

Il rovetto ardente.
Su Cristina Campo e le sue scritture
Maria Pertile

REVISIONES

Revista de crítica cultural

Il rovetto ardente. Su Cristina Campo e le sue scritture

Riassunto: Lo studio si concentra sul testo poetico *Elegia di Portland Road* (1957-1958) della poetessa e scrittrice italiana Cristina Campo (1923-1977), della quale si offre una sintesi biografica e critica. La poesia contiene la memoria di Simone Weil e permette di approfondire alcuni dei significati della ricerca spirituale e religiosa della poetessa, anche attraverso il suo immenso epistolario ed in particolare in alcune lettere, inedite, indirizzate ad Alejandra Pizarnik.

Parole chiave: Cristina Campo, Simone Weil, Bibbia, ebraismo, Alejandra Pizarnik, A.J.Heschel, tradizione spirituale, liturgia.

La zarza ardiente. Sobre Cristina Campo y sus escrituras

Resumen: Se estudia el poema *Elegia di Portland Road* de la poetisa y escritora italiana Cristina Campo (1923-1977), de la cual se presenta asimismo una síntesis biográfica y crítica. El poema, dedicado a Simone Weil, permite profundizar en la interpretación de algunos elementos espirituales y simbólicos compartidos por las dos mujeres. En particular se propone una lectura del camino espiritual de Cristina Campo tal como se perfila en sus cartas inéditas a Alejandra Pizarnik.

Palabras clave: Cristina Campo, Simone Weil, Biblia, hebraismo, Alejandra Pizarnik, A.J.Heschel, tradición espiritual, liturgia.

The burning bush. Cristina Campo and her writings

Abstract: This text is a study of the poem *Elegia di Portland Road* (1957-1958) by the Italian poet and writer Cristina Campo (1923-1977). The essay also provides a biographical outline of Campo and a history of her literary fortune. The poem is dedicated to Simone Weil, and it enables an in-depth reading of the symbolic and spiritual motifs shared by the two women. The study is based on Campo's extensive correspondence, in particular the still unpublished letters to the Argentine poet Alejandra Pizarnik.

Keywords: Cristina Campo, Simone Weil, the Bible, Hebraism, Alejandra Pizarnik, A.J.Heschel, spiritual tradition, Catholic liturgy.

Maria Pertile

Studiosa di poesia e letteratura, si è occupata di autori come Cristina Campo, María Zambrano, Mario Luzi, Giuseppe Ungaretti, Gabriele D'Annunzio, Maria Mercè Marçal, Àngel Jové, H.A.Murena, Hélène Cixoux, pubblicando articoli, saggi e traduzioni su riviste specialistiche italiane e spagnole. Ha curato l'edizione delle lettere di Cristina Campo a María Zambrano (Archinto, 2009) e a Remo Fasani (Marsilio, 2010).

Correo electrónico: mariapertile@yahoo.it

Maria Pertile,
«Il rovetto ardente. Su Cristina Campo e le sue scritture»,
Revisiones, n.º 6 (2010), pp. 117-129.

Cristina Campo fu saggista, poetessa, traduttrice, epistolografa; è difficile racchiudere in una definizione la sua opera (perfetta: ma nessuno si fida o capisce più un simile aggettivo) e d'altra parte lei stessa, penetrante interprete di grandi autori e dotata di un'enorme ironia critica, ha scritto che definire l'annojava molto. Tra gli inimitabili esempi della sua scrittura prende voce una lezione: un possibile gesto critico è quello della lettura e della descrizione come frutto di un'attenzione totale all'opera (alla persona) di cui quasi per necessità si è portati a tentare di dire: «Prenda contatto *con se stessa*» suggerisce ad una giovane amica che vuole scrivere, «stenda un elenco di appunti (citazioni) e il discorso che li deve legare crescerà in mezzo da solo, come un rampicante fra i sassi». ¹ E *attenzione* è la parola-chiave per entrare nel mondo campiano, forse nel mondo *tout court*, parola-sostanza la cui efficacia Cristina Campo apprese da Simone Weil, il suo Virgilio: «Perché veramente ogni errore umano, poetico, spirituale, non è, in essenza, se non disattenzione». ² Fondati su queste basi sostanziali e metodologiche, si vuole qui concentrare l'attenzione su un testo poetico della scrittrice italiana, dopo aver dato di lei un brevissimo cenno biografico; la poesia *Elegia di Portland Road* appare, alla luce dell'intera opera campiana, un luogo privilegiato e una fonte pressoché inesauribile di collegamenti simbolici e di intrecci spirituali, che consentono di rinvenire nella scrittura campiana la simultanea presenza di profonde esperienze sapienziali sintetizzate in parola poetica.

Vittoria Guerrini, che scelse di chiamarsi Cristina Campo negli anni Cinquanta, nacque a Bologna il 29 aprile 1923. Vale la pena citare il breve testo biografico, quasi sicuramente redatto dalla scrittrice e comunque da lei approvato, che leggiamo nella seconda di copertina del suo volume di saggi *Il flauto e il tappeto*, pubblicato nel 1971, e che vale la pena di citare per intero:

Cristina Campo è uno pseudonimo. È cresciuta a Firenze nell'ambiente del padre compositore. Famiglia di musicisti e scienziati. Ha scritto poco e le piacerebbe avere scritto meno. Di un suo libro, *Fiaba e mistero*, uscito nel 1963 [sic], alcuni testi sono passati in questo. Ha collaborato con poesie e saggi a «Conoscenza religiosa», «Antaios», «Elsinore», «Sur». Per Einaudi ha tradotto John Donne e W.C. Williams. Oltre alla poesia il suo maggiore interesse è la liturgia: l'ex romana, la bizantina.

Figlia unica del compositore Guido Guerrini e di Emilia Putti, sorella dell'illustre chirurgo bolognese Vittorio Putti, nacque con una malformazione cardiaca che la fece soffrire per tutta la vita; visse a Firenze dal 1928 al 1956, in un ambiente umano e culturale di grande ricchezza ma anche nella solitudine impostale dalla malattia, e poi a Roma, fino alla morte, avvenuta tra il 10 e l'11 gennaio 1977. Seguì con trepidazione i lavori del Concilio Vaticano II e con dolore, come milioni di cattolici, i mutamenti radicali che si verificarono in seno alla vita ecclesiale dopo il Concilio; fu tra i fondatori della sezione italiana dell'associazione internazionale *Una voce*, per la difesa della liturgia, impegnandosi a fondo in un'opera di divulgazione, promozione e difesa dei millenari riti della Chiesa. Lo fece con umiltà e passione, nell'anonimato e con enorme profusione di energie, in una «lotta» che ad un certo punto, davanti al mondo, ella abbandonò, ma che continuò a fare su di un altro piano, quello interiore e spirituale, che, si rese conto, per la violenza polemica e per le insormontabili incomprensioni in cui si svolgeva quello pubblico, era comunque l'unico veramente possibile e necessario. Fu donna di comunione e di respiro ecumenico autentico, che si nutrì delle fonti bibliche, dei Padri, del magistero della Chiesa con profonda e reverente intelligenza; su questi aspetti, che innervano l'intera sua vita e la sua opera, manca ancora uno studio completo, approfondito e sereno, ma qualcosa è cambiato con la pubblica-

zione, recentemente, di un importante lavoro sulle ultime poesie liturgiche della Campo ad opera della studiosa riminese Giovanna Scarca che, nella sua nuova, penetrante analisi, illumina tutto il percorso della scrittrice.³

Durante la sua non lunga esistenza pubblicò la raccolta di versi *Passo d'addio* (Scheiwiller, 1956) e i due volumi di saggi *Fiaba e mistero* (Vallecchi, 1962) e *Il flauto e il tappeto* (Rusconi, 1971); sue traduzioni, di Mörike, Simone Weil, William Carlos Williams, San Juan de la Cruz, John Donne, per citare solo alcuni autori, uscirono in volume e in pubblicazioni periodiche varie, mentre altri suoi saggi, articoli, recensioni e poesie furono via via pubblicati sparsamente; tra essi spiccano il saggio *Sensi soprannaturali* (1971) e le sue ultime poesie, *Diario bizantino ed altre poesie*, pubblicate postume in rivista.

Suoi temi prediletti di riflessione furono la fiaba e, come si è visto, la poesia e la liturgia; ebbe in sommo grado il dono e il sentimento dell'amicizia, che weilianamente esercitò come una virtù, di cui testimoniano le sue corrispondenze con vari e assai diversi amici, tra i quali vanno ricordati Remo Fasani, Leone Traverso, Mita Pieracci, Margherita Dalmati, María Zambrano, Djuna Barnes, Alejandra Pizarnik, Andrea Emo Capodilista. Non ottenne, nel suo tempo, quella che oggi chiameremmo una grande visibilità, né la cercò mai, senza che questo significhi indifferenza o cinismo nei confronti del proprio scrivere e del lettore, atteggiamento che non ha nulla in comune con la determinazione di praticare la regola weiliana di 'scrivere per nessuno' che nasce da e tende verso orizzonti non coincidenti con la fama letteraria e il successo mondano.

A partire dal 1987 l'opera di Cristina Campo è stata in gran parte ripubblicata dalla casa editrice Adelphi che vi ha affiancato la pubblicazione di alcuni epistolari, oltre ad accogliere una biografia della scrittrice; la benemerita operazione editoriale ha riaperto l'interesse per la scrittrice, dando il via a una discussione critica i cui esiti formano

ormai una bibliografia piuttosto estesa, prevedibilmente molto diversificata e senz'altro ancora apertissima.

Giovanna Scarca ha acutamente rilevato lo stretto legame tra poesia e traduzione di poesia nel percorso creativo campiano, notando la «dismisura» tra le trenta composizioni poetiche della poetessa e le 174 pagine di sue traduzioni poetiche, delle quali il culmine sono le versioni di John Donne scelte e commentate sotto il titolo, campiano, di *Poesie amoroze Poesie teologiche* (Einaudi, 1971).⁵ Senza dubbio, si tratta di una traduzione di quelle destinate a rimanere, classici in cui il testo tradotto gareggia con l'originale offrendo la rara vertigine di una doppia opera, di una moltiplicazione poetica, nella dinamica puramente espressiva che restituisce nell'alterità del linguaggio l'identità del poetico. Senz'altro l'assiduo lavoro di traduzione, con i suoi altissimi raggiungimenti, indica il livello della ricerca della parola cui Cristina Campo tende; rivela l'amore per l'esattezza concepita come una fedeltà vivente al significato del detto e, ancor più, a ciò che non è dicibile e che forma la sostanza della scrittura.

Tra i primi autori con i quali, giovane, si misurò nella versione poetica va ricordato Eliot; ne sono testimonianza e frutto i due «esercizi» che chiudono la prima ed unica raccolta poetica pubblicata in vita, *Passo d'addio* (1956), composta da undici poesie e dalla traduzione di *New Hampshire* e di *Eyes that last I saw in tears*, poesie e traduzioni che appartengono alla giovinezza e che vengono pubblicate, rispetto al tempo di composizione, piuttosto tardi; per volontà dell'autrice, che li chiama appunto «esercizi», le due traduzioni sono accorpate alle poesie, che d'altra parte si aprono sotto un frammento dalla II stanza di *Little Gidding*, cosicché Eliot con tutto ciò che la sua poesia porta aleggia all'inizio e alla fine di *Passo d'addio*.⁶

Williams, Eliot e Pound sono, lungo la formazione di Cristina Campo (che potremmo riconoscere piena, per così dire, negli anni Cinquanta), i tre poeti contemporanei

di cui si nutre il suo senso della parola: la traduzione è allora percorso iniziatico che dalla poesia conduce alla poesia. Magistero intellettuale profondo fu quello di Pound, che ricoprì per Cristina Campo il ruolo di severo censore e di iniziatore ad un percorso letterario che parte con la poesia provenzale, il dolce stil nuovo e Dante e si estende a tutto ciò che si può abbracciare leggendo, dai greci antichi al teatro del Giappone, dai metafisici inglesi ai contemporanei di ogni lingua; si tratta di un metodo di avanzare nella lettura e nella conoscenza non dissimile da quello praticato da Simone Weil.

C'è una voce unica, una voce di donna, che fin dalla prima volta che l'ascoltò, attorno al 1950, Cristina Campo non smise mai di seguire, ed è quella di Simone Weil. Va notata la sintonia di pensiero in Pound e in Simone Weil a proposito dell'essenza della poesia, in pagine dalla Campo amate, annotate e tradotte: «Poesia è l'arte di caricare ogni parola del suo massimo significato», suona Pound tradotto nella *Ars poetica* ricomposta da Cristina leggendo *How to read* e *Letters to Iris Barry*; «Puis la saveur des mots: que chaque mot ait une saveur maxima», suona Simone Weil nei frammenti che Cristina trascrive per l'amico poeta Remo Fasani e che gl'invia nel 1952. Quest'ultimo frammento appartiene agli Appunti per *Venise sauvée* di Simone Weil, che Cristina traduce e pubblica nel 1963.⁷

Lo studio amoroso degli scritti di Simone Weil accompagna tutta l'esistenza della poetessa italiana, che, senza contare l'assidua presenza della filosofa nelle sue lettere e carte private, presenta al pubblico italiano una parte notevole dell'opera weiliana: alcuni scritti brevi, tradotti e pubblicati tra il 1953 e il 1964 in varie sedi; una cospicua antologia di pensieri e scritti sulla rivista «Letteratura», nel 1959; la traduzione e il commento della tragedia incompiuta *Venezia salva*, nel 1963; i testi de *La Grecia e le intuizioni precristiane*, usciti nel 1967; l'Introduzione a *Attesa di Dio*, pubblicata nel 1972, saggio su cui si ritornerà; e la

poesia *Elegia di Portland Road* che in questa sede è per chi scrive tema di approfondimento e insieme occasione per accennare, nello studio della scrittura campiana, a ulteriori spazi, a sempre più vasti orizzonti e a sempre più feconde relazioni tra vita, scrittura e cammino spirituale.

Del corpus delle trenta poesie edite di Cristina Campo, cui si aggiunge oggi la conoscenza di alcuni testi inediti, si può dire che tutte le poesie sono pezzi unici e a sé stanti, universi che reggono da soli tanto l'onda dell'oblio, per l'inesauribile che la parola-verso convoca, quanto il passare del tempo su una esiguità quantitativa (spesso fraintesa dai critici) proprio dal tempo confermata invece in una durata e in una tenuta che attingono e rinviando ad altro. Una ininterrotta tensione ad altro, ad Altro, una capacità utopica che si fa realismo metafisico permettono alla poetessa di abitare con i piedi sulla terra e il cuore aperto nella realtà, dinamismo di intensità e lucidità che è il segreto trasparente della sua scrittura, tanto nei versi quanto nella prosa. Proprio per questo è possibile riconoscere nelle sue poesie un unico discorso, una sola meta, sempre e infallibilmente raggiunta in ogni testo, nelle infinitamente diverse articolazioni della parola e delle figure; è possibile, anche, individuare delle affinità tra alcuni testi, poiché unica è l'affinità ricercata dalla poetessa, dall'inizio alla fine del suo lavoro con la scrittura. Così, dopo il perfetto microcosmo di *Passo d'addio* seguono – tra editi ed inediti – alcuni testi singoli che sembrano continuare e insieme mutare profondamente il linguaggio degli inizi, verso i due punti critici rappresentati da *Elegia di Portland Road* (preceduta da *Estate indiana*) e da *La Tigre Assenza*, che apre i prodigi di *Missa romana* e di *Diario bizantino e altre poesie*.

La poetessa, nell'estate 1957, manda in lettura l'*Elegia di Portland Road* alla fedele amica Maria Chiappelli, scrittrice fiorentina con la quale Vittoria-Cristina condivide la passione e la conoscenza degli scritti di Simone

Weil⁸; a Maria Chiappelli invia anche la prima stesura dell'Introduzione alla *Venezia salva* della Weil, cui stava lavorando in quegli anni, e la straordinaria amicizia tra le due donne, documentata da una serie di preziose lettere inedite e di testi, racconta un altro importante capitolo della giovinezza fiorentina della Campo. In una lettera a Maria, del 22 agosto 1957, in cui la ringrazia delle osservazioni fatte sull'*Elegia*, Vittoria-Cristina scrive ad un certo punto:

Del resto il motivo più bello dell'elegia non è mio ma di Simone Weil, quella frase che mi colpì tanto: *beauté parfaite déjà presque absente* (parlando di un fiore o qualcosa di simile – ma a me tutto il mondo oggi sembra così, le città stupende coi loro lumi fragili, le speranze degli uomini ad ogni istante minacciate da un orrore più grande. Può darsi che a questo tempo ne segua uno migliore, ma per ora io lo sento così...).

La *bellezza perfetta già quasi assente*, cioè una dinamica di epifania e di scomparsa, per ora senza apocalisse, solo presentita come pegno di futuro, è il centro dell'*Elegia*:

Io vado sotto le nubi, tra ciliegi
così leggeri che già sono quasi assenti.
Che cosa non è quasi assente tranne me,
da così poco morta, fiamma libera?

Si tratta di un luogo poetico che ci rinvia immediatamente alla parallela formulazione in uno dei saggi più belli e complessi della Campo:

Eppure amo il mio tempo perché è il tempo in cui tutto vien meno ed è forse, proprio per questo, il vero tempo della fiaba. E certo non intendo con questo l'era dei tappeti volanti e degli specchi magici, che l'uomo ha distrutto per sempre nell'atto di fabbricarli, ma l'era della bellezza in fuga, della grazia e del mistero sul punto di scomparire, come le apparizioni e i segni arcani della fiaba: tutto quello cui cer-

ti uomini non rinunziano mai, che tanto più li appassiona quanto più sembra perduto e dimenticato. Tutto ciò che si parte per ritrovare, sia pure a rischio della vita, come la rosa di Belinda in pieno inverno. Tutto ciò che di volta in volta si nasconde sotto spoglie più impenetrabili, nel fondo di più orridi labirinti.⁹

Come si scrive ciò che è sul punto di scomparire? Quale linguaggio può esprimere il dileguare e lo scomparire se non quello, cifrato, «geroglifico», della memoria? Quale figura può dare la presenza dell'impossibile intersezione di ciò che si manifesta scomparendo?

L'*Elegia* non è dedicata in modo esplicito a Simone Weil; la Campo discretamente ha posto una nota al titolo della poesia specificando che Portland Road fu l'ultimo indirizzo londinese della pensatrice francese. Ma di Simone Weil l'*Elegia* reca in sé, segretamente, tutta la memoria: della sua ultima residenza, del suo pensiero racchiuso nel ricordo di una frase, nella forma stessa espressa nel titolo, elegia, cioè quasi un compianto, un ricordare ciò o chi non c'è più, dove l'essere morta contraddice la quasi assenza di tutto il resto nell'enigmatica domanda: «Che cosa non è quasi assente tranne me, / da così poco morta, fiamma libera?» Quasi ad affermare che la *presenza* è data dall'essere morti, in una logica di ragione poetica che farà dire a María Zambrano ciò che è «el centro oscuro de la llama», che la gente non vede, che è la fiamma stessa.¹⁰ La dinamica di epifania e sparizione, di visibile e in-visibile dà ragione, *poeticamente*, del presente simbolico, quindi reale, in cui tutto vive.

L'*Elegia* è ricca di figure che si compongono in una sequenza di immagini immerse in un flusso temporale scandito dai tempi verbali, passato remoto/presente: un tempo statico («Per anni camminai...»; «l'ora eterna...») che viene interrotto dall'*hic et nunc* dell'epifania del presente («Ora tornano...»; «Io vado...»; «... riavvampano...»)¹¹; le figure, passo passo, sono la primavera, proibita e scura più del

sangue (forse ricordo delle *Elegie duinesi*), i bimbi trafitti dai gigli, le madri-acacie, le città-navi pronte a salpare, i ciliegi leggeri, la fiamma. Tutte le figure, e il loro trascorrere o apparire temporale, precipitano però, negli ultimi tre versi e tra parentesi, nell'estrema figura del rovetto, oggetto-luogo in cui si materializza la scomparsa, l'estinzione, la distruzione, la morte. Forse non immediatamente avvertibile a causa della stessa potenza dell'azione descritta negli ultimi tre versi, l'*Elegia* svela nel rovetto, ardente, luogo della fiamma, luogo dell'in-distruibile, la tragedia dell'estinzione senza fine che è materia dell'esistenza e, simultaneamente, la tenerezza dell'amore senza fine che proprio là, al centro del rovetto, distilla i volti dentro e oltre la loro distruzione. La *fiamma libera*, il *me*, / *da così poco morta*, voce in prima persona che Cristina presta a Simone Weil,¹² arde con *i vivi*, con tutti gli altri, *al centro del rovetto*: la lacerazione della perdita e del distacco divampa nella memoria della presenza («nel riso, nello splendore») e nello strazio del ricordo («come tu li ricordi / come tu ancora li implori»).

Le radici bibliche dell'*Elegia* sono veterotestamentarie e riguardano la presenza di Dio: *i ciliegi leggeri* e la *fiamma libera* evocano «il sussurro di una brezza leggera» dell'incontro di Elia con Dio sull'Oreb (IRE 19,11-13); la *fiamma* stessa potrebbe ricordare il finale del Cantico dei Cantici (Ct 8,6); ma certamente il fulcro della poesia, in cui si concentra l'essenza di Simone Weil ricordata da Cristina Campo, è il rovetto ardente che rinvia immediatamente all'incontro all'Oreb di Mosè con Dio, all'annuncio della liberazione e della terra promessa e alla dichiarazione divina del proprio nome:

Mentre Mosè stava pascolando il gregge di Ietro, suo suocero, sacerdote di Madian, condusse il bestiame oltre il deserto e arrivò al monte di Dio, l'Oreb. L'angelo del Signore gli apparve in una fiamma di fuoco dal mezzo di un rovetto. Egli guardò ed ecco: il rovetto ardeva per il fuoco, ma quel rovetto

non si consumava. Mosè pensò: «Voglio avvicinarmi a osservare questo grande spettacolo: perché il rovetto non brucia?» Il Signore vide che si era avvicinato per guardare; Dio gridò a lui dal rovetto: «Mosè, Mosè!» Rispose: «Eccomi!» Riprese: «Non avvicinarti oltre! Togliti i sandali dai piedi, perché il luogo sul quale tu stai è suolo santo!» E disse: «Io sono il Dio di tuo padre, il Dio di Abramo, il Dio di Isacco, il Dio di Giacobbe.» Mosè allora si coprì il volto, perché aveva paura di guardare verso Dio. Il Signore disse: «Ho osservato la miseria del mio popolo in Egitto e ho udito il suo grido a causa dei suoi sovrintendenti: conosco le sue sofferenze. Sono sceso per liberarlo dal potere dell'Egitto e per farlo salire da questa terra verso una terra bella e spaziosa, verso una terra dove scorrono latte e miele, verso il luogo dove si trovano il Cananeo, l'Ittita, l'Amorreo, il Perizzita, l'Eveo, il Gebuseo. Ecco, il grido degli Israeliti è arrivato fino a me e io stesso ho visto come gli Egiziani li opprimono. Perciò va'! Io ti mando dal faraone. Fa' uscire dall'Egitto il mio popolo, gli Israeliti!». Mosè disse a Dio: «Chi sono io per andare dal faraone e far uscire gli Israeliti dall'Egitto?» Rispose: «Io sarò con te. Questo sarà per te il segno che io ti ho mandato: quando tu avrai fatto uscire il popolo dall'Egitto, servirete Dio su questo monte». Mosè disse a Dio: «Ecco, io vado dagli Israeliti e dico loro: «Il Dio dei vostri padri mi ha mandato a voi.» Mi diranno: «Qual è il suo nome?» E io che cosa risponderò loro?». Dio disse a Mosè: «Io sono colui che sono!». E aggiunse: «Così dirai agli Israeliti: «Io-Sono mi ha mandato a voi.»» Dio disse ancora a Mosè: «Dirai agli Israeliti: «Il Signore, Dio dei vostri padri, Dio di Abramo, Dio di Isacco, Dio di Giacobbe, mi ha mandato a voi.» Questo è il mio nome per sempre; questo è il titolo con cui sarò ricordato di generazione in generazione.» (Es 3,1-15)

Dal centro del rovetto che non si consuma nasce il dialogo impareggiabile.

Il rovetto dell'*Elegia di Portland Road* è qualcosa di molto importante nella formazione del lessico figurale di Cristina Campo, come lo sono «i vivi» che vi riavvampano «nel riso, nello splendore», iconoclastia rovesciata in attesa

della resurrezione, epifania tutta umana di quei «vivi» che alcuni anni più tardi diventano «gli amati» nel *planctus* de *La tigre assenza* (scritta in morte dei genitori, che se ne andarono quasi insieme, tra il Natale 1964, la madre Emilia, e la primavera del 1965, il padre Guido).

Dall'*Elegia* in poi avviene, nella poesia di Cristina Campo, tutta mirabile, un cambio di intensità nella forza delle sue figure poetiche: una verticalizzazione definitiva della figura, che si dispiegherà completamente nell'incontro con il divino linguaggio liturgico della tradizione cristiana d'Occidente e d'Oriente, cioè in *Missa romana* (1969) e in *Diario bizantino e altre poesie* (1977). Forse però è anche possibile la seguente ulteriore lettura: che vi sia, nel rovetto ardente che rivela i vivi dell'*Elegia di Portland Road*, luogo ultimo, luogo di dolore di Simone Weil, della sua malattia, della sua precoce morte, la memoria terribile dell'Olocausto, l'indicibile della tragedia del popolo ebraico cui Simone Weil apparteneva. In un enigmatico passaggio di una lettera all'amico Spina, del 6 febbraio 1962, Cristina scrive, tra parentesi: «(che ne direbbe se firmassi *Campo*? Non trova che dir così è già il principio di Auschwitz?)».¹³

Il rovetto ardente e la memoria viva di Simone Weil, della sua potenza spirituale nella ricerca di Dio, fa emergere l'essenza ebraica dell'in-visibile presenza di Dio e parla anche della consapevolezza dell'appartenenza di entrambe, Campo e Weil, all'orizzonte giudaico-cristiano: Simone Weil ebrea innamorata di Gesù Cristo, Cristina Campo lettrice integrale di Simone Weil fin dalla propria giovinezza. Cristina comprese a fondo il mistero di iniquità e di dolore del popolo eletto; in una lettera, inedita, all'amico Draghi, dell'8 ottobre 1958, scrive:

La radio trasmette (sono le 7 di sera) la cerimonia ebraica del Kippur – l'inizio dell'anno 5718 – una musica tutta crolli anch'essa, come l'ottobre – e io mi chiedo perché non sono andata al Tempio, dove in questi pomeriggi scuri le ragazze

ebree hanno enormi occhi azzurri, di animali storditi, e il capo-coro intona quei versetti lacerati con una voce così penetrante («voce circoncesa» pensavo io, dietro le sbarre del matroneo). Ora nel silenzio, si ode la voce dello Shoffar – una buccina di legno – che spande nel tempio il suo gemito animale: un grido di cammello mezzo morto di sete – uguale, ripetuto; favoloso come gli appelli della seconda luna.

L'*Elegia*, scritta quasi sicuramente nell'estate 1957, traduce di Simone Weil il senso profondo di un'appartenenza all'umanità distillata lungo i millenni nella tradizione di ogni autentica vita spirituale; ne traduce la bellezza, e il dolore. L'*Elegia* è il testo poetico che inaugura la futura dinamica di ragione e fede, di parola e spirito, di morte e resurrezione, riconosciuta nel linguaggio millenario della divina liturgia. Il rovetto ritornerà in una delle ultime poesie, *Mattutino del venerdì santo*:

Nella carne addormentato...
Dio morto, Dio immortale.
Magistrale discorso
l'altare vuoto e spoglio
al centro di un Cespuglio Ardente
di bocci e braci e
proni volti in fiamme.¹⁴

Il Cespuglio Ardente – spesso rappresentato nelle icone – accoglie ora l'altare del Sacrificio Eucaristico, «l'altare vuoto e spoglio» nell'imminenza del Mistero della dinamica trinitaria dell'incarnazione del Verbo.

Il rovetto dell'*Elegia* apre il futuro di questo Cespuglio Ardente, che nasce diversi anni dopo l'*Elegia*; e la figura del rovetto riappare, sempre nel futuro, in un altro testo campiano dell'ultima fase poetica, *Diario bizantino*, in alcuni versi giustamente definiti «il Sancta Sanctorum dell'intero poemetto, il luogo più segreto e più accecante»,¹⁵ versi che rileggono il dramma della persona e della morte nella luce dell'esperienza di Cristo: la morte alla quale, come Cristo, noi tutti siamo consegnati, la morte che separa

e il mondo ricompone
ma atrocemente, ma come attraverso il fuoco,
per chi, Despota puro, dal puro Nome sarà salvato
e dal sepolto Sole e
dal tremendo
Dono.¹⁶

Il rovetto ardente si dispiega come figura nella poesia di Cristina Campo e compie un balzo in avanti, in un avanti che si fa immagine presente del Mistero eucaristico, che affonda le sue radici nella fiammeggiante invisibilità di Dio che parla a Mosè e giunge ad essere epifania dell'incarnazione, morte e resurrezione del Figlio di Dio.

Dalla poesia dedicata alla memoria di Simone Weil parte quel processo di approfondimento, sintesi e chiarificazione del proprio abitare un territorio spirituale che, se è già ben presente nei primi scritti di Cristina, nati in buona parte dallo studio di Simone Weil, si sviluppa negli anni in intensità e lucidità lungo un percorso di scrittura che vede nei saggi e nelle lettere il quotidiano, per così dire, di quella ininterrotta presa di coscienza spirituale, e nella poesia il più perfetto canale di trasmissione di un dialogo tra la spirito e lo Spirito che travalica, pur fondandola, la poesia stessa per trasformarsi in realtà vivente. La figura del rovetto ci pare particolarmente pregnante nel suo essere segno di una presenza eterna che s'incarna, che si inverte e inverte incarnandosi ogni parola pronunciata.

È interessante rilevare l'occorrenza della figura del rovetto, al plurale, in un contesto altro rispetto alla poesia ma intimamente legato alla scrittura campiana, cioè quello delle lettere, e in particolare in quelle scritte da Cristina all'amica Alejandra Pizarnik,¹⁷ buona parte delle quali tratta il tema del rapporto con la propria appartenenza ad una tradizione e ad uno spazio spirituale, tema quant'altri mai ineffabile ma essenziale:

Je vous parlais, dans ma dernière, de votre tradition : et c'est justement cela qui vient de se manifester à votre esprit sous

la masque de la peur. Votre appartenance, comme la mort elle-même, ne peut que redevenir tradition, si vous voulez qu'elle soit sauvée dans toute sa richesse. Il ne nous reste vraiment que ce cathécuménisme in extremis : seule distinction absolue en face de la normalité de l'horreur. Je ne parviens à vous dire davantage : on ne peut que toucher avec extrême prudence à ces lieux de salut, ces buissons ardents.

È, ancora una volta, davanti al grande mistero della morte che diventa necessario affrontare il volto del proprio *abitare poeticamente la terra*, cioè del proprio rapporto reale con il passato e il presente attraverso una parola di verità e l'intera storia da cui essa nacque per giungere al cospetto del nostro riconoscimento, dal rovetto ardente ad un pezzetto di pane.

«La tradizione per i tradizionali non è tanto ciò che il passato porge al presente quanto ciò che l'eterno porge al temporale»,¹⁸ appuntava in un suo quaderno Cristina Campo; all'amica angosciata non può che indicare il cammino che ha sentito vero per sé, in seno ad una comunità umana che non ha in realtà confini confessionali, consapevole che si tratta di processi interiori inaccessibili, *rove-tti ardenti* in cui può nascere, oltre l'orrore della morte, il volto, lo sguardo nuovo, radicato in terra e lanciato verso il cielo.

Con grande affetto e con infinita delicatezza, Cristina parla all'amica, che è tormentata da forti inquietudini legate al proprio essere ebrea e al rapporto con il padre e la madre, e, in una serie di lettere databili dal 1964 al 1970, le scrive di tutto ciò che conosce della tradizione ebraica invitandola ad accostarvisi, ad avervi degli amici, ad incontrare altre persone e se stessa: l'incontro con la propria tradizione è più un uscire da sé e andare verso altri, un esodo, che un concentrarsi in se stessi e tentare un approfondimento intellettuale di conoscenze più o meno ispirate: fino a quando esodo e inabissamento non coincideranno, fino ad essere «in grado di udire l'applauso di

una sola mano», come scrive Cristina in *Parco dei cervi* citando un Ko-an di Hakuin; è la condizione indicata nel finale dell'ultimo Quartetto di Eliot, in cui lingue di fiamma s'incurvano nel nodo di fuoco in corona «and the fire and the rose are one».¹⁹

Mentre scrive all'amica argentina, la poetessa italiana ha sempre in mente un pensiero guida, che le ripete, variandolo, e che è il seguente: «Nul bonheur parfait n'est possible à l'homme s'il ne plonge au plus profond de sa tradition la plus pure.» In un'altra lettera, riferendosi di nuovo alla tradizione chassidica, le scrive: «Je vous écris une fois à propos des hassidim – et de la tradition qui git au fond de chaque être et qui est *la seule condition du bonheur véritable*». Di seguito le racconta la propria esperienza d'incontro-incarnazione con il canto gregoriano: «l'effet d'une vraie rencontre (qui est une *incarnation* et n'a rien à faire avec la connaissance, même profonde) avec le chant grégorien», tracciando un parallelo meraviglioso:

J'ai écouté, chez mes amis Ashkenazites, des chants de psaumes qui vous attendent peut être de toute éternité. Je dis peut être, car la tradition quelque fois n'est pas une question stricte d'ascendance. Le fait est que les racines la réclament tout le temps avec de cris silencieux que les gens prennent pour je ne sais quel malheur. Qu'elle soit au contraire la condition de bonheur (la seule chose, après tout, digne d'intérêt en ce monde) les fables même le prouvent, avec le constant retour à la maison paternelle, etc.

I Salmi ascoltati nel canto degli amici Askenaziti, come la conoscenza della meravigliosa spiritualità chassidica, e come il canto gregoriano, sono spazi reali in cui si accede all'incontro, al primo passo dell'incontro, con quell'infinitamente Altro che ci trascende e pure ci appartiene; va sottolineato, e meriterebbe ulteriori approfondimenti, il criterio di autentica libertà intellettuale che muove la ricerca campiana e che le fa dire all'amica che

«la tradition quelque fois n'est pas une question stricte d'ascendance».

Possiamo estrarre da queste lettere, in cui risuonano temi e riflessioni dei saggi e di altre corrispondenze epistolari, una sintesi illuminante del pensiero campiano sulla tradizione e l'appartenenza, in una dinamica di comprensione dell'individuale e dell'universale che penetra nei significati più profondi delle grandi tradizioni spirituali con un'intelligenza capace di scorgere ciò che unisce.

In una lettera datata febbraio 1970, Cristina scrive ad Alejandra:

J'ai quelque chose de très urgent à vous dire : il est nécessaire, il est impératif que vous lisiez les livres de Rabbi Abraham Joshua Heschel, mystique de pure tradition hassidique que j'ai connu dans des circonstances extraordinaires (il était ici il y a un an). Je crois qu'une grande richesse et une grande joie vous attendent dans ces pages. [...] Ce qui est extraordinaire dans Rabbi Heschel est que, comme les contes du Baal Schem, chacun y trouve ce qui lui est destiné. (Personnellement je ne trouve aucune difficulté à lire Verbe là où il écrit Torah mais cela a peu d'importance. Je viens, entre parenthèse, d'écrire la préface à l'édition italienne de *Man is not alone*.)²⁰

Come negli ultimi tre versi dell'*Elegia*, in questo frammento epistolare è tra parentesi che troviamo l'essenziale: «Personalmente non ho nessuna difficoltà a leggere Verbe là dove egli scrive Torah», cui seguono altre due osservazioni nel più tipico stile campiano: che ciò ha poca importanza e che ha appena scritto la prefazione all'edizione italiana di *L'uomo non è solo* di Heschel. Tale prefazione, che accenna anche ad un incontro tra la scrittrice e l'autore, è un breve, densissimo saggio in cui si mette in rilievo l'assoluto spirituale in cui Heschel si muove e che permea

il suo agire come i suoi scritti, per cui Cristina osserva che «il mistico non specula, riferisce» e ne traccia un profilo tipologico dal respiro cosmico:

Egli è forse uno dei dieci giusti superstiti che da Oriente e Occidente, Aquilone ed Austro dovranno un giorno convenire insieme per elevare intorno alle grandi tradizioni minacciate di questa terra – senza volerne mutare uno iota – il bastione di quella musica indicibile, la musica della legge. Costoro non saranno ecumenici perché saranno magnanimi. Radicati a fondo nel loro suolo spirituale, incarnaeranno l'ospitalità. Fedeli al mistero sacro del destino interiore, la reverenza sarà veramente il loro imperativo categorico.²¹

Fedeltà al «mistero sacro del destino interiore», al suo riconoscimento, al suo compiersi, è la misura campiana della tradizione e ci riporta al rovetto ardente dell'*Elegia di Portland Road* riletta alla luce delle pagine incandescenti dell'introduzione ad *Attesa di Dio*, uscita due anni dopo il testo su Heschel. Se, dopo anni e anni di ascolto e di penetrazione dell'opera amatissima di Simone Weil, Cristina può scrivere una serie di note critiche su tutto ciò che mancò a Simone per varcare la soglia, sintetizzando: «Mancò in una parola a Simone Weil l'incontro con la tradizione più antica e insieme più classica del cattolicesimo», e può ribattere colpo su colpo le veraci obiezioni di Simone perché da lei, anche da lei, ha appreso la vera critica, ciò non diminuisce affatto ma esalta l'amore e la fedeltà ad un maestro quale Simone Weil fu sempre per Cristina. E d'altra parte, pur splendida la rilettura di Simone attraverso la chiave della mancanza, la sua vera esegesi era già stata consegnata ai versi mirabili dell'*Elegia*, al centro del rovetto dove riavvampano *i vivi*: rovetto cuore di un inizio in cui si specchiano sapienza ed esperienza, trascendenza e umanità, che solo la poesia – a volte – può ricongiungere.

1. Cristina Campo, *Lettere a Mita*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 44.
2. Cristina Campo, *Attenzione e poesia*, in Ead., *Fiaba e mistero e altre note*, Firenze, Vallecchi, 1962, p. 67, ora in Ead., *Gli imperdonabili*, a cura di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1987, p. 170. Il saggio «Attenzione e poesia» (che porta in calce la data 1953) fu tradotto in spagnolo da María Zambrano e pubblicato in *Sur* [Buenos Aires], n.º 271 (luglio-agosto 1961), pp. 38-41.
3. Giovanna Scarca, *Nell'oro e nell'azzurro. Poesia della liturgia in Cristina Campo*, Milano, Ancora Editrice, 2010.
4. Per una bibliografia di e su Cristina Campo, *ivi*, pp. 231-244.
5. *Ivi*, pp. 63 e segg.
6. Cristina scrive a Traverso, il 24 gennaio 1957, di aver iniziato a leggere Montale solo nell'inverno '54-'55, e il 29 settembre 1956 gli aveva scritto tra l'altro: «Vorrei anche scrivere qualche verso - ho ripreso un po' di speranza in me stessa da quando Montale mi parlò delle mie poesie... (ma questo non lo dire a nessuno). Iersera ho visto Scheiwiller che partirà per Milano con le mie bozze il 4 o 5 di ottobre. Ma quel libretto [*Passo d'addio*] è una cosa molto vecchia, ormai. Ho in mente una poesia così diversa, adesso», cfr. Cristina Campo, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso*, a cura e con una nota di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2007, p. 78.
7. Ezra Pound, «Ars poetica», in Cristina Campo, *La tigre assenza* a cura e con una nota di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1991, p. 240; Cristina Campo, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, a cura di Maria Pertile, Venezia, Marsilio, 2010, p. 126; Simone Weil, *Venezia salva*, Tragedia in tre atti, traduzione e introduzione di Cristina Campo, Brescia, Morcelliana, 1963, p. 28.
8. Mario Luzi, «A guisa di congedo. Una religione dell'armonia del mondo», in *Per Cristina Campo*, Atti del Convegno di Firenze, Lyceum, 7-8 gennaio 1997, Milano, Scheiwiller, 1998, pp. 236-240.
9. Cristina Campo, «Parco dei cervi», in Ead., *Fiaba e mistero e altre note*, cit., p. 28, ora in Ead., *Gli imperdonabili*, cit., p. 151.
10. Una grande amicizia uni Cristina Campo e María Zambrano, che si conobbero a Roma alla fine degli anni '50 e si scrissero fino alla morte di Cristina: le lettere di Cristina a María si leggono in Cristina Campo, «*Se tu fossi qui*». *Lettere a María Zambrano*, a cura di M. Pertile, Milano, Archinto, 2009. È interessante annotare che Cristina Campo usa la figura del rovetto, e della fiamma nel rovetto, vincolandola alla memoria di Simone Weil, e che María Zambrano userà la figura della «fiamma» nell'omonimo capitolo di *De la aurora* dedicato a Cristina Campo. Su questa importante relazione mi permetto di rinviare a M. Pertile, «“Nadar sabe mi llama la agua fría”. Por la historia de dos amigas: María Zambrano y Cristina Campo», in *María Zambrano 1904-1991. De la razón cívica a la razón poética*, Actas del Congreso Internacional del Centenario de María Zambrano, Vélez-Málaga, 19-23 de abril de 2004, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación María Zambrano, Madrid, 2004, pp. 153-174; Ead., «L'hospitalitat intel·lectual de María Zambrano i Cristina Campo», Actes del Seminari *María Zambrano*, Càtedra d'Art i Cultura Contemporanis, Universitat de Girona, 21 maggio 2004, *Diònyssos*, 7 (inverno 2004-2005), Vilafranca del Penedés / Barcelona, pp. 123-132; Ead., «Segundas notas para la historia de dos amigas: María Zambrano y Cristina Campo», *República de las Letras*, Madrid, 86-88 (Abril 2005), pp. 122-143; Ead., «“Compatientes”. Acción poética de la Tradición en María Zambrano y Cristina Campo», Actas del X Seminario Internacional *María Zambrano. Pensar y saber: María Zambrano y la Tradición*, «Aurora. Papeles de Seminario permanente María Zambrano», 7 (novembre 2005), Barcelona, Publicacions UB, pp. 67-77; Ead., «*Quasi aurora consurgens*». *María Zambrano y Cristina Campo en el corazón De la Aurora*», Actas del V Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano, *Europa, sueño y verdad*, Vélez-Málaga, 22-25 de abril de 2008, *Antígona. Revista de la Fundación María Zambrano*, 4 (2009), pp. 75-82.
11. «Con un incedere lento che trattiene l'effluvio emotivo, l'elegia modula la dialettica tra ritorno e congedo, tra assenza e presenza, tra ciclo della rinascita primaverile e incombere della morte [...]. Il dramma è trattenuto dall'attrazione polare di figure dello scomparire e figure del permanere», Giovanna Scarca, *Nell'oro e nell'azzurro. Poesia della liturgia in Cristina Campo*, cit., p. 52; alle pp. 50-58 si trova una lettura molto bella e originale dell'*Elegia di Portland Road*.
12. Nello stesso agosto 1957, da poco composta l'*Elegia*, Cristina scrive all'amica Mita: «Quando ricordo quei giorni sorprendenti del “diario di colori” (eppure non c'era niente – ero proprio morta, e da poco) mi accorgo che furono quel che furono perché mi sentivo libera». Cristina Campo, *Lettere a Mita*, a cura e con un Nota di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 70 (lettera del 30 agosto 1957): espressioni quasi uguali a quelle dei versi centrali dell'*Elegia* ma che la Campo riferisce a se stessa.

13. Cristina Campo / Alessandro Spina, *Carteggio*, Brescia, Morcelliana, 2007, p. 22.
14. Cristina Campo, «Mattutino del venerdì santo», in Ead., *La tigre assenza*, cit., p. 52.
15. Giovanna Scarca, *Nell'oro e nell'azzurro. Poesia della liturgia in Cristina Campo*, cit., pp. 204-210.
16. Cristina Campo, «Diario bizantino», in Ead., *La tigre assenza*, cit., p. 49.
17. La poetessa argentina dedicò a Cristina la poesia «Anillos de cenizas», raccolta in *Los trabajos y las noches* (1965), cfr. Alejandra Pizarnik, *La figlia dell'insonnia*, a cura di Claudio Cinti, Milano, Crocetti Editore, 2004, pp. 60-61 e relative note del Curatore. Nei Diari editi di Alejandra Pizarnik sono numerose le riflessioni dedicate alla poetessa italiana e alla loro corrispondenza epistolare, alcune legate al proprio essere ebrea, cfr. Alejandra Pizarnik, *Diarios*, edición a cargo de Ana Becciu, Barcelona, Editorial Lumen, 2003. Le lettere di Cristina Campo ad Alejandra Pizarnik, inedite, sono depositate presso la Princeton University Library di Princeton NJ, *Alejandra Pizarnik Papers* CO 395. Esse costituiscono la testimonianza della straordinaria amicizia che legò la poetessa italiana alla poetessa argentina; il loro studio approfondito offre una migliore visione del pensiero e del percorso umano di entrambe, così lontane e così vicine.
18. Ernesto Marchese, «Ricordo di Cristina Campo: gli anni del *Russicum*», *Humanitas*, Rivista bimestrale di cultura, numero monografico dedicato a *Cristina Campo*, a cura di Enzo Bianchi e Pietro Gibellini, 3 (giugno 2001), p. 425.
19. T.S. Eliot, *Little Gidding*, in Id., *Quattro quartetti*, introduzione e note di Attilio Brilli, traduzione di Filippo Donini, Milano, Garzanti, 1994, p. 80-81.
20. Abraham Heschel, *L'uomo non è solo. Una filosofia della religione*, traduzione di Lisa Mortara e Elena Mortara di Veroli, introduzione di Cristina Campo, Rusconi, Milano, 1970, pp. 5-9, ora in Cristina Campo, *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 1998, pp. 163-167.
21. Ivi, p. 166.