

NICOLA DI NINO

## «LE TEMPS REVIENT», RISVOLTI SCRITTURALI DI UNA RACCOLTA MANCATA DI CRISTINA CAMPO

La produzione poetica di Cristina Campo, al secolo Vittoria Guerrini (1923-1977), seppur quantitativamente molto limitata, appena una trentina di liriche scritte tra il Cinquanta e il Settanta, segue un percorso costante di dialogo e ricerca del sacro<sup>1</sup>. Dagli esordi di *Passo d'addio* (1956), in cui la fine di un'esperienza amorosa avviava la *metanòia*, si giunge fino ai versi cristallini del *Diario Bizantino* (1977) vero e proprio testamento spirituale della poetessa d'origine bolognese. In mezzo si collocano diverse liriche che per anni sono state considerate dalla critica come versi dispersi in cui si riecheggiavano i temi della prima ed unica raccolta edita. In realtà le poesie della fine degli anni Cinquanta, sulle quali incentreremo il nostro contributo, dimostrano come la *quête* spirituale della Campo fosse davvero complicata. In questi versi si infittisce il dialogo con i testi sacri e l'esperienza di Paolo diventa un modello di riferimento per la Campo. Da ultimo le

<sup>1</sup> Tutte le liriche e alcune traduzioni sono raccolte in C. Campo, *La Tigre Assenza*, Milano, Adelphi, 1991, mentre i saggi sono confluiti in Id., *Gli Imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987 e in Id., *Sotto falso nome*, Milano, Adelphi, 1998. La Campo fu anche scrittrice epistolare e alcuni dei suoi carteggi, tra i più belli del Novecento, sono stati editi: C. Campo, *L'infinito nel finito. Lettere a Piero Polito*, Pistoia, Via del Vento, 1998, C. Campo, *Lettere a Mita*, Milano, Adelphi, 1999; C. Campo, *Tradurre Simone Weil. Lettere all'editore*, a cura di G. Fozzer, in «Humanitas», gennaio-febbraio 2000; C. Campo, W.C. Williams, V. Scheiwiller, *Il fiore è il nostro segno. Carteggi e poesie*, Milano, Scheiwiller, 2001; A. Emo, *Lettere a Cristina Campo, 1972-1976*, a cura di G. Fozzer, in «In forma di parole», Città di Castello, dicembre 2001; C. Campo, «*Cara, il viaggio è incominciato. Lettere di Cristina Campo a María Zambrano*», a cura di M. Pertile, in «Humanitas», 3, 2003; C. Campo, A. Spina, *Carteggio*, Brescia, Morcelliana, 2007; C. Campo, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, a cura di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2007. Stralci di lettere sono anche nella prima biografia dedicata all'autrice: C. De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002. I maggiori contributi critici sull'autrice sono raccolti nei seguenti volumi: *Per Cristina Campo*, a cura di M. Farnetti e G. Fozzer, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1998 e *Cristina Campo*, a cura di E. Bianchi e P. Gibellini, «Humanitas», Brescia, maggio-giugno 2001. Si ricordi anche la raccolta di scritti *Cristina Campo*, «Città di Vita», Firenze, 1996. Un un regesto di tutti gli interventi dedicati all'autrice è nel nostro *Cristina Campo: ritratti e carteggi*, in «Rivista di Letteratura italiana», XXII, 1, 2004, pp. 185-99.

liriche, come dimostreremo nell'analisi, dovevano costituire una raccolta organica da dare alle stampe, un progetto editoriale dal titolo *Le temps revient*<sup>2</sup>.

### 1. *Le letture, le amicizie e il passo d'addio*

Con il *Quadernetto*, un dono privato di poesie all'amica Margherita Pieracci<sup>3</sup>, e *Passo d'addio*, la prima ed unica raccolta di liriche pubblicata dall'autrice presso Scheiwiller nel 1956, si chiudeva la prima stagione poetica di Cristina Campo. Gli interessi dell'autrice si spostarono sulla prosa saggistica ma la poesia, intesa sia come momento di meditazione personale che come esperienza conoscitiva di altri percorsi letterari, non venne mai abbandonata.

Nella seconda metà degli anni '50, dopo aver a lungo studiato la cultura mitteleuropea traducendo scritti di Eduard Morike, Bengt Von Torne, Katherine Mansfield e di Virginia Woolf<sup>4</sup>, la Campo conobbe e fece propri l'estetismo del viennese Hugo von Hofmannsthal, su sollecitazione dall'allora compagno di vita Leone Traverso, la profonda spiritualità cristiana di Simone Weil e la nuova poesia ricca di simboli dell'americano William Carlos Williams. Di Hofmannsthal tradusse diversi studi poi raccolti nel volume *Viaggi e saggi*<sup>5</sup>; ad una ignara cultura italiana fece conoscere il pensiero della scrittrice francese attraverso le traduzioni *Lottiamo noi per la giustizia?* e *Pensieri e lettere* prima della magistrale versione della *Venezia salva*<sup>6</sup>. Infine la conoscenza, dapprima solo letteraria, di Williams si trasformò in una pro-

<sup>2</sup> Riprendiamo qui considerazioni svolte nel nostro precedente contributo "Le temps revient, una raccolta mancata di Cristina Campo", in «Humanitas», 3, 2005, pp. 471-488.

<sup>3</sup> L'autografo è stato pubblicato in «Humanitas», Brescia, maggio-giugno, 2001, pp. 445-457. Prima di questa sede il *Quadernetto* era stato pubblicato in maniera inadeguata in Campo, *La Tigre assenza*, cit.

<sup>4</sup> Nell'ordine: E. Morike, *Poesie*, Milano, Cederna, 1948 (ora in Campo, *La Tigre Assenza*, cit.); B. Von Torne, *Conversazioni con Sibelius*, Firenze, Monsalvato, 1943; K. Mansfield, *Una tazza di tè ed altri racconti*, a cura di V. Guerrini, Torino, Frassinelli, 1944 e V. Woolf, *Kew Gardens*, in *La posta letteraria* del «Corriere dell'Adda», Lodi, 31 ottobre 1953.

<sup>5</sup> H. von Hofmannstahl, *Viaggi e saggi*, Firenze, Vallecchi, 1958.

<sup>6</sup> Le traduzioni da Simone Weil furono: *Dell'arte*, in *La posta letteraria* del «Corriere dell'Adda», Lodi, 12 dicembre 1953; *Lottiamo noi per la giustizia?*, in «Tempo Presente», Roma, 1, 8, 1956; *Pensieri e lettere*, in «Letteratura», Roma, 39-40, 1959; *Venezia salva*, Brescia, Morcelliana, 1963 (ora in Adelphi, 1987) e *La Grecia e le intuizioni precristiane*, a cura di M. Pieracci Harwell e C. Campo, Milano, Rusconi, 1974.

fonda amicizia di cui ora possiamo comprenderne i tratti nel carteggio raccolto ne *Il fiore è il nostro segno*<sup>7</sup>. La poesia del poeta-medico americano trovò ben presto sinceri ammiratori in Mario Luzi e Vittorio Sereni. Proprio con quest'ultimo la Campo approntò un corposo volume di traduzioni da Williams. Agli stessi anni risale la traduzione del *Diario* di Virginia Woolf fatta a quattro mani con Giuliana De Carlo<sup>8</sup>.

Questi anni, ricchi di dense letture, traduzioni e prime prove letterarie, coincisero anche con la scoperta del mondo intellettuale romano. Dal 1955, infatti, la famiglia Guerrini si era trasferita da Firenze a Roma dove Guido, celebre direttore d'orchestra, aveva ottenuto un prestigioso incarico presso l'Accademia di Santa Cecilia. Nella città eterna Cristina ritrovò alcuni amici fiorentini e conobbe la musicista greca Margherita Dalmati, Roberto "Bob" Bazlen, il dottor Bernhard, l'esule Maria Zambrano e, soprattutto, Alessandro Spina al quale resterà legata da una profondissima amicizia<sup>9</sup>. I due collaborarono, nei primi anni Sessanta, alla traduzione della *Storia della città di rame* poi pubblicata da Scheiwiller nel 1963. A Roma la Campo trovò anche un nuovo compagno di vita dopo aver lasciato a Firenze Leone Traverso che, come lei stessa scrisse, fu il suo primo maestro:

Tu sai meglio di me quale fosse la mia cultura, quando cominciai a scrivere certe cose. Praticamente ignoravo la poesia di oggi, e ad eccezione (in certo senso) di Shakespeare, non conoscevo *a fondo* nessun poeta di nessun tempo; intendo dire che fino a 3 anni fa non avevo assimilato quasi nulla di quanto avrebbe potuto servirmi *come mestiere* più tardi. È strano che per trovare nella memoria qualcosa che vi abbia decisamente gettato un seme io debba risalire ai 13 anni, quando copiai da una rivista inglese la poesia *A Wife at daybreak* di Emily Dickinson, allora pochissimo conosciuta in Europa (e a me totalmente ignota, si capisce). È una delle poesie più perfette di Emily e una delle più difficili; quella poesia e le mie vecchie letture (Bibbia, favole, *Mille e una notte*) furono veramente gli unici semi che il mio terreno accolse completamente... Ma se ti dico che cominciai a leggere Montale soltanto nell'inverno '54-55... Ed Eliot nel '56... in fondo non mi dispiace aver cominciato dalle

<sup>7</sup> W.C. Williams-C. Campo-V. Scheiwiller, *Il fiore è il nostro segno. Carteggi e poesie*, Milano, Scheiwiller, 2001. Il volume oltre a contenere il carteggio tra la Campo, Williams e l'editore Scheiwiller, riproduce le poesie dell'americano tradotte dalla Campo.

<sup>8</sup> W.C. Williams, *Poesie*, tradotte da C. Campo e V. Sereni, Torino, Einaudi, 1962; V. Woolf, *Diario di una scrittrice*, a cura di V. Guerrini e G. De Carlo, Milano, Mondadori, 1959.

<sup>9</sup> Si veda lo splendido carteggio raccolto in *Lettere a un amico lontano* (Milano, Scheiwiller, 1998) ora in Morcelliana, cit.

radici invece che dalle foglie dell’albero, come accade a tanta gente del nostro mondo (mi pare). Il nostro tempo, che ho conosciuto pienamente solo venendo qui, mi avrebbe probabilmente travolta, e non nutrita, se non avessi avuto dietro di me le basi semplici e solide delle mie vecchie letture<sup>10</sup>.

Cristina conobbe Elemire Zolla, allora professore universitario, con il quale condivise tutti gli anni romani fino alla morte. Racconta Zolla:

la conobbi a Roma, nel 1958; si stabilì uno strano rapporto. In realtà ci si sentì perfettamente uniti, ma si finse di non esserlo. Le nostre letture erano diverse, in certo modo contrastanti, si diede per scontato che ci dividessero spazi mentali vastissimi. Poi ci si guardò con serietà maggiore, si lasciarono cedere le suggestioni che ci separavano, e fu quasi istantanea la decisione di convivere. Dal 1959, l’anno in cui cominciai a insegnare all’Università di Roma, [...], avevo trentatré anni e mi separai da tutti coloro che avevo fino a quel giorno frequentato e per un periodo straordinario Cristina e io si visse rivelando l’uno all’altro tutto ciò che nella vita si era scoperto<sup>11</sup>.

Zolla indirizzò la compagna verso nuove letture, così gli interessi di Cristina si spostarono dall’estetismo hofmannsthaliano alla religione e all’ascesi orientale e occidentale. Con Zolla approntò un’antologia della mistica che venne pubblicata nel 1963<sup>12</sup>. Inoltre l’autrice si dedicò principalmente alla prosa critica e nel 1962 pubblicò, presso Vallecchi, *Fiaba e mistero e altre note*, la sua prima raccolta di saggi.

I nuovi impegni letterari e la costruzione di un nuovo legame amoroso sottolineano come per la Campo si aprì una nuova stagione della vita che coincise con un netto distacco dal periodo fiorentino. Questa cesura è evidente nella richiesta che fece a tutti gli amici di distruggere ogni lettera anteriore al 1957 come scriveva a Margherita Dalmati:

Giorni fa sono stata a Firenze e ho bruciato due chili di carte – l’autodafé definitivo. Si sono salvate le tue lettere e poche altre, che ho portato qui a Roma. Poi ho scritto un testamento dove pregavo tutti di distruggere ogni mia lettera anteriore al 1957<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> De Stefano, *Belinda...*, cit., pp. 89-90. Dopo alcuni stralci ivi contenuti, il carteggio tra la Campo e Traverso è stato finalmente edito in Campo, *Caro Bul...*, cit.

<sup>11</sup> E. Zolla-D. Fasoli, *Un destino itinerante. Conversazioni tra occidente e oriente*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 36.

<sup>12</sup> *I mistici*, a cura di E. Zolla, Milano, Garzanti, 1963. La Campo vi collaborò firmando sempre con pseudonimi come Bernardo Trevisano o Giusto Cabianca.

<sup>13</sup> M. Dalmati, *Il viso riflesso della luna*, in *Per Cristina Campo*, cit., p. 124.

Quest'allontanamento e rifiuto di tutto ciò che apparteneva alla stagione fiorentina indica come la Campo intendesse cancellare le tracce di una qualche esperienza che la turbò profondamente. Nei primi anni Sessanta a Piero Polito, che rimase stupeito ma nello stesso tempo contento di aver trovato presso un antiquario fiorentino una copia di *Passo d'addio*, disse che le sue prime liriche erano da considerarsi come cose “preistoriche”<sup>14</sup>. Dunque, se il tema centrale sviluppato nelle poesie di questa raccolta, condensato nella bellissima *Moriremo lontani*, era l'impossibilità di stabilire un rapporto con un altro uomo, intuiamo che l'intenzione della Campo fosse quella di dimenticare tutti i momenti di un'incompiuta storia amorosa. Questa vicenda, finora oscura, emerge nel carteggio tra Luzi e Traverso dal quale comprendiamo che il rapporto tra Cristina e Leone si interruppe bruscamente nel 1953 con il poeta de *La barca* che rimase direttamente coinvolto:

Carissimo Leone non è stato bello che tu mi chiedessi quello che mi hai chiesto, né che io per alleviarti lo abbia accettato. L'unico modo di farle accettare il tuo proposito era che tu virilmente e lealmente glielo comunicassi. Ora, se ancora vorrai, bisognerà chiedere, caro e vecchio Leone, alla nostra purissima e antica amicizia la forza di parlare con dignità di questa triste vicenda. Dopo di che, ti prego, non mi chiedere più nulla di simile perché la mia psiche e i miei nervi non sopportano questi traumi. Sappi comunque che se veramente le vuoi bene, tu puoi riconquistarla e salvarla. Purché tu agisca con chiarezza, con limpidezza e con quella risoluzione che uomini complessi come te, contemplativi come te, timorosi dell'atto, hanno dovuto coraggiosamente prendere. Ne hai qualche esempio vicino<sup>15</sup>.

Lo sbandamento seguito alla rottura del legame con Traverso scosse Cristina che cercò conforto nell'amicizia di Luzi, conosciuto già dagli anni '40 quando lo scrittore era spesso ospite nella sua casa fiorentina di via de Laugier:

Ho veduto ancora Vittoria, non ho capito se partirà o no; si aggrappa disperatamente alla mia amicizia che è molta, ma non può purtroppo portarle alcun bene vero<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> P. Polito, *Attualità di Cristina Campo*, ivi, p. 267.

<sup>15</sup> Una “purissima e antica amicizia” lettere di Mario Luzi a Leone Traverso 1936-1966, a cura di A. Panicali, Manziana, Vecchiarelli, 2003, cartolina postale del [1 marzo 1953].

<sup>16</sup> Ivi, lettera del [17 marzo 1953].

Ma l'amore non poteva essere corrisposto così Cristina, dopo aver affidato le emozioni del momento alle liriche di *Passo d'addio*, decise di trasferirsi a Roma dove iniziò una *vita nova*.

L'avvio di questa nuova stagione esistenziale coincise con la scrittura di nuovi versi come fu rivelato a Mita, il nome confidenziale con cui Cristina si rivolgeva all'amica Margherita Pieracci: «Ho scritto molte poesie – no, non molte, solo 5 o 6 – poesie che non le piacerebbero affatto, ma che sono il mio solo tentativo di capire – e di sopportare»<sup>17</sup>. Si tratta di *Emmaus*, *Oltre il tempo, oltre un angolo*, *Sindbad*, *Estate indiana* e l'*Elegia di Portland Road*.

Queste cinque liriche sono state finora quasi dimenticate dalla critica forse perché ritenute nei temi troppo simili a quelle del *Quadernetto* e *Passo d'addio*. In realtà la Campo coltivò a lungo l'idea di raccoglierle in una nuova *plaquette* che testimoniasse il “rifiorire” della sua anima come scrisse alla Pieracci nel luglio del 1958:

Ho cominciato a copiare certe poesie, buttate giù su foglietti e abbandonate in un cassetto, e mi sono trovata a lavorarci ogni giorno, per 6-7 ore a volte. Potrebbe forse diventare un libretto e chiamarsi “Le temps revient”, che era il motto di Lorenzo, e che per me significa, molto più che rinascita, riflusso, temps retrouvé, rifiorire di vecchi tronchi (sì, come il lauro secco sullo stendardo di Lorenzo): il mio paesaggio, la mia lontana adolescenza – tutto questo all'orlo – di che cosa? Come una cosa salvata, portata in salvo (ogni poeta oggi porta la sua)<sup>18</sup>.

Dunque la poetessa lavorò in maniera assidua sui componimenti e, oltre a revisionare di continuo il materiale, lo sottopose ai suoi amici più fidati (*Oltre il tempo, oltre un angolo* ed *Estate indiana* furono spedite al poeta Remo Fasani, e della prima possediamo anche numerose varianti) e ne anticipò la pubblicazione su rivista (*Oltre il tempo, oltre un angolo* e *Sindbad* comparvero appaiate sul numero di Paragone dell'ottobre 1958 e nel dicembre dello stesso anno l'*Elegia di Portland Road* uscì su Palatina) probabilmente alla ricerca di un giudizio da parte del mondo letterario.

Ma se la Campo non fu scalfita dal totale silenzio della critica nei suoi confronti, un atteggiamento al quale era abituata visto che anche l'uscita di *Passo d'addio* fu accompagnata dall'indifferenza della

<sup>17</sup> Campo, *Lettere a Mita*, cit., lettera n. 68 del 25 ottobre 1957.

<sup>18</sup> *Ivi*, lettera n. 92 del 24 luglio 1958.

stampa specializzata<sup>19</sup>, l'autrice ripose definitivamente il progetto nel cassetto perché qualche amico, cui aveva spedito i versi, non fu entusiasta delle nuove poesie. Ad esempio la Campo scrisse a Mita di essere rimasta «sconvolta» dal giudizio negativo che Maria Chiappelli espresse nel leggere l'*Elegia di Portland Road*<sup>20</sup>,

Se è vero che le poesie in questione a stento si allontanano dai temi di *Passo d'addio* come scrisse la Del Serra:

Nelle *Sparse* del '57-'58, Cristina ancora la sua topografia lirica dell'anima ad un centro tematico preciso, di origine mistica (...), ossia la fine angosciata e felice della cerca, della *quête* o viaggio interiore, e l'approdo notturno (il luziano, epifanico "avvento") ad una forma sempre molto combattuta di *amor fati*<sup>21</sup>.

A nostro modo di vedere esse costituiscono una tappa decisiva nell'itinerario poetico campiano. Questi nuovi versi dovevano testimoniare la travagliata e interminabile *quête* interiore dell'*animus* poetico, alla disperata ricerca di un approdo stabile. Una ricerca che, seppur non trovò conclusione, contribuì a spingere ancora di più la Campo verso la mistica. E non è un caso che l'ultima tappa poetica campiana coincida proprio con l'adesione alla religione ortodossa come testimoniato dalle splendide liriche del *Diario bizantino*.

## 2. «Le temps revient»

Le liriche che avrebbero dovuto costituire *Le temps revient* non furono ordinate dalla poetessa, dunque noi le disponiamo seguendo il criterio cronologico di uscita sulle riviste.

Il gruppetto di poesie si apre con *Emmaus* che comparve sulla rubrica Posta letteraria del «Corriere dell'Adda» il 14 dicembre 1957<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Scriveva a Mita: «Leone ha scritto bene sul *Passo*. Non ho potuto dir niente. È stata certo una debolezza – ma delle 6 persone a cui l'avevo mandato non *una* mi ha risposto...», *ivi*, lettera n. 40, [6 febbraio 1957].

<sup>20</sup> *Ivi*, lettera n. 59 [25 agosto 1957].

<sup>21</sup> M. Del Serra, «*Fino alla più aerea lama*: La poesia come rito sublime, in *Per Cristina Campo*, cit., p. 155.

<sup>22</sup> La rubrica venne fondata da Cristina Campo e Gianfranco Draghi nel 1951. Trovarono spazio gli scritti di molti loro amici e furono anticipate alcune traduzioni e saggi della Campo prima di essere raccolti in volume.

Nella lirica la Campo affronta il problema dell'impossibilità di avere un contatto stabile con la divinità. Il tema è affine a quello sviluppato in *Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere* in *Passo d'addio* dove la poetessa si presentava come emula di Saulo destato sulla *via di Damasco*<sup>23</sup>:

...

Ti cercherò per questa terra che trema  
lungo i ponti che appena ci sorreggono ormai  
sotto i meli profusi, le viti in fiamme.  
Volevo andarmene sola al Monte Athos  
dicevo: restano pagine come torri  
negli alti covi difesi da un rintocco.

...

Ma ora non sei più là, sei tra le grandi ali incerte  
trapassate dal vento, negli aeroporti di luce.

...

nei denti disperati degli amanti che non disserra  
più il dolce fiotto, la via d'oro del figlio...

L'io lirico, raggiunto il deserto di Emmaus dove Cristo si rivelò ai discepoli (*Marco* 16,12 e *Luca* 24,13-15), è consci dell'inafferrabilità divina e rinvia la speranza di un contatto nel futuro (*cercherò*). Il tempo presente, cui si passa con il *sorreggono* del v. 2, è dominato dalla fragilità che è resa foneticamente dall'allitterazione (*Ti ... terra ... trema*) che scuote *ponti* che *appena ci sorreggono*.

I due successivi imperfetti (*Volevo ... dicevo*), afferenti alla sfera dei tempi narrativi, sottolineano il mancato compimento dell'ascesa solitaria (*sola* al v. 4) del Monte Athos, il rilievo posto all'estremità della penisola dello Haghion Oros, il “Monte Santo”, la più orientale delle penisole calcidiche dove un anonimo frate scrisse i *Racconti di un pellegrino russo*<sup>24</sup>.

Questa oscillazione temporale, che testimonia il tormento spirituale dell'io lirico, ritorna al v. 5 con il presente *restano*: la poetessa avverte la difficoltà nel percorrere la via ascetica che si materializza nelle *torri* e *alti covi* (vv. 6-7) duri da scalare. La solitudine è rotta, e

<sup>23</sup> Si veda la nostra interpretazione nel *Commento a “Passo d'addio” di Cristina Campo*, in «Il Nuovo Baretti», Cosenza, 1, 2003, pp. 277-317.

<sup>24</sup> *Racconti di un pellegrino russo*, Milano, Rusconi, 1973.

forse parzialmente attenuata, dal *rintocco* di un campanile (gli *alti covi*) dell’eremo greco.

Il secondo movimento, preceduto anch’esso dai puntini di sospensione che inducono nella lirica un senso di precarietà e di lentezza, è aperto da un’avversativa che segnala subito un cambiamento di condizione. Domina il tempo presente (*sei ... sei*) rafforzato dall’avverbio *ora* e il ritmo si distende su versi più lunghi; questa sensazione di una maggiore spazialità è resa anche con l’aggettivo *grande* correlato ad *ali* (v. 7). Gli stessi *aeroporti di luce* (v. 8) sottolineano, metaforicamente, le vaste dimensioni celesti; una realtà, purtroppo, non pertinente all’io lirico visto il passaggio alla seconda persona. Se in questi due versi dominano gli spazi ampi, nei successivi due si torna alle proporzioni minime delle bocche oranti (*denti disperati*; un’immagine che ritroveremo nella *Tigre Assenza* e che ha origine biblica in Matteo 13,50: «E li getteranno nella fornace ardente. Là sarà pianto e stridore di denti»; ma anche in 22,13; 24,51 e 25,30) dei fedeli (*amanti*), che non frenano un lieve rivolo di sangue (*dolce fiotto*) che scende dalle loro labbra come quello sparso da Cristo (*figlio*) sulla croce. Dunque, negli ultimi quattro versi della lirica, si assiste ad un chiaro mutamento d’animo che viene reso foneticamente mediante la lunga allitterazione della dentale sonora *d* che percorre i vv. 9-10 a differenza della sorda *t* che individuava nel primo verso un senso di fragilità e precarietà.

*Oltre il tempo, oltre un angolo*, che uscì sul numero di ottobre del 1958 di “Paragone”<sup>25</sup>, continua il tema della ricerca religiosa sviluppato in *Emmaus*. La lirica, divisa in quattro movimenti, è raggruppabile intorno a due nuclei tematici. Nel primo la poetessa rievoca il passaggio di Cristo sulla terra, un cammino doloroso segnato dalle *Troppe* (anafora ai vv. 1-3) esperienze negative che il Figlio ha visto e sopportato. È proprio il campo semantico della vista a dominare: *palpebre, ciglia, travede, lacrime* che rinviano, come in *Ora tutta la vita è nel mio sguardo*, ad uno dei motivi dominanti dei *Salmi* 68,4: «Sono spizzato nel gridare; / è riarsa la mia gola, / i miei occhi si consumano / per l’attesa del mio Dio». Uno sguardo, quello divino, che presto si è spento per l’indifferenza umana dalla quale si stacca, isolato, l’io lirico che *febbre*, *indomabile*, ne attende il ritorno *oltre il tempo, oltre un angolo*:

<sup>25</sup> «Paragone», IX, 106, ottobre 1958.

What sorrow  
beside yuor sadness  
and what beauty  
W.C. WILLIAMS

Troppe cose hanno accolto le tue palpebre  
l'attenzione t'ha consumato le ciglia.  
Troppe vie t'hanno ripetuta,  
stretta, inseguita.

La città da secoli ti divora  
ma per te travede, sogno e sfacelo  
di luci e piogge, lacrime senili  
sulla ragazza che passa  
febbrile, indomabile, oltre il tempo, oltre un angolo.

Nel secondo movimento la speranza diventa ossessione e si manifesta nel grido *Ritorna!*. L'invocazione è simile a quella dei *vecchi di Santa Maria del Pianto* (chiesa romana costruita nel 1546 dopo un'apparizione di Maria piangente) e dei fedeli di *Siloé* (la biblica piscina, posta all'estremità sudorientale di Gerusalemme, è frequentata da quando Gesù vi mandò il cieco a lavarsi, dopo avergli ridato la vista. L'episodio è raccontato in *Neemia* 3,15; *Isaia* 8,6; *Luca* 13,4 e *Giovanni* 9,7-11). Questi uomini, quasi *spettri radicati / nel glutine blu dell'asfalto* (vv. 14-15) cercano un segno della presenza divina anche solo in un *fiore che avvampa, bianco*. Un verso, questo, che racchiude tutta la consapevolezza dell'intangibilità divina nell'*adynatōn avvampa, bianco*.

L'impossibilità del contatto è comune a tutti gli uomini, *tutti viviamo* (v. 17), e si noti che solo ora l'io lirico passa alla seconda persona plurale dopo che nei precedenti 16 versi si è rivolto solo al "tu" divino. In quest'ultimo, isolato verso, il paragone di Cristo con le *stelle spente* testimonia un'ulteriore sconfitta che spinge l'io lirico al silenzio come l'allitterazione della s sembra suggerire:

Ritorna! gridano i vecchi di Santa Maria del Pianto,  
la ronda della piscina di Siloé  
con i cani, gl'ibridi, gli spettri  
che non si sanno e tu sai  
radicati con te

nel glutine blu dell’asfalto  
e credono al tuo fiore che avvampa, bianco -

poiché tutti viviamo di stelle spente.

Questa lirica presenta qualche problema filologico. L’epigrafe è tratta dalla lirica *Brilliant sad sun* di William Carlos Williams (in *Collected poems 1921-1931*), ma è riprodotta in maniera differente rispetto all’originale che recita così: «What beauty / beside your sadness- / and what sorrow». Come si vede la Campo inverte le ultime parole del primo e terzo verso in modo da enfattizzare l’ambivalenza del dolore che è anche bellezza. Segnaliamo, inoltre, che questa poesia venne spedita, prima di essere pubblicata in rivista, all’amico e poeta svizzero Remo Fasani<sup>26</sup> con le seguenti varianti: v. 2 *l’attenzione t’ha consumato le ciglia*] *l’attenzione ti ha consumato le ciglia*; v. 6 *ma per te travede, sogno e sfacelo*] *ma travede per te, sogno e sfacelo*; v. 11 *la ronda della piscina di Siloè*] *la frotta della Piscina di Siloè*; v. 12 *con i cani, gl’ibridi, gli spettri*] *con i randagi, gl’ibridi, gli spettri*.

I primi due interventi sono minimi e rispondono solo alla volontà di dare una maggiore musicalità al verso: è significativo, ad esempio, come il v. 6 sia un endecasillabo non ortodosso con accento di 5<sup>a</sup>, mentre nella correzione presente nella copia inviata a Fasani l’endecasillabo è canonico.

Nei vv. 11 e 12 il passaggio *ronda*] *frotta e cani*] *randagi* rientra nei tipici interventi campiani volti a cercare una maggiore specificazione semantica. Il sostantivo *frotta* rende meglio l’idea dell’enorme affluenza dei devoti a Siloé, mentre l’aggettivo *randagi* meglio qualifica la condizione di precarietà dei fedeli che errano alla ricerca dell’approdo divino.

In *Sindbad*, che comparve sullo stesso numero di “Paragone” di *Oltre il tempo, oltre un angolo*, la Campo torna alla struttura tetrastica non rimata, lo schema metrico dominante nel *Quadernetto* e in *Passo d’addio*. In questo caso ci troviamo di fronte a tre quartine, chiuse da un ottonario, composte da versi non rimati di varia lunghezza con cinque soli endecasillabi, tra cui tre “eccidenti” (vv. 2, 5 e 12) di impronta montaliana, e un’assonanza ai vv. 6-7. La forma “classicheggiante” del componimento è visibile anche sul piano retorico; molte, infatti, sono le figure utilizzate:

<sup>26</sup> Ne dà notizia la Pieracci nelle *Note* poste all’edizione de *La Tigre Assenza*, cit., p. 247.

L'aria di giorno in giorno si addensa intorno a te  
di giorno in giorno consuma le mie palpebre.  
L'universo s'è coperto il viso  
ombre mi dicono: è inverno.

Tu nel vergine spazio dove si cullano  
isole negligenti, io nel terrore  
dei lillà, in una vampa di tortore,  
sulla mite, domestica strada della follia.

Si stivano canapa, olive  
mercati e anni... Io non chino le ciglia.  
Mezzanotte verrà, il primo grido  
del silenzio, il lunghissimo ricadere  
del fagiano tra le sue ali.

L'anafora ai vv. 1-2 si riallaccia alla ricerca che andava *oltre il tempo, oltre un angolo* della precedente poesia, ma soprattutto collega l'esperienza poetica a quella di Sindbad. A quell'«Odisseo d'Oriente»<sup>27</sup> che solcava spazi vergini fino ad approdare su *isole negligenti*, si contrappone il tormentato io lirico che non solo è atterrito dal tenue profumo dei *lillà* (v. 6) ma trasforma, ossimoricamente, il volo delle candide *tortore* (v. 7) in una *vampa* (v. 7).

L'inquietudine della ricerca, la *follia* del v. 8, è marcata sul piano retorico dagli ossimori (v. 8) *mite – follia* e (v. 11) *grido – (v. 12) silenzio*. Nonostante le difficoltà, le *ombre* e l'*inverno* (v. 4) che contribuiscono a celare la via verso il divino, l'io lirico non si rassegna e la speranza, resa metaforicamente con l'immagine di stivare *canapa e olive* (v. 9), evita la rassegnazione: *Io non chino le ciglia* (v. 10).

Ecco che l'inquietudine delle prime due quartine si placa con la certezza che *Mezzanotte verrà ed il primo grido / del silenzio* annuncerà l'incontro con il divino. Ancora una volta la *mezzanotte*, l'attimo in cui il tempo cede alla ciclicità, consentirà all'anima la *visio* che nella lirica era annunciata dai termini *palpebre* (v. 2), *viso* (v. 3) e *ciglia* (v. 10). L'immagine, che era già nel v. 4 *riconduca la vita a mezzanotte* di *Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere in Passo d'addio*, è biblica (Atti 10,30-31):

---

<sup>27</sup> Campo, *Della fiaba*, 1971, in Id., *Gli imperdonabili*, cit., p. 30.

Tre giorni fa, verso quest'ora, me ne stavo facendo la preghiera dell'ora nona nelle mia casa, quand'ecco comparirmi davanti un uomo in fulgida veste, che mi dice: "Cornelio, la tua preghiera è stata esaudita e Dio si è ricordato delle tue elemosine".

*Estate indiana* è l'unica lirica senza data, ma possiamo almeno formulare un'ipotesi sul periodo di composizione. Prima di essere stata spedita al poeta svizzero Remo Fasani insieme a *Oltre il tempo, oltre un angolo*, la Campo celò i versi del componimento nelle righe di una epistola spedita a Mita il 25 ottobre del 1957 che diventa, dunque, il termine *post quem*. Era la stessa lettera in cui la poetessa confidava all'amica la stesura delle liriche di *Le temps revient*. La riportiamo per intero:

Carissima, tutto è arrivato bene. Sarebbe così bello farlo insieme, questo numero di Stagione – rileggere insieme tante cose. Anche il Williams si forma, lentamente. Potrebbe venire un libro molto bello, poi mi dà tanta gioia. Dice tutto quello che io non oso dire in questi giorni – tutto il mutamento e il pericolo che è in quest'aria di ottobre – come una primavera capovolta nel fiume. Ci sono tante cose che non capisco – che giorno per giorno cambiano volto e voce. Un giorno è indifferente fino alla morte – le foglie sono già raccolte in mucchi, per terra – un giorno il terrore di vivere s'apre come un astero rosso. Poi si conosce già tutto, si sa quel che avverrà, più o meno; eppure tutto si oscura e si rischiara con sempre nuova disperazione.

Penso che di questa lettera non capirà una parola. Nemmeno io, dopo tutto. Ho scritto molte poesie – no, non molte, solo 5 o 6 – poesie che non le piacerebbero affatto, ma che sono il mio solo tentativo di capire – e di sopportare.

Mi scriva presto per favore, sono in pena per il suo posto, più di lei se è possibile. Vorrei farle vedere – ma no – questa luce fra pioggia e pioggia – che nel fondo del fiume la sera, tra nebbia e lumi, è una luce di trasparente foresta.

La mezzanotte di Sindbad ha sancito l'ingresso dell'io lirico in una nuova fase. Siamo nello stesso *Ottobre* che apriva *Passo d'addio* e che vedeva l'autrice intenta a ripiegare *i bianchi abiti estivi*. Nel titolo è evocata l'estate di San Martino, le giornate di tempo mite dei primi di novembre, che indubbiamente hanno influenzato l'autrice nella stesura di questi versi. Proprio nel 1958 scriveva a Mita:

Qui è cominciata l'Estate di san Martino, di un giallo azzurro metallico. La città di giorno, il fiume di notte, sono sparsi di piccoli dischi d'oro. Quando piove esco sola verso le 11 di sera; il fiume è di un viola – nero trasparentis-

simo in cui si torcono sagome bianche di alberi, e il cielo un fumo vinato, pesante. A volte la pioggia cessa e la città deserta è una foglia nera, caduta – lucente e così fragile da crepitare nel pugno. Ma un'ora è più bella dell'altra, da poco sono cominciate le nebbie e verso le 5 del pomeriggio, quando tutti i lumi sbocciano insieme sui ponti, sulla città ancora azzurra – non so dirle, tutto diventa mare – come un arrivo di meduse sull'onda ancora chiara – un affiorare e uno scorrere insieme, perché li vedo dall'auto quei lumi, e i ponti ruotano<sup>28</sup>...

Il motivo dominante di questa lirica, che era stato anticipato negli ultimi versi di *Sindbad*, è la ciclicità: solo le periodiche ascese e ricadute permettono di avere un contatto con il divino.

*Estate indiana* si apre con due movimenti che segnalano come la poetessa sia ritornata nella dimensione terrena:

Ottobre, fiore del mio pericolo –  
primavera capovolta nei fiumi.

Un'ora m'è indifferente fino alla morte  
– l'acero ha il volo rotto, i fuochi annebbiano –  
un'ora il terrore di esistere mi affronta  
raggiante, come l'astro rosso.

Il rientro nel mondo materiale non è pacifico e suscita nell'io lirico un sentimento di *pericolo* (v. 1) e di precarietà che è reso mediante il paragone con il polline dell'acero che viene soffiato in tutte le direzioni dal vento (*l'acero ha il volo rotto*, v. 4). Il senso di provvisorietà aumenta nei successivi due versi dove la poetessa si dice dominata dal *terrore di esistere* (v. 5) che è personificato nell'*astro rosso* (v. 6), un'immagine che Cristina aveva spiegato a Mita qualche tempo prima: «Un giorno il terrore di vivere s'apre come un astro rosso»<sup>29</sup>.

Ma dopo un breve lasso di tempo, *un'ora* (in significativa posizione anaforica ai vv. 3 e 5), l'io lirico riacquista la dimensione umana e tutto torna normale:

Tutto è già noto, la marea prevista,  
pure tutto si ottenebra e rischiara  
con fresca disperazione, con stupenda  
fermezza...

<sup>28</sup> Campo, *Lettere...*, cit., lettera n. 106 [17 novembre 1958].

<sup>29</sup> *Ivi*, lettera n. 68, 25 ottobre [1957].

La periodicità della *marea* (v. 7) e il giorno che *si ottenebra e rischiara* (v. 8) inducono un senso di rilassatezza e quiete che placano l'ansia dell'io lirico. Anche la metrica sembra assecondare la ritrovata pace visto che ora scorre sui ritmi della tradizione: si vedano i due endecasillabi ai vv. 7-8.

Ma l'ultimo movimento, collegato al precedente da uno “scalino metrico” ai vv. 10a-10b, proprio come un riflusso di marea, cambia di nuovo la situazione e riporta l'incertezza:

La luce tra due piogge, sulla punta  
di fiume che mi trafigge tra corpo  
e anima, è una luce di notte  
– la notte che non vedrò –  
chiara nelle selve.

Le immagini della ciclicità condensate in questi cinque versi sono parecchie. La *luce* (vv. 10b e 12) diventa presto *notte* (vv. 12-13), ma poi torna *chiara* (v. 14). La sensazione di fluidità e mutevolezza è resa dalle *piogge* (v. 10b) che si fanno *fiume* (v. 11) e lo smarrimento di fronte al divino è restituito con il dantismo *selve* che emblematicamente chiude anche la lirica. In mezzo a questo vortice l'io lirico si sente come trafigitto *tra corpo e anima* (vv. 11-12). La stessa immagine è in *Diario bizantino* dove è risemantizzata nella lama a doppio taglio che spicca, per usare un verbo tanto caro alla Campo, l'anima dal corpo che così può finalmente raggiungere il definitivo approdo spirituale.

La metrica e il lessico della lirica meritano una qualche considerazione. I versi sono a maggioranza endecasillabi (vv. 1, 2, 7, 8, 11 e 12) regolati da una sola rima interna: v. 12 *notte* – v. 13 *notte* (con l'assonante *morte* al v. 3), poi anafore ai vv. 3-5, 7-8 e una consonanza ai vv. 5-10. Piuttosto ricercato è il registro lessicale: i verbi *annebbiano* e *ottenebra*, i sostantivi *acero*, *astero* e l'aggettivo *raggiante* sono davvero rari nella lirica del secondo Novecento. Al repertorio stilnovistico sembrano appartenere i termini *trafiggere* e *anima* oltre al già ricordato *selve*.

Dall'ottobre di *Estate indiana* si passa alla primavera dell'*Elegia di Portland Road*, la lirica che forse avrebbe dovuto chiudere *Le temps revient*.

La poesia uscì su Palatina nel dicembre del 1958<sup>30</sup>, ma venne stesa durante l'estate del 1957 perché nell'agosto di quell'anno la Campo

<sup>30</sup> «Palatina», II, 8, ottobre-dicembre 1958.

scrisse a Mita di aver ricevuto un parere negativo sui versi da Maria Chiappelli:

Ieri mi scrisse Maria Chiappelli, a cui avevo mandato l'*Elegia di P[ortland] R[oad]*. Una lettera folle (“sono sconvolta, lascia ch’io m’inginocchi” ecc.) che mi ha messo addosso una paura terribile, perché M.C., con tutta la sua intelligenza, rappresenta proprio quei pericoli dai quali devo assolutamente salvarmi (e che speravo, in quella poesia, di avere evitato). Così penso di aver sbagliato ancora. L’ho mandata a Seroni, cervello freddo, e ora aspetto la doccia. Ma come poco m’importa, in fondo, anche di questo. Devo essere assai malata<sup>31</sup>.

È probabile, dunque, che le versioni spedite alla Chiappelli e a Seroni fossero differenti da quella che uscì a stampa, ma purtroppo tali autografi non sono reperibili.

La stesura definitiva dell’*Elegia* porta una nota d’autore in cui la Campo spiegava che Portland Road fu l’«ultima residenza di Simone Weil a Londra». Il particolare è ricordato e ampliato da Pétrement:

Trova [Simone Weil] una camera in un quartiere piuttosto povero, al n. 31 di Portland Road, Holland park, presso Mrs Francis, la vedova di un maestro, madre di due ragazzini. Simone scrive il 22 gennaio che la sua padrona di casa è simpaticissima, e il 1° febbraio che la camera è graziosissima, “al piano superiore di un cottage, con rami d’albero pieni d’uccelli e, alla sera, di stelle, proprio davanti alla finestra”<sup>32</sup>.

Il rinvio all’autrice francese, cui idealmente sono dedicati i versi, non si ferma al titolo ma torna anche all’interno della lirica dove il *Tamigi* e il *Tevere* collegano simbolicamente le città delle due scrittrici.

Cristina sentiva di condividere con Simone quell’*Attesa di Dio* che dava il titolo ad un libro della francese molto amato da Cristina<sup>33</sup>. Del resto una costante nella lirica della Campo era quella di trovare degli immaginari compagni di viaggio: in *Passo d’addio* erano stati il *salmista* e i *vecchi di Colono* (*Ora non resta che vegliare sola*, v. 2), mentre in queste liriche la poetessa aveva condiviso le tappe della sua *quête*

<sup>31</sup> Campo, *Lettere...*, cit., lettera n. 59 [25 agosto 1957].

<sup>32</sup> S. Pétrement, *La vie de Simone Weil*, Paris, Fayard, 1973, trad. it. *La vita di Simone Weil*, Milano, Adelphi, 1994, p. 638.

<sup>33</sup> S. Weil, *Attente de Dieu*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1969, tr. it. *Attesa di Dio*, Milano, Rusconi, 1972.

spirituale con i trappisti del Monte Athos (*Emmaus*, v. 4), con i fedeli di Santa Maria del Pianto e della piscina di Siloè (*Oltre il tempo, oltre un angolo*, vv. 10-11) e con l'eterno viaggiatore Sindbad.

La primavera, termine chiave della lirica visto che è l'unica parola in rima (vv. 1 e 9 e assonante con *libera* al v. 13), è la nuova stagione che apre l'*Elegia di Portland Road*.

I versi liberi dell'ultima lirica del piccolo *corpus*, regolati da anfore ai vv. 1-8b-9 e ai vv. 15-16, da una assonanza ai vv. 15-16 e da alcuni richiami lessematici (v. 1 *primavera* – v. 2 *primavere* – v. 9 *primavera*; v. 6 *eterna ... eterne* e v. 11 *quasi assenti* – v. 12 *quasi assente*), non sono ravvivati dai colori della stagione della rinascita, ma sono dominati dall'oscurità (v. 1 *scura* – v. 3 *scurve* – v. 9 *scura* – v. 10 *nubi*) come già era accaduto in *Oltre il tempo, oltre un angolo* e in *Sindbad*.

Il primo movimento, aperto dal *refrain* *Cosa proibita, scura la primavera* che precederà anche la seconda strofe, ruota attorno al ricordo del lungo itinerario compiuto dall'io lirico, *per anni camminai* (v. 2), che si ritrova di nuovo in un presente precario: *staccano, tremano* (v. 7), *addio* (v. 8a):

Cosa proibita, scura la primavera.

Per anni camminai lungo primavere  
più scure del mio sangue. Ora tornano sul Tamigi  
sul Tevere i bambini trafitti dai lunghi gigli  
le piccole madri nei loro covi d'acacia  
l'ora eterna sulle eterne metropoli  
che già si staccano, tremano come navi  
pronte all'addio...

Cosa proibita  
scura la primavera.

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?

(E al centro del roveto riavvampano i vivi  
nel riso, nello splendore, come tu li ricordi  
come tu ancora li implori).

Al lungo giglio portato dai bambini durante la loro prima comunione (v. 4) e alle mimose che nascondono le madri (v. 5), si contrappone il fiore del ciliegio scelto dall'autrice in quanto era il simbolo del distacco dalla vita terrena nelle civiltà orientali:

Non a caso lo spirito del samurai ha scelto a purissimo simbolo il delicato fiore del ciliegio. Come nel raggio del sole mattutino un petalo di ciliegio si stacca e scende a terra luminoso e sereno, così l'uomo impavido deve potersi staccare dall'esistenza silenziosamente e senza turbamento<sup>34</sup>.

L'immagine, inoltre, sembra presa da Williams: «il ciliegio fiorito / è una nebbia sui boschi»<sup>35</sup>.

Il rosso del frutto del ciliegio, che contrasta con i colori più tenui del giglio e dell'acacia, sembra accendere la *fiamma libera* (v. 12) dell'io lirico che vuole scendere *al centro del roveto* (v. 13) dove insieme alla Weil, che secondo noi è la persona celata dietro il *tu* dei vv. 14-15, attendere la *visio* divina come fu per Mosè:

«Gli apparve l'angelo del Signore in una fiamma di fuoco, dal mezzo di un roveto. Mosè guardò: ecco che il roveto bruciava nel fuoco, ma non era divorzato» *Esodo* 3,2-6.

«Quarant'anni dopo gli apparve nel deserto del monte Sinai un angelo tra le fiamme d'un roveto ardente. A quella visione Mosè rimase stupefatto, e mentre si avvicinava per vedere meglio, si udì la voce del Signore: «*Io sono il Dio dei tuoi padri, il Dio di Abramo d'Isacco e di Giacobbe*». Tutto tremante Mosè non osava alzare lo sguardo» *Atti* 7,30-32.

Gli ultimi tre versi della lirica, posti in rilievo tra parentesi, aperti da una lunga allitterazione delle consonanti *r* e *v* e giunti dalla anafora *come tu* e dall'assonanza *ricordi – implori*, non costituiscono solo la conclusione dell'*Elegia*, ma sembrano racchiudere il tema centrale di *Le temps revient*. L'immagine biblica divenne il desiderio ultimo della Campo tanto che lo ribadì in liriche successive come *Missa romana* e *Mattutino del Venerdì Santo*. Ed è proprio con questo compimento, insieme agli altri del *Diario bizantino*, che l'*animus* poetico troverà finalmente l'approdo definitivo della sua *quête*:

<sup>34</sup> G. Herrigel, *Lo zen e il tiro con l'arco*, Milano, Adelphi, 2001, p. 97.

<sup>35</sup> In questa notte..., in Williams, Campo, Scheiwiller, *Il fiore...*, cit., p. 137.

Il cammino della poesia è uno e non reversibile... essa non è altra cosa dalla reverenza per il significato teologico del limite: il precetto di operare a somiglianza di Dio: dal Sinai al cespuglio ardente, dal Tabor a un pezzetto di pane<sup>36</sup>.

In conclusione, abbiamo tentato di dimostrare che nelle intenzioni della Campo *Le temps revient* doveva costituire il diario della sua seconda tappa poetica. Queste cinque nuove poesie fissavano gli intervalli nel percorso di ricerca spirituale dopo che *Passo d'addio*, e il suo cartone preparatorio del *Quadernetto*, aveva sancito il rifiuto delle passioni mondane.

Il nuovo itinerario intrapreso non si era dimostrato lineare e semplice, ma l'autrice aveva compreso che solo un animo affrancato dalle cadenze quotidiane avrebbe potuto liberarsi dagli ostacoli e dai tormenti. Inoltre, la condizione fondamentale per l'ascesi era la solitudine e questo sarà il tema sviluppato in *La tigre assenza* e *Missa romana*, le liriche della terza stagione poetica campiana. Infine, con i versi del *Diario bizantino*, l'ultima tappa poetica, la Campo perverrà alla totale adesione al credo bizantino che le aprirà le strade della mistica.

Dunque *Le temps revient* non è un insieme sparso di poesie, ma un *corpus* compatto e omogeneo la cui funzione è quella di preparare l'animo poetico all'anelito divino proprio come la preghiera:

Ma io non ho, davvero, che la poesia come preghiera – ma posso offrirla? E quando mai la sentirò così vera (non dico pura, ma è differente?) da poterla deporre a quell'altare – di cui non vedo e forse non vedrò mai che i gradini – come un cesto di pigne verdi, una conchiglia, un grappolo?  
Di giorno in giorno mi persuado sempre più che non ho altro rosario, altra spada, altro libro, altro cilizio che questo. E io non parto dall'amore di Dio – sto nel buio; ma vorrei fare qualche cosa che agli altri sembrasse nato alla luce. Ma devo purificarmi, lei non ha idea dei miei peccati, dei miei crimini posso dire<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Campo, *Les sources de la Vivonne*, 1963, in Id., *Gli imperdonabili*, cit., p. 51.

<sup>37</sup> Campo, *Lettere...*, cit., lettera del [24/7/58].