



## CONFIGURAZIONI 4 (2024)

### Pensiero, metafora e decreazione in Cristina Campo

Maria Borio

Università degli Studi di Perugia

**Abstract ITA:** L'articolo si apre con una riflessione su poesia e critica, prese in esame non come due tipi diversi di testualità che articolano la forma del saggio, dunque un'argomentazione, ma dal punto di vista del rapporto tra la scrittura e la conoscenza. Si propone, quindi, un'interpretazione dell'opera di Cristina Campo, che permette di individuare due configurazioni ermeneutiche (chiamate *recto* e *verso*) della poesia italiana fra anni Cinquanta e Sessanta. Campo rielabora quest'ultime con una meditazione lirica caratterizzata da un uso particolare della metafora e di quella che chiamiamo poetica della decreazione, elementi che possono contribuire a far rileggere da una prospettiva inedita la storia della lirica del Novecento.

**Keywords:** Poesia Italiana del Novecento; Cristina Campo; Simone Weil; María Zambrano; Critica Letteraria.

**Abstract ENG:** The article opens with a reflection on poetry and criticism, considered not as two different types of textuality that articulate the form of the essay, thus an argument, but from the point of view of the value of thought that distinguishes writing as a hermeneutic form. Thus, an interpretation of Cristina Campo's work is proposed, which allows the identification of two hermeneutic configurations (called *recto* and *verso*) of Italian poetry between the 1950s and 1960s. Campo reworks the latter with a lyrical meditation characterized by an original use of metaphor and the poetics of decreation, elements for rereading the history of twentieth-century lyric poetry.

**Keywords:** 20th century Italian Poetry; Cristina Campo; Simone Weil; María Zambrano; Literary Criticism.

---

**Maria Borio, "Thought, metaphor and decreation in Cristina Campo"**  
**Configurazioni N° 4, 2024, pp. 53-95.**  
<https://riviste.unimi.it/index.php/configurazioni>  
DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/28452>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License  
ISSN 2974-8070



# Pensiero, metafora e decreazione in Cristina Campo

di Maria Borio

Quando ci si interroga sul rapporto tra la poesia e la critica, solitamente si descrivono le assonanze o le dissonanze fra due tipi diversi di testualità. È piuttosto comune cercare corrispondenze tra la poesia e la prosa saggistica all'interno della poetica di un autore: verificare, cioè, se la prosa saggistica possa avere caratteristiche in sintonia con quelle della scrittura di poesia o se, in quest'ultima, ci siano elementi che mostrano la tenuta di un ragionamento. Possiamo aggiungere, però, che meriterebbe particolare cura non solo un confronto tra la poesia e la prosa, che faccia emergere come queste articolino un'argomentazione attinente alla forma del saggio. Si dovrebbe considerare anche ciò che può essere definito valore di pensiero della scrittura.<sup>1</sup> Per contestualizzarlo, in termini generali, partiamo da un'osservazione di Habermas: «Parmenide, a differenza di Platone, ancora non si interessa alla struttura gerarchica del mondo; non sviluppa una dottrina delle idee» (2022: 388). Nei poemi presocratici, infatti, il *logos* era considerato inseparabile dal *mythos*: le cause delle cose venivano esposte contestualmente alla loro rappresentazione letteraria. In seguito, la tradizione umanistica occidentale ha diviso il campo della poesia e quello del pensiero filosofico, sulla base della convinzione che la filosofia usa il

<sup>1</sup> La questione della funzione del pensiero nella scrittura poetica è un tema rilevante negli studi sulla poesia italiana del Novecento: guardando all'ultimo ventennio, fra i lavori monografici, si ricordi quello dedicato a Caproni e Sereni di Moliterni (2002), e fra le miscellanee il volume a cura di Caracchini-Minardi (2017).



ragionamento logico per definire dei principi di verità che spiegano i fenomeni in modo oggettivo, mentre la poesia trasla la realtà in una dimensione metaforica senza seguire criteri di oggettività e, pertanto, può dare solo una rappresentazione delle apparenze, parlando della realtà in modo fallace. Perciò, come affermava Valéry, «l'idea di Poesia viene opposta a quella di Pensiero, soprattutto di "Pensiero astratto"» (1990: 277).

Ad ogni modo, la separazione tra la disciplina filosofica e la scrittura poetica non ha portato ad un'interruzione del rapporto tra poesia e pensiero.<sup>2</sup> Ciò indica la continuità resiliente di una caratteristica della poesia moderna, ossia il fatto che il linguaggio poetico è considerato una forma di conoscenza: non analitica e discorsiva, ma intuitiva e totalizzante, articolata sulla base di un pensiero antitetico a quello logico, che si può chiamare metaforico, perché non stabilisce nessi razionali di causa-effetto, ma trasfigura la realtà attraverso nessi intuitivi tra le immagini e le possibilità del linguaggio.<sup>3</sup> Tuttavia, considerare la poesia una forma di conoscenza non ha modificato il divorzio fra poesia e filosofia sviluppatisi nella tradizione umanistica: la conoscenza a cui si può pervenire con la poesia sarebbe sempre stata considerata più limitata, o opinabile, rispetto a quella data dal ragionamento filosofico. Parallelamente, però, la modernità è stata caratterizzata anche da una progressiva crisi del valore della riflessione logica e

<sup>2</sup> Questo rapporto si mostra particolarmente intenso a partire dall'età romantica, da Schiller e Hölderlin a Leopardi, e per tutto l'Ottocento, con casi peculiari come quello di Dickinson, fino a Valéry e alle riflessioni di Heidegger su «pensiero poetante» (*dichtende Denken*) e «poesia pensante» (*denkende Dichtung*). Della vasta bibliografia in merito, si ritiene opportuno ricordare in questa sede il saggio di Reitani sui rapporti Schiller-Hölderlin (Reitani 2003) e segnalare studi recenti che offrono interpretazioni innovative del binomio poesia-filosofia in Leopardi (Aloisi 2014, in particolare per l'interpretazione dell'*Infinito* alla luce del concetto di sublime: 23-40; per una lettura in chiave filosofica della «grammatica dell'interiorità» leopardiana: Prete 2016: 22-26, 183-187), Dickinson (Vendler 2006: 64-91; Finan 2021: 100-131), Heidegger (in particolare su Heidegger e Celan: Steiner 2012: 246-268).

<sup>3</sup> Si ricordi che ogni creazione artistica, fin dalla nascita della disciplina estetica con Baumgarten, è ritenuta portatrice di una «conoscenza intuitiva» secondo lo stesso Baumgarten, e di una «intuizione intellettuale» secondo Goethe (cfr. Costazza 2009: 43-64). Per i nessi tra la conoscenza intuitiva della poesia e l'articolazione del pensiero metaforico si rimanda al fondamentale *La struttura della lirica moderna* di Friedrich, soprattutto a ciò che egli definisce «trasfigurazione» lirica e «fantasia creativa» (1971: 15-16 e 53-55). Inoltre, una declinazione in senso cognitivistico del pensiero metaforico poetico è stata avanzata da Casadei sulla scorta delle cognitive poetics e delle cognitive stylistics (2011: 14-16).



astratta, che è andata perdendo la sua rilevanza in quanto strumento ermeneutico rispetto alle scienze e dalla matematica.<sup>4</sup> Allo stato attuale, si può ritener che tendiamo «a usare il termine e il concetto di “pensiero” con sconsiderata generosità e dispersività» (Steiner 2012: 14). Diciamo pensiero quando vogliamo parlare di una meditazione consci e logica, ma anche quando abbiamo bisogno di una parola che descriva in modo sintetico, approssimativo e accessibile ad una comprensione standard, le molteplici stringhe informative dei media.<sup>5</sup> Inoltre, nell’opinione corrente è piuttosto difficile che si tenda a considerare il pensiero metaforico, caratteristico della poesia, come una fra le risorse davvero cruciali dell’intelligenza umana. Il valore del pensiero è stato trivializzato. Allo stesso modo, facciamo riferimento alla poesia senza tenere conto che anche il linguaggio di questo genere letterario dovrebbe generare, per quanto possa essere parziale, un senso.

Alla luce di queste considerazioni, una riflessione sul rapporto tra la poesia e la critica può offrire elementi considerevoli per analizzare tanto le caratteristiche del valore di pensiero nella scrittura, quanto il problema della trivializzazione del pensiero. Questi due aspetti sono fondamentali in un’autrice che appare ai margini della scena letteraria italiana tra anni Cinquanta e Settanta, Cristina Campo, di cui si riscontra l’assenza nelle antologie più influenti della seconda metà del Novecento (esempio emblematico l’esclusione da *Poeti italiani del Novecento* di Mengaldo del 1978). Per avere un suo profilo critico appropriato si deve attendere l’analisi critica che Manetti dedica a *Passo d’addio*, prima raccolta poetica di Campo, nella *Letteratura italiana* di Asor Rosa del 2007. Ad ogni modo, ai fini di questa indagine, si può affermare che proprio aspetti come il valore del pensiero nella scrittura e il problema della trivializzazione del pensiero

---

<sup>4</sup> Per il problema della crisi del pensiero filosofico moderno rispetto alle scienze, resta di capitale importanza *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale* di Husserl, scritto nel 1936 (2015).

<sup>5</sup> Queste osservazioni sull’uso della parola pensiero nel linguaggio corrente, si possono legare al significato di quello che Fortini considerava il dominio della chiarezza: benché il linguaggio più diffuso dai media appaia chiaro, non lo è in quanto esprime «idee chiare» (Fortini 1974; 2008: 56), ma perché mercificato dalle logiche del consumismo che riducono la capacità riflessiva (cfr. Dalmas 2022).



caratterizzino in modo singolare la poetica di Campo rispetto al suo contesto storico. In primo luogo, quest'autrice si interroga sull'importanza del pensiero metaforico in un momento dove assumono un ruolo di primo piano la scienza e la tecnica: dal suo punto di vista, la poesia ha un valore irriducibile, in controtendenza con una mutazione culturale che riconosce sempre meno ai linguaggi artistici un prestigio e un'efficacia in quanto strumenti ermeneutici. In secondo luogo, Campo si oppone alla trivializzazione del pensiero, facendo propria l'idea che occorra un cambiamento di prospettiva nel modo di concepirne l'impostazione. Se il valore del pensiero logico e astratto affermatosi con la tradizione umanistica è in crisi, se lo si ritiene uno strumento conoscitivo meno indispensabile delle scienze e della tecnica, si può ritenere che, secondo la poetessa (che segue l'esempio delle filosofe eterodosse Weil e Zambrano), sia opportuno spostare l'attenzione verso un'altra postura del pensiero, definita *negativa*, e concepire la poesia che la esprime non come una forma di *creazione*, ma di *decreazione*.

## 1. «Scrivere i loro nomi sull'acqua»: Cristina Campo fra il recto e il verso del Novecento

Si proverà, anzitutto, ad osservare come l'opera di Campo possa permettere di riflettere sull'ipotesi che il valore del pensiero si espliciti in due modi nelle poetiche del Novecento. Partiamo da un passo di una prosa che Campo porta a termine nel 1960, intitolata “Parco dei cervi”, poi confluita nel volume *Gli imperdonabili*:

Un tempo il poeta era là per nominare le cose: come per la prima volta, ci dicevano da bambini, come nel giorno della Creazione. Oggi egli sembra là per accomiatarsi da loro, per ricordarle agli uomini, teneramente, dolorosamente, prima che siano



estinte. Per scrivere i loro nomi sull'acqua: forse su quella stessa onda levata che fra poco le avrà travolte (1987a: 149).

Queste frasi, in cui si può individuare una probabile citazione da John Keats («Qui giace un uomo il cui nome fu scritto nell'acqua»: si conclude così l'epitaffio sulla tomba romana del poeta), sintetizzano in modo icastico la visione che Campo aveva della poesia: la riteneva una forma di conoscenza che genera senso in modo intuitivo e totalizzante, come avviene nella fiaba («ci dicevano da bambini») e nella letteratura sacra («come nel giorno della Creazione») che, secondo lei, hanno una validità universale, cioè non vincolata alla contingenza storica in cui i testi sono stati composti. L'immagine dei «nomi scritti sull'acqua» è una metonimia della poesia moderna, caratterizzata dallo sforzo di chi scrive per lasciare, attraverso il linguaggio poetico, messaggi e testimonianze, destinati però all'incomprensione: infatti, anche qualora fossero riconosciuti, non li si considererebbe rilevanti come, ad esempio, gli esiti delle opere tecnicoscientifiche. Ora, il conflitto tra un'idea di letteratura come conoscenza intuitivo-totalizzante e la conoscenza logico-analitica è talmente cruciale in Campo che si potrebbe affermare che l'intera sua opera sia incentrata su di esso. Questo tema, però, rende possibile constatare anche una notevole dissonanza fra la sua poetica e quelle più diffuse ed influenti nel periodo in cui l'autrice è attiva. Cerchiamo di esaminarlo per alcuni punti salienti.

Fin dagli esordi, Campo scrive in parallelo testi di poesia e di prosa saggistica. Le prime poesie vanno spesso incontro alla «deliberata cancellazione, da parte dell'autrice, di gran parte delle proprie tracce» (Manetti 2007: 425); le prose, invece, appaiono su riviste e quotidiani: ad esempio, le prime due parti di “Parco dei cervi” furono pubblicate con il titolo “Diario d’agosto” nella *Posta letteraria* del *Corriere dell’Adda* il 30 maggio 1953 e il 24 luglio 1954 (cfr. Pieracci Harwell 2005: 162). Ma dal 1955 Campo sospende la scrittura in prosa per dedicarsi all’allestimento della raccolta *Passo d’addio*, che esce l’anno seguente con Scheiwiller. La nota dell’editore riporta che il testo incipitario è del 1945, mentre



gli altri risalgono al 1954-1955. Le poesie, dunque, sono quasi tutte inedite; solo due appaiono su rivista prima dell'edizione in volume: *Moriremo lontani* e *Ora non resta che vegliare sola*, che escono su *Paragone. Letteratura* nel 1955 (VI, 62: cfr. Pieracci Harwell 1991: 243-245). Da non dimenticare, inoltre, che con *Passo d'addio* la poetessa, all'anagrafe Vittoria Guerrini, assume in modo definitivo lo pseudonimo editoriale di Cristina Campo: cioè affida proprio alla poesia il compito di scandire pubblicamente la sua personalità letteraria, in concomitanza con un biennio che segna un momento di passaggio decisivo nella sua biografia. Tra il 1954 e il 1955, il padre ottiene il posto di direttore dell'Accademia di Santa Cecilia a Roma, dove si trasferisce con la famiglia da Firenze; lo spostamento, per la figlia, è come una «fenditura tra due mondi» (Campo 2012: 103), perché Firenze era stata una culla di rapporti intellettuali e intimi d'elezione, fra cui quello affettivo con Traverso, nonché il dialogo fondamentale con Luzi. A *Passo d'addio* non seguiranno altre raccolte poetiche. Le ultime poesie sono pubblicate nel 1977, anno della morte di Cristina, dopo aver trascorso appartata il periodo conclusivo della vita, che segue una serie di eventi dolorosi: la scomparsa dei genitori tra il 1964 e 1965 e la fine della convivenza con il filosofo del pensiero mistico Zolla. Campo si era isolata, dedicandosi al rito bizantino, in cui trovava una difesa dalla cultura massmediatica e consumistica, ai suoi occhi aggressiva e disumana. Le ultime poesie sono *Diario bizantino*, *Nobilissimi ierei*, *Mattutino del venerdì santo*, *Monaci alle icone*, *Canone IV* e *Ràdonitza (Annuncio della Pasqua ai morti)*, che apparvero sul primo numero della rivista *Conoscenza religiosa* del gennaio-marzo 1977 (cfr. Pieracci Harwell 1991: 247). Successivamente, tutte le poesie – anche quelle del *Quadernetto*, dono natalizio del 1954 vergato a mano da Campo per l'amica Pieracci Harwell, escluse dalla prima edizione di *Passo d'addio* (*Un anno... Tratteneva la sua stella*, *Biglietto di Natale a M. L. S.*, *Il maestro d'arco*, ...*Chartres ma questa volta*, *Quartine brevi*. *I e Canzoncina interrotta*) – saranno riunite, insieme alle traduzioni poetiche, in *La tigre assenza* nel 1991.<sup>6</sup> La scrittura di poesia procede, dunque, in maniera

---

<sup>6</sup> Per una ricostruzione filologica accurata: Ghibellini (2001) e Di Nino (2002; 2003).



saltuaria, ma quella di prosa è costante: i saggi, composti soprattutto durante il periodo romano, sono raccolti in *Fiaba e mistero* (1962) e *Il flauto e il tappeto* (1971), confluiti poi in *Gli imperdonabili* (1987), mentre le recensioni e le introduzioni sono state pubblicate in *Sotto falso nome* (1998).

Questo sintetico quadro d'insieme può essere utile per avanzare una prima considerazione: si notano alcune coincidenze fra le date di pubblicazione delle poesie di Campo e alcune raccolte decisive per la poesia italiana fra anni Cinquanta e Settanta. A titolo di esempio: nel 1956, anno di *Passo d'addio*, è stampata la *Bufera* di Montale; e il 1977, quando escono su rivista le ultime poesie dell'autrice, è l'anno del *Quaderno dei quattro anni* montaliano. Poniamo che queste siano solo mere concomitanze cronologiche. Sarebbe improprio, infatti, stabilire una corrispondenza strutturata tra un corpus ampio come quello montaliano e una produzione poetica esigua come quella di Campo. Si ricordi, tra l'altro, che *Passo d'addio* è l'unica raccolta pubblicata in vita dall'autrice ed è di dimensioni ridotte: una *plaquette* con un totale di tredici testi, di cui undici poesie, che «sembrano volutamente approssimarsi per difetto» ai dodici mesi dell'anno solare, e due «Esercizi su Eliot», ovvero *Voci di fanciulli nel frutteto* (traduzione di *New Hampshire*) e *Occhi che vidi ultimamente in pianto* (traduzione di *Eyes that last I saw in tears*) (cfr. Ghibellini 2001: 334). Ciononostante, vorremmo suggerire di guardare comunque questo accostamento in un'ottica di ampio respiro, tenendo presente che tra Campo e Montale non vi sono certamente gli stessi legami che la poetessa ebbe con un autore come Luzi. Il primo, all'altezza degli anni Cinquanta, era già ritenuto paragonabile a un classico dai poeti della generazione a cui Campo appartiene. Lei, tuttavia, lo leggerà in ritardo, come scriverà a Traverso in una lettera del 20 gennaio 1957: «Cominciai a leggere Montale soltanto nell'inverno del '54-'55» (2007: 84). Montale stesso, d'altronde, nei suoi interventi critici, parla unicamente di Campo traduttrice: recensisce il volume *Poesie* di W. C. Williams, curato da Campo e Sereni, e uscito nel 1961, soffermandosi solo per cenni sul lavoro dei traduttori («Hanno smontato e ricomposto con attenta sensibilità i preziosi ingranaggi verbali del poeta», 1996a: 2425).



Ma proprio una distanza macroscopica come quella tra Campo e Montale può servire per osservare come la scrittura della poetessa si sviluppa in modo atipico rispetto a una delle caratteristiche cruciali della poesia italiana del dopoguerra: la fine del dominio dell'estetico, impostosi con l'idealismo di Croce, e dunque della poetica ermetica, che Campo aveva appreso soprattutto grazie al confronto con Traverso e alla lettura del primo Luzi. Lo stesso Luzi, d'altra parte, si slega dalla dizione fortemente metaforizzante dei suoi primi libri, e la poetessa rileva chiaramente questa evoluzione: all'amica Dalmati dichiara di essere consapevole che lei sta facendo dell'«oreficeria, mentre si deve lavorare con la pietra» (Dalmati 1998: 124), cioè esprime la necessità di ridurre drasticamente il preziosismo estetico e l'analogismo dello stile, come fa Luzi soprattutto a partire da *Primizie del deserto* (1952). Da *Primizie* a *Nel Magma* (1963) la poesia luziana attraversa infatti «un processo faticoso» che «ha significato una continua spoliazione dei privilegi “autonomistici” che l'ermetismo [...] aveva per sé costituito, dall'analogismo al codice lirico, dalla refrattarietà discorsiva al rifiuto di ogni mimesi» (Verdino 1998: XXIV-XXV). E, all'inizio degli anni Cinquanta, tali «privilegi “autonomistici”» erano la norma di un codice poetico talmente condiviso che l'impegno di Luzi a distaccarsene si può considerare uno fra gli indicatori più sintomatici di quanto tale modello fosse rilevante, ma anche di quanto fosse diffusa la tendenza a superarlo. Questa tendenza si esplicita in vari modi: con un'attenzione per delle premesse empiriche a cui si attribuiscono fondamenti di verità, ossia per la concretezza degli oggetti reali, come secondo la ‘poetica degli oggetti’ dell’antologia *Linea lombarda* di Anceschi (1952); ma anche con la dichiarazione di un impegno politico e ideologico, di un confronto critico con la storia e la società, come secondo il Neorealismo e la Neoavanguardia. Si tratta, dunque, di fenomeni piuttosto eterogenei, che Montale nel 1964 sintetizza con la formula di «poesia inclusiva», caratterizzata dall'unione fra tradizione letteraria e linguaggi del quotidiano, conseguente a un nuovo modo di intendere il significato di cultura: «tutti appartengono, apparteniamo», scrive, «all’immensa azienda del progresso tecnico e meccanico, tutti sentono che il mondo è un serpente che sta mutando pelle e che ognuno di



noi è il testimone e la vittima di questa oscura mutazione» (Montale 1996b: 2632). La genealogia di questo cambiamento sarebbe cominciata «dai rapporti fra “cultura” e “politica” dopo il 1945», secondo Fortini (1977: 276) che, sempre nel 1945, sul primo numero de *Il Politecnico*, sostiene la necessità di guardare alla cultura come al «modo nel quale gli uomini producono quanto è necessario alla loro esistenza», ovvero «la particolare maniera, mutevole per il mutare dei mezzi di produzione, con la quale essi entrano in rapporto con gli altri uomini e con le cose» (2003: 1232). Dunque, la cultura non sarebbe stata più vista come lo spazio sistematico di un sapere elitario, che favoriva il dominio dell'estetico e della poetica ermetica ad uso di pochi, e che un regime come il fascismo poteva controllare. Ma uno spazio sociale ed antropologico effettivamente vissuto e democraticamente partecipato, che comportava la commistione tra l'arte e la tecnica, come voleva il programma del *Politecnico*.

Rispetto a queste trasformazioni, Campo non si trova a proprio agio. Ai suoi occhi, se il progresso tecnico ed economico produce un superamento dei valori umanistici tradizionali, ad essi non segue un umanesimo rinnovato, illuminato e democratico, dove arte e tecnica possono davvero cooperare, ma la fine delle possibilità secondo cui i valori umanistici vengano considerati importanti. Perciò la visione di Campo può apparire, paradossalmente, non così lontana da quella di Montale, secondo cui il progresso rendeva gli individui testimoni e vittime di un'«oscura mutazione». Tuttavia, rispetto al laicismo radicale dell'autore della *Bufera*, per lei il problema più grave riguarda la diffusione dell'aridità spirituale indotta dall'era della tecnica e dei massmedia, che avrebbe causato la perdita di dignità e integrità dell'uomo contemporaneo, come confida nelle lettere a Mita tra anni Cinquanta e Sessanta con commenti taglienti: dall'attacco verso la cultura di massa indotta dai programmi televisivi popolari («Se sul teatro di “Lascia e raddoppia” cadesse improvvisamente una bomba... Lei mi capisce non è vero?», 15 agosto 1956: 1999: 31-32) all'amara constatazione dell'impoverimento di ogni possibile dimensione sacra nella città di Roma, sede – ormai, per Campo, solo temporale – della cristianità («vivere in una “Città Santa” in tempi di apostasia è infinitamente più atroce che vivere in una città



profana», 21 maggio 1969, 1999: 225). Ad ogni modo, appare evidente che le posizioni di Campo e Montale, benché dissonanti, appartengono a un medesimo orizzonte di resistenza contro le trasformazioni culturali prodotte dalla società dei consumi. Perciò si avanza l’idea che tali diversità possano farci individuare due paradigmi, che vorrei chiamare *recto* e *verso*, di un medesimo immaginario, i quali veicolano due modi di restituire il valore di pensiero della scrittura. Da una parte, una poetica con un atteggiamento estroflesso, frontale, di ‘presenza’, che esprime un’etica con una postura assertiva: si riconosce un ruolo e un prestigio intellettuale all’autore, che deve scrive seguendo una «necessaria responsabilità percettiva, riflessiva, dunque etica» (Montale 1996b: 2332). Pertanto, si crede che il linguaggio poetico sia efficace per interpretare criticamente, confrontandosi con contraddizioni dialettiche e aporie, l’esperienza del singolo e la storia collettiva, la dimensione dell’interiorità e i fenomeni sociali e culturali prodotti dal progresso tecnico-scientifico. Dall’altra parte, una poetica con un atteggiamento introflesso, subliminale, di ‘assenza’, che si concentra su aspetti difficili da ridurre a un piano di oggettività, come i contrasti tra il razionale e l’irrazionale, il visibile e l’invisibile, la voce e il silenzio: siamo nella falsariga di un pensiero intuitivo e, in senso lato, mistico. Questa seconda postura è stata associata, in modo stereotipato, a una scrittura tipologicamente femminile: intimista, distante dalla politica e dall’ideologia, come emerge dai ritratti di Guidacci e Pozzi nell’antologia *La giovane poesia* a cura di Falqui, anch’essa uscita nel 1956, primo repertorio apparso in Italia che eccezionalmente include queste due autrici in una casistica altrimenti tutta al maschile, elemento di novità per l’epoca.

Dunque, si può sostenere che la generazione di Montale continuava ad appoggiarsi a «una nozione autonoma e assolutizzante di letteratura» (Giovannuzzi 2012: 11), secondo cui la poesia poteva esprimere il tradizionale mandato umanistico dell’intellettuale, che si sgretola con l’avvento della società di massa. Al contrario, Campo sembrerebbe proiettata verso una fuga irrazionale dalla realtà, come potrebbe apparire dal passo di “Parco dei cervi” citato in precedenza. Tuttavia, la sua opera testimonia un attraversamento tragico dei



mutamenti storico-culturali: introietta la portata degli eventi in modo lacerante, restando consapevole che il suo punto di vista non può essere ridotto a una forma di scrittura ingenua, in quanto non esplicita frontalmente un'autorità critica che giudica i fenomeni reali. Campo esercita il proprio pensiero in modo totalmente indipendente, anticipando così una delle caratteristiche della poesia femminile dei decenni seguenti, cioè il suo cessare di «disegnarsi in modo oppositivo rispetto all'universo maschile per definirsi nella propria autonomia» (Stroppa 2022: 13).<sup>7</sup> È intempestiva rispetto al suo tempo, si potrebbe dire. Non si allinea né al canone convenzionale della tradizione umanistica, né alle tendenze ideologiche o d'attualità, ed è consapevole della sua eterodossia: «so bene che ho contro di me tutto il costume italiano in blocco: centro-sinistra, neo-realismo, paura di tutto e tutti (soprattutto paura del “diverso dal solito”)», scrive a Traverso il 15 gennaio 1964 (2007: 128). Sviluppa una disposizione intellettuale con cui riflette sulla realtà da una distanza che le consente di elaborare una propria forma di meditazione poetica, in cui crediamo si possano rintracciare modi non convenzionali di uso della lirica.

---

<sup>7</sup> La prima ad affrontare la questione del ruolo dell'autrice come intellettuale autonoma è Frabotta con l'antologia *Donne in poesie* (1976). Tuttavia, l'impegno politico e ideologico di Frabotta è attivamente estroflesso e radicalmente femminista, aspetti che sono alieni dalla postura di Campo, meditativa e introflessa. Per uno sviluppo di questo tema nella poesia italiana successiva, si veda in particolare il vol. IV della serie curata da Stroppa *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme* (2022): in questo volume, Sermini analizza il caso di Airaghi, mostrando che le metafore corporali sono usate da questa autrice come strumenti di uno sguardo critico autonomo e indipendente, che si interroga sulle controversie e sulle contraddizioni della politica e del sistema patriarcale (Sermini 2022: 101-129).



## 2. Metafora e contemplazione

Un aspetto importante del genere lirico, che Campo interpreta in modo inconsueto rispetto ai poeti della sua generazione, è il rapporto tra pensiero astratto e metafora.

Ora, ricollegandoci alle considerazioni del paragrafo introduttivo, è opportuno ricordare che se nei poemi presocratici il *logos* è inseparabile dal *mythos*, ossia le verità archetipiche sono illustrate e spiegate per metafore, la lirica moderna, a partire dall'età romantica, esprime per metafore i pensieri e i sentimenti individuali. Attraverso il pensiero metaforico, le esperienze soggettive sono traslate in un orizzonte di senso universale e l'immaginazione creativa genera un assoluto ontologico.<sup>8</sup> Con la crisi *fin de siècle*, di questo orizzonte prodotto dalla creatività soggettiva, sarà ritenuta possibile solo un'interpretazione simbolica. Cioè, se i romantici pensavano che, attraverso la metafora, l'io potesse leggere la realtà legandola a significati assoluti, in seguito il legame tra l'oggettivo e il metaforico, il reale e l'ideale è compromesso: il metaforico e l'ideale – espressi soprattutto attraverso il linguaggio e le forme d'arte – iniziano a essere considerati manifestazione di un piano simbolico dell'essere, che non assicura certezze ermeneutiche rispetto a quello materiale, da cui si distingue (si pensi, ad esempio, a Nietzsche, che considerava ogni linguaggio di per sé metaforico, tramite appunto per accedere a tale piano simbolico<sup>9</sup>). Nella lirica moderna, quindi, l'uso

---

<sup>8</sup> A proposito, si rimanda alla definizione di «fantasia dittoriale» coniata da Friedrich, in base a cui l'immaginazione creativa del poeta lirico esprime il senso ontologico della realtà stravolgendo i dati oggettivi: «la fantasia dittoriale non procede osservando e descrivendo, ma con una libertà illimitatamente creativa. Il mondo reale si scinde per imposizione di un soggetto che non vuole ricevere i suoi contenuti, ma li vuole creare da sé» (Friedrich 2002: 84).

<sup>9</sup> «La definizione aristotelica della metafora non può essere conservata intatta da Nietzsche, dal momento che essa riposa su una divisione del mondo in generi e specie ben definita corrispondente alle essenze, mentre per Nietzsche, essendo enigmatica l'essenza delle cose, generi e specie sono soltanto delle metafore umane, troppo umane. Il "trasporto" non può essere concepito qui come passaggio da un luogo a un altro: questo "trasporto" stesso è una metafora e il "conceito" di metafora è soltanto una metafora; metafora significa, ne *La nascita della tragedia*, trasfigurazione, trasformazione, estasi, spossessamento di sé, metamorfosi (possibile soltanto se



della metafora esprime un pensiero metaforico soggettivo, che tuttavia è sempre depositario di una ricerca gnoseologica, volta a individuare dei significati trascendenti per la realtà. Negli anni della formazione di Campo, invece, la metafora incomincia ad essere impiegata prevalentemente come raffinata figura retorica, senza il precedente scopo gnoseologico: ovvero, uno strumento stilistico che consente di rappresentare la realtà nella forma estetica propria del linguaggio letterario.

Campo rivaluta l'efficacia ermeneutica del pensiero metaforico che, nella sua poetica, porta un equilibrio tra il punto di vista soggettivo e quello oggettivo. A quest'equilibrio si arriva attraverso una postura contemplativa, che può essere considerata un modo di collegare l'intuizione e la riflessione. A proposito, in un'intervista a Luzi del 1989 leggiamo: «la conoscenza di Zolla, il trasferimento a Roma e la frequentazione di ambienti religiosi spostarono il tema fondamentale della [...] ricerca [di Campo], che prima fu ricerca della verità detta poeticamente e poi si espresse [...] nel mondo ascetico della contemplazione» (Gatta 1989). Zolla, infatti, la introduce allo studio della letteratura mistica e Campo collabora con lui all'antologia *I Mistici* (1963), traducendo sotto pseudonimo un campionario piuttosto vasto, dai Padri del deserto a Donne.<sup>10</sup> Proprio a Luzi, inoltre, Campo deve la conoscenza di Weil. Negli anni fiorentini le regala *La pesanteur et la grâce*, che sarà tradotta da Fortini con il titolo *L'ombra e la grazia* (1951). Tuttavia, solo a Roma, la poetessa riesce a introiettare davvero la lezione della filosofa francese, mentre si distacca da quella che Luzi chiama per l'appunto «verità detta poeticamente», cioè dall'espressività lirica mossa da un «romantico *raptus* o da un più classico *furor*» (Farnetti 2003: 48), e inizia a cercare nella letteratura uno scopo che non sia solo individuale ed estetico, ma riguardi le

---

la distinzione in generi e specie ben delimitati viene cancellata); ma metafora significa anche: trasposizione della verità dell'Essere in linguaggi simbolici. In quest'ultimo senso riappare, spostato soltanto, il rapporto tradizionale fra "proprio" e figurato, dato che i linguaggi simbolici non sono tali se non in quanto riferiti all'essenza del mondo o alla sfera simbolica più appropriata» (Kofman [1971] 2015: 130).

<sup>10</sup> Diverse le traduzioni di Campo da Donne in *La tigre assenza: Poesie amorose. Da "Canzoni e sonetti" e Poesie teologiche. Da "Sonetti sacri"* (1991: 193-227).



questioni fondamentali dell'esistenza, il senso della condizione umana e un'etica: «da un'originaria inclinazione un po' estetica» – sempre con le parole di Luzi – Campo cominciò a dedicarsi «ai problemi della salvezza e del destino» (Rasy 1987).

Per mettere a fuoco il significato che ha per Campo la parola destino, è opportuno ricordare ciò che lei considerava un problema della poesia italiana tra anni Cinquanta e Sessanta: una «carenza di spirito [...] metaforico», cioè di quella «facoltà compiutamente poetica» che permette «di volgere la realtà in figura, vale a dire in destino» (1987e: 80). In queste frasi, il destino ha un significato etico e indica lo scopo fondamentale di una civiltà. La poetessa ritiene, infatti, che l'umanità del proprio tempo abbia smarrito ogni scopo e perciò la definisce una «civiltà della perdita» o della «sopravvivenza»: non le sarebbe rimasto altro che «riconoscere di aver perduto il proprio destino» (1987g: 113), perché si cade sempre più spesso nell'errore di identificarsi nella «folla babelica dei destini vicari» delle narrazioni mass-mediatiche («l'attrice che ha bevuto il veleno, il campione morto in un incidente», 1987g: 117), che condizionano le opinioni, le strumentalizzano e le mercificano. Ma la causa profonda per cui l'umanità non sarebbe più capace di riconoscere un destino, dipende, secondo Campo, dal fatto che si è persa la capacità di interpretare il mondo attraverso un «protocollo analogico» (Farnetti 1998b: 23): cioè, di esercitare un pensiero metaforico, che la poetessa invece rivaluta. Perciò, vede una risorsa fondamentale in un linguaggio come quello poetico, che presenta un alto tasso di metafore. Tuttavia, è anche convinta che la poesia possa avere un valore ermeneutico solo se viene evitata l'immaginazione febbrile, che caratterizza l'ispirazione lirica. In caso contrario, l'esito della scrittura si risolve quasi esclusivamente in una proiezione visionaria del soggetto, che funziona come un «agente delle tenebre» e «inganna lo spirito» (Campo 1987f: 104, 110-111) e, sebbene possa essere accattivante dal punto di vista estetico, ha scarse possibilità di risultare intellegibile.



Campo, dunque, scinde il pensiero metaforico dall'ispirazione lirica, perché vuole restituire un importante valore conoscitivo alla dimensione metaforica della poesia. Perciò non prende esempio dalla tradizione lirica, ma dal genere della fiaba. La fiaba è caratterizzata, secondo lei, da un tipo di narrazione trasversale, che abbraccia una gamma ampia di testi: da quelli per l'infanzia alle parabole religiose, dalla cultura occidentale a quella orientale. Non è un caso che, ogni volta che parla della fiaba, assembla citazioni senza limiti temporali e tematici: nella prosa "In medio coeli", ad esempio, avvicina i racconti di Alvaro, il *Cantico spirituale* di san Giovanni della Croce e le *Upanishad* indiane (1987d: 21-23). Tale eterogeneità è favorita dal fatto che le fiabe seguono tendenzialmente un andamento narrativo esemplare, che per Campo è legato soprattutto alla lettura dei simboli: per spiegare come funziona la narrazione fiabesca, ricorre infatti all'immagine del tappeto, il cui tessuto intricato rappresenta simbolicamente le connessioni che possono essere individuate tra le peripezie immaginarie del racconto e quelle reali dell'esistenza (cfr. *Il flauto e il tappeto*, 1987g: 115). Ora, potrebbe apparire un paradosso il fatto che Campo pensi che la fiaba possieda elementi utili per interpretare un'epoca in cui una lettura simbolica della realtà viene ormai considerata inverosimile. Tuttavia, è lei stessa a commentare questo paradosso: siccome il tempo attuale è quello «in cui tutto viene meno», cioè il tempo dove si è perso il senso del destino e dei valori umani essenziali, «è forse, proprio per questo, il tempo della fiaba» (1987a: 151). In che modo? La poetessa è convinta che per interpretare il presente sia necessario uno sguardo che considera i fenomeni in modo complesso. Questo sguardo non può essere dato dalle scienze che analizzano le cose solo razionalmente, né dall'immaginazione che legge le cose in modo soggettivistico e tendenzialmente aleatorio, ma è possibile attraverso la contemplazione. Ed è proprio la fiaba a mostrare come si può articolare un atteggiamento contemplativo: il suo paradigma simbolico coniuga un punto di vista sapienziale e universale – quello del saggio – con uno intuitivo e particolare – quello del poeta («a un tappeto di meravigliosa complicazione, del quale il tessitore non mostri che il rovescio – nodoso, confuso – fu da molti poeti, da molti savi, assimilato il destino»: 1987g: 115).



Un testo in cui Campo rappresenta in modo icastico un esempio di pratica contemplativa è *Diario bizantino*, summa del suo percorso estetico e spirituale (Farnetti 1996: 18). Si tratta di un poemetto di quasi duecento versi, suddiviso in quattro sezioni strofiche (I, vv. 1-47; II, vv. 1-66; III, vv. 1-53; IV, vv. 1-33). La prima sezione può essere definita una miniatura figurale del contrasto tra l'occidente logico e materialista e un'interiorità disorientata, che cerca di recuperare il senso del destino grazie alla spiritualità. In particolare, si fa riferimento al rito bizantino, di cui sono usati con cura i termini: gli «otto toni che separano gli otto cieli» (I, v. 42) sono gli otto toni liturgici bizantini, che corrispondono agli otto cieli dei pianeti secondo la cosmologia cristiana; il «myron» (I, v. 43) nella liturgia bizantina è un sacro crisma odoroso (Pieracci Harwell 1991: 248). Ma, soprattutto, si può osservare che *Diario bizantino* segue il paradigma simbolico della fiaba (cfr. Paroli 2017: 404-407), con cui Campo tenta di rendere paradigmatica la percezione soggettiva. Come un'eroina della fiaba, dichiara di collocarsi in un «altro» mondo (I, v. 1), quello dell'invisibile, profondo e sostanziale, che si insinua nel visibile, superficiale e mondano. Per questo, può guardare le cose «oltre caos e ragione» (I, v. 6), cioè oltre la vita comune, banale (il poeta deve stare in guardia dall'«ideologia colloquiale» e dalla «scioltezza mondana» perché «afferrato dalla bocca comune, egli non può più nulla»: 1987d: 87), attraversando «porte minuscole» (I, v. 7) che ricordano l'immagine della porta stretta evangelica (cfr. Lc 13, 22-30). La percezione poetica si sforza, quindi, di cogliere il rapporto tra l'«attimo suscitato» e «subito cancellato» (I, vv. 11 e 13), ovvero tra l'eternità e il tempo cronologico limitato alle circostanze storiche, come accade nelle fiabe dove le leggi di necessità sono sospese.

In tal senso, l'incipit della prima strofa di *Diario bizantino* può essere considerato un emblema della contemplazione poetica di Campo, perché sintetizza in un unico verso il paradigma simbolico della fiaba e la postura contemplativa:



Due mondi – e io vengo dall’altro.

Ripetuto in tre refrain ai vv. 1, 16 e 30 (1991b: 45-46) che costituiscono a loro volta tre micro-strofe isolate da spazi grafici, questo verso è risolto semanticamente in sé, chiuso da punto fermo. Balza all’occhio l’attacco: l’immagine tipologica dei «due mondi» è un simbolo della fiaba. Al protagonista delle fiabe, infatti, «si chiede nulla di meno che appartenere simultaneamente, sonnambulicamente a due mondi» (Campo 1987d: 33), così come la poetessa aveva immaginato di vivere durante il trasferimento da Firenze a Roma («fenditura tra due mondi», 2012: 178). Va ricordato che il tema della scissione esistenziale è centrale fin da *Passo d’addio* («Rimasta è la carezza che non trovo | più se non tra due sonni, l’infinita | mia sapienza in frantumi» si legge ai vv. 5-7 di *È rimasta, laggiù, calda la vita...*, con una ripresa anaforica ai vv. 13-14, «Torno sola | tra due sonni laggiù»), dove sembra dovuta principalmente a una perdita amorosa, che tuttavia non viene espressa con un’impostazione egocentrata ed espressamente biografica, come un canzoniere lirico d’amore, ma secondo un processo di formazione, come accade agli eroi delle fiabe che, partendo da una condizione embrionale, imperfetta, si trasformano ed evolvono fino raggiungere la maturità. Manetti ha giustamente colto analogie tra il soggetto di *Passo d’addio* e quello degli eroi delle fiabe, come «il principe cadetto dei *Sette cigni* di Andersen, la cui camicia d’orticche non finita ne fa una creatura a metà tra due mondi, oppure l’Hārūn ar-Rashīd delle *Mille e una notte* [...] che getta ogni notte il proprio scettro per farsi mercante o mendicante in un “dedalo di falò, spezie, sospiri | da manti di smerarlo ventilato” (*Ora non resta che vegliare sola...*, vv. 11-12)» (Manetti 2007: 431-432). Ma, rispetto a *Passo d’addio*, il soggetto di *Diario bizantino* sembra essere del tutto spogliato della propria storia personale, traslata in una rappresentazione esemplare. Non a caso, in primo piano troviamo proprio l’oggetto simbolico: i «due mondi». L’io dell’autrice appare in secondo piano ed è separato dall’oggetto simbolico con una doppia pausa, data dal trattino di sospensione e dalla congiunzione coordinativa «e». Viene così separato



dall'oggetto: perciò, l'oggetto simbolico non è visto come proiezione visionaria soggettiva, ma come il riferimento di un paradigma – i «due mondi» indicano, appunto, quello della fiaba, che mette in rapporto le proiezioni dell'immaginazione e la realtà quotidiana.

*Diario bizantino* è pubblicato nel 1977 su *Conoscenza religiosa*: vent'anni dopo *Passo d'addio*, la scrittura poetica di Campo ha raggiunto pienamente una forma contemplativa. Ma la consapevolezza dell'importanza di una postura votata alla contemplazione non risale agli anni Settanta. In precedenza abbiamo inquadrato le differenze che, negli anni Cinquanta, si possono riscontrare tra Campo e un autore come Montale: cioè, tra una poetica con un atteggiamento introflesso, che abbiamo definito ‘di assenza’, e una con un atteggiamento estroflesso, che abbiamo definito ‘di presenza’, basato sulla fiducia nel tradizionale mandato umanistico. Ora, Campo incomincia a sviluppare una poetica ‘di assenza’ contestualmente a una pratica testuale contemplativa, quando inizia a riflettere su come superare il modello ermetico. In primo luogo, non accetta l'uso stilistico estetizzante della metafora, diffuso nella lirica ermetica (si ricordi che scrive all'amica Dalmati di essere consapevole di star facendo ancora dell'«oreficeria, mentre si deve lavorare con la pietra»: Dalmati 1998: 124). Per lei, la metafora non è mai aleatoria, ma ha sempre un fine gnoseologico attinente alla vita reale. In secondo luogo, si distacca dalla dizione ermetica non soltanto grazie al confronto con gli altri poeti italiani, Luzi in primis come abbiamo visto. Ma soprattutto grazie alla traduzione. È decisivo il lavoro su Eliot (già in *Passo d'addio* troviamo due versioni da Eliot e in epigrafe una citazione da *Four Quartets*, *Little Gidding*, II, vv. 65-66: «For last year's words belong to last year's language | and next year's words await another voice»: 1991a: 19) e su *Ars Poetica* di Pound («La lingua è fatta di cose concrete. Espressioni generiche in termini non concreti sono pigrizia; sono conversazione, non creazione»: 1991c: 240),<sup>11</sup> che la portarono a riflettere sulla poetica del ‘correlativo oggettivo’ e su

<sup>11</sup> In *La tigre assenza* le traduzioni che Campo fa di Eliot (*New Hampshire*, *Occhi che vidi ultimamente in pianto*, *Aprile è il mese più crudele...*, *Cantico per Simeone*) (1991: 96-100) e di *Ars Poetica* di Pound (1991: 239-241).



quella dell'impersonalità poundiana. Ma, oltre alle traduzioni di Eliot e Pound, gioca un ruolo anche la tardiva lettura di Montale. Infatti, nella stessa lettera del 20 gennaio 1957 in cui Campo confessa a Traverso di aver cominciato «a leggere Montale soltanto nell'inverno del '54-'55», aggiunge subito dopo di aver iniziato a leggere solo «nel '56» lo stesso Eliot, proseguendo con rammarico: «così, adesso devo ricominciare [...] devo imparare a esprimermi "secondo la resistenza dell'aria"» (2007: 84).

La concretezza espressiva (con le parole di Campo, «resistenza dell'aria» o capacità di «lavorare con la pietra») consentiva a questi poeti di articolare il pensiero metaforico in modo non alogico e irrazionalistico, ma oggettivandolo: secondo la poetica del 'correlativo oggettivo', gli oggetti reali sono collegati a un corrispettivo figurale e questa combinazione permetterebbe di interpretare la realtà tramite una lettura allegorica. Campo non segue la poetica del 'correlativo oggettivo', ma ritiene che la concretezza sia una qualità fondamentale del simbolo: «occorre sempre un simbolo concreto», afferma, «per afferrare un'idea come si afferra un pezzo di pane» (1999: 28). Secondo lei, il simbolo ha due matrici: una materiale e una trascendente che coesistono (seguendo letteralmente l'etimologia di *συμβάλλω*, *symballo*: «unire insieme»). Tuttavia, non crede che sia possibile una coincidenza diretta tra quello che l'io immagina che il simbolo rappresenti e il suo significato effettivo. Il significato del simbolo si manifesta esternamente al soggetto e in modo indiretto: «obliquamente» (1999: 28). Perciò, i simboli si possono interpretare attraverso la poesia solo se questa è privata dell'immaginazione lirica e articolata con una forma di contemplazione. Campo, infatti, vede la poesia come la possibilità di una «lettura su molteplici piani della realtà intorno a noi, che è verità in figure» (1987b: 166): e la verità non può essere soggettiva, in quanto rimanda al significato del destino della condizione umana, a un orizzonte di senso sovrapersonale; ma non può essere nemmeno meccanicisticamente oggettiva. Quindi, il simbolo è veicolato da una percezione estetica, che fa intuire soggettivamente una verità profonda ed essenziale, e tale percezione corrisponde a un'attenzione oggettiva per la realtà concreta.



Ci si potrebbe chiedere, a questo punto, se l'uso che Campo fa del simbolo non abbia legami con il mito classico, oppure con la filosofia di Platone. Ma nella poesia antica la rappresentazione dei fenomeni (*mythos*) coincideva con la spiegazione delle loro cause (*logos*), cioè il pensiero metaforico esprimeva dei principi assoluti di verità. Per Campo, invece, il pensiero metaforico è una modalità della pratica contemplativa comunque individuale, che non si basa su fondamenti razionalmente verificabili. Inoltre, se nell'iperuranio platonico le idee coincidevano con le immagini e rappresentavano una verità astratta e assoluta, per Campo le figure sono concrete e si trovano nel mondo reale, dove si moltiplicano in modo multiforme e contraddittorio. Più precisamente, la realtà sarebbe pervasa da figure simboliche, oggettive e intellegibili, in cui le idee precipitano, come sostanze «dentro un'ampolla» (Campo 1987e: 119). Compito del poeta è riconoscere queste figure che creano «interconnessioni concrete fra elementi eterogeni, provenienti dal mondo visibile e invisibile» (Ferri 2023: 74): perciò, le figure consentirebbero di comprendere la realtà in modo più profondo e complesso sia rispetto ad un'analisi logica e razionale, che è oggettiva ma meccanicistica, sia rispetto alla fantasia creativa, che non sarebbe capace di distinguere le figure nel mondo reale perché si basa solo su proiezioni irrazionalistiche soggettive. Campo è convinta che «leggere in molti modi l'esistenza significhi [...] non credere all'onnipotenza del visibile, il cui rimando trascendente non è tuttavia da intendere in senso verticale come se una parte dominasse l'altra» (Ferri 2023: 75): il visibile e l'invisibile sono compresi nella realtà che, se interpretata simbolicamente attraverso un processo contemplativo, risulta multidimensionale.



### 3. Decreazione

«Configurare e configurarsi»: questo sintagma si legge nella prosa “In medio coeli” (1987d: 23) e può rappresentare icasticamente il modo in cui, secondo Campo, la poesia articola la conoscenza. Come abbiamo visto, l’autrice pensa che interpretare la realtà comporta la decifrazione di simboli e ciò consente di riconoscere un destino, lo scopo dell’esistere. Il modello letterario più adatto per rappresentare la ricerca del destino è la fiaba: perciò è definita «destino figurato» (Campo 1987f: 128), ossia una rappresentazione per figure – o simboli – di un paradigma di vita esemplare. Alla luce di ciò, si può ipotizzare che «configurare» corrisponda al processo di lettura dei simboli: riconoscere un destino vorrebbe dire trovare le sue ‘configurazioni’, comprendere come possa essere individuato, attraverso i simboli, nella realtà. Sempre in “In medio coeli”, Campo descrive quattro elementi chiave della scrittura fiabesca, denominati «sfingi sorelle»: il primo è la «memoria», che serve a interpretare le immagini che si sono impresse nella mente durante l’infanzia; il secondo è il «sogno», attraverso il quale si possono interpretare le immagini che si manifestano durante il sonno; il terzo è il «paesaggio», cioè lo spazio in cui si fa esperienza del mondo, composto di vista e apparenza, visibile e invisibile; infine, la «tradizione», che rimanda alle immagini simboliche del mito e della religione (1987b: 26). Da tale descrizione, si può dedurre che Campo concentra questa tetralogia su elementi che rinviano alla fiaba come rappresentazione personale del destino: soprattutto la memoria e il sogno.

In particolare, la lettura che Campo fa del sogno è affine alla teoria dei sogni di Zambrano. Si tenga presente che “In medio coeli”, dove compare il primo riferimento campiano al tema del sogno, è del 1962 (cfr. Pieracci Harwell 1987: 272) e, poco dopo, nel 1965, esce la prima edizione del *Sogno creatore* di Zambrano (la definitiva sarà del 1986). Non è improbabile che la prossimità tra questi testi maturi grazie al dialogo che negli anni Cinquanta si era instaurato tra la poetessa e la filosofa, trasferitasi a Roma già nel 1953 per sfuggire dalla dittatura



franchista, dove resterà fino al 1964. Campo entra in contatto con lei grazie all’intermediazione della figlia di Croce, Elena (cfr. Pertile 2003: 437). Ma anche grazie a Zolla, che si confrontava con Zambrano sul valore della mistica come alternativa al razionalismo occidentale, posizione che la filosofa sostiene già in *Filosofía y poesía* (1939) e che Zolla affronta, ad esempio, in *Eclissi dell’intellettuale* (1959) e nell’antologia *IMistici* (1963) a cui, come si è già detto, Campo partecipa con diverse traduzioni. Tra Zolla, Zambrano e Campo nasce una comunione intellettuale, che la poetessa e la filosofa portano avanti anche in una corrispondenza dal 1961 al 1978 (cfr. Campo 2009). Se andiamo al capitolo “Sogno e verità” del *Sogno creatore* di Zambrano, troviamo riflessioni cruciali per interpretare la lettura campiana del tema del sogno:

... tutti i sogni sono di nascita [...]. E [nel] sonno ipnotico la creatura uomo escogita menzogne e finge [...]. Inventa storie [...]. E in ognuna di queste storie sognate è presente in qualche modo, in modo allusivo, una totalità. La totalità della vita di colui che sogna, ed essendo la totalità della sua vita, la sua sorte, l’immagine del suo “essere”. [...] [Ma] colui che nasce esce a vedere e essere visto. La filosofia ha dimenticato che il vedere alla maniera umana è inseparabile dall’essere visto [...]. Il vedere, lo stare vedendo è in realtà il termine della relazione vissuta, dell’esperienza vitale completa, vedere-essere visto; guardare-essere guardato. E [...] per rimanere fermi e vedere, per guardare senza altra intenzione se non quella di vedere, bisogna dimenticarsi di sé, imparare a non sentirsi, fermare il tempo [...]. Per decidersi a vedere bisogna “dis-essere” in qualche modo, bisogna abbandonarsi e lasciare in sospeso la causa, la questione e il conflitto su chi si è. Bisogna smettere di sognare (2002: 41-43).

Secondo Zambrano, il sogno è un’attività creatrice: una forma di «nascita» dell’individuo, che si verifica grazie ad uno stato ‘paranormale’, in cui la persona rappresenta la «totalità della sua vita, la sua sorte, l’immagine del suo “essere”». L’atto della rappresentazione e del rappresentarsi, che riguarda la biografia come il destino (la «vita» e la «sorte»), sarebbe la «prima attività della creatura uomo»: infatti, Zambrano pensa che la nostra nascita sia tanto quella biologica,



quanto quella mentale, che ci permette di rappresentare le cose e noi stessi. In aggiunta, però, osserva che la rappresentazione onirica assomiglia alla fenomenologia dell'immaginazione – o della fantasia –, opposta a quella del «vedere» (2002: 42). Quest'ultimo è il «termine di una relazione vissuta», cioè di una conoscenza che si verifica attraverso l'esperienza individuale e sociale, perché implica un «vedere-essere visti»: cioè, una relazione. Nel sogno, invece, tendiamo a rielaborare in modo ingannevole gli aspetti del vissuto e della nostra identità: li proiettiamo in storie visionarie e irreali, con cui rappresentiamo solo un'immagine personale dell'esistenza. Una rappresentazione di questo tipo non può rispondere ad alcuna verità. Perciò, Zambrano afferma che la verità richiede l'abbandono del sogno, dell'immaginazione e dunque della rappresentazione, perché è possibile percepire le verità solo imparando a non essere concentrati su di sé: a «dis-essere», a «rinunciare al ruolo di protagonista» (2002: 44) o – con parole di Campo – a vedere con uno «sguardo senza possesso» (1987b: 24).

Allora, tornando al sintagma «configurare e configurarsi», si può affermare che il suo significato ha elementi in comune con quello del sintagma «vedere-essere visti» esposto in *Sogno e verità*. In particolare, si potrebbe sostenere che nel significato di «configurarsi» si realizzi il seguente imperativo di Zambrano: «si deve abbandonare la rappresentazione» (2002: 44). Il verbo riflessivo «configurarsi» suggerisce un ridimensionamento della prospettiva soggettivistica della creazione, che caratterizza la tradizione umanistica moderna, che viene riformulata da Campo e Zambrano in senso sovrapersonale grazie all'insegnamento di Weil. Si tenga presente, a proposito, la definizione weiliana di *decreazione*:

De-creazione in quanto compimento trascendente della creazione; annullamento in Dio che dà alla creatura annullata la pienezza dell'essere, di cui è privata finché esiste ([1956] 1988: 164).



Il termine *decreazione* (o *de-creazione*: Weil usa indifferentemente entrambe le varianti ortografiche) è un neologismo coniato da Péguy (cfr. Vetö 1978: 19), che Weil impiega per esporre un punto fondamentale del proprio pensiero religioso: l'uomo può raggiungere una compiutezza spirituale e morale solo grazie a una vocazione di auto-annientamento; abbandonando la propria centralità soggettiva e il male egoistico che ne deriva, si rigenera come creatura affrancata dal male e si approssima alla verità divina.<sup>12</sup> Dal concetto weiliano di decreazione Campo può aver imparato a smettere di credere che una lettura simbolica del reale potesse corrispondere a una rappresentazione esemplare, ma comunque personale e ancora immatura, del destino – la stessa rappresentazione che Zambrano in *Sogno e verità* sosteneva di dover abbandonare. Scriveva, infatti, a Mita il 22 settembre del 1973: «crescere significa purtroppo (o per fortuna) “see through”: la fine di quei rapporti assoluti, letterali, indiscutibili di cui si fregia e si ferisce la folle, cavalleresca giovinezza» (1999: 275). Campo abbracciò, quindi, l'idea che una lettura simbolica della realtà corrispondesse a un'interpretazione spirituale del destino, a cui giunse attraverso un'esegesi escatologica delle fiabe, dei miti antichi e dei testi sacri: non del destino individuale, ma di quello della condizione umana, che richiede un atteggiamento adulto ed etico. Non è un caso, allora, che le quattro «sfingi sorelle» vengano citate nuovamente nella prosa “Il flauto e il tappeto” del 1971, ma con significativi cambiamenti nella disposizione della tetralogia: la prima sfinge, adesso, è il «paesaggio», cioè lo spazio concreto in cui si fa una conoscenza realistica delle cose, che supera la visione infantile della «memoria» e del «sogno»; la seconda è il «linguaggio» poetico, indirizzato verso una prospettiva contemplativa; la terza è il «mito», che rimanda alla tradizione esemplare della mitologia classica; e, infine, il «rito», che indica l'apoteosi della spiritualità nel mondo terreno, una comunione tra la persona e l'esistenza in un'ottica corale (1987g: 137).

---

<sup>12</sup> Per un approfondimento sul concetto di decreazione e delle sue implicazioni spirituali e morali nell'opera di Weil, che i limiti di questa sede non consentono di sviluppare, si rinvia all'esaustiva monografia *Leggere Simone Weil* di Giancarlo Gaeta, uscita per Quodlibet nel 2018.



Campo reinterpreta le quattro «sfingi sorelle», necessarie a individuare il significato del destino, perché sviluppa l'idea che se il destino indica lo scopo morale di una civiltà, esso deve essere considerato come una dimensione di «estatico vuoto» (“Con lievi mani”, 1971: cfr. 1987f: 117), dove il pensiero è libero da condizionamenti – sia egocentrici e personali, sia dogmatico-ideologici – esattamente in linea con le riflessioni di Weil. A proposito, in *Attesa di Dio* si legge:

... sospendere il proprio pensiero, [...] [ovvero] lasciarlo disponibile, vuoto e permeabile all'oggetto [...]. Il pensiero dev'essere, rispetto a tutti i pensieri particolari preesistenti, come un uomo sopra una montagna che, guardando lontano vede al tempo stesso sotto di sé, pur senza guardarle molte foreste e molte pianure. E soprattutto, il pensiero dev'esser vuoto, in attesa, non cercar nulla ma esser pronto a ricevere nella sua nuda verità l'oggetto che stia per penetrarvi (1954: 143).

L'idea weiliana di «pensiero vuoto» è interpretata da Campo come una «didattica spirituale *via negationis*» – così scrive nell'introduzione alla seconda edizione italiana di *Attesa di Dio* ([1972] 1998c: 169) – che si può collegare al significato attribuito da Zambrano alla fenomenologia del vedere. Ossia, vedere fa conoscere la verità se siamo disposti a «dis-essere» (2002: 43), a rifiutare l'autoreferenzialità personale tendendo all'impersonalità, a negare la supremazia dell'ego per abbandonarsi alla contemplazione dei valori spirituali che rappresentano l'essenza della realtà. I valori spirituali, come sostiene Weil in *La personne et le sacré* – che Campo traduce per *I moralisti moderni* di Zolla nel 1959 – vanno dissociati dal personalismo: cioè, da quella corrente filosofica, elaborata da Mounier, che considerava sacra la persona, mentre per Weil «il sacro può avere una sua efficacia trasformativa solo se rimane impersonale» (Zamboni 2023: par. 36). Così, la filosofa rinuncia «alla propria posizione al centro del mondo, eliminazione, nell'arte come nel bene, di tutto ciò che fa schermo» (Campo 1998c: 170). È indubbio, infatti, che Weil rifiutò tanto il retaggio illuminista,



quanto le fascinazioni romantiche della sua formazione giovanile: si oppose – possiamo aggiungere – sia a un pensiero logico basato sulla razionalità, sia a un pensiero metaforico basato sull'immaginazione creativa. Ma soprattutto, come leggiamo in *La vita di Simone Weil* di Pétrement, criticò la presa di posizione degli intellettuali – di «coloro che pensano» – perché alimentata dall'orgoglio di saper usare lo strumento della parola come un privilegio. Per lei, invece, chi possiede delle conoscenze deve trasmetterle a chi non le ha in modo umile, senza compiacimento autoreferenziale. A proposito, nel 1931, in un discorso a favore dell'istituzione dell'Università Popolare, sostiene che il «dominio di coloro che sanno maneggiare le parole» ispira nel popolo il «disprezzo per la cultura, qualificata a questo effetto come borghese», mentre gli operai dovrebbero invece essere preparati dagli intellettuali «a prendere possesso» della cultura (cfr. Pétrement [1973] 2010: 201-202).

L'umiltà che Weil richiede all'intellettuale ha un'ispirazione religiosa e socialista. E una simile congiunzione tra spiritualità e socialismo si ritrova in Don Milani e Dolci nell'Italia degli anni Cinquanta: quest'ultimo, in particolare, fu seguito assiduamente da Campo, sia nell'operato a sostegno della nonviolenza, sia nelle ricerche sociologiche sulle condizioni della popolazione in stato di povertà, con un fine progressista umanitario e rivoluzionario che, per la poetessa, è inscindibile dalla spiritualità («...Io vorrei questo: d'esserci qui un cambiamento, di trasformare il nostro paese...» è una delle affermazioni emblematiche di Dolci, dallo studio *Risultati e limiti di un tipo di riunioni sperimentato con i contadini*, che Campo trascrive e postilla nelle sue carte di appunti: cfr. “Appendice” in: 1999: 387). Ma il socialismo spirituale weiliano non lasciò indifferenti nemmeno i marxisti: non sorprende, allora, che il suo primo traduttore italiano fosse proprio Fortini – non dimentichiamo che è sua la traduzione de *L'ombra e la grazia* (1951), la cui versione originale è *La pesanteur et la grâce*, e che continuerà a tradurre Weil curando, pochi anni dopo, la pubblicazione de *La prima radice* (1954). E si noti, inoltre, che le parole con cui Fortini afferma, sul primo numero del *Politecnico* nel 1945, che la cultura è un mezzo di condivisione e progresso democratico con cui gli uomini «entrano in rapporto con gli altri uomini e con



le cose» (2003: 1232), possono apparire perfettamente sintoniche con quelle che Weil usa per spronare gli operai a «a prendere possesso» della cultura nel discorso del 1931 citato poco fa.

Ma il socialismo weiliano ha come fondamento un’umiltà di matrice mistica, totalmente avversa all’esercizio di qualsiasi potere politico o autorità culturale, che dagli intellettuali non fu sempre recepita (cfr. Tommasi 1997). Il caso di Fortini è emblematico: è lecito pensare che guardasse al pensiero sociale di Weil secondo un’idea di impegno che prevede una postura votata all’azione politica, che conferma anche molti anni dopo quando, nella “Lettera agli ebrei italiani” del 1989, prende la parola con energia assertiva dichiarando la necessità di distinguere tra l’ebraismo e la politica israeliana, e rivolge un appello di pace a ebrei e palestinesi citando l’esempio di Weil. Si tratta, quindi, di una postura antitetica rispetto a quella spirituale a cui, invece, si allinea Campo che trascende sempre la politica: «sento che tutte le idee essenziali [di Weil]», scrive a Traverso il 31 marzo 1960, «possono essere trasposte: dalla politica alla poesia, all’arte, alla vita» (2007: 104). Perciò, la scelta della poetessa non poteva che apparire «elitista» a Fortini, che infatti si rifiutò sempre di prestare attenzione ai suoi lavori, nonostante Sereni lo consigliasse di coglierne l’originalità (cfr. Pieracci Harwell 2005: 98). Dal suo punto di vista, d’altra parte, Campo riteneva che intellettuali come Fortini non sarebbero riusciti a difendere i valori umanistici dalla civiltà dei consumi, la quale avrebbe strumentalizzato la cultura rendendola una merce ad uso della massa, e perciò prende gradualmente le distanze dalle interpretazioni esclusivamente socialiste di Weil. Nel 1958 scrive la poesia *Elegia di Portland Road*, uscita su *Palatina*, che riporta nel titolo il luogo dell’ultima residenza londinese della filosofa (cfr. Pieracci Harwell 1991: 247). Nel 1959 *La personne et le sacré*, nella traduzione campiana, come abbiamo visto, è incluso in *I moralisti moderni* di Zolla. Sempre al 1959 risale la sua curatela dell’*Omaggio a Simone Weil* sul numero 39-40 di *Letteratura*, con varie traduzioni a sua firma



(*Venise Sauvé: Canto di Violetta, Monologo di Jaffier, Pensieri e lettere*).<sup>13</sup> Ma, in una lettera a Mita che ha come indicazione «dopo 29 aprile 1963», si legge un’aspra critica contro l’*Elettra* in prosa di Weil:

[il testo sarebbe stato] scritto per gli operai, come quello sull’Antigone; ma questa destinazione [lo] infima [...]; Simone leggeva l’Elettra come un testo simbolico, nel quale Oreste è figura di Cristo, Elettra di anima in catene ecc. Ma poiché questo all’operaio non si può spiegare, questa Elettra “raccontata” non ha più nessun senso, è una storia di dolore, sì, ma non troppo bella (dato il finale) e, volate via le sublimi ali dei versi, che le rimane? (1999: 180).

L’attitudine didascalica della filosofa avrebbe, dunque, snaturato la tragedia: con una forzatura estetica, cioè la resa dei versi in prosa, ma anche etica, perché la complessità del messaggio originale sarebbe stata semplificata e distorta. Campo prende così le distanze dal lato dell’opera di Weil votato all’azione. Ma continua a saldare il legame con quello spirituale. Da quando riceve in dono da Luzi *La pesanteur et la grâce*, agli inizi degli anni Cinquanta, a quando allestisce la prefazione alla seconda edizione ad *Attesa di Dio*, agli inizi degli anni Settanta, non smette di guardare a Weil come una guida spirituale e morale, arrivando a provare per lei «un’identificazione quasi paurosa» (Citati 2008: 411). In particolare, fa propria l’idea weiliana secondo cui

[il pensiero è analogo a] una forma cava, simile al vuoto mistico di cui parla Giovanni della Croce: nel quale la grazia dovrà cadere necessariamente, in forza della stessa legge che costringe l’aria a precipitarsi nel vuoto pneumatico (Campo 1998c: 169).

---

<sup>13</sup> L’elenco dettagliato dell’Omaggio a Simone Weil è riportato alla nota n. 285 di Pieracci Harwell 2005: 163-164.



Queste affermazioni poggiano sull'idea che il processo cognitivo debba essere spostato da un 'cercare' a un 'trovare', da una *via affirmationis* alla conoscenza a una *via negationis* («didattica spirituale *via negationis*», 1998c: 169): cioè, da un proiettare sulle cose la nostra percezione, ad un accogliere dalle cose un riflesso globale della realtà. Questo processo cognitivo non segue il principio della creazione, ma quello della decreazione e si basa sull'esercizio di un pensiero negativo, che consentirebbe di leggere per metafore la realtà: di decifrare le figure simboliche, oggettive e intellegibili, che ci circondano, in cui le idee precipitano come sostanze «dentro un'ampolla» (1987e: 119). In "Il flauto e il tappeto" c'è un'affermazione che sintetizza le caratteristiche di tale attitudine gnoseologica: «la scena del destino è concava», scrive Campo (1987f: 118), confermando che per lei il senso dell'esistenza si può comprendere davvero solo con un pensiero negativo che rende possibile il contemplare, quindi con un costante esercizio alla decreazione.

Il pensiero negativo e il concetto di decreazione possono essere perciò ritenuti elementi chiave della poetica Campo. Per esemplificarla testualmente, torniamo a *Diario bizantino*. Partiamo dal titolo, soprattutto dal sostantivo *diario*, che rimanda alla forma del diario poetico, tipica della lirica del Novecento.<sup>14</sup> Campo trasforma la propria «postazione rappresentativa» (Ghidinelli 2017: 757) rispetto alla forma-diario, rendendola un modello *via negationis* della rappresentazione del sé. A partire dall'incipit – «Due mondi – e io vengo dall'altro» – dove l'io appare immediatamente in secondo piano. Si potrebbe obiettare, tuttavia, che questo incipit contenga comunque un'asserzione lirica, espressa dal soggetto alla prima persona singolare e dal verbo al presente indicativo: «io vengo». Se dal punto di vista retorico l'asserzione è innegabile, da quello del suo posizionamento cognitivo definisce una prospettiva che turba l'ordine oggettivo dei fenomeni: qual è il rapporto tra i «due mondi», tra il tempo storico e quello della fiaba? Campo non espone in modo convenzionalmente assertivo il rapporto conflittuale innescato da questo incipit.

<sup>14</sup> Da Ungaretti a *Diario d'Algeria* di Sereni e *Diario del '71 e '72* di Montale: cfr. Ghidinelli 2022.



La sua asserzione apre un vuoto, in cui il soggetto non definisce assunti certi, proponendoli al lettore, ma sembra invitare il lettore a partecipare ad una condizione di complessità, che non si può spiegare con affermazioni categoriche. Si riflette, a proposito, anche sull'uso dell'aggettivo *bizantino*: questo non specifica solo che si fa riferimento alla liturgia bizantina, ma si lega al senso della quarta «sfinge» de *Il flauto e il tappeto*, cioè il rito, che chiama l'individuo a negare la propria centralità egocentrica per unirsi a un coro universale. A conferma di ciò, nella quarta strofa, Campo si rivolge a se stessa – unica volta in tutta la sua poesia, ed eccezionalmente in tedesco – per cancellare ogni orgoglio creativo: «du kleine, waffenlose Dichterin!», cioè «tu piccola, disarmata Poetessa!» (IV, v. 6). Dunque, ridimensiona il proprio io biografico e si esprime in una prospettiva corale. Svuota l'io, ma non lo cancella. In tal senso, non segue l'esempio del socialismo spirituale di Weil, che desiderava confondersi ed annullarsi nella massa comune degli uomini: «Weil pensa di dover essere “sola ed esule” nei luoghi dell’orrore: sale d’aspetto di stazioni, fabbriche, “salotti borghesi di peluche rosa”; pensa di dover essere nessuno per essere tutti» (Campo, 1998c: 177). La poetessa si espone, piuttosto, come un «Nessuno all’ennesima potenza» (1998c: 177), cioè rendendo il proprio io simile a un’entità contemplativa che non si impone all’esistenza, ma da questa si lascia attraversare («deserti che dovrà traversare | che ti dovranno traversare»: IV, vv. 15-16).

Questa prospettiva può trovare riscontro anche nel fatto che lo stile di *Diario bizantino* procede attraverso quelli che vorremmo chiamare movimenti semanticici di ‘svuotamento’. Ad esempio, si notino le sequenze con accostamenti lessicali ossimorici, enfatizzati dalle rime baciate interne ai versi (secondo la sequenza presente nel testo come segue: *compenetrato : ignoto, suscitato : cancellato, intenzioni : esitazioni*, I, vv. 10-12, 27-28), ma anche i chiasmi con effetto ossimorico («O chiave che apri e non chiudi, | chiudi e non apri»: I, vv. 30-31). Caratteri stilistici come questi potrebbero dare l’impressione di vacuità, ma anche di un gusto per una dizione metaforica estetizzante, che può apparire ancora in linea con quella di *Passo d’addio*, in cui sono presenti molte «figure di vuoto [...] caricate di una densità allusiva» che assomiglia a quella del primo Luzi



(Manetti 2007: 434).<sup>15</sup> Tuttavia, *Diario bizantino* si basa su una ricerca formale diversa dall'estetica ermetica, perché mira alla *speciositas*, concetto a cui Campo fa esplicitamente riferimento commentando la poesia di Moore: «meticolosa, speciosa, inflessibile come tutti i veri visionari» (1987e: 74) (cfr. Botta 2023, par. 17). Secondo Campo, infatti, la qualità del linguaggio poetico, come quello della mistica, non è favorita da quanta «sostanza» viene messa nel testo, ma dalla speciosità: un’«abbagliante insostanzialità» che, come notava Ceronetti, rivela «un’asciutta realtà soprasostanziale, la sola realtà che nella nullità svaporante delle sostanze non sia labilità e fumo»; per questo «il lavoro [del poeta] è squisitamente specioso [...] [come] un vuoto riempito di luce» (1987: 279). Dunque, occorre spogliare lo stile dagli elementi immaginativi e visionari, che deformano la lettura della realtà, ma anche dai dettagli eccessivamente referenziali, che rendono la scrittura una mera trascrizione della realtà: solo così il testo poetico raggiunge la giusta misura delle parole.

È probabile che Campo considerasse la propria ricerca stilistica sostanzialmente consonante a quella di autori in cui riscontrava forme di *speciositas*. Oltre a Moore, ovviamente Weil che rifletteva sulla giusta misura del linguaggio definendola «sapore massimo» delle parole (1959: 11). Ma anche Pound che, in *Ars poetica*, afferma: «poesia è l’arte di caricare ogni parola del suo massimo significato» (Campo 1991c: 240). Oppure W. C. Williams che, in *Measure*, persegue la «coesistenza di leggerezza estrema e possente radicamento che è la sostanza stessa della poesia: *quel sapore massimo di ogni parola*» (Campo, 1987c: 174). Perciò, si può ritenere che figure retoriche come l’osimoro e il chiasmo – che di solito amplificano l’enfasi retorica, come accade nella poesia ermetica – sono impiegate da Campo per intensificare la tensione alla speciosità. Attraverso queste figure, Campo mette a confronto elementi antitetici che si compensano come in un «urto continuo e armonioso dei contrari [che] conduce l’animo a una sorta di ardente immobilità» (1987a: 152). Il testo poetico, difatti,

---

<sup>15</sup> I «bacini | delle concave notti senza passi» di *Moriremo lontani. Sarà molto...*, ai vv. 6-7; «la deserta misura | cui fu promesso il grano» di *A volte dico: tentate d’esser gioiosi...*, vv. 3-4 (cfr. Manetti 2007: 434)



dovrebbe funzionare come un «vuoto riempito di luce» (Ceronetti 1987: 279): un ricettore figurale dei «molteplici piani della realtà intorno a noi» (Campo 1987b: 166), quelli del visibile e quelli dell'invisibile, guardati secondo un'armonia dei contrari. Pertanto, se ad una prima lettura, lo stile di *Diario bizantino* può suggerire un effetto allusivo e ridondante, ad una seconda lettura ci si dovrebbe accorgere che questo effetto è paragonabile a quell'«ardente immobilità» con cui Campo esprime la sua ricerca dell'essenziale.

Per commentare ulteriormente la definizione di campiana di «ardente immobilità», si può far riferimento all'influsso che può aver avuto su di lei la combinazione tra l'immagine del vuoto in Weil («il pensiero dev'esser vuoto, in attesa, non cercar nulla ma esser pronto a ricevere nella sua nuda verità l'oggetto che stia per penetrarvi»: Campo 1954: 143) e l'immagine della fiamma in Zambrano che, come osserva Boella, «non si consolida né si stabilizza, non aggredisce e non obbedisce, come il sole, all'impeto della vita che aspira a fiorire» (2023: 55). Nel trattatello *La fiamma*, incluso in *Dell'aurora* (1986) e dedicato a Campo (l'epigrafe: «A Vittoria/Cristina, in memoriam»: 2020: 110), Zambrano descrive la fiamma come un'entità concava dove

... si forma uno spazio di trasparenza tra lo sguardo e il suo oggetto, tra il contenuto della visione e il vedere. La visione diventa allora trasparente, e la fiamma resta pura come un elemento scevro di avidità, che si offre intatto all'oscurità (2020: 114).

L'immagine della fiamma, che nega se stessa perché si rigenera senza sosta, è impiegata da Zambrano per indicare metaforicamente un pensiero non circoscritto a limiti tipologici: né quelli dei concetti, che definiscono in modo logico i rapporti tra gli oggetti e le idee, né quelli dell'immaginazione, che fa dipendere questi rapporti soltanto dalla visione soggettiva o, con le parole di Zambrano, dalle «legittimazioni dell'Èra della Coscienza e dell'Io» (2020: 112). La fiamma è incompiuta perché produce un vuoto generativo.



Pensarsi vuoti atterrisce. Ma riuscire a negare i desideri e le volontà con cui ci imponiamo al mondo, per mettersi in ascolto e ricevere in noi il mondo, consente di accettare i fenomeni spesso contraddittori dell'esistenza, provando a riconoscere la verità in forma di rapporti. La tradizione umanistica, al contrario, ha considerato la verità soprattutto come un assunto, che determiniamo tramite la razionalità o l'immaginazione. Ma per Campo, come abbiamo visto, la verità si apprende contemplando, cioè con una distanza dalle certezze razionali e dalle passioni fantasiose, che fa vedere i rapporti eterogenei e armonici tra i piani della realtà, complessa perché multidimensionale. Per questi motivi, arriva a considerare la poesia simile all'esegesi mistica: «per Weil, tutta bianca e nera come sono le anime molto giovani e molto ferite», scrive infatti nella prefazione alla seconda edizione di *Attesa di Dio*, «l'assoluto cristiano dei complementari doveva essere l'estrema difficoltà» e prosegue affermando che «in realtà gli stessi Vangeli non sono se non una serie di divine contraddizioni, o non sarebbero la Verità e la Vita» (1998c: 178). Allora, se l'esegeta cerca di annullare il proprio punto di vista e trasporre nell'interpretazione dei testi una prospettiva universale, la poetessa vuole scrivere come se stesse traducendo gli aspetti essenziali della vita, in linea con Weil che affermava: «Scrivere – come tradurre – negativo» (1959: 12). Perciò, simile a un esegeta, il poeta non è un inventore, ma un «mediatore», e la sua facoltà più importante è l'attenzione (1987b: 166).

L'attenzione è un altro concetto che Campo apprende da Weil. Si tratta di uno dei principi fondamentali del pensiero della filosofa francese, che, come quello della decreazione, rivoluziona i processi analitici del pensiero razionale e sistematico occidentale. A proposito Blanchot, nell'articolo “Simone Weil e la certezza”, riportato nell'*Omaggio* a cura di Campo sulla rivista *Letteratura* nel 1959, scriveva:

Noi siamo abituati, chiunque siamo oggi, increduli o credenti, non tanto a dubitare quanto a interrogare: non entriamo in un pensiero, e soprattutto nel nostro, se non interrogando; procediamo di domanda in domanda, fino al



momento in cui la domanda, spinta verso un limite, si fa risposta. [...] A Simone Weil un tale procedimento è estraneo (1959: 36).

All’interrogazione come processo di conoscenza, caratteristica del ragionamento dialettico, Weil sostituisce un’altra facoltà cognitiva: l’attenzione. In particolare, la considera una pratica ermeneutica contro gli sforzi illusori dell’immaginazione: questa deforma la realtà perché «lavora continuamente a tappare tutte le fessure per le quali passerebbe la grazia», cioè «colma i vuoti» (Weil [1953] 1985: 39) che si presentano quando ci si astiene dal giudizio e si resta pazientemente nell’attesa di poter raggiungere una capacità di lettura che permette di vedere le cose nelle loro qualità essenziali, ed accoglierle come il mistico che contemplando aspetta di ricevere la verità divina (cfr. Negri 2005: 126-127).

Importante notare che l’idea weiliana di attenzione è recepita da Campo e Zambrano in modo sinergico. Si confrontino i seguenti passi dalla prosa “Attenzione e poesia” di Campo, uscita sul numero 13 de *L’Approdo letterario* nel 1961, che subito Zambrano traduce in spagnolo per *Sur* (numero 271, luglio agosto 1961: cfr. Farnetti e Secchieri 1998b: 272), e dal frammento *La atención* di Zambrano, scritto solo tre anni dopo, nel 1964 (inedito fino al 2007, quando appare sul numero 8 della rivista *Aurora*):

L’analisi può diventare destino quando l’attenzione, riuscendo a compiere una sovrapposizione perfetta di tempi e di spazi, li sappia ricomporre, volta per volta, nella pura bellezza della figura (Campo 1987b: 167).

Se dirige la atención hacia un campo de la realidad para captarla, para obtener de ella el máximo de la su manifestación. [...] Y este punto de la atención ha de hacer una especie de limpieza de la mente y del ánimo. Ha de véselas con la imaginación. Con la imaginación y con el saber (Zambrano 2007: 117).<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Il brano è riportato anche in Ricciotti 2014: 47.



L'attenzione può far comprendere il senso dell'esistenza perché richiede di contemplare la condizione umana con un impegno di maturità e umiltà. Grazie ad essa, la realtà può essere autenticamente rappresentata dalla poesia secondo Campo (nella «pura bellezza della figura» o, possiamo aggiungere, nella *speciositas* del linguaggio), nella misura in cui la poesia rifiuta l'immaginazione, cioè l'ispirazione lirica soggettivistica che «inganna lo spirito» (1987f: 110-111). E può essere interpretata dalla filosofia secondo Zambrano (con «una especie de limpieza de la mente y del ánimo»), se la filosofia è allontanata dalla violenza propria del pensiero razionalista e viene esercitata come una «ragione poetica», che riscatta gli elementi spirituali che la teorizzazione della tradizione occidentale non ha preso debitamente in considerazione in quanto strumenti ermeneutici: «il poeta ha sempre saputo ciò che il filosofo ha ignorato», scrive Zambrano in *Filosofía y poesía*, «cioè che non è possibile possedersi da sé», basando la conoscenza sull'ego e su una ragione logica che esplicita un pensiero astratto; e prosegue affermando che «da sempre il poeta sapeva che avrebbe conseguito l'unità solo uscendo da sé, dandosi, obliandosi», ossia esercitando la creatività senza focalizzarsi sull'immaginazione individuale, ma prestando ascolto alla dimensione dell'essere extra-individuale, perché «la poesia è un aprirsi dell'essere verso dentro e verso fuori al tempo stesso» come «un udire nel silenzio e un vedere nell'oscurità» (1939; 2010: 119-120). Quindi, Campo e Zambrano – si può dedurre – guardano alla poesia e alla filosofia come forme di decreazione che, grazie all'esercizio del pensiero negativo, riescono a dare un contributo considerevole nella comprensione della complessità della condizione umana.

Per concludere, l'ipotesi di lettura di una poetica della decreazione in Campo può mostrare come questa poetessa, in linea con Weil e Zambrano, porti avanti le ragioni di una postura subliminale, 'di assenza' (che all'inizio di questo saggio abbiamo definito il *verso* del Novecento), basata sul decentramento del sé, sull'impersonalità e sulla contemplazione, in contrasto con una postura frontale, 'di presenza' (il *recto* del Novecento), basata tanto sul potere della fantasia creativa



quanto sulla sicurezza dei procedimenti logici di analisi. Per Campo, Weil e Zambrano la scrittura ha un valore gnoseologico che esplicita un pensiero negativo, rivoluzionario rispetto al contesto culturale dell'epoca. Il pensiero negativo andava così delineando l'avvio di una costellazione dove poesia e filosofia non smettono di interagire. In questa costellazione confluiscono la teoria del «pensiero vuoto» di Weil (1954: 143), la critica di Zambrano contro la rappresentazione creativa del soggetto («per decidersi a vedere bisogna “dis-essere”», 2002: 43) e la ricerca del destino per Campo, che comporta una «lettura su molteplici piani della realtà intorno a noi» (1987b: 166). Così la poetica della decreazione apriva, forse, un'era del genere lirico in cui, riprendendo Zambrano, possiamo dire che «il pensiero è fiamma» (2020: 116) e la poesia si configura come dialogo tra pensiero negativo e discorso poetico.

#### 4. Riferimenti bibliografici

- Aloisi, Alessandra. 2014. *Desiderio e assuefazione. Studio sul pensiero di Leopardi*. Pisa: ETS.
- Anceschi, Luciano. 1952. *Linea lombarda*. Varese: Magenta.
- Baldoni, Elena. 2023. *Il coraggio della perfezione. Sulla poesia di Cristina Campo*. Pesaro: Metauro.
- Blanchot, Maurice. 1959. “Simone Weil e la certezza”, traduzione di Roberto Lucchese. *Letteratura*, 39-49, 34-43.
- Boella, Laura. 2023. “Cristina Campo o l'incompiutezza”. In *Cristina Campo. Il senso preciso delle cose tra visibile e invisibile*, a cura di Chiara Zamboni, 53-58. Milano: Mimesis.
- Botta, Anna. 2023. “Cristina Campo, Emily Dickinson and Marianne Moore: The Poetry of Vibrant Kindship”. *Cabiers d'études italiennes*, 36 <[journals.openedition.org/cei/12691](https://journals.openedition.org/cei/12691)>. Ultimo accesso: 15 giugno 2024.
- Campo, Cristina. (1956) 1991a. “Passo d'addio”. In *La tigre assenza*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, 19-29. Milano: Adelphi.



- Campo, Cristina. (1977) 1991b. "Diario Bizantino". In *La tigre assenza*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, 45-50. Milano: Adelphi.
- Campo, Cristina. (1960) 1987a. "Parco dei cervi". In *Gli imperdonabili*, 143-163. Milano: Adelphi.
- Campo, Cristina. (1961) 1987b. "Attenzione e poesia". In *Gli imperdonabili*, 165-170. Milano: Adelphi.
- Campo, Cristina. (1961) 1987c. "Su William Carlos Williams", introduzione a *Poesie*, di William Carlos Williams, traduzione italiana di Cristina Campo e Vittorio Sereni [Torino: Einaudi]. In *Gli imperdonabili*, 173-175. Milano: Adelphi.
- Campo, Cristina. (1962) 1987d. "In medio coeli". In *Gli imperdonabili*, 13-17. Milano: Adelphi.
- Campo, Cristina. (1971) 1987e. "Gli imperdonabili". In *Gli imperdonabili*, 73-88. Milano: Adelphi.
- Campo, Cristina. (1971) 1987f. "Con lievi mani". In *Gli imperdonabili*, 97-111. Milano: Adelphi.
- Campo, Cristina. (1971) 1987g. "Il flauto e il tappeto". In *Gli imperdonabili*, 113-139. Milano: Adelphi.
- Campo, Cristina. (1953) 1998a. "Scheda editoriale per *Il libro delle ottanta poetesse*". In *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, 193-194. Milano: Adelphi.
- Campo, Cristina. (1956) 1998b. "Appunti per una rivista per giovani". In *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, 195-197. Milano: Adelphi.
- Campo, Cristina. (1972) 1998c. "Introduzione a Simone Weil, *Attesa di Dio*". In *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, 168-180. Milano: Adelphi.
- Campo, Cristina. (1963) 1998d. "Una tragedia di Simone Weil: Venezia salva". In *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, 51-57. Milano: Adelphi.
- Campo, Cristina. 1999. *Lettere a Mita*, a cura e con una nota di Margherita Pieracci Harwell. Milano: Adelphi.
- Campo, Cristina. 2007. *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, a cura e con una nota di Margherita Pieracci Harwell. Milano: Adelphi.



- Campo, Cristina. 2009. *Se tu fossi qui. Lettere a María Zambrano. 1961-1975*, a cura di Maria Pertile. Milano: Archinto.
- Campo, Cristina. 2012. *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici fiorentini*, a cura e con una nota di Margherita Pieracci Harwell. Milano: Adelphi.
- Caracchini, Cristina e Enrico Minardi, a cura di. 2017. *Il pensiero della poesia: da Leopardi ai contemporanei. Letture dal mondo di poeti italiani*. Firenze: Firenze University Press.
- Casadei, Alberto. 2011. *Poetiche della creatività*. Milano: Bruno Mondadori.
- Ceronetti, Guido. 1987. “Cristina Campo o della perfezione”. In *Gli imperdonabili*, 275-282. Milano: Adelphi.
- Citati, Piero. 2008. *La malattia dell'infinito*. Milano: Mondadori.
- Costazza, Alessandro. 2009. “Sguardo estetico e poesia filosofica”. In *Die ästhetische Wahrnehmung der Welt: Giacomo Leopardi. Giacomo Leopardi e la percezione estetica del mondo*, a cura di Sebastian Neumeister, 43-64. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Dalmas, Davide. 2022. “Temerari come serpenti. Commento di un saggio ‘imprendibile’ (Franco Fortini, *Astuti come colombe*)”. *Allegoria*, 86, 54-67.
- Dalmati, Margherita. 1998. “Il viso riflesso della luna”. In *Per Cristina Campo*, a cura di Monica Farnetti e Giovanni Fozzer, 123-127. Milano: Scheiwiller.
- Di Nino, Nicola. 2002, “Commento al ‘quadernetto’ poetico di Cristina Campo”. *Studi medievali e moderni*, 2, 295-316.
- Di Nino, Nicola. 2003. “Commento a *Passo d’addio* di Cristina Campo”. *Il nuovo Baretti*, 1, 277-317.
- Farnetti, Monica. 1996. *Cristina Campo*. Ferrara: Luciana Tufani editrice.
- Farnetti, Monica. 1998a. “Le ricongiunte”. In *Sotto falso nome*, 245-263. Milano: Adelphi.
- Farnetti, Monica e Filippo Secchieri. 1998b. “Bibliografia”. In *Sotto falso nome*, 265-282. Milano: Adelphi.
- Farnetti, Monica. 1998c. “Il privilegio del segno”. In *Per Cristina Campo*, a cura di Monica Farnetti e Giovanni Fozzer, 21-34. Milano: Scheiwiller.



- Farnetti, Monica. 2003. "Cristina Campo. La scrittura come devozione". In *Poesia e preghiera nel Novecento. Clemente Rebora, Cristina Campo, David Maria Turoldo*, a cura di Alessandro Giovanardi e Giovanna Scarca, 47-60. Villa Verucchio: Pazzini.
- Finan, E. Thomas. 2021. *Reading Reality. Nineteenth-Century American Experiments in the Real*. Charlottesville-London: University of Virginia Press.
- Ferri, Vittoria. 2023. "Miracolo della precipitazione poetica". In *Cristina Campo. Il senso preciso delle cose fra visibile e invisibile*, a cura di Chiara Zamboni, 73-87. Milano: Mimesis.
- Fortini, Franco. (1945) 2003. "Per una nuova cultura". In *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini e con uno scritto di Rossana Rossanda, 1231-1233. Milano: Mondadori.
- Fortini, Franco. (1974) 2008. "Scrivere chiaro (I)". In *Disobbedienze I. Gli anni dei movimenti (1972-1985)*, prefazione di Rossana Rossanda, 55-58. Roma: Manifestolibri.
- Frabotta, Biancamaria. 1976. *Donne in poesia*. Roma: Savelli.
- Friedrich, Hugo. 1971. *La struttura della lirica moderna*, traduzione italiana di Piero Bernardini Marzolla. Milano: Garzanti.
- Gaeta, Giancarlo. 2018. *Leggere Simone Weil*. Macerata-Roma: Quodlibet.
- Gatta, Enrico. 1989. "L'imperdonabile voglia di poesia. Intervista a M. Luzi, G. Draghi e M. Dalmati". *La Nazione*, 1 luglio.
- Ghibellini, Pietro. 2001. "Cristina Campo. Il Quadernetto per Mita". In *Cristina Campo* (Atti del Convegno di Bose, 19 aprile 1998), a cura di Enzo Bianchi e Pietro Ghibellini. *Humanitas*, 3, 445-458.
- Ghidinelli, Stefano. 2017. "Vittorio Sereni e le trasformazioni del diario poetico". In *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, a cura di Massimo Prada e Giuseppe Sergio, 757-767. Milano: Ledizioni.
- Ghidinelli, Stefano. 2022. *Le metamorfosi del diario poetico. Sbarbaro, Ungaretti, Saba, Montale*. Milano: Unicopli.
- Giovannuzzi, Stefano. 2012. *La persistenza della lirica. La poesia italiana nel secondo Novecento da Pavese a Pasolini*. Firenze: SEF.



- Habermas, Jürgen. 2022. *Una storia della filosofia. Per una genealogia del pensiero postmetafisico*, a cura di Luca Corchia e Walter Privitera, traduzione italiana di Massimo De Pascale et al. Milano: Feltrinelli.
- Husserl, Edmund. 2015. *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, traduzione di Enrico Filippini, prefazione di Enzo Paci. Milano: il Saggiatore.
- Kofman, Sarah. 2015. “Nietzsche e la metafora”, traduzione italiana di Marco Carassai. *Lo sguardo*, 17, 129-152 [edizione originale: Kofman, Sarah. 1971. “Nietzsche et la métaphore”. *Poétique*, 5, 77-98].
- Manetti, Beatrice. 2007. “*Passo d’addio* di Cristina Campo”. In *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, vol. VII, 425-440. Milano: Gruppo Editoriale L’Espresso.
- Moliterni, Fabio. 2002. *Poesia e pensiero nell’opera di Giorgio Caproni e Vittorio Sereni*. Lecce: PensaMultimedia.
- Montale, Eugenio. (1961) 1996a. “Letture [W. C. Williams, *Poesie*; W. H. Auden, *Poesie*]”. In *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, vol. II, a cura di Giorgio Zampa, 2423-2425. Milano: Mondadori.
- Montale, Eugenio. (1964) 1996b. “Poesia inclusiva”. In *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, vol. II, a cura di Giorgio Zampa, 2631-2633. Milano: Mondadori.
- Negri, Federica. 2005. *La passione della purezza. Simone Weil e Cristina Campo*. Padova: Il Poligrafo.
- Paroli, Elena. 2017. “Cristina Campo, una ‘filatrice d’inesprimibile’. Il valore simbolico della fiaba nel processo cognitivo di una mistica del nostro tempo”. *Italies*, 21, 393-407.
- Pertile, Maria. 2003. “*Cara il viaggio è cominciato. Lettere di Cristina Campo a María Zambrano*”. *Humanitas*, 3, 434-474.
- Pétrement, Simone. (1973) 2010. *La vita di Simone Weil*, a cura di Maria Concetta Sala, traduzione di Efrem Cierlini. Milano: Adelphi.
- Pieracci Harwell, Margherita. 1991. “Note alle poesie”. In *La tigre assenza* di Cristina Campo, a cura di Margherita Pieracci Harwell, 245-250. Milano: Adelphi.
- Pieracci Harwell, Margherita. 2005. *Cristina Campo e i suoi amici*. Roma: Edizioni Studium.
- Pound, Ezra. 1991c. “Ars Poetica”, traduzione di Cristina Campo. In *La tigre assenza* di Cristina Campo, a cura di Margherita Pieracci Harwell, 239-241. Adelphi: Milano.



- Prete, Antonio. 2016. *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Rasy, Elisabetta. 1987. "In breve, perfetta". *Panorama*, 11 ottobre.
- Reitani, Luigi. 2003. *Hölderlins "Nänie", "Menons Klagen und Diotima" als ästhetische Replik auf Schiller*. Udine: Forum.
- Ricciotti, Adele. 2014. "María Zambrano e Cristina Campo: amicizia e destino". *Zibaldone. Estudios italianos*, 1.3, 30-48.
- Scaffai, Niccolò. 2023. *Poesia e critica del Novecento. Da Montale a Rosselli*. Roma: Carocci.
- Sermini, Sara. 2022. "«Rosso che mi riempì i giorni». *Rosa rosse rosa* di Alida Airaghi (1986)". In *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, vol. IV, a cura di Sabrina Stroppa, 101-129. Lecce: PensaMultimedia.
- Steiner, George. 2012. *La poesia del pensiero. Dall'ellenismo a Paul Celan*, traduzione italiana di Fiorenza Conte e Renato Benvenuto. Milano: Garzanti.
- Stroppa, Sabrina, a cura di. 2022. *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, vol. IV. Lecce: PensaMultimedia.
- Tommasi, Wanda. 1997. "Il re nudo. L'immaginario del potere in Simone Weil". *Iride*, 1, 88-104.
- Valéry, Paul. 1991. "Poesia e Pensiero astratto". In *Varietà*, a cura di Stefano Agosti. Milano: SE.
- Vendler, Hellen. 2006. *Poets Thinking: Pope, Whitman, Dickinson, Yeats*. Cambridge USA: Harvard University Press.
- Verdino, Stefano. 1998. "Introduzione". In *L'opera poetica* di Mario Luzi, a cura di Stefano Verdino, XI-LIV. Milano: Mondadori.
- Vetö, Miklos. 1978. *La métaphysique religieuse de Simone Weil*. Paris: Vrin.
- Villa, Luisa. 1994. "Saggismo e poesia. *Gli imperdonabili* di Cristina Campo". *Nuova corrente*, 113, 141-172.
- Weil, Simone. 1951. *L'ombra e la grazia*, introduzione di Gustave Thibon, traduzione italiana di Franco Fortini. Milano: Edizioni di Comunità.
- Weil, Simone. 1959. "Pensieri e lettere", a cura di Cristina Campo. *Letteratura*, 39-40, 11-51.



- Weil, Simone. (1953) 1985. *Quaderni* (II), a cura di Giancarlo Gaeta. Milano: Adelphi.
- Weil, Simone. (1956) 1988. *Quaderni* (III), a cura di Giancarlo Gaeta. Milano: Adelphi.
- Zamboni, Chiara. 2023. “Trasposizioni di immagini. Le traduzioni da Simone Weil”. *Cahiers d'études italiennes*, 36, <[journals.openedition.org/cei/12896](https://journals.openedition.org/cei/12896)>. Ultimo accesso: 15 giugno 2024.
- Zambrano, María. (1965; 1986) 2002. *Il sogno creatore*, a cura di Claudia Marseguerra, traduzione italiana di Vittoria Martinetto. Milano: Bruno Mondadori.
- Zambrano, María. 2007. “La atención”. *Aurora*, 8, 117-119.
- Zambrano, María. (1986) 2020. *Dell'Aurora*, a cura di Elena Laurenzi. Bologna: Marietti.