atto misterioso d'immacolata concezione»⁷¹. Il punto che Bonnefoy espone, negandone il primato, è invece quello più fascinoso del dipinto: egli inoltre inciampa in una clamorosa confusione dogmatica – ma non è il solo⁷² – perché qui si trat-

ta del concepimento virginale di Cristo, non dell'immacolata concezione della Vergine.

Brigida di Svezia, santa e mistica del XIV secolo, ricorda che il parto della Vergine è avvenuto *sine peccato et concupiscencia*, perché come il sole non lede il vetro attraversandolo, così la verginità di Maria, non si corrompe nel concepire il Verbo di Dio. Anche in Atanasio il Grande, è presente la metafora del vetro che assorbe la luce senza infrangersi⁷³. Proprio su questo mistero pare fondarsi il *non licet* della Campo, l'invito a velarsi «il capo dinanzi al dardo sidereo che ingravida un'adolescente iniziata nel segreto del Tempio»⁷⁴.

La finestra domina l'angelo di sinistra, mentre un cesto di vimini sovrasta quello di destra: con le sue bianche pezzuole senza macchia – segno di un parto indolore e miracoloso – esso è Maria stessa, assimilata alla *fuscilla scirpea* che accolse Mosè abbandonato sulle acque del Nilo (Es 2,2), allo stesso modo in cui il ventre della Madre ha ricevuto il Verbo di Dio⁷⁵. Anche gli ornamenti degli Angeli rimandano al simbolismo della luce e alla verginità della Madonna: Efrem Siro nel suo trattato *De margarita* ricorda che l'ostica partorisce la perla senza bisogno della fecondazione maschile⁷⁶. Le perle degli angeli di luce, insieme massicci e traslucidi, rafforzano il lessico stilistico-linguistico della luminosità e della purezza, rimandando ai passi evangelici e apocritici della gemma come immagine dell'anima, della divinità nascosta, del Regno dei cie-

⁶⁸ C. Campo, *Il fiuto e il tappeto*, in Ead., *Gli imperdonabili*, cit., 133.

⁶⁹ H. Focillon, *Piero della Francesca*, cit., 123.

⁷⁰ *Ibid.*, 124.

⁷¹ Y. Bonnefoy, *La strategia dell'enigma. Piero della Francesca e «La Flagellazione di Cristo»*, in *Id.*, *La ciolla delle immagini. Pittori e poeti d'Italia*, Donzelli, Roma 2005, 28.

⁷² Cfr. ad esempio A.M. Maetzke, *Piero della Francesca*, Milano, Silvana,

1998, 278 e A. Paolucci, *Piero della Francesca. La Pala di Brera*, Silvana, Milano 2003, 26.

⁷³ Cfr. A. Paolucci, *Prodigi della luce nella «Madonna di Sernigaglia»*, *Piero della Francesca e la poesia dei minimi*, «L'Osservatore romano», 10 luglio 2011, 4 e A.M. Maetzke, *Piero della Francesca*, cit., 278.

⁷⁴ C. Campo, *Sensi soprannaturali*, in Ead., *Gli imperdonabili*, cit., 235.

⁷⁵ Cfr. A. Paolucci, *Prodigi della luce nella «Madonna di Sernigaglia»*, cit., 4 e A.M. Maetzke, *Piero della Francesca*, cit., 278.

⁷⁶ Cfr. A. Cattabiani, *Acquario*, Mondadori, Milano 2002, 320-323; A. Paolucci, *Piero della Francesca. La Pala di Brera*, cit., 24-26; A.M. Maetzke, *Piero della Francesca*, cit., 266-268.

117. Non si devono gettare le perle ai porci, ammonisce il Maestro (*Mt* 7,6), intorno ai divini misteri⁷⁸, in tal senso si deve intendere il *non licet* di Vittoria-Cristina, calato sul mistero: le braccia conserte o incrociate dei due messaggeri celesti sono un segno di questo necessario riserbo.

Sopra la cesta vi è poi una scatola identificabile con una pisside⁷⁹, elemento discreto che ci conduce al senso più alto e nascosto dell'immagine: quello eucaristico e sacrificale. La Vergine, come nell'iconografia bizantino-medioevale, tiene difatti in una mano il piede di Gesù, pre-saga delle ferite della Croce. Il colore bianco della rosa, sbocciata in innumerevoli petali, tenuta in mano da Cristo, è certo destinato a raffigurare la bellezza intatta dell'umanità che il Figlio ha ricevuto dalla Madre, in coerenza col simbolismo già lungeggiato; Durando di Mendo definisce «Fiore dei fiori, vale a dire Santo dei Santi che, al di sopra di tutti gli altri fiori, rallegra la vista poiché è il più bello dei figli degli uomini»⁸⁰. Ma la rosa – che mai si dà senza le spine – è da sempre anche simbolo di passione⁸¹, e qui il discorso della purezza e della *pulchritudo*, s'innesta sull'idea di sacrificio, per cui Cristo, vestito di candidi panni che già annunciano il sudario del sepolcro e il corporale dell'altare, è l'«Ostia pura, sancta, immacolata», che la Campo stessa rammenta nei suoi scritti sulla liturgia⁸². Non sfuggirà il ricordo rituale dell'«imperiale fragranza» di cui è dotato l'«olio di rosa

bulgara», d'uso nella liturgia bizantino-slava, né l'accesione dei lumi destinate a «far della tenebra rose / più che rugiada trasparenti rose»; o del bacio che sboccia «come la rosa all'icona»; la tavola di Piero è certo prossima a un'icona *sui generis* e qui Cristo è una volta di più «il portento Fiore»⁸³. Corolla mistica e iniziatica che Cristina, nelle sue annotazioni delle fiabe, trasforma in strumento di pura attenzione, di denudamento dell'anima⁸⁴.

Vi è poi il corallo appeso al collo del Figlio, elemento diffusissimo nell'iconografia tardo-medioevale e rinascimentale in pitture colte o popolari. Il colore rosso, in contrasto con la rosa bianca, evoca il sangue sparso sul Golgota e, di conseguenza, i reliquiari della vera croce ornati dall'«alberello marino». Rosa candida e corallo sanguigno evocano il *Cantico dei Cantici* e le sue esegesi patristiche e medioevali: «Il mio amato è bianco e rosso» (*Ct.* 5, 10). L'allusione è alla bellezza del Verbo incarnato ma anche alla Passione, quale rimando all'acqua e al sangue usciti dal costato di Cristo, all'acqua e al vino che si mescono nel sacrificio incruento della Messa⁸⁵. Si ritorna sul Cristo-Rosa: «Il fiore nacque in quella Betlemme / che è bella che è luminosa, / la rosa è Maria, Regina del cielo, / e dal suo seno scaturì quel Fiore»⁸⁶. Così canta una lirica francese del XIII secolo rammentando il simbolismo scritturistico e figurativo dell'Albero di Jesse (*Is* 11,1-10), che la Campo riprenderà in senso liturgico: «cresce / la radice di Jesse / sboccia nel calice rovente / e nella bianca luna / crociata di sangue / e stendardo»⁸⁷. Il corallo, segno apotropaico di antiche credenze mediche e magiche, rimanda anch'esso, nel suo accostarsi visivamente

⁷⁷ Cfr. A. Cattabiani, *Acquario*, cit., 323-325; Eucherio di Lione, *Formule dell'intelligenza spirituale*, «*Liber formularum spiritalis intelligentiae*», ed. it. di E. Bruno, presentazione di E. Bianchi, Il Leone Verde, Torino 1998, 105.

⁷⁸ Cfr. A. Cattabiani, *Acquario*, cit., 325-326.

⁷⁹ Cfr. A. Paolucci, *Prodigi della luce nella «Madonna di Senigallia»*, cit., 4 e A.M. Maetzel, *Piero della Francesca*, cit., 278.

⁸⁰ Cfr. L. Charbonneau-Lassay, *Il Giardino del Cristo ferito. Il Vulnerario e il Fiorario del Cristo*, a cura di P. L. Zoccatelli, introduzione di S. Salzani e P. L. Zoccatelli, tr. it. di S. Palanidessi, Arkeios, Roma 1995, 237-239.

⁸¹ Cfr. A. Cattabiani, *Fiorario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Mondadori, Milano 1996, 20-21; L. Charbonneau-Lassay, *Il Giardino del Cristo ferito*, cit., 226-229.

⁸² Cfr. C. Campo, *L'uomo del sacrificio*, in Ead., *Sotto falso nome*, cit., 186.

⁸³ C. Campo, *Diario bizantino*, cit., 45-47.

⁸⁴ C. Campo, *Una rosa*, in Ead., *Gli imperdonabili*, cit., 9-11; cfr. A. Cattabiani, *Fiorario*, cit., 30-32.

⁸⁵ A. Cattabiani, *Acquario*, cit., 342-343.

⁸⁶ A. Cattabiani, *Fiorario*, cit., 26, cfr. 19-20.

⁸⁷ C. Campo, *Missa romana*, cit., 41.

all'arbusto e storicamente alle reliquie della Croce, al *Lignum* o *Arbor vitae*.

Una metafora musicale è necessaria alla breve, efficace descrizione della *Città ideale*, un tempo attribuita a Piero: «una città deserta, composta come una partitura, tutte le porte e le finestre socchiuse»⁸⁸; emblemi del velamento-disvelamento, del riserbo e dell'accoglienza, attorno a quell'edificio circolare che ci riconduce all'iconografia del Tempio nei racconti dello *Sposalizio della Vergine*, in Perugino, Raffaello e altri. Le consonanze con la pittura pierfrancescana restano al di là dei problemi attributivi; si ascolti il Longhi: «La città dipinta. Che cos'è la città dipinta? Per Piero essa è un complesso di cristalli dove una sola persona non dovrebbe restare impigliata mai per non inclinare uno solo di quei blocchi di spazio»⁸⁹. Altre, il dipinto, è detto ispirato di certo alle teorie estetiche di Piero: «scenario di una bellezza quasi ipnotica, vuoto di persone e immerso in una pura luce intellettuale»⁹⁰.

Impossibile dilungarsi, inoltre, sul più dibattuto e commentato dipinto pierfrancescano, la *Flagellazione* di Urbino, giustamente chiosato dalla Campo come «testo a piani multipli»⁹¹: piani prospettici, piani ermeneutici soprattutto⁹². Cristina è chiara, si tratta di un vero e proprio «testo». Mi sembra suggestiva, anche se non conclusiva, l'esegesi avanzata da Bonnefoy: «formulo l'ipotesi che vi siano nella *Flagellazione* non soltanto degli enigmi ma, da parte di Piero, una strategia dell'enigma, la cui intuizione è volgere lo spirito da un piano di coscienza a un altro;

⁸⁸ C. Campo, «Un ramo già fiorito», cit., 93, sul dipinto vd. *La città ideale. L'Utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, a cura di A. Marchi e M.R. Valazzi, catalogo della mostra di Urbino, Electa, Milano 2012, 104-117 (saggi e schede di A. Marchi).

⁸⁹ R. Longhi, *Keine Malerei. Arte Boreale?*, in Id., *Il palazzo non finito. Saggi inediti* (1910-1926), a cura di F. Prangi e C. Montagnani, prefazione di C. Garboli, saggio di M. Gregori, Electa, Milano 1995, 84.

⁹⁰ A. Paolucci, *Piero della Francesca. La Pala di Brera*, cit., 54.

⁹¹ C. Campo, «Un ramo già fiorito», cit., 93.

⁹² Cfr. C. Ginzburg, *Indagini su Piero*, Einaudi, Torino 1981, 50-62, 63-110.

detto altrimenti condurlo dall'esperienza comune, quotidiana – quella dei mercanti, di quei borghesi che amano e ammirano ciò che è, che lo praticano in maniera già assai felicemente concreta, ma senza la profondità necessaria – a un livello nel quale i dati del mondo sensibile si manifestano con ormai una forza tale che la musica essenziale non potrà che dichiararvisi»⁹³. Non è accettabile che l'aristocratico, preciso sapere di Piero e, in particolar modo, dei suoi committenti si sia condensato in un'armonia di significanti senza significato, dove il senso sia dato solo dall'atmosfera; tuttavia l'idea che il dipinto possa essere un esercizio di attenzione e di ascolto, collima con la lettura campiana per cui la *Flagellazione* «è l'immagine stessa dell'attesa», in quella «sospensione ieratica del tempo» di cui scrive Pulini⁹⁴, a offrire quasi, dice Longhi «un evento omerico nell'atrio di una reggia egea»⁹⁵. Simone Weil, nella traduzione di Cristina sentenzia: «L'arte è attesa, l'ispirazione è attesa»⁹⁶. L'attesa-attenzione è rivolta sempre e tutta all'essenza divina, al suo rivelarsi nel silenzio appeso ai dettagli di una narrazione cifrata. Il filosofo Formaggio legge la pittura in una direzione consona alle intuizioni weiliane-campiane: «È un'opera pitagorica in tutti i sensi: di pitagorico mantiene anche l'elemento misterioso. I numeri e le misure assumono significati analogici, si sdoppiano e si rimandano, come l'oggetto e l'immagine speculare, come l'avvenimento e il ricordo»⁹⁷.

Non sono lontani, benché ancora di là da venire, gli affondi simbolico-liturgici che soggiogheranno la mente e il cuore della Campo, nella sua adesione alla fiaba e alla *sprezzatura*, alla filosofia del destino e ai riti latino e bi-

⁹³ Y. Bonnefoy, *La strategia dell'enigma*, cit., 25.

⁹⁴ M. Pulini, *Gli inestimabili*, cit., 102.

⁹⁵ R. Longhi, *Piero della Francesca*, cit., 387.

⁹⁶ Cfr. C. Campo, *In immagini e parole*, a cura di D. Brancale, Ripostes, Salerno 2002.

⁹⁷ D. Formaggio, *Piero della Francesca*, cit., 83.

zantino-slavo, ma tutto ciò che la sua scrittura in versi e in prosa offrì, dal tempo delle lettere a Fasani in avanti, è già tutto seminato in queste superbe descrizioni pittoriche. Le *ekphrasis* di Vittoria-Cristina, se si muovono ancora sul terreno di un'estrema finezza estetica, figlia di una sensibilità non distante da quella immaginifica longhiana, superano però di molto i tentativi ermeneutici della storia dell'arte. Avvinte ai problemi essenziali del pensiero weiliano, pienamente assimilate e trasmesse alla propria esperienza di vita e di conoscenza, le brevi righe della Campo vanno al di là anche dell'indagine iconologica. Le pitture non sono solo tessiture di enigmi e metafore: sono in se stesse un simbolo, una mediazione che si schiude all'«attenta anima nuda»⁹⁸, avvicinando a sé l'intuizione noetica. L'arte di Piero, così grave, sobria e perfetta, classica e anti-romantica proprio come la scrittura di Vittoria-Cristina, si priva di ogni fantasia e si dona alle facoltà dell'attesa e dell'attenzione: «Attenzione è dunque 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 destino»⁹⁹. Il simbolo non è allegoria, allusione ad altro, bensì tautegoria, dono immediato di sé e delle proprie profondità¹⁰⁰. Ed è forse Berenson, parlando di Piero ad avvicinarsi maggiormente a questa dimensione campiana: «L'arte vera non ha mai, né mai dovrebbe, rappresentato, ma pre-

⁹⁸ C. Campo, *Una rosa*, cit., 11.

⁹⁹ C. Campo, *Dell'Attenzione (frammenti)*, in Ead., «Un ramo già fiorito», cit., 153.

¹⁰⁰ Il termine, in filosofia, è utilizzato da F.W.J. Schelling, *Filosofia della mitologia. Introduzione storico-critica. Lezioni (1842)*, ed. it. a cura di T. Griffero, Guerini e Associati, Milano 1998, 309; il filosofo tedesco ha mutuato il concetto dal poeta e saggista S.T. Coleridge. Cfr. P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, a cura di E. Zolla, tr. it. di P. Modesto, Rusconi, Milano 1974, 268 e 731 (nota).

sentato. L'arte è basata sulla realtà, ma vive indipendente-mente da essa, senza guardare al trampolino dal quale si lancia nell'oceano dell'Essere. L'arte vera è Essere; e con Jeovah dell'antico Testamento, dovrebbe rispondere se richiesta cos'è: "io sono Colui che è" (*Es* 3,14)»¹⁰¹.

¹⁰¹ B. Berenson, *Piero della Francesca*, cit., 43.