

Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

Valentina Fiume

Codici dell'anima:
itinerari tra
mistica, filosofia
e poesia

Con un'antologia di scritti al femminile



Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

Valentina Fiume

Codici dell'anima: itinerari tra mistica, filosofia e poesia

Con un'antologia di scritti al femminile



BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

ISSN 2420-8361 (ONLINE)

- 58 -

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA,
LETTERATURE E PSICOLOGIA
DEPARTMENT OF EDUCATION, LANGUAGES, INTERCULTURES,
LITERATURES AND PSYCHOLOGY (FORLILPSI)
Università degli Studi di Firenze / University of Florence

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA (BSFM)

Collana Open Access “diamante” fondata e diretta da Beatrice Tottossy dal 2004 al 2020
“Diamond” Open Access Series founded and directed by Beatrice Tottossy from 2004 to 2020

Direttori / Editors-in-Chief

Giovanna Siedina, Teresa Spignoli, Rita Svandrlik

Coordinatore tecnico-editoriale / Managing Editor

Arianna Antonielli

Comitato scientifico internazionale / International Scientific Board

(<http://www.fupress.com/comitatoscienfifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), Anna Dolfi (Professore Emerito), Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Ferenc Kiefer (Research Institute for Linguistics of the Hungarian Academy of Sciences; Academia Europaea), Michela Landi, Anna Menyhért (University of Jewish Studies in Budapest, University of Amsterdam), Murathan Mungan (scrittore), Ladislav Nagy (University of South Bohemia), Paola Pugliatti, Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest; Academia Europaea), Ayşe Saraçgil, Robert Sawyer (East Tennessee State University, ETSU), Rita Svandrlik, Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Letizia Vezzosi, Vincent Vives (Université Polytechnique Hauts-de-France), Marina Warner (Birkbeck College, University of London; Academia Europaea; scrittrice), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Manuel Rivas Zancarrón (Universidad de Cádiz), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Comitato editoriale / Editorial Board

Stefania Acciaioli, Alberto Baldi, Fulvio Bertuccelli, Sara Culeddu,
John Denton, Alessia Gentile, Samuele Grassi, Giovanna Lo Monaco, Sara Lo Piano,
Francesca Salvadori

Laboratorio editoriale Open Access / The Open Access Publishing Workshop

(<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-289-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>)

Direttore/Director: Marco Meli

Referente e Coordinatore tecnico-editoriale/Managing editor: Arianna Antonielli

Università degli Studi di Firenze / University of Florence

Dip. Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia

Dept. of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology

Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze / Santa Reparata 93, 50129 Florence, Italy

Contatti / Contacts

BSFM: giovanna.siedina@unifi.it; teresa.spignoli@unifi.it; rita.svandrlik@unifi.it

LabOA: marco.meli@unfi.it; arianna.antonielli@unifi.it

Valentina Fiume

**CODICI DELL'ANIMA:
ITINERARI TRA MISTICA,
FILOSOFIA E POESIA**

Con un'antologia di scritti al femminile

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2021

Codici dell'anima: itinerari tra mistica, filosofia e poesia : con un'antologia di scritti al femminile / Valentina Fiume. – Firenze : Firenze University Press, 2021. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 58)

<https://www.fupress.com/isbn/9788855182980>

ISSN 2420-8361 (online)
ISBN 978-88-5518-298-0 (PDF)
ISBN 978-88-5518-299-7 (XML)
DOI 10.36253/978-88-5518-298-0

The editorial products of BSFM are promoted and financed by the FORLILPSI Department of the University of Florence, produced by its Open Access Publishing Workshop and, in accordance with an agreement launched in 2006, published by Firenze University Press (FUP). The Workshop (<<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-289-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <laboa@lilsi.unifi.it>) supports the double-blind peer review process, develops and manages the editorial workflows and the relationships with FUP. It promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students, as well as in interdisciplinary research.

Editing and layout by LabOA: Arianna Antonielli (managing editor), with Agnese Belli, Martina Bentivegna, Fabio Ciancone, Tommaso Conti, Lorenzo Crocchini, Alessandra Lana, Sara Poli, Domiziana Sernesi (interns), and with the collaboration of Francesca Salvadori.


Graphic design and front cover by Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI: 10.36253/fup_best_practice)

All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Arrigoni, M. Boddi, R. Casalbuoni, F. Ciampi, A. Dolfi, R. Ferrise, P. Guarnieri, A. Lambertini, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Novelli, A. Orlandi, A. Perulli, G. Pratesi, O. Roselli.

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: the present work is released under Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). This license allows you to share the work by any means and format, as long as appropriate credit is given to the author, the work is not modified or used for commercial purposes and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2021 Author(s)

Published by Firenze University Press
Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

INDICE

RINGRAZIAMENTI	VII
PREMESSA	1
CODICI DELL'ANIMA	7
I. LA SCRITTURA MISTICA: TRA FILOSOFIA E POESIA	9
II. LA SIMBOLOGIA DELL'INESPRIMIBILE	15
III. GUIDE: IL PENSIERO POETANTE DI SIMONE WEIL E LA POESIA ESPLOSIVA DI EMILY DICKINSON	19
IV. COSTELLAZIONE POETICA: CRISTINA CAMPO, MARGHERITA GUIDACCI E SARA RINA VIRGILLITO	39
V. IL VERSANTE FILOSOFICO: MARÍA ZAMBRANO	89
VI. EREMO E CONTEMPLAZIONE: ADRIANA ZARRI E ANTONELLA LUMINI	105
UN NUOVO LESSICO MISTICO. RACCOLTA ANTOLOGICA	113
PER UN REPERTORIO DELLA SCRITTURA FEMMINILE TRA FILOSOFIA, MISTICA E POESIA	115
BIBLIOGRAFIA	327
INDICE DEI NOMI	343

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Valentina Fiume, *Codici dell'anima: itinerari tra mistica, filosofia e poesia. Con un'antologia di scritti al femminile*, © 2021 Author(s), content CC BY-NC-ND 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-298-0 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-298-0

RINGRAZIAMENTI

Alla fine di questo lavoro desidero ringraziare il Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia dell'Università di Firenze e, in particolare, il Laboratorio editoriale Open Access per l'enorme lavoro che è stato fatto.

Grazie ad Arianna Antonielli, per il costante supporto, la professionalità, la disponibilità e l'amicizia.

Grazie a Rosalia Manno e all'Associazione Archivio per la memoria e la scrittura delle donne "Alessandra Contini Bonacossi", che mi hanno consentito di perfezionare le mie competenze archivistiche.

Grazie a Roberto Fuda per l'amicizia, il costante supporto, i consigli e le preziose discussioni intorno ai manoscritti di Sara Virgillito.

Grazie a Francesco Donfrancesco per le nostre divagazioni sui temi della mistica, della filosofia e della contemplazione.

Un ringraziamento speciale a Sonia Giorgi, custode delle carte di Rina Sara Virgillito. Un'amica preziosa che mi ha accolto "nel cerchio magico di Sara".

Grazie a Enza Biagini, che ha vegliato sempre su questo mio lavoro, dandomi preziosissimi consigli e suggerimenti. Un grazie sincero.

Grazie a Anna Scattigno, cui devo molto e che è stata maestra e guida in questo lungo cammino. Grazie per l'aiuto e per avermi introdotto allo studio della letteratura mistica e contemplativa.

Un ringraziamento particolare a Ernestina Pellegrini anche se non sarà sufficiente a esprimere il mio affetto e la mia gratitudine. Grazie per tutti gli insegnamenti, le opportunità, i consigli e l'entusiasmo con cui ha fatto crescere in me il desiderio della ricerca. Grazie per la fiducia, per aver creduto nel presente lavoro, per avermi avvicinata alla poesia di Sara Virgillito. Una vera maestra a cui vanno tutto il mio affetto e la mia riconoscenza.

Infine, grazie a tutti coloro che hanno da sempre creduto in me.

PREMESSA

Questo libro nasce da una assidua e lunga frequentazione con gli studi di genere. Nelle mie peregrinazioni intorno alla letteratura femminile, mi sono avvicinata all'opera di Rina Sara Virgillito (1915-1996), di cui mi sono occupata, con un lavoro archivistico oltre che filologico. All'epoca, trascrivendo minuziosamente le lettere superstiti del suo archivio, mutilo dei diari e di ogni carta autobiografica, ho scoperto che nelle sue poesie è fortemente presente un codice ascrivibile al lessico mistico. L'affinità con le corde sensibili del suo dire poetico mi hanno condotta all'ambiziosa idea di seguire le coordinate di quella scrittura per vedere se, nell'ambito contemporaneo, ci fossero altri casi simili. Poco dopo, compiendo una ricognizione nella letteratura femminile del Novecento e della contemporaneità, ho potuto osservare come questo fenomeno dilagasse non solo in ambito italiano ma anche nelle altre letterature. Mi incuriosiva soprattutto la quasi totale mancanza di uno studio capillare nell'età novecentesca e contemporanea, a dispetto dei numerosi studi teorici condotti intorno alla parola e alla letteratura mistica, circoscritti all'età medievale e moderna. Ho inteso allora portare avanti una ricerca attenta e scrupolosa che valesse come strumento per comprendere questo fenomeno, attraverso l'individuazione di un *corpus*, estremamente variegato, di poetesse, filosofe e pensatrici che approdano a una scrittura che mostra, a livello linguistico, teorico e poetico, profonde affinità e consonanze con la parola delle mistiche e delle contemplative, presentando, al contempo, una varietà di lemmi e immagini ascrivibili alla tradizione mistica. Non mi sono, dunque, limitata alla sfera letteraria, ma ho indirizzato la mia attenzione anche al mondo della filosofia. Questa decisione, che si è rivelata proficua e assolutamente convincente, ha avuto due moventi: il primo e il più originale è stato quello di capire se il dialogo tra filosofia e mistica seguisse le medesime modalità di quello tra poesia e mistica. Mentre la filosofia mira a soluzioni sistematiche generali, la natura del linguaggio mistico consiste nella necessità di esprimersi malgrado il segno dominante della parola mistica sia basato sulla meditazione e sul silenzio e su un dialogo fittizio con l'interlocutore.

Mi sono avvicinata, in particolare, alla filosofia di María Zambrano, la quale dichiara nella sua importante opera *Los bienaventurados* che “el instante del descubrimiento es impar, irremplazable como lo es todas *coincidentia oppositorum*” (Zambrano 1990 [1979], 83)¹. Il momento della scoperta coincise con un’apertura nuova sul tema della mistica: è stato chiaro allora, e con maggior forza nel corso delle ricerche, che essa colma le aporie della filosofia e della poesia nel segno di una coincidenza degli opposti. È evidente, dunque, un itinerario comune tra questi tre linguaggi.

La maturazione del lavoro mi ha portato a ideare questo libro che si propone qui come rielaborazione della parte più generale e anche più teorica della ricerca di dottorato². Gli obiettivi della rielaborazione dottorale sono la riflessione sulla natura del linguaggio mistico, del linguaggio poetico e le variazioni/affinità degli *exempla*. Ho scelto di condurre un lavoro che mettesse in luce gli aspetti più importanti, partendo da premesse teoriche, dialogando con le fonti e con gli studi intorno alla parola mistica. Sebbene abbia deciso di circoscrivere lo studio alla scrittura femminile, per i motivi esplicitati poc’anzi, ho fatto riferimento anche ai grandi mistici, esempi e maestri, la cui opera è stata fondante per il percorso intrapreso dalle autrici del *corpus*. Le metodologie applicate sono state l’analisi filologica di alcuni testi, mettendoli dapprima in relazione con l’intero macrotesto di ogni autrice e, in un secondo momento, operando una comparazione tra più opere e tra più poetesse. Il contesto biografico, seppur vi si faccia riferimento, non è l’elemento principale della ricerca, fatta eccezione per gli episodi più significativamente legati al percorso mistico.

La scelta di lettura è stata quella di entrare *in medias res* all’interno della scrittura di tali scrittrici, poetesse e filosofe, per osservare come alcune importanti immagini fossero ricorrenti e dialogassero con il retroterra medievale e moderno. La ripresa della simbologia mistica e, talvolta, la lontananza dai modelli secolari, ha mostrato un cammino di valorizzazione di tali temi entro la specificità del linguaggio contemporaneo. La determinazione del *corpus* analizzato si è rivelata fondamentale per evidenziare costanti tematiche ricorrenti: per esempio la necessità di una cecità interiore che consente loro più luce e dunque una conoscenza attraverso la tenebra. La natura comparatistica della ricerca si è resa necessaria come applicazione sul campo.

Il *corpus* è costituito da poetesse/traduttrici quali Emily Dickinson, Margherita Guidacci, Cristina Campo e Rina Sara Virgillito, filosofe quali Simone Weil e María Zambrano e infine Adriana Zarri e Antonella Lumini, l’una teologa, l’altra eremita metropolitana, vicine nell’affine

¹“l’istante della scoperta è incomparabile, insostituibile, come ogni coincidentia oppositorum” (Zambrano 2010 [1992], 76, trad. di Ferrucci).

²Dottorato in Lingue, Letterature e culture straniere (curriculum Prospettive interculturali), ciclo XXXI, anni accademici 2015-2018.

e radicale decisione di una vita contemplativa ed eremitica. Tra queste alcune hanno scelto di abitare il margine, altre hanno rinunciato alla teatralizzazione del Sé privilegiando piuttosto il silenzio, configuratosi come luogo in cui contemplare le incursioni dell'Altro. Si tratta di epifanie, teofanie o visioni, nella soglia tra delirio e profezia. A livello teoretico, a volte prevarrà la scelta di un cammino filosofico, altre volte di quello poetico, tuttavia l'approdo è il silenzio o, più specificatamente, la soglia della parola. Se, come sostiene George Steiner, il mito strategico del filosofo che sceglie il silenzio per via della purezza ineffabile della propria visione ha precedenti antichi, il silenzio del mistico sembra essere l'unica via percorribile poiché in esso risiede, paradossalmente, l'essenza del suo dire.

Il paradigma fondante di tale scrittura è l'alterità: un Altro – l'Ospite, l'Assente, o il Silente, come afferma Carlo Ossola nella premessa all'opera cardine di Michel De Certeau, *La Fable mystique* – fa parlare di sé. Nell'introduzione del libro, l'autore sostiene, a proposito dell'attenzione volta dai mistici verso il *pathos* del dettaglio, che essi “jalonnent leurs récits avec le ‘presque rien’ de sensations [...]”. Le discours mystique transforme le détail en mythe; il s'y accroche, il l'exorbita, il le multiplie, il le divinise [...]. Instant extatique, éclair d'insignifiance, ce fragment d'inconnu introduit un silence dans la prolifération herméneutique” (De Certeau 1982, 19)³. Se le affermazioni di De Certeau valgono a delineare i nodi nevralgici dell'esperienza mistico-contemplativa di tutte le autrici sopra elencate, tuttavia è apparso evidente che i loro sono talvolta cammini simmetrici, spesso sentieri opposti. In ogni caso è rintracciabile un repertorio di immagini topiche: la luce, declinata nei suoi correlativi di aurora, alba, sole, luna, fuoco, fiamma. Poi la tenebra e dunque il buio, l'oscurità, l'ombra; l'acqua, a cui corrispondono l'oceano, il mare, il fiume, il torrente, il lago, la pioggia, la goccia; la ferita, il desiderio, il miele, il sangue, il vuoto, il deserto, la cella, l'abisso, il nondove; le coppie oppositive come il nulla e il tutto, il non essere e l'essere. Questa galleria di immagini offre al lettore e al critico uno strumento indispensabile per comprendere la portata dell'evento vissuto, sia esso visionario, estatico o contemplativo. E proprio la divergenza e la pluralità delle esperienze generano e motivano le differenti scelte stilistiche.

La condizione liminare della parola mistica suscita una profonda perplessità nel critico che voglia trovare una definizione assoluta, sbilanciata o verso le assonanze poetiche o verso le architetture filosofiche. Nelle opere non si riscontra questa cristallizzazione epistemologica, in virtù dell'inesausta ricerca del canto ancestrale, della parola originaria, della sacralità di

³“punteggiano i loro racconti con il ‘quasi niente’ di sensazioni [...]. Il discorso mistico trasforma il dettaglio in mito; vi si aggrappa, lo esorbita, lo moltiplica, lo divinizza [...] Istante estatico, lampo d'insignificanza, frammento d'ignoto che introduce un silenzio nella proliferazione ermeneutica” (De Certeau 2008 [1987], 10, trad. di Facioni).

quel *Fiat!* che non tuona più come una condanna all'essere ma come la nominazione rivelatrice dell'essere. Nel vasto repertorio di autrici, alcuni *exempla* sono necessari per testimoniare l'esistenza di una continuità con le figure del passato: il dire poetico di Cristina Campo, polarizzato nella dualità voce e canto, teso sulla sua corda liturgica, ma anche la raddomantica parola di Margherita Guidacci e, infine, sempre nel campo della poesia, le incarnazioni del fuoco di Rina Sara Virgillito. Tre autrici, nella costellazione della poesia, che compiono un cammino parallelo, come confermano le scelte degli autori di elezione di cui sono anche traduttrici, dato rilevante a mio avviso, dal momento che spesso le traduzioni tradiscono una co-autorialità da parte di queste scrittrici. Ciò accade sia perché si tratta di un'operazione da poeta a poeta, sia perché – e penso soprattutto al caso di Emily Dickinson – nella poesia altrui esse ritrovano le coordinate della propria esperienza, individuando una segreta simmetria e, talvolta, una giustificazione al proprio poetare. La polifonia di voci si estende anche all'ambito filosofico dove, con Simone Weil e María Zambrano, assistiamo al sorgere di nuove istanze epistemologiche che esulano dalla sistematicità dei postulati filosofici, quasi che, diversamente dalle origini mitiche della diatriba con la poesia, si arrivi ad accettare l'istante estatico. Ebbene la filosofia o, forse, sarebbe più corretto utilizzare il termine pensiero, accetta un destino comune a quello della poesia: arrivare al *Nadir* del proprio cammino ovvero la mistica. Certo allora potrebbe qui venire in soccorso la dichiarazione che Montale fa in un'autointervista: “‘in un certo senso io mi lascio scrivere’. ‘Da chi?’ ‘Da lui, e non è necessario dare un significato mistico al mio interlocutore’” (Montale 1976, 600). Dunque, la natura dell'interlocutore non è definibile, poiché potrebbe corrispondere, unitamente, al divino o al demoniaco. L'oscura gestazione del verso poetico è generata dalla lotta con l'Angelo. Come avviene per Emily Dickinson, nume tutelare della loro poesia, anche in Guidacci, Campo e Virgillito si ha come l'impressione che la biblica lotta si concretizzi in uno scontro lacerante con la poesia stessa. Una lotta che, come osserva Adelia Noferi in un bellissimo saggio su Dante, è “colluttazione col proprio linguaggio, con l'Altro annidato in quel linguaggio, l'Altro dal linguaggio, come pura ‘visione’” (Noferi 1977, 39). Allora, anche quando non si parla specificatamente di visionarietà o di misticismo, si tratta comunque di appartenenza alla sfera semantica dell'enunciazione mistica.

Le autrici prese in considerazione in questo studio si collocano in un ipogeo fortemente radicato nella contemporaneità e la loro scrittura, come ha affermato Luisa Muraro, è uno “sporgersi verso altro e ... fargli posto, e per cominciare lo fa a chi legge” (Muraro 2012 [2003], 26). Come punto di partenza, ho voluto affrontare in chiave teorico-comparatistica il rapporto tra poesia e filosofia, percorrendo in modo acronico le tappe di una secolare separazione, seguendone le dissonanze e le assonanze. La parola poetica e quella filosofica restano due realtà antinomiche, anche se la poesia è sempre più avanti della filosofia poiché l'una dice ciò che la filosofia

non riesce a dire; il sacro non è interpretabile in modo monologico. Come afferma Bigongiari a proposito di Giacomo Leopardi, “l’esprimibile posa sull’inesprimibile” (Bigongiari 1999, xvi) e dunque poesia e filosofia si presuppongono a vicenda poiché, come accade in Leopardi, il sistema “esiste, ed è colto nella misteriosa *causa sui* della poesia” (*ibidem*). Un’asistematicità che ho ritrovato anche nella scrittura delle autrici a cui ho fatto riferimento, da cui si evince che la mistica va a inserirsi nel punto d’intersezione tra filosofia e poesia, e segna l’importanza di trovare un linguaggio che si innesti tra la riflessione e l’emotività. Per avvalorare determinate intuizioni ho considerato opportuna, come accennavo poc’anzi, la redazione di miniature biografiche, che fosse strumento per indagare non tanto le singole vicissitudini esistenziali quanto l’evoluzione della scrittura, che conferma un’insolita ma profonda persistenza di lemmi e immagini derivanti dalla tradizione. La simbologia è recuperata e rimodulata secondo i codici della propria ricerca poetica o filosofica, ogni volta nuova, tra immedesimazione e allontanamento sia dai grandi autori mistici sia dai grandi modelli di riferimento – di Simone Weil e di Emily Dickinson *in primis* – recuperando un bacino immaginale appartenente sì alla tradizione mistica, ma anche alle fonti bibliche, alla filosofia e allo spiritualismo orientali, all’alchimia intesa come “arcana sapienza” e ai grandi archetipi derivanti da una conoscenza approfondita dei miti classici. Ancora De Certeau, nel suo lavoro intorno all’enunciazione mistica, afferma che in essa “la ‘parole’ est liée à la séparation. Elle surgit dans tous ces interstices où se marque le rapport du désir avec la mort, c’est-à-dire avec la limite. C’est l’absence, ou la dépossession, qui fait parler” (De Certeau 1973, 116)⁴; porta alla consapevolezza dell’importanza di queste nuove forme della scrittura mistica presenti nella letteratura femminile del Novecento. Il linguaggio dei mistici *tout court* si è edificato quale arma in grado di scardinare, seguendo modalità violente e irrevocabili, non solo i meccanismi spazio-temporali ma anche quelli retorico-linguistici, tanto che esso mira a ricercare nuove formule sintattiche e semantiche. Lo scavo condotto dalla parola mistica va a insediarsi nelle aporie del linguaggio stesso, avvicinandosi sempre di più alla sua origine angelica. I mistici hanno tentato di fabbricare un nuovo linguaggio, sebbene ciò abbia significato lavorare su un repertorio già esistente. Quello che si attua è un vero e proprio sovvertimento del linguaggio codificato, sia esso teologico, poetico o filosofico. Inserendomi dunque nel dibattito secolare intorno alla scrittura mistica e affiancandomi agli studi di genere (ricordo qui gli studi di Giovanni Pozzi e Claudio Leonardi, 1988, ma anche di Marilena Modica, 1994), sono giunta ad affermare che il linguaggio

⁴“la parola è legata alla separazione. Sorge in tutti quegli interstizi in cui si evidenzia il rapporto del desiderio con la morte, cioè con il limite. È l’assenza o la privazione, a far parlare” (De Certeau 1988, 103, trad. di Ossola).

della mistica, anche nelle sue declinazioni contemporanee, mette in crisi il linguaggio orfano della profondità. Il linguaggio mistico si manifesta in queste autrici con la presenza di costanti, ma anche di variazioni sul tema.

Il libro si conclude con la costruzione di un'antologia, un repertorio di immagini simboliche che mostrano la loro risemantizzazione nel mondo attuale; il dizionario quindi vuol essere uno strumento di indagine utile per gli studi contemporanei e futuri e anche una mappa di Voci e di Immagini che, seguendo le segrete affinità tra le autrici, "api dell'Invisibile", lascia che sia la Parola a condurre in limine al Silenzio.

CODICI DELL'ANIMA

I

LA SCRITTURA MISTICA: TRA FILOSOFIA E POESIA

Recentemente, in un brillante volume, Michele Cometa ha ripercorso la storia della mistica e dell'esperienza religiosa, interpretandole alla luce di una radicata persistenza del *sermo mysticus* nel pensiero novecentesco. Cometa individua nello sviluppo teorico – portato avanti da autori basilari come György Lukács, George Steiner, Roland Barthes, Péter Szondi e Peter Handke – una consonanza con la speculazione, teorica e linguistica, della mistica. Si tratta di autori cardine che costituiscono, come specifica Cometa, la punta di un *iceberg* molto più profondo, fondamentale per capire in che modo “l'esperienza speculativa ed espressiva della mistica ha avuto un ruolo così importante nella fondazione della teoria della letteratura del secolo scorso” (Cometa 2012, 15).

L'affinità che sussiste tra le modalità espressive, epistemologiche e linguistiche, della poesia e della mistica, ha radici antichissime, fin dai primordi della filosofia greca. Tale pervasività del discorso mistico in ambiti contigui, ma paradossalmente opposti, ha creato numerose e accese discussioni nell'ambito teorico-critico, sia della poetologia sia della filosofia, poiché, come ricorda anche Cometa, “è chiaro che nell'esperienza della mistica entrano radicalmente in crisi alcuni cardini della filosofia moderna, come la dialettica stessa, e ogni filosofia degli estremi” (*ibidem*). Si tratta allora di vedere come nel Novecento prenda forma un *corpus* di autori che guardano a una genealogia variegata da cui, tuttavia, ereditano immagini, lemmi, tratti che incideranno significativamente sul loro pensiero e, non meno importante, sulla loro scrittura. La linfa nutritiva che scorre entro l'ἐπιστήμη (*epistème*) novecentesca deriva dalla mistica tedesca, spagnola, da quella nuziale e da quella renana, rispettivamente rappresentate da Jakob Böeme, da Juan de la Cruz e Teresa d'Ávila, da Jan van Ruymbroeck e da Meister Eckhart. Tali mistici non sono modelli a cui far riferimento, tuttavia le loro opere sono gemme ermeneutiche in grado di scardinare non solo le normali convenzioni letterarie ma anche i fondamenti dialettici della filosofia. Cometa avanza poi l'ipotesi che la scrittura mistica coabiti con la forma letteraria del saggio all'interno di un comune terreno di conoscenza. Nel corso del Novecento si è creata una fitta rete dialogica tra autori di grande levatura come Henri Bremond, Michel De Certeau,

Valentina Fiume, University of Florence, Italy, valentina.fiume@unifi.it, 0000-0002-7013-1968

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Valentina Fiume, *Codici dell'anima: itinerari tra mistica, filosofia e poesia. Con un'antologia di scritti al femminile*, © 2021 Author(s), content CC BY-NC-ND 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-298-0 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-298-0

Theilard de Chardin, Henri Corbin – solo per citare alcuni esempi – che sono straordinari interpreti della storia della mistica. In Francia, continua Cometa, l'attenzione per la scrittura mistica va oltre i confini della teoria, poiché

fa della letteratura semmai il punto di partenza per una filosofia che ha abbandonato le sicurezze del sistema e della dialettica e intende avventurarsi nei territori simmetrici ma spesso consustanziali della mistica speculativa e della mistica nuziale e dell'amore. Sul fronte della mistica speculativa, nella sua declinazione di mistica apofatica e di teologia negativa, la cultura francese poté presto contare su uno studio il cui impatto è ancora tutto da studiare. (Ivi, 24)

Tuttavia è presente

una via alternativa a quella della mistica speculativa eckhartiana e che si potrebbe ricondurre alla tradizione della “mistica nuziale” e, più in generale, della mistica femminile che deriva dalle esperienze di beguinage e trova già in Jan van Ruysbroeck un suo straordinario interprete. (Ivi, 25)

Cometa legge Roland Barthes, i suoi *Fragments d'un discours amoureux* (1977; *Frammenti di un discorso amoroso*, 1979) e le sue lezioni sul neutro, alla luce di quella mistica d'amore che pone attenzione a figure fondamentali: il languore, la ferita, l'attesa, il rapimento, l'estasi, l'eccesso, la follia, τῶποι (tōpoi) presenti nella sua opera e che derivano da una grande tradizione in cui troviamo Mechthild von Magdeburg, Hadewijch von Antwerpen, modelli a cui fa riferimento anche Julia Kristeva. Tuttavia l'epicentro di questa mistica d'amore è costituito, senza dubbio, dalla figura del desiderio “inteso come l'inappagabile e l'indicibile” (ivi, 27). Il desiderio, lemma attorno al quale si svolge il pensiero di Michel De Certeau, è un non-luogo, stando anche al significato etimologico di allontanamento, di privazione, ma anche di movimento verso ciò che manca. La mistica è la storia di un desiderio mancato che non si può dire e che non si fa dire poiché la parola è inadeguata. Le intuizioni critiche di Cometa si rendono necessarie per comprendere allora il nesso costitutivo tra filosofia e teologia, appurando, senza tuttavia cedere a un appiattimento della questione, che la letteratura fornisce vitalità discorsiva, dialettica e retorica alle forme troppo rigide di teologia e filosofia. Questa riflessione porta a considerare la mistica come un anello di congiunzione tra λόγος (logos) filosofico e poetico. Non è in questa sede che si potranno esperire in modo esaustivo tutte le problematiche relative a una diatriba così profondamente radicata nel retroterra immaginale e cognitivo dell'uomo, e che è secolarmente e ampiamente discussa in vari ambiti teorici. Gli esempi sono molti, di secolo in secolo, a partire dalla *Divina Commedia* di Dante che fu però un momento irripetibile nella storia umana, come afferma María Zambrano, poiché l'opera dantesca è un esempio altissimo in cui poesia, religione e

filosofia istituiscono un saldo sodalizio. In Dante “esta unidad esencial de ciencia, teología, religión en el hombre unificaba su mente con su corazón o al menos se lo proponía y se lo hacía posible al mismo tiempo” (Zambrano 2007, 62)¹. Abbiamo poi, come ricorda Ceserani, la poesia didascalica del Seicento e Settecento, e abbiamo Leopardi², con le sue *Operette morali*, in cui si ravvisa un tentativo da parte del poeta di porre ammenda all’equivoco che ha separato inesorabilmente i due linguaggi. Questo accade anche nello *Zibaldone*, in virtù della sua natura così inflazionata da vari strumenti stilistici come il saggio e il frammento; si parla per Leopardi di *pensiero poetante* e di *poesia pensante*, muovendosi pertanto entro la trama del paradosso. Concordo con le argomentazioni di Bigongiari quando scrive che

la poesia di Leopardi è veramente il momento fondamentale di questo coagulo, di questo qualcosa assolutamente unitario e inscindibile che tra il pensiero e l’invenzione poetica sussiste, per cui, come è stato fatto da qualcuno, con intelligenza, ma anche forzando i toni, parlare di una filosofia leopardiana distaccata dalla poesia è un qualche cosa di innaturale, come è qualche cosa di innaturale pensare alla poesia come distaccata da questa filosofia, diciamo, del canto che la sommuove continuamente, e che io vorrei chiamare vocalità della mente. (Bigongiari 1999, 82)

Volgendoci poi alla contemporaneità troviamo molti filosofi, nelle cui opere si avverte la necessità di

far convergere scrittura filosofica e scrittura letteraria, soprattutto per effetto delle correnti prevalenti nella filosofia francese che sviluppano i temi della soggettività, della filosofia della vita e dell’esistenza, della dimensione conoscitiva della memoria, del tempo e della storia (Merleau-Ponty e Ricoeur e, più indietro nel tempo, Bergson) e, ancora, della fenomenologia delle passioni e delle emozioni, dell’esperienza femminile (Simone de Beauvoir, con una disponibilità a mescolare filosofia e letteratura che invece Sartre, nonostante le molte prove saggistiche, romanzesche, memorialistiche e teatrali, tendeva ancora a tenere separate). (Ceserani 2010, 33)

Se la filosofia procede verso la scoperta del reale dietro il velo dell’apparenza, al contrario la poesia si immerge dentro il mare delle apparenze. Tale situazione è considerata anche in termini di unità e disomogeneità; in altre parole il filosofo, che aspira a trovare una forma, si pone positivamente alla ricerca dell’unità, mentre il poeta non desidera questo. Facendo

¹“questa unità essenziale di scienza, teologia, religione unificava nell’uomo la mente con il cuore, o almeno se lo proponeva e nel contempo lo rendeva possibile” (Zambrano 2007, 63, trad. di Laurenzi).

²Rimandiamo alla lettura del saggio “I canti come voce desiderante dell’io” (Bigongiari 1999) e al volume critico *Il pensiero poetante: saggio su Giacomo Leopardi* (Prete 1997).

nostre le considerazioni di Zambrano, anche “la poesía tiene también su vuelo; tiene también su unidad, su trasmundo” (Zambrano 2017 [1939], 22)³. La disamina, allora, volge l’attenzione sul piano della parola considerando la poesia un’unità non occulta ma incarnata. Zambrano salda la frattura tra filosofia e poesia, ritenendo che alla base di questo scontro sia insita una componente mistica. Per avvalorare la propria tesi, parte dalla considerazione che “la poesía ha sido, en todo tiempo, vivir según la carne” (ivi, 45)⁴, e questo provocava una forte resistenza e indignazione nel filosofo che percepiva nell’incarnazione del *logos* e nel suo cedere all’irrazionale una contraddizione totale. Il legame tra mistica e desiderio ha al centro la tematica corporale in quanto l’esperienza mistica “letteralmente brucia la carne e stravolge ogni dimensione del creaturale” (Cometa 2012, 28). Zambrano ricorre ancora a Platone e al passo della *Repubblica* in cui racconta del naufragio dell’anima, e lo fa evocando l’immagine del tritone Glauco poiché in lui è possibile contemplare la prigionia deformante del corpo. Glauco giace immerso nel mare, elemento di forte estraneità che tuttavia non adempie a un’azione passiva anzi “desgasta, altera, cambia” (Zambrano 2017 [1939], 47)⁵. Tale affermazione per noi è incisiva poiché uno dei simboli più importanti che ricorre nell’opera di María Zambrano, ma anche in quella delle altre autrici della nostra ricerca, è proprio l’acqua e i suoi correlativi. Qui il mare allora è considerato come agente di distruzione, annienta in modo inesorabile. La sua azione – e questo è un carattere che abbiamo riscontrato nelle poesie di Guidacci, di Virgillito e nelle prose di Zambrano – è al contempo una presenza tanto terrificante quanto seducente. Ma si tratta, invero, di una seduzione violenta e travolgente, spesso mascherata dal canto sinuoso delle onde, e l’anima

se sumerge en ella, se disuelve y se destruye, tornando en cambio agregados de cosas que se adhieren a ella, pero que no son suyas, que la transforman dándole la apariencia de un monstruo. El alma se disuelve y se altera al contacto con la carne. Y tiene este contacto con la carne lo que tiene el sumergirse dentro de un medio corrosivo, de actividad destructora y sin límites: insondable. (*Ibidem*)⁶

L’attività distruttrice del mare corrode l’anima che vi si inabissa, e che per sopravvivere al naufragio dovrebbe lottare incessantemente.

³“la poesia ha il suo volo, l’unità, l’altrove” (Zambrano 2010 [1998], 36, trad. di Sessa).

⁴“la poesia è stata, in tutti i tempi, vivere secondo la carne” (trad. ivi, 59).

⁵“sfigura, altera, trasforma” (trad. ivi, 60-61).

⁶“inabissandovisi, si consuma struggendosi; un insieme indistinto di cose aderisce ad essa, ma tali cose, non appartenendole, mostruosamente la sfigurano. L’anima si dissolve e si altera a contatto con la carne. Questo contatto con la carne, come l’inabissarsi nell’elemento marino, è insondabile” (trad. ivi, 61).

La mistica, è stato detto, si manifesta come luogo del parlare angelico, della *fabula*; “c’est l’anti-Babel, quête d’un parler commun après sa fracture, invention d’une ‘langue des anges’ puisque celle des hommes se dissémine” (De Certeau 1982, 196)⁷. Un parlare angelico, dunque, che non tende inesorabilmente a cancellare o a perdere gli oggetti che nomina. Il mistico si interroga sul destinatario delle proprie esperienze e, in seconda istanza, sul “da dove scrivere”: trasferendo questi interrogativi nell’opera delle autrici, poetesse e filosofe, prese in esame nel nostro lavoro, la risposta potrebbe essere che scrivono a un’eterologia assente. L’Altro è assente; e la parola, poetica o filosofica, si rivolge dal silenzio a un silenzio. Tale intuizione non significa certo una mera risonanza sterile, poiché il silenzio da cui scrivono queste autrici è il vuoto in cui è stato sottratto il corpo dell’Unico. Non sorprende, dunque, che le parole più importanti “se disent le plus souvent sur le pas de porte, à l’instant de la fin ou du transit entre deux lieux. C’est dans les coupures que ça parte” (De Certeau 1973, 126)⁸. Un viaggio, la mistica, dove la mèta è perdersi; e su queste coordinate, affrontando i testi di autrici del Novecento, ci ritroviamo a fare i conti con la nostalgia per una parola perduta.

Il linguaggio dei mistici, dunque, e delle mistiche, permane, vedremo, anche nelle poetesse e nelle filosofe del Novecento come seduzione della dissolvenza, dal momento che la parola dei mistici si occulta continuamente. Questo accade in quanto la tendenza è quella di

assumere l’“altrove” come griglia ermeneutica o il “desiderio” come indicibile che muove la storia, rintracciare nello scarto la voce di un corpo che si fa scrittura o disvelare dietro la trama dei discorsi istituzionali il gioco di metafore instabili in cui l’altro tenta di esprimersi, significa mettere in discussione ogni teoria o pragmatica della comunicazione e lasciare che a parlare sia un linguaggio perforato, interdetto, opaco, sempre bisognoso di traduzione ma anche sempre più ricco di qualunque sistema. Se nelle parole dei mistici si occulta “il lutto che le separa da quanto mostrano”, non sarà possibile smettere di percorrerne i tracciati, lasciandosi letteralmente “alterare” da quanto producono: la nostalgia di un’inafferrabile origine. (De Certeau 2008 [1987], quarta di copertina)

Nei mistici, il silenzio non corrisponde a un’arma per sfidare l’urto del linguaggio con il mondo in cui questo è inserito. Se per Merleau-Ponty il silenzio comunica, è luogo da cui il linguaggio nasce, per i mistici il silenzio è l’*ἄτοπος* (*átòpos*), il *non-luogo* in cui risiede la loro essenza. La parola del

⁷ “l’anti-Babele; è la ricerca di un parlare comune dopo la frattura, l’invenzione di una lingua ‘di Dio’ o ‘degli angeli’ che nasconde la disseminazione delle lingue umane” (De Certeau 2008 [1987], 181, trad. di Facioni).

⁸ “si dicono per lo più sulla soglia, nel momento della fine o del transito tra due luoghi. È nella scissura che l’*es* ‘parla’” (De Certeau 1988, 102, trad. di De Agostini).

mistico è spezzata, ferita, lacerata, afferma alterando, si fa oscura e ambigua nonostante nasca da un germe luminoso, si confronta con la contraddizione arrivando ai limiti. Eppure, sebbene la scrittura mistica si trovi ai confini del disfacimento e del paradosso, essa si fa ineffabile poiché comprende di essere “chiamata a dire ciò che non le è possibile dire” (Baldini 2005, 165). Sempre a confine tra eccedenza e carenza, tra sacro ed eretico, la parola mistica costruisce un vuoto e un silenzio in cui, tuttavia, si ha un brusio di metafore e il ricorso a figure retoriche quasi l'ossimoro, la metalessi, il paradosso, il poliptoto, l'anacoluto e l'iperbole. Al limite della trasgressività, poiché la parola deve far posto all'Altro, a colui che abita dentro l'anima, deve sporgersi e dunque fuoriuscire, obbedendo all'antico monito “que je ne sois paso séparé de toi'. Pas sans toi. *Nicht ohne*. Mais le nécessaire, devenu improbable, c'est en fait l'impossible. Telle est la figure du désir” (De Certeau 1982, 9)⁹. Ebbene, ci ricollegiamo così alla retorica del desiderio evidenziata da Cometa e alle simmetrie tra forme espressive della filosofia e forme letterarie, notando come ad essere più contagiate dal dire mistico siano il frammento e il saggio, il quale “ha per altro il vantaggio di coniugare, per così dire, soggettività e perdita del sé, letteratura e filosofia, secondo la celebre definizione di Lukács, attraverso una disseminazione che è tipica del discorso mistico” (Cometa 2012, 33). Troviamo allora nella complessa architettura simbolico-immaginale delle poetesse, filosofe e pensatrici del Novecento, un desiderio di aprire la ferita nell'Oltre, a interpretare, seppur paradossalmente, la perdita della parola, l'approssimarsi del silenzio, ricercando una legittimazione non solo nelle figure titaniche, per così dire, della mistica secolare, ma individuando anche nella letteratura e nella filosofia quei numi tutelari per il proprio percorso, al limite della parola.

⁹ “Che io non sia separato da te'. Non senza di te. *Nicht ohne*. Ma il necessario, divenuto improbabile, è di fatto l'impossibile. È questa la figura del desiderio” (De Certeau 2008 [1987], 1, trad. di Facioni).

II LA SIMBOLOGIA DELL'INESPRIMIBILE

Occorre molta fede per riconoscere simboli in ciò che è avvenuto realmente. Soprattutto in ciò che avverrà più tardi, perché l'oggi è il sempre: tutte le linee di fuga dell'esistenza ne partono, aghi magnetici da ogni lato oscillanti, sensibili ad ogni vento.
(Campo 2012 [1987], 24)

Nel vasto ambito letterario, filosofico e critico del Novecento esiste un *corpus*, estremamente variegato e molteplice, di autrici nella cui opera sono ravvisabili le tracce della scrittura mistica che va ad inserirsi in quello che Luisa Muraro, con una bella immagine, definisce “un filone d'oro che attraversa la nostra cultura, dal Medioevo fino ai nostri giorni, un vero tesoro”, cioè “i testi della mistica femminile, o, come io preferisco dire, della teologia in lingua materna” (Muraro 2012, 15).

Non è possibile definire le autrici come mistiche; tuttavia, indipendentemente dalla loro vocazione – letteraria, poetica, filosofica, teologica o eremitica –, queste hanno scelto di ancorare il loro percorso a un lessico e a modalità espressive pertinenti alla letteratura mistica, guardando in tal senso ai modelli e alle forme di quel grande retroterra della tradizione. Tale tendenza al recupero di una tradizione d'oro della scrittura all'interno della letteratura femminile del Novecento dà vita a una vera e propria polifonia di voci, e crea un *continuum* con la tradizione pur mostrando alcune divergenze e trasformazioni rispetto a essa. Spesso studiosi, teologi, storici e filosofi hanno concentrato studi e interessi sul Medioevo per giungere solo alle soglie del Novecento, individuando così i nuclei dell'esperienza mistica, quelli che vanno a comporre “l'alfabeto delle sante”, espressione coniata da Giovanni Pozzi, il quale ha curato un volume sulle scrittrici mistiche italiane. Nella letteratura, così come nella filosofia o nella storia del pensiero, siamo di fronte a una proliferazione di lemmi e di immagini che rimandano alla grande tradizione mistica, tanto che possiamo tracciare costellazioni maggiori e minori di poetesse, filosofe, teologhe ed eremite che vanno a costituire il *corpus* della nostra ricerca. Come osserva Silvano Facioni in limine al lavoro di Michel De Certeau sui secoli XVI e XVII,

Valentina Fiume, University of Florence, Italy, valentina.fiume@unifi.it, 0000-0002-7013-1968
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Valentina Fiume, *Codici dell'anima: itinerari tra mistica, filosofia e poesia. Con un'antologia di scritti al femminile*, © 2021 Author(s), content CC BY-NC-ND 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-298-0 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-298-0

le scritture mistiche (che non sono solo scritture “dei” mistici o scritture “di” mistica), sono mandorli fioriti nelle notti della storia, luoghi di un’esperienza che si consegna alla parola come intraducibile e, per questo, si produce come scrittura nel suo più alto grado: è la (r)esistenza di un resto intraducibile ad innescare l’evento di scrittura che sarà sempre evento dell’impossibilità dell’evento, resto di resto, irruzione di vuoto nel fluire di parole avvizzite e cave. (Facioni 2008 [1987], viii)

Nel Novecento tale intraducibilità è resa con il ricorso al genere poetico o a forme saggistiche per le filosofe e per le pensatrici. Talvolta anche le lettere e i diari tradiscono la segretezza dell’evento vissuto, ma la presenza dell’io e dell’autorialità costringe a elaborare una strategia diversa, che consiste, appunto, nell’affidarsi a un altro registro espressivo. Se nell’ambito secolare la lettera, il diario o gli scritti autobiografici erano le forme più diffuse per narrare l’esperienza mistica che in tal modo manteneva anche una sua immediatezza e lo statuto di segretezza, nella contemporaneità tale mandato è affidato ad altri generi letterari come la poesia o il saggio. È necessario tenere presente la diversa natura della parola religiosa – profetica, liturgica e mistica –, ma in ogni caso nelle scritture femminili si avverte un marcato senso di impotenza; infatti

la frustrazione di fronte all’incapacità del compito, s’intreccia alle sofferenze fisiche e morali legate all’esperienza unitiva, che di per sé spinge nel senso opposto. Il ruolo del mistico prospetta l’annichilazione dell’io, l’abbandono di Dio fino alla cessazione dell’atto e della stessa percezione dell’atto; al contrario il ruolo profetico comporta una presenza intensa di Dio, e un io coinvolto fervidamente in ciò che si percepisce. Donde il diverso linguaggio: l’uno, il mistico, fatto di parole che, costrette a rappresentare sottrazioni e assenza, vagano agli estremi limiti della frontiera linguistica; l’altro, il profetico, di parole che, tanto più giuste quanto più rudi e crude, marciano senza inciampi sulla via maestra della Parola. (Pozzi, Leonardi 2004 [1996], 28)

Nelle scritture femminili del Novecento la retorica mistica entra come ipogeo di simboli, la cui valenza viene ogni volta rivalorizzata o risemantizzata, contestualizzandosi nel dinamismo storico in cui le autrici stesse sono inserite. Alcuni lemmi sono al centro di metafore che si ripetono con una certa insistenza, in particolare luce e acqua, declinate nei rispettivi correlativi, che qualificano la natura dell’evento vissuto.

Nelle poesie di Rina Sara Virgillito la luce è soprattutto letta attraverso la semantica del fuoco; al contrario, al centro delle prose filosofiche di Maria Zambrano l’immagine dell’aurora diviene simbolo di un nuovo pensiero posto agli antipodi della razionalità accecante della filosofia occidentale. La luce, dunque, nasce dall’oscurità, improvvisa, fugace, refrattaria. Il movimento è per lo più ascensionale e l’andamento serpentino, ad indicare non solo la sinuosità delle incursioni del divino ma anche il generarsi del-

la luce nell'oscurità e nella profondità. Anche l'acqua si situa tra i simboli più ricorrenti e importanti: in Zambrano notiamo soprattutto il legame tra questa immagine primordiale e la conoscenza, spesso interpretata attraverso lo sgorgare o lo zampillare dell'acqua da una fonte, anch'essa quasi sempre presente negli anfratti oscuri, nelle caverne. Il mare, l'oceano, l'abisso, il fondo specificano la profondità e la violenza dell'avvento dell'Altro; il mare, o più in generale l'acqua, indica la dissolvenza e la dissoluzione, ed è anche elemento presente nel cammino iniziatico. Segno di purificazione ma anche di distruzione, quanto o più del fuoco, che consuma e sacralizza. Acqua e fuoco, che fanno parte anche dei riti alchemici, concorrono entrambi nell'attuarsi delle più radicali trasformazioni. Anche il sangue, ad essi legato, è un *tòpos* che tornerà con una sostanziale frequenza nelle autrici del Novecento. Dell'immaginario simbolico della tradizione permangono quasi tutti i lemmi – il talamo, la tomba, la caverna, la goccia, il miele, il latte, il vuoto, il nulla, il buio, lo splendore, la tenebra, la nebbia, la nube e così via –, tuttavia troviamo anche nuove risemantizzazioni e neologismi; penso per esempio alla *luz sombría* o alle *entrañas* di María Zambrano, il mare come simbolo non solo dell'infinito, ma anche della patria, l'*oltréfremete* di Virgillito, le coppie ossimoriche in Margherita Guidacci o i prestiti della fiaba al lessico di Cristina Campo. Frequenti i riferimenti alla contemporaneità, fino all'estremo appello al lessico di internet (Virgillito). Ciò che resta, al di là della scelta del genere letterario – poesia, saggistica, autobiografia, lettere o riflessioni filosofiche – è l'uso, a livello lessicale, di figure retoriche che sono delle costanti nella letteratura mistica: in particolare l'ossimoro, la tautologia e la metafora. Inoltre, anche la scelta dei verbi è interessante: restano quelli annessi al lemma cui si riferiscono, per esempio il fluire, lo scorrere, l'affogare, l'immergersi per quanto riguarda l'acqua e il proprio bacino semantico, ma spesso la scelta è contaminata dalle letture di altri poeti o dalle traduzioni da altri autori. In questo senso è forse Sara Virgillito a proporre gli esempi più netti e originali. Inoltre spesso, nelle opere di tali autrici, avviene un'inversione verbale: così la luce bagna e la pioggia acceca, solo per citare un esempio. Tutte queste innovazioni, in effetti, rispondono alla necessità, per il mistico di ogni epoca, di trovare sempre un lessico nuovo, un linguaggio nuovo, delle *nuevas palabras*, a detta di santa Teresa d'Ávila. Inventano espedienti per rimediare alle carenze della lingua canonica di partenza. Il mistico, come ha scritto Baldini, "aspira a fabbricarsi una lingua nuova, una lingua degli angeli" (Baldini 1990 [1986], 37); in alcune mistiche e mistici del passato si sono verificati fenomeni di *glossolalia*. Nel Novecento letterario non assistiamo a questi episodi estremi, eppure la ricerca di quel linguaggio angelico perduto rimane sottesa all'opera di queste autrici. Ciò nonostante, esse attuano un'intensa ricerca della parola originaria, quella appartenente alla vita angelica dell'origine e che poi si è perduta; solo quando l'essere

umano sarà ricomposto, ritroverà tale origine e tale parola. A livello lessicale permane, nelle loro opere, l'ossimoro, in quanto

figura che tende al vuoto, che dietro al brillare di un accostamento impossibile lascia più travedere di silenzio: è una figura della reticenza con cui, ancora paradossalmente in metafore dalla estrema forza erotica e carnale, il mistico nomina Dio, che è Innominabile [...]. Se l'uomo per arrivare a Dio deve distruggersi, la parola che copre lo spazio linguistico di questa distruzione deve contraddirsi, negarsi ogni controllo, ogni potere [...]: deve essere paradosso, e ossimoro, proprio in quanto l'ossimoro nomina, del linguaggio, quello spazio che compie il movimento più veloce di apertura/chiusura con tanta forza da approssimarsi all'elisione, e perciò al silenzio. (Conte 1977, 132-133)

L'ossimoro, dunque, consente non solo di strutturare il discorso retorico attorno all'evento mistico, ma diventa anche strumento lessicale in grado di avvicinarsi al silenzio. L'ossimoro erompe il linguaggio dall'interno, assolvendo al compito di denunciare l'impossibilità del linguaggio stesso; è una sorta di "veleno tutelare", per utilizzare le parole del poeta Stephane Mallarmé, insieme al paradosso. Inoltre alcune autrici, sia nel passato che nell'attualità, fanno ricorso agli anacoluti o alle "brachilogie sintattiche" (Pozzi 1987, 163). Il linguaggio dei mistici incorre, da sempre, nel pericolo di essere considerato eversivo e contraddittorio; eppure, ancora oggi, esso è l'unico in grado di spezzare la distanza dell'alterità. Il dibattito sulle convergenze tra linguaggio poetico e linguaggio mistico è tutt'ora in corso; possiamo affermare, concordando con i critici, che tali linguaggi siano simili poiché nell'elevazione verso il divino, nell'unione con esso, il linguaggio mistico si fa lirico e, *per contra*, il linguaggio lirico si fa mistico nell'approssimazione all'oltre e al divino. Infatti, come sostiene Eliot, il poeta – come il mistico – tende a deviare il linguaggio. Una trasgressione compiuta proprio per la ricerca di un linguaggio altro, dal momento che il mistico necessita di "una lingua giovane" (Levasti 1935, 15). Anche l'uso delle metafore è decisamente presente nelle opere di queste autrici, così come lo si ritrova nella tradizione mistica. Il linguaggio poetico-metaforico, come sostiene anche Paul Ricoeur, è in grado di operare grandi rovesciamenti, non descrive la realtà così come gli si presenta, ma apre il linguaggio umano ad altre dimensioni.

Queste premesse teoriche servono di fatto a introdurci all'interno di una complessa e dinamica ricerca, dentro e attraverso il testo, per osservare come la parola dei mistici così spezzata, sincopata, deviata, lentamente giunga alla deriva del silenzio.

III

GUIDE: IL PENSIERO POETANTE DI SIMONE WEIL E LA PAROLA ESPLOSIVA DI EMILY DICKINSON

Nel Novecento si delineano costellazioni di autrici – penso in particolare, nell’ambito italiano, a Cristina Campo, Margherita Guidacci, Sara Virgillito e, nell’ambito europeo, a Maria Zambrano – nelle cui opere è evidente il ricorso alla topica mistica. Tra i grandi modelli di riferimento per la loro scrittura abbiamo indubbiamente Simone Weil ed Emily Dickinson¹. Non solo per la specificità del loro linguaggio e della loro ricerca spirituale ma anche per la loro vita. Non a caso sia la filosofa che la poetessa non sono esempi di fede ortodossa ma, al contrario, rappresentano, per così dire, dei casi-limite. Simone Weil ha vissuto una profonda conversione pur restando, come è noto, sulla soglia della Chiesa cattolica, sperimentando il vuoto e l’assenza. Come ha osservato Sabina Moser in un suo recente lavoro, Simone Weil spera in una “fede rigenerata grazie alla mistica” (Moser 2018, 102) a cui è necessario avvicinarsi solo attraverso la povertà spirituale che si ottiene con la de-creazione:

quello di *Décreation* è concetto mistico fondamentale di Simone, che con esso intende riferirsi all’operazione del disfacimento della creatura, ovvero all’azzeramento di quella distinzione originaria, che rende ciascun individuo differente rispetto ad ogni altro, fino a trovare quel punto (centro) dell’anima, che è libero da ogni condizionamento psicologico, sociale, culturale. (Ivi, 103)

La *reductio ad unum* che ha caratterizzato gran parte della ricerca weiliana ha influenzato la scrittura di Cristina Campo e anche quella di María Zambrano, sebbene con le dovute divergenze e gli inevitabili allontanamenti.

Emily Dickinson ha costruito una sua cosmogonia in cui il divino si rivela; ma sappiamo, come ha detto mirabilmente Margherita Guidacci, che per Dickinson

¹ Per un profilo completo della poesia di Emily Dickinson rimando agli studi già noti. Ho scelto di focalizzare l’analisi sul rapporto che intercorre tra Campo, Guidacci, Virgillito e il loro grande modello americano, ponendo l’accento sulle traduzioni. Questa scelta è stata necessaria perché consente di capire meglio quanto il linguaggio dickinsoniano è fondamentale per la parola poetica delle autrici prese in esame.

l'io senziente e pensante è uno dei grandi attori della realtà universale - ma non è l'unico. Vi è il mondo della Natura, distinto dallo spirito umano e sorgente, per esso, d'inesauribile meraviglia. E vi è Dio: un Dio personale e trascendente, non confondibile con la sua creazione: contro il quale Emily Dickinson poteva talvolta insorgere e protestare. (Guidacci 1961, 13)

Si tratta dunque di un corpo a corpo con Dio, con il *Verbum* incarnato. Un dialogo che è la cellula minima delle poesie di Campo, Guidacci e Virgillito che sono, come ho ricordato a più riprese, traduttrici dell'opera dickinsoniana.

Due linguaggi, quello poetico e quello filosofico, ancora vicini e che approdano a un centro comune che è quello della mistica. Weil e Dickinson partecipano a quell'imperdonabilità ravvisata dalla stessa Campo in molte delle sue guide. Possiamo dunque far nostre le parole di Ceronetti, applicandole pertanto alle nostre autrici, quando nella prefazione a *Gli imperdonabili* scrive:

Donne [...] cifrate come Emily Brontë, Caterina da Siena, Eloisa del Paracletto, Rabia, Emily Dickinson, Teresa d'Ávila, Anna-Caterina Emmerich, Marina Cvetaeva, Simone Weil o [...] Cristina Campo, non sono iscrivibili né tra le scrittrici né tra gli scrittori [...] Non dico che si dimentichino, ma che sono più prossime alla Dimenticanza. In loro il *saeculum* ha meno realtà e presa di mondo. La *Vida* teresiana non lascia traccia; dalle lettere cateriniane emergono nitide le parole incessanti (sangue, fuoco, direzione, bagnatevi...) e in una nebbiosità sibillina si tiene arretrata la stanza magistrante, il midollo epistolare. È, negli esseri magicamente femminili in cui discende la parola, il contatto con l'inesprimibile (di cui la Campo fu esperta). L'Inesprimibile passa e ci tocca, ma così leggermente da non arrivare a modificarci sensibilmente... I veri scrittori lasciano sempre un segno, mentre queste filatrici d'inesprimibile non curando di piantare segni, ne sono uno. Ciascuna di loro è un'idea. Sono come segni diacritici in cui la piena anarchia del suono si attenua perché la grazia, divina sempre, imponga all'energia la sua legge. (Ceronetti 2012 [1987], xiv)

Non ritengo sia possibile offrire un ritratto minimo di Simone Weil, la cui opera appare tutt'oggi tra le più interessanti del panorama filosofico e letterario del Novecento², come ha ben osservato Carlo Bo, "una delle intelligenze più alte e più pure" (Fiori 1981, 3). Proverò pertanto a tracciare un percorso che dimostri quanto la scrittura di Simone Weil e il suo pensiero poetante abbiano influenzato, direttamente o indirettamente, l'opera delle autrici prese in considerazione in questa indagine. Weil stessa affermò di provare la certezza interiore di recare con sé un deposito d'oro puro da consegnare. L'altissimo ideale di purezza che guidò le sue scelte estreme e che ha portato a considerarla un'eretica e un'emarginata è stato il gesto di donare sé stessa all'Altro. Un po' come la figura della folle che compare nelle

² Per un profilo completo su Simone Weil si rimanda ai volumi: Fiori 1981 e 1991.

prime pagine de *La Fable Mystique* di Michel De Certeau e ripresa dal film *India song* di Marguerite Duras; un'opera enigmatica, di voci e di silenzi, un testo nel quale il personaggio della mendicante è una donna invisibile che si aggira senza proferire parola. È una persona *ab-soluta* cioè sciolta e slegata da tutto. Non ha memoria, non ha nome, è appena riconosciuta. È folle, cerca senza sosta qualcosa o qualcuno che ha perduto; è una donna affamata, assetata che ha sempre cercato di perdersi; figura enigmatica che potrebbe ben essere assunta come metafora dell'esistenza di Simone Weil e anche della sua ricerca spirituale. La mendicante è anche una delle maschere più frequenti indossate da Emily Dickinson. Al di là di queste immagini suggestive – l'essere folle, il mendicare, lo stare in silenzio – la voce di Simone Weil si protrae oltre la brevità della sua esistenza, fatta di privazioni molto dure fino a rendere il proprio corpo un ricettacolo per l'invisibile. L'ultima lettera inviata ai genitori fu un cablogramma – come lo definisce lei stessa – ricco di tenerezza e di non detti in cui taceva le sue condizioni di salute.

Simone Weil ha vissuto tre momenti cruciali per il suo avvicinamento alla mistica, come hanno osservato i numerosi critici e biografi che si sono interessati alla sua esistenza e alla sua opera. Il primo avvenuto nell'estate del 1935, durante un soggiorno in Portogallo, dopo aver sperimentato la condizione del lavoro in fabbrica. Simone Weil mostra la profonda attenzione al mondo circostante nonché a quello interiore, all'invisibile, al non detto qui espresso da gesti rituali, intensi e semplici, e dal canto, da sempre forma antica di preghiera. Il canto che è richiamo alla radice ferita dell'umanità, tanto che Weil subito ne percepisce lo strazio e al contempo individua assonanze con altri canti uditi nella sua esistenza.

Prosegue poi con un altro episodio, accaduto in un luogo di spiritualità profonda, ad Assisi:

En 1937 j'ai passé à Assise deux jours merveilleux. Là, étant seule dans la petite chapelle romane du XIIe siècle de Santa Maria degli Angeli, incomparable merveille de pureté, où saint François a prié bien souvent, quelque chose de plus fort que moi m'a obligée, pour la première fois de ma vie, à me mettre à genoux. (Ivi, 36)³

Tornata dai campi della guerra civile spagnola, delusa dall'esperienza vissuta, Weil si ritrova in un luogo di quiete assoluta, non solo immersa in un paesaggio di solitudine e preghiera, ma anche in una dimensione spirituale di abbandono totale. Nel silenzio della contemplazione, una forza indicibile la costringe per la prima volta a compiere un gesto abitudinario

³ “Nel 1937 ho trascorso ad Assisi due giorni meravigliosi. Là, mentre ero sola nella piccola cappella romanica del secolo XII di Santa Maria degli Angeli, incomparabile miracolo di purezza, in cui san Francesco ha pregato tanto spesso, qualcosa più forte di me mi ha costretta, per la prima volta in vita mia a inginocchiarmi” (Fiori 1981, 36, trad. di Gaeta).

per i credenti ma da lei vissuto con dolore certo e con spavento. Infine racconta l'episodio più eloquente della sua conversione spirituale:

En 1938 j'ai passé dix jours à Solesmes, du dimanche des Rameaux au mardi de Pâques, en suivant tous les offices. J'avais des maux de tête intenses; chaque son me faisait mal comme un coup; et un extrême effort d'attention me permettait de sortir hors de cette misérable chair, de la laisser souffrir seule, tassée dans son coin, et de trouver une joie pure et parfaite dans la beauté inouïe du chant et des paroles. Cette expérience m'a permis par analogie de mieux comprendre la possibilité d'aimer l'amour divin à travers le malheur. Il va de soi qu'au cours de ces offices la pensée de la Passion du Christ est entrée en moi une fois pour toutes. (*Ibidem*)⁴

La sofferenza è lo strumento epistemologico del suo percorso, sia quando pone attenzione alle disgrazie dell'umanità, quali la guerra, la fame, l'ingiustizia, sia quando si rivolge al mondo interiore. Soffriva di violente emicranie ed era consapevole della causa di tali mali ma li sopportava con fierezza, assaporando la morte da viva. Ebbene, in Simone Weil è radicata la resistenza non solo alla sofferenza per l'incapacità di far fronte alle esperienze altrui ma anche la lotta estenuante con la tentazione della vita interiore. Pertanto Weil "fu come sospesa, per la maggior parte della sua breve vita, tra una condizione di esistenza, la propria, percepita come luogo di imperfezione, margine opaco di irrealtà, inerzia e miseria, e un progetto invece di sé come essere completo" (Melchiorri, Scattigno 1986, 100). Sviluppò dunque una severità nei propri confronti per autoeducarsi, per educare la propria interiorità perseguendo la vocazione al bene. Il 1938, dunque, fu per lei l'anno più terribile ma anche quello in cui si intensificò l'attività letteraria; l'anno dell'adesione al Cristianesimo. A Padre Perrin confidò di aver imparato a memoria una poesia di George Herbert (1593-1633) che recitava con estrema attenzione nei momenti di violenta emicrania; e fu proprio durante uno di questi che, "c'est au cours d'une de ces récitationes que [...] le Christ lui-même est descendu et m'a prise" (Weil 1942, 37)⁵.

L'atto poetico, dunque, si compie in liturgia, come avverrà poi in Cristina Campo, la quale accolse da Simone Weil, come ho constatato, la disciplina

⁴"Nel 1938 ho passato dieci giorni a Solesmes, dalla domenica delle Palme al martedì di Pasqua, seguendo tutte le funzioni. Avevo emicranie violente, ogni suono mi faceva male come un colpo, e solo un estremo sforzo di attenzione mi permetteva di uscire dalla mia misera carne, di lasciarla soffrire sola, rannicchiata in un angolo, e di trovare una gioia pura e perfetta nella inaudita bellezza del canto e delle parole. Quella esperienza mi ha permesso, per analogia, di comprendere meglio la possibilità di amare l'amor divino attraverso la sofferenza. Durante queste funzioni era naturale che entrasse in me una volta per tutte il pensiero della passione di Cristo" (trad. ivi, 41-42).

⁵"mentre la stavo recitando che Cristo ... è disceso e mi ha presa" (Weil 1984 [1972], 42, trad. di Nemi).

all'attenzione. Simone Weil aveva provato per tutta la vita di assumere un atteggiamento cristiano pur non cercando direttamente Dio, come confessa lei stessa in un passo della sua *Autobiographie spirituelle*:

Je peux dire que dans toute ma vie je n'ai jamais, à aucun moment, cherché Dieu [...] j'ai toujours adopté comme seule attitude possible l'attitude chrétienne. Je suis pour ainsi dire née, j'ai grandi, je suis toujours demeurée dans l'inspiration chrétienne. Alors que le nom même de Dieu n'avait aucune part dans mes pensées, j'avais à l'égard des problèmes de ce monde et de cette vie la conception chrétienne d'une manière explicite, rigoureuse, avec les notions les plus spécifiques qu'elle comporte. (Ivi, 32)⁶

Eppure quel Dio non cercato la trova e la prende con sé proprio come nella poesia di Herbert che si conclude con la promessa di una schiavitù d'amore. In questa poesia, drammaticamente simbolica, l'Amore/Cristo appare come colui che sazia l'incolmabile fame della mendicante, che mai prima aveva potuto gustare il suo corpo. Gli scritti del Vangelo o i testi biblici non le erano certamente estranei, eppure Simone Weil ammette con padre Perrin di non aver "jamais lu de mystiques, parce que je n'avais jamais rien senti qui m'ordonnât de les lire" (ivi, 37)⁷. Sebbene anche nelle sue letture ella esercitasse attenzione e obbedienza, tuttavia non aveva mai provato il bisogno di leggere tali scritture. Questa non conoscenza in realtà fu per Weil una benedizione, tanto che dirà che fu Dio ad averle "miséricordieusement empêchée de lire les mystiques, afin qu'il me fût évident que je n'avais pas fabriqué ce contact absolument inattendu" (ivi, 38)⁸. A mio avviso un'asserzione di tale natura è un nodo essenziale del pensiero di Simone Weil poiché mette in luce un aspetto fondamentale dell'esperienza mistica/contemplativa delle autrici che ho esaminato, ovvero l'incontaminata purezza dell'incontro con l'Altro. Sebbene ad alcune delle autrici del nostro *corpus* sia stata impartita un'educazione cattolica, tuttavia l'avvento del divino nelle loro esistenze non solo avviene bruscamente, inferendo una ferita mai rimarginata, ma anche in una situazione di verginità intellettuale quanto spirituale. La lettura di un retroterra mistico o di autori che nella

⁶ "Posso dire di non aver mai, in tutta la mia vita, in nessun momento, 'cercato' Dio. [...] ho sempre adottato, come il solo possibile, l'atteggiamento cristiano. Sono per così dire nata, cresciuta e sempre rimasta nell'ispirazione cristiana. Mentre il nome di Dio non occupava alcuna parte dei miei pensieri, avevo sui problemi di questo mondo e di questa vita una concezione esplicitamente, rigorosamente cristiana, fondata sulle nozioni più specifiche che essa comporta" (trad. ivi, 37).

⁷ "mai letto nulla dei mistici, perché non avevo mai sentito nulla che mi imponesse di leggerli" (trad. *ibidem*).

⁸ "misericosordiosamente impedito di leggere i mistici, affinché mi fosse evidente che non avevo precostruito questo contatto, che è stato invece assolutamente inatteso" (trad. *ibidem*).

contemporaneità avevano vissuto esperienze simili è dovuta a un tentativo di ancorarsi a un filo già esistente per sopravvivere al proprio senso di smarrimento. Nel caso di Weil fu l'assoluta riluttanza a sottostare ai dettami della Chiesa di cui alla fine non entrò mai a far parte. Preferì piuttosto abitare la soglia; infatti a Perrin confida di essere "demeurée sur ce point précis, au seuil de l'Église, sans bouger, immobile. - *en grec dans le texte* (c'est un mot tellement plus beau que *patientia!*); seulement maintenant mon cœur a été transporté, pour toujours, j'espère, dans le Saint-Sacrement exposé sur l'autel" (ivi, 43)⁹. Anche l'attenzione all'espressione linguistica è uno dei *tòpoi* ricorrenti in queste autrici e in Simone Weil lo vediamo in un breve frammento di testo dove distingue l'espressione greca, che più le è congeniale, rispetto a quella latina: *patientia*, che deriva dal verbo *patior*, esprime anzitutto una tolleranza e una sofferenza, mentre il sintagma *ἐν υπομηνή* significa letteralmente "nella perseveranza" ma è una perseveranza totale come quella dei martiri.

Uno dei lemmi più presenti nella scrittura di Weil è quello del silenzio: dopo aver sperimentato il silenzio di Dio, ecco il grido del folle che "nous déchire les entrailles. Nous n'obtenons que le silence. Après avoir passé par là, les uns se mettent à se parler à eux-mêmes comme les fous. Quoi qu'ils fassent après cela, il ne faut avoir pour eux que de la pitié. Les autres, peu nombreux, donnent tout leur cœur au silence" (Weil 2014 [1947], 202)¹⁰. Dopo l'incontro con Cristo, Weil rivalutò anche le opere di Platone, rileggendole in chiave mistica. Così come del resto riaffrontò il poema omerico dell'*Iliade* meditando sul fatto di poterlo definire un testo intriso di luce cristiana, ripensando pertanto a tutta la tradizione letteraria e filosofica che stava alla base del suo pensiero. Esercitandosi alla lettura del Vangelo e dei testi della letteratura antica, meditava accuratamente sulle radici di entrambe, avvertendone le risonanze, scardinando le proprie convinzioni e rivoluzionandole. Dirà che il *verbum* di Dio è una parola segreta, inserendosi in questo modo nella lunga tradizione della letteratura mistica, la quale intende la parola divina un segreto, un luogo di incontro celato, un silenzio che allora si conferma quale linguaggio di Dio. Un altro *tòpos* della scrittura di Simone Weil è la persistenza del lemma del deserto e qui si inseriscono le consonanze con María Zambrano, sua contemporanea, e le eremite Adriana Zarri e Antonella Lumini che fanno esperienza di raccoglimento, contemplazione e separazione, l'una in campagna, l'altra immersa nella realtà della città. Certo le reminiscenze sono da rintracciare nella scelta di separazione

⁹ "rimasta in quella precisa posizione sulla soglia della Chiesa, senza spostarmi, immobile, *en hypomoné* (è una parola tanto più bella di *patientia!*): ma ora il mio cuore è stato trasportato, per sempre spero, nel SS. Sacramento esposto sull'altare" (trad. ivi, 49).

¹⁰ "ci lacererà le viscere. E otteniamo solo il silenzio. Allora, dopo esser passati attraverso questo silenzio, taluni si mettono a parlare a se stessi come fanno i pazzi [...] Gli altri, poco numerosi, danno tutto il loro cuore al silenzio" (Weil 2014 [1947], 203, trad. di Fortini).

totale compiuta dai Padri e dalle Madri del deserto. Simone Weil muove dalla convinzione che “il faut être dans un désert. Car celui qu’il faut aimer est absent” (ivi, 196)¹¹. Svuotarsi di sé è necessario e doloroso per essere trasfigurati e resi creature di luce dalla grazia e ciò significa “rinunciare a essere nell’immaginazione il centro dell’universo e vedere tutti i punti dell’universo come aventi diritto a essere centri ugualmente” (Fiori 1981, 249). Legato al deserto è indubbiamente il riferimento alla decreazione ovvero a quel particolare *modus vivendi* che corrisponde, paradossalmente, al cessare di essere, al rendersi *medium* trasparente affinché l’amore di Dio possa fluire. Dunque annientamento per amore, morte fisica, poiché “nous participons à la création du monde en nous décrétant nous-mêmes” (Weil 2014 [1947], 60)¹². Ecco la rinuncia, accettare il vuoto, spogliarsi di sé per essere tutto, per arrivare a possedere solo ciò a cui abbiamo rinunciato. L’altro tema, che avvicina il pensiero di Weil a quello di Zambrano, è lo sradicamento: “il faut se déraciner [...] S’exiler de toute patrie terrestre” (ivi, 70)¹³ e l’esilio sarà al centro della riflessione zambraliana. Weil cerca e sperimenta altre forme linguistiche più congeniali al proprio cammino rispetto alle vie segnate dalla sistematica trattazione filosofica. La scrittura pertanto è l’espressione più chiara della propria esperienza esistenziale e spirituale. A mio avviso, Simone Weil addestra sé stessa, non tanto alla *contemplazione* del mondo ma alla sua *lettura*, ritenendo il mondo un ipertesto denso di significati raggiungibili attraverso il lavoro del corpo e della mente, simile al lavoro compiuto nell’apprendimento dell’alfabeto di una lingua straniera. Da questo punto di vista l’opera più interessante è quella dei *Cahiers*¹⁴, scritti per lo più a Marsiglia e in parte durante il soggiorno in America. Essi mostrano una struttura apparentemente diaristica, che rende l’idea della quotidianità, della scrittura istantanea e tuttavia non sembra assumere i toni di una riflessione privata. L’intonazione modulata da Weil è quella della discesa dentro le parole, cerca lo scontro con la parola, il corpo a corpo. Si ha allora una scrittura giocata sulle antinomie – anima e corpo, bene e male, alto e basso – e i paradossi. Abbiamo sempre la percezione, e questo accade con tutte le autrici prese in esame, che il linguaggio sia strumento insufficiente per esprimere la propria vicenda interiore. Simone Weil sperimentò dunque anche il linguaggio poetico, sostenuto da un forte pensiero filosofico, e lo fece in virtù di un’osmosi tra poesia e filosofia. La poesia non fu un mero esercizio o strumento teoretico per indagare le insondabili dimore dell’invisibile, tanto che Weil guardava ai grandi modelli poetici per comprendere

¹¹ “bisogna essere in un deserto. Perché colui che dobbiamo amare è assente” (trad. ivi, 197).

¹² “noi partecipiamo alla creazione del mondo discreandoci” (trad. ivi, 61).

¹³ “bisogna sradicarsi [...] Esiliarsi da ogni patria terrestre” (trad. ivi, 71).

¹⁴ Weil 1970, 1972, 1974.

la validità dei suoi versi. Lo farà inviando un componimento, “Prométhée”, a Paul Valéry nel 1937, il quale rispose positivamente, sebbene mostrasse delle perplessità riguardo alla filosofia. Ma in Weil le due anime, quella del poeta e quella del filosofo, non sono mai scisse. Condensa, sia in prosa che in versi, le perle del suo pensiero. Non possiamo addentrarci all'interno delle singole poesie ma richiamiamo l'attenzione sul repertorio lessicale utilizzato da Weil ove compare anzitutto il mare, con la sua eternità e illimitatezza, ma anche con il suo carattere docile e servile:

“La mer”

Mer docile au frein, mer soumise en silence,
Mer éparse, aux flots enchainés pour toujours,
Masse offerte au ciel, miroir d'obéissance;
Pour y tisser chaque nuit des plis nouveaux,
Les astres au loin sans effort ont puissance.

Lorsque le matin vient combler tout l'espace,
Elle accueille et rend le don de la clarté.
Un éclat léger se pose à la surface.
Elle s'étend dans l'attente et sans désir,
Sous le jour qui croît, respandit et s'efface.

Les reflets du soir feront luire soudaine
L'aile suspendue entre le ciel et l'eau.
Les flots oscillants et fixés à la plaine,
Où chaque goutte à son tour monte et descend,
Demeurent en bas par la loi souveraine.

La balance aux bras secrets d'eau transparente
Se pèse elle-même, et l'écume, et le fer,
Juste sans témoin pour chaque barque errante.
Sur le navire un fil bleu trace un rapport,
Sans aucune erreur dans sa ligne apparente.

Mer vaste, aux mortels malheureux sois propice,

À qui va sombrer parle avant qu'il périsse.
Entre jusqu'à l'âme, ô notre sœur la mer;
Daigne la laver dans tes eaux de justice.
(Weil 1998 [1968], 56, 58)¹⁵

¹⁵ “Mare docile al freno, sottomesso in silenzio, / Mare sparso, flutti per sempre incatenati, / Massa offerta al cielo, specchio d'obbedienza; / Vi tesse ogni notte nuove pieghe / La lontana potenza degli astri. // Quando il mattino colma l'intero spazio / Lo accoglie rendendo la luce in dono. / Un lampo leggero si posa in superficie. / Si stende in attesa e senza desiderio / Sotto il giorno che cresce, risplende e dilegua. // Di riflessi serali luccicherà

Weil esalta le qualità pure e positive del mare, dimenticando per pochi istanti la crudeltà della bellezza e la violenza della solitudine, considerando il “distacco come *Stimmung*, disposizione a donare, a lasciar essere nell’accezione che Heidegger dà dell’essente come concesso, elargito da un’apertura, da un abbandono” (Carifi 1998, 9). I movimenti della poesia di Simone Weil sono quelli della profondità ma anche delle estreme altezze. Simone Weil più volte afferma che questa esperienza di grazia è stata una lacerazione; ancora l’immagine della ferita ritorna come simbolo dell’incontro dell’anima con Dio. Qualche tempo prima di morire, scrive a Maurice Schumann, il quale stava preparando la resistenza a Londra: “j’éprouve un déchirement qui s’aggrave sans cesse, à la fois dans l’intelligence et au centre du cœur, par l’incapacité où je suis de penser ensemble dans la vérité le malheur des hommes, la perfection de Dieu et le lien entre les deux” (Weil 1957, 194)¹⁶. La lacerazione è necessaria, non è disperazione, non è annullamento del sé. È farsi infinitamente piccoli per accogliere, al fondo delle proprie crisi e della propria sofferenza, quella che enigmaticamente Simone Weil chiama “la perle du silence de Dieu” (1962, 91)¹⁷. Un altro tratto, che avvicina le opere di Simone Weil alle altre autrici, è il farsi infinitamente piccolo di Dio: l’amore è raro, l’amore deriva da un ordine trascendente e per questo deve farsi infinitamente piccolo: “Essere nulla per essere al proprio vero posto nel tutto”. Ogni cosa creata è avvolta dalla grazia che fa vedere tutto con uno sguardo nuovo, lo sguardo dell’Altro ci rende una creatura di luce. La bellezza del creato per Simone Weil è un labirinto all’interno del quale ci si può smarrire, affamati, assetati, stanchi nel buio e immemori: “s’il ne perd pas courage, s’il continue à marcher, il est tout à fait sûr qu’il arrivera finalement au centre du labyrinthe. Et là, Dieu l’attend pour le manger. Plus tard il ressortira, mais changé, devenu autre” (ivi, 111-112)¹⁸. Uno dei passi più esemplificativi dell’esperienza mistico-contemplativa di Simone Weil, cono-

improvvisa / L’ala sospesa tra il cielo e l’acqua. / I flutti oscillanti e fermi, / Dove ogni goccia sale e ridiscende, / Restano in basso per sovrano decreto. // Bilancia dai segreti bracci d’acqua trasparente / Trova in sé la misura, e schiuma, e ferro, / Giustizia invisibile per ogni barca errante. / Sullo scafo un filo azzurro traccia rapporti / Senza errore alcuno nella riga apparente. // Mare immenso, sii propizio agli infelici mortali, / Stretti ai tuoi bordi, persi sul tuo deserto. / A colui che affonda parla prima che muoia. / Entra nell’anima, o nostro fratello mare; / Donale la purezza delle tue acque giuste” (Weil 1998 [1968], 57, 59, trad. di Carifi).

¹⁶ “Sto provando una lacerazione che s’aggrava incessantemente, allo stesso tempo a livello dell’intelligenza e al centro del cuore, per l’incapacità in cui mi trovo di poter pensare insieme nella verità la sofferenza degli esseri umani, la perfezione di Dio e il legame tra le due” (Weil 2013 [1999], 66, trad. di Canciani, Vito).

¹⁷ “La perla del silenzio di Dio” (Weil 1968, 207, trad. di Bissaca, Cattabiani).

¹⁸ “Se non si perde d’animo, infatti, se continua a camminare, arriverà senza dubbio al centro del labirinto. E qui Dio lo attende per divorarlo. In seguito ne uscirà, ma cambiato, trasformato” (trad. ivi, 124).

sciuto come “Prologue”, si trova in più edizioni: alla fine del III volume dei *Cahiers*, all’inizio de *La connaissance surnaturelle* e, infine, posto come prelu-
dio al primo volume del libro *Cahiers*:

Il entra dans ma chambre et dit: “Miserable qui ne comprends rien, qui ne sais rien. Viens avec moi et je t’enseignerai des choses dont tu ne te doutes pas.” Je le suivis. Il m’emmena dans une église. Elle était neuve et laide. Il me conduisit en face de l’autel et me dit: “Agenouille-toi.” Je lui dis: “je n’ai pas été baptisé.” Il dit: “Tombe à genoux devant ce lieu avec amour comme devant le lieu où existe la vérité.” J’obéis [...] La lumière montait, resplendissait, diminuait, puis les étoiles et la lune entraient par la fenêtre. Puis de nouveau l’aurore montait. Parfois il se taisait, tirait d’un placard un pain, et nous le partagions. Ce pain avait vraiment le goût du pain. Je n’ai jamais plus retrouvé ce goût [...] Un jour il me dit: “Maintenant va-t’en.” Je tombai à genoux, j’embrassai ses jambes, je le suppliai de ne pas me chasser. Mais il me jeta dans l’escalier. Je le descendis sans rien savoir, le cœur comme en morceaux. Je marchai dans les rues. Puis je m’aperçus que je ne savais pas du tout où se trouvait cette maison. Je n’ai jamais essayé de la retrouver. Je comprenais qu’il était venu me chercher par erreur. Ma place n’est pas dans cette mansarde. Elle est n’importe où, dans un cachot de prison, dans un de ces salons bourgeois pleins de bibelots et de peluche rouge, dans une salle d’attente de gare. N’importe où, mais non dans cette mansarde [...] Je sais bien qu’il ne m’aime pas. Comment pourrait-il m’aime? Et pourtant au fond de moi quelque chose, un point de moi-même, ne peut pas s’empêcher de penser en tremblant de peur que peut-être, malgré tout, il m’aime. (Weil 1950, 11-12)¹⁹

L’esperienza mistica e l’itinerario spirituale di Simone Weil sono totalizzanti e se nella poesia di Herbert le nozze mistiche erano frutto di un

¹⁹ “Entrò nella mia camera e disse: ‘Miserabile, che non comprendi nulla, che non sai nulla. Vieni con me e t’insegnerò cose che neppure sospetti’. Lo seguii. Mi portò in una chiesa. Era nuova e brutta. Mi condusse di fronte all’altare e mi disse: ‘Inginocchiati’. Io gli dissi: ‘Non sono stato battezzato’. Disse: ‘Cadi in ginocchio davanti a questo luogo con amore come davanti al luogo in cui esiste la verità’. Obbedii... La luce sorgeva, splendeva, diminuiva, poi le stelle e la luna entravano dalla finestra. Poi di nuovo sorgeva l’aurora. Talvolta taceva, prendeva da un armadio un pane e lo dividevamo. Quel pane aveva davvero il gusto del pane. Non ho mai più ritrovato quel gusto... Un giorno mi disse: ‘Ora vattene’. Caddi in ginocchio, abbracciai le sue gambe, lo supplicai di non scacciarmi. Ma lui mi gettò per le scale. Le discesi senza rendermi conto di nulla, il cuore come in pezzi. Camminai per le strade. Poi mi accorsi che non avevo affatto idea di dove si trovasse quella casa. Non ho mai tentato di ritrovarla. Capii che era venuto a cercarmi per errore. Il mio posto non è in quella mansarda. Esso è ovunque, nella segreta di una prigione, in uno di quei salotti borghesi pieni di ninnoli e di felpe rossa, in una sala d’attesa della stazione. Ovunque, ma non in quella mansarda [...] So bene che non mi ama. Come potrebbe amarmi? E tuttavia in fondo a me qualcosa, un punto di me, non può impedirsi di pensare tremando di paura che forse, malgrado tutto, mi ama” (Weil 1993, 103-105, trad. di Gaeta).

incontro d'amore e di un'unione profonda e piena di luce, nel "Prologo" invece assistiamo a un'irruzione violenta, inquietante, dolorosa dell'Altro. L'anima obbedisce all'Amato, in quanto serve, gettata nella notte oscura, in una condizione dolorosa di sventura. Torna allora l'immagine della mendicante affamata che per la prima volta *gusta* il Dio incarnato, condotta in un'altra stanza dove attraverso la parola comprende nuovo il mondo. Poi il momento terribile: l'Amato abbandona l'Amata. Innalzamento e discesa sono le due condizioni che mistiche e mistici sperimentano dolorosamente. Separazione terribile, le nozze mistiche preludono a una notte di densa oscurità. Alla fine l'anima giunge alla consapevolezza di dover curare il vuoto, l'incavo in cui si insedia il divino, dove la grazia può discendere e operare. Alla fine del "Prologo", Weil non può non pensare che l'Ospite che ha fatto irruzione nella sua esistenza in fondo la ami. Continuerà a condurre la sua vita nel vuoto e nell'assenza, attraversando la notte oscura. Weil intuisce che il rapporto tra l'anima e Dio è molto più complesso di quello che aveva appreso, poiché Dio sta come un mendicante in attesa, immobile e silenzioso dinanzi a chi forse gli darà un pezzo di pane. Ho già accennato all'influenza che le prose e le poesie di Simone Weil ebbero su Cristina Campo, la quale non solo fu una delle sue prime lettrici in Italia ma contribuì, con il lavoro di traduzione, a renderla nota²⁰. Fu lei a introdurre Zambrano alla lettura delle opere di Weil, sebbene le due si fossero incontrate nel 1936 a Madrid, allo scoppio della Guerra Civile, malgrado siano incerte le notizie su una possibile amicizia. Tuttavia tra le tre autrici si sviluppa una sintonia e un'intonazione della parola che, pur divergendo complessivamente per la natura dello stile, per i tempi e per l'oggetto delle loro prose o poesie, è un canto unico. È interessante, a mio avviso, notare come queste tre voci, così diverse eppure legate da un cammino spirituale simile, giungono alle soglie della scrittura mistica. Sarebbe evidentemente errato utilizzare la definizione di mistica per catalogare la loro scrittura, certo è che possiedono anzitutto la stessa biblioteca: la Bibbia e il Vangelo sono letture basilari e imprescindibili, ma anche i testi di letteratura mistica, a partire dalle opere di Juan de la Cruz, e poi ancora gli gnostici, Dante, i classici greci, i *Veda*, le *Upaniṣad*. Queste letture, che nutrivano inevitabilmente la loro scrittura, rappresentano in realtà delle chiavi di volta per comprendere la portata della loro esperienza. La ricerca di un'intonazione congeniale è perseguita non tanto in virtù di una giustificazione del proprio sentire, quanto di una legittimazione di un linguaggio che si rendeva sempre più complesso e inadeguato. Allora ognuna di loro tenta un percorso diverso ma parallelo in una scrittura di disappartenenza, in virtù di quel principio per cui la mistica non è una scrittura *della* donna ma *attraverso* la donna.

²⁰ Cristina Campo ha tradotto le seguenti opere: Weil 1953; Pieracci Harwell 1963; Pieracci Harwell 1967; Weil 1968. Inoltre tradusse alcuni estratti dai *Cahiers*.

Spostandosi sul versante poetico, Emily Dickinson è indubbiamente la voce di riferimento per Virgillito, Guidacci e Campo. Seguendo la lezione critica di Barbara Lanati, la quale ha spostato la sua interpretazione sul piano della letteratura mistica, ciò che emerge è la dimensione di totale separatezza che, sebbene con tratti meno incisivi, ritroviamo nelle poetesse prese in esame. Dickinson ha ridotto all'essenziale la sua vita per entrare nella sua interiorità e questo aspetto è fondamentale per comprendere la scrittura di Sara Virgillito, che ha condotto una vita priva di grandi eventi esteriori.

Le poesie di Dickinson sono circoscrivibili alla metafora del vuoto in cui è sempre presente un centro mobile, un deuteragonista che è Dio, visto come ladro, banchiere, scassinatore. La teodicea di Dickinson è allo stesso tempo un'antiteodicea in cui l'Altro è una presenza ingombrante. L'utilizzo di varie maschere, nelle sue poesie, consente di seguire più fili all'interno del suo macrotesto: una poesia d'amore, un'antiteodicea ma anche una fenomenologia dell'attesa. Si direbbe, azzardando un'interpretazione, che la sua poesia è votata alla metafora, non alla metonimia e che la sua operazione poetica è un togliere la referenza delle cose, caricando la poesia di un ruolo oracolare. Nello scontro con il suo deuteragonista, Dickinson assume un tono perentorio, affermativo, categorico eppure lascia lo spazio al dubbio. Queste strategie sono visibili anche a livello grafico, con l'uso della lineetta per separare le parole o il ricorso alla figura retorica dell'ellissi che fa saltare le congiunzioni, comprimendo il discorso. Non esiste solo la dimensione mistica, dunque, spesso Dickinson lavora i versi con un linguaggio rasoterra, il registro dell'ironia.

Marisa Bulgheroni, nella nota all'edizione italiana delle *Poesie* di Emily Dickinson tradotte da Rina Sara Virgillito, afferma che nel tradurre i versi della poetessa americana, Virgillito era "pronta a inseguire ogni parola oltre la pagina scritta, nel margine, nel bianco, per restituirla intatta come una perla strappata dal fondo" (Bulgheroni 2002, xxii). Questa immagine può introdurci nella scrittura di Emily Dickinson, nume tutelare non solo per Sara Virgillito ma anche per Cristina Campo e Margherita Guidacci. Una segreta simmetria unisce queste tre voci della letteratura italiana del Novecento e l'eco sotterranea, esile come uno scricciolo ma potente come un vulcano, è proprio la poesia di Emily Dickinson. Dato fondamentale per la mia ricerca del lessico mistico in queste autrici è il fatto che le tre poetesse – Guidacci, Campo e Virgillito – sono anche traduttrici delle poesie di Emily Dickinson²¹. Avvicinarsi al testo poetico di Dickinson ha significato per loro fare i conti con una scrittura che si sottrae continuamente. Al di là della sfida meramente linguistica, si trattava di accostarsi da poeta

²¹ Per un profilo completo di Emily Dickinson rimandiamo ai volumi: Lanati 1998; Bulgheroni 2001.

a poeta a una plurisemanticità non solo del testo ma anche dell'autore. A proposito della traduzione Guidacci afferma:

i motivi che m'inducono a tradurre un poeta possono essere i più vari: da un incontro folgorante all'invito di una Casa editrice. A volte c'è consonanza fra me e il poeta che traduco (per esempio nel caso della Dickinson); altre volte c'è una specie di stimolante opposizione (com'è stato, in parte, nel caso della Bishop). L'essenziale è che le poesie con cui mi cimento consentano ad essere tradotte da me. Ho constatato che proprio le singole poesie (non si tratta nemmeno dei loro autori) hanno una loro precisa volontà. Mi vogliono o non mi vogliono come traduttrice. Se mi vogliono, è un'esperienza esaltante. Se non mi vogliono, ho imparato anch'io a dire subito di no, perché, tanto, tutti i miei sforzi si risolverebbero in un buco nell'acqua. (Guidacci 1983, 146)

L'accostarsi all'autore e al testo, in Guidacci, è innanzitutto un dialogo, in virtù del quale può instaurarsi o meno una consonanza. Altrove sostiene che è necessario vivere il testo poiché in tal modo "l'operazione che compie non sarà un semplice travaso, ma sarà piuttosto come un generare di nuovo e far nascere in una seconda lingua quello che era ben vivo e vitale nella prima" (ivi, 34-35).

Sappiamo quanto l'esistenza di Dickinson sia stata priva di eventi esteriori ma ricca di presenze. Quando Marisa Bulgheroni ha redatto la sua biografia, ha dovuto far i conti con quella che Frye definisce "biografia arcobaleno", immagine suggestiva eletta a simbolo dell'imprendibilità del biografato. Tanto che Bulgheroni ricorre alla metafora del biografo come acchiappafantasmi, sulle tracce appunto della donna vestita di bianco, inafferrabile e introvabile. Recandosi ad Amherst, nella stanza della grande casa paterna ove Dickinson visse tutta la vita, identificare le tracce materiali di un'esistenza vissuta tra il qui e l'altrove ha significato scontrarsi con un fantasma appunto. Se la lettura di Barbara Lanati è orientata verso l'immagine dell'"anima al calor bianco", tracciando in tal senso un volto che potrebbe appartenere alla grande tradizione delle mistiche, tuttavia accostandosi alla plurisemanticità dei suoi versi troviamo anche altre maschere. Dunque non solo la vergine, non solo la monaca ma anche la mendicante, la strega, l'eretica, lo scricciolo. La sua scrittura si rivela come un paesaggio carsico, pieno di latenze, che lascia riemergere dal silenzio le tracce ontologiche del divino. Un divino che si incarna nella presenza/assenza del visitatore notturno, impalpabile, intangibile. I versi delle poesie dickinsoniane sono spezzati, franti, privi di ogni interpunzione fatta eccezione per la *dash*, la lineetta che diventa l'arcata di una architettura vuota sul mistero divino. Una scrittura sempre marcata dal paradosso, densa di metafore e immagini che si inanellano l'una nell'altra, eppure epigrafica e sincopata; calibrata sui diagrammi del desiderio e dell'attesa. Al fondo di questa poesia soggiace la consapevolezza che l'Atteso non giungerà mai

alle soglie delle stanze dalle pareti di alabastro. Una poesia visionaria, in cui le ferite del divino sono epifanie luminose. L'andamento dei versi tende verso l'*Illocality*, il nondove. Un ritmo teso verso lo sconfinamento, verso la dimensione dell'eterno per cui la lingua si fa povera, procede per sottrazioni fino a scardinare l'interpunzione stessa in un estremo bisogno di fare vuoto. Ma Dickinson crea l'attesa, ricorrendo all'espedito, già nominato, della lineetta in quanto essa rappresenta il silenzio, il non detto. Elimina le distinzioni tra le coppie oppostive fino a compiere un'azione contraria a quella di Adamo, ovvero quella del nominare e dunque del dare coscienza della propria identità all'oggetto nominato. Qui le strategie inducono a uno slittamento dell'identità e a vivere nella dimensione del *nowhere*, dell'*hic et nunc*. Per questo l'uso reiterato dei deitici esprime un bisogno di ancoraggio. Ancorarsi alla parola poiché anche il silenzio e il vuoto devono essere detti. La poesia eterna ed eternizzante di Dickinson è anche poesia di meraviglia, di costanti stupori e il poeta si fa transito. Sebbene Dickinson sviluppi una sorta di antiteodicea a specchio si muove anche l'aspetto liturgico, invocativo ed evocativo, gli inni di lode come ci fosse sempre una duplice tensione tra la parola e ciò che effettivamente accade. La biblica lotta con l'Angelo prende corpo sulla pagina bianca. Dickinson non fa ricorso solo a un retroterra biblico o alle numerose letture della biblioteca paterna; piuttosto costruisce un alfabeto dell'estasi. Quando il lessico mistico sembra inadeguato e insufficiente, Dickinson si rivolge alla natura, alla dimensione del selvaggio. Ricordiamo infatti la sua passione per la botanica, che le permetterà di adoperare gli strumenti del linguaggio scientifico, affinando non solo la ricerca dell'Altro attraverso il codice della natura ma anche di accedere al regno dell'invisibile. Gli oggetti quotidiani, anche i più insignificanti, sono elevati in un contesto altissimo e diventano porte dell'Eterno. Così gli animali: l'ape, il ragno, il passerotto assumono un significato altro.

I testi di Dickinson sono segnati da una marcata plurisemanticità e questo ha comportato la proliferazione di traduzioni, alcune delle quali hanno subito feroci critiche. Come in ogni atto di traduzione il problema irrisolto è quello della fedeltà al testo, al contesto e alla poetica dell'autore. Nell'uno e nell'altro senso è sempre difficile dare una risposta esaustiva. Non intendo addentrarci nelle problematiche insite nei *translation studies*, tuttavia è inevitabile richiamare l'attenzione sulla natura del traduttore, il quale deve farsi anche interprete del testo. A supporto di questa convinzione troviamo le considerazioni di Enza Biagini nel fondamentale saggio *L'interprete e il traduttore*, in cui sono vagliate alcune delle più suggestive riflessioni teoriche sulla traduzione e l'attenzione è focalizzata sul compito arduo di ogni traduttore, ovvero muoversi entro "il perimetro ermeneutico" che comporta l'affinarsi di tre punti nodali, "commentare, tradurre e recitare" (Biagini 2016a, 92). In particolare, mi sembra pertinente al lavoro di traduzione di Campo, Guidacci e Virgillito sull'opera di Dickinson richiamare alla memoria, come del resto fa Biagini nel suo saggio, la posizione di George Steiner quando afferma che

This view of translation as a hermeneutic of trust (*élancement*), of penetration, of embodiment, and of restitution, will allow us to overcome the sterile triadic model which has dominated the history and theory of the subject. The perennial distinction between literalism, paraphrase and free imitation, turns out to be wholly contingent. It has no precision or philosophic basis. It overlooks the key fact that a fourfold *hermeneia*, Aristotle's term for discourse which signifies because it interprets, is conceptually and practically inherent in even the rudiments of translation. (Steiner 1975, 303)²²

L'atto di traduzione è pertanto anche un'analisi ermeneutica e l'interprete è anzitutto un decifratore; questo aspetto di fatto introduce all'interno del lavoro delle autrici. Il magma poetico di Emily Dickinson di fronte al quale ogni traduttore si è trovato è disarmante, non tanto per le difficoltà linguistiche che il testo immancabilmente comporta, ma proprio per la condensazione di alcuni versi, la cristallizzazione di alcune immagini profondissime. Marisa Bulgheroni ha affermato in più occasioni che l'avvicinarsi al testo dickinsoniano comporta inevitabilmente la perdita delle strumentazioni affinate dai traduttori. Se a cimentarsi in questa impresa è il poeta allora è ancora più ardua la sfida poiché diviene quasi impossibile sottrarsi all'identificazione con il fantasma presente dietro la parola. Questo avviene, a mio avviso, proprio per la natura refrattaria del testo, per la sua apparente semplicità che avvolge il lettore e il critico, tanto da spingerli a guardare al di là del velo. Entrare nelle miniaturizzazioni di Dickinson comporta per il poeta/traduttore, come suggerisce Marisa Bulgheroni, una sorta di lotta biblica con l'angelo e anche l'accettare che la plurisemanticità di ogni singola cellula/parola convochi ogni volta sulla carta una resa nuova del testo di partenza. Questo, secondo le mie ricerche, non significa uno stravolgimento del messaggio poetico di Dickinson, neanche in quelle traduzioni che sembrano allontanarsi inesorabilmente dalla letterarietà del testo, quanto piuttosto confrontarsi con un significato che slitta continuamente. Per quanto riguarda la traduzione italiana, che è quella che a noi interessa maggiormente, concordiamo con le affermazioni di Claudio Magris, ovvero che

nel tradurre la fedeltà, come ogni fedeltà, deve essere assolutamente libera. Infatti la fedeltà nella traduzione si realizza nell'appropriarsi di tutti gli eventi, di tutte le sfumature che riguardano un testo, anche delle manie dell'au-

²² "Questa idea della traduzione come un'ermeneutica della fiducia (*élancement*), della penetrazione, dell'incarnazione e della restituzione, ci consentirà di superare lo sterile modello triadico che ha dominato fino ad oggi la storia e la teoria in questo campo. L'eterna distinzione tra letteralità, parafrasi e libera imitazione, risulta del tutto contingente. Non ha nessuna precisione né fondamento filosofico. Trascura il fatto basilare che una triplice *hermeneia* (il termine usato da Aristotele per indicare il discorso che significa perché interpreta) è concettualmente e praticamente implicita nei rudimenti stessi della traduzione" (Steiner 1994, 361, trad. di Bianchi, Béguin).

tore; alla fine il traduttore, per essere veramente fedele, dovrebbe compiere tutte le infrazioni che ritiene necessarie. Egli deve farlo proprio per esprimere realmente nella lingua di arrivo la realtà del testo originale e del suo rapporto con la sua lingua. (Magris 2007, 48)

Quella di Dickinson è una poesia esplosiva e scardinare alcune trappole lessicali significherebbe innescare una reazione deflagrante oppure, disinnescando i processi creativi che hanno condotto a quella piccola perla, il traduttore rischia di perdere comunque il testo. La sensazione di una continua sottrazione, di un contesto labile, di una universalità tale che anziché semplificare il gioco con le parole, alla fine lo complica ulteriormente, rende complessa la traduzione che allora risponderà all'intonazione del poeta che traduce. Si potrebbe allora identificare tale traduttore come un maldestro custode della voce altrui, incapace di non appropriarsi di quella perla strappata dal fondo oppure nell'immagine, cara agli studiosi del versante brasiliano, di un cannibale che fa proprio, smembrandolo, il testo di partenza. Non direi che sia questo il caso di Guidacci, Campo o Virgillito; sono persuasa che la loro traduzione delle poesie di Dickinson si avvicini alla definizione, cara anche a Claudio Magris, di co-autrici del testo. Si instaura cioè tra traduttore e autore una feconda sintonia, data non solo dalla ricerca di un comune tono linguistico, ma anche e soprattutto dall'intonazione del senso. Compiamo per esempio la poesia 1389 nelle traduzioni di Guidacci e Campo:

Touch lightly Nature's sweet Guitar
 Unless thou know'st the Tune
 Or every Bird will point at thee
 Because a Bard too soon –
 (Dickinson 2013 [1997], 1366)²³

Notiamo il diverso approccio al testo: Campo sembra sciogliere i versi, dilungarli rispetto all'originale – se ne contano il doppio – mentre Guidacci mantiene il ritmo della quartina. Se il primo verso si configura pressoché uguale tra le due traduttrici, la seconda parte della poesia in Campo muta radicalmente, arricchendo quasi il verso e rendendo esplicito ciò che è insito nell'originale inglese. Inoltre mentre Campo mantiene l'assenza di interpunzione, Guidacci invece ne fa uso, seppur limitato. La lineetta non viene mantenuta in entrambi i casi. Tuttavia resta, nella pur consentita licenza poetica, il senso e la musicalità del testo dickinsoniano.

²³ “Tocca leggero la dolce / chitarra della natura / se non conosci ancora / la canzone. / O d'ogni uccello / ti accuserà lo sguardo / che ti facesti bardo / innanzi l'ora” (Dickinson in Campo 1991, 85, trad. di Campo).

“Tocca leggero la dolce chitarra / della Natura, se non sai la musica / od ogni uccello ti deriderà, / prematuro cantore” (Dickinson 1961, 389, trad. di Guidacci).

Per dare un quadro completo, sembra opportuno inserire anche la voce di Rina Sara Virgillito, vedendo la poesia 1383, confrontandola con la versione di Guidacci:

Long Years apart – can make no
Breach a second cannot fill –
The absence of the Witch does not
Invalidate the spell –

The embers of a Thousand Years
Uncovered by the Hand
That fondled them when they were Fire
Will stir and understand
(Dickinson 2013 [1997], 1362)²⁴

Sostanzialmente la traduzione di Guidacci rispetta il testo, scoprendone la forza esplosiva ma non esplicitandola. Al contrario notiamo vertiginosi allontanamenti nella resa di Virgillito che si rapporta in modo medianico al testo.

La questione delle traduzioni, che qui abbiamo appena accennato, costituisce per noi un punto importante poiché se la poesia di Dickinson è una decodificazione del linguaggio dell'Ospite sacro, delle incursioni dell'Angelo e di una cosmogonia dove ogni elemento viene notevolmente dilatato, offrendo una visione macroscopica degli oggetti o degli esseri viventi più minuti, allora l'approccio ai suoi versi, seppur con le diverse interpretazioni, è la traduzione di una traduzione. Come Dickinson traduce, con la sua poesia così prossima al dire mistico, il linguaggio di Dio – pur con i suoi momenti di eresia, pur con le fughe, gli inabissamenti e le grandi ribellioni – allora per Guidacci, Campo e Virgillito, che proprio in lei trovano una voce congeniale che consenta l'appartenenza a un filone così sacro, tradurre i suoi versi comporta a sua volta tradurre il linguaggio segreto dell'Altro.

Questo consente anche di accedere a un campionario immaginale estremamente variegato: la prigione, il vulcano, la rosa, la palude, il mare, l'Eternità, il *nondove* sono tutti lemmi che ritroviamo in Campo, Guidacci e Virgillito. Come osserva nella sua monografia Marisa Bulgheroni,

²⁴“Lunghi anni distanti – un vuoto che / può riempire un attimo – / non s'invalida la magia perché / è assente il mago – // Le ceneri di mill'anni scoperte / dalla mano che quando erano fuoco / le carezzò – / riavvampando intenderanno” (Dickinson 2002, 181, trad. di Virgillito).

“Il vuoto di lunghi anni di distanza / può un attimo colmare: / poiché l'assenza del mago non rompe / l'incantesimo. // Ceneri di mill'anni, / scoperte dalla mano / che le nutriva quand'erano fuoco, / arderanno di nuovo, e intenderanno” (Dickinson 1961, 388, trad. di Guidacci).

se i mistici usano il linguaggio erotico per esprimere l'indicibile di una corporeità mai appagata, la lingua - amata e amante - in un caso e nell'altro reclama il passaggio del sacro e insinua nel desiderio struggente delle creature la nostalgia del creatore Dio - il grande rivale - nega agli umani il suo paradiso - la sua eternità - costringendoli alle loro estati lunghe o brevi, ma subito finite. Se nella sua guerra con Dio Emily si affianca ai mistici di ogni tempo, se la rivalità con lui è il segno di un ardente riconoscimento, sono le passioni umane [...] ad avvicinarla al 'mistico territorio' che separa l'avventura del vivere dalla morte. (Bulgheroni 2001, 248-249)

Quest'affermazione ben esemplifica anche l'opera delle nostre autrici, nella quale le cifre simboliche confluiranno con modalità e tempi diversi; eppure è osservabile il mutamento, a volte radicale, non tanto dell'espressività della loro parola poetica, che resta unica - pur nutrita dagli autori d'elezione o dalle letture biblico-evangeliche - quanto del livello formale del testo. Gli elementi più evidenti sono certamente l'utilizzo della lineetta, la scomparsa della punteggiatura, la musicalità, il ritmo franto e sincopato. Ereditano poi da Dickinson l'uso estremo della metafora così come la predominanza dei colori: il rosso, l'oro, l'azzurro. Nello specifico, è proprio nell'incontro con l'Altro, con l'Ospite atteso nelle stanze, nelle camere di luce che filtra attraverso pareti di alabastro che le voci poetiche di Campo, Guidacci e Virgillito si ritrovano in una polifonia di voci che canti all'Unico.

Dunque la lettura di altri celebri *exempla* - Dante, i mistici spagnoli, John Donne, Eliot - sono mediati infine dalla figura mitica di Dickinson, consapevoli che "sottrarre ciò di cui si alimenta l'estasi [...] non significa sottrarre l'estasi. Come polvere da sparo in un cassetto le passiamo vicino con una preghiera - tuono per poco addormentato" (ivi, 237). Le analogie con la poesia di Dickinson in Campo e Guidacci sono innumerevoli, tra le principali si annoverano senza dubbio il mare e i suoi correlativi, l'oro dell'Oriente, la notte oscura; a livello stilistico il ricorso all'ossimoro e dell'ipallage.

I simboli, che derivano senza alcun dubbio dalla tradizione mistica, tuttavia albergano nella poesia di Dickinson e dunque in quella delle sue traduttrici fino a sopperire ai vuoti in cui la parola inevitabilmente incorre. Poiché il poeta - assimilato al ragno in una poesia dickinsoniana - crea le sue architetture di luce:

The Spider holds a Silver Ball
In unperceived Hands -
And dancing softly to Himself
His Yarn of Pearl - unwinds -

He plies from Nought to Nought -
In unsubstantial Trade -
Supplants our Tapestries with His -
In half the period -

An Hour to rear supreme
 His Theories of Light –
 Then dangle from the Housewife's Broom
 His Sophistries – forgot –
 (Dickinson 2013 [1997], 680 e 682)²⁵

Il ricco bestiario dickinsoniano – il ragno, l'ape, l'allodola – esprime non solo la meraviglia del creato ma si fa chiave per accedere a quel mondo altro dietro la porta appena socchiusa. Il rapporto con l'alterità, con il divino si muove attraverso poli oppositivi d'attrazione e repulsione, fino alla resa all'indicibile. La poesia diviene allora silenzio per esprimere quell'abisso estremo su cui si muove la relazione con un dio sconosciuto, che si fa infinitamente piccolo, simile e diverso alla donna che lo canta. La separazione incolmabile tra Tu ed Io è resa dall'immagine dell'oceano e del bianco e sancisce, di fatto, il legame tra Dickinson e le sue traduttrici.

Dal repertorio che ho costruito è possibile vedere quanto queste affinità siano evidenti e anche quali sono i simboli predominanti nelle scritture di queste autrici. Un ruolo fondamentale è assunto dall'*imagery* del fuoco (e insieme della folgore, della fiamma e del lampo), così come quella dell'acqua (del mare e della goccia in particolare) che conducono non solo a una visione della forza violenta dell'avvento dell'Altro ma anche alla fusione, erotica e spirituale. Tutto avviene in una deflagrata interiorità che tuttavia elargisce una specularità tra dentro e fuori. Come abbiamo visto per Virgillito, l'opera poetica diviene – anche per Dickinson, Campo e Guidacci – una storia inenarrabile ma è sempre un dialogo impossibile ma cercato. Osserva ancora Bulgheroni in merito alla poetessa americana:

il corteggiamento è tortura, l'assenza suscita disperazione o rinnova l'estasi, la riunione congela il tempo umano, o lo devasta. Il sigillo dell'incontro - cintura, diadema, perla o velo bianco, leggero come un sudario - sancisce un cimento vittorioso quanto oscuro perché la lingua che lo descrive incide, come un coltello, il crinale delle possibilità, indicando che forse è lei stessa il vero amante, lei il segno conquistato. La persona lirica è la mistica sposa di un Dio rapinoso, consacrata a Lui, affine a Cristo [...] Qualunque sia il travestimento, il percorso mistico della protagonista passa per un'ebbrezza blasfema e l'ascesi non si compie senza l'apostasia della parola. (Bulgheroni 2013, xxvi)

Queste riflessioni possono essere attribuite anche all'opera delle nostre autrici che si ritrovano nello stesso perimetro poetico e nella stessa con-

²⁵ "Tiene il ragno un gomitollo d'argento / con due mani invisibili, / e in una danza dolce e solitaria / sdipana il filo di perla. / Di nulla in nulla avanza / col suo lavoro immateriale, / Ricopre i nostri arazzi con i suoi / nella metà del tempo. // Gli basta un'ora ad innalzare estreme / le sue teorie di luce – / pende poi dalla cima di una scopa, / dimenticando ogni sua sottigliezza" (Dickinson 1961, 208, trad. di Guidacci).

dizione liminare tra sacro e profano. La separazione con l'Altro da sé produce la medesima lacerazione, ferita e pertanto il divieto di narrare questa esperienza le conduce a una condizione di silenzio sebbene la codificazione necessaria dell'evento passi attraverso un medesimo repertorio simbolico.

Nel panorama italiano, soffermandosi in particolare sugli anni '30 e '40 del Novecento, è evidente l'esistenza di una costellazione di autrici, la cui opera germina da radici diverse pur mostrando le stesse risonanze con la tradizione. Le analogie evidenziate dalla comparazione delle loro opere – poetiche, filosofiche e saggistiche – dimostrano non solo uno stesso percorso spirituale ma anche, e questo ritengo sia l'aspetto più importante, la ricerca inesausta di una consonanza con le voci del passato nel tentativo di legittimare la propria scrittura. Il recupero dei τόποι (*tòpoi*) della mistica rappresenta per queste autrici una strada per individuare o creare la genealogia di quel sentire che sembra essere disancorato da tutto e anacronistico. Guardando a questa costellazione di poetesse, è possibile rintracciare le diverse modalità espressive e anche, a livello esperienziale, una differente intensità di manifestazione. Il carattere visionario o contemplativo delle loro esperienze acquista forza nell'individuazione di alcuni modelli poetici e filosofici, sia antichi che contemporanei, un filone a cui fare appello. Indubbiamente Cristina Campo, Margherita Guidacci e Sara Virgillito hanno trovato nella scrittura di Emily Dickinson una corda intensa del loro sentire poetico, tanto da essere grandi traduttrici della sua poesia. Oltre all'immenso modello d'oltreoceano, a cui tuttavia si aggiungono altri poeti come Dante, T.S. Eliot, John Donne, Eugenio Montale, i nuclei della loro scrittura sono fortemente attratti dalla lettura dei grandi mistici, Juan de la Cruz *in primis*, in quanto teorico del genere poetico-spirituale e mistico, Caterina da Siena e Maria Maddalena de' Pazzi. Senz'altro, il dato emerso con più insistenza è la radicata persistenza di alcuni lemmi riscontrabili in tutte le autrici: il sapere e il non sapere, la decreazione, il nulla, il non essere, il fuoco, la luce, l'acqua, la cella, l'abisso, il fondo, la notte, il vuoto, la passione, il sangue, il deserto, il silenzio, il volo, l'eremo. Ciò vale anche per le eremite e per le filosofe del nostro *corpus*. Le immagini/figure costituiscono un vero e proprio repertorio del lessico mistico, rinnovato da una sensibilità marcatamente moderna oppure, al contempo, preservato dalle influenze della contemporaneità, come avviene talvolta nell'opera di Rina Sara Virgillito dove alcune poesie sembrano appartenere a un'epoca totalmente diversa dal contesto storico in cui sono state scritte.

IV
COSTELLAZIONE POETICA: CRISTINA CAMPO,
MARGHERITA GUIDACCI E RINA SARA VIRGILLITO

Nella costellazione poetica uno degli esempi più interessanti è indubbiamente l'opera di Vittoria Guerrini in arte Cristina Campo¹, non solo per la peculiarità della sua poesia, ma anche per il lavoro di traduzione e di commento critico di alcune tra le più importanti opere religiose e poetiche della tradizione. Sin dall'infanzia Campo ha nutrito la propria fantasia leggendo e ascoltando fiabe, intendendole come piccole postille di un mistero verso cui tendere. Tra le conseguenze terribili della guerra, la famiglia Guerrini ha dovuto affrontare ingenti problemi economici e la disgregazione di un intero microcosmo domestico. Sono queste condizioni a far nascere in Cristina Campo l'empatia verso le figure più deboli, diventate così nel suo immaginario eroi veri e propri. Negli anni del dopoguerra, Cristina Campo trascorre la propria giovinezza a Firenze dove incontra Leone Traverso, che le fa conoscere la letteratura tedesca, in particolare l'opera di Hofmannsthal. Inizia così la sua attività di traduttrice, lavorando ai testi di von Törne, di Katherine Mansfield, di Mörike, di Rilke e di altri scrittori tedeschi. Come scrisse Luzi, suo grande amore, seppur clandestino, Cristina Campo

riponeva nella memoria come in uno scrigno le gemme delle sue letture: erano pietre preziose che altri non vedevano o non sapevano apprezzare ... La sua scrittura nasce nel riflesso di quei tesori; ma nasce energeticamente, anzi impavidamente. La sua forza intellettuale trasformava quella ricchezza a lungo custodita in una lama al servizio dei suoi argomenti, in uno stile tagliente dai barbagli ora d'acciaio, ora iridescenti. Forza e fragilità del resto in lei si fondevano mirabilmente. (Luzi 1992, 28)

Nella fitta rete di amicizie, a Firenze Cristina Campo incontra Margherita Pieracci, che diventerà ben presto Mita, la destinataria di numerose lettere, scritte tra il 1956 e il 1975, ora edite per Adelphi e che rappresentano uno dei più bei

¹ Per un ritratto completo della vita e dell'opera di Cristina Campo rimando ai seguenti volumi: De Stefano (2002); Farnetti, Secchieri, Taioli (2006).

carteggi del nostro secolo. La corrispondenza con l'amica Mita rivela anzitutto una profonda affinità intellettuale e culturale ed evidenzia la portata critica delle sue letture, l'impatto che esse ebbero sulla sua elaborazione poetica. È una ricerca del Graal e del sacro, di un comune sentire a partire dai grandi autori e le grandi autrici della tradizione fino ai contemporanei che furono amici e maestri. Tra le figure di elezione, su tutte quella di Simone Weil è stata di gran lunga la più importante: nella condotta della sua esistenza e nelle sue opere Cristina Campo ravvisa le inquietudini della sua stessa *Quest*. Da lei eredita le massime che seguirà per tutta la vita: la possibilità di essere dei geni e l'esercizio dell'attenzione. Il pensiero della filosofa, dunque, affina le doti intellettuali della poetessa tanto che "i suoi testi – saggi e lettere – testimoniano della profonda influenza esercitata su di lei da Simone Weil: a volte, soprattutto nei primi anni, sino a sfiorare il mimetismo" (De Stefano 2002, 52). L'attenzione critica al pensiero weiliano si concretizza nella sezione a lei dedicata sulla rivista *Letteratura* nel 1959. Campo ha tradotto anche due opere di Weil ovvero *Venezia salva* e *L'Iliade o il poema della forza* rispettivamente nel 1963 e nel 1967. Sempre a Firenze, Cristina Campo immagina la sua antologia delle ottanta poetesse, un progetto che non vedrà mai la luce ma che è importante ricordare poiché in questo libro aveva inserito testi rari, prose, missive, diari, traduzioni di autrici in cui ravvisava una stessa inesauribile ricerca.

Con il trasferimento a Roma, nascono nuove amicizie e frequentazioni, tra cui quella con Ignazio Silone, Gabriella Bemporad, Maria Bellonci, Elsa Morante e Corrado Alvaro. Sono gli anni delle grandi scoperte letterarie: William Carlos Williams, Céline, Čechov, Montale, Eliot. Tra gli incontri più importanti di Cristina Campo è doveroso ricordare il sodalizio spirituale con Elémire Zolla², fondamentale per il suo cammino mistico-contemplativo. Con lui si unirà anche nella vita privata. Il filosofo ricorda la scrittura di Campo come

l'immersione in un mondo diverso o [...] in una dimensione ulteriore [...] Che cosa capita a porsi entro una dimensione ulteriore, nella quarta? Tutto muta radicalmente, il dentro e il fuori si evidenziano in pari grado, la destra e la sinistra si possono commutare. Così quando Vittoria o se vuole Cristina entrava nel suo regno, percepiva la realtà con una compiutezza radicale di questo genere, che se desidera può anche chiamare magica. Si trattava di cogliere questa compiutezza in uno stile, anzi essa era in fondo uno stile: limpido e fremente, rivoluzionario. La pagina che risultava appariva d'una novità sconcertante, come una dichiarazione di verità inoppugnabile, priva di ogni rapporto con il mondo che ci sembra di conoscere ordinariamente.

²Elémire Zolla è stato scrittore, filosofo e studioso di mistica orientale e occidentale. Autore di un imponente volume, *I mistici*, Milano, Garzanti 1963, a cui Cristina Campo ha collaborato.

A Vittoria questa calata nell'iper-realtà e nello stile inesorabile poteva riuscire terrificante e rasserenante insieme. Come che sia, non era volontaria, avveniva perché avveniva. (Zolla 1995, 36-37)

Il filosofo accoglie la collaborazione di Campo per redigere un'opera antologica straordinaria di autori mistici dell'Occidente. Le traduzioni, sempre sotto altro nome, comprendevano anche i testi destinati all'antologia delle ottanta poetesse. Letture che Cristina Campo portava avanti da anni: opere di Angela da Foligno, Meister Eckhart e altri mistici, attratta dalla loro follia d'amore, dalla libertà che li distingue tanto da farle ammettere di non poter leggere "che questa gente, da qualche mese; di qualunque cosa al mondo io desidero sentir parlare, essi ne parlano perfettamente; la loro lingua s'innalza tanto al di sopra, e scende tanto al di sotto di loro che non si osa seguirli col pensiero né verso l'alto né verso il basso. Ma forse impareremo da loro almeno questo coraggio" (Campo 1999, 135). Questo interesse non solo la avvicina ad altre poetesse come Virgillito o Guidacci, ma anche a María Zambrano conosciuta proprio a Roma alla fine degli anni '50. Nella capitale Zambrano ha trascorso parte del suo lungo esilio, tra le due nacque una profonda amicizia sotto il segno di una comune ricerca della purezza e dell'assoluto. Un legame intessuto da lunghe distanze e da appassionati silenzi dove, tuttavia, la misteriosa *oikonomia* – come la definiva Cristina Campo rifacendosi all'espressione di san Paolo – univa le due donne in una salda affinità spirituale e intellettuale. Nelle lettere edite non si trovano solo confidenze in merito alla vita privata ma anche al percorso scritto e le avvisaglie di una crescente ansia spirituale in entrambe, tanto che in una lettera Campo confida a Zambrano di aver compiuto un viaggio notturno, affermazione che denota il desiderio di aprirsi alla dimensione del silenzio, che caratterizza la sua esperienza e la sua scrittura:

Carissima, tu scrivi che ti sembra io sia andata lontana molto lontana. È vero – ma non da te. Ho fatto un viaggio nella notte del quale preferisco non parlare – e non so neppure bene fino a che punto ne sia tornata. Ti dirò soltanto che ho passato 40 notti senza chiudere gli occhi ... (Campo 2009, 51)

Cristina Campo condivide con Zolla e Zambrano la ricerca di qualcosa che "va al di là del reale, l'aura che circonda le cose e le persone" (De Stefano 2002, 99) e, come loro, recupera nelle proprie opere, la dimensione spirituale attraverso una profonda ermeneutica della liturgia, delle letture di testi biblici e mistici. Nell'opera di Campo e di Zambrano si percepisce la medesima tensione al sacro e alla parola vivente, allo stato nascente e anche la stessa riflessione sui misteri dell'alchimia da cui traggono un vasto repertorio simbolico. L'interesse di Cristina Campo per le fasi dell'*albedo* e della *rubedo* corrisponde a un intenso *labor limae* ovvero a una profonda esercitazione all'attenzione e all'esattezza, rafforzata dall'aspirazione alla

perfezione. Infatti “*rubedo* è [...] la fase finale dell’opera alchemica, vale a dire la sua perfezione, il momento in cui l’energia che viene dal cosmo e l’energia interna ai materiali e all’operatore/operatrice portano a termine, insieme, il processo di trasmutazione della materia grezza e oscura” (Farnetti, Secchieri, Taioli 2006, 309).

Il desiderio di perfezione deriva indubbiamente anche dalla lettura delle opere di Simone Weil con cui viene a contatto grazie alla mediazione di Mario Luzi, il quale le donò *La pesanteur et la grâce* (1947) agli inizi degli anni ’50. Campo accolse con entusiasmo il progetto di Zambrano di tradurre alcune opere weiliane in spagnolo, scrivendole “tu sola saprai quel che, in Simone, è tuo” (Campo 2009, 42). Questo frammento epistolare mi sembra di grande valore poiché esplicita l’idea di una segreta simmetria che unisce le voci di queste autrici, di un’affinità che rende Simone Weil una guida. La traduzione, intesa leopardianamente come un’appropriazione dell’autore amato, è un vero e proprio *quid* interpretativo che le consente di indagare alcune oscurità del proprio sentire. Così si esprime sulla traduzione di John Donne:

il lungo corpo a corpo con Donne, il più sensuale tra gli acuti pensatori del *sensuous thought* [che cos’è] se non un arduo esercizio di accumulo, quasi inverosimile, di immagini e di ritmi per abbracciare il visibile, dunque l’apparenza tangibile del mondo [...] di questo nostro mondo? (Campo 2012 [1987], 177-178)

L’influenza esercitata da tali autori sulla sua scrittura fa sì che nelle loro opere siano recuperate, in un certo senso, alcune latenze del proprio sentire. Per questo non è del tutto giusto affermare che da Weil, per esempio, Campo o Zambrano apprendessero una qualche arte, ma nella sua scrittura ritrovavano lo stesso desiderio di svuotarsi di sé, di annullarsi, di divenire infinitamente piccoli per accogliere l’infinitamente grande. Tali aspirazioni si compiono, per Campo, sia nella poesia che nel lavoro di traduttrice, poiché in entrambi i casi ritrova questa dimensione perduta nella cultura a lei contemporanea: la purezza, la necessità del momento contemplativo, la riscoperta della bellezza quale valore imprescindibile per accogliere il mistero. Il lavoro di Campo pone attenzione in particolare alla ripetitività della liturgia e del rito, che vanno a costituire il paradigma della sua poesia, genere scelto per compiere il cammino verso le soglie dell’invisibile. La ricerca poetica va a porsi quale controcanto delle riflessioni critiche, in particolare di quelle portate avanti sul microcosmo fiabesco.

Il 1964 e il 1965 furono per Cristina Campo due anni terribili a causa della dolorosa e improvvisa morte della madre e, subito dopo, per la dipartita del padre. Costretta a lasciare la propria casa, si trasferisce con Zolla nella pensione Sant’Anselmo in cima all’Aventino, un luogo in cui far sedimentare “l’orrore indicibile della loro assenza, ogni giorno più concreta

e terribile – e quel lavoro spietato della morte che, come sul volto umano, così anche nel nostro cuore non lascia che i lineamenti sovrani della creatura – i soli, i veri – quelli che ben pochi tra noi seppero riverire e amare. Questa è la croce più pesante – l’adorazione perduta ...” (Campo 2009, 43). A Sant’Anselmo, ascoltando il canto dei monaci, la conversione alla religione cattolica si concretizza. Alcuni critici la definiscono una svolta, altri vi individuano il compimento di un itinerario in *fieri*. A Mita scrive che “Dio è di una indicibile tenerezza” e che “è un poco ubriacante trovarsi nello stesso tempo nel lutto e nella pace, nell’orrore e nella certezza” (Campo 1999, 204). Nell’abbazia benedettina e nella contemplazione silenziosa e concentrata dei riti liturgici si compie l’avvicinamento ai misteri religiosi. La scoperta dell’importanza del gesto e della parola appresa dalle letture weiliane trovava così una concretizzazione reale tanto da farle scandire la sua giornata con la liturgia delle ore. Da tenere sicuramente presente la fondamentale presa di posizione, da parte della poetessa, nei confronti delle decisioni del Concilio Vaticano II (1964) in merito alla liturgia, ovvero quella di eliminare la celebrazione della Messa in latino, depredando così a suo avviso il rito della sua intrinseca autenticità. Questa polemica, che Campo ha vissuto come una vera e propria ferita interna alla Chiesa e alla pratica interiore di un’intera comunità, ebbe un impatto fortissimo. Campo scrive pagine bellissime, e ormai note, contro le decisioni del Concilio, tra invettiva e appassionata difesa del sacro:

Liturgia – come poesia – è splendore gratuito, spreco delicato, più necessario dell’utile. Essa è regolata da armoniose forme e ritmi che, ispirati alla creazione, la superano nell’estasi. In realtà la poesia si è sempre posta come segno ideale la liturgia ed appare inevitabile che, declinando la poesia da visione a cronaca, anche la liturgia abbia a soffrirne offesa. Sempre il sacro soffersse della degradazione del profano.

La liturgia cristiana ha forse la sua radice nel vaso di nardo prezioso che Maria Maddalena versò sul capo e sui piedi del Redentore nella casa di Simone il Lebbroso, la sera precedente alla Cena. Sembra che il Maestro si innamorasse di quello spreco incantevole. Non soltanto lo oppose alteramente alla torva filantropia di Giuda che, molto tipicamente, ne reclamava il prezzo per i poveri: “Avrete sempre i poveri, ma non avrete sempre me” – parola terribile che mette in guardia l’uomo contro il pericolo delle distrazioni onorevoli: Dio non c’è sempre e non rimane a lungo e quando c’è non tollera altro pensiero, altra sollecitudine che Se stesso – ma addirittura replicò quel gesto la sera dopo, quando, precinto e inginocchiato, lavò con le Sue mani divine i piedi dei dodici Apostoli, allo stesso modo che Maddalena, scivolando tra il giaciglio e il muro, aveva lavato i Suoi. Dio, come osservò uno spirito contemplativo, si ispira volentieri a coloro che ispira. (Campo 1998a, 127)

Alcuni nuclei del suo pensiero, dunque, erano già sedimentati al fondo della sua sensibilità, ravvisabili all’interno della meditazione sulle fiabe. In

effetti fiaba e poesia nella sua opera sono strettamente congiunte, anche per il repertorio immaginale a cui fanno riferimento. L'ipogeo fiabesco poggia, per Cristina Campo, su un'esattezza necessaria in grado di operare all'interno dell'essere umano. Quella che Weil definiva *ἀσκησις* (*askesis*), ovvero la costanza e la caparbieta dell'attenzione che veniva perciò a farsi elemento oppositivo dell'immaginazione. Questo tratto è riscontrabile anche nelle opere di Cristina Campo, nella sua idea di contemplazione, di un'attenzione che si compie in un cammino verso l'inesprimibile. Attenzione che, come ha osservato Massimo Cacciari, "significa non distrarsi mai, ed è una virtù prossima alla santità ... è estremamente la traduzione del termine dei Padri *prosoché*" (Cacciari 1998, 14). Se nella fiaba Campo trova uno strumento gnostico in grado di esperire il mistero della rivelazione, è altrettanto necessaria la pura poesia "geroglifica: decifrabile solo in chiave di destino" (Campo 2012 [1987], 145), inseparabile e indipendente dalla bellezza. Campo parte dalla convinzione che l'unico genere letterario in grado di deflagrare le pareti dell'Oltrè e quindi di penetrare in una realtà altra sia proprio la poesia, giocata su esattezza, profondità e bellezza, in quanto unico ricettacolo dell'autenticità. L'inquietudine da sempre sentita corrisponde alla ricerca di una dimensione che le appartenga, a un cammino contemplativo che la conduca all'esattezza dell'emozione. Si fa strada allora la convinzione che il poeta, come d'altronde il mistico, sia votato a una ricerca di tal genere. Riflettendo sulla poesia contemporanea, Campo arriva ad affermare che

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 accomiarsi 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. (Ivi, 149)

L'urgenza di un ritorno alla dimensione del sacro si fa per Campo presente e dolorosa, tanto da individuare la necessità di un nuovo dire poetico che trovi risonanza nella grande mistica, ritenendo di non conoscere "poesia universale senza una precisa radice: una fedeltà, un ritorno" (ivi, 146).

In un'intervista rilasciata nel 1975 afferma:

più si conosce la poesia più ci si accorge ch'essa è figlia della liturgia, la quale è il suo archetipo, come tutto Dante dimostra, come dimostrano poeti anche a noi vicinissimi, Pasternak, per esempio, che nelle opere definitivamente belle ha sempre dinanzi agli occhi la liturgia. Certo, il paesaggio, il linguaggio, il mito e il rito, che sono i quattro elementi della felicità, sono oggi diventati quattro bersagli dell'odio concentrato dell'occidente. Aprirò il mio nuovo libro con la preghiera d'astenersi dalla lettura a tutti coloro che sono legati a quella vecchia e trista fattura che è la parola "estetismo". La protagonista di questo libro vorrei che potesse essere la Bellezza, la quale è teologica; si,

è una virtù teologale, la quarta, la segreta, quella che fluisce dall'una all'altra delle tre palesi. Ciò è evidente nel rito, appunto, dove Fede, Speranza e Carità sono ininterrottamente intessute e significate dalla Bellezza. Il *Genesi* porta una frase che può tradursi così: "Dio vide che ciò era bello". Dio ha pietà di noi perché ci lascia ancora qualche rito, su qualche vetta remota, o in mini-mi colombari, perduti, dimenticati nella metropoli. È il sole sepolto, il lume coperto al quale tutti coloro di cui abbiamo parlato finora, in oriente e in occidente, hanno acceso le loro lampade. (Campo 1975, 30)

La prima affermazione è, a mio avviso, estremamente rilevante poiché individua non solo alcuni modelli necessari, primo su tutti Dante, punto di riferimento anche per María Zambrano, Margherita Guidacci e Sara Virgillito, ma mette anche in evidenza quell'analogia tra poesia e liturgia. Questo appare paradigma fondativo della scrittura di Cristina Campo, alla ricerca non solo di un'esattezza formale del verso, ma soprattutto di una armonia imprescindibile che si attua attraverso la pratica dell'attenzione e la contemplazione della bellezza, non intesa, è chiaro, come un'azione edenica quanto piuttosto di un raccoglimento necessario per abbracciare ciò che è intessuto nella trama stessa dell'invisibile. L'arte poetica perseguita da Campo è essa stessa "attenzione, cioè lettura su molteplici piani della realtà intorno a noi, che è verità in figure" (Campo 2012 [1987], 166) e i simboli rintracciabili nelle fiabe, nelle Sacre Scritture, nei miti che sono parte della realtà di fronte a cui l'immaginazione perde il suo potere. Campo riconosce alla parola uno statuto proteiforme, sostenendo che essa "si offre nei suoi multipli significati, simili alle faglie di una colonna geologica: ciascuna diversamente colorata e abitata, ciascuna riservata al grado di attenzione di chi la dovrà accogliere e decifrare" (ivi, 169). Anche in questo testo, come del resto si evince da altri saggi e dalle poesie, notiamo la marcata presenza di citazioni bibliche o di riferimenti espliciti al Vangelo, in virtù di una ricerca dell'intonazione giusta, ponendosi quindi su un piano che congiunge poesia, rito, fiaba e vangelo. Campo osserva infatti come la fiaba sia, al pari dei Vangeli, un "ago d'oro, sospeso a un nord oscillante, imponderabile, sempre diversamente inclinato come l'albero maestro di una nave su un mare mosso" (ivi, 159). Sebbene lo scrittore di fiabe scovi all'interno della lingua stessa della fiaba, un formulario di simboli e immagini in grado di donare il significato più profondo e nascosto del reale, questi dovrà possedere un sentimento liturgico per comprendere a pieno l'azione del simbolo. Tuttavia è il poeta che "scioglie e ricomponne quelle figure, è anch'egli un mediatore: tra l'uomo e Dio, tra l'uomo e l'altro uomo, tra l'uomo e le regole segrete della natura" (ivi, 166). La rivelazione è possibile, per Campo, solo attraverso la decodificazione del simbolo. Partendo dalla constatazione della figura cardine del suo pensiero, cioè Simone Weil, si può sostenere che la comprensione delle immagini o dei simboli non è un tentativo di interpretarli; vanno contemplati e bere la luce che da essi sgorga.

Lo studio dei simboli, religiosi, liturgici e sacri è nutrito anche dalla lettura delle opere di René Guénon³, e anche María Zambrano, proprio grazie al suggerimento dell'amica Cristina Campo e del compagno Zolla, farà dei testi dell'autore francese un serbatoio da cui attingere per la legittimazione alle proprie intuizioni, soprattutto per quanto riguarda l'elaborazione di alcune immagini come il cuore, la croce e la fiamma.

La scrittura di Cristina Campo è quindi debitrice al pensiero di Simone Weil anche per il recupero della perfezione rituale quale farmaco contro l'insipienza del Concilio che aveva adottato alcune strade che avrebbero di fatto distrutto la radice stessa della liturgia. Dunque Weil come maestra, in quanto la sua è

una grande didattica spirituale *via negationis*. Opera cioè, come lei stessa dice, della sventura, della virtù, di quasi tutto ciò che opera, fuorché Dio, negativamente. [...]. Le grandi immagini archetipiche di Simone Weil [...] sono immagini negative appunto [...]. Rifiuto di una ricerca di Dio che può frenare, come un riflusso, la vera cerca, quella dell'uomo da parte di Dio. Rinuncia alla propria immaginaria posizione al centro del mondo, eliminazione, nell'arte come nel bene, di tutto ciò che fa schermo, velando il modello inesprimibile e che pur chiede di essere espresso. E così via. Siamo, come si vede, nella forma cava. (Campo 1998a, 151)

Potremmo allora dire che Weil rappresenta una figura-ponte fra Campo e Zambrano, per la sua peculiare attenzione, contemplazione e passività attiva. Attenzione intesa sia come attesa che come cammino *verso* e *attraverso* la perfezione, atto che non risparmia sofferenza. Campo, come prima presentazione dell'autrice in Italia, traduce molti dei passi di Weil sul tema dell'attenzione pubblicando una piccola antologia sulla rivista *Letteratura* nel 1959. Accanto ai testi della filosofa francese, le letture da san Juan de la Cruz le consentono di avvicinarsi al suo linguaggio perfetto, al "discorso solido e sostanziale" che è "il discorso mistico, dove proprio in termini della fantasia e dell'immaginazione occorre totalmente rinunciare" (Farnetti, Fozzer 1998, 15). La stessa interpretazione è condotta da María Zambrano che proprio a proposito del mistico spagnolo scrive che "la perfezione dell'anima consiste nel convertirsi in cristallo di rocca, nell'invulnerabile e nel trasparente" (*ibidem*). Il cammino, "rapinoso e lentissimo" (Campo 2012 [1987], 22), intrapreso da Campo vede il dipanarsi di un doppio binario, quello della fiaba e quello della poesia, entrambe accomunate da una fede ostinata nel *verbum*, nella parola:

³ René Guénon (1886-1951), scrittore, filosofo e intellettuale francese. Interessante per i nostri studi le sue opere *Le Symbolisme de la Croix* (1931) e *Symboles fondamentaux de la Science sacrée* (1962).

Nelle fiabe, come si sa, non ci sono strade. Si cammina davanti a sé, la linea è retta all'apparenza. Alla fine quella linea si svelerà un labirinto, un cerchio perfetto, una spirale, una stella – o addirittura un punto immobile dal quale l'anima non parti mai, mentre il corpo e la mente faticavano nel loro viaggio apparente. Di rado si sa verso dove si vada, o anche solo verso che cosa si vada [...]. È la parola a chiamare: l'astratta, colma parola, più forte di qualsiasi certezza. (Ivi, 17)

Il procedere a spirale è un movimento tipico anche nelle opere di altre autrici, come vedremo in Sara Virgillito, e partendo dal presupposto che non ci siano sentieri sicuri, si mostra altrettanto necessario accettare il rischio di perdersi. La necessità della prova, che nella fiaba è un *tòpos* ricorrente, anche nell'itinerario spirituale diviene un'imprescindibile condizione affinché si raggiunga l'Altro. La meditazione di Cristina Campo è incentrata sul valore sacro della parola e fa ricorso ai campi semantici del linguaggio poetico e biblico, usufruendo di tutto un apparato di figure retoriche – l'ossimoro, il paradosso, la litote, l'iperbole – che è fortemente presente non solo nei testi della tradizione mistica ma anche in quelli delle autrici a lei contemporanee. Infatti, come abbiamo accennato, si rende assolutamente imprescindibile, in queste poetesse, ma anche nelle teologhe e filosofe, l'uso di tutto un repertorio di immagini che, pur con le dovute differenze, si presta a codificare un'esperienza tanto profonda quanto indicibile. Per quanto riguarda Campo la via scelta è quella negativa, quando afferma di non sapere niente di Dio. Il *non sapere* è una delle condizioni più presenti nell'ascesi mistica così come la ricerca del silenzio e della contemplazione che si concretizza nell'immagine del deserto. A questo proposito leggiamo, nell'introduzione al libro *Detti e fatti dei Padri del deserto* (1975), la ferma convinzione di Cristina Campo di eleggere il deserto quale archetipo supremo necessario per entrare in contatto con un luogo spirituale interiore, altrimenti perduto, che consenta di accedere a un tipo di linguaggio unico e che si rivolga all'affinamento dei cinque sensi:

La soprannaturalizzazione dei cinque sensi, per esempio: o per meglio dire l'esistenza di quei "sensi soprannaturali" che l'hesychia ha chiamato alla vita, per cui un corpo ancora vivente può divenire qualcosa di molto simile a un corpo glorioso e l'acqua nella quale alcuni Padri si sono semplicemente lavati le mani, esorcizzare da un novizio tentato lo spirito impuro. Mani che, lavate, sprigionano fiamme, che bisognosa abbassare in fretta nell'orazione per non esserne travolti via, nell'estasi. (Campo 2012 [1987], 216)

Campo ammette inoltre che "chi si accosta, attratto ed atterrito, ai recinti sacri dalle vie del secolo, due angosce complementari, sempre le stesse, lo afferrano. Il terrore di 'perdervi' i suoi cinque sensi [...] e, all'inverso, il timore di rimanere troppo carnale per quei recinti" (ivi, 231). Un luogo dove perdersi, nel silenzio, nel deserto interiore in cui avviene l'incontro con

la parola sacra, con quella parola del maestro che “appariva a ciascuno un segreto destinato all’orecchio suo e a nessun altro: sicché ciascuno sentiva come sua, e completa, la storia meravigliosa che egli narrava nelle piazze e di cui ogni nuovo venuto non udiva che un frammento” (ivi, 169). Vivere il deserto interiore significa anche accettare il dolore e la sofferenza della privazione e, al contempo, un affinamento dell’attenzione quale esercizio di perfezione. Negli scritti di Cristina Campo, sia in prosa che in poesia, si riscontra un inesausto desiderio di dar corpo all’Assenza, la ricerca di un linguaggio che possa dire l’inesprimibile per poi disporsi ad accogliere il divino come un qualcosa di intangibile e invisibile. Come ha scritto Emanuele Trevi, “tutta la poesia di Cristina Campo, quella dell’esile raccolta *Passo d’addio* (1956) e quella fino ad oggi inedita o consegnata alla semiclandestinità delle riviste, è una intensa meditazione lirica sull’assenza e i suoi *remedia*: l’attenzione, la memoria, la liturgia” (Trevi 1992, 26). Una scrittura, lo abbiamo visto, fortemente nutrita della lettura di Juan de la Cruz, una guida, un maestro che diede – scrive Campo – “la ratifica tecnica di ogni singolo attimo di vita, in trattati che nulla hanno da invidiare al più perfetto repertorio scientifico senza che mai l’ala della parola perda nulla della sua porpora” (Campo 2012 [1987], 83). Anche María Zambrano, come avremo occasione di vedere, trova in san Giovanni una guida e un modello di perfezione. Leggere e tradurre – nel caso di Cristina Campo – le opere di Juan de la Cruz non è un atto sterile di conoscenza e comprensione di un autore affine, ma è un dialogo fecondo che consente di ritrovare alcune tra le più grandi immagini della tradizione mistica che persistono anche nella scrittura di Campo, di Zambrano e delle altre autrici. In Juan de la Cruz è percepibile un bisogno di farsi vuoto per accogliere la parola, poiché “todo ha de corporeizarse y la palabra ante todo. Por eso el poema desde la noche de los tiempos o la luz de los tiempos perdidos hubo de tomar cuerpo en la poesía, con su vacío inclusive”⁴ (Zambrano 1991 [1979], 48). Allo stesso modo, Cristina Campo, meditando sulla bellezza del vuoto, sostiene che sia necessario costruire “una forma cava simile al vuoto mistico di cui parla Giovanni della Croce: nel quale la grazia dovrà cadere necessariamente e in forza della stessa legge che costringe l’aria a precipitarli nel vuoto pneumatico” (Campo 1998a, 151).

Il *corpus* poetico di Cristina Campo appare esiguo, dal momento che consta solo di trentasei componimenti, che trovano una sistematizzazione nella prima pubblicazione con il titolo *Passo d’addio*, edita l’8 dicembre 1956. Solo la prima poesia della raccolta risale al 1945, le altre sono state scritte tra il 1954 e il 1955 e, come osserva Leone Traverso, con il quale

⁴“tutto ha da farsi corpo, e la parola prima di tutto. Per questo sin dalla notte dei tempi o dalla luce dei tempi perduti, il comporre in parole dovette prender corpo in poesia, col suo vuoto incluso” (Zambrano 2010 [1992], 45, trad. di Ferrucci).

Cristina Campo aveva discusso proprio sulla scelta del titolo, esso è un rimando alla “prova di danza che un’allieva usa offrire staccandosi dalle compagne al termine del corso comune” (Traverso 1957, 119) e sembra confermare l’idea di un congedo. La poesia di Campo si compie “tra gli orli di una ferita” (Campo 1991, 24) e i lemmi più significativi rafforzano la loro presenza: il giardino, per esempio, luogo misterioso ricorrente anche nelle fiabe a simboleggiare il segreto, mentre qui nella poesia indica una fessura strettissima tra due mondi. La fessura e i suoi correlativi – ferita, squarcio, taglio e infine porta – sono lemmi ricorrenti in molti testi della tradizione mistica e sono qui recuperati a simbolo, non solo della lacerazione causata dall’avvento dell’altro, ma anche del desiderio e dell’unione. La rete citazionale biblica che sottende alle poesie della raccolta, come ha scritto Tamburini, trova conferma nell’eco del *Cantico dei Cantici* con la comparsa dei due Amanti. Un poema d’amore, quello di Cristina Campo, che si esprime attraverso una concatenazione di invocazioni e analogie:

Moriremo lontani. Sarà molto
se poserò la guancia nel tuo palmo
a Capodanno; se nel mio la traccia
contemplerai di un’altra migrazione.

Dell’anima ben poco
sappiamo. Berrà forse dai bacini
delle concave notti senza passi,
poserà sotto aeree piantagioni
germinate dai sassi ...

O signore e fratello! Ma di noi
sopra una sola teca di cristallo
popoli studiosi scriveranno
forse, tra mille inverni:

“nessun vincolo univa questi morti
nella necropoli deserta”
(Ivi, 20)

L’evento contingente alla scrittura di questi versi fu la separazione di due scheletri che Cristina Campo aveva visto a lungo custoditi insieme ai Musei Vaticani. Qualche anno prima li aveva notati in una teca di vetro, come scrisse in una lettera all’amica Margherita Dalmati:

Se ti capita di trovarti nei Musei Vaticani, vedrai nella sala egizia una custodia di vetro con dentro i corpi di due bellissimi giovani. E sopra quella coppia millenaria, che è l’immagine stessa dell’amore, c’è il cartello: “Non erano uniti da alcun vincolo familiare”. (Ivi, 289)

Per poi ritrovarli un anno dopo:

Ora le teche sono due! A vederle il mio cuore si è diviso con loro ... Nel *Moriremo* almeno, sono uniti per sempre. (*Ibidem*)

Sebbene il dedicatario di tale poesia sia in realtà Mario Luzi, il sentimento che Cristina Campo nutrive per lui è in un certo senso sublimato in quell'immagine di separazione e d'assenza. Fu ossessionata dai due amanti eterni tanto che anni dopo scriverà a Mita della bellezza degli Etiopi che vide "dormire accoppiati – così superbi e leggeri – nella teca del Museo Vaticano" (Campo 1999, 156).

Tra le immagini che affiorano dai versi la più incisiva e dotata di un'estrema bellezza è quella delle *concave notti*. Tamburini, nel suo commento alla poesia, ritiene che l'attributo "concave" significhi solitudine e percezione del vuoto da parte del cuore, mentre l'anima può abbeverarsi al bacino notturno in quanto concavo come un calice. Sebbene l'analogia tra di essi sia estremamente suggestiva, aggiungerei l'idea di una forte simmetria tra la cavità del bacino notturno e il palmo della mano su cui poggiare il volto: come l'anima si disseta nelle concavità notturne così la donna si affida al vuoto lasciato dall'amato. La certezza dell'esistenza dell'amato e della lontananza inevitabile si contrappone all'imperfetta conoscenza dell'anima. L'evento accade in quel vuoto che in realtà si definisce come incavo, abisso, fondo:

le metafore di abisso, mare, bagno, fondo, deserto, ciascuna delle quali genera dall'interno le immagini continuate della pietra attratta dal centro, della goccia disciolta nel mare, del pesce nuotante, del pelago infinito, che, ripetute puntualmente, si trasformano in veri cliché. Fondo, per suo conto, divenuto termine proprio del luogo dove, annullate le potenze, si compie la nascita del verbo, dà luogo a cella, talamo, camera segreta, gabinetto interiore. (Pozzi, Leonardi 2004 [1988], 52)

Al palmo e al bacino si associa allora per analogia il calice che raccoglie l'essenza dell'Altro. Il calice lo ritroviamo poi in altre autrici come Virgillito e Zambrano, quale immagine del Sacro Graal.

In questi ricettacoli di silenzio il vuoto subito si conforma al suo esatto opposto poiché l'assenza dell'amato si fa pienezza. L'immagine del calice compare marcatamente in un'altra poesia, la più mistica forse tra quelle raccolte, con il titolo eloquente di "Missa Romana":

Più inerme del giglio
nel luminoso
sudario
sale il Calvario
teologale
penetra nel roveto

crepitante dei millenni
 si occulta
 nell'odorosa nube della lingua.

Curvato da terribili
 venti
 bacia sacre piaghe in silenzio
 eleva e mostra
 pure palme trapassate
 mendica pace
 tra pollice e indice tende
 un filo sull'abisso del Verbo.

Dagli ossami dei martiri
 tritume di gaudio
 cresce
 la radice di Jesse
 sboccia nel calice rovente
 e nella bianca luna
 crociata di sangue e
 stendardo
 che sorgendo gli fiacca
 i ginocchi
 (Campo 1991, 41)

Il sudario/luminoso è risaltato dalla purezza del giglio/Cristo che sale come agnello al Calvario, nel dolore del tempo occultandosi, sottraendosi alla vista per poi mostrare le piaghe sacre, lasciandosi sfiorare con un bacio. Un fiore che sboccia dalla putrefazione della morte come purissima metamorfosi per poi convertirsi al consumarsi rovente della passione. I versi seguono il tracciato alchemico reso ancor più evidente dai colori che predominano in questi versi: il rosso del fuoco e del sangue, che in un'altra lirica vediamo dentro la "Coppa dei Misteri che bolle e non trabocca, / come il tuo sangue, specchio del tuo Sole!" (ivi, 50) e il bianco del giglio e dell'agnello. Tinte primarie che tornano continuamente all'interno della raccolta suggerendo, insieme alle immagini, l'evento mistico, preannunciato dall'immagine della soglia/ferita. Il senso di sradicamento dall'esistenza, così come il dolore della disappartenenza, è provocato dalla separazione tra due realtà. La soglia, ferita o taglio, è tra due impalpabilità come il nocciolo separato dalla polpa, immagine che torna nel commento sulla fiaba, inteso in tal modo delle sincronie tra poesia e riflessione critica:

di certe pesche si dice in italiano che hanno "l'anima spicca", il nocciolo, cioè, ben distaccato dalla polpa. A spiccarsi del pari il cuore dalla carne o, se vogliamo, l'anima dal cuore, è chiamato l'eroe di fiaba, poiché con un cuore legato non si entra nell'impossibile. (Campo 2012 [1987], 33)

Anche tale riflessione, a mio avviso, si inserisce all'interno di una fitta rete immaginale che pertiene al sentire mistico e contemplativo: il cuore separato dall'anima, sciolto, slegato e dunque *ab-solutus* porta a pensare all'estrema condizione di separatezza necessaria a sfondare le pareti dell'Oltre, a sradicarsi per sostare nelle zone liminari della contemplazione e attingere alla zona dell'impossibile. Molti critici hanno indicato nella poesia "Diario bizantino" (che è riportata in appendice per intero) l'apice rappresentativo di quella che Luzi ha chiamato "mistica della perfezione" (Farnetti, Fozzer 1998, 237). I versi mostrano chiaramente una trasmutazione del pensiero poetico di Cristina Campo, le "grandi metafore della letteratura hanno ceduto il passo al simbolario liturgico, che la parola indossa come una nuova veste ... raggiunge l'apice della sua letteratura proprio in questo poemetto postumo, che è tutto una rifrazione della Divina Liturgia bizantino-slava e, sullo sfondo, del terribile San Paolo" (ivi, 282). In tale componimento emergono tutti i simboli appartenenti al retroterra mistico secolare: la soglia tra due mondi, la porta, il Sole sepolto, la chiave che apre ma non chiude. Anche il ritmo poetico è liturgico e il tono solenne fino a incarnare il mistero della preghiera.

Il rapporto tra fiaba e poesia in Campo è fondamentale, entrambe partono da una comune ricerca di immagini e simboli colmati infine dalla rivelazione. Sia l'eroe che il poeta hanno il compito di forzare la porta che li separa dall'inattingibile Oltre e, del resto, fiaba e poesia si fanno entrambi grimaldelli per accedere al mistero e anche latori di una epistemologia che riveli l'eternità. Perché questo accada è necessaria, per Campo, una poesia metamorfica, che riconduca l'essere umano a un sapere ancestrale in quanto la "perfetta poesia coglie talvolta questo momento della bilancia sospesa, del filo di spada, della punta di remo su cui le antitesi conciliano. Lo riproduce col suo tono inconfondibile di sapienza antichissima entro cui scorre" (Campo 1991, 25). A più riprese Cristina Campo ha parlato di "sensualità trascendente" (Campo 2012 [1987], 236), intuendo il senso di religiosità della fiaba, tracciando una metafisica poetica e fiabesca. Il mondo concreto ma misterioso della fiaba sembra intuire la medesima verità inattingibile ovvero che "nulla è soltanto metaforico nel dominio dell'invisibile, dove la parola è condizione della sostanza come la sostanza lo è della parola" (ivi, 239).

Abbiamo già accennato all'importanza della traduzione delle opere di autori d'elezione: la lettura di Juan de la Cruz ebbe un impatto notevole sulla scrittura di Cristina Campo, in particolar modo sulla poesia, così come quella delle poesie di Emily Dickinson, T.S. Eliot, John Donne, dai quali eredita immagini di forte impatto: il fuoco che incendia, il deserto, "l'oscura notte" (Campo 1991, 23), l'attesa della contemplazione mentre si vede correre "fra pietra e pietra [...] un filo di sangue, là dove giunge il tuo piede" (ivi, 26) e poi il buio, il miele, la lava, il mare fino al ritrovarsi in un "immortale silenzio" (ivi, 27). Versi, quelli di Cristina Campo, dove il desiderio di destarsi sulla via di Damasco è raggiunto dalla fatica del rin-

correre quell'Amato sconosciuto. Paradossi e contraddizioni sono i *tòpoi* di un sentire mistico, come leggiamo in "Il maestro d'arco":

Tu, Assente che bisogna amare...
 termine che ci sfuggi e che c'insegui
 come ombra d'uccello sul sentiero:
 io non ti voglio più cercare.

Vibrerò senza quasi mirare la mia freccia,
 se la corda del cuore non sia tesa:
 il maestro d'arco zen così m'insegna
 che da tremila anni Ti vede.
 (Ivi, 32)

L'eterna lotta con l'Amante invisibile rappresenta l'*itinerarium in deum* scavato nel silenzio da cui riaffiorano immagini di intensa carica mistica ed erotica e al contempo il "Tremendo [...] Maestro e Signore" (ivi, 54) che con il suo amore morde, colui a cui si torna nella solitudine, negli "accesi silenzi" (ivi, 22), colui che gela "nella mia lieve tunica di fuoco" (ivi, 22). Altri *tòpoi* ricorrenti, che ritroviamo poi anche nelle altre autrici, sono gli accostamenti stridenti di improvvisi bagliori di luce e abissali oscurità, endiadi di luce e acqua che pertanto troviamo come "sogno e sfacelo / di luci e piogge" (ivi, 37) in cui l'io si addentra in "notte piovose [...] nel buio delle pupille" (ivi, 26). Sono poesie scritte in un momento cruciale della sua esistenza, in anni in cui si sentiva preda di una terribile crisi religiosa che le farà ammettere con l'amica Dalmati in una lettera del 1955 che "con Dio continuiamo a girarci intorno, come due armati di lancia che cercano il punto giusto per colpire" (Fozzer 1999, 18) e aggiunge inoltre che "veramente è difficile esser poeti, cioè strumenti di mediazione, senza la fede esatta. Io tento a volte – mi trascina una forza – ma di Dio non so niente" (*ibidem*). Tali considerazioni sono volte a sottolineare la condizione del *non sapere* come vera sapienza ed emerge l'idea che la poesia senza una fede esatta, senza l'attenzione e il *labor limae* della perfezione non giunga alla comprensione totale di Dio. A livello stilistico esiste un *discrimen* tra un primo e un secondo momento della poesia di Cristina Campo. Lei stessa lo afferma in una delle tante lettere inviate a Margherita Dalmati dove rimproverava a sé stessa una scrittura troppo preziosa, da orefice, promuovendo l'idea di lavorare a pietra, proprio come aveva fatto Mario Luzi abbandonando ogni preziosità del linguaggio. Ritengo che questo dato sia rilevante non solo perché sembra inavvertitamente contraddire la ricerca della perfezione che l'aveva da sempre accompagnata, ma rappresenta anche un paradosso se si pensa alla finezza delle immagini, ai colori che si alternano in un percorso alchemico suggerito all'interno delle sue poesie. Caproni notava come lo stile di Campo rispondesse a una "discrezione e garbatezza di modi" (Caproni 1957, 3), tuttavia alla fine degli anni '50 la sua poesia subisce una brusca inversione sia nei toni sia nelle

immagini evocate: tutto sembra subire un mutamento, dalle rose profumate dei giardini ai fiori che trafiggono, dalla campagna alla metropoli che si difsa sotto gli occhi del poeta, su una terra che trema, una città che si sgretola con ponti che non sorreggono più. L'inquietudine delle immagini è percepibile anche a livello lessicale e formale, sono ormai lontani i toni ermetici delle prime liriche. Nell'evoluzione poetica di Campo, assume importanza la densità delle immagini che costellano i suoi testi e che si inseriscono nel repertorio mistico. In tal caso notiamo una continuità sin dalla prima lirica, anche quando l'inquietudine spirituale di Campo era meno percepibile, a livello lessicale proliferavano già i lemmi pertinenti alla tradizione: il sangue che stilla simile a uno "zampillo d'oro / alto e sottile" (Campo 1991, 30), l'acqua, il deserto, la notte oscura, il fuoco.

La spiritualità di Cristina Campo è strettamente connessa alla sua parola poetica e, a specchio, a quella della prosa. Infatti sempre più comprendeva la necessità di una spoliatura del linguaggio che raggiungesse la nudità più assoluta. Il modello linguistico e stilistico perseguito da Cristina Campo appartiene dunque ad una forma mistica di altissima levatura e come sostiene anche Riccardo Venturi:

la perfezione si nutre dunque anche di silenzio – interstizio tra il poco e il meno – e la sua mancanza genera un frastuono che mortifica la parola e la costringe a sorgere da altre parole, come sostiene ancora Luzi. Questo silenzio non è tuttavia il semplice vuoto che ritma la scrittura o il respiro tra due parole ma, più radicalmente, l'inaggrabile sacrificio della parola stessa – come il canto lo è del respiro – e di ogni suo imbellettamento. Ora, l'ossessione per la perfezione – minacciata da un preziosismo legato all'intenso commercio con il linguaggio poetico –, assieme alla consapevolezza di avere un "orecchio assoluto" per la lingua italiana [...] furono vissute dalla Campo come una colpa. (2005, 119)

L'apparato ornamentale della poesia deve essere eliso, per Campo, affinché la parola nuda e spoglia possa cantare. La frequentazione con Zolla allora è fondamentale, così come il lavoro sui mistici, supportato anche da un viaggio nel cristianesimo dell'Oriente. Tutto questo concorre a una rivalutazione del proprio credo e a una svolta stilistica che, pur mantenendo le intuizioni precedenti, trova nuova linfa e approda a un saldo legame tra liturgia e scrittura. Cristina Campo stessa afferma che "dopo l'apparizione di Dio – fuoco che consuma ogni cosa –, la sua parola fosse ridotta a un balbettio. Come se, a questo stadio, dire non fosse più necessario" (De Stefano 2002, 173-174). Il balbettio torna con forza anche nelle prose di Maria Zambrano ed è un carattere denotativo della parola dei mistici, così come l'andatura sincopata del verso. Un altro dato essenziale da sottolineare nella scrittura di Cristina Campo è l'andamento delle sue poesie: alcune brevissime, fulminee e lapidarie come quelle di Emily Dickinson e poi altre che seguono l'andamento diluito della prosa.

La polemica contro la decisione pontificia di abolire la proclamazione della liturgia in latino ha influito sul rapporto di Cristina Campo con la parola poetica e quanto essa si avvicini al misticismo. La liturgia rientra in tutto ciò che scrive, considerando la sua matrice archetipica, poiché essa è “la suprema fiaba quella a cui non si può resistere ...” (ivi, 139). In parte abbiamo già assodato l’idea di un doppio binario nella scrittura campiana: la poesia e la fiaba. Entrambe sono strumenti conoscitivi in grado di penetrare l’inesprimibile. Guido Ceronetti parlava, per la scrittura di Campo, di “perfezione come natura, martirio e imperdonabilità” (Campo 2012 [1987], 277), caratteri rilevanti che costituiscono la forma prima della poesia e della prosa di Cristina Campo. Lei stessa ammetteva di aver scritto troppo e che avrebbe voluto scrivere meno, inchiostroando così l’idea di una scrittura sigillata nel silenzio. Il silenzio, lo vediamo continuamente a proposito di queste scritture, è la dimensione più presente poiché come i mistici, anche queste autrici oscillano “tra la ‘paradossia dell’espressione’, il non senso ed il silenzio” (Baldini 2005, 165). Nel luglio del 1958 afferma che la scrittura è uno strumento per non soccombere alle sabbie mobili della vita e che ogni poeta porta in salvo qualcosa sostenendo di non avere “davvero, che la poesia come preghiera” chiedendosi poi “ma posso offrirla? E quando mai la sentirò così vera (non dico pura, ma è differente?) da poterla deporre a quell’altare – di cui non vedo e forse non vedrò mai che i gradini – come un cesto di pigne verdi, una conchiglia, un grappolo?” (Campo 1991, 292). La poesia come offerta, dunque, e come preghiera. Un’affermazione importante riguarda l’origine della scrittura: come per le altre autrici della nostra costellazione, anche Cristina Campo parte dall’oscurità e non dalla luce come vorrebbe. Un procedere paradossale e antitetico che tuttavia costituisce la fibra distintiva di queste scritture: “di giorno in giorno mi persuado sempre più che *non* ho altro rosario, altra spada, altro libro, altro cilizio che questo. E io non parto *dall’*amore di Dio – sto nel buio, ma vorrei fare qualche cosa che agli altri sembrasse nato alla luce ...” (*ibidem*). Partire dall’oscurità, restare nel buio corteggiando sempre la luce: è questa la polarità forte della scrittura di Cristina Campo, una poesia che ha un solo centro, un ospite assente o presente.

Una consonanza tra poesia e fiaba, e per traslazione tra poeta ed eroe. Infatti in *Fiaba e mistero*, Campo fa notare come “toccando la fiaba uno scrittore dia quasi sempre il meglio della sua lingua: quasi che al contatto con simboli così particolari e universali insieme la parola non possa distillare che il suo sapore più puro” aggiungendo che “forse può dominare pienamente quei simboli solo chi abbia della propria lingua un sentimento altrettanto liturgico quanto quello della Messa domenicale” (2012 [1987], 159). La trama liturgica allora non è contemplata da Cristina Campo esclusivamente per la poesia ma anche per la fiaba, che è cammino iniziatico dove quantomeno l’eroe subisce una metamorfosi totale, dove il tempo può essere rallentato e velocizzato, ma per preciso. La fiaba è, per Campo, “un’orditura incessante di

tali attimi inafferrabili, fissati al loro massimo di splendore” (ivi, 21) poiché ogni minimo oggetto, la più piccola azione può aprire spazi infiniti. La bellezza del linguaggio fiabesco è racchiusa nel dire magico che appartiene agli anziani, alla loro “lingua segreta” offerta come tale ai bambini nell’“evento indelebile dell’infanzia” (*ibidem*). Tra poesia e fiaba si innescano delle concordanze profonde, liturgicamente unite da un’attenzione estrema, affinata fino a un distillato poetico. Il destinatario della sua poesia è l’Amante invisibile, l’Assente che si fa maestro di lontananze ed essa nasce dalla “grande forza dei silenzi, quel movimento di canto gregoriano dalle profonde pause e laceranti riprese” (Campo 1999, 49). L’atto della scrittura per Campo è cifrato non su una volontà di testimonianza né sul preservare un messaggio a qualche destinatario postumo e sconosciuto, ma, come lei stessa afferma,

se qualche volta scrivo è perché certe cose non vogliono separarsi da me come io non voglio separarmi da loro. Nell’atto di scriverle esse penetrano in me per sempre – attraverso la penna e la mano – come per osmosi. (Campo 2012 [1987], 143)

Una scrittura liturgica e, aggiungo, mistica poiché la permanenza, nel tessuto poetico e prosastico della sua opera, di alcuni lemmi tra i più incisivi della scrittura mistica confermano un percorso iniziatico che si fa itinerario di luce e di sangue. Ogni parola nella poesia di Cristina Campo è un microcosmo entro cui scoprire altri microcosmi, come l’intarsio nel guscio della noce, come le migrazioni lette sul palmo della mano, tuttavia l’emergenza dell’incontro con l’Ospite notturno si fa pressante e lascia fluire, a piccoli rigoli, il sangue di una dolorosa conoscenza. Si ha quindi la sensazione, leggendo queste poesie così limpide, refrattarie all’azione dirompente del sentire, di stare sull’orlo della contemplazione. Un cammino della sottrazione, dell’occultamento dell’io, supportato dall’idea che la parola poetica risalga dal fondo come un rampicante, attorcigliandosi in volute sempre più marcate fino alle altezze della perfezione. È spoliatura di sé poiché “lo scrittore” – afferma Campo – “non deve esistere se non come scrittura” (Campo 1998a, 18). L’atteggiamento morale della sprezzatura, “intero atteggiamento morale che, come la parola, necessita di un contesto quasi perduto al mondo d’oggi e, come quella, rischia di sparire con esso” (Campo 2012 [1987], 98) e l’inesausta ricerca della perfezione conduce Campo ad aspirare a una scrittura lieve e sacra che suggerisce la presenza dell’*invisibile dietro il visibile*, l’ineffabile. Ma, viene da chiedersi, facendo appello alle parole stesse dell’autrice, “si entrerà in quelle stanze, in quegli ombrosi recessi tanto attesi? Non al di là della soglia, il più delle volte, non al di là del velo di foglie lucente al sole come un trascorrere di minuti pesci in un velo d’acqua. E anche questa volta, occorre dirlo?” (ivi, 24).

L’impalpabilità del contatto con l’amante invisibile è resa qui con l’immagine del velo d’acqua, ma resta come fiamma ardente (simbolo che

Zambrano associa all'amica proprio in *Dell'aurora*, una delle sue opere più importanti) che riporta allora a quei grandi maestri della mistica. Campo recupera una ritualità della parola nel senso del sacro che sembrava esser stata dimenticata. Un ultimo saggio che vorrei prendere in considerazione in questo *excursus*, seppur breve, sull'opera di un'autrice fondamentale nella nostra mappa delle costellazioni, è *Il flauto e il tappeto* (1971) ove Campo si interroga sulla natura del destino e sul significato di simbolo, pertinente perché sostiene l'inscindibilità del primo dal secondo. Cristina Campo al destino conferisce qui lo stesso carattere della notte che è per esso scena "concava, tacita e risonante" (ivi, 118). Questo tratto è interessante soprattutto se seguiamo la suggestione che la notte, come il destino, non sia solo un bacino, un ricettacolo entro cui assorbire la solitudine e il senso, ma che piuttosto crei delle risonanze armoniose e profonde con l'ipogeo esteriore. Allo stesso modo, seppur inconsapevolmente, Campo genera questo gioco di echi che attraversano i labirinti temporali della storia e le distanze siderali delle costellazioni. Esprime altresì la necessità di allenare nuovamente l'orecchio all'ascolto, più precisamente "al sussurro affilato del flauto, al sordo allarme della spola" (*ibidem*). La scrittura di Campo mostra un proliferare di lemmi-simbolo appartenenti alla tradizione. Nello specifico troviamo nel saggio seguente l'immagine del miele, dell'acqua, ora fiume, mare, goccia, e uno scavo sempre più profondo, un lavoro da intarsio. Sente di

custodire destino come la conchiglia prepara e custodisce il mare! Lenta, senza suono, vi pulsava una pendola il ritratto di un fondatore raccoglieva sulle labbra il miele del silenzio, un libro era posato, chiuso e solo, sull'angolo di un grande tavolo sgombro. Che cosa, in quelle stanze alla cui finestra batteva una fronda di elce, parlava insieme di imminenza e di distacco, di un inevitabile coagulato goccia a goccia nelle arnie di una paziente tetragona e soave? (*Ibidem*)

L'eliminazione dell'articolo tra "custodire" e "destino" è significativa in quanto la mancanza della proposizione rende in tal modo, non solo l'indeterminatezza di tale destino, ma anche l'infinitudine. Infatti ad essa è accostata subito l'immagine della conchiglia che custodisce il mare. Un oggetto perfetto, minuto, concavo e raccolto in sé pronto ad offrirsi come contenitore per l'immensità del mistero, così la poesia di Campo. Anche la prosa di Campo è intrisa di sensualità, qui nello specifico, espressa dal miele sulle labbra e dal suo coagulo nelle arnie goccia a goccia. Poesia liturgica che è attenta alla voce, al canto, al μέλος (*melos*): Campo crea un'analogia tra la voce del Maestro e il suono del flauto: "remota. È quasi sempre quasi impercettibile [...] Come un suono percepito in sogno, come la voce dell'usignoletto minuscolo, il cui dardo di diamante farà tacere tutti i suoni del bosco, è il suo delicato lamento" (ivi, 136). Un suono che fa trasalire, ferisce e lacera. Perciò individuiamo la ricorrenza di porte, fessure, finestre,

soglie, quali passaggi segreti e non sempre facilmente attraversabili che suggeriscono l'idea di una segretezza e di una difficoltà nell'accedere all'Oltre che porta inevitabilmente a considerare la sofferenza della lotta con l'altro, sebbene impalpabile come

acqua di velluto che sembra ferma e si muove, va oltre senza scorrere, tanto che basterebbe seguirla perché quell'*oltre* sempre vietato, sempre accennato dai sogni, fosse qui e ora. Ma importa, ora, quello l'oltre? (Ivi, 23)

Contemporanea a Cristina Campo, Margherita Guidacci⁵ rientra in questa costellazione che abbiamo tracciato. Nell'introduzione al volume che raccoglie tutte le raccolte di Guidacci, la curatrice Maura Del Serra, tracciando un profilo dell'autrice, mette in nuce sin da subito la concezione di una poesia che è "scienza irrinunciabile ma di natura carsica, invisibile o servile ... però essenziale" (Guidacci 2010 [1999], 5-6), sottolineando la presenza delle Muse nella scrittura di Guidacci, ponendo attenzione al fatto che

accade, e non da ora, che gli interpreti più puri di tale scienza esatta quanto indefinibile, quelli nei quali la *persona*, il personaggio pubblico o la maschera narcisistica non ha soffocato l'ascolto delle "voci di dentro", attento e fedele fino all'autocancellazione ... accade che tali interpreti siano eclissati dal fragore esibizionistico dei media a cui gli altri affidano, e che divengano appunto invisibili, per amaro pegno e contrappasso alla non venalità del loro dono. Divengono maestri in ombra, luci segrete: "imperdonabili", secondo un'orgogliosa e ormai celebre definizione datane da Cristina Campo ... "fiorentina" e coetanea della Guidacci ... in una ricerca spirituale ed espressiva che presenta molte analogie qualitative ... ed è di natura religiosa in senso non supinamente confessionale o superficialmente devozionale, ma etimologico, cioè di ponte, di legame compenetrante e consustanziale fra essenze. (*Ibidem*)

In questo commento di Del Serra troviamo i nodi essenziali che non solo uniscono in un comune cammino le due poetesse, ma le inseriscono in uno scenario contemporaneo in cui la loro poetica acquista ancora più importanza e rilievo. Se prendiamo, come suggerisce Del Serra, il commento/recensione di Guidacci a *Il flauto e il tappeto* di Cristina Campo, è possibile seguire, come i segni sul palmo della mano, le analogie che intercorrono tra le due autrici. Guidacci fa, come spesso accade al poeta in veste di critico o semplicemente di lettore, una sorta di autocommento, pur rispettando l'altissimo valore del pensiero di Cristina Campo, sentendone ancor più saldamente la forza attrattiva poiché inerente a un proprio cammino spirituale. In quella coincidenza tra fiaba e mistica proposta da

⁵ Per un profilo bio-bibliografico completo consultare Del Serra (2005) e l'introduzione di commento al volume Guidacci (2010 [1999]).

Campo, Guidacci vi legge “la tensione di una fede che crea, attuandosi, la propria certezza, o di una speranza che, senza neppure soffermarsi a prender coscienza di sé, si trasforma in un immediato e operoso affidamento” (Guidacci 1972, 3). La loro opera allora condivide un comune cammino di ascesa spirituale e un comune destino di testimonianza. Anche nel percorso poetico di Guidacci troviamo la vocazione al narrare l’incontro e la lotta con l’Angelo. Nel 1959 confessò di aver cominciato a scrivere prestissimo, già in tenera età quando non era solo votata alla lirica ma anche alla prosa e alle novelle a cui affiancava la passione per la matematica. Queste pulsioni restarono sempre vive in lei così come la convinzione di essere una raddomante perché, come altri in famiglia, aveva l’impressione di “suggerire acqua dal terreno, come se fossi una pianta che l’aveva trovata con le sue radici. Non ho mai conosciuto nulla di simile a questa gioia vegetale” (Guidacci 1999, 28-30).

Anche l’impianto citazionale sotteso alla poesia di Guidacci, come nel caso di Cristina Campo e di Rina Sara Virgillito, comprende i rimandi alla Bibbia, lettura altamente cercata e radicata nella voce poetica di Guidacci. Vi si affianca inoltre la frequentazione di autori e autrici di elezione – Dante, Leopardi, Dickinson, Eliot solo per fare qualche esempio illustre – ed è interessante notare come tornino, nelle poetesse, nelle filosofe e nelle contemplative prese in esame, gli stessi maestri, quasi esistesse un vero e proprio filo d’oro di un sentire unico. In Guidacci troviamo anche la fascinazione per Foscolo e Manzoni, così come le letture dei lirici greci e dei filosofi presocratici per poi interessarsi ai dialoghi di Platone. Anche Montale rientra in questo gruppo di maestri, conosciuto da Guidacci grazie all’interessamento del cugino Nicola Lisi che le fece leggere *Ossi di seppia* per la prima volta, mentre la poesia di Ungaretti fu oggetto della sua tesi di laurea. Queste brevissime notizie servono a noi per ricostruire l’*humus* su cui attecchisce il dire poetico di Guidacci, anche se i cortocircuiti letterari più suggestivi saranno quelli con la poesia inglese e americana. Le raccolte a cui presto attenzione in questo lavoro dottorale sono quelle in cui si fa più intenso il misticismo notturno e in cui prende corpo, dickinsonianamente, la lotta con l’angelo.

La prima raccolta, *La sabbia e l’angelo* (1946), scritta a Firenze nell’ultimo anno della guerra segna il suo esordio poetico a cui, come suggerisce lei stessa in un’intervista del 1959, attribuisce un ruolo salvifico, sostenendo che “non scriverlo sarebbe equivalso alla morte” (ivi, 116) e che questo ebbe un forte impatto, spesso negativo, su tutta la sua produzione successiva. Inoltre afferma che “l’atto poetico” sia per lei “una cosa naturalissima o impossibile” (*ibidem*). Nella raccolta allora troviamo già il seme del suo misticismo, evidente non solo nelle dicotomie dei titoli, a partire da quello della raccolta dal sapore fortemente rilkeano, come è stato notato da Del Serra, ma anche dai titoli delle singole poesie. Questo doppio sguardo, a mio avviso, è già sintomo di un nucleo marcatamente mistico,

di una inquietudine che la porterà successivamente a percorrere un cammino di catabasi e asceti, nella lotta ancestrale tra la tensione luminosa e la parte in ombra. Tuttavia è in una raccolta successiva, in cui alcune poesie risalgono al periodo post-bellico, che si fa più evidente la retorica mistica. Anche questo titolo, *Paglia e polvere* (1961), mostra un'endiadi. Emergono con forza le immagini appartenenti alla tradizione che ricorrono in questa silloge, come altrove, a testimonianza di un percorso spirituale significativo. Nella prima parte, che porta come titolo "La conchiglia e altri versi" (1945-1946), la notte dell'anima appare subito, quale cifra costitutiva della poesia. Una notte senza tempo, che appartiene dunque a una immensità incommensurabile, per analogia associata al "cupo golfo / che solcammo una volta di naufragio / che mai potremo solcare di ritorno" (Guidacci 2010 [1999], 107). Già da queste prime prove poetiche notiamo che l'evoluzione immaginale dell'elemento acqueo diventa, nelle sue polisemiche variazioni, il *leitmotiv* che congiunge tutte le poesie di Guidacci, spesso associato all'idea del naufragio. L'acqua, come nota Maura Del Serra, non è "quella dolce, riscattante e paradisiaca delle sorgenti, ma quella sconfinata, creatrice e distruttrice del mare-destino, insondabile grembo di opposti e forma del caos" (Del Serra 2005, 45). Qui legata all'oscurità della notte, al perdersi come l'anima nel *Cántico espiritual* di san Juan de la Cruz, un simbolo lontano dalle "acque trionfanti" (Guidacci 2010 [1999], 347) della lirica "Porta d'amore" presente in una raccolta successiva, *Inno alla gioia* (1983). Nelle prime prove poetiche, la parola raddomantica va cercando una morte attraverso l'acqua, non purificazione o rinascita, ma il dolore della perdita, tanto da sentirsi una conchiglia abbandonata al palmo della mano del viandante, nata "dal grembo delle libere onde" (ivi, 109). Il mare è percepito come "antica patria" che "rimormora / assiduamente e ne sospira la mia anima marina" (*ibidem*). Il gesto, semplice e quasi infantile, del porsi la conchiglia all'orecchio per ascoltare il lamento del mare è qui reso con l'idea di carpire il segreto più intimo dell'anima. Ma è nelle poesie che compongono la sezione "Chiaroscuro" (1948-1951) della raccolta, che si nota maggiormente il repertorio di lemmi inerenti al sentire mistico così come gli stridenti accostamenti come il buio/fuoco, una variante, potremmo ipotizzare, della tenebra/luce:

Tu buio, buio fuoco!
 Senza scintilla né fiamma
 Di te non diranno
 Che come rosa fiorisci
 In delicati petali,
 Non diranno che sei una stella
 Per rischiarare la notte.

Ti porteranno nelle loro vene
 Avranno nei loro occhi il tuo nero ardore disperato,

Saranno la tua esca per esser poi la tua cenere,
 Atterriti si torceranno nei tuoi spasimi,
 Eppure per saziarti venderebbero l'anima,
 Tanto, finché non li tenti, li riempi di brama,
 Buio, immortale fuoco!
 (Ivi, 121)

Non possiamo soffermarci sull'analisi stilistica dei versi, ma notiamo alcune figure retoriche ricorrenti nei testi della tradizione mistica e che si ripropongono con forza nella letteratura femminile del Novecento. L'endiadi, l'iperbole, l'ossimoro anche in Guidacci causano la frantumazione del verso. Come suggerisce Del Serra, nel commento all'itinerario poetico, vediamo come

nel ritmo orizzontale del verso lungo o lunghissimo (opposto alle "sgocciolature" post-ungarettiane tipiche dell'epoca), filiato dal versetto biblico e dal blank verse e nutrito di armoniche barocco-metafisiche, la Guidacci incidere le sue corali "meditazioni e sentenze" in una forma plasticamente concreta, severa e vibrante di *pathos* epigrafico, mai arreso all'elegia, e percorsa da un senso oracolare del destino. (Del Serra 2005, 38)

Una vocazione oracolare, dunque, che si estende nei versi di tutta la sua opera, dove l'attesa dell'Amato fa sollevare il sangue in un moto ascensionale come l'acqua del mare quando è attratta dalla luna. In più di un'occasione notiamo la conversione dell'elemento acqueo, e dei suoi correlativi, in carattere antropico. Prendendo come *exemplum* il testo "L'attesa", in cui è evocata l'immagine del sangue che si solleva verso l'Atteso, vediamo come il "sangue / mare si solleva e geme, / poi ricade, pesante di desiderio" (Guidacci 2010 [1999], 124). L'apparato verbale consegnato all'elemento naturale e primordiale, allora, si pone come strategia per dire l'evento indicibile. A questo si aggiunge l'utilizzo di metafore fortemente erotizzanti e dolorose al contempo: lacerazioni, ardenti combustioni e corpi trafitti. Non possiamo non menzionare la raccolta che più rappresenta la notte oscura di Margherita Guidacci, *Neurosuite*, edita nel 1970: è la narrazione dolorosa dell'esperienza della clinica neurologica e, come lei stessa confessa, questa silloge fu il suo *nadir*, il libro in cui era racchiuso l'apice della desolazione e della disperazione, nella vita come nella scrittura. Esso costituisce, infatti, una sorta di opera ponte tra due stagioni della sua poesia. Tuttavia, e questa mi sembra un'affermazione basilare, come l'autrice stessa ribadirà, sebbene questo libro potesse apparire come un coacervo di contraddizioni, accostamenti stridenti, abissali fascinazioni della notte, esso non rappresenta un punto di

rottura col filo religioso del mio passato. Anzi, mi sembra che la prospettiva in cui è osservata l'alienazione in *Neurosuite* [...] sia ancora essenzialmente una prospettiva religiosa, basata su una dialettica di pietà-empietà (verso l'uomo); così come è religioso il tentativo di recuperare il dolore in una di-

mensione positiva. Insomma, quel filo di cui si diceva, si è indubbiamente aggroviato, ma non è ancora spezzato. (Guidacci 2015, 52)

Neurosuite in un certo senso segna il *discrimen* tra due momenti della spiritualità di Guidacci, come una lacerazione profondissima. Infatti la silloge è la narrazione di uno sprofondamento, una *κατάβασις* (*katabasis*) infera che è l'attraversamento della notte oscura cantato da san Juan de la Cruz, un "cammino incerto"⁶ dell'anima, che porta ad accettare la vertigine della dissolvenza, concedere alla notte la sua terribile vittoria. L'intento soteriologico è qui deflagrato in virtù di una cieca oscurità. Abbondano le immagini relative alla condizione di prigionia: la rete, le mura, la sala d'attesa, il labirinto, la gabbia, il cancello, la parete, la prigionia, le sbarre, il pozzo, la caverna. Ogni tentativo di scavalcare, distruggere, demolire la segreta cella entro cui l'anima è segregata, sembra qui fallire inesorabilmente. Lo sguardo del poeta è proiettato sempre da un dentro a un fuori, non esistono altre prospettive, non sono consegnate mappe o vie di fuga, ma solo sotterranei risuonanti di grida. Sono assenti le luci eccetto quelle "lontane / e invisibili" nel cuore della notte "sepolte stelle, la luna / abrogata l'aurora, distrutto/ ogni ricordo luminoso" (Guidacci 2010 [1999], 175). Anche il regno animale concorre a sottolineare la perdita di ogni flebile luce come "la lucciola caduta nell'erba / che un piede sbadato calpesta" (*ibidem*). Così l'animale diventa foriero della condizione di reclusione come la farfalla dalle ali murate o staccate, brandelli dell'anima (accettando l'analogia psiche-farfalla) oppure gli "uccelli prigionieri in una rete / che premono col petto impazzito / sbattendo l'ali tra le maglie / in un volo sempre abortito" in un cielo ove si addensano "ombre convulse intorno ad una fiamma / neri brandelli di nubi strappate" (*ivi*, 171). Anima che sta sulla "soglia vuota" (*ibidem*). Lo stravolgimento del reale provocato dalla visionarietà della parola sfocia poi, violentemente, alla lotta biblica con l'Angelo a cui l'anima si apre "come un atlante" su cui si può "seguire con un dito / dal monte al mare azzurre vene di fiumi, / numerare città/ traversare deserti" (*ivi*, 183-184). L'acqua è elemento *princeps* nella poesia di Guidacci e in *Neurosuite* compare ancora come abissale e tremendo mare, talvolta pietrificato nelle sue increspature così come tutto il paesaggio appare murato vivo fino alla desertificazione della poesia. Emerge anche l'elemento della sete, che tornerà più volte nelle raccolte successive. Qui, l'anima prigioniera nella sua cella, in attesa di colui che più le somiglia, muore di sete:

Muoio di sete
e non incontro una fontana.
La tua terra è un deserto.

⁶Questo il titolo di una raccolta coeva a *Neurosuite*: Guidacci (1970a).

Il tuo cielo è una lastra ardente.
 Dimmi, è così perché mi ami
 e ti nascondi per mettermi alla prova?
 Creder questo sarebbe la salvezza
 quando mi sembra che tu non ti curi
 di me e neppure vi sia!
 (Ivi, 192)

L'Amato mette alla prova l'Amata, come Dio fa con la sua creatura nel deserto e come osserva Giovanni Pozzi

spiritualmente questo luogo arido e solitario designa lo stato di desolazione nel quale l'anima è sottomessa alla prova dell'abbandono. Ma anche lo stato in cui l'anima, sottratta all'esperienza sensibile, è inondata dalla presenza di Dio allora è l'immagine ideale della relazione fra Dio e l'uomo spirituale. (Pozzi, Leonardi 2004 [1988], 192)

La messa alla prova dell'abbandono è strettamente connessa alla condizione della sete, poiché l'acqua, elemento vitale, è – come vedremo in altre autrici – salvezza quando è Cristo stesso la fonte. Come osserviamo nelle opere di Maria Maddalena de' Pazzi, antecedente nobilissimo delle scritture novecentesche prese in esame, anche qui la sete instaura con la spiritualità un rapporto speculare che torna in numerose estasi:

vedeva Jesu tutto bello con il' suo Costato aperto, quale Costato gli pareva fussi come un fonte d'acqua molto limpida e chiara, la quale acqua intendeva essere prima la chiarezza della sua Divinità, la dolcezza e annaffiamento della sua Humanità, e la purità della sua Anima. Et diceva lei: 'queste si habbono più a provocare la sete e il'desiderio di andare a bere a esso sacrato fonte del'Costato di Jesu che non fa l'acqua del fonte materiale al'cervio' (Maria Maddalena de' Pazzi 1963, 159)

E altrove:

Se havete sete di havere, venite alla mia Verità che vi satierà. Se havete sete di sanità, venite al' mio Verbo che vi sanerà. Se havete sete di nobiltà, venite al' mio Unigenito che in lui si trova. (Ivi, 281)

La sete torna anche in altre poesie di Margherita Guidacci, penso soprattutto alla raccolta *Morte del ricco* (1954), dove viene rivisitato l'episodio del vecchio e avaro Epulone che giunto all'Inferno si rivolge a Lazzaro che gli chiede un po' d'acqua. Questo incontro viene letto anche da Dante che vede come legge del contrappasso il fatto che tutto ciò che "in terra era positivo, benefico, vitale, tormenta ancora di più chi ha questi valori consapevolmente deciso di rinunciare" (Guidacci 2015, 28). Guidacci riscrive l'episodio al cui centro troviamo il motivo della sete:

Mia notte rossa. E la sete.

...

Feci scorrere tra le mie dita
Notti rotonde e gemmate
Come i monili che donavo alle mie amanti.
E seppi notti oscure, dense e dolci

...

Ma nessuna fu come te, notte vischiosa di sangue
E di liquido di fuoco
O rossa meridiana
Su cui ruota un'eternità disperata.

...

Vi ho a mia volta seguiti
Là dove vi credetti dileguati per sempre,
Entro la notte rossa e nella sete.

O parlerò con te
Che di là dal gorgo del fuoco,
Lazzaro, sei dove spiccia l'acqua.
Se tu potessi portarmene una goccia,
Quella che cadrebbe dal tuo dito bagnato.
Appena l'acqua che porta
Un passero ai suoi piccoli in attesa nel nido.
Se per un solo istante
Io potessi trovarmi accanto a te
E bere l'acqua del tuo sguardo d'uomo
Come fu possibile in terra,
Né, folle, io lo compresi.

... Mia sete inestinguibile!
(Guidacci 2010 [1999], 79-81)

Sebbene questa poesia risalga a molti anni prima dell'esperienza di *Neurosuite*, l'immagine della sete, uno dei *tòpoi* della mistica, torna insistentemente sin dalle prime liriche, così come il tema dell'acqua. Anche in "Il vuoto e le forme" (1977), in cui troviamo "grigie, aguzze, autunnali geometrie esorcistiche" (Del Serra 2005, 52), si consuma "l'inseguimento, la lotta / sull'orlo dell'invisibile" (Guidacci 2010 [1999], 259). Il corpo a corpo con l'Ospite impalpabile, tanto violento che per un attimo sembra acquisire una forma, immediatamente diviene nebbia poiché "il vuoto si difende. / Non vuole che una forma lo torturi" (*ibidem*). Anche in questa silloge abbiamo una forte predominanza dell'elemento acqueo, che riceve anche qui una forte antropomorfizzazione:

L'acqua si lamenta:
Ho sete! Ho sete!
Sono bruciata
da una fetida melma,
dal verderame degli acidi.

Sono soffocata
dai pesci morti e gonfi.
Grossi aculei di ferro
rugginoso mi pungono
la tenera gola.
Una sorda febbre
mi divora.
Datemi, vi prego,
un goccio... di che?

Di che? Questo è il problema
davvero insolubile!
E a noi chi potrà dar da bere
se anche l'acqua ha sete?
(Ivi, 272)

Il gioco fonico e linguistico, che si muove anche sulle corde di una forte ironia che in qualche modo smorza l'oscurità della raccolta precedente, fa sì che si attui un ingorgo verbale per cui la febbre divora, l'acqua ha sete, la melma brucia. Come avviene nelle scritture dei mistici, anche in Guidacci troviamo la predilezione per le forme paradossali e antitetiche che simboleggiano, in effetti, il bifido percorso spirituale. L'acqua, in particolare, assurge a ruolo non solo dispersivo e latore di morte, ma muta la sua simbologia divenendo luogo di rivelazione: l'anima che si specchia nel fondo dell'acqua si illude di poter afferrare la propria immagine ma in realtà scopre il proprio doppio. Dunque l'elemento acqueo restituisce una duplice identità:

Se conosco il fondo dell'acqua?
Certo che lo conosco!
Ho scostato erbe viscide, tagliato canne.
Mi son curvata, ho guardato, ascoltato.

Ho visto insetti di lunghe zampe remigare
ed uccelli abbassarsi su di loro, fulminei.
Ho udito i lievi tonfi che nulla sembra produrre,
un "ah", un sospiro, come se il tempo stesso
Cercasse di sgretolarsi sul fondo.

E so che tutti i sentieri conducono all'acqua –
i visibili come gli occulti.
Tutti i luoghi, tutte le ore
si protendono sull'orlo dell'acqua.

Se conosco il fondo dell'acqua?
La mia immagine sta su quel fondo
e non la smuoverete di là,
anche se vi provate ad afferrarla con le canne,
a batterla col remo.

V'illudete di vedermi altrove!
 Quante volta ho riso di nascosto
 come d'un gioco ben riuscito
 mentre il mio amabile "doppio"
 s'intratteneva con ospiti e amici

ed in realtà ero sempre inginocchiata
 su un'umida riva
 scomponendo l'ovale del mio volto sommerso
 con le cresphe delle mie dita inquiete.

Due metà sconosciute dell'anima
 si venivano incontro attraverso l'acqua.
 (Ivi, 277)

Qualche anno più tardi, tale identità frammentaria porterà Guidacci a considerare alcune figure femminili come maschere in cui trasferire la propria esperienza visionaria: le Sibille. Ogni Sibilla pronuncia il proprio monologo in una polifonia di voci che tende a diventare insieme unica e molteplice, luminosa e cupa. Ogni Sibilla appartiene a un frammento naturale, contemplative e maestose, la loro voce insieme profetica e muta risuona nel vuoto come un rombo. La Guidacci-Sibilla, nel commento di Del Serra, è

figura liminare fra relativo e assoluto, sapienza come morte e come vita (che è un dato, oltre che femminile, profondamente biblico, nutrito dai libri sapienziali e dai Salmi); è la raddomante della parola, in quanto quest'ultima è 'acqua' che traduce in vita chiara, apollinea, pronunciabile, la percezione dionisiaca del sangue. (Del Serra 2005, 71)

Nella mappa stellare le voci ancestrali di queste figure femminili, al pari di Diotima, Antigone, Persefone – le quali appaiono con una certa frequenza nella scrittura di queste autrici – non sono soltanto maschere, a mio parere, ma compiono una duplice funzione di codificazione dell'esperienza mistica e valorizzazione sapienziale di tale lacerazione. Muovendosi tra sacro e profano, Guidacci affida a queste figure mitologiche il compito di tirare le fila di una vita vissuta nel fondo, di dare voce a una "sensazione strana e violenta, una specie di tuffo al sangue, cui succedeva l'impressione, dolce e distesa, di suggerire acqua dal terreno, come se fossi una pianta che l'aveva trovata con le sue radici" (Guidacci 1957b, 4). L'azione che compare con più frequenza è quella del guardare, fissare, contemplare nel vuoto, nel deserto, nelle immense distese marine a cui fanno da specchio quelle stellari del cielo. La parola di queste Sibille sosta tra "visione e realtà" fino al "silenzio di pietra" (Guidacci 2010 [1999], 418); viaggiatrici instancabili come l'iniziato che discende agli Inferi, come il mistico che dialoga con l'assenza. Donano il loro vaticinio a un'assemblea sorda, consapevoli che vita e morte non esistono poiché l'una è lo specchio dell'altra e le loro parole, così esatte, vengono scritte sulle foglie "nelle intricate nervature / simili a

vene sul dorso della mano / o linee incise nel palmo” poiché lo sguardo “segue il biforcarsi di vie segrete, / coglie ad incroci turgidi di linfa / i nodi del significato” (ivi, 422). Abbiamo accennato più volte all’importanza della figura di Juan de la Cruz anche per l’*itinerarium in Deum* di Margherita Guidacci e a come le parole del mistico siano sinonimiche nei versi di queste autrici. In Guidacci troviamo una citazione diretta a Juan de la Cruz:

Con la mappa del cielo invernale, che tu hai disegnato per me
uscirò prima dell’alba in una piazza ormai vuota
d’uomini e alzerò gli occhi ad incontrare
i viandanti stellari che lentamente si muovono
intorno al polo dell’Orsa. Ai più splendidi
chiederò: “Sei tu Rigel? Sei tu Betelgeuse?
O Sirio? O la Capella?” restando ancora in dubbio
(tanta è la mia inesperienza nonostante il tuo aiuto)
su quale sia la risposta. E intanto penserò
a San Juan, perché quella sarà la notte di Dio,
dopo la notte dei sensi e dell’anima; e le stelle,
riconosciute o ignote, saranno per me tanti angeli
il cui volo silenzioso mi conduce verso il giorno.
E penserò anche a te, che da un altro parallelo contempli,
ugualmente assorto, lo stesso firmamento,
sentendo come un gelo esterno ed un fuoco interiore,
mentre i nostri cuori lontani, che sono ancora imprigionati nel tempo,
lo scandiscono all’unisono.
(Ivi, 437)

La notte oscura dell’anima, qui letta in una mappa astrale, è il momento contemplativo che unisce Virgillito, Campo e Guidacci. Versi imbevuti

del prediletto misticismo notturno di San Juan della Cruz: dalla ciclicità epifanica della natura, al mare con i suoi interiorizzanti “segreti equatoriali” (riflessi fin nella poesia *C’è un oriente del Vuoto e le forme*) all’ape come dardo nuziale del fiore, alla brezza o vento estatico, alla mosca ronzante come voce estrema intorno al morente, dal viandante (il *Wanderer* romantico) all’assottigliarsi delle “sovrapposte lamine” vitali. (Del Serra 2005, 39)

Anche nelle poesie di Virgillito è possibile rintracciare le medesime tensioni rilevate nei versi delle sue contemporanee, sebbene, a mio avviso, il carattere visionario sia più marcato. Se per Marisa Bulgheroni scrivere la biografia di Emily Dickinson ha significato vestire i panni, anche tracciare il profilo di Rina Sara Virgillito consiste nell’affidarsi ai “meridiani dell’assenza”. Le poche notizie sulla sua esistenza si possono reperire da alcuni ricordi di amici, dalla custodia della sua memoria da parte dell’erede Sonia Giorgi o dai vari commenti critici di Ernestina Pellegrini⁷. Quando Sara Virgillito

⁷ Per un profilo bio-bibliografico completo rimando all’introduzione di Ernestina Pellegrini al volume Virgillito (1991).

scomparve improvvisamente il 12 agosto 1996, lasciando per iscritto una nota testamentaria, chiese espressamente che fossero date al rogo tutte le sue carte private: diari, lettere, appunti autobiografici. Tutto quello che non riguardava il lavoro di poetessa e traduttrice, era da gettare alle fiamme:

Sono tassativamente esclusi, secondo quanto ho già avuto modo di chiarire a voce, i Diari e i Quaderni di dialoghi e messaggi, del tutto personali e privati: gli uni e gli altri, qualora non siano stati già da me distrutti, devono venire immediatamente bruciati dopo la mia morte. È questa, mia inviolabile volontà. (Forlani 2005, 21)

Distruggere nel fuoco le carte ha un valore di occultamento e di protezione, certo, ma anche di estremo dono di sé. Sebbene ciò abbia significato lavorare inseguendo, dentro l'opera di Virgillito, il suo fantasma biografico, mi ha comunque permesso di mantenere un contatto più intimo con la sua visionarietà presente nei versi. Non si possiede dunque alcunché e, durante gli anni in cui mi sono occupata della sua opera a caccia di inediti, mi sono imbattuta solo in alcune sue lettere superstiti, indirizzate all'amica e poetessa Helle Busacca⁸. Un'eccezione dal momento che nel Fondo Virgillito sono inventariate pochissime missive, infatti i documenti in questione sono conservati presso il Fondo Busacca. Inoltre in Archivio di Stato è custodita anche la biblioteca di Virgillito, che consta di un numero considerevole di volumi, i quali erano disposti in casa sua, secondo un ordine di preferenza di autori o di argomenti delle opere. Se i pochi dati biografici consentono di affermare che la sua esistenza fu priva di eventi eclatanti, tuttavia leggendo la sua opera poetica è possibile comprendere la grandezza della sua vita interiore, sempre vissuta tra la meraviglia e il terribile. È stata poeta, traduttore e saggista e queste tre vesti non possono essere scisse, procedono di pari passo tanto che talvolta sono proprio le introduzioni ai volumi di autori tradotti o le postille critiche ad altri poeti a diventare materiale autobiografico.

In un documento inedito, pieno di appunti, probabilmente inerenti al suo lavoro critico sull'opera di Eugenio Montale, a cui dedica un saggio pubblicato nel 1947 su *Humanitas* e un volume edito nel 1990 con il titolo nettamente controcorrente *La luce di Montale*, Virgillito evidenzia l'importanza di tenere presente il contesto in cui l'autore si muove, sostenendo che cercarlo nei programmi in realtà si rivelerà inutile poiché solo da un'imprevedibile occhieggiare in qua e là si troveranno alcune informazioni. Mi sembra che tali postulati critici siano pertinenti a definire il lavo-

⁸ Il fondo Busacca è conservato presso l'Archivio per la memoria e la scrittura delle donne "Alessandra Contini Bonacossi", presente nell'Archivio di Stato di Firenze. La prima pietra miliare dell'Archivio fu proprio il Fondo delle carte di Sara Virgillito; anche la sua biblioteca, che conta 2697 volumi, fu depositata ed è tutt'ora presente all'interno dell'Archivio di Stato.

ro di ricerca sull'autrice, una voce inconfondibile del Novecento italiano sebbene sia rimasta fuori dalle nicchie del canone letterario, nonostante sia stata apprezzata dai maggiori esponenti di quella letteratura: Carlo Bo, Mario Luzi, Vittorio Sereni, Eugenio Montale. Quest'ultimo rimase profondamente colpito dalle capacità critiche di Virgillito così come dalle sue prove poetiche. Chissà cosa avrebbe detto Montale di quei versi che confluiranno in *Incarnavazioni del fuoco* (1991), dal momento che essi nascono poco dopo la scomparsa del poeta nel 1981. Un poema visionario frutto di una dolorosa esperienza interiore che temeva di rivelare. Queste visioni, seppur così terribili, erano luminose e non voleva rinunciarvi, tanto che cercava nel grande filone delle mistiche una legittimazione altissima e letteraria per tale visionarietà. Tra le sue letture troviamo, naturalmente, Juan de la Cruz, Teresa d'Ávila, Caterina da Siena, Maria Maddalena de' Pazzi, Mechthild von Magdeburg e così via. Inoltre si appassionò al pensiero e alla persona di Karol Wojtyła tanto che gli fece dono dei suoi libri. Tra i numerosi volumi della sua biblioteca sono presenti quelli di Wojtyła tradotti da Margherita Guidacci e Aleksandra Kurczab, le Sacre Scritture, in particolare il libro dell'*Apocalisse* nel quale poteva ritrovare i segni della rivelazione.

Nella propria esperienza, il tentativo d'ancorarsi alla tradizione non si esaurisce con le letture spirituali – dirette anche verso alcune aperture alla filosofia spirituale d'Oriente – ma altresì nella letteratura italiana e straniera in cui percorre una sorta di mappa privata, una costellazione di autori a lei affini. Nell'ambito italiano Dante è stato il suo modello supremo tanto che teneva sul comodino della sua povera stanza, simile a una cella francescana con una finestra che dava sul lazzaretto, una copia minuta della *Divina Commedia*. Un libro piccolo, grande quasi quanto il palmo della mano, rivestito da una sovracoperta di stoffa a protezione e custodia. Nelle sue liriche sono ravvisabili numerose citazioni dantesche, in particolare dall'*Inferno* e dal *Paradiso* poiché – e questo è evidente soprattutto in *Incarnavazioni del fuoco* – lo scenario della sua poesia è costituito per lo più da paesaggi paradisiaci e infernali. Oltre al sommo esempio poetico, Virgillito guarda anche alla contemporaneità, in particolare a Montale, in cui legge una traccia di luce ignorata e contestata dalla critica contemporanea.

Per quanto riguarda invece la letteratura straniera, Virgillito è stata, come abbiamo accennato, una grande lettrice e poi traduttrice. Tra i poeti d'elezione tradotti ricordiamo Rainer Maria Rilke, William Shakespeare, Emily Dickinson ma anche François Villon ed Elizabeth Barrett Browning. Inoltre ha pubblicato anche un'edizione di epigrammi greci scelti dall'*Antologia Palatina*⁹. L'attività di traduttrice e di saggista si dipana su binari paralleli a

⁹ Le traduzioni editate da Virgillito sono in ordine: Rilke (1912; trad. 1945); una selezione da *Antologia Palatina* (trad. 1957); Villon (1461 e 1489; trad. 1976); Shakespeare (1609; trad. 1984); Barrett Browning (1850; trad. 1986); Shakespeare (1609; trad. 1988); Rilke (1923; trad. 2000); Dickinson (1955; trad. 2002).

quella poetica, che è “un crogiuolo e coesistenza del segno onirico e occulto (di Sara) con l’esigenza lucida e autoironica (di Rina)” (Pellegrini 2017, 72). Coabitano in Virgillito due anime, quella di Rina, con le sue lenti da professoressa, critica e traduttrice e quella di Sara, poetessa e visionaria.

Il lavoro di traduzione, che riteniamo fondamentale per comprendere anche la sua esperienza visionaria, non è rintracciabile solo nelle opere edite ma anche in quelle inedite, comprese le traduzioni. Sono lavori scrupolosi, attenti, da poeta a poeta, da spirito affine ad altro spirito affine; così intensa è l’operazione medianica del traduttore che sembra contrabbandare l’Oltre in cui quei poeti amati si erano insediati. Questo colloquio vero con il testo scritto le dona una libertà scrupolosa che resta fedele all’essenza del testo, allo sguardo e alla voce dei poeti tradotti; uno sguardo e una voce che sono potentissimi come la sua voce poetica. A volte utilizza il corsivo, altre volte rende i vocaboli elevati con espressioni colloquiali; predilige, talvolta, una sintassi sgrammaticata per mantenere la metrica del testo originale. Non ci sono stonature, non ci sono tradimenti che travisano il senso della poesia; il sentire degli autori e i contributi creativi dell’autrice non si discostano mai dalla musicalità vera della poesia. L’intenso *labor limae* sui testi tradotti, testimoniato dalle date appuntate su ogni versione, fa pensare a un costante ascolto dell’Altro, testimonianza di un’estrema attenzione e volontà di perfezione, un doloroso e affascinante scavo dentro la poesia e dentro sé stessa, nel regno degli ἀκούσματα (*akoùsmata*).

In un quaderno di traduzioni dall’opera di Rilke, nella prima pagina Virgillito scrive una scala a punti da seguire per il progetto in cui è presente un criptico “restare sempre in contatto con loro” e alla fine, l’ultimo punto, “silenzio”. Il primo punto esplica l’importanza del contatto con la scrittura dell’Altro, un dato significativo poiché prevede un rapporto medianico con tali autori, quasi fossero presenze o Ospiti invisibili a cui prestare la propria voce. Così Virgillito diviene vestale della sua poesia. L’altro punto è fare silenzio, *farsi silenzio*, lasciare lo spazio bianco in cui la poesia accade e fluisce. Il silenzio, lo abbiamo detto, è una condizione quasi imprescindibile della scrittura contemplativa e mistica. Le prime prove da traduttrice, dunque, sono quelle dalle poesie di Rilke, la prima raccolta edita di traduzioni è *La vita della Vergine e altre poesie* nel 1945 (*Das Marien-Leben*, 1912), mentre *I sonetti a Orfeo* (*Die Sonette an Orpheus*, 1923) verranno pubblicati molto più tardi da Garzanti, postumi nel 2000. Questo va a segnare una ciclicità che rende il poeta tedesco un nume tutelare che accompagna l’esistenza e la scrittura di Virgillito dall’inizio alla fine. Virgillito ha tradotto Rilke, imparando il tedesco da autodidatta, definendolo più volte un poeta “maledettamente difficile”. Ernestina Pellegrini, tracciando un ritratto dell’autrice, ipotizza che Virgillito erediti da Rilke la sua gelida metafisica ed Elena Agazzi sostiene che per *I sonetti a Orfeo*, “confrontando la sua traduzione con quella temporalmente anteriore di Giacomo Cacciapaglia, notiamo che Virgillito procede in modo meno

intellettualistico, puntando al senso primigenio dell'azione e dell'immobilità" (Agazzi 2017, 43). Per Virgillito le prefazioni alle raccolte tradotte sono un autocommento anche alla propria poesia, infatti nel volume de *I sonetti a Orfeo*, citando una lettera di Rilke alla moglie, notiamo come le parole del poeta potrebbero appartenere a Virgillito stessa:

Anch'io ho imparato solo ora, leggendoli ad alta voce, a comprendere a poco a poco e a trasmettere fedelmente agli altri quelle poesie (che, come mi giunsero inaspettate – ... – mi colsero così di sorpresa che ebbi appena il tempo di ubbidire)... e dove resta un'oscurità, è di quella sorta che non richiede uno schiarimento, ma una sottomissione. (Virgillito 2000, xxiii)

È questo l'aspetto più interessante, anzitutto perché traduzione e creazione poetica sono strettamente legate tanto che ogni raccolta giunge subito dopo un intenso lavoro di traduzione. Per esempio, *I giorni del sole* (1954) è coevo alle traduzioni di Rilke, ma anche a quelle ancora inedite di Catullo, Lucrezio e degli *Epigrammi greci* (1957). Virgillito, soprattutto nelle opere della prima stagione poetica, nutre il proprio sostrato stilistico con le suggestioni della lingua greca e della lingua latina, dei grandi classici e dei grandi miti. D'altronde Montale, recensendo *I giorni del sole* nel 1954 sul *Corriere della Sera*, definisce Sara Virgillito "una classicista ma raramente scrive poesia neoclassica. Le sue figure hanno radici nel mito ma sono anche nutrite dalla sensibilità più viva del nostro tempo".

Dall'*Antologia Palatina* Virgillito sceglie poeti e testi in cui è centrale la labile osmosi tra *Ἔρως* e *Θάνατος* (*eros e thanatos*) che da sempre in cristallini equilibri si accostano l'uno all'altro. Vari sono i temi: la tomba; l'amore vissuto nella giovinezza che svanisce; i desideri impossibili; i legami spezzati, occultati o appena accennati, l'immagine del sepolcro e dell'oltretomba, tutti motivi che tornano anche nella poesia di Virgillito, in particolare nelle prime raccolte poiché da *Incarnazioni del fuoco* in poi assistiamo a un mutamento radicale del suo dire poetico. Le traduzioni inedite di Catullo presentano il motivo della poesia d'amore, tanto che si cimenterà con la traduzione delle più famose; di Lucrezio invece affronta alcuni versi del *De rerum natura*. Anche la seconda silloge *La conchiglia* (1962), titolo che evoca l'immagine più rappresentativa dell'andamento a spirale dei versi di Virgillito che simboleggia al contempo raccoglimento e concentrazione, esce poco dopo o in contemporanea alle traduzioni dei classici greci e latini. Ne *La conchiglia* sono prediletti i paesaggi, colti nella loro assoluta immobilità e pieni di silenzi. Le liriche che compongono la raccolta sono state scritte tra il 1954 e il 1961, pertanto parallelamente alle traduzioni classiche ma anche a quelle, tutt'ora inedite, di due grandi poeti spagnoli: Federico García Lorca e Juan Ramón Jiménez. Virgillito, amante del Sud del mondo, come si evince dalle cartoline inviate all'amica Busacca, rivive in queste traduzioni la Spagna di Lorca, attraversando i suoi

paesaggi, le descrizioni della natura in cui canta l'antica anima andalusa e gitana, una cultura ancestrale, tellurica, dove cristianità e paganesimo si compenetrano. Sentimenti vividi e profondi che si ritrovano anche nelle poesie di Virgillito¹⁰. Anche l'elemento musicale è significativo poiché compare assiduamente nelle liriche di Virgillito, discendente da parte di padre da musicisti siciliani.

Nel 1951 si confronta dunque con la poesia di Jiménez e con la sua estrema sensualità; nelle sue liriche Virgillito ritrova paesaggi colmi di bellezza, una natura quieta e pura. Il motivo è ancora quello amoroso ma macchiato dal ricordo malinconico legato all'infanzia e alla giovinezza. Si ravvisa inoltre un forte misticismo e una profonda tensione verso la luce. L'amore è vissuto come ricerca e attesa dell'amato, in un coacervo di passioni e desideri. L'amata trasfigura il paesaggio, è quasi una visione, un sogno. Il richiamo alla mistica spagnola è fortemente presente sia in Virgillito che in Jiménez, nella cui trama poetica si ritrova l'angoscia per l'attesa costante dell'Altro. A tema amoroso sono anche le traduzioni da Heine, del 1951, tratte dai *Canti*. Sono sei poesie, una delle quali tradotta nel 1945: Virgillito si confronta con lingue e linguaggi differenti, dall'ombra alla luce, da zone algide a zone torride, da grandi altezze a sprofondamenti totali. Nello stesso anno traduce anche una poesia di Kipling. Nel 1957 sarà la volta di Dylan Thomas e di Eliot: l'incontro tra misticismo e sensualità, la vita e la morte nel loro ciclico e misterioso susseguirsi, la commistione tra tono alto e tono rasoterra, il gioco di parole arcaiche, desuete e parole connotate fortemente nell'attuale sono tutti caratteri che Virgillito ritrova anche nella propria ricerca poetica. Un'altra sfida è indubbiamente evidenziata nell'affrontare il linguaggio complesso e straniante di Eliot, con il suo potente, cupo e "desolato" immaginario. Anche in questo autore ritroviamo un'indagine spirituale del senso religioso molto sofferta e anche questa è una caratteristica della poetica di Sara Virgillito. Di Eliot traduce due testi dagli "Ariel poems", raccolta contenuta nei *Collected Poems* del 1936 e il poemetto "The Hollow Men". Eliot utilizza un linguaggio liturgico, biblico. C'è un senso di smarrimento forte, si arriva persino a immagini apocalittiche. L'apocalisse sarà oggetto di molte poesie di Virgillito a partire dalle *Incarnavazioni* fino agli ultimi testi. Nel 1976 esce la traduzione de *Le testament* (1461) e *Ballade des pendus* (1489) di Villon: qui Virgillito si misura con il ritmo della ballata, con un linguaggio crudo e basso, con il tono ferocemente ironico con cui il poeta analizza la propria vita. Villon si pone

¹⁰La scelta si focalizza su testi dal *Libro de poemas* (1921), altri dal *Poema del Cante Jondo* (1931). Lorca descrive città, tradizioni, luoghi dell'anima. Virgillito traduce anche alcune liriche dalle *Primeras Canciones* del 1936, il *Romancero Gitano* del 1928, il canto d'amore intenso, straziante dalla raccolta *Divan del Tamarit* (1940) e le ballate popolari, tratte dai *Cantares populares*, in cui la parola si fa musica.

al lato opposto alla poetica di Rilke, nelle note al testo la poetessa avverte che nonostante la cura nella scelta di linguaggio e resa metrica, la sua è una lettura anacronistica e arbitraria. Ma Virgillito abilmente cambia tono nel passaggio da una strofa all'altra, mostrando così una straordinaria capacità di modulare la traduzione, seguendo i rapidi mutamenti del testo poetico.

Nello stesso anno esce, dopo ben quattordici anni di silenzio, la raccolta *I fiori del cardo* (1976) costituita da poesie piene di pessimismo, con un certo tono montaliano. Il tema dell'attesa di sé e dell'altro è reso con l'insistenza su paesaggi umbratili e soste improvvise. Il testo introduttivo ha il bellissimo titolo di "Risveglio": il poeta sembra ridestarsi e liberarsi dalle fascinazioni degli altri autori, è una voce che ridesta sé stessa. Sono liriche dell'assenza in cui ci sono giorni assolati e interminabili notti. In questi anni di silenzio la poetessa ha continuato a tradurre: Goethe, Shakespeare, Elizabeth Barrett Browning. Coltivando la passione per la letteratura e la lingua tedesca, Virgillito sceglie di tradurre alcuni testi tratti dall'*Urfaust* (1808) e *Der Erlkönig* (1782) di Goethe, approntate a partire dal 1959 e completate solo nel 1982. Il lungo tempo dedicato a questo autore mostra l'interesse per le strutture profonde della poesia e anche la tendenza a non riprodurre la rima.

Sosterrei che l'*excursus*, seppur breve, sul lavoro di traduttrice sia fondamentale per comprendere i nuclei generativi del suo dire poetico. La traduzione, è chiaro, non è un mero esercizio stilistico o un modo per deprecare il testo di partenza. È un atto medianico e come confessa lei stessa "la traduzione è, a dispetto di ogni buon proposito, *Übertragung*, ossia trasposizione, mimesi che non addensa l'eccesso di significati del testo poetico" (Virgillito 2000, xxiii). Nel 1984 per Newton Compton escono i *Sonetti d'amore* di Shakespeare a cui Virgillito aveva lavorato con assiduità. Tra le carte d'archivio è possibile trovare tutto il percorso che Virgillito compie avvicinandosi alla poesia altrui, specialmente per i lavori su Shakespeare, Rilke e Dickinson: quaderni di appunti, revisioni su revisioni e soprattutto un forbitissimo numero di letture critiche e di traduzioni altrui. Nell'introduzione ai *Sonetti* spiega le motivazioni della sua attività traduttoria e la genealogia degli studi secolari volti a decifrare l'identità del *fair friend* e della *dark lady*, evidenziando la complessità e la contraddittorietà del canzoniere, degli accostamenti stridenti dei toni e del registro linguistico, variegato, biblico/profetico. Per la traduzione allora Virgillito opta per l'utilizzo di arcaismi che impreziosiscono il testo ma che, tuttavia, non lo appesantiscono; inoltre fa ricorso all'endecasillabo al posto del pentametro giambico inglese. Nello stesso anno viene edita la raccolta *Nel grengo dell'attimo*, una silloge di 78 poesie che fa da anello di congiunzione fra due stagioni poetiche differenti di Virgillito. A più riprese, l'autrice confessava di sentirsi come un naufrago, superstite di una poesia del naufrago che la conduceva sempre al largo, alla deriva verso una parete inesorabile che andava sempre più sgretolandosi. Tutto si trasforma, diventa metamorfosi, cambiamento, movimento. Nel 1986 invece esce un piccolo volume, *Sonetti dal portoghese* di Elizabeth Barrett Browning, ancora sonetti

d'amore. In una lettera all'amica Helle Busacca ammette di essersi gettata sui *Sonetti* della sua ritrovata Elisabetta, che considerava il suo doppio. Nell'introduzione alla raccolta, Virgillito menziona il mancato riconoscimento dei contemporanei riguardo all'opera della Browning:

Così accade ai poeti: aspettano a volte anni, secoli magari, prima d'essere riconosciuti. Altre volte, invece, è l'osanna; ma poi viene un oblio direttamente proporzionale. ... era invece un carattere tutt'altro che soave, nonostante l'aspetto fragile e minuscolo ... aveva "una natura di tigre, facilmente riconoscibile sotto le apparenze di agnello;" ... è in primo piano il mistico, il demoniaco di gusto gotico, il romanticismo sentimentale delle ballate di amore e di morte, mentre, nel sottofondo, la Bibbia va a braccetto con l'Umanesimo e coi prediletti poeti ... la provocatoria audacia, l'originalità con cui si accoppia il visionario al sensuale, al concreto... Emerge da questa poesia una sensibilità introversa, aperta alle allucinatorie sollecitazioni del profondo. (Virgillito 1986, xi-xv)

Sempre ricorrendo all'espedito dell'introduzione autocommentativa, Virgillito analizza la poesia di Elizabeth Barrett Browning, suggerendo una pista interpretativa della propria poesia, che si identifica come lirica d'amore, affermando che "la voce del poeta innamorato, uomo o donna che sia, è sempre voce di solitudine, di assenza, anche quando esalta il trionfo, tutto interiore, dell'estasi erotica" (ivi, xxii). Questa definizione sigilla allora anche la poesia di Virgillito che, confrontandosi con la tradizione poetica inglese, si avvicina all'intensità erotico/mistica, che poi troviamo esplicitata proprio a partire da *Nel grembo dell'attimo* (1984). Il momento di svolta nell'esistenza e nell'opera di Virgillito, si manifestò con la morte di Montale che la colpì profondamente. Certo questo episodio non vale interamente l'esplosione della sua visionarietà, tuttavia la perdita del suo Maestro, figura ingombrante sì ma anche guida, causò una frattura a livello critico e poetico. Tutto il cammino compiuto da Virgillito, con le sue traduzioni, le letture e con l'urgenza di eventi sempre più indicibili, muta bruscamente. Già nella raccolta *Nel grembo dell'attimo*, che definirei opera ponte perché di fatto mostra un mutamento nei temi, nelle immagini, nel lessico e anche, graficamente, nella disposizione dei versi – che diventano calligrammi a lingua di fuoco e che suggeriscono attraverso gli spazi bianchi la presenza/assenza dell'Amato – nella quale è presente l'incontro/scontro con l'alterità fino a un'inquietante identificazione che tuttavia si rende immediatamente indicibile. Sin da queste liriche ha inizio la lotta con l'Altro, gli inseguimenti, le attese, le fughe. Alcuni lemmi – abisso, albero cosmico, anima, morte – sono già presenti così come il richiamo alla biblica creazione di Eva che tornerà anche nelle ultime.

Tuttavia è in *Incarnazioni del fuoco* che il misticismo visionario di Virgillito emerge con forza. Il sottotesto citazionale è costituito dalla *Divina Commedia* dantesca e da una concatenazione di rimandi biblici in particolare dal

Libro dell'Apocalisse e dal *Cantico dei cantici*, quindi non solo riferimento a una rivelazione tremenda ma anche al tema dell'attesa e della ferita d'amore. Le suggestioni tradotte dagli altri autori convergono nell'impianto stesso dei versi: ecco allora l'orfismo di Rilke, la classicità e il mondo ferino di Villon, così ancora Shakespeare e Barrett Browning. L'estasi è affidata alla visionarietà di Maria Maddalena de' Pazzi e all'impossibilità del linguaggio. Se non si conoscesse il contesto entro cui tali poesie sono state scritte, sarebbe difficile la loro collocazione temporale. Virgillito avrebbe desiderato appartenere al filone delle mistiche ma i processi linguistici, lessicali e la natura semiotica di certi suoi versi comporta una confusione a livello temporale. Come quella dei mistici, anche la sua scrittura ricorre alle forme etimologiche e retoriche più trasgressive: l'ossimoro, la tautologia, i paradossi e le metafore, deviando in qualche modo il linguaggio, come scrive T.S. Eliot, per renderlo significativo. La metafora, allora, non diventa "un semplice ornamento, ma è destinata a provocare incrementi semantici, a fornire nuove informazioni, a generare nuove conoscenze" (Baldini 2005, 225), quasi a riempire un vuoto del vocabolario. Sono liriche piene di sangue, di respiri affannosi, di invocazioni; un continuo smagare tra il polo carnale e quello spirituale, tra inferni e paradisi. Il movimento delle liriche prevede improvvisi slanci per poi inabissarsi e sprofondare nella carne, in un delirio erotico in cui l'incontro con l'Altro è violento, spossante, non è mai rassicurante sebbene ci siano momenti di estrema beatitudine, paradisiaci, che non esitano a rivelare il loro volto più oscuro e demoniaco. La raccolta è divisa in sette movimenti e ogni poesia è una tappa di questa *via lucis* che Virgillito percorre inseguendo l'*unio mystica* tra i due amanti. Non è un soliloquio bensì un dialogo ininterrotto tra l'io poetico e l'Altro. La natura della poesia di Virgillito è sempre dialogica, sin dalle prime raccolte, dove si rendeva necessario il ricorso alle maschere – Fedra, Calipso, Euridice, Eco, Arianna e così via – per trasferire la propria visionarietà anche quando essa era ancora implicita. Nel canzoniere del 1991 si rende urgente la messa in scena di questo mondo interiore, di questo naufragio della parola che non trovava rassicurazioni nelle sperimentazioni della poesia contemporanea. Per questo motivo Virgillito guarda alle grandi figure delle mistiche, a Caterina da Siena e Maria Maddalena de' Pazzi la quale non scelse di raccontare le proprie estasi ma furono trascritte dalle consorelle. Infatti

durante numerose estasi parlava con un invisibile destinatario, che talora si faceva interlocutore in parole da lei stessa pronunciate in nome di lui... Non ricordava, non sapeva ricostruire... Una parola che non ha dietro di sé un passato né davanti un futuro; senza memoria; senza tempo, se non quello che corre nella dizione... È una parola che si accompagna a una gestualità accentuata... Pare allora che si realizzi un linguaggio teatrale all'improvviso in uno spazio senza platea, su una scena dove lei, sola attrice, si autorappresenta come spettatrice di fatti a lei sola presenti. (Pozzi, Leonardi 2004 [1988], 419-420)

Pur consapevoli delle enormi differenze tra l'esperienza mistico-visionaria di Maria Maddalena de' Pazzi e quella di Sara Virgillito, così come della vertiginosa distanza temporale del contesto storico in cui sono immerse, tuttavia notiamo alcune analogie. Non tanto, certo, per le modalità di scrittura né per il genere delle loro opere, quanto piuttosto per un comune terreno della visione e per la stessa consapevolezza che le porta a dire, come del resto accade anche a Caterina da Siena, che quelle parole non possono appartenergli. La poesia-*incipit* della raccolta oltre che a riecheggiare la lirica *Euridice* della prima silloge edita (1954), presenta un complesso verbale di derivazione dantesca, con riferimenti al "Canto dei suicidi" (*Inferno XIII*): "perché / mi struggi perché / mi scerpi?" (Virgillito 1991, 35). Il testo immette in una strada incidentata, come confermano le immagini dello sterpo, della muraglia, del cordone/laccio, fino alla messa in scena di un referente di dubbia natura, un'"implacabile divinità / degli Inferi o della celeste / cerchia" (*ibidem*).

Tuttavia il viaggio iniziatico attraverso il fuoco procede "con incontaminata / fede" (*ibidem*) verso quell'Unico che si sottrae alla conoscenza, tanto da rendersi necessario il delirio per "raggiungerti dove sei / fuori / dentro, / invivibile verità" (ivi, 36). Come la forma del delirio è importante anche per Maria Zambrano, così in Virgillito il delirio definisce l'inesplicabilità del messaggio divino. Virgillito iscrive la propria narrazione impossibile entro le coordinate osmotiche del fuori e del dentro, del visibile e dell'invisibile, che si alternano inesorabilmente e violentemente in un sovraccarico dei segni fino a indicare un doppio itinerario, sia a livello immaginale sia a livello lessicale: alle paludi, alle acque morte degli stagni, alle nebbie fantasmatiche, alla sterilità del paesaggio si contrappone in controcanto la vena d'oro della poesia di Virgillito. Questo avviene anche a livello cromatico: al nero e al grigio si oppongono il rosso, l'oro e l'azzurro, con tutta la loro carica simbolica. Non ci sono difese contro l'avvento dell'Altro che sebbene talvolta sembri tendere il suo assedio da fuori, picchiando troppo forte "all'inferriata" (ivi, 39), contorcendo tutto fino alle estreme metamorfosi. Travolgendo, abbagliando, bruciando tutto ciò che appartiene a un passato per rinnovare l'Amata che lo accoglie nella propria "umida / segreta" (ivi, 40) in cui muove anche dal di dentro. Tutto tende verso "l'oltre impossibile" (*ibidem*). Ma per quanto l'evento mistico sia doloroso, la poesia di Virgillito da invocazione diventa benedizione dell'Amato fino a domandare la vertigine della rivelazione:

Benedetto
 il Dio che t'ha creato
 il ventre che t'ha
 imprigionato
 accarezzato
 espulso
 all'ingordigia del mondo
 benedette le dita

che mi sfiorano il sangue
 invisibile
 le visibili onde che
 mi onduli fino al viso
 benedetta la voce
 con che suggi e
 distruggi,
 la melma che t'impriasticci al piede
 la pietra
 che troppo ti somiglia,
 rupe d'Oriente – e al dosso
 il sole ti
 monta
 lucido, e ti scarmiglia.

(Ivi, 42)

Dunque il fuori sembra via via disfarsi per lasciare spazio al magma dell'interiorità; anche i pochi riferimenti alla geografia – Roma, Firenze, Assisi – mutano in coordinate di una mappa dell'interiorità. Questa discrasia provoca inevitabilmente una tensione tra densità e refrattarietà del verso poetico, causando un sovraccarico di segni e di immagini che materializzano le più potenti visioni. Poiché l'Altro cerca di emergere dall'infimo, dalle viscere interiori:

Dal di dentro mi
 frughi
 per esprimerti –
 parla, traversami
 dalle viscere alla mente
 che vacilla

(Ivi, 46)

La parola poetica di Virgillito si fa *medium*, cassa di risonanza per “l'inacconciabile / seme delle parole” (*ibidem*); ecco allora il desiderio di fusione passare, a mio avviso, attraverso la parola essendo che l'invocazione all'Altro è quella di parlare “attraverso la mia lingua” (*ibidem*). Verrà fuori un balbettio, un ticchettio e questo è un altro *tòpos* della letteratura mistica poiché essa, oltre ad usufruire di un linguaggio insufficiente e franto, si approssima anche al balbettare. È la lingua che dimostra di “essere l'ultima realtà che mantiene le relazioni, anche la più impossibile, fra gli estremi anche i più lontani” (Pozzi, Leonardi 2004 [1988], 39). La parola allora non è solo oggetto talismano per accedere all'Oltre, ma è veicolo di una “presenza insostenibile” (Virgillito 1991, 47).

Nel linguaggio di Virgillito gli accostamenti violenti di poli immaginali oppositivi sono inevitabili ma al fondo resta un'unica tensione: tutto si tiene e non esiste lo scarto. Sebbene l'immagine delle *scorie* ricorra più volte

questo avviene perché sono i resti di una poesia-naufregio, delle esplosioni che la materia vulcanica compie, poiché il linguaggio è, appunto, nucleare e violento. Ciò non significa la perdita della tenuta fonica e semantica, nemmeno quando sulla parola biblica e sul linguaggio alto – modulato sulla voce di Dante e Rilke – si accostano i neologismi o i lemmi pertinenti alla contemporaneità (come l'overdose):

Prenderti in overdose? Impossibile,
 sei in overdose sempre,
 ti beffi degli amanti sublunari
 delle loro sazieta e stimolazioni
 non cerchi stimoli (ci
 mancherebbe) sei
 l'oltre che si fa membra
 intercambiabili, volto
 Uno, sigillo
 se la notte ci stringe

(Ivi, 231)

L'espressionismo, che caratterizza questa poesia costruita su un solido e drammatico teatro dell'io, che si muove tra il controllo intellettuale di Rina e l'estasi di Sara, non provoca contraddizioni incoerenti. Tale procedimento sarà più evidente negli inediti dove l'inserimento di termini pertinenti la tecnologia si accosterà al linguaggio alto. Il poeta procede vivendo le "incredibili vicende / che mutano la carne e / lo spirito, / invisibili innarrabili / non spiegabili / non ripetibili a comando (ahimé) / o in altro modo trasfigurabili" (ivi, 51). Ho sempre avuto l'impressione, leggendo e rileggendo i testi di Virgillito – delle *Incarnazioni* e delle altre opere – osservando le varianti manoscritte, che abbia sempre tentato di percorrere due strade, sul confine tra l'una e l'altra ma tuttavia consapevole della metà e del percorso: "non c'è altro sbocco / né via –" (*ibidem*). L'insistenza su alcune immagini come quella del *cerchio senza centro* o della spirale spiega la vertiginosità del cammino visionario di Virgillito dove la metà coincide con il punto di partenza in virtù di una fusionalità estrema. Non esistono più né vita né morte poiché "l'Amato è l'Amata" (ivi, 103). L'estasi è narrata sullo sviluppo di due grandi immagini: il fuoco – approfondito nel secondo capitolo di questo lavoro – e la ferita. Quest'ultima è un *tòpos* ricorrente nei testi mistici, una ferita che si apre spesso dal di dentro, come una crepa che diviene spietatamente voragine. Queste stesse categorie lessicali si ritrovano in Roland Barthes, nella cui opera, come ha osservato Cometa, emergono con forza i tratti di una mistica femminile, che ha i suoi antecedenti nella *Brautmystik*, ovvero la mistica nuziale, presente negli scritti di Hadewijch e Mechthild von Magdeburg, la quale "aveva saputo coniugare la poesia dell'amore nuziale tra l'anima e Cristo con una più ampia speculazione filosofica" (Cometa 2012, 200). Siamo quindi su un altro versante rispetto

alla mistica speculativa di Meister Eckhart da cui fu influenzato Heidegger o dall'ateismo mistico rintracciabile in alcuni autori della letteratura tedesca. Seguendo le considerazioni di Cometa, ritengo interessante azzardare una comparazione tra Roland Barthes e Sara Virgillito, in relazione a una mistica d'amore in cui, a livello lessicale, si incontrano gli stessi motivi ovvero l'eros, il rapimento, la ferita, il corpo. Infatti la mistica di Barthes presenta tre nodi essenziali: l'amore inteso come annullamento di sé, amore come *epistème*, come sapere ma anche amore come gioia. Mi sembra particolarmente interessante l'analogia che si instaura tra le poesie di Virgillito e gli scritti di Roland Barthes in relazione al tema della ferita. Cometa osserva come ne *La camera chiara*, testo cardine del pensiero critico e filosofico di Barthes, "il *punctum* [...] la 'puntura' che è possibile infliggere al proprio occhio al cospetto di un'immagine fotografica" (ivi, 210) non si discosta poi tanto dalla "ferita cui si espone il corpo della *Brautmystik* di Hadewijch o di Beatrijs van Nazareth" (*ibidem*) o, aggiungerei, dalla ferita/piaga che si apre nei testi di Sara Virgillito. Nel canzoniere del 1991 la parola si fa incarnazione – come ricorda il giovanneo $\kappa\alpha\iota\ \delta\ \lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma\ \sigma\alpha\rho\acute{x}\ \acute{\epsilon}\gamma\acute{\epsilon}\nu\epsilon\tau\omicron$, *verbum caro factum est* (Giovanni 1,14) – e dunque corpo fogliato come scrive De Certeau. Corpo, carne e quindi desiderio, estasi inesausta. Questo carattere si ravvisa soprattutto nella scrittura perché è la poesia, il verso, la parola di Sara Virgillito a essere ferita, incisa, tagliata. Ebbene la ferita è

ciò che si vede, ciò che si mostra quando qualcosa si incide profondamente, quando letteralmente si "taglia in due" la carne È una fessurazione (*craquelure*), una crepa (*faïlle*), una lacerazione che lascia il corpo inerme e attraversabile ad un tempo. Per questo i testi sulla scrittura sono totalmente ossessionati dalla ritualità del sacrificio e dalle parole dei mistici come Angelus Silesius o Ignazio di Loyola. La scrittura è la *pratica* della ferita, l'iscrizione della lettera nel corpo reale e mistico del vivente. (Cometa 2012, 216)

In Barthes la ferita d'amore è "le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)"¹¹ (Barthes 1980, 49). Vediamo come, con un rapido *blitz* tra le pagine di *Incarnazioni del fuoco*, Virgillito ricorra a un repertorio di verbi inerenti al ferire: fendere, forare, intagliare, lacerare, penetrare, recidere, trapassare solo per fare alcuni esempi. Così abbiamo "il sottilissimo tendaggio che / potresti fendere" (Virgillito 1991, 89), "la prua" che "fende gli azzurri / contenitori del cielo" (ivi, 206), l'attimo che "fora / la tenebra" (ivi, 212), il "lacerante / fuoco di mezzanotte" che "intaglia la tua / stretta / dove non resiste roccia" (ivi, 57), "di velo in velo laceri / la mia potenza che ti tiene –" (ivi, 108), "il tempo che seguita e /

¹¹ "il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)" (Barthes 2003, 28, trad. di Guidieri).

penetra / sempre più nel luogo / dove ci / ritroveremo / in un solo accento” (ivi, 46), “il n u o v o / ti penetra le ossa / arse da Colui / che è forte come il sepolcro” (ivi, 125), “penetra ogni pensabile / materica / ebbrezza” (ivi, 144), “il sole adorando / che imbecca e / divora – insieme / la vita penetrando / e i penetranti ultimi del sonno / in noi” (ivi, 201), “nulla può recidere i tuoi voleri” (ivi, 186), “nella fame di chi vuole vederti / trapassarti fino alle ossa” (ivi, 43). Allo stesso modo troviamo un vasto repertorio di immagini e verbi che rimandano alla fusione, all’insorgere, all’inabissarsi e sono quasi sempre utilizzati al tempo eternizzante del presente o dell’infinito, talvolta amplificato dalla ripetizione sincopata del gerundio: “rischiando / srotolando / sventando / ripari e lame ti / fai / piaga che fissa – / fra costa e costa – / il tuo / avversario senz’ali” (ivi, 121). Appare del tutto assente il tempo passato così come il futuro, poiché nella poesia di Virgillito c’è posto solo per l’*hic et nunc* dell’istante. Anche in Rina Sara Virgillito, così come nelle altre autrici, in particolare penso ad Emily Dickinson, le visitezioni avvengono in una luce folgorante dentro le stanze. Virgillito attua, potrei azzardare con una definizione, una “filologia dell’anima”, dell’intimo che passa attraverso la parola visionaria, luminosa, potente che si arrende alla potenza dell’evento divino:

Con incredibile forza
 entri
 dolcissimo ospite
 non si sa più
 quale
 anfratto o liscia
 superficie
 sia
 ancora mia – o tua – o quando
 il tuo corpo, il mio,
 in un solo
 impasto una sola
 estesa inestensione di
 stupefatte intime voci
 veglia, respira.

(Ivi, 174)

La fusione è tale per cui le due entità sono inscindibili eppure l’anima è consapevole dell’insondabile distanza tra se stessa e l’Amato. È necessario pertanto andare oltre i segni e dare corpo alla “narrazione impossibile” (ivi, 177). Alla fine del canzoniere si ha come l’impressione che il linguaggio non sia adeguato alla grandezza dell’evento da narrare e il poeta si dibatte “in reti di parole” poiché è impossibile “dialogare con te / che muovi / la mia voce” (ivi, 229). La lotta con l’angelo, estenuante e mai definitiva, non si adempie in una rassicurante unione, sebbene l’Uno ponga un sigillo sull’Amata, il monologo-dialogo in assenza alla fine si rivela un’“essenza / senza parole”

(ivi, 230). La parola si fa silenzio. Nell'ultima raccolta edita, *L'albero di luce* (1994) non assistiamo più alla lotta ancestrale dei due amanti, gli inferni sono quasi tutti deflagrati nella potenza luminosa dell'Altro. Le trentuno poesie rischiavano di essere piccole schegge, detriti di quella viva incandescenza che era stato il canzoniere del 1991, ma sin dal titolo il lettore si accorge che non è così. Si tratta di un io che ha subito una violenta metamorfosi eppure cerca ancora di rinascere, come suggerisce la supplica alla sacerdotessa, alla dea madre, affinché le insegni a partorire sé stessa, le mostri il varco per fuggire dalla propria caverna interiore. Nei manoscritti preparatori alla raccolta le poesie sono quasi il doppio, ma il lavoro di limatura conferma, ancora una volta, la sopravvivenza della sorveglianza di Rina sull'esplosività dell'evento visionario di Sara. Guardando rapidamente ai titoli delle poesie non scelte per l'edizione finale si possono trovare ancora i temi che accompagnano tutta la scrittura di Virgillito da *Incarnezioni del fuoco* in poi e dunque il buio/luce, l'oro, la folgore, i notturni, le liquefazioni, l'inferno e il paradiso fino a trovare un gruppo di poesie datate dicembre 1991 con il titolo enigmatico "Il Segreto dello Sposo" poi revisionate a più riprese. Qui Virgillito appunta una riflessione, come si evince anche dagli esergo posti sui materiali preparatori, a *L'albero di luce* sull'unione sacra tra uomo e donna, intuendo una specularità tra il racconto della Creazione in *Genesi* e la definitiva unità dei due esseri, aggiungendo che nel conciso testo di *Genesi* 2, 4 si leggono le parole del primo uomo alla vista della donna creata: "Allora l'uomo disse: Questa volta essa è carne dalla mia carne e osso dalle mie ossa. La si chiamerà donna perché dall'uomo è stata tolta" (*Genesi* 2, 4-9). In queste prime parole, Virgillito scorge un prototipo del *Cantico dei Cantici* così come in un frammento del *Simposio* di Platone, trascritto ad esergo in un altro dei quaderni preparatori per la raccolta, accostato al frammento di *Genesi* "Dio creò l'uomo a sua immagine, a immagine di Dio lo creò, uomo e donna lo creò" (*Genesi* 1, 17) – e a una citazione dal *Cantico dei Cantici* "... perché forse è l'amore è come la morte". Tra questi due rimandi biblici, Virgillito riporta un passo da Platone: "τοῦτο ὁ πάλαι ἄρα ἐπεθύμει, συνελθὼν καὶ συντακείς τῷ ἐρωμένῳ ἐκ δυοῖν εἰς γενέσθαι. τοῦτο γάρ ἐστι τὸ αἴτιον, ὅτι ἡ ἀρχαία φύσις ἡμῶν ἦν αὐτὴ καὶ ἡμεν ὅλοι. τοῦ ὅλου οὖν τῇ ἐπιθυμίᾳ καὶ διώξει ἔρωσ ὄνομα"¹² (Platone 2004 [1986], 148, frammento 192, 7-10). L'amore dunque come desiderio di congiungersi e tornare all'intero: questa polarità così forte è espressa in tutto il macrotesto di Virgillito, per cui vale ciò che scrive De Certeau a proposito del mistico:

¹² "quello che da tempo agognava, e cioè congiungersi e fondersi con l'amato per diventare una cosa sola. È la ragione è appunto che la nostra natura originaria era quella, ed eravamo interi. Dunque al desiderio e alla ricerca dell'intero si dà nome amore" (Platone 2004 [1986], 149, trad. di Ferrari).

Est mystique celui ou celle qui ne peut s'arrêter de marcher et qui, avec la certitude de ce qui lui manque, sait de chaque lieu et de chaque objet que ce n'est pas ça, qu'on ne peut résider ici ni se contenter de cela. Le désir crée un excès. Il excède, passe et perd les lieux. Il fait aller plus loin, ailleurs. Il n'habite nulle part. Il est habité. (De Certeau 1982, 411)¹³

Allora la raccolta, nella sua veste rossa e nella sua forma minuta, lascia pensare a un distillato della poesia, a un intaglio nella noce del mandorlo. In alcuni passi ricorda le atmosfere bizantine, come avviene nelle liriche di Cristina Campo o di Else Lasker-Schüler. Anche in questa ultima raccolta l'esperienza si muove tra l'"Adesso e il Sempre" (Virgillito 1994, 33) e il linguaggio si fa eccedenza simbolica: ecco allora il ricorso al rafforzamento degli aggettivi – "stracarica / superabbacinante" (ivi, 47), "straripante" (ivi, 44), "straboccante" (ivi, 43) – di fronte all' "amorosa / vertigine" (ivi, 36), all'"assalto" (*ibidem*) che erompe dal vuoto. L'impossibilità del linguaggio, che porta l'io poetico a desiderare il ritorno alla forma angelica pre-umana mostra l'incontenibilità di questa unione. Tutto si dissangua e deflagra, come vedremo negli approfondimenti di luce e acqua.

In molti passi la poesia di Virgillito rivela delle forti assonanze con i versi di Dickinson, che stava traducendo e studiando proprio in quegli ultimi anni, versioni pubblicate postume e non ancora licenziate dall'autrice. La poetica di Emily Dickinson, come si è accennato, tendeva all'esattezza del verso, alla cancellazione della propria individualità per giungere al tutto, al pieno. Sonia Giorgi racconta che in pochi sapevano del nuovo progetto di traduzione di Sara Virgillito, il lavoro serrato andava dall'ottobre 1995 al gennaio 1996 ma mancava ancora la redazione finale: cinque preziosi taccuini in cui si nota una predilezione per i testi brevi. L'ultima poesia di questa raccolta è stata anche l'ultima a cui la Virgillito ha lavorato prima della morte, datata 5 maggio 1996 e l'ora 4.30 del mattino. E si trova su un quadernino di poesie della poetessa accanto a poesie autografe coeve.

Marisa Bulgheroni nella prefazione al volume delle poesie tradotte dalla Virgillito traccia un profilo di questa grande poetessa-traduttrice, trovando assonanze tra la poesia dell'una e dell'altra, notando come le traduzioni di Virgillito testimoniano

un estremo *work in progress*, rapido, folgorante, in corsa con la vita stessa. Forse, se fosse vissuta, l'autrice non avrebbe mai voluto o potuto staccarsi da que-

¹³ "È mistico colui o colei che non può arrestare il cammino e che, con la certezza di ciò che manca, sa di ogni luogo e di ogni oggetto che non è questo, che qui non si può risiedere né contentarsi di quello. Il desiderio crea un eccesso. Eccede, passa oltre e perde i luoghi. Fa andare più lontano, altrove. Non abita da nessuna parte. È abitato" (De Certeau 2008, 353, trad. di Facioni).

sti testi, fino a licenziarli per la stampa, tanto doveva sentirli suoi, intimi e segreti, aperti a revisioni e a varianti, a invenzioni dell'ultima ora, come le poesie – inedite – che negli stessi mesi andava componendo. (Bulgheroni 2002, xxii)

“Con testo a fronte” si direbbe per utilizzare un'immagine caproniana: nei taccuini del lavoro di traduzione dei versi di Dickinson la compresenza delle poesie di Virgillito confermano il legame simbiotico tra le due voci. Il compito del critico, dunque, diviene atto chirurgico necessario per individuare quale testo appartenga al traduttore e quali siano, invece, i versi tradotti e scindere così le due voci. Nonostante la poesia di Dickinson e quella di Virgillito sembrano fagocitarsi reciprocamente, la polifonia resta intatta e l'intonazione abbandona il modulo monocorde.

Continua Bulgheroni nella nota all'edizione:

Lei che nel suo tradurre aveva mirato a un'inquieta ma levigata compiutezza, sembra qui contagiata dall'enigmatico dinamismo del testo dickinsoniano – ellittico, compresso, vibrante – [...]. Rinunciando, dove le appare inevitabile, alle curvature eleganti delle sue traduzioni “europee”, spezza la propria voce nell'aderenza alla voce dell'altra, nella ricerca dell'esatta sinfonia di colloquiale, di oracolare, di colto che renda, dell'originale americano, la musica dissonante, e lasci un varco aperto all'indicibile. La vertigine di una trascrizione simultanea la incanta più che non la certezza della resa o il calcolo degli effetti. È il gioco, si direbbe, non solo la sua fedeltà alla poesia dickinsoniana – le cui regole vanno estratte, ogni volta, dal testo a furia di immedesimazioni, di prove, di costruzioni – ma la sua sopravvivenza stessa di poeta, impegnata fino alla fine in un ardito sperimentalismo. (Ivi, xxii-xxiii)

È pur vero che sono presenti in entrambe gli stessi lemmi: la rosa, la fiamma, il vuoto, l'ape, l'abisso, rivisitati in chiave mistico/contemplativa. Tra tutti gli autori tradotti forse proprio Dickinson è la voce a lei più congeniale. Nonostante la distanza linguistica e l'appartenenza a un diverso contesto storico, entrambe sembrano avere un unico referente e la biblica lotta con l'angelo, che così violentemente imperversa tra le pagine di Dickinson, è qui resa in un esempio di altissima finezza. Abbiamo avuto occasione di ricordare le varie maschere, “facce mutevoli di un unico prisma” tra cui Virgillito “elegge la grande visionaria, in bilico tra il tempo e l'eterno. E, nella sua scelta, ne ripercorre i motivi e le tensioni, le catene d'immagini che puntano ai paradossi supremi: l'assenza/presenza, la carcerazione/libertà, la morte/rinascita” (ivi, xxiii). Le ultime poesie, quelle a cui Bulgheroni fa riferimento nella nota al libro di Dickinson, sono ora edite. Sono poesie che risalgono proprio agli anni in cui Virgillito intensificò il suo lavoro di traduttrice. Se è vero, come afferma Jakobson, che la poesia è intraducibile, nel lavoro di Virgillito troviamo ancora un procedimento bifido. La parola poetica e il verso tradotto germinano insieme dallo stes-

so nucleo, instaurando un'osmosi perfetta. La scorporazione della poesia dickinsoniana è ravvisabile anche in quella di Virgillito, la necessità di fare silenzio e vuoto per accogliere l'Altro, l'impossibilità dello scarto, la compresenza tra mondo celeste e mondo ctonio, vissute in una dimensione naturale dell'io. Poesia sapienziale che sembrava aver espresso, ne *L'albero di luce*, un definitivo congedo. Il dilagare di luce e acqua sembra aver cancellato i confini, prosciugato la fonte della poesia stessa, poiché l'io era già arrivato nella dimensione dell'Oltre, afflitto dalla nostalgia dell'*hic et nunc*, del qui e ora, nostalgia dell'amore. Per le traduzioni, Virgillito ricerca le poesie dickinsoniane in cui è più intenso e più incisivo il messaggio mistico, in un tentativo di ancorarsi ai grandi modelli poetici. La traduzione di Virgillito si mostra sensibilmente diversa dalle altre versioni d'autore, come vediamo dalla frammentazione del verso nella resa italiana che porta all'aumento della lunghezza del testo rispetto all'originale, necessaria per mantenere il ritmo sincopato dell'originale. Virgillito resta fedele al significato intimo del messaggio autoriale, non si sottrae dall'ironia tagliente di Dickinson e

traspone liberamente le inflessioni alte o oracolari dell'originale disseminando arcaismi [...] che creano stranianti effetti di contrasto. Ma, al di là delle sperimentazioni lessicali, la strategia prevalente è quella dell'ascolto teso, della ricettività divinatrice: abbandonandosi alle folgorazioni della grande poesia di Emily, Virgillito le fa proprie, trascrivendole quasi in un'arcanica dettatura ...

Di fronte all'intraducibile, Virgillito non si arrende; si espone disarmata all'enigma; e se indugia o si arrovella sulla soluzione, non è per incertezza, ma per prolungare, nella fervida contesa con la parola, la sua lotta con l'Angelo. Estatiche e torturate, queste traduzioni postume, sembrano tracciare, in parallelo, un percorso di scintille che accompagnano l'autrice verso il buio, trasformandolo nell'ardente "tenebra/luce" di una delle sue ultime poesie. (Ivi, xxiv)

Le parole di Bulgheroni, che condivido in pieno, introducono di fatto alle ultime poesie di Virgillito, quelle rimaste a lungo inedite. Nella prima ricerca fra gli inediti è emerso un quadernino su cui Virgillito appunta un ipotetico titolo, *Diari fiesolani* e poi come sottotitolo "Dall'eremo e dal Castello" (Virgillito 2015, 227-278), che mostra da subito una continuità rispetto alla poesia precedente, ma anche una necessità di raccoglimento totale, sebbene questo sia sempre stato insito nel suo tracciato poetico. Il riferimento al diario suggerisce non tanto l'intenzione di etichettare la natura delle sue poesie, quanto a definirle entro un contesto autobiografico. Un'autobiografia in versi, un diario spirituale dal momento che quello privato sarà dato al rogo insieme alle lettere. Questo gesto è di estrema importanza, innanzitutto perché ha degli antecedenti nella tradizione mistica, in secondo luogo occulta nel rito antico del fuoco ogni referente della sua esperienza mistico-visionaria. Tale reticenza a lasciare traccia scritta degli

avvenimenti, a mio parere, non è un gesto compiuto non solo per proteggersi o per lasciarne la trasposizione letteraria, sebbene fosse nell'intenzione di Sara Virgillito, ma anche per preservare la purezza della parola poetica. Inoltre sappiamo, dagli inediti, che aveva tentato di distillare la poesia in un codice letterario diverso ovvero attraverso abbozzi teatrali, legati alla forma dialogica. Il colloquio ininterrotto con l'amante visibile è tuttavia preservato dalle insidie del mondo esteriore, tradurlo con più codici espressivi – la poesia e l'abbozzo teatrale – è stato un tentativo di trasportare qualcosa che sentiva non appartenere come se Virgillito traducesse anche la propria esperienza, traslocandola nella dimensione del *non dove*. Commentando Rilke, Virgillito si domanda che cosa sia la poesia, “meglio sarebbe dire la Parola” la quale “appare il mezzo per salvare con amore immenso, in un'estrema trasmutazione, questo nostro mondo visibile, fragile e provvisorio, trasfigurandolo nell'Invisibile: è ancora un aspetto della sentita unità vita/morte” (Virgillito 2000, xxv).

Nei testi dei *Diari fiesolani* non si è ancora esaurita la matrice mistica, anzi si fa più violenta e intensa, poiché racchiusa entro i luoghi della contemplazione. Da un punto di vista formale, la punteggiatura è quasi del tutto assente fatta eccezione per la dickinsoniana lineetta, intessendo in tal modo il silenzio con la parola. L'amore è ancora una ferita come indica la reiterazione dei lemmi: fessura, crepaccio, solco, voragini così come gli incendi e le combustioni, le dissolvenze acquatiche e le inquietanti presenze animali. Le metafore del fondo, dell'abisso, del nulla e del vuoto generano l'angoscia dell'*annihilatio* tanto che la distinzione tra dentro e fuori non è più marcata. Allo stesso modo le altre coppie oppositive si risolvono in una *coincidentia oppositorum*: luce/buio o buio/luce, bene/male, nulla/tutto. Poiché “là dove la realtà s'inabissa nel nulla, il nulla prende il volto di Dio, appare come Dio [...] La nascita di Dio svela il nulla e il nulla è Dio” (Givone 1998, 57).

Le celestiali fughe, le incredibili visitazioni: la via è ancora quella incendiaria, quella che scalpa l'anima come la folgore, per citare un'immagine assonantica tra l'opera di Virgillito e quella di Dickinson. La topografia tracciata è quella delle paludi, dei cimiteri, dei fiumi sotterranei e violenti, non esiste il riparo né si trovano anfratti rassicuranti poiché la teofania è tremenda e “senza sconti” (Virgillito 2015, 276). Non è ancora decifrata l'essenza vera dell'Amato inseguito, trovato e perduto, sia esso “Démone o Dio - Angelo forse / senz'ali” (ivi, 275). Tuttavia il desiderio di rinascita in-sorge altrettanto tenace così come l'invocazione a quella presenza/assenza che non risponde fino alla tragica consapevolezza che “la tua voce è / silenzio” (ivi, 264). L'inappagato desiderio dell'Altro passa anche attraverso l'impossibilità di un contatto, di una *epistème* sebbene l'unica via gnostica sia quella erotica. L'io non ha “occhi né / cuore aperto / e tu nel tabernacolo / ultrachiuso e / inchiavardato / apri il tuo / libro invisibile a me / illeggibile” (ivi, 267). L'impianto citazionale è ancora una volta rivolto ai testi

biblici, in particolare ai passi della “Creazione” e all’*Apocalisse*, poiché tra morte e vita non c’è distinzione, esiste solo la totalità dell’evento ierofanico fino al suggello della “tomba di / luce” (ivi, 261). Anche questo è un tratto presente fortemente nell’*ἔπος* (*èpos*) mistica poiché morte e vita coincidono. La morte mistica prelude alla rinascita di un essere nuovo, il quale in realtà sembra ricondurre al punto di partenza, all’androgino pre-adamico.

In *Ultime poesie* (2016) sono presenti le liriche degli ultimi mesi di vita di Sara Virgillito dove i temi affrontati lungo tutto l’arco della sua esperienza poetica sono qui riformulati prestando attenzione soprattutto alla funzione della parola poetica e l’impossibilità di tradurre le laceranti teofanie. La parola appare interdotta, incapace di decifrare i segni e di tradurli. A sostegno delle sue ipotesi e dei suoi tentativi di affinare lo strumento della parola, le numerose postille, gli appunti presi rileggendo i filosofi, Plotino, Heidegger ma anche guardando al pensiero di Foucault, Freud fino a ricongiungersi a quello di Bonnefoy e Angelus Silesius. Nei brevissimi appunti sono leggibili anche nomi di filosofi come Givone e Marramao in relazione alla parola filosofica e poetica. Postille, commenti, riflessioni, seppur brevi, si rivelano zattere di salvataggio, piccole illuminazioni sul valore dell’essere poeta, sulla sua disposizione naturale e sul *μέλος* (*mèlos*) che “lascia essere le cose / aldilà delle parole. / le parole simulano / non queste / non quelle / questa è libertà / la poesia è esperienza della / libertà, con / difficoltà estreme” (Virgillito 2016, 128). Tali affermazioni o riformulazioni di altri pensieri testimoniano il valore della ricerca di Virgillito, che non si esaurisce fino alla morte. Come si evince dalle ultime raccolte, Virgillito ha sperimentato anche il linguaggio contemporaneo, operando una commistione tra esso e quello alto della poesia, aveva persino compilato un dizionarietto privato su cui si appuntava tutti i termini della nuova tecnologia, di internet e questo è evidente nel volume delle *Ultime poesie*. Virgillito considerava *internet* – in alcune poesie gioca sulla traduzione di *net* – come un luogo misterioso e affascinante. Tuttavia citando Foucault e Guzzi, avvertiva il pericolo per l’uomo di diventare un elemento calcolabile poiché scegliendo su internet infinite possibilità d’essere in realtà l’uomo incapperebbe in una minaccia alla propria libertà, come si evince dalla chiusa di una poesia: “hai pigiato il mouse / o clic, / non so bene. / Il computer impazzito / mi ha infilzato nelle / righe / illeggibili” (ivi, 118). L’antidoto a tale fagocitazione è la crescita libera e non calcolata delle parole. È necessario pertanto, scrive in una poesia vicina a queste pagine di appunti, “risalire all’Adamo / primordiale” (ivi, 113) ovvero alla parola che nomina, alla parola-corpo che crea. La parola poetica allora, come voleva Heidegger, rappresenta “il punto cieco di ogni / parlare” e “Poesia e Filosofia / si incontrano / nello *status / para-dossale / della normalità*” (ivi, 128).

La parola poetico-mistica di Virgillito fino all’ultimo sperimenta altri alfabeti, decifra le righe illeggibili, il “monologo – / o dialogo – / continua. / Che sia dialogo – / due, non uno / in replica / o clonazione – / lo dicono

gli sgomenti i / contrasti / capricci inesplicabili / silenzi cadute / di tono e voce” (ivi, 58). La mappa del mondo interiore si fa sempre più costellata da elementi inquietanti, di coincidenze tra buio e luce, non c'è altra via e tuona una frase pronunciata ad alcune amiche in un tempio pieno d'acqua: “io non so amare”. Ecco allora il *diapason* di una parola che riecheggia tra l'impossibilità del dire e la volontà della poesia; la parola mistica è e resta

l'unica via per riaccostarsi a una materia incandescente, a tentare di decifrare le tracce che essa ha impresso nell'anima. La parola trasforma l'inconoscibile in suoni, forme, immagini: pur non potendo narrare ciò che non può entrare nella memoria?, essa continua a lacerarsi, a morire nel farsi immagine impossibile del divino, e a rinascere nella lotta col 'buio' della luce. (Lorenzi 1990, 75)

Nella luce prolifera subdolamente l'oscurità, obbedendo a un patto inviolabile, lo stesso che il poeta/mistico stipula con l'assenza. Pur consapevole della profonda impossibilità del linguaggio, la sua parola assume su di sé un sovraccarico di segni, un'eccedenza simbolica, non tanto per educare o informare o spiegare alcunché, neanche per narrare. La parola nasce e rinasce, violentemente, pur conoscendo l'*horror vacui* entro cui avverrà tale evento, poiché sa che la morte è solo l'altro volto della vita, “unica verità in un universo il cui senso ci sfugge” (Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 218, c. 6). Negli ultimi tempi, come si evince dai versi, Virgillito riflette sul difficile rapporto tra poesia e prosa, ammettendo, con rammarico forse, di non aver saputo creare qualcosa in prosa fino ad ammettere che “la poesia era ed è la mia via” (ivi, 127).

Eppure anche nelle prose, ancora inedite, l'esperienza mistica e visionaria è narrata seppur attraverso le modalità espressive del testo teatrale. Qui è possibile notare ancora di più le dinamiche della dialettica tra realtà esteriore e vita interiore, l'unione tra anima e divino, a cui non è possibile ancora dare nome. Sebbene l'evento sia vissuto in un'esplosione di luce è difficile comprendere la natura dell'interlocutore, del partner:

G. Vorrei amare in modo totale come lui dice di amarmi [...] Qui è totale - di là, - ma è di qua, le cose cambiano - è per questo che il contatto, qui, è vietato. Sarebbe mischiare il cielo e la terra. E. ma voi siete cielo e terra in mischio - perché no? G. Tu vorresti fare uno sdruscio, un buco nel mistero - ma quello resiste a ogni fionda. Viviamo immersi se non sommersi in un mischio profondissimo - violarlo non è lecito, devo accettare quel che il mio raziocinio dell'anima si ribella - ora, sulla fine del secondo millennio, il mistero resiste (Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 216, c. 27r)

Da questo frammento inedito (1996) non solo si evince la profondità dell'incontro con l'Altro ma anche la difficoltà nell'esprimere ciò che è segreto. Continuando le ricerche nel laboratorio poetico inesauribile di

V
IL VERSANTE FILOSOFICO: MARÍA ZAMBRANO

Una figura di particolare rilievo nel nostro repertorio è María Zambrano, una delle personalità più complesse del panorama filosofico del Novecento¹. Non possiamo sostare nelle celle biografiche o autobiografiche di María Zambrano – per cui rimandiamo alle letture critiche citate in nota – ma seguiremo un filo d'Arianna con cui prendono forma alcune immagini o lemmi in grado di condurre di fronte a quel θυμός (*thymos*) che ha caratterizzato la sua ricerca filosofica. Partendo proprio da questo punto: forse è errato definire il percorso zambranoiano entro le coordinate di una ricerca filosofica, perché essa presuppone una sistematicità incontrovertibile, assiomatica, definitiva. La filosofia di María Zambrano, al contrario, si muove seguendo il ritmo del cuore – metafora che sarà al centro della sua opera – il fluire dell'acqua, sebbene avesse sempre l'impressione di essere come “un pino resinero, con el cantarillo atado que rebosaba como el tonel de las Danaides”² (Zambrano, Andreu 2002, 38). Vedremo nei capitoli successivi l'importanza dell'elemento acqueo in Zambrano, qui legato alla condanna inflitta da Zeus alle Danaidi ovvero riempire continuamente d'acqua una botte col fondo bucato. Acqua come elemento di metamorfosi e rivelazione. La condizione dell'esiliato coincide con lo sperimentare il deserto e con il momento aurorale, ovvero con due immagini estreme, antitetiche, entro le quali avviene un'intensa e irreversibile *μετάνοια* (*metánoia*). Da una parte il deserto, la ferita dello sradicamento, il vuoto, il nulla, la *noche oscura*; dall'altra l'aurora, la serpe della vita, la fiamma.

L'esilio può essere considerato una categoria dell'anima, un cammino iniziatico in cui si manifesta la rivelazione dell'essere. Una dimensione privilegiata dunque, che, come ha osservato Savignano, da fatto storico diviene categoria metafisica e mistica. Un'occasione non solo per meditare sulle terribili vicende storiche contemporanee e analizzarle da un luogo altro ri-

¹ Per un profilo bio-bibliografico completo si rimanda ai seguenti volumi: Ferrucci (1995); Buttarelli (2004); Savignano (2004); Zucal (2009); Laurenzi (2018).

² “un pino resinoso, legata a una brocca che perdeva acqua come la botte delle Danaidi” (Zambrano, Andreu 2014, 60, trad. di Moretti).

spetto alla storia, ma coniugando vita e pensiero – azione costitutiva della scrittura zambranianiana – l'esilio diventa ἐποχή (*epochè*) fondamentale per il “disvelamento-rivelazione dell'essere a partire dal non-essere, da un sentire originario che sta nell'anima ... L'esiliato ha attraversato la dis-nascita e la de-creazione, sottraendosi all'impulso a esistere” (Savignano 2016, 12)³. Solo in tal senso l'uomo può vivere una nuova nascita, un *incipit* di vita nuova per utilizzare un'espressione dantesca cara a Zambrano. È in tale momento cruciale che Zambrano ripensa alla propria vocazione filosofica, che medita sul senso più viscerale dell'insoddisfazione provocata dalla consapevolezza che il sistema filosofico canonico entro cui lei si era inserita fosse inadeguato, prossimo alla sterilità. Zambrano non inventa allora un nuovo metodo, non traccia nuovi sentieri, semmai, a mio avviso, volge lo sguardo verso un luogo altro, dimenticato dalla storia, obliato dal pensiero filosofico poiché temibile e in grado di sovvertire tasselli ritenuti pietre miliari di un sistema irreprensibile. Zambrano recupera un sentire originario innervato nelle pieghe stesse del tempo, dello spazio e della natura umana. Un richiamo inaudito, un desiderio di ricongiungersi alle radici e alla pienezza del sapere ancestrale. Zambrano vede dunque nell'esilio qualcosa di sacro e di ineffabile, un luogo essenziale per l'anima. È chiaro che tali considerazioni sono fatte con la dovuta consapevolezza che questa condizione-limite rappresenti anche un momento di profondo dolore per colui che è esiliato. Un po' come la meraviglia da cui si è originata la filosofia, in quella oscurità della caverna platonica, con un improvviso strappo e accecamento, anche l'esiliato viene lacerato e si allontana dalla durezza della storia non per fuggire, non per nascondersi ma per poter guardare, attraverso quella che definirei una fenomenologia della distanza, il labirinto della storia. Per Zambrano diviene essenziale allora cercare, nella condizione privilegiata dell'esilio, le viscere, le radici di un'enorme sofferenza.

In questa estrema dimensione esistenziale nascono gli scritti di Zambrano, la quale – è necessario ricordarlo – ha vissuto quarantacinque anni lontana dalla patria, muovendosi tra le città e i paesi sudamericani, soggiornando a Cuba, Isola di Puerto Rico, Messico fino a giungere in Italia, a Roma, e in Svizzera presso La Pièce. All'inizio di questa sua lunghissima prova esistenziale, Zambrano in *Filosofía y poesía*, come abbiamo visto, ripercorre, sin dalla condanna dell'arte poetica da parte di Platone, il conflitto tra filosofia e poesia giungendo però a una terza via che è quella della mistica, vedendo in quest'ultima un vero compirsi del mistero dell'amore. Lungi da appiattire la profondità di tali termini, Zambrano parla dell'“idea primera que del amor se crea, es ya mística. Por eso es un gran error lo que tantas

³ Per un approfondimento sul tema dell'esilio in María Zambrano, rimandiamo ai seguenti saggi e volumi: Martín (2006); Bundgård (2007); Verdú de Gregorio (2007); Durante (2008).

veces se ha dicho: que el amor místico es un trasunto del amor carnal tal y como se da” (Zambrano 2017 [1939], 63)⁴. La sopravvivenza della poesia nel Cristianesimo si ha, secondo Zambrano, proprio grazie all’opera dell’amore. L’esempio, altissimo, di coniugazione tra poesia e mistica è quello di san Juan de la Cruz e del suo *Cántico espiritual* quale fonte inesauribile di immagini e di lemmi che tornano nella scrittura di Zambrano più volte sia come *exempla* sia come nervature della sua scrittura. Oltre al tema amoroso, che ha come oggetto imprescindibile la distanza, Zambrano fa riferimento anche alla fenomenologia del desiderio. Questo tratto caratterizza indubbiamente anche la poesia di Sara Virgillito, così come quella delle altre autrici di cui abbiamo parlato.

La differenza tra parola filosofica e parola poetica consiste nel fatto che la prima ricerca instancabilmente la precisione, tracciando un percorso sicuro mentre, al contrario, la seconda è irrazionale e non segna alcun sentiero. La parola della poesia vaga, persa. Sebbene entrambe condividano la stessa radice e la stessa ragione, l’una desidera essere verità, l’altra invece non pretende questo ma vuol ritornare al paradiso originario, “la palabra que significa la apertura total de una vida a quien su cuerpo, su carne y su alma, hasta un pensamiento, sólo le sirven de instrumentos” (ivi, 103)⁵. La parola della filosofia definisce, la parola della poesia cerca di penetrare l’inesprimibile.

Nel 1950 Zambrano pubblica *Hacia un saber sobre el alma*, volume che raccoglie scritti risalenti al periodo intercorso tra il 1933 e il 1944 e dunque alcuni sono coevi a *Filosofía y poesía*. Usciti in rivista e poi inseriti nel volume, i saggi di *Hacia un saber sobre el alma* hanno al centro, ancora una volta, la discussione del rapporto tra le due forme di ragione, quella mediatrice e quella poetica che hanno guidato, confessa Zambrano, tutta la sua attività filosofica se “es que ha sido así, filosofar, pues signo ha sido de mi vida el someterme a la prueba de la renuncia a la filosofía” (Zambrano 2012 [1950], 9)⁶. Sono tre i momenti in cui Zambrano ha sentito l’impulso di deviare dal cammino filosofico e in questa nota esplicativa è lei stessa a fornirci la descrizione di questi tre momenti cruciali: il primo risale al momento di avvicinamento allo studio della filosofia, quando Zambrano sentiva una forte attrazione per l’oscurità di cui parlava Zubiri e la chiarezza trasparente di Ortega y Gasset. Zambrano sentiva di appartenere al

⁴“idea originaria che si crea dell’amore” e che “è già mistica. Per questo è un grande errore dire [...] che l’amore mistico sia un corrispettivo dell’amore carnale tal quale si dà” (Zambrano 2010 [1998], 77, trad. di Sessa).

⁵“la parola che significa l’apertura totale di una vita per colui al quale il suo corpo, la sua carne e la sua anima, perfino il suo pensiero, servono solo come strumenti” (trad. ivi, 117).

⁶“di questo si è veramente trattato, far filosofia, dato che una costante della mia vita è stata quella di sottopormi alla prova della rinuncia alla filosofia” (Zambrano 2004 [1996], 3, trad. di Nobili).

punctum focale della tensione polare tra queste due forze e, conseguentemente, la consapevolezza che non sarebbe mai arrivata a comprendere nulla. Tuttavia la pulsione ad abbandonare gli studi fu taciuta, rimasta a lungo segreta finché un giorno, racconta, un raggio di luce attraversò la tendina nera dell'aula in cui Zubiri stava spiegando Aristotele e lì ebbe una rivelazione, quella che definisce “la penumbra tocada de alegría” (ivi, 10)⁷, che la spinse a continuare lo studio della filosofia. Il secondo momento invece fu quando si immerse nell'aspirazione a costruire una nuova Spagna insieme agli altri giovani. Il terzo momento in cui si è allontanata dalla filosofia coincide con la rinuncia ad entrare nel Partito socialista; tuttavia non riuscì del tutto ad abbandonare quegli studi e continuò ad interessarsi al pensiero pitagorico. Queste postille biografiche, ormai conosciute per coloro che si avvicinano allo studio di Zambrano, sono interessanti per comprendere il suo percorso atipico all'interno della filosofia antica, sebbene il suo pensiero fosse nutrito dalle letture di Plotino, Aristotele, Spinoza, Max Scheler, seguendo quell'*ordo amoris* in cui non solo confluiscano tali personalità ma avvicinando ad esse, come controcanto, i poeti. Infatti alla teologia di Plotino – in cui Zambrano vedeva la nascita dei sintagmi del simbolo di Nicea, tutt'oggi presente nella liturgia, “luce da luce” e “Dio vero da Dio vero” – affianca la poesia luminosa di Lorca. Nell'immensità dell'esilio, Zambrano ripercorre le tappe del suo pensiero, attraversando quello di alcuni autori e soffermandosi su quelli a lei più affini, come Max Scheler e la sua elaborazione del sapere del cuore. Zambrano traccia allora un sentiero tra anima e ragione, vedendo come l'anima sia stata legata a vari pensieri, declinati secondo i momenti storici e auspicando a una ricerca delle ragioni del cuore. Non possiamo soffermarci sulla profondità dell'elaborazione della metafora del cuore, sebbene essa sia impiegata più volte nell'opera zambranianiana, poiché tentiamo di seguire il filo della ragione poetica, e di individuarne caratteri e modalità. In tal senso, invece, è necessario guardare a un saggio illuminante di Zambrano che ha come titolo “Por qué se escribe” in cui esamina il rapporto tra γραφή e φωνή (*grafè* e *fonè*) e afferma che “escribir es defender la soledad en que se está” (ivi, 35)⁸, una solitudine preziosa, necessaria così come il silenzio e l'esilio. E se nello scrivere si tende a trattenere le parole, nel parlare esse sono liberate. Questa opposizione si basa su due diverse necessità: quando si parla, per Zambrano, significa che si ha bisogno di appagare il desiderio immediato di pronunciare le parole che abbiamo dentro e in tal senso si diventa prigionieri di ciò che è stato detto; mentre lo scrivere possiede la funzione di salvaguardare questo atto, di mettere in salvo le parole. Le motivazioni che conducono allo scrivere allora sono soprattutto quelle di voler comunicare un segreto, ovvero espri-

⁷ “la penumbra toccata d'allegria” (trad. ivi, 4).

⁸ “Scrivere è difendere la solitudine in cui ci si trova” (trad. ivi, 23).

mere “lo que no puede decirse con la voz por ser demasiado verdad; y las grandes verdades no suelen decirse hablando” (ivi, 38)⁹. I sentieri mistici presenti nella filosofia zambranianana sono interessanti poiché fanno riferimento a un segreto insito nella parola, nell’*intimus*. Tale segreto non può essere condiviso né del tutto compreso dallo scrittore o dal poeta a meno che questi non lo carpisca profondamente. Infatti

el hablar sólo dice secretos en el éxtasis, fuera del tiempo, en la poesía. La poesía es secreto hablando, que necesita escribirse para fijarse, pero no para producirse. El poeta dice con su voz la poesía, el poeta tiene siempre voz, canta, o llora su secreto. El poeta habla, reteniendo en el decir, midiendo y creando en el decir con su voz, las palabras [...] el escritor lo graba, lo fija ya sin voz. Y es porque su soledad es otra que la del poeta. (*Ibidem*)¹⁰

Ecco che ci ritroviamo, nuovamente, nella sfera semantica della poesia, del suo valore alto e sacro, poiché è proprio “la poesía primera [...] lenguaje sagrado” (ivi, 45)¹¹ che possiamo conoscere. Ma questa parola originaria, che precede la storia, che si fa preghiera, che è pianto e canto, può essere creatrice solo quando in essa si unisce anzitutto il suo contrario, ovvero il silenzio, e al contempo con il ritmo, l’immagine e il pensiero. Vagliando ancora le tracce genealogiche della poesia e della filosofia, Zambrano definisce i caratteri e segna l’abissale e repentina separazione delle due, ponendo però il postulato di un legame filiale tra esse ovvero “la filosofia [...] pero, hija de la Poesía” (ivi, 53)¹². Inoltre espone un’intuizione, a mio avviso fondamentale e al limite della contraddizione, sostenendo che poesia e filosofia ambiscono entrambe ad essere un sistema: “el Sistema ha sido la forma pura de la Filosofía en la moderna cultura occidental; y es también poesía” (ivi, 54)¹³. L’auspicabile unità tra filosofia e poesia allora si muove sulle coordinate stesse della parola e del sistema che rimanda a una compiutezza, come avviene nella musica. Tale unione è identitaria in un rapporto che è simile a quello che intercorre tra il Creatore e la sua

⁹ “Ciò che non si può dire a voce perché troppo vero; le grandi verità non si dicono parlando” (trad. ivi, 25).

¹⁰ “La parola rivela segreti soltanto nell’estasi, fuori dal tempo, nella poesia. La poesia è un segreto parlato, che deve essere scritto per fissarsi, non per essere prodotto. Il poeta esprime con la propria voce la poesia, il poeta ha sempre voce, canta o piange il suo segreto. Il poeta parla, trattenendo le parole nel dire, misurandole e creandole nel dire della sua voce [...] Lo scrittore invece incide, fissa immediatamente senza voce. Perché la sua solitudine è diversa da quella del poeta” (trad. ivi, 26).

¹¹ “La poesia originaria [...] il linguaggio sacro” (trad. ivi, 33).

¹² “La Filosofia” è “pur sempre figlia della Poesia” (trad. ivi, 39).

¹³ “il Sistema è stato la forma pura della Filosofia nella cultura occidentale moderna; ma è anche poesia” (trad. ivi, 40).

creazione. Al di là di queste due forme di pensiero sta la Religione; anche in questo caso Zambrano sottolinea la speranza che tale triade si unisca in un unico sistema. Ma affinché ciò accada esse hanno necessità di “aclararse mutuamente, recibir su luz una de otra, reconocer sus deudas, revelar al hombre medio asfixiado por su discordia, su permanente y viva legitimidad; su unidad originaria” (ivi, 56)¹⁴. Sul rapporto tra filosofia e mistica, Zambrano si sofferma nuovamente quando affronta il tema della Guida che per lei è la forma di un sapere esperienziale, poiché il potere della filosofia consiste nel liberare l'uomo dalla prigionia attraverso una conoscenza razionale e dunque intendendo la mistica come limite della filosofia. Mistica e filosofia possiedono la medesima aspirazione a trascendere la prigionia e dunque a salvarsi dalla condizione carcerante. Zambrano osserva che “el saber de experiencia, aunque sea místico, es anterior a la filosofía, si es que no la niega por paracer innecesaria” (ivi, 83)¹⁵. Una delle guide che hanno innamorato Zambrano – per usare una sua espressione – è Juan de la Cruz. Nelle opere del mistico spagnolo non solo si coniugano poesia e mistica ma esse rappresentano una fonte di immagini che tornano ripetutamente nelle poesie e nelle prose delle autrici del Novecento. *L'imgo princeps* è indubbiamente quella della *noche oscura*, momento in cui l'anima soccombe all'oscurità e la sua interezza si dissolve nell'abbandono totale. In Juan de la Cruz, così come nei mistici ortodossi, il dissolvimento dell'intelletto corrisponde a quello dell'essere poiché “el ser mismo se trascienden para deshacerse, para desnacer en esa realidad última y suprema, a quien la inteligencia pura situó ‘más allá del ser y de la esencia’. Suprema realidad que trasciende todo bien y toda idea; seno infinito, donde hundirse es renacer” (ivi, 163)¹⁶. In Juan de la Cruz, Zambrano scopre quella conoscenza per amore che è per lei un metodo vero e proprio e anche la forma più esatta per la propria concezione di *razón poética*. Le radici del suo pensiero si innestano proprio nella terra natia e dunque nella mistica e nella poesia spagnola. La mistica di Juan de la Cruz è stata definita *mistica chiara* ovvero della creazione, ove si ritrovano figure retoriche e *tòpoi* stilistici legati al desiderio amoroso. Nella sua testimonianza letteraria, la poesia arriva a dire quello che non si può enunciare.

La formazione filosofica di Zambrano è stata altresì costellata di maestri e guide importantissimi – Ortega, Zubiri, Unamuno – e tuttavia si in-

¹⁴ “Chiarirsi mutuamente, ricevere ciascuna la luce dell'altra, riconoscere i propri dubbi, rivelare all'uomo mezzo asfissiato dalla loro discordia la propria legittimità permanente e viva; la propria unità originaria” (trad. ivi, 42).

¹⁵ “Il sapere dell'esperienza, per quanto sia mistico, è anteriore alla filosofia, a meno che non arrivi a negarla perché la considera non necessaria” (trad. ivi, 63).

¹⁶ “L'essere stesso si trascende per dis-farsi, per dis-nascere in quella realtà ultima e suprema che l'intelligenza pura situò ‘al di là dell'essere e dell'essenza’. Realtà suprema che trascende ogni bene e ogni idea, spazio infinito in cui inabissarsi e disnascere” (trad. ivi, 138).

cammina in un sentiero tutto suo. Dal pensiero di Ortega, per esempio, si distanzia proprio sul significato di *razón poetica*, dal momento che per Ortega la mistica non possedeva la stessa brama di chiarezza che invece ravvisava nella filosofia, che mira alla ἀλήθεια (*alètheia*) ovvero allo svelamento. Zambrano elabora la metafora delle viscere che corrispondono agli *inferos* dell'anima, le *entrañas* sono il luogo privilegiato, intimo e nascosto in cui il *Deus absconditus* si rivela. Zambrano supera l'idea di ragione vitale presente in Ortega e si avvicina in tal senso più a Unamuno, il quale trovava nel misticismo spagnolo – in Juan de la Cruz e Teresa d'Ávila in *primis* – l'aspirazione rigenerativa. Tuttavia Unamuno non è mistico perché non va oltre, mentre l'idea di ragione poetica in Zambrano si apre alla mistica, in cerca di un metodo che possa esprimere ciò che è indicibile e ineffabile. Unamuno, ricorda Zambrano, segue la sua religione poetica conquistando il linguaggio in cui “la palabra se le desata, se le da, al írsele revelando su religioso sentir, en un proceso que se diría único y que podría ser el paradigma de un tipo” (ivi, 158)¹⁷. La religione poetica di Unamuno si concretizza nella sua intera esistenza, il verbo parla all'interno dei suoi confini e tutto ciò che “queda más allá del confin último, del silencio y de lo indecible, por ella, al fin, revelado como tal” (*ibidem*)¹⁸. In Unamuno si attua allora una fede nella parola che si fa dono di grazia e lotta con l'oscurità che inevitabilmente la avvolge.

Un'opera fondamentale è indubbiamente rappresentata da *El hombre y lo divino*, edito nel 1955, in cui María Zambrano ripercorre da un punto di vista filosofico, poetico, antropologico e religioso la storia dell'uomo, discendendo sino alle radici, avvicinandosi al divino. Sono pagine che, come anticipa nella prefazione, sono fuggite alle fiamme, alla distruzione totale. Sembra quasi recriminare una qualche imperfezione del testo poiché, sostiene, quando chi scrive si accorge di ciò che sta facendo perde l'innocenza e la gratuità originarie, “el cristal se empaña o se rompe” (Zambrano 1990 [1955], 10)¹⁹. Anche la scrittura di Zambrano, come quella di Virgillito, è sedimentata nel tempo presente, nell'*hic et nunc*, nel sempre. Lo scrivere senza una finalità è la miglior prova di preservazione del sacro. Zambrano torna sulle questioni sollevate dall'immensità dell'esilio e tutti i frammenti della sua formazione filosofica e il suo cammino esperienziale si coniugano in quest'opera cardine dove postilla una glossa costitutiva di tutto il suo pensiero ovvero che la filosofia è la “transformación de lo sagrado en lo

¹⁷ “La parola si scioglie, gli si concede man mano che gli si rivela il suo sentire religioso, in un processo che si direbbe unico e che potrebbe essere paradigma di un carattere” (trad. ivi, 167-168).

¹⁸ “Resta oltre il confine ultimo, oltre il silenzio e oltre l'indicibile, da essa rivelato, alla fine come tale” (trad. ivi, 168).

¹⁹ “Il cristallo si offusca o si rompe” (Zambrano 2009 [2001], 6, trad. di Ferraro).

divino” (ivi, 77)²⁰. Tale affermazione è edificata anche sulla distinzione tra sacro e divino poiché il primo è qualcosa emanato dalle radici, è “il fondo ultimo della realtà” mentre il secondo, il divino, è la manifestazione del sacro. Vagliando le varie cosmogonie, Zambrano guarda al contesto cristiano, ponendo attenzione sulla rivelazione di Dio per incarnazione. Il *lògos* incarnato dunque è l’ineffabile.

È proprio in quest’opera degli anni ’50, scritta durante e dopo il soggiorno a Roma, che la folgorazione della presenza di Dio nella sua vita diviene ancora più accesa. In questo testo dunque Zambrano lega tutti i frammenti del suo bagaglio epistemologico, unendo parola poetica e pensiero fino al successivo *Claros del bosque*, dove l’indicibile sarà simboleggiato dal *claro*. Siamo dinanzi a una nuova filosofia, a un nuovo metodo, che non teme la contaminazione con la poesia e la mistica anche perché non giungerà mai a un ibrido, piuttosto a un unico pensiero ancipite. Zambrano resta convinta della natura bifida del cammino tra poesia e filosofia, certa dell’esistenza di alcuni momenti privilegiati – forse si potrebbe azzardare aurorali – in cui filosofia e mistica sono coniugate. *El hombre y lo divino* appare come una fucina vulcanica di simboli e metafore – *la nada, el sacro, el corazón, el sueño* – che ritornano in tutte le opere di Zambrano. Inoltre la *nada*, simbolo per eccellenza nella scrittura mistica apofatica, ne *L’uomo e il divino*, quando passa attraverso le viscere, si trasforma in essere; sono queste a darle l’essere di cui soffrono, “las cosas que no son nada, son algo cuando se las padece. Hasta el vacío, hasta la ausencia cobra carácter positivo y se semeja a la presencia” (ivi, 166)²¹. È a partire dalla seconda metà degli anni ’50 che la filosofia poetica di Zambrano modifica le sue coordinate diventando una religione poetica e mistica. Sono gli anni che condurranno alla pubblicazione delle opere in cui il sentire mistico si intensifica, come si evince non solo dai dati biografici – Zambrano infatti visse dal 1953 al 1976 a La Pièce in Svizzera in una casa al limitare del bosco – ma anche dagli epistolari con Rivas, Simons e Andreu. Questa terza tappa del percorso esistenziale di Zambrano, che durerà fino al ritorno in patria (1989) e poi fino alla sua scomparsa nel 1991, segnala la pubblicazione di testi cardine per il suo pensiero mistico: ho già menzionato *Claros del bosque* (1977), a cui faranno seguito *Los bienaventurados* (1979), *De la aurora* (1986) e infine *Notas de un método* (1989). Un decennio di pubblicazioni, dunque, in cui il pensiero mistico maturato da Zambrano nel corso degli anni dell’esilio – vissuti tra l’Italia, la Francia e la Svizzera – si concretizza in quella *razón poética* cercata per anni. Vedremo l’importanza di alcune immagini e meta-

²⁰ “Trasformazione del sacro nel divino” (trad. ivi, 69).

²¹ “Le cose che non sono nulla, sono qualcosa quando le si patisce. Perfino il vuoto, perfino l’assenza acquista un carattere positivo e si fa simile alla presenza” (trad. ivi, 184-185).

fore nei *Chiari* e in *Dell'aurora*, in particolare la luce e l'acqua come due elementi imprescindibili e incredibili agenti di trasformazione accompagnati dalla *noche oscura*. Si aprono cioè nuovi sentieri all'interno della filosofia zambranaiana ma essi non sono dei percorsi o delle strade, quanto epifanie luminose che si dischiudono improvvisamente nell'oscurità²².

Vorrei percorrere i *senderos* nascosti, quelli delle carte private, degli epistolari in cui Zambrano suggella il proprio ipogeo teologico, mistico e poetico sotteso al pensiero filosofico. Penso in particolare all'epistolario con Andreu che recentemente è stato argomento di un convegno di studi²³, a cui rimando per un'analisi esaustiva. Tuttavia sono presenti alcuni spunti di riflessione interessanti: nella prima lettera (La Pièce, 4 ottobre 1973), è sottolineata l'importanza inestimabile dell'amore, poiché solo grazie ad esso il divino è in grado di circolare dal momento che

el amor que circula, como el Verbo, juntos los dos. Y el amor es un reyno, como sabes, no el exclusivo amor que para las gentes, comprendidas católicas y cristianas, que monopoliza el nombre. Si amor no hay en la amistad o a la inversa, si la amistad no es una fuente dentro del reyno del Amor, entonces ... ¿qué amor es ese? Si fraternidad no hay ¿se puede amar a los padres de verdad? La fraternidad lo envuelve todo y ojalá el yugo que ponían a los esposos hubiera sido entendido así permanentemente. (Zambrano, Andreu 2002, 27)²⁴

I nuclei essenziali dell'epistolario ruoteranno proprio intorno alla circolazione del Verbo e al significato dell'Amore, dello Spirito, della figura della Vergine. Commentando le opere del teologo Andreu, a cui Zambrano riconosce un'intelligenza straordinaria, pur riconoscendo che nella sua brillante riflessione intorno ad argomenti di profondissima levatura teologica, manca il vuoto. Figura mistica anch'esso, fondamentale per Zambrano che afferma, richiamando sia la filosofia greca, attraverso una citazione da Empedocle, sia il Vangelo, che

diría que un cierto vacío, un hueco lo más puro posible había de ser, lo más silencioso que te permita respirar mejor, y ordenar tus tiempos en forma

²² Rimandiamo a una prossima pubblicazione la disamina delle opere di questo periodo soprattutto in relazione alle due grandi immagini presenti, luce e acqua.

²³ Agustín Andreu, Zucal Silvano, Vantini Lucia, *et al.* (2018).

²⁴ "l'amore che circola, come il Verbo, i due assieme. L'amore è un regno, come sai, e non mi riferisco all'amore esclusivo che tiene bloccata la gente, compresi i cattolici e i cristiani, e che monopolizza il nome. Se non c'è amore nell'amicizia o se, viceversa, l'amicizia non è una fonte all'interno del regno dell'Amore allora ... di che amore si tratta? Se non c'è fraternità, si possono davvero amare i genitori? La fraternità comprende tutto, e magari fosse sempre stato inteso in questo senso il giogo che un tempo mettevano agli sposi" (Zambrano, Andreu 2014, 47, trad. di Moretti).

que se cumpla en ti el dicho de Empédocles: repartiendo bien el logos, dividiéndolo bien por tus entrañas. Y por cuenta de la Acelga que te lleve a repetir aun sin palabras la palabra de la Ancilla: “Fiat mihi secundum verbum tuum” al Ángel que le anunciaba la entrada en Ella del Espíritu Santo. Y si me dices que esta actitud, este silencio y estas palabras se dicen de muchas maneras y que en alguna no te ha sido extraña, de acuerdo estaré. (Ivi, 67)²⁵

Tutto si compie nel *Fiat*, dirà altrove. Vediamo come ci sia, in Zambrano come nelle altre autrici, poetesse o pensatrici, un continuo richiamo all'interstizio tra parola e silenzio, e come sia sempre più seducente il richiamo a quel silenzio che non significa, è chiaro, mutismo o rinuncia al dire. Ma è luogo, il silenzio, in cui la bellezza si schiude come un fiore – lo vedremo nei *Chiari del bosco* – e il luogo in cui la parola è custodita, come il chicco del melograno sepolto nell'oscurità. Anche con Andreu riflette sul proprio percorso, sugli insegnamenti dei suoi maestri e sul rapporto con filosofia, metafisica e mistica. Lo fa anche in virtù del significato che assumono metafore e simboli, e anche miti a cui lei ricorrerà spesso – penso soprattutto a quello di Antigone, figura cardine del suo pensiero insieme a Diotima – intendendo queste particelle retoriche che “resumen la experiencia metafísica y física al par. La metafísica es empírica, la filosofía ‘a priori’. Y hay que conjugarlas las dos” (ivi, 71)²⁶. Una delle pagine più belle dell'epistolario è proprio quella in cui Zambrano scrive ad Andreu “in quest'ora nera per me”, trovando alcuni scritti del padre su cui meditare, in particolare su un foglio dal titolo “Il Maestro”, pensando allora di inviarglielo e di pubblicare i suoi scritti con il titolo *Memorie della contemplazione*. In questa occasione Zambrano medita sul silenzio e la parola sostenendo un legame vincolante tra i due:

es que hay algo: susurro, rumor, leve son, balbuce. Quizá un lenguaje perdido, sumergido por este nuestro tan rotundo, tan latino. Estas palabras que aspiran si es que precipitadamente no la dan, a la definición. Al Logos constructor. Y no puedo decirte palabra alguna así como respuesta y aunque no hubiera esas cartas tuyas. (Ivi, 132)²⁷

²⁵ “dovrebbe esserci un vuoto, il più puro possibile, il più silenzioso, che ti permetta di respirare meglio, e ordinare il tuo tempo in modo che si compia in te il detto di Empedocle: ‘Dividendo bene il Logos, distribuendolo bene nelle (tue) viscere’. E da parte della Acelga che ti porta a ripetere, persino senza parole, la parola dell'Ancilla: ‘Fiat mihi secundum verbum tuum’ [Sia fatto in me secondo la tua parola] all'Angelo che annunciava l'ingresso in Lei dello Spirito Santo. E se mi dici che questo atteggiamento, questo silenzio e queste parole si dicono in molti modi e che alcune di esse non ti sono estranee, sarò d'accordo” (trad. ivi, 88).

²⁶ “riassumono allo stesso tempo l'esperienza fisica e metafisica. La metafisica è empirica, la filosofia ‘a priori’. E bisogna coniugarle entrambe” (trad. ivi, 92).

²⁷ “il fatto è che qualcosa c'è: un sussurro, un mormorio, un suono leggero, un balbettio. Forse un linguaggio perduto, sommerso del nostro così sonoro, così latino. Queste

Il balbettio, il tremore sono elementi del linguaggio mistico poiché il balbettare è “una pratica, dato che non significa banalmente spezzare la voce sulle singole sillabe, ma esitare per commozione e tremore davanti alle parole che si desidera trovare ogni volta che si è nella condizione di re-imparare a parlare per tentare di dire esperienze che hanno il sapore del nuovo inizio” (Buttarelli 2002, 13). La parola, dunque, proviene dal silenzio ed è pertanto con esso legato al tempo. Su tale rapporto, in cui si inserisce anche la poesia, Zambrano scrive un saggio dedicato alla memoria del padre Blas José Zambrano, ove constata che le discese della poesia negli inferi dell’anima dell’uomo non avvengono più dal momento che nell’abisso nasce la parola poetica, distaccata dal tempo, e che ad esso oppone una forma, una consistenza, quasi un corpo. Le catabasi poetiche nell’oscurità degli inferi sono state numerose fino a che la poesia non intese restarvi e dimorarvi. Eppure ogni discesa comporta una risalita e in tal senso la parola porta sempre con sé qualcosa, anche l’inesprimibile, anche l’ineffabile poiché “todo lo que se dice nace, como luz que vemos, de una placenta de sombra” (Zambrano 2002 [1965], 216)²⁸. Così anche la poesia proviene dagli ònfalli, scrive Zambrano, ovvero dagli anfratti da cui giungono le anime di coloro che sono andati nell’Oltre. Ebbene Zambrano distingue poesia e filosofia sostenendo che quest’ultima non possa dirigersi così lontano come invece fa la poesia poiché la parola poetica è comparsa prima di quella filosofia. Il merito, però, di questa filosofia è stato quello di liberare la parola separandola dalla “melodía de lo indecible, dejándola sola, a solas consigo misma para que prosiguiera el curso de su propio ser; ensimismándola en su ser, creando el vacío – el horizonte – y el silencio. La reflexión – ‘dioanoia’ – es el diálogo silencioso del alma consigo misma” (ivi, 217)²⁹. L’atto separatorio compiuto dalla filosofia sulla voce faceva entrare, di conseguenza, la parola dentro il visibile e dunque nella chiarezza diafana. Zambrano fa allora riferimento alla figura dell’idiota, colui cioè che non ha quasi più la parola ma nel quale qualcosa discende,

penetrándolo, inundando ese vacío, donde se forma la palabra, ese hueco donde resuena ya antes de ser pronunciada. Esa mágica gruta donde la palabra reverbera, lámpara, cristal. Y cueva oscura también, donde palabras ciegas no encuentran la salida [...] Algo ha caído en lo hondo del alma del

parole, se aspirano alla definizione, non ne danno una precipitosamente. Aspirano al *Logos* costruttore. Non posso darti alcuna parola come risposta, anche se non ci fossero quelle tue lettere” (trad. ivi, 159).

²⁸ “tutto ciò che viene detto nasce, come la luce che vediamo, da una placenta di ombra” (Zambrano 2007, 212, trad. di Fiordaliso).

²⁹ “melodia dell’indicibile, lasciandola sola, sola con sé stessa affinché proseguisse il corso del suo stesso essere; racchiudendola nel suo essere, creando il vuoto – l’orizzonte – e il silenzio. La riflessione – la ‘dianoia’ – è il dialogo silenzioso dell’anima con sé stessa” (trad. ivi, 213).

idiota, en ese su centro y en esas sus oquedades en los lugares de la palabra, haciéndose su dueño. Un silencio, sin duda: el silencio que desciende desde los remotos cielos. (Ivi, 231)³⁰

L'immagine dell'idiota richiama quello del folle del villaggio, dell'esiliato e dunque della follia che deriva dalla mancanza dell'Altro.

Zambrano fa riferimento ai mistici, i quali

lograron abstraer el tiempo casi enteramente, vivir en dos tiempos o en tres, como le sucedió a Teresa de Ávila, tan lejos que la tenía y había vuelto a pensar en ella?

Quizá porque ella, Teresa, vivió el "instante" en el éxtasis, el tiempo histórico en su acción en el mundo, entre el mundo, y vivió también el tiempo de la meditación...

Ya que sólo el éxtasis, en cualquiera de sus formas, parece agotar el anhelo, la expectación de la vida humana, esa espera que cada instante del tiempo sucesivo nos trae, esa promesa desmentida cuando sólo vemos que se cumple la misma ley. (Zambrano 2011a [1989], 133)³¹

La parola in Zambrano si fa rivelazione, approssimazione al silenzio poiché le parole, scrive all'amica e poetessa Reyna Rivas, si formano in una grotta per poi uscire intere "come da un lungo e profondo silenzio" (Zambrano 2007a, 25). Per Zambrano, dunque, la parola è sepolta nell'oscurità, tuttavia ciò che dobbiamo tener presente nella discesa entro i suoi testi, così refrattari alla sistematicità soprattutto dagli anni '60 in poi, è la continua seduzione dell'origine, il richiamo di quella parola angelica riflessa nella parola umana. La scrittura di Zambrano non è visionaria come la poesia di Sara Virgillito, si avvicina certo alla liturgia di Cristina

³⁰ "penetrandolo, inondando quel vuoto, dove si forma la parola, quella cavità dove risuona ancor prima di essere pronunciata. Quella magica grotta dove la parola riverbera, lampada, cristallo. E anche caverna oscura, dove parole cieche non trovano l'uscita... Qualcosa deve essere caduto nel profondo dell'animo dell'idiota, in quel centro e in quelle cavità nei luoghi della parola, e si è impossessato di lui. Un silenzio, senza dubbio: il silenzio che discende dai cieli remoti" (trad. ivi, 223).

³¹ "arrivarono alla quasi totale astrazione dal tempo, a vivere in due o tre tempi, come accade a Teresa d'Avila, alla quale era tornata a pensare, malgrado fosse così lontana da lei? Forse perché Teresa visse l'istante nell'estasi, visse il tempo storico nella sua azione nel mondo, dentro il mondo e, insieme, il tempo della meditazione... Solo l'estasi, in una qualsiasi delle sue forme, sembra esaurire l'anelito, l'aspettativa della vita umana, quella speranza che ogni istante del tempo successivo porta, quella promessa smentita solo quando vediamo che si compie la stessa legge" (Zambrano 2000, 119, trad. di Prezzo e Marcelli).

Campo ma è ancora qualcosa di diverso. Non è voce di lode, non è canto creaturale, bensì, a mio avviso, una parola raccolta, entusiasta, pronta alla meraviglia, *ensimismada*, raccolta in sé. Formalmente, la scrittura di Zambrano si avvicina al balbettio, al tremore e dunque una scrittura quasi aforistica. Proceede per piccole epifanie, mai sciolte tra di loro ma nemmeno legate in una sigillata concatenazione sistematica. Sono piccoli sintagmi compiuti in sé, affermazioni lapidarie che hanno senso anche isolate dal resto del testo, che pur si rende necessario. Luminosità stellari, diremmo con un'immagine poetica, poiché la filosofia di Zambrano accede non solo a un mondo immaginale ma anche a un linguaggio altro rispetto alla canonicità della filosofia secolare. Questo, certo, accade a livello epistemologico ma anche testuale. La parola dunque come rivelazione e incarnazione: in principio era il Verbo ma non lo hanno accolto, come gli apostoli che dormono nel Getzemani. Così Zambrano, osserva Chiara Zamboni, "riprendendo il vangelo di Giovanni, lega la parola all'amore, alla carne, ad un tempo aperto all'infinito. È la parola iniziale, donata, ricevuta" (Zamboni 2002, 91). La parola originaria si manifesta per poi occultarsi immediatamente, tuttavia lascia una traccia che come la luce aurorale resta impressa nella roccia che la trattiene. Il tessuto simbolico sotteso alla scrittura di Zambrano è cifrato dalla compresenza di suggestioni provenienti dalla mistica, dalla cabala, dai Catari, dalla poesia spagnola, dal Vangelo, dallo stoicismo e dal neoplatonismo. Inoltre, lo ricorda ancora Zamboni, anche la filosofia religiosa dell'Iran sciita islamico concorre a entrare nell'immaginario di Zambrano che corrisponde al mondo dell'Angelo. Inoltre

la dimensione immaginale, nella quale si ascolta il canto delle pietre e il sacro dei luoghi nel loro sbocciare e acquietarsi, è quella propriamente poetica. È infatti alla poesia e alla ragione poetica che Zambrano affida l'ascolto del *logos* dei luoghi, delle cose e anche di quel non so che, che balbetta nel fondo vitale anche dei sistemi filosofici e dei teoremi di matematica. (Ivi, 101)

Le parole sono dunque innamoranti e il loro bacino immaginale è fonte inesauribile. Zambrano lavora su immagini, metafore e simboli. Della metafora, il cui etimo suggerisce proprio un trasporto, un trasferire non tanto da una parte all'altra ma attraverso, oltre, tra due poli, Zambrano sostiene che è

Una forma de relación que va más allá y es más íntima, más sensorial también, que la establecida por los conceptos y sus respectivas relaciones [...] Ciertas grandes privilegiadas metáforas, como la de la luz, como la del corazón, como la del fuego, han penetrado en los más altos planos del pensamiento abstracto y allí se han instalado, podríamos decir que permanente-

mente, ricas de significaciones, inagotables de sentido. (Zambrano 2011b [1989], 158-159)³²

A proposito di questi elementi della scrittura, e anche del linguaggio, Zambrano discutendo con Andreu osserva come simboli e metafore abbiano costituito nella religione e nella liturgia la perfezione, affermando che nella tradizione René Guénon sia stato maestro in modo ineguagliabile circa la formulazione di simboli. Uno dei tratti fondamentali per Zambrano a proposito della funzione di simboli e metafore è l'idea che essi siano in grado di "trascender las 'aporías'. Las aporías de la Razón y las paradojas de la Vida. Todo esto es Método = vía de acceso, metas que se trascienden" (Zambrano, Andreu 2002, 197)³³. Il linguaggio di María Zambrano è stato definito oracolare, assimilabile a quello sibillino e profetico. Un linguaggio poetico, oracolare ma non oscuro. Si potrebbe pensare che l'oracolarità della parola sia legata a una refrattarietà della chiarezza, ma in realtà, nel caso di Zambrano, "il linguaggio oracolare ha qualcosa in comune con la teoria [...] Sono le parole che fanno vedere quello che è, quando quello che è manifestato al corso spontaneo del pensiero: cioè quando quello che è acconsente a rivelarsi al pensiero umano" (Rivera Garretas 2002, 121). Linguaggio simbolico e mediatore che non si vede dal di fuori poiché proviene dal di dentro. L'osmosi tra dentro e fuori è presente anche in Zambrano. Allora il linguaggio è anche teologico e mistico, sebbene esso non sia eccessivo come accade per altre autrici, come per esempio per Virgillito, neanche quando ci troviamo di fronte a un testo fortemente mistico in cui sono presenti tutti gli elementi costanti nella scrittura filosofico-poetica di Zambrano – il silenzio, il terrore, l'abisso del nulla, l'ombra, il vuoto – che si fa interrogazione, dubbio, tremore:

Oh, Dios, creo en ti, te siento y me penetras. Eres el gran silencio que aquie-
ta mis sienes, el terror que invade mi corazón, el abismo de nada donde se
despeñan mis pensamientos, el vacío en que naufrago y hace brotar mi vida,
mi vida, para ocultarme de ti. Mi vida basta para ocultarme del terror de
tu presencia; tú estás detrás de ella, saltando a mi través. Yo sé, Señor, que
te encontraría, pero tengo miedo a despeñarme por ese solo abismo de la
nada del cual huyo. Todas las cosas concretas han salido de ese nada. Pero,
¿son ella? ¿Son en el fondo ella? ¿Podemos realmente vivir entre cosas, o
son ellas sólo sombras? ¿Le es posible al hombre vivir entre cosas? ¿O estás

³² "una forma di relazione che va al di là ed è più intima, anche più sensoriale, di quella stabilita dai concetti e dalle loro rispettive relazioni [...] Alcune grandi metafore privilegiate, come quella della luce, del cuore, del fuoco, sono penetrate negli strati più alti del pensiero astratto e lì si sono installate, potremmo dire permanentemente, ricche di significato, inesauribili di senso" (Zambrano 2008 [2003], 121, trad. di Tarantino).

³³ "trascendere le 'aporie'. *Le aporie della ragione e i paradossi della Vita. Tutto questo è Metodo = via d'accesso, mete che si trascendono*" (Zambrano, Andreu 2014, 21, trad. di Moretti).

se hunden cuando el hombre pretende apoyar su existencia en ellas? ¿Le es posible al hombre sólo apoyarse sobre la nada y el ente? ¿Cuántas veces la metafísica, al intentar volver sobre la verdad, sobre el qué de la vida humana se ha encontrado con el ser, con el no ser? ¿Con el todo, con la nada? ¿En su raíz con la nada, siempre con la nada? (Zambrano 2014a, 226)

Un testo antico, risalente al 1933, quando ancora Zambrano non aveva maturato il sentiero mistico. Eppure sin da quel tempo, allora, si apriva in lei quel varco luminoso che chiamerà aurora.

VI
EREMO E CONTEMPLAZIONE:
ADRIANA ZARRI E ANTONELLA LUMINI

Un'altra tappa fondamentale in questa costellazione di pensatrici, filosofe e poetesse, è costituita dalla presenza di coloro che hanno scelto di vivere un'esperienza eremitica, su modello dei padri e delle madri del deserto, compiendo una scelta estrema, sebbene molto differente dai percorsi tradizionali. La mistica femminile, come suggerisce la studiosa Luisa Muraro, è un'avventura amorosa, è la ricerca dell'Altro. Non è una pratica religiosa, è un cammino profondo suggellato da un abbandono totale a Dio; un percorso in cui la contemplazione diviene non solo una pratica ma una profonda ricerca del silenzio.

Adriana Zarrì¹, teologa e scrittrice, ha scelto di intraprendere una vita da eremita. Ha ritagliato il suo eremo in campagna, vivendo sola e limitando i contatti con l'esterno, pur mantenendo saldo il suo attivismo politico e i propri studi filosofici. Una delle sue opere più interessanti è uscita postuma con il titolo *Un eremo non è un guscio di lumaca* (2012a [2011]), una raccolta di saggi in cui si susseguono immagini, paesaggi, istanti di un percorso difficile. Il volume è composto da saggi, intuizioni, riflessioni che tuttavia ammettono una certa liricità nella descrizione, mantenendo lo *status* teologico. Scissa tra l'essere teologa e contemplativa, fautrice di grandi battaglie e abitatrice dell'eremo, Zarrì sceglie di vivere in questa zona liminare, in un luogo in cui curarsi dell'ambiente e dei suoi esseri viventi; nei suoi scritti, Zarrì esprime la meraviglia dell'esistenza, lo stupore di una natura dimenticata dall'uomo, *captivus* a causa delle costruzioni artificiali. L'eremo non rappresenta un luogo in cui nascondersi, non è isolamento né recidersi alla vita, e nemmeno mostrare indifferenza.

L'eremo non è

un guscio di lumaca, e io non mi ci sono rinchiusa; ho solo scelto di vivere la fraternità in solitudine. E lo preciso puntigliosamente per rispondere all'obiezione che concepisce questa solitudine come un tagliarsi fuori dal contesto comunitario e che – come confonde la comunione con la comunità – confonde anche

¹ Nata a San Lazzaro di Savena, in Emilia Romagna, nel 1919. Ha fatto parte, in età giovanile, dell'Azione Cattolica.

la solitudine con l'isolamento, la misantropia, la chiusura egocentrica. E invece no. L'isolamento è un tagliarsi fuori ma la solitudine è un vivere dentro. L'isolamento è una solitudine vuota. La mia situazione, invece, è una solitudine piena, cordiale, calda, percorsa da voci e animata di presenze. La solitudine non è una fuga: è un incontro, così come il silenzio è un continuo, ininterrotto dialogo. Non si sceglie la solitudine per la solitudine ma per la comunione, non per stare soli ma per incontrarsi, in un modo diverso, con Dio e con gli uomini. Si potrebbe forse dire che la solitudine è la forma eremitica dell'incontro. (Ivi, 28)

I luoghi della vita divengono luoghi dell'anima; per Zarri sono il mulino, la cappella, il solaio, l'eremo, l'orto. Scopre un nuovo amore per la biosfera che la circonda: i tulipani, la neve, le fresie. In questi passi pieni di poesia, di stupori, di riflessioni teologiche in cui si aprono momenti di profondo deserto e silenzi, Zarri non desiste mai dalle lotte, non abdica mai dal suo ruolo e dal suo impegno. Pur consapevole che gli eremiti di città non sono misantropi, ma coloro abitano nel deserto e nel silenzio, Zarri dichiara di aver voluto essere "un'eremita di campagna perché questa mi è assai più congeniale, risponde meglio alla mia sensibilità" (ivi, 128). Nella raccolta saggistica sono presenti passi di intensa bellezza, Zarri è immersa nella creaturalità dell'universo, rapita dalla natura e soprattutto da un'estrema necessità di fare silenzio:

a volte all'improvviso, si sente come riemergere; la fonte secca dà acqua, il buio diventa luminoso; le cose che si erano appiattite, come fiori secchi dentro a una pagina, riprendono rilievo e consistenza, vibrano di vitalità. La caverna si riempie, il silenzio risuona ancora di voci. L'isolamento si fa di nuovo solitudine: piena, densa, vitale. Allora non vorremmo più che, sul viottolo, si affacciasse qualcuno; ma restare in silenzio, come al centro del mondo, godendo quasi di una misteriosa ubiquità; e che tutti gli amici, tutti i luoghi, tutte le situazioni siano come nostre. È l'esperienza dell'eterno, come un uomo può farla sulla terra. (Ivi, 75)

Possiamo notare come il linguaggio di Zarri, rispetto a quello di Campo e Guidacci, sia sorvegliato, sapientemente dosato. Se confrontiamo le prose delle due poetesse con i saggi di Zarri, che pur mantengono un senso forte e alto di liricità, troviamo una qualità diversa della parola, e non solo perché essa è nutrita da solitudine e silenzio. La parola di Zarri, investita certo da un valore teologico, non cede a certe caratterizzazioni della parola mistica, non tende a frantumarsi, a spezzarsi, mantiene una sua unicità e integrità anche quando opera accostamenti oppositivi come il buio e la luce, o la voce e il silenzio. Quest'ultimo è un luogo di "meditati discorsi (diremo meglio 'parole', che hanno uno spessore più denso e silenzioso del discorso). Ma gli incontri profondi e le parole intense non si esprimono necessariamente in dialoghi sui grandi temi della vita o della morte o di Dio" (ivi, 133). Ciò accade, come scrive Massimo Baldini, perché il linguaggio del mistico pro-

duce caos in quello teologico “codificato da secoli, che sembrava intoccabile e refrattario ad ogni sommovimento” (Baldini 1990 [1986], 39). Zarri, a mio avviso, sembra operare, in realtà, proprio dall’interno delle strutture teologiche del linguaggio, dunque sovvertendolo dall’interno, senza ricorrere alla violenza di quello mistico. Mette in nuce al suo discorso la riflessione sulle forme di comunicazione, poiché se l’eremita ricerca il silenzio e la contemplazione, allora anche la sua parola dovrebbe approssimarsi all’assenza del dire. Tra parola e silenzio si svolge anche *Quasi una preghiera* (2012b), dove ancora una volta Zarri mette al centro del suo discorso l’eremo, proponendone un calendario in cui il tempo è scandito dalle quattro stagioni, che possiedono odori, sapori, colori. Nel silenzio le quasi preghiere che l’anima sente conducono all’incontro costante con l’Altro, con l’invisibile, e “la preghiera vera è la grazia al singolare, la tua amicizia, la tua presenza, la tua inabitazione in noi; e si può certo pregare senza chiederti nulla, ma soltanto guardandoti in silenzio, o ascoltando la tua parola biblica, la tua parola interiore, e conversando con te” (Zarri 2012, 5). Per Adriana Zarri la preghiera non è affatto un formulario da imparare a memoria, si tratta piuttosto di un *modus loquendi* che include in sé tutte le domande e i lamenti, è un abbandonarsi. Anche nelle pagine di questa autrice c’è un interlocutore, un Tu invisibile ma che è sempre più presente, reso con l’immagine dell’essere piccoli e racchiusi dentro il palmo della mano:

Stammi vicino, s’io tento di andare lontano! Rincorrimi, s’io tento di fuggire!
E tienimi ben salda e prigioniera, nella libertà del tuo amore, perché non abbia a cadere in servitù del mio egoismo, del mio orgoglio, del mio voler essere al primo posto: prima ancora di te. Invece dammi di poter camminare alla tua ombra: di essere una piccola cosa custodita da te. E verrà sera e notte e inverno; e verrà il freddo e verrà il buio; ma io sarò nascosta e calda, nel cavo della tua mano. (Ivi, 68)

In un’opera antecedente, *Nostro signore del deserto*, edito nel 1978, Zarri riflette a fondo sul tema dell’erotismo nell’esperienza mistica. Questo aspetto è fortemente connotativo anche nelle altre autrici. L’erotismo a cui fa riferimento è legato al corpo: Dio non è solo maestro e padre, ma anche amato e amante. La sensualità dei testi mistici ha sempre scandalizzato i critici e gli studiosi, ma non può essere negata. Dio è amato non solo con lo spirito, ma anche con la parte emotiva e sensuale del corpo:

non a torto i mistici sono accusati di sensualità; il torto è nostro se ne proviamo scandalo perché ciò che, a livello grossolano, è un prevalere disarmonico del somatismo sullo spirito che scompone l’uomo e ne distrugge l’equilibrio, a livello di alta contemplazione è invece l’armonico comporsi di tutti gli aspetti umani, in un equilibrio pieno e denso, limpido e appassionato, nella risposta docile e immediata della parte emotiva e corporea, pienamente partecipe e coinvolta nel trasporto d’amore. E allora Dio lo amiamo non soltanto col cuore, col cervello o con la fredda

volontà: lo amiamo anche col corpo, con le mani, con la bocca, col ventre, con tutto il nostro essere intero. (Zarri 2013 [1978], 54)

Su queste basi Zarri rilegge anche il *Cantico dei Cantici* dove sono evidenti queste declinazioni erotiche. Sia per Adriana Zarri che per Antonella Lumini tale erotismo è ravvisabile nelle Sacre Scritture e nei testi delle mistiche; infatti nel [suo] commento al *Cantico*, Teresa d'Ávila parla dello sposo che vuol riempire di delizie l'anima, e a lei "pare d'essere sorretta delle sue divine braccia e appoggiata a quel sacro costato e alle sue divine mammelle. Non sa fare altro che godere, sostenuta da quel latte divino con il quale il suo sposo la va nutrendo" (ivi, 57). Nelle prime fasi della vita contemplativa, si ama l'Altro e la parola mistica è un'effusione sensuale d'amore, tanto che in Maria Maddalena de' Pazzi, altra grande mistica, leggiamo il desiderio, rivolto a Gesù, di contemplare "la tua umanità nuda, nuda!" (Fabrini 1852, 265); oppure guardiamo alle parole di Caterina da Siena, la quale narra l'incontro dell'anima con il suo sposo pieno di spirito, d'amore, di sangue e di carne: "e di nuovo mi voglio vestire di sangue, rispogliarmi di ogni vestimento ch'io avessi avuto [...] Io voglio sangue" (Caterina da Siena 1939, 130). Il sangue è una delle immagini più corporali e sensuali che si trovano nella scrittura mistica e contemplativa; e a proposito di questa esperienza anche Zarri dirà che la mistica significa saper attendere nel silenzio, saper aprire quando l'Altro bussa, e cenare con lui, sfamarsi di lui.

Antonella Lumini², laureata in filosofia all'Università di Firenze, si occupa della custodia dei manoscritti antichi presso la Biblioteca Nazionale di Firenze. Partendo dalla filosofia, Lumini si concentra su uno studio approfondito delle Sacre Scritture. Il richiamo alla solitudine e al silenzio la indirizza alla lettura dei testi sacri; pur non avvicinandosi alla scelta radicale della vita monastica, sente l'urgenza di condurre una vita appartata, creando il suo eremo all'interno di Firenze. L'incontro con padre Giovanni Maria Vannucci presso l'Eremo delle Stinche, dove spesso si reca, le fornisce una chiave di lettura per la sua condizione di eremita. Allo stesso modo, i colloqui con don Giovanni Cerbaia, il quale le fa leggere l'eremitico "Poustina" (1975; "Pustinia: le comunità del deserto oggi", 1981 di

²Nasce nel 1952 e all'età di 23 anni vive un momento di profondo dolore, si ammala di una grave forma di epatite. Va in cura da uno psicanalista e a 28 anni inizia ad andare sulle montagne in solitudine, nel deserto dell'Egitto. Inizia un profondo momento di crisi interiore, in cui si fa sempre più pressante il bisogno di fare silenzio, di vivere la solitudine. E così decide di visitare l'eremo di Cerbaiole, antico monastero benedettino arroccato su un monte di fronte alla Verna, vicino a Pieve Santo Stefano, peraltro una delle tappe del cammino francescano. L'eremo, distrutto durante la guerra, viene fatto ricostruire da Chiara, l'eremita che ivi abita fin dagli anni Settanta. Durante i suoi soggiorni e vicino a Chiara – che è una sorta di maestra spirituale per Antonella Lumini. Per ulteriori informazioni circa la sua vita e le sue opere si rimanda a Lumini, Rodari 2016.

Catherine de Hueck Doherty), un testo che diventerà fondamentale per il suo cammino eremitico. La *pustinia*, termine russo della tradizione ortodossa, indica il luogo in cui potersi isolare e raccogliere nel silenzio. Tale spazio può essere perfino l'angolo di una casa. Lumini inizia allora a concepire la sua abitazione, nel cuore della città di Firenze, come *pustinia*, come eremo e a sistemare, come racconta in un'intervista, una piccola stanza in cui meditare e ascoltare. Essere eremita non significa l'isolamento o la fuga dalla realtà, significa essere capaci di scavare un vuoto dentro sé stessi. Il creato, la creatura, conduce inevitabilmente al Creatore, a colui che è amore, fonte e fondamento di tutto. Lumini parte dalla lettura della Bibbia: "cominciai a leggere quel libro come un assetato si abbeverava alla fonte, lasciando semplicemente entrare. Quelle parole scendevano giù come acqua che sa dove passare per infiltrarsi in profondità" (Lumini 2005b, 8). Per Lumini la lettura delle Sacre Scritture si rivela fondamentale per l'apprendimento della lingua ebraica e, grazie alla meditazione da lei effettuata in seguito alla lettura di alcuni passi, le consente di acquisire consapevolezza della propria esperienza spirituale. Da questa intensa attività di studio e di lettura nascono due opere: *Memoria profonda e risveglio. Itinerari per una meditazione cristiana* del 2008 e *Dio è Madre* del 2013. La prima raccoglie alcune riflessioni maturate nel corso di incontri tenuti a Firenze. La sua meditazione, termine che deriva dal latino *meditari* ("pensare", "riflettere", "praticare"), che a sua volta è un intensivo di *mediari* ("prendersi cura", "medicare", "guarire"), conduce al risveglio di una spiritualità sepolta nell'animo umano. La contemplazione dunque prende vita da un abbandono, da uno stupore, da una meraviglia; essa "apre al silenzio, aiuta l'interiorità a emergere, ma occorre entrare nello spirito del pellegrinaggio, del cercatore che va avanti distaccandosi da ogni legame. [...] La mèta è il risveglio della memoria profonda, di quella scintilla dell'anima che conosce di appartenere allo spirito" (Lumini 2008, 84-85). L'opera si struttura attraverso tappe di riflessione sui luoghi della meditazione e della contemplazione: la prima analizza il significato di tre grandi immagini che rientrano nell'alfabeto mistico e contemplativo, ovvero il silenzio, la meraviglia e l'abbandono. Il silenzio è qualcosa di estremamente raro nell'esistenza contemporanea, e perciò si intensifica la necessità di cercarlo. La meraviglia è un altro tratto importante: meravigliarsi, stupirsi e lasciare l'anima a contemplare il *miraculum*, ovvero lo stupore, il miracolo. Anche in Lumini ritroviamo il bisogno di farsi piccoli per aderire alla meraviglia. Svuotarsi di sé ma soprattutto sradicarsi, esiliarsi, avere coscienza di essere fuori e separati da Dio, conoscere la sua Assenza. Per Lumini la preghiera praticata dalle eremite è una preghiera interiore, una preghiera di abbandono, dove tre sono le parole chiave: *infero*, "sofferenza" e "offerta". Tutte hanno la stessa discendenza etimologica: "infero" infatti deriva dal verbo latino *infero* che significa "portare dentro"; "sofferenza" da *subfero*, inve-

ce, “portare sotto” e infine “offerta” da *obfero* che significa “porto verso”. Lumini sottolinea l’importanza del distacco, dello sradicamento, del fare silenzio dentro e intorno a sé. Quando l’anima entra nel silenzio, si smaschera, resta nuda. E in questa nudità deve restare nel buio, nell’oscurità dove si accende poi la luce interiore. L’anima può essere saziata solo dalla luce. Desidera raggiungere l’infinito; e, in fondo, “desiderio” significa proprio “mancanza di stella”, *de-sidus*. Antonella Lumini parla di rivelazione, riflettendo sui passi dell’*Apocalisse* di san Giovanni: la sua meditazione nasce sempre dalla parola, dalla radice di ogni lemma. Individua nell’etimo il significato più profondo delle immagini. Il termine “apocalisse”, infatti, in greco si dice *αποκαλύπτειν* (*apokalúptein*), che significa “smascherare”, “scoprire”, “manifestare”. In latino invece rivelazione rimanda al verbo latino *revelare*, che significa “tirare indietro il velo”, “togliere il velo”, e quindi “manifestare”, ma la particella *re* indica un *rimettere* il velo. Giovanni ha la rivelazione sull’Isola di Patmos, dove si è recata anche Antonella Lumini, e dal viaggio in quest’isola nasce l’opera *Dio è madre*, che si snoda attraverso un percorso interiore tutto al femminile maturato dall’autrice durante due pellegrinaggi solitari. Lumini attua quasi una teatralizzazione delle sue esperienze contemplative, che diventano l’una lo specchio dell’altra, ma sempre nuove e arcane; mette in scena il cammino di un’anima a colloquio con l’Altro, intenta ad ascoltare un linguaggio d’amore che vuole fare proprio, a contatto con un Invisibile sempre presente. Proceede per tappe, non a caso sette, intuendo una teologia della Madre: appaiono dei personaggi, primo fra tutti lo Spirito Santo, che dichiara di essere “la Madre che è in Dio [...] la luce del Verbo. Sono il materno amore [...] il grembo della divina maternità [...] la madre increata e creatrice che partorisce figlie e figli in eterno” (Lumini 2013, 17). La componente femminile dello Spirito Santo deriva dalle intuizioni dei Padri Orientali, che prediligevano il termine *σοφία* (*sofia*), sapienza divina che in ebraico (*ruah*) è un termine femminile. Anche Zambrano, vedremo, arriva a una simile intuizione. L’anima deve affrontare la morte mistica che avviene attraverso il fuoco, un “tuffo nel vuoto”, differente dalla morte che “è una soglia”, poiché la “morte mistica crea una dissociazione. Si è già oltre il confine, essendo ancora di qua [...] la morte mistica chiede tutto, ma finché non si cede, il tappo serve” (ivi, 128-129). Le citazioni bibliche impreziosiscono il testo, ne costituiscono la trama segreta, fino a giungere alla visione dell’*Apocalisse*, libro che rivela una memoria perduta. Anche in questa opera la figura di Maria Maddalena ha un ruolo fondamentale poiché rappresenta, per Lumini, colei che è stata guarita da uno sguardo d’amore e che poi diventa la Penitente che si ritira nel deserto per espiare il dolore del mondo. Se le Madri del deserto hanno perseguito questa strada, le nuove eremite di città scavano luoghi nella metropoli ma soprattutto dentro sé stesse, per giungere a una simile condizione.

Per tirare le fila di questo viaggio, appena sondato attraverso il pensiero e la parola delle contemplative e delle mistiche³, un elemento che le avvicina è l'esigenza della scrittura per narrare l'esperienza indicibile dell'incontro con l'Altro. Con strumenti diversi tutte loro raccontano un'assenza, traducono il linguaggio di Dio.

³ Per ulteriori informazioni si rimanda ai seguenti saggi: Fiume 2015, 122-128; Fiume 2016, 369-380.

UN NUOVO LESSICO MISTICO

RACCOLTA ANTOLOGICA

PER UN REPERTORIO DELLA SCRITTURA FEMMINILE TRA FILOSOFIA, MISTICA E POESIA¹

Non più vedere la sua faccia in questo mondo –
suona lungo – finché leggo il luogo
dove questo qui – è definito
solo l’abecedario – di una vita –
intonsa – rara – sul più alto scaffale –
ancora chiusa – a lui – a me –
Eppure – l’abecedario mi piace tanto
che non vorrei – conoscere un libro
che di quello sia più dolce, più saggio –
Fossero altri – tanto dotti –
e a me lasciassero il mio ABC –
potrebbero tenersi i Cieli –
(Dickinson 2013 [1997], 457, 459)

Il vaglio critico del *corpus* delle opere delle autrici, inteso come una mappa di costellazioni, ha consentito l’elaborazione di un repertorio di immagini ricorrenti che divengono simboli e metafore dell’esperienza visionaria. Figure, diremmo, concordando con Roland Barthes quando, fedele all’etimologia greca di *σχῆμα* (*figura*), che non rimanda ad alcunché di schematico, suggerisce che tale accezione sia rivolta tutt’al più a un gesto colto nel suo movimento. Prende forma, allora, anche qui, una “topica amorosa”, per dirla con Barthes, un lessico che, pur attingendo avidamente al dinamismo dei *tòpoi* della letteratura mistica, si sviluppa secondo modalità moderne. Tuttavia notiamo come in alcune autrici tale modernità sia spesso occultata in virtù di una consonanza con il passato, che si intensifica soprattutto quando è più urgente il bisogno di comunicare la propria esperienza.

Il paradigma fondante della scrittura delle autrici scelte come *exempla* del nostro studio è da recuperare in una comune esperienza – sia essa

¹ Per i testi originali di Emily Dickinson e per le poesie non tradotte da Rina Sara Virgillito, si fa riferimento al volume *Tutte le poesie* (2013 [1997]) a cura e con un saggio introduttivo di Marisa Bulgheroni. Ove possibile, è stata scelta la traduzione di Rina Sara Virgillito presente nel volume *Le poesie* (2002) a cura di Sonia Giorgi.

visionaria, epifanica o eremitica – che trova allora espressione stilistica e simbolica in un campionario di voci, immagini e metafore di forte impatto.

Questo repertorio di testi non vuol essere uno schedario citazionale, quanto uno strumento di indagine utile per le ricerche future. Chiunque si approssimi alla lettura di tale antologia, noterà non solo le consonanze con la tradizione ma anche le divergenze, l'innovazione, la rifondazione di un senso che può essere applicato anche ad altre autrici e ad altri autori del Novecento. Tuttavia questi *exempla* non mancano di mettere in luce al loro stesso proporsi la marca di inesauribilità. I testi scelti non sono ripresi soltanto da opere poetiche, ma anche filosofiche e saggistiche proprio per comprendere come il lessico mistico sia un ipotesto essenziale e dia vita a una polifonia di voci nel panorama del Novecento (fatta eccezione per Emily Dickinson che resta tuttavia il grande modello autoriale d'eccellenza e per questo presente nel nostro campionario). Le sinonimie tra più lemmi consentono anche un distinguo tra le varie autrici, nella cui opera talvolta la preferenza per un vocabolo piuttosto che per un altro indica anche la differenza dell'esperienza amorosa nell'incontro con l'Altro. Il persistere di alcune immagini indica il *continuum* con una tradizione, l'intensità della visione o la potenza del momento contemplativo.

Il repertorio mostra anche la predominanza di alcuni lemmi: anzitutto l'abisso che ben esprime la condizione in cui versa l'anima all'incontro con l'alterità. Ad esso è collaterale tutta la gamma di verbi che segna l'inabissamento e lo sprofondamento. *Abyssus abyssum invocat* è il titolo di una poesia di Virgillito che ricalca il Salmo 42. All'abisso si lega l'acqua, simbolo primigenio, biblico e alchemico. Segno di purificazione e di dissolvimento. I suoi correlativi – il mare, il fiume, la sorgente, l'oceano, il ruscello, la fonte, la fontana – sono presenti in tutte le autrici prese in esame. L'acqua non è solo un *τόπος* letterario, ma in queste scritture assume valore metamorfico e diventa simbolo di rivelazione. Spesso l'acqua fa riferimento a una retorica dei sensi per cui segna, al pari del sangue, la costruzione di un lessico del desiderio. Simbolo di seduzione e sensualità ma anche di trasformazione, come insegnano gli alchimisti. Notiamo come l'acqua sia spesso legata, nelle scritture prese in esame, alla luce, sia essa aurora, alba, fuoco o fiamma. Luce che non è quella chiarificatrice e abbagliante della conoscenza filosofica, è luce oscura, luce vivente, quella che proviene dagli insondabili inferi e si manifesta come lampo, folgore, nube luminoso, raggio. Alla luce si contrappongono la notte, il buio, la tenebra. In particolare ritroviamo la *noche oscura* di Juan de la Cruz. Nei testi presi in esame è l'unione/separazione di luce e oscurità a comporre un consistente repertorio di endiadi e ossimori che determinano la *coincidentia oppositorum*: abbiamo pertanto buio/luce, buio/fuoco, tenebra/luce, notte/alba e, *per contra*, luce/buio e *luz sombría* (espressione coniata da Zambrano). Spesso luce e oscurità sono legate alle immagini della ferita e del vuoto. Questa simbologia deriva da un ricco repertorio lessicale appartenente alla tradizione mistica fem-

minile; pensiamo per esempio i testi di Maria Maddalena de' Pazzi (1566-1607) ove tali immagini corrispondono al parlare della santa, "travolgente insieme e discontinua, costellata di vuoti" (Pozzi, Leonardi 2004, 421).

Inoltre sono numerosi i rimandi alla profondità, esplicita attraverso il pozzo, le viscere, il dentro, le radici, il fondo così come alla concavità dei luoghi chiusi come la cella, la caverna, la crisalide, il calice e la coppa che rimandano al Sacro Graal. Il travolgente evento amoroso è contenuto entro gli infiniti spazi interiori. Per quanto riguarda invece direttamente l'incontro/scontro con l'Ospite, abbiamo trovato indubbiamente – anche a livello verbale – una copiosa presenza del lemma ferita a cui si uniscono il taglio e la fessura. A questo si lega l'esplosività ardente dell'unione mistica per cui abbiamo il rovente/roseto o il rovetto/ardente. Ad essi si collegano e contrappongono al contempo i lemmi relativi all'elemento dell'acqua che, come abbiamo avuto modo di vedere, ha un ruolo essenziale nella narrazione metamorfica che subisce l'anima al cospetto dell'Altro. Il mare, in particolare, è frequente in tutte le autrici prese in esame, quale forza atavica che riporta agli abissi ancestrali. Tra i lemmi che esprimono la liquidità, il sangue è simbolo *princeps* dell'unione mistico-erotica e dunque uno dei più frequenti. Guardando al retroterra medievale e moderno, è evidente una risemantizzazione di tali simboli ma altrettanto incisiva è la persistenza di una continuità con il linguaggio delle mistiche. Nel saggio introduttivo alla costruzione di tale repertorio, abbiamo ripercorso attraverso i vari *exempla* le diverse declinazioni delle immagini presenti nelle autrici prese in considerazione.

Non mancano, tuttavia, i riferimenti agli animali che vanno a comporre un bestiario anch'esso legato alla tradizione: qui abbiamo riportato solo due esempi, l'ape e la serpe. Riteniamo però utile indicare la presenza di blatte, scorpioni, ragni, tigri e pesci che vanno a comporre un bestiario infero e l'importanza della combinazione metamorfica che sussiste tra alfabeto animale e alfabeto femminile, quest'ultimo considerato secondo le tappe dell'estasi.

Siamo dunque di fronte a una "lessicografia della spiritualità", una "mappa dell'interiorità" (Pozzi, Leonardi 2004 [1988], 32) che ben ritrae la profondità dell'evento mistico, visionario e contemplativo, conducendo il lettore attraverso le *camere chiare* della parola².

² Avvertenza: i lemmi sono disposti in ordine alfabetico per agevolare la consultazione.

ABISSO

“La strada” (1970)

Millenni prima della nostra nascita
fu tracciata la strada
che noi crediamo di tracciare.

Sulla mappa
delle prestabilite migrazioni
ci sospinge ignari
la lunga memoria dei morti.

Così la giovane rondine
ubbidisce al richiamo
d'altri cieli che ancora non vide,
libera solo di tendere l'ala
sopra mari e deserti
in uno sforzo intollerabile
o di trovare una mèta precoce
nel tuffo a piombo, nell'abisso.
(Guidacci 2010 [1999], 186)

“Cimmeria” (1989)

Io pongo un improvviso abisso
tra due cespugli vicini. Distendo
un cieco velo sopra sopra il mare,
così che più non sai dove finisca
e comincino terra e cielo. Riempio
il silenzio di confusi sciacqui
e sordi passi e soffocati sospiri.
Ogni voce (non la comprendi, e di nessuna
comprendi donde provenga) ti sembra
di minaccia o lamento. Se un bagliore
talvolta credi scorgere, è illusione
e subito diletta, abbandonandoti
alla madida ombra, come avviene
sulle frontiere della febbre: poiché anche là tu m'incontri.
Ti do una sola certezza:
che tutto è incerto. Felicità e sventura
sono ugualmente avvolte nella mia nebbia.

In quale delle due s'imbatterà
 la mano che protendi brancolando?
 Questo ti sia di conforto (o di monito):
 nessuna presa è salda, ed ogni cosa
 perpetuamente in altra si dissolve.
 Ecco il mio vaticinio alla tua sorte
 d'uomo!

Pure il mio seno
 è dolce, ed il mio abbraccio
 è suadente, quando in esso t'invito
 a prenderti, ignorando
 io stessa se vi troverai la pace
 o una caduta senza fine.
 (Ivi, 412)

1599

Though the great Waters sleep,
 That they are still the Deep,
 We cannot doubt –
 No Vacillating God
 Ignited this Abode
 To put it out –
 (Dickinson 2013 [1997], 1514)³

340

Is Bliss then, such Abyss,
 I must not put my foot amiss
 For fear I spoil my shoe?

I'd rather suit my foot
 Than save my Boot –
 For yet to buy another Pair
 Is possible,
 At any store –

³ “Anche se le Grandi Acque dormono, / sono sempre l'Abisso / non ci può esser dubbio – / nessun Dio vacillante / infocò questa dimora / per spegnerla poi alla fine –” (Dickinson 2002, 203, trad. di Virgillito).

But Bliss, is sold just once.
 The Patent lost
 None buy it any more –
 Say, Foot, decide the point –
 The Lady cross, or not?
 Verdict for Boot!
 (Ivi, 368)⁴

“Amato sali con me”

Amato –
 sali con me
 altissimo
 nell'abisso
 capovolto
 di luce
 le foglie tremano
 azzurre
 nel meriggio
 c'è sera
 se non
 altro inizio
 (Virgillito 2015, 260-261)

“Dissigilla”

Dissigilla i miei
 sette e sette labbra
 spalanca le voragini
 della morte
 non si dura senza te
 sei
 dentro tutte le possibili
 e

⁴“Tale abisso è l'ebbrezza che non devo / mettere il piede in fallo, per paura / di sciupar la mia scarpa? // Preferisco il mio piede assecondare / che salvare le scarpe – / perché comprarne un altro paio / io posso – / al negozio che voglio – // l'ebbrezza invece una volta soltanto / si vende – perduto il brevetto, / non la si compra più. / Dunque, mio piede, a te la decisione! / La signora attraversa, oppure no? / Verdetto per la scarpa!” (Dickinson 2013 [1997], 369, trad. di Raffo).

impossibili aperture
 di gioia e di realtà dolorosa,
 disserrati tu
 sepolto nell'anima
 nell'abisso
 rivérsati della luce, dell'intima
 forza che
 prepotente
 t'implora e ti tiene
 (Virgillito 1991, 38)

Tiende la bellezza a la esfericidad. La mirada que la recoge quiere abacarla toda al mismo tiempo, porque es una, manifestación sensible de la unidad, supuesto de la inteligencia del que tan fácilmente al quedarse prendida de "esto" o de "aquello" y de su relación, sobre todo de su relación, se desprende. [...] No se presenta al modo del ser de Parménides, o de lo que se cree que es ese ser. Se abre como una flor que deja ver su cáliz, su centro iluminado que luego resulta ser el centro que comunica con el abismo. El abismo que se abre en la flor, en esa sola flor que se alza en el prado, que se alza apenas abierta enteramente. Apenas, como distancia que invita a ser mirada, a asomarse a ese su cáliz violáceo, blanco a veces. Y quien se asoma al cáliz de esta flor una, la sola flor, arriesga ser raptado. Riesgo que se cumple en la Coré de los sacros misterios. La muchacha, la inocente que mira en el cáliz de la flor que se alza apenas, al par del abismo y que es su reclamo, su apertura. Y no sería necesario – diciéndolo con perdón del sacro mito eleusino – que apareciera el carro del dios de los inferos. El solo abismo que en el centro de la belleza, unidad que procede del uno, se abre, bastaría para abismarse. (Zambrano 1986 [1977], 165-166)⁵

⁵ "Tende, la bellezza, alla sfericità. Lo sguardo che la raccoglie vuole abbracciarla tutta nello stesso tempo, perché è una, manifestazione sensibile dell'unità, un presupposto dell'intelligenza da cui questa, col restare presa da "questo" o da "quello" e dalla loro relazione soprattutto dalla loro relazione, tanto facilmente si disgiunge. [...] Non si presenta alla maniera dell'essere di Parmenide, o di ciò che si crede che quest'essere sia. Si apre come un fiore che lascia vedere il suo calice, il suo centro illuminato che poi risulta essere il centro che comunica con l'abisso. L'abisso aprentesi nel fiore, in quell'unico fiore che si solleva nel prato, si solleva a malapena aperto interamente. A malapena, come lontananza che invita ad essere guardata a affacciarsi a quel suo calice violaceo, bianco a volte. E chi si affaccia sul calice di questo fiore unico, l'unico fiore, corre il rischio di essere rapito. Rischio che si fa realtà con la Kore dei sacri misteri. La fanciulla, l'innoceente che guarda nel calice del fiore che si erge a malapena, in una con l'abisso di cui è l'appello, l'apertura. Per inabissarsi, allora, non sarebbe necessaria con licenza del sacro mito eleusino l'apparizione del carro del dio degli inferi. Basterebbe l'unico abisso che nel centro della bellezza, unità che procede dall'uno, si apre" (Zambrano 1991, 59, trad. di Ferrucci).

“Abyssus abyssum invocat”

L'anima mia grida
 dal profondo delle tue viscere –
 l'abisso invoca l'abisso,
 la terra il cielo si cercano
 Non abbandonare la via,
 anche se nubi in vortice
 impiastrano la luna –
 ma è luce sempre, l'impervia
 sommozzatrice della morte

(Virgillito 1991, 233)

* * *

ACQUA

“Insonnia” (1970)

Se riesco a tenere
 il capo fermo sul cuscino,
 a poco a poco cresce un muro intorno
 e mi protegge.
 Ma se appena mi agito,
 tutto è rimescolato.
 Il mondo è un'acqua dondolante
 dove calano lunghi riflessi, senza fondo.
 Uccelli insonni si lamentano
 nel cavo dei miei occhi.
 Non vi è più nessun tetto,
 hanno tirato via anche il cielo:
 sono nuda ed esposta come un verme
 all'assalto
 d'incomprensibili Furie.
 (Guidacci 2010 [1999], 196-197)

“Variazioni su un tema d’acqua” (1970)

I

Diventeremo acqua anche noi
quando saremo stanchi
di sentir l’acqua rotolare monotona
sui corpi sulle anime.

Saremo lievissimi e liberi
passeremo dovunque vogliamo,
ci stenderemo scintillanti
sotto altre onde, del cielo.

Irraggiungibili a tutti,
perfino alla pietà
di quelli che ci piangono.

Superato l’esame supremo:
una stella che come uno scandaglio
senza ostacolo affondi la sua immagine
fino alle radici del mare
attraverso quell’esile contorno
dove fu un tempo il nostro cuore.

II

Le donne degli annegati
contemplano il mare
spiandovi riflessi
tracciando linee azzurre
quasi volti (i capelli
sono foglie stremate
tra ricami marini
serpentelli di luce).
Anche le linee del cuore
si spezzano ondulate
in una rete di riflessi azzurri.
Non imprigiona nessuno
questa rete, voi dite.
Pure non ingannatevi
se vi è soltanto acqua:
quest’acqua siamo noi,
distrutti, resi leggeri,

che trabocchiamo dappertutto.
(Ivi, 198-199)

“L’acqua si lamenta” (1977)

L’acqua si lamenta:
Ho sete! Ho sete!
Sono bruciata
da una fetida melma,
dal verderame degli acidi.
Sono soffocata
dai pesci morti e gonfi.
Grossi aculei di ferro
rugginoso mi pungono
la tenera gola.
Una sorda febbre
mi divora.
Datemi, vi prego,
un goccio... di che?

Di che? Questo è il problema
davvero insolubile!
E a noi chi potrà dar da bere
se anche l’acqua ha sete?
(Ivi, 272-273)

“Ellespontica” (1989)

Seduta sulla riva dell’Ellesponto
guardo le onde fluire e rifluire
tra Grecia ed Asia. Le guardo da secoli,
ormai celata agli uomini. Il mio volto
si confonde alle rupi, ma l’ambigua
luce dell’alba o della sera vi traccia
a volte quasi un sorriso: poiché io vidi
simili a quelle onde le schiere di Serse
venire contro i lidi greci a morirvi
cercando fama e trovando ignominia,
vidi spezzarsi come si spezza l’onda
la potenza del re! Per l’opposto cammino
io vidi Alessandro allontanarsi
come un vento fulgente, a suscitare
tutti i riflessi d’Asia.

Ma il destino
 di Persiani e di Greci appena strinse
 un attimo del mare, e quelle onde
 che prima furono (e sono, e saranno)
 nel loro moto effimero ed eterno
 hanno ignorato vinti e vincitori,
 null'altro sanno fuorché il proprio andare
 senza posa tra lidi alterni. Il loro
 canto non è peana né epicedio
 mentre rendono al cielo quei bagliori
 per cui l'Efesio pensò che del fuoco
 fosse il mare la prima metamorfosi,
 e se ne avviva il mio volto di pietra
 nell'arcano sorriso.
 (Ivi, 411)

“Amore, oggi il tuo nome”

Amore, oggi il tuo nome
 al mio labbro è sfuggito
 come al piede l'ultimo gradino...

Ora è sparsa l'acqua della vita
 e tutta la lunga scala
 è da ricominciare.

T'ho barattato, amore, con parole.

Buio miele che odori
 dentro i diafani vasi
 sotto mille e seicento anni di lava –

ti riconoscerò dall'immortale
 silenzio.
 (Campo 1991, 27)

“Quartine brevi”

I

Medita l'acqua, dubita fra i vetri...
 ma s'è smarrita in mezzo agli scaffali

da ieri un'ape. E tra gli asciutti alari
fragile brilla un'azalea da ieri.
(Ivi, 34)

el agua [...] en la ciudad de Segovia se conduce de una singular manera, dándose a ver y a sentir como agente de vida y de orden; vida y orden en sí misma.

Agua que corre y también agua que destila, agua que se conduce como agua análogamente a como la luz en su claridad vibrante de justeza – una justeza que vibra –. (Zambrano 2002 [1965], 243)⁶

En aquellas peñas hay concavidades colmadas, en ciertas épocas del año, de un agua de lluvia; y siempre albergan una gota al menos, que parece ser nacida de allí mismo, de las entrañas de la roca que, al fin, dieron a la luz esa su ofrenda de supremo sacrificio. (Ivi, 244-245)⁷

Si, Niña, así estabas siempre pegada al agua y luego con el cantarillo, siempre a vueltas con el agua como si fueras del agua y no de la tierra; del agua, del aire. Y luego te volvías callada y apenas se te veía; desaparecías como si te metieras por una rendijilla entre las piedras, aquellas tan blancas, tan lavaditas, cómo te gustaba. Se veía que tú, por delgada que fueses, no podías escurrirte entre aquellas piedras, pero sucedía así. Y por la arena blanca también te escurrías y luego se te volvía a ver, y venías oscura, negruzca, gris, yo qué sé. Yo no sé nada. Pero te veía, te he ido viendo siempre sin descanso. Te metías entre los juncos de la acequia, te encaramabas al borde del cantarillo... (Zambrano 2015 [1967], 193)⁸

⁶“L'acqua [...] nella città di Segovia si comporta in modo singolare, facendosi vedere e sentire come agente di vita e di ordine; vita e ordine in se stessa. // Acqua che scorre e anche acqua che stilla, acqua che si comporta come acqua analogamente a quanto fa la luce nel suo chiarore vibrante di esattezza – un'esattezza che vibra –” (Zambrano 2007, 231, trad. di Fiordaliso).

⁷“In quelle rocce ci sono cavità che, in certi momenti dell'anno, si colmano di acqua piovana; e contengono sempre almeno una goccia, che sembra essere nata proprio da lì, dalle viscere della roccia che, alla fine, diedero alla luce quella loro offerta di supremo sacrificio” (trad. ivi, 232-233).

⁸“Sì, bambina, stavi sempre appiccicata all'acqua e poi con la brocchetta, sempre alle prese con l'acqua come se all'acqua tu appartenessi, non alla terra; all'acqua, all'aria. Poi ti riazzittivi e quasi non ti si vedeva più; sparivi, come se ti fossi cacciata in una fessurina tra le pietre, di quelle così bianche, così pulitine, che ti piacevano tanto. Era

“El agua ensimismada” (1950)

El agua ensimismada
 ¿piensa o sueña?
 El árbol que se inclina buscando sus raíces,
 el horizonte,
 ese fuego intocado,
 ¿se piensan o se sueñan?
 El mármol fue ave alguna vez;
 el oro, llama;
 el cristal, aire o lágrima.
 ¿Lloran su perdido aliento?
 ¿Acaso son memoria de sí mismos
 y detenidos se contemplan ya para siempre?
 Si tú te miras, ¿qué queda?
 (Zambrano 2014a, 325)⁹

El agua en la noche de San Juan ha de ser consumida en el instante antes de que salga el sol, al alba, por la muchacha virgen que siente su impar condición, amenazada en virtud de su solo poder: el rostro lavado en la mañana de San Juan de una muchacha ha de ser de una. [...] La mañana de San Juan se nos aparece así como un lugar señalado por un alborar, en virtud del rocío, o de algo, emanado de la Aurora, que da una canción que no se puede enseñar, sino seguirla sin más. (Zambrano 2004 [1986], 95-96)¹⁰

chiaro che tu, per quanto magra, non potevi intrufolarti tra quelle pietre; però è così che andava. E anche sulla sabbia bianca, sgattaiolavi via, e quando poi riapparivi ti presentavi tutta scura, nerastra, grigia, che so. Niente, so, io. Però ti vedevo, ti ho sempre vista, senza un attimo di riposo. Ti intrufolavi tra le canne del ruscello, ti arrampicavi sull'orlo della brocchetta..." (Zambrano 2001 [1995], 86, trad. di Ferrucci).

⁹ L' acqua attonita / Pensa o sogna? / L' albero che si piega cercando le sue radici, / l'orizzonte, / quel fuoco inviolato / si pensano o si sognano? / Il marmo fu un volatile talvolta; / l'oro, fiamma; / il cristallo, aria o lacrima. / Piangono il suo alito perso? / Per caso sono memoria di se stessi / e fermi si contemplan già per sempre? / Se tu ti guardi, cosa ne rimane? (trad. propria).

¹⁰ “Nella notte di San Giovanni l'acqua deve essere consumata nell'istante che precede il sorgere del sole, all'alba, dalla giovane vergine che sente la sua condizione senza eguali minacciata in virtù del suo solo potere: deve essere di una bellezza singolare quel volto di fanciulla lavato al mattino di San Giovanni, anche se di per sé lei non è bella [...]. La mattina di San Giovanni ci appare, dunque, come luogo segnato dall'albeggiare, in virtù della rugiada o di qualche altra cosa emanata comunque dall'Aurora, e che

Disuelve, disuelve... "Solve et coagula" es el lema alquímico. Y el *gran disolvente* es tu más inviolable secreto. Mas para nosotros no lo es. Agua y fuego al par. ¿Qué es? Es Espíritu, rayo de pensamiento que "rescada y levanta al Logos (en griego) de sus desvanecimientos". (Zambrano, Andreu 2002, 251)¹¹

Y se recae una y otra vez en las entrañas para probar de nuevo la privación del espacio-tiempo. Después las aguas se desbordan, se abren los ríos y las aguas, entre celestes e infernales, nos llevan. Las aguas: cielo-infierno.

Aquel que conoce ha sido depositado sobre las aguas. Moisés, Cristo, venido también de las aguas. "El espíritu flotaba sobre las aguas", y el espíritu forzosamente desciende al infierno acompañado de la luz, siendo luz misma. Y al que sucede sentir estas aguas acabará viendo las cosas bajo el agua, en ella: vivas. El agua cielo-infierno es la vida. Y sólo sobre ella, y ya sin vida, al borde anticipado de los mundos, se conoce. (Zambrano 1986 [1977], 255)¹²

Puede el agua disolverlo todo, puede reabsorberlo, puede volver a nacer, puede estar sucia o limpia, puede limpiarse a sí misma tanto o más que el fuego, que, cuando se reenciende, es el mismo fuego; pero, cuando el agua se purifica ella misma, no es la misma agua, ha abido como una acción invisible, directamente venida de la fundación del mundo, que nació, según nos dicen, del espíritu que reposaba sobre las aguas. Y ahora a las aguas, visibles o invisibles, a las del mar también y a las de los ríos, no se les deja un segundo, para que el espíritu que las alienta, que las vivifica,

produce una canzone che non può essere insegnata, ma solo, semplicemente, seguita" (Zambrano 2006 [2000], 68-69, trad. di Laurenzi).

¹¹ "Dissolve, dissolve... 'Solve et coagula' è il motto alchemico. E il grande solvente è il tuo segreto più inviolabile. Ma per noi non lo è. Acqua e fuoco allo stesso tempo. Che cos'è? È Spirito, raggio di pensiero che 'salva e innalza il Logos dalle sue sparizioni'" (Zambrano, 2016, 75, trad. di Moretti).

¹² "E si ricade più volte nelle viscere per provare di nuovo la privazione dello spazio-tempo. Poi le acque debordano, i fiumi straripano e le acque, tra celesti e infernali, ci trascinano. Le acque: cielo-inferno. Colui che conosce è stato deposto sulle acque. Mosè, Cristo venuto anch'egli dalle acque. 'Lo spirito galleggiava sulle acque', e lo spirito, essendo pura luce, non può non scendere all'inferno accompagnato dalla luce. E colui al quale capita di sentire queste acque finirà per vedere le cose sotto l'acqua, dentro di essa: vive. L'acqua cielo-inferno è la vita. E solo sopra di essa, e ormai senza vita, sull'orlo avanzato dei mondi, si conosce" (Zambrano 1991, 144, trad. di Ferrucci).

que las hace aguas vivientes y no un elemento simplemente amenazador, extienda su armonía. (Zambrano 2009 [1995], 174-175)¹³

“Rade voci”

Rade voci –
 è l’ora
 di ricominciare
il muro è
 schiantato
ormai -
 foglie
 nuove
 hanno sgombrato
 i rami
 con passi ma
 rotti schianti di rami
 senza inizio
 (Virgillito 2015, 261)

“Volente o dolente”

 Volente o nolente
 ripercorri il cammino
 forte
 dolente
 macero di lacrime e vomito
 Non dormono le acque nel
 fondo
 la canoa si svincola
 lesta
 nel gettito delle correnti
 Non puoi

¹³ “L’acqua può dissolvere e riassorbire tutto, può rigenerarsi, può essere sporca o pura, può purificarsi come e più del fuoco, che, quando si riaccende, è sempre lo stesso fuoco; ma quando l’acqua si purifica non è più la stessa acqua, c’è stata una sorta di azione invisibile, proveniente direttamente dalla fondazione del mondo che, a quanto ci dicono, nacque dallo spirito che aleggiava sulle Acque. E oggi non si concede neanche un secondo alle acque, visibili o invisibili, del mare come dei fiumi perché lo spirito che le anima, che le vivifica, che le rende acque viventi e non elemento meramente minaccioso, diffonda la propria armonia” (Zambrano 2003, 121-122, trad. di Laurenzi).

non vuoi insolcarti
 nel vortice tremendo
 devi guardare esplorare
 scostare
 i cardini pesanti
 sino
 al rombo dell'Etna
 trionfante
 (Virgillito 1991, 54)

“Alba”

L'acqua batte
 lungo il lunghissimo lido
 la fronda delle conchiglie,
 l'ultimo abbaglio
 si liquefà nelle pupille è
 l'alba, la seconda
 luce il mattino
 delle negate disperazioni
 l'abisso delle stelle bendate
 nel congiungersi degli arcani.
 Dalla rena ci fissa
 per milioni e milioni di impercettibili
 sterili viventi specchi
 l'unico aspetto
 (Virgillito 1984, 28)

* * *

ALABASTRO

216

Safe in their Alabaster Chambers –
 Untouched by Morning
 And untouched by Noon –
 Sleep the meek members of the Resurrection –
 Rafter of satin,
 And Roof of stone.

Light laughs the breeze
 In her Castle above them –
 Babbles the Bee in a stolid Ear,
 Pipe the Sweet Birds in ignorant cadence –
 Ah, what sagacity perished here!
 (Dickinson 2013 [1997], 228)¹⁴

se transformó en un canto al agua, ya que lo esencial de las manos de Nina, como se ve en la edición de La Gaya Ciencia, es que están en el agua, tal como aparecen en unos dibujos de Ramón Gaya, en que de las manos de Nina chorrea el agua. Nina lavaba. Y el agua pasa, el agua lava, el agua purifica, el agua chorrea. También es verdad que el agua inunda; pero sólo inunda cuando se empantana. (Zambrano 2014a, 722)¹⁵

porque a la fecundidad no he renunciado. Me gustaba y me atraía lo fecondo y lo puro al par; así que cuando supe que mi nombre, María, es el nombre de las aguas amargas, de las aguas primeras de la creación sobre las que el Espíritu Santo reposa antes de que exista ninguna cosa, entonces me entró una profunda alegría por sentirme participada, aunque mi nombre me lo señalaba ya, en esa condición de la pureza y la fecundidad, y también ¡ay! de la amargura. (Ivi, 718)¹⁶

* * *

¹⁴ "Sicuri nelle stanze di alabastro, / dove l'alba e il meriggio non li sfiorano, / dormono i miti membri della Resurrezione / sotto travi di raso, con un tetto di pietra. // Lieve ride la brezza, di sopra, nel suo castello, / parlotta l'ape a stolidi orecchie, / gli uccellini cinguettano cadenze ignoranti: / Ahi che sagacia è spenta qui!" (Dickinson 2013 [1997], 229, trad. di Bacigalupo).

¹⁵ "Si trasformò in un canto all'acqua, perché l'aspetto essenziale delle mani di Nina appare in alcuni disegni di Ramon Gaya per l'edizione della Gaya Ciencia, in cui dalle mani di Nina zampilla l'acqua; Nina lavava. E l'acqua scorre, l'acqua lava, l'acqua purifica, zampilla; l'acqua inonda anche, è vero, però inonda quando si impantana" (Zambrano 1997, 130, trad. di Laurenzi).

¹⁶ "Non avendo rinnegato la fecondità, mi piaceva, mi attraeva quello che era insieme fecondo e puro, cosicché quando seppi da mia madre che María è il nome delle acque amare, delle acque originarie della creazione su cui riposava lo Spirito Santo quando ancora nessuna cosa esisteva, mi colse un'allegria profonda per il fatto di sentirmi partecipe – come il mio nome mi indicava – di quella condizione di purezza e fecondità, e anche, ahimè, di amarezza" (trad. ivi, 127).

ALBA

“Alba in ospedale” (1970)

La scialba luce dietro le persiane
 è un costato di scheletro.
 (Fuori ci spia morte?)

Altre pallide strie
 hanno invaso la stanza
 e vi fingono sbarre
 (la gabbia della nostra prigionia)
 o gradini (la scala di Giacobbe
 di una fuga impossibile).

Incerti emblemi a noi proposti invano.
 Il gesto d'una suora
 che passando spalanca la finestra
 li annulla nella bianca cecità
 che di colpo si stende alle pareti.
 (Guidacci 2010 [1999], 176)

“Crepuscolo”

La collina a stento si distingue
 le trame sono quasi
 di nulla e pende
 pericoloso l'attimo alla bocca
 avida. Reggi
 alto il torcetto
 non lasciare l'ultima
 forma fuggiasca e le divine
 membra del buio che tu temi
 ti rivolgano
 dolce il saluto
 (Virgillito 1984, 29)

155

The Murmur of a Bee
 A Witchcraft – yieldeth me –
 If any ask me why –
 'Twere easier to die –
 Than all.

The Red upon the Hill
 Taketh away my will –
 If anybody sneer –
 Take care – for God is here –
 That's all.

The Breaking of the Day
 Addeth to me Degree –
 If any ask me how –
 Artist – who drew me so –
 Must tell!
 (Dickinson 2013 [1997], 166)¹⁷

197

Morning – is the place for Dew –
 Corn – is made at Noon –
 After dinner light – for flowers –
 Dukes – for Setting Sun!
 (Ivi, 212)¹⁸

347

When Night is almost done –
 And Sunrise glows so near
 That we can touch the Spaces –

¹⁷ “Il mormorio d’un’ape / ha una magia per me. / Se mi chiedi perché, / più facile è morire / che dirlo. // Il rosso sopra il colle / vince ogni mio volere. / Se alcuno mi deride, / stia attento perché Dio / è qui – ecco tutto. // Lo spuntare dell’alba / mi accresce nobiltà; / se mi chiedi in qual modo, / solo l’artista che così mi fece / può dirlo!” (Dickinson 2013 [1997], 167, trad. di Guidacci).

¹⁸ “Il mattino è la stanza / della rugiada – a mezzogiorno il grano – / dopo pranzo la luce – per i fiori – / ciliegie ‘duca’ – al tramonto!” (ivi, 213, trad. di Raffo).

It's time smooth the Hair –
 And get the Dimples ready –
 And wonder we could care
 For that old – faded Midnight –
 That frightened – but an Hour –
 (Ivi, 376)¹⁹

“Caffè del Pantheon”

Albeggiando ti disintegri
 (allatta al caffè del Pantheon
 la giovane madre)
 e nulla nulla nulla
 ti può sotterrare
 nella memoria necrofila,
 nel cavo che ti allava
 ogni attimo infante
 nuovo
 nell'utero della
 bara
 che non ti contiene
 (Virgillito 1991, 143)

* * *

AMANTE

“Vorrei”

Vorrei annientarti – ma
 nell'attimo irrompi
 dilaghi – o forse
 imponi soltanto
 la parvenza delle tue ceneri

¹⁹“Quando la notte è prossima alla fine – / e sale l'alba, ormai così vicina / che possiamo toccare gli spazi – / ecco è tempo i capelli di lisciare – // preparare alle guance le fossette – / e stupirsi d'aver dato importanza / a quella vecchia mezzanotte – un'ora / di già svanita – che ci spaventò –” (trad. ivi, 377).

mentre sempre
 senza intervallo
 colmi
 l'occulto rameggio
 che non implora
 tregua
 (Virgillito 1984, 74)

“Amanti assoluti”

Amanti
 assoluti
 senza pace
 nella lucida tramontana
 Amanti
 senza
 il QUI – più felici,
 forse –
 mandate gioie
 trasmigrazione
 ricommistione dei
 corpi e delle anime -
 oh amarsi
qui averci sfiorarsi -
 un istante
 la scossa che torce il
 tuo corpo - diverso –
 unico – tuo
 di te che sei tutto.
 (Virgillito 2015, 257)

* * *

AMORE

498

I envy Seas, whereon He rides –
 I envy Spokes of Wheels
 Of Chariots, that Him convey –

I envy Speechless Hills
 That gaze upon His journey –
 How easy All can see
 What is denied utterly
 As Heaven – unto me!

I envy Nests of Sparrows –
 That dot His distant Eaves –
 The wealthy Fly, upon His Pane –
 The happy – happy Leaves –

That just abroad His Window
 Have Summer's leave to play
 The Ear Rings of Pizarro
 Could not obtain for me –

I envy Light – that wakes Him –
 And Bells – that boldly ring
 To tell Him it is Noon, abroad –
 Myself – be Noon to Him –

Yet interdict – my Blossom –
 And abrogate – my Bee –
 Lest Noon in Everlasting Night –
 Drop Gabriel – and Me –
 (Dickinson 2013 [1997], 550-552)²⁰

* * *

²⁰ “Invidio i mari solcati da lui – / i raggi delle ruote / che lo portano – i colli // che spiano muti il suo passare – / è così facile a tutti guardare / quel che per me è proibito – come / il Paradiso // Invidio i nidi dei passerii – / che macchiano le sue gronde lontane – / la mosca sazia ai suoi vetri – / quelle foglie beate – // che l'estate / lascia giocargli alla finestra – neanche / le gioie del Perù / potrebbero pagarmi tanto – // Invidio la luce – / che lo desta, lo scampanio battente / che altrove lo avverte 'è mezzodi' – / il mezzodi – lo fossi io per lui – // Ma mi si vieti il fiore / L'ape – si annienti – / che in una notte smisurata – / il lampo del mezzodi / non precipiti Gabriele – e me –” (Dickinson 2002, 57, trad. di Virgillito).

AMATO

103

I have a King, who does not speak –
 So – wondering – thro' the hours meek
 I trudge the day away –
 Half glad when it is night, and sleep,
 If, haply, thro' a dream to peep
 In parlors, shut by day.

And if I do – when morning comes –
 It is as if a hundred drums
 Did round my pillow roll,
 And shouts fill all my Childish sky,
 And Bells keep saying “Victory”
 From steeples in my soul!

And if I do – the little Bird
 Within the Orchard, is not heard
 And I omit to pray
 “Father, thy will be done” today
 For my will goes the other way,
 And it were perjury!
 (Dickinson 2013 [1997], 112-114)²¹

625

'Twas a long Parting – but the time
 For Interview – had Come –
 Before the Judgment Seat of God –
 The last – and second time

²¹ “Ho un re che non parla – / così – sognando – lungo le ore calme, / nel giorno io mi trascino – / quasi contenta se di notte il sonno / mi regala furtiva una visione / di salotti vietati dalla luce. // E quando accade – al mattino mi sembra / che rullino d'intorno al mio guanciale / cento tamburi e il mio cielo di bimba / si riempia di grida – e le campane / rintocchino gloriose di ‘vittoria / dai campanili dell’anima mia! // Se non accade – non si sente il canto / dell’uccellino dal frutteto, ed io / tralascio di pregare / ‘Padre, sia fatta la tua volontà’ / perché troppo diversa oggi è la mia, / e pregare sarebbe spergiurare!” (Dickinson 2013 [1997], 113-115, trad. di Raffo).

These Fleshless Lovers met –
 A Heaven in a Gaze –
 A Heaven of Heavens – the Privilege
 Of one another's Eyes –

No Lifetime set – on Them –
 Appareled as the new
 Unborn – except They had beheld –
 Born infinite – now –

Was Bridal – e'er like This? 545ty
 A paradise – the Host –
 And Cherubim – and Seraphim –
 The unobtrusive Guest –
 (Ivi, 706-708)²²

* * *

ANGELI

94

Angels, in the early morning
 May be seen the Dews among,
 Stooping – plucking – smiling – flying –
 Do the Buds to them belong?
 Angels, when the sun hottest
 May be seen the sands among,
 Stooping – plucking – sighing – flying –
 Parched the flowers they bear along.
 (Ivi, 104-106)²³

²² “Fu molto lunga la separazione, / ma venne l’ora dell’incontro: / davanti al trono di Dio giudicante / per la seconda e per l’ultima volta // questi amanti incorporei s’incontrarono / col cielo nello sguardo, / cielo dei cieli a ognuno il privilegio / di contemplar gli occhi dell’altro. // Spazio di vita non era fissato / per loro, erano adorni come i nuovi / bimbi non ancor nati, ma avevano esperienza / ed ora rinascevano all’eterno. // Vi furon mai sponsali come questi? / Un paradiso li ospitava, / i cherubini e i serafini furono / i silenziosi invitati” (ivi, 707-709, trad. di Guidacci).

²³ “Angeli vedi nella prima luce / tra la rugiada curvarsi, / cogliere e volar via con un sorriso; / crescon per loro i fiori? / Angeli vedi quando il sole infuria / tra le sabbie roventi, / cogliere e volar via con un sospiro: / ed i fiori avvizziti con sé portano” (trad. ivi, 105-107).

256

If I'm lost – now –
 That I was found –
 Shall still my transport be –
 That once – on me – those Jasper Gates
 Blazed open – suddenly –

That in my awkward – gazing – face –
 The Angels – softly peered –
 And touched me with their fleeces,
 Almost as if they cared –
 I'm banished – now –you know it –
 How foreign that can me –
 You'll know – Sir – when the Savior's face
 Turn so – away from you –
 (Ivi, 268)²⁴

* * *

ANIMA

“Atlante” (1970)

Davanti a te mia anima è aperta
 come un atlante: puoi seguire con un dito
 dal monte al mare azzurre vene di fiumi,
 numerare città,
 traversare deserti.

Ma dai miei fiumi nessuna piena di minaccia,
 le mie città non ti assordano con il loro clamore,
 il mio deserto non è la tua solitudine.
 E dunque cosa conosci?

²⁴“Ora sono perduta, ma un tempo fui trovata / e quanto sarà ancora la mia estasi: / davanti a me le porte di diaspro / si spalancano un tempo, improvvisi, // sul mio volto stupito e imbarazzato / gli angeli piano posaron lo sguardo / e mi sfioraron con le loro ali / quasi mi amassero. / Ora sono scacciata – e tu lo sai! / Quanto i senta in esilio / Anche tu lo saprai quando il volto di Dio / si volgerà così da te –” (trad. ivi, 269).

Se prendi la penna, puoi chiudere in un cerchio esattissimo
 un piccolo luogo montano, dire: “Qui fu la battaglia,
 queste sono le sue silenziose Termopili.”
 Ma tu non sentisti la morte distruggere la mia parte regale,
 né salisti furtivo
 col mio intimo Efialte per un tortuoso sentiero.
 E dunque cosa conosci?
 (Guidacci 2010 [1999], 183-184)

“Svuotati d’anima” (1970)

Svuotati d’anima,
 spinti dal vento esterno,
 gesticolando all’impazzata,
 correndo in gigantesche falcate senza mèta,
 scavalcando le nuvole
 e ritrovandoci sempre legati
 al medesimo punto
 senza avanzare d’un sol passo –
 come perfettamente
 il bucato disteso ad asciugare
 ci rispecchia e deride!
 (Ivi, 187)

“Tiburtina” (1989)

Più vero del tuo volto è il suo riflesso
 nell’acqua: poiché tu lo vedi
 attraverso le onde che tremule vi passano
 continuamente sopra e dove tremulo
 anch’esso si scompone e torna, uguale e diverso,
 a ricomporsi, rendendo visibile
 così il fluire in cui sei sempre immerso,
 ma che soltanto in questo specchio puoi distinguere.
 Un’altra verità ti dice l’acqua:
 le tue mani, che tanti oggetti sfiorano
 e lasciano cadere, sono fatte
 per stringere la luce...
 Ed una terza: solo ciò ch’è limpido
 contiene intatta la visione.

Ricorda

queste tre cose e non avrai bisogno
 di cercare il mio antro (che pure è porta di saggezza)
 e respirar gli acri vapori che salgono
 da crepe oscure della terra. Il fiume
 è il mio dono migliore, e chi è più puro
 meglio vi attingerà – sia che la voce
 della sorgente segreta ti chiami
 dove il pendio dirupato si ammanta
 d'un gran viluppo verde, sia che a valle
 tu lo raggiunga, là dove la danza
 di roccia in roccia ebbe ormai fine, e placido,
 come di antiche memorie, diventa
 il mormorio dell'acqua, e tuttavia
 al cielo che l'accende
 essa risponde ancora con barbagli
 più vivaci dell'infanzia del mondo.
 (Ivi, 420-421)

315

He fumbles at your Soul
 As Players at the Keys
 Before they drop full Music on –
 He stuns you by degrees –
 Prepares your brittle substance
 For the Etherial Blow
 By fainter Hammers – further heard –
 Then nearer – Then so slow
 Your Breath has time to straighten –
 Your Brain – to bubble Cool –
 Deals – One – imperial – Thunderbolt –
 That scalps your naked Soul –

When Winds take Forests in their Paws –
 The Universe – is still –
 (Ivi, 338-340)²⁵

²⁵“Lui ti tenta l'anima come / il musicista le corde / finché tutta riversino la musica
 – / pian piano ti stordisce – / prepara la tua natura fragile / all'etereo colpo / con mar-
 telli più fiochi – uditi lontano – / poi più prossimi – poi così lenti / che il tuo respiro ha
 tempo di rifarsi – / il cervello – di bulicare appena – / piomba – imperiale – unica – la
 folgore – / che scalpala la tua anima nuda – // Quando azzampano i venti le foreste – /
 l'Universo – si ferma – ” (Dickinson 2002, 21, trad. di Virgillito).

El alma se mueve por sí misma, va a solas, y va y vuelve sin ser notada, y también siéndolo. (Zambrano 1986 [1977], 143)²⁶

“Devota come ramo”

Devota come ramo
curvato da molte nevi
allegra come falò
per colline d’oblio,

su acutissime làmine
in bianca maglia d’ortiche,
ti insegnerò, mia anima,
questo passo d’addio...
(Campo 1991, 29)

* * *

APE

676

Least Bee that brew –
A Honey’s Weight
The Summer multiply –
Content Her smallest fraction help
The Amber Quantity –
(Dickinson 2013 [1997], 768)²⁷

²⁶ “L’anima, però, ha un movimento suo proprio, procede per conto suo e va e viene senza essere notata, o anche essendolo” (Zambrano 1991, 35, trad. di Ferrucci).

²⁷ “La più piccola ape che distilla / una coppa di miele / moltiplica l’estate – / nel suo piccolo lieta di arricchire / la quantità dell’ambra –” (Dickinson 2013 [1997], 769, trad. di Raffo).

214

I taste a liquor never brewed –
 From Tankards scooped of pearl –
 Not all the Vats upon the Rhine
 Yield such an Alcohol!

Inebriate of Air – am I –
 And Debauchee of Dew –
 Reeling- thro endless summer days-
 From inns of Molten Blue –

When “landlords” turn the drunken Bee
 Out of the Foxglove’s door –
 When Butterflies – renounce their “drams” –
 I shall but drink the more!

Till Seraphs swing their snowy Hats –
 And Saints – to windows run –
 To see the little Tippler
 Learning against the – Sun –
 (Ivi, 224-226)²⁸

* * *

ASSENTE

“Il maestro d’arco”

Tu, Assente che bisogna amare...
 termine che ci sfuggi e che c’inseguì
 come ombra d’uccello sul sentiero:
 io non ti voglio più cercare.

Vibrerò senza quasi mirare la mia freccia,
 se la corda del cuore non sia tesa:

²⁸ “Da calici scavati nella perla – / assaporo un liquore mai gustato – / tutti i tini del Reno non distillano / un alcool come questo! // Ebbra d’aria – / ubriaca di rugiada – / vaneggio da taverne di blu fuso / lungo giorni d’estate senza fine – // L’ape ubriaca cacceranno gli osti / via dalla porta della digitale – / le farfalle dovranno rinunciare / ai loro sorsi – ed io berrò di più! // E i candidi capello o serafini / sventoleranno – e i santi alle finestre / correranno a vedere la bambina / ubriaca riversa contro il sole –” (trad. ivi, 227-227).

il maestro d'arco zen così m'insegna
che da tremila anni Ti vede.
(Campo 1991, 32)

“Celui qu'il faut aimer est absent”

[...] Il faut être dans un désert.
Car celui qu'il faut aimer est absent.
[...] Mais celui qui met sa vie en Dieu lui-même, celui-là ne la perdra jamais.
[...] Rien de ce qui existe n'est absolument digne d'amour.
Il faut donc aimer ce qui n'existe pas.
Mais cet objet d'amour qui n'existe pas n'est pas une fiction.
[...] L'âme tout entière ne soit que bien.
[...] Ainsi ceux qui possèdent le privilège de la contemplation mystique, ayant fait l'expérience de la miséricorde de Dieu, *supposent* que, Dieu étant miséricorde, le monde créé est œuvre de miséricorde. Mais quant à constater cette miséricorde directement dans la nature, il faut se rendre aveugle, sourd, sans pitié pour croire qu'on le peut.
[...] La mystique est la seule source de la vertu d'humanité.
[...] Les faveurs de Dieu aux êtres capables de contemplation.
[...] La beauté du monde. Le quatrième témoignage est l'absence complète de miséricorde ici-bas.
[...] Aimer avec la partie de l'âme qui est située de l'autre côté du rideau, car la partie de l'âme qui est perceptible à la conscience ne peut pas aimer le néant, elle en a horreur. Si elle croit l'aimer, ce qu'elle aime est autre chose que le néant.
[...] C'est quand nous avons besoin jusqu'au fond des entrailles d'un bruit qui veuille dire quelque chose, quand nous crions pour obtenir une réponse et qu'elle ne nous est pas accordée, c'est là que nous touchons le silence de Dieu. (Weil 2014 [1947], 196, 198, 200, 202)²⁹

* * *

²⁹ [...] Bisogna essere in un deserto.
Perché colui che dobbiamo amare è assente.
[...] Ma chi rimette la sua vita in Dio stesso, non la perderà mai.
[...] Nulla di ciò che esiste è assolutamente degno di amore.
Bisogna quindi amare ciò che non esiste.
Ma questo oggetto d'amore che non esiste non è una finzione.
[...] L'anima intera sia soltanto bene.
[...] Così coloro che possiedono il privilegio della contemplazione mistica avendo fatta l'esperienza della misericordia di Dio, *suppongono* che, Iddio essendo misericordioso, il mondo creato sia opera di misericordia. Ma in quanto a costatare questa misericordia direttamente nella natura, bisogna farsi ciechi, sordi, spietati, per credere che sia possibile.
[...] La mistica è sola fonte della virtù dell'umanità.

ASSENZA

860

Absence disembodies – so does Death
 Hiding individuals from the Earth
 Superstition helps, as well as love –
 Tenderness decreases as we prove –
 (Dickinson 2013 [1997], 944)³⁰

338

I know that He exist.
 Somewhere – in Silence –
 He has hid his rare life
 From our gross eyes.

'Tis an instant's play.
 'Tis a fond Ambush –
 Just to make Bliss
 Earn her own surprise!
 But – should the play
 Prove piercing earnest –
 Should the glee – glaze –
 In Death's – stiff –stare –

Would not the fun
 Look too expensive!

[...] I doni di Dio agli esseri capaci di contemplazione.

[...] La bellezza del mondo. E la quarta prova è la completa assenza, quaggiù, di misericordia.

[...] Amare con la parte dell'anima che è situata dall'altra parte dello schermo perché la parte dell'anima che è percettibile alla coscienza non può amare il nulla, e ne ha, anzi, orrore. Se crede amarlo, ciò che essa ama è altro.

[...] Quando abbiamo bisogno fino in fondo alle viscere di un rumore che voglia dire qualcosa; quando gridiamo per ottenere una risposta ed essa non ci è concessa; allora noi sperimentiamo il silenzio di Dio" (Weil 2014 [1947], 197, 199, 201, 203, trad. di Fortini).

³⁰ "L'Assenza disincarna – così la Morte / che nasconde alla terra le persone / la Superstizione giova – anche / l'amore – / la tenerezza cede nella prova –" (Dickinson 2013 [1997], 945, trad. di Raffo).

Would not the jest –
 Have crawled too far!
 (Ivi, 364-366)³¹

* * *

AURORA

“Fu un giorno” (1997)

Fu un giorno con due aurore e con cinque tramonti:
 sette crepuscoli, dunque, ma forse molti di più,
 non li saprei contare, ognuno cominciava
 con una lieve trafittura e finiva
 in una lunga incosciente stanchezza.
 Bella notte, dolce notte, mormoravo,
 vorrei che tu venissi e restassi, e mai più fossi spaccata
 da questo rosso enorme yo-yo che mi sale e scende nel
 [sangue.]

(Guidacci 2010 [1999], 274)

“Requiem d’acqua” (1977)

Abbiamo passato molti fiumi.
 Alcuni avevano ponti rischiosi.
 Altri, guadi taglienti di sassi
 e di acque gelate.

Noi passavamo quietamente sospinti
 come foglie dal vento.
 Solo i morti restavano indietro,
 col capo riverso.

³¹ “So che Egli esiste. / Da qualche parte la sua rara vita / in silenzio ha sottratto / ai nostri occhi volgari. // È il gioco di un istante. / È un agguato d’amore – / giusto perché la gioia / guadagni la sorpresa che le spetta! / Ma se il gioco dovesse rivelarsi / ferocemente vero – / il giubilo invetrarsi all’improvviso / rigido nello sguardo della Morte – // non sarebbe un po’ troppo / costoso lo spettacolo? / Non sarebbe lo scherzo scivolato / troppo oltre i suoi limiti?” (trad. ivi, 365-367).

Un segno d'acqua in noi è rimasto
 e niente lo cancella:
 improvviso fluire che dal mondo ci estrania.

La fenice del sole muore ogni giorno e rinasce.
 L'acqua distende le sue ali e non le chiude mai più.

Nostri vicini sono il vinco, il salice,
 l'erba umida e umile che striscia verso i fossi.
 Ha riempito le prode e i nostri occhi:
 perché noi, gli inventori delle lacrime,
 tutte ormai ce le siamo dovute bere.
 (Ivi, 276)

“Il fondo dell'acqua” (1977)

Se conosco il fondo dell'acqua?
 Certo che lo conosco!
 Ho scostato erbe viscide, tagliato canne.
 Mi sono curvata, ho guardato, ascoltato.

Ho visto insetti di lunghe zampe remigare
 ed uccelli abbassarsi su di loro, fulminei.
 Ho udito i lievi tonfi che nulla sembra produrre,
 un “ah”, un sospiro, come se il tempo stesso
 cercasse di sgretolarsi sul fondo.

E so che tutti i sentieri conducono all'acqua –
 i visibili come gli occulti.
 Tutti i luoghi, tutte le ore
 si protendono sull'orlo dell'acqua.

Se conosco il fondo dell'acqua?
 La mia immagine sta su quel fondo
 e non la smuoverete di là,
 anche se vi provate ad afferrarla con le canne,
 a batterla col remo.
 V'illudete di vedermi altrove!
 Quante volte ho riso di nascosto
 come d'un gioco ben riuscito
 mentre il mio amabile “doppio”
 s'intratteneva con ospiti e amici

ed in realtà ero sempre inginocchiata
 su un'umida riva
 scomponendo l'ovale del mio volto sommerso
 con le crespe delle mie dita inquiete.

Due metà sconosciute dell'anima
 si venivano incontro attraverso l'acqua.
 (Ivi, 277)

1335

Let me not mar that perfect Dream
 By an Auroral stain
 But so adjust my daily Night
 That it will come again.

Not when we know, the Power accosts –
 The Garment of Surprise
 Was all our timid Mother wore
 At Home – in Paradise.
 (Dickinson 2013 [1997], 1326)³²

1577

Morning is due to all –
 To some – to Night –
 To an imperial few –
 The Auroral light.
 (Ivi, 1498)³³

³²“Ch'io non rovini quel sogno perfetto / Macchiandolo d'aurora, / ma adatti la mia notte d'ogni giorno / sicché mi torni ancora. // Non quando noi si sa, la Potenza s'accosta – / l'abito di stupore / è tutto quanto vestiva la nostra / timida madre, a casa – in Paradiso” (Dickinson 2002, 179, trad. di Virgillito).

³³“A tutti spetta il mattino – / la notte – a pochi – / a una imperiale minoranza – / luce d'Aurora” (trad. ivi, 197).

13

Sleep is supposed to be
 By souls of sanity
 The shutting of the eye

Sleep is the station grand
 Down wh', on either hand
 The hosts of witness stand!

Morn is supposed to be
 By people of degree
 The breaking of the Day.

Morning has not occurred!

That shall Aurora be –
 East of Eternity –
 One with the banner gay –
 One in the red array –
That is the break of Day!
 (Ivi, 24)³⁴

461

A Wife – a Daybreak I shall be –
 Sunrise – Hast thou a Flag for me?
 At Midnight, I am yet a Maid,
 How short it takes to make it Bride –
 Then – Midnight, I have passed from thee
 Unto the East, and Victory –

Midnight – Good Night! I hear them call,
 The Angels bustle in the Hall –
 Softly my Future climbs the Stair,
 I fumble at my Childhood's prayer
 So soon to be a Child no more –

³⁴“Gli spiriti normali / ritengono che il sonno / sia solo un chiuder gli occhi. // Il sonno è la frontiera / solenne che, ai due lati, / ha schiere di testimoni! // La mattina è creduta / da persone autorevoli / lo spuntare del giorno. // Ma la mattina non è sorta ancora! // Quella sarà l'aurora / in un Oriente eterno; / una col gaio vessillo – / una col rosso manto – / spunterà *allora* il giorno!” (Dickinson 2013 [1997], 25, trad. di Guidacci).

Eternity, I'm coming – Sir,
 Master – I've seen the face – before!
 (Ivi, 508)³⁵

“Il desiato riso”

Il desiato riso
 sia nel gorgo d'amore
 dissepolto
 Si scatenano le catene
 cresce
 la luce impara dai tuoi
 labbri
 la parola si fa
 respiro della terra
 sgretolamento della negritudine
 alba aurora
 impaziente primavera
 (Virgillito 1991, 128)

Ella, la Aurora, tímidamente a veces, indecisa tan a menudo, ajena, visible, huidiza, sin ser, Ella a solas, sin ser y sin razón, la sola Aurora, sería la más, cierta garantía del ser, de la vida y la razón. (Zambrano 2004 [1986], 38)³⁶

La Aurora se aparece distendida, sembrada, como germen cuando irrumpe en la oscuridad, se aparece ante todo al que la espera, o la atisba, como una línea, como una raya que separa; podía ser la línea esa que el geómetra no nos acaba de definir, esa línea que separa dando, creando al par abismo y continuidad. (Ivi, 47)³⁷

³⁵ “Sposa mi troverà il nascente giorno / Hai tu, Aurora, un vessillo per me? / A mezzanotte sono ancora una fanciulla / Ma come rapide si compiono le nozze! / Allora, o notte, passerò da te / nell'Est, nella vittoria. // Mezzanotte. “Buonanotte” / li sento dire. / Un brusio d'angeli nel vestibolo / ed il Futuro dolcemente sale / alla mia stanza. Io mormoro preghiere / della mia infanzia tra breve remota. / Eternità, ti raggiungo, Signore: / Maestro, io già conobbi quel volto!” (trad. ivi, 509).

³⁶ “Lei, l'Aurora, a volta timida, spesso indecisa, lontana, invisibile, fugace, priva di essere; lei sola, priva di essere e di ragione, la pura Aurora, sarebbe la garanzia più sicura dell'essere, della vita, della ragione” (Zambrano 2000, 18, trad. di Laurenzi).

³⁷ “L'Aurora appare distesa, seminata come un germe che irrompe nell'oscurità. Appare a colui che la attende o la spia, innanzi tutto come una linea, come un confine che

Es ella, la Aurora, la que huye en cuanto es percibida, la que no quiere tener cuerpo, la que anuncia temblado, eso sí, en otro mundo en que los sentidos se encuentran en un tiempo propio, ya que a los sentidos y a los sentires no se deja, no les ha sido dado el vivir en su propio tiempo. (Ivi, 49)³⁸

¿Anunciará acaso la Aurora, en su reiterarse, la multiplicidad de los tiempos? Y aun más, de otras auroras habidas o nacientes. ¿Será la Aurora la prenda cuando se ausenta, cuando no aparece, cuando se niega, tal como sucede con el amor que cuando se niega ha de ser a la par prenda y promesa de otros mundos, otros sueños, otros seres de amor y nunca la Nada ni el vacío? (*Ibidem*)³⁹

* * *

BEATI

Los bienaventurados son seres de silencio, envueltos, retraídos de la palabra. Salvados de la palabra camino van de la palabra única, recibida y dada, sida, camino de ser palabra sola ellos. Envueltos como capullos, irreconocibles, lentos. Mas su lentitud resulta engañosa para quien desde fuera los mira, y todos los miran desde fuera en principio. Es necesario darse cuenta de estos seres sin más, formas, figuras del ser, categorías, pues, del ser en el hombre camino de atravesar la última frontera. Seres de silencio, sufrientes todos, pasivos pero no herméticos. (Zambrano 1991 [1979], 64)⁴⁰

* * *

divide; quella linea che il geometra non riesce a definirci, linea che separa offrendo, creando insieme abisso e continuità” (trad. ivi, 27).

³⁸ “È lei, l’Aurora, che sfugge nell’istante in cui viene percepita, che si nega ad avere un corpo, che annuncia, tremando, questo sì, un mondo altro, in cui i sensi si trovano in un tempo proprio, poiché ai sensi e ai sentire non è concesso, non è stato dato vivere nel loro tempo proprio” (trad. ivi, 29).

³⁹ “Annuncia forse l’Aurora, nel suo reiterarsi, la molteplicità dei tempi? O piuttosto la molteplicità di altre aurore già state o nascenti? Sarà forse un pegno, l’Aurora quando si assenta, quando non appare, quando si nega, come avviene con l’amore che quando si nega deve essere pegno e promessa di altri mondi, altri sogni, altri esseri d’amore, e mai del Nulla o del vuoto?” (trad. *ibidem*).

⁴⁰ “I beati sono esseri di silenzio, fasciati, ritirati dalla parola. Salvati dalla parola, sulla via vanno della parola unica, ricevuta e data, stata, sulla via di essere loro, parola sola. Fasciati come bozzoli, irricognoscibili, lenti. Ma, per chi li guarda da fuori, e tutti li guardano da fuori, e tutti li guardano da fuori in linea di principio, la loro lentezza

BUIO

“Buio”

Non abbiamo visto l'ululo
 dei cani né udito
 le vetrate sprigionare azzurri e sangue
 nel buio della cattedrale;
 brancoliamo
 per i vicoli di cenere, nella stanza
 difficile
 senza pareti e volte, senza terrazze
 e balastrate,
 sul più alto della torre di guardia
 sugli acciottolati
 dove il buio rimane e la nebbia
 non alluccica
 la polpa il sugo madido, ma suoni
 di tarantole indemoniate
 le danze degli scheletri, di creature affamate
 (Virgillito 1984, 61)

419

We grow accustomed to the Dark –
 When Light is put away –
 As when the Neighbor holds the Lamp
 To witness her Goodbye –

A moment – We uncertain step
 For newness of the night –
 Then – fit our Vision to the Dark –
 And meet the Road – erect –

And so of larger – Darknesses –
 Those Evenings of the Brain –

risulta ingannevole. È necessario prendere coscienza di questi esseri allo stato puro, forme, figure dell'essere, categorie, dunque, dell'essere nell'uomo sulla via che lo porta ad attraversare l'ultima frontiera. Esseri di silenzio, sofferenti tutti, passivi ma non ermetici” (Zambrano 2010 [1992], 60, trad. di Ferrucci).

When not a Moon disclose a sign –
Or Star – come out – within –

The Bravest – grope a little –
And sometimes hit a Tree
Directly in the Forehead –
But as they learn to see –

Either the Darkness alters –
Or something in the sight
Adjusts itself to Midnight –
And Life step almost straight.
(Dickinson 2013 [1997], 458)⁴¹

“Ora tu passi lontano”

Ora tu passi lontano, lungo le croci del labirinto,
lungo le notti piovose che io m'accendo
nel buio delle pupille,
tu, senza più fanciulla che disperda le voci...

Strade che l'innocenza vuole ignorare e brucia
di offrire, chiusa e nuda, senza palpebre o labbra!

Poiché dove tu passi è Samarcanda,
e sciolgono i silenzi tappeti di respiri,
consumano i grani dell'ansia –

e attento: fra pietra e pietra corre un filo di sangue,
là dove giunge il tuo piede.
(Campo 1991, 26)

* * *

⁴¹ “Ci abituiamo al buio / quando la luce è spenta; / dopo che la vicina ha retto il lume / che è il testimone del suo addio, // per un momento ci muoviamo incerti / perché la notte ci rimane nuova, / ma poi la vista si adatta alla tenebra / e affrontiamo la strada a testa alta. // Così avviene con tenebre più vaste – / quelle notti dell'anima / in cui nessuna luna ci fa segno, / nessuna stella interiore si mostra. // Anche il più coraggioso prima brancola / un po', talvolta urta contro un albero, / ci batte proprio la fronte; / ma, imparando a vedere, // o si altera la tenebra / o in qualche modo si abitua la vista / alla notte profonda, / e la vita cammina quasi dritta” (Dickinson 2013 [1997], 459, trad. di Guidacci).

BUIO/FUOCO

“Tu buio, buio fuoco” (1961)

Tu buio, buio fuoco!
 Senza scintilla né fiamma.
 Di te non diranno
 Che come rosa fiorisci
 In delicati petali,
 Non diranno che sei una stella
 Per rischiare la notte.

Ti porteranno nelle loro vene,
 Avranno nei loro occhi il tuo nero ardore disperato,
 Saranno la tua esca per esser poi la tua cenere,
 Atterriti si torceranno nei tuoi spasimi,
 Eppure per saziarti venderebbero l'anima,
 Tanto, finché li tenti, li riempi di brama,
 Bui, immortale fuoco!
 (Guidacci 2010 [1999], 121)

* * *

CALICE

132

I bring an unaccustomed wine
 To lips long parching
 Next to mine,
 And summon them to drink;

Crackling with fever, they Essay,
 I turn my brimming eyes away,
 And come next hour to look.

The hands still hug the tardy glass –
 The lips I w'd have cooled, alas –
 Are so superfluous Cold –

I w'd as soon attempt to warm
 The bosoms where the frost has lain
 Ages beneath the mould –
 Some other thirsty there may be
 To whom this w'd have pointed me
 Had it remained to speak –

And so I always bear the cup
 If, haply, mine may be the drop
 Some pilgrim thirst to slake –

If, haply, any say to me
 “Unto the little, unto me,”
 When I at last awake.
 (Dickinson 2013 [1997], 140-142)⁴²

“Diario bizantino IV”

Nell'oro e nell'azzurro
 di questo minimo cosmo
 loculo d'antichissimo colombario,
 gyrum coeli circuisti sola,
 neonata parola
 du kleine, weffenlose Dichterin! Per un'ora
 nei padiglioni del suo Creatore
 gyrum coeli giocando ti fu ridato
 l'anello bianco di San Vitale
 la costellazione sovranamente immota,
 sovranamente ordinata
 intorno al sole del temporale signore
 e del signore spirituale:

⁴² “Accosto un vino raro / a labbra vicine alle mie / da lungo tempo assetate, / così invitandole a bere. // Febbrili s'avvicinano al bicchiere, / io distolgo i miei occhi traboccanti / e torno dopo un'ora per vedere. // Il calice che giunse troppo tardi / le mani ancora stringono – le labbra / che volli ristorare sono fredde // di un gelo estremo – che io non potrei / scaldare più del gelo della morte – / su cuori sotterrati da millenni – / Altri forse vi sono hanno sete / che questi ora indicherebbe a me, / fosse vivo ed in grado di parlare – // Così porto con me sempre la coppa / se mai dovesse essere mia la goccia / che lenisca la sete d'un viandante – // se mai qualcuno mi volesse dire: / “Dona all'ultimo e donerai a me” / quando alla fine mi risveglierò.” (ivi, 141-143, trad. di Raffo).

i cento occhi cherubinici non fissi su di te
 ma sugli augusti deserti che dovrai attraversare
 che ti dovranno attraversare.
 Dai cigli sconfinati
 sopra il latteo pallio di Massimiliano
 alla stola color foglia del fanciullo di frange nere
 che, rosa
 – più che neve trasparente rosa –
 lascia tremar sul cero la fiamma come un bacio,
 lascia tremar l'*aër*, neve leggera,
 e lo sciàmito purpureo sul Calice che non è dato
 durante cinquanta giorni
 nemmeno contemplare...
 (Campo 1991, 50)

* * *

CANCELLO

“Canzoncina interrotta”

Laggiù di primo ottobre
 la marea delle foglie
 all'angelica notte
 già tratteneva il piede.

Non vedute cadevano
 (là tutto era furtivo),
 lento frusciava rune
 al plenilunio un fico.

Sfilava dal tuo sogno
 un micio le sue cabale,
 veranda incomparabile,
 dolce Capodimondo.

Solo la veemente
 mia ora lacerava
 sul cancello le rose...
 E riversa una statua

forse mordeva – al turbine
 di quel volo – l'autunno,
 origliere di muschio

...

(Ivi, 35)

* * *

CASTITÀ

46

I keep my pledge.
 I was not called –
 Death did not notice me.
 I bring my Rose.
 I plight again,
 By every sainted Bee –
 By Daisy called from hillside –
 By Bobolink from lane.
 Blossom and I –
 Her oath, and mine –
 Will surely come again.
 (Dickinson 2013 [1997], 56)⁴³

* * *

CAVERNA

La oscura y cerrada galería, el laberinto, la caverna o la estancia enmurada son símbolos diversos, modulaciones de la situación sin salida; la situación límite en que la vida humana puede encontrarse, ya que la muerte

⁴³ “Io mantengo il mio voto. / Non fui chiamata ancora – / non mi notò la morte. / Conservò la mia rosa. / Rinnovo la promessa, / in nome d’ogni ape consacrata – / margherita strappata dal pendio – / bobolo revocato dal sentiero. / Il fiore ed io – / è il nostro giuramento – / ritorneremo qui.” (ivi, 57, trad. di Bacigalupo).

no es más que su cumplimiento, lo que adviene si una apertura salvadora no se manifiesta. (Zambrano 1991 [1979], 102)⁴⁴

* * *

CELLA

1594

Immured in Heaven!
 What a Cell!
 Let every Bondage be,
 Thou sweetest of the Universe,
 Like that which ravished thee!
 (Dickinson 2013 [1997], 1510)⁴⁵

* * *

CLARO/CLAROS

El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar [...]. Es otro reino que un alma habita y guarda. [...] luego no se encuentra nada, nada que no sea un lugar intacto que parece haberse abierto en ese sólo instante y que nunca más se dará así. No hay que buscarlo. No hay que buscar. Es la lección inmediata de los claros del bosque: no hay que ir a buscarlos, ni tampoco a buscar nada de ellos. (Zambrano 1986 [1977], 121)⁴⁶

⁴⁴“La galleria oscura e chiusa, il labirinto, la caverna o la stanza murata sono simboli diversi, modulazioni della situazione senza uscita; la situazione limite in cui la vita umana può trovarsi, dato che la morte altro non è se non il suo compimento, ciò che sopraggiunge nel caso in cui un’apertura salvatrice non compaia” (Zambrano 2010 [1992], 93, trad. di Ferrucci).

⁴⁵“Racchiuso in Cielo! / Quale cella! / Ogni prigioniero sia, / o tu dolcissimo dell’universo, / come quella che ti rapì!” (Dickinson 2013 [1997], 1511, trad. di Bacigalupo).

⁴⁶“Il chiaro del bosco è un centro nel quale non sempre è possibile entrare [...]. È un altro regno che un’anima abita e custodisce. [...] Poi non si incontra nulla, nulla che

Y se recorren también los claros del bosque con una cierta analogía a como se han recorrido las aulas. Como los claros, las aulas son lugares vacíos dispuestos a irse llenando sucesivamente, lugares de la voz donde se va a aprender de oído, lo que resulta ser más inmediato que el aprender por letra escrita, a la que inevitablemente hay que restituir acento y voz para que así sintamos que nos está dirigida. (Ivi, 126)⁴⁷

Y así se corre por los claros del bosque análogamente a como se discurre por las aulas, de aula en aula, con avivada atención que por instantes decae – cierto es – y aun desfallece y abriéndose así un claro en la continuidad del pensamiento que se escucha: la palabra perdida que nunca volverá el sentido de un pensamiento que partó. (Ivi, 127)⁴⁸

* * *

CONCHIGLIA

“La conchiglia” (1961)

Non a te appartengo, sebbene nel cavo
 Della tua mano ora riposi, viandante,
 Né alla sabbia da cui mi raccogliesti
 E dove giacqui lungamente, prima
 Che al tuo sguardo si offrissi la mia forma mirabile.

non sia un luogo intatto che sembra essersi aperto solo in quell'istante e che mai più si darà così. Non bisogna cercarlo. Non bisogna cercare. È la lezione immediata dei chiari del bosco: non bisogna andare a cercarli e nemmeno a cercare nulla da loro” (Zambrano 1991, 11, trad. di Ferrucci).

⁴⁷“E l'attraversamento dei chiari del bosco ricorda anche il modo in cui si sono percorse le aule. Come i chiari, le aule sono spazi vuoti pronti a venirsi riempiendo uno alla volta, spazi della voce nei quali si apprenderà con l'udito, ossia in modo più immediato che dalla parola scritta, alla quale bisogna per forza restituire acento e voce per sentire che ci viene diretta” (trad. ivi, 17).

⁴⁸“E così si corre per i chiari del bosco analogamente a come si corre per le aule, di aula in aula, con attenzione sempre ravvivata ma che – non c'è dubbio – di quando in quando scema o viene addirittura meno aprendosi così un chiaro nella continuità del pensiero che si ascolta: la parola perduta che non tornerà mai, il senso di un pensiero che partì” (trad. ivi, 17-18).

Io compagna d'agili pesci e d'alghe
 Ebbi vita dal grembo delle libere onde.
 E non odio né oblio ma l'amara tempesta me ne divide.
 Perciò si duole in me l'antica patria e rimormora
 Assiduamente e ne sospira la mia anima marina,
 Mentre tu reggi il mio segreto sulla tua palma
 E stupito vi pieghi il tuo orecchio straniero.
 (Guidacci 2010 [1999], 109)

* * *

COPPA

16

I would distil a cup,
 And bear to all my friends,
 Drinking to her no more astir,
 By beck, or burn, or moor!
 (Dickinson 2013 [1997], 28)⁴⁹

128

Bring me the sunset in a cup,
 Reckon the morning's flagon's up
 And say how many Dew,
 Tell me how far the morning leaps –
 Tell me what time the weaver sleeps
 Who spun the breadths of blue!

Write me how many notes there be
 In the new Robin's extasy
 Among astonished boughs –
 How many trips the Tortoise makes –
 How may cups the Bee partakes,
 The Debauchee of Dews!

⁴⁹ "Vorrei stillare una coppa / e offrirla a tutti gli amici, / brindando a lei che non corre più, / presso rivo, fronte, brughiera!" (Dickinson 2013 [1997], 29, trad. di Raffo).

Also, who laid the Rainbow's piers,
 Also, who leads the docile spheres
 By withes of supple blue?
 Whose fingers string the stalactite –
 Who counts the wampum of the night
 To see that none is due?

Who built this little Alban House
 And shut the windows down so close
 My spirit cannot see?
 Who'll let me out some gala day
 With implements to fly away
 Passing Pomposity?
 (Ivi, 134-136)⁵⁰

“Diario bizantino IV”

O Coppa dei Misteri che bolle e non trabocca,
 come il tuo sangue,
 specchio del tuo Sole!
 o tacere dei canti, polverizzato il cuore!
 Cocente, celestiale,
 cadenzato dolore
 che, neonata, giocando dinanzi al tuo Creatore,
 circuisti sola.
 (Campo 1991, 50)

* * *

⁵⁰ “Portatemi il tramonto in una coppa, / numerate i flaconi del mattino, / contate la rugiada: / ditemi dove il mattino si spinge, / ditemi quando dorme il tessitore / che ordi l'azzurra vastità! // Descrivetemi quante son le note / nell'estasi del nuovo pettirosso / fra gli attoniti rami; / quanti viaggi fa la tartaruga, / e quanti calici deliba l'ape – / la dissoluta di rugiade! // E chi fece i piloni dell'arcobaleno / e chi conduce le docili sfere / con vincastri di tenero azzurro? / Quali dita intrecciarono stalattiti, / chi conta i chicchi della notte, / perché nessuno manchi? // Chi costruì questa casetta argillosa / e così forte chiuse le finestre / che il mio spirito nulla può distinguere? / E chi mi farà uscire qualche giorno di gala, / con ali per volare / più belle d'ogni fasto?” (ivi, 135-137, trad. di Guidacci).

CRISALIDE

129

Cocoon above! Cocoon below!
 Stealthy Cocoon, why hide you so
 What all the world suspect?
 An hour, and gay on every tree
 Your secret, perched in extasy
 Defies imprisonment!

An hour in Chrysalis to pass,
 Then gay above receding grass
 A Butterfly to go!
 A moment to interrogate,
 Then wiser than a "Surrogate,"
 The Universe to know!
 (Dickinson 2013 [1997], 136)⁵¹

* * *

CROGIUOLO

"Inestinguibile"

Inestinguibile
 dal crogiuolo liquefatto avendo
 sprigionato il
 rutilante metallo
 congiuri ancora contro
 la difesa debole
 che oramai
 arrendersi vorrebbe

⁵¹ "Bozzolo sopra! Bozzolo sotto! / Furtivo bozzolo, perché nascondi / ciò che ciascuno sospetta? / Un'ora, e allegro su tutti gli alberi / il tuo segreto, in estasi posato, / sfiderà ogni prigionie! // Un'ora in crisalide passare / poi allegra, alta sull'erba che recede, / come farfalla andare! / Un momento per riflettere, / poi più saggia d'un surrogato / l'universo conoscere!" (ivi, 137, trad. di Bacigalupo).

disfarsi
 dal profondo dell'aria
 ricadere in mille
 e mille
 non più riducibili
 particole d'alba
 (Virgillito 1991, 55)

* * *

CUORE

47

Heart! We will forget him!
 You and I – tonight!
 You may forget the warmth he gave –
 I will forget the light!

When you have done, pray tell me
 That my thoughts may dim
 Haste! Lest while you're lagging
 I remember him!
 (Dickinson 2013 [1997], 56-58)⁵²

Hay que dormirse arriba en la luz.

Hay que estar despierto abajo en la oscuridad intraterrestre, intracorporal de los diversos cuerpos que el hombre terrestre habita: el de la tierra, el del universo, el suyo propio.

Allá en “los profundos”, en los íferos el corazón vela, se desvela, se re-enciende en sí mismo.

Arriba, en la luz, el corazón, se abandona, se entrega. Se recoge. Se aduerme al fin ya sin pena. En la luz que acoge donde no se padece violencia alguna, pues que se ha llegado allí, a esa luz, sin forzar ninguna puerta y aun sin

⁵² “Dimentichiamolo, cuore! / tu e io – stanotte – / tu il caldo che ti diede, io / la luce – // Quando hai finito, dimmelo – / così i pensieri abbuio – / svelto – che mentre ti gingilli, non / mi torni in mente – lui!” (Dickinson 2002, 3, trad. di Virgillito).

abrirla, sin haber atravesado dinteles de luz y de sombra, sin esfuerzo y sin protección. (Zambrano 1986 [1977], 149)⁵³

Se tiende a considerar el centro de sí mismo como situado dentro de la propia persona. [...] La virtud del centro es atraer, recoger en torno todo lo que anda disperso. Lo que va unido a que el centro sea siempre inmóvil. (Ivi, 171)⁵⁴

En su ser carnal el corazón tiene huecos, habitaciones abiertas, está dividido para permitir algo que a la humana conciencia no se le aparece como propio de ser centro. [...] motor inmóvil, centro último, supremo, imprime el movimiento a todo el universo y a cada una de sus criaturas o seres, sin perdonar ninguna. Mas no les abre hueco para que entren en ese su girar, dentro de ese su ser. El motor inmóvil no tiene huecos, espacios dentro de sí, no tiene un dentro, eso que ya en tiempos de cristiana filosofía se llama interioridad. (Ivi, 175-176)⁵⁵

El interior en el corazón carnal es cauce del río de la sangre, donde la sangre se divide y se reúne consigo misma. [...] Y así todo organismo vivo persigue poseer un vacío, un hueco dentro de sí, verdadero espacio vital,

⁵³ “Addormentarsi in alto nella luce.

Tocca restare svegli in basso nell'oscurità intraterrestre, intracorporale dei diversi corpi che l'uomo terrestre abita: quello della terra, quello dell'universo, il suo proprio.

Laggiù nelle “profondità”, negli inferi il cuore veglia, non si concede riposo, si riaccende in se stesso.

In alto, nella luce, il cuore si abbandona, si concede. Si raccoglie. Si addormenta alla fine senza più pena. Nella luce che accoglie dove non si patisce violenza alcuna perché lì, a quella luce, si è giunti senza forzare alcuna porta e persino senza aprirla, senza avere attraversato soglie di luce e d'ombra, senza sforzo e senza protezione” (Zambrano 1991, 43, trad. di Ferrucci).

⁵⁴ “Si tende a pensare che il centro di se stessi si trovi ben dentro la nostra persona. [...] La proprietà del centro è di attrarre, di raccogliere intorno a sé tutto quanto procede disperso. Il che comporta che esso sia sempre immobile” (trad. ivi, 63).

⁵⁵ “Nel suo essere carnale il cuore possiede cavità, aperture, si presenta diviso per consentire qualcosa che alla coscienza dell'uomo non appare consono a ciò che è centro. [...] motore immobile, centro ultimo, supremo – imprime il movimento a tutto l'universo e a ciascuna delle sue creature o esseri, senza risparmiarne nessuno; non dischiude invece loro alcuna cavità attraverso cui inserirsi in questo suo muovere, in questo suo modo di essere. Cavità, spazi dentro di sé, il motore immobile non ne possiede; non ha un dentro, propriamente, quello che ormai in epoca di filosofia cristiana si chiama interiorità” (trad. ivi, 67).

triumfo de su asentamiento en el espacio que parece querer conquistar solamente extendiéndose, colonizándolo, [...] ese hueco, ese vacío que sella allí donde aparece, la conquista suprema de la vida, el aparecer de un ser viviente. (Ivi, 176)⁵⁶

Centro también el corazón porque es lo único que de nuestro ser da sonido. Otros centros ha de haber, mas no suenan. (Ivi, 177)⁵⁷

Es profeta el corazón, como aquello que siendo centro está en un confín, al borde siempre de ir todavía más allá de lo que ya ha ido. (Ivi, 178)⁵⁸

Se quesa sordo y mudo en ocasiones, circunstancialmente, el corazón. Se sustrae encerrándose en impenetrable silencio o se va lejos. (Ivi, 180)⁵⁹

83

Heart, not so heavy as mine
 Wending late home –
 As it passed my window
 Whistled itself a tune –
 A careless snatch – a ballad –
 A ditty of the street –
 Yet to my irritated Ear
 An Anodyne so sweet –
 It was as if a Bobolink

⁵⁶ "L'interno del cuore carnale è alveo del fiume del sangue, in cui il sangue si divide e torna a unirsi con se stesso. [...] E così ogni organismo vivo punta a possedere dentro di sé un vuoto, una cavità, vero spazio vitale, esito felice del suo assestarsi nello spazio che sembra voler conquistare solamente estendendosi, colonizzandolo, [...] quella cavità, quel vuoto, che suggella, là dove appare, la conquista suprema della vita, l'apparire di un essere vivente" (trad. ivi, 68).

⁵⁷ "Centro anche il cuore perché è l'unica cosa che manda un suono dal nostro essere. Altri centri devono esserci, ma non suonano" (trad. ivi, 69).

⁵⁸ "È profeta il cuore, come ciò che essendo centro si trova su un confine, sempre in procinto di spingersi più in là di dove già si è spinto" (trad. ivi, 71).

⁵⁹ "Rimane sordo e muto a volte, in particolari circostanze, il cuore. Si ritira rinchiusendosi in un impenetrabile silenzio o se ne va lontano" (trad. ivi, 72).

Sauntering this way
 Carolled, and paused, and carolled –
 Then bubbled slow away!
 It was as if chirping brook
 Upon a dusty way –
 Set bleeding feet to minuets
 Without the knowing why!
Tomorrow, night will come again –
 Perhaps, weary and sore –
 Ah Bugle! By my window
 I pray you pass once more.
 (Dickinson 2013 [1997], 96)⁶⁰

* * *

DISCREAZIONE

“Décréation”

Décréation: faire passer du créé dans l'incréeé.

Destruction: faire passer du créé dans le néant. Ersatz coupable de la décréation.

La création est un acte d'amour et elle est perpétuelle. A chaque instant notre existence est amour de Dieu pour nous. Mais Dieu ne peut aimer que soimême. Son amour pour nous est amour pour soi à travers nous.

[...] Nous participons à la création du monde en nous décréant nous-mêmes.

⁶⁰“Un cuore non pesante come il mio / tornando tardi a casa – / sotto la mia finestra fischiettava da solo un ritornello – / era un negletto ritmo di ballata – / una canzone da strada – / pure, al mio orecchio dolente / sollievo così dolce – / come quando un bobolino / saltellando di qua / trilla un poco, poi tace, e ricomincia – / poi gorgogliando si spegne! / Come quando un ruscello canterino / se una via polverosa – / scatena in minuetti i piedi sanguinanti / ignari del perché! / *Domani*, tornerà la notte – / magari triste, magari più grave – / Ti prego, passa ancora, o melodia, / sotto la mia finestra!” (Dickinson 2013 [1997], 9, trad. di Raffo).

[...] Si profond que soit cet amour, il y a un moment de rupture où il succombe, et c'est le moment qui transforme, qui arrache du fini vers l'infini, qui rend *transcendant dans l'âme* l'amour de l'âme pour Dieu. C'est la mort de l'âme.

[...] Il faut se déraciner. Couper l'arbre et en faire une crotte, et ensuite la porter tous les jours.

Il ne faut pas être *moi*, mais il faut encore moins être *nous*.

La cité donne le sentiment d'être chez soi.

Prendre le sentiment d'être chez soi dans l'exil.

Entre enraciné dans l'absence de lieu.

Se déraciner socialement et végétativement.

S'exiler de toute patrie terrestre.

[...] Mais en se déracinant on cherche plus de réel.
(Weil 2014 [1947], 58, 60, 70)⁶¹

* * *

DELIRIO

“Delirio” (1970)

Selvagge campane squillanti
creano lo spazio dentro cui risuonano.
Più campane più squilli
creando un freddo cielo da traversare,
creste montane dove infrangere gli echi.
Appendono ghiaccioli alle piante col chiaro suono spettrale,

⁶¹ “Discreazione: far passare qualcosa di creato nell'increato. / Distruzione: far passare qualcosa di creato nel nulla. *Ersatz* [surrogato] colpevole della discreazione. // La creazione è un atto d'amore ed è perpetua. In ogni istante, la nostra esistenza è amore di Dio per noi. Ma Dio può amare solo se stesso. Il suo amore per noi è amore per se stesso attraverso di noi. / [...] Noi partecipiamo alla creazione del mondo discreandoci. / [...] Per profondo che sia questo amore, c'è un momento di rottura, nel quale esso soccombe; e questo è il momento che trasforma, che strappa dal finito verso l'infinito, che rende *transcendente nell'anima* l'amore dell'anima per Dio. È la morte dell'anima. / [...] Bisogna sradicarsi. Tagliare l'albero e farne una croce; e poi portarla tutti i giorni / Non si deve essere *io*; ma ancor meno si dev'essere *noi*. / La città dà il senso di essere in casa propria. / Assumere il senso di essere in patria mentre si è in esilio. / Essere radicato nell'assenza di luogo. / Sradicarsi socialmente e vegetativamente. / Esiliarsi da ogni patria terrestre / [...] Ma sradicandosi si cerca più realtà” (Weil 2014 [1947], 59, 61, 71, trad. di Fortini).

inseguono losanghe di luce
 sulle pozze gelate, sulle macchie di neve.
 Selvagge campane squillanti
 aguzzano gli spini nei cespugli, le pietre sui sentieri,
 attirano animali fantasma con lunghe corna affilate
 a guardare dai varchi delle siepi,
 poi sfrecciar via con un riflesso bianco
 negli occhi insondabili.
 Campane selvagge, sfrenatamente squillanti nel cuore,
 lo martellano con il loro suono,
 rintoccano nel sangue,
 fredde come cristallo, come cristallo chiare,
 e la mano dell'anima comprime l'orecchio dell'anima
 contro il freddo abbagliante furore
 di suono, il suono gelido
 che addenta e lacerava l'anima
 assordata, ansimante, contratta ...

Quand'ecco giungermi di fuori
 e dalla tua distanza (mille milioni di mondi)
 la domanda incredibile: "Perché non rompi il *silenzio*?"
 (Guidacci 2010 [1999], 206-207)

"Cumana I" (1989)

Io nulla scrivo sulle foglie. Vi leggo
 quel che le foglie recano già scritto
 in sé, nelle intricate nervature
 simili a vene sul dorso della mano
 o linee incise nel palmo. Il mio sguardo,
 che segue il biforcarsi di vie segrete,
 coglie ad incroci turgidi di linfa
 i nodi del significato. Così
 si fa più chiaro il messaggio.
 Ma quella che tu chiedi, e che tu chiami
 la mia risposta, non è mia, e neppure
 è una risposta. È la vita che parla
 in ogni cosa viva, mentre passa
 verso la morte. Vi pongo di mio
 soltanto un giusto angolo di sguardo.
 E il calmo gesto con cui dopo averle
 lungamente scrutate, affido al vento
 queste mie foglie, e il vento se le porta,

esso solo compiendo
 per un diritto immemorabile
 il sussurrante vaticinio.
 (Guidacci 2010 [1999], 422)

Brota el delirio al parecer sin límites, no sólo del corazón humano, sino de la vida toda y se aparece todavía con mayor presencia en el despertar de la tierra en primavera, y paradigmáticamente en plantas como la yedra, hermana de la llama, sucesivas madres que Dionysos necesitó para su nacimiento siempre incompleto, inacabable. [...] un nacer padeciendo. [...] Dios de incompleto nacimiento, del padecer y de la alegría, anuncia el delirio inacabable, la vida que muere para volver de nuevo. Es el dios que nace y el dios que vuelve. Embriaga y no sólo por el jugo de la vid, su símbolo sobre todos, sino ante todo por sí mismo. (Zambrano 1986 [1977], 153-154)⁶²

Dionysos dio de sí no la sangre sino el vino que desata el delirio enclausurado de la vida, [...] Cronos no da delirio, ni tampoco sustancia alguna; es un dios, luego rey sin sustancia. Da de sí, sin embargo. Sin sustancia del transcurrir, donde parece darse enteramente, al menos ahora en este nuestro ahora que también proviene de su incesante meditación. (Ivi, 157)⁶³

* * *

⁶² “Il delirio sgorga in apparenza senza limiti, non solo dal cuore umano ma da ogni forma di vita, manifestandosi più che mai nel risvegliarsi della terra a primavera ed emblematicamente in piante come l’edera, sorella della fiamma, madri l’una e l’altra di Dioniso, che ne ebbe bisogno in successione per la sua nascita sempre incompleta, interminabile. [...] un nascere soffrendo. [...]. Dio di nascita incompleta, della sofferenza e dell’allegria, egli annuncia il delirio interminabile, la vita che muore per ritornare. È il dio che nasce e il dio che torna. Che ubriaca, e non solo col succo della vite, suo simbolo più di ogni altro, ma soprattutto con se stesso” (Zambrano 1991, 46, trad. di Ferrucci).

⁶³ “Dioniso offri di sé non il sangue, ma il vino che libera il delirio trattenuto della vita, [...] Cronos non dà delirio, né alcuna sostanza; è un dio, quindi Re senza sostanza. Dà di sé tuttavia. La non-sostanza del trascorrere, in cui sembra concedersi interamente, almeno ora in questo nostro ora che deriva anch’esso dalla sua incessante mediazione” (trad. ivi, 51).

DENTRO

El dentro no es lo mismo que interior, pero uno y otro tienen de común ser algo que no aparece a la vista, algo que está tras de lo que a primera vista se manifiesta. La interioridad da idea de un espacio encerrado, el dentro de algo escondido, apresado y hasta prisionero en este espacio. (Zambrano 1990 [1979], 91)⁶⁴

* * *

DENTRO/FUORI

“Assassinare l’attimo”

Assassinare
 l’attimo –
 e già da sé
 è scampato
 ai tuoi furori
 è altro
 è passato
 irreparabile
 e
 dentro
 ti divora
 diverso
 uguale
 al tuo
 nero
 verme che non disbocca
 (Virgillito 2016, 64)

⁶⁴“Il dentro non è lo stesso che l’interno, però i due termini si riferiscono entrambi a qualcosa che non appare alla vista, qualcosa che sta dietro ciò che a prima vista si rivela. L’interno dà idea di uno spazio chiuso, il dentro qualcosa che in questo spazio si trova nascosto, compresso e addirittura prigioniero” (Zambrano 2010 [1992], 83, trad. di Ferrucci).

“Strilli di ragazzini in gita”

Strilli
 di ragazzini in
 gita.
 Come è che non
 sentivi
 i rumori,
 sinora?
 Anche la realtà spaziale
 è un pezzo
 solo
 Spazio? Suoni, colori,
 urti strofinamenti
 tutto entra nei
 sensi
 nella mente
 e diventa
 altro ti va modificando
 lento
 sapevo – come
 saperlo? –
ti ha già mutata
il fuori
che nel dentro
precipita, trasforma
 (Ivi, 66)

“Il virtuale”

il Fuori il Dentro
 quale
 Realtà? la Differenza
 dov'è
 Fuori
 ti sei svelato
 ma
 lo strumento virtuale,
 opera d'uomo
 ha creato
 il
 clic non telematico

ha incollato
 Dentro
 le metà genesiache
 tanto
 effica ce che nulla più
 le stacca.
 Il prodigio elettronico
 mi salva –
 ma TU – come ti avventi
 luce e folgore – al tuo
 segno quale strumento
 amoroso ti vale
 (Ivi, 68)

“Amore”

Amore
 verde canto d'uccelli
 c'innamora
 il fuori sembra
 sogno del Dentro, che vince
 ora
 sempre e
 tu
 di lampo e sole lo
 modelli
 Signore dell'attimo
 del vuoto,
 tu che hai scelto
 di consumarti osso
 contro osso sino
 al
 primo farsi
 molle
 vibratile nel
 grembo
 che ci riconosce
 (Ivi, 69)

La palabra diáfana, virginal sin pecado de intelecto, ni de voluntad, ni de memoria. [...] Y es la voz interior que se identifica con algunas voces, con

algunas palabras que se escuchan no se sabe bien si dentro o fuera, pues que se escuchan desde adentro. Y se sale también a escucharlas, se sale de sí. Y entre dentro y fuera el animo entero queda suspendido como siempre en toda identificación de algo que en el corazón late y algo que existe objetivamente. (Zambrano 1986 [1977], 179)⁶⁵

* * *

DESERTO

“Il cerchio deserto” (1970)

Solo il buio è quello ch’io vedo,
 sebbene sulle chiuse palpebre
 guizzino brevi lampi
 come un pòlline d’oro od un volo di lucciole
 o minuscoli pesci
 fosforescenti
 in corsa nell’onda scurissima.
 Ed io m’illudo che vi sia qualcosa
 da vedere, ed è come
 quando ascolto in silenzio:
 perché anche il silenzio è disuguale
 e pieno di sommessi scricchiolii:
 crepe nel ghiaccio ed elitre
 d’insetti in un fruscio improvviso.
 È vuoto l’udito e la vista, nel centro
 del cerchio deserto. Sebbene
 io mi sforzi d’illudermi che ancora
 resti qualcosa cui aggrapparmi coi sensi,
 resti il filo sottile che la mano
 sdipanerà, lo stretto
 andito che i miei passi

⁶⁵ “La parola diafana, verginale, senza peccato di intelletto, né di volontà, né di memoria. [...]. Ed è la voce interiore che si identifica con alcune voci, con alcune parole che si ascoltano non si sa bene dentro o fuori, perché si ascoltano dal didentro. E si va fuori anche ad ascoltarle, si va fuori di sé. E fra dentro e fuori l’intero animo rimane sospeso come sempre rimane ogniqualvolta identifica qualcosa che palpita in cuore con qualcosa che esiste oggettivamente” (Zambrano 1991, 72, trad. di Ferrucci).

guiderà alla salvezza,
 so che vedo soltanto la tenebra, che ascolto soltanto il
 [silenzio.

(Guidacci 2010 [1999], 205)

“Libica” (1989)

Sull’acqua e sulla sabbia scrive il vento
 così rapido – e rapido cancella.
 Ma sulla sabbia un po’ più a lungo restano
 i suoi segni. Li studio
 tra queste dune dove siedo e dove
 è un evento vedere come s’inclin
 l’ombra del minimo fuscello, e quarzo e mica
 arroventati risplendano come frammenti di specchio
 [ustorio.

Intuisco un disegno... Ma tu non chiedermi,
 solitario viandante (che mi fermi
 davanti a me come alla Sfinge) di mete
 troppo lontane. Le vie che posso indicarti
 vanno tutte a forare l’orizzonte,
 ma quasi sempre portano a un miraggio.
 Anche la mia divinazione
 è, come la tua vita, un gioco amaro
 voluto dagli dèi, qui nel deserto.
 Io nulla mai ti svelerò di più
 della manciata di sabbia che sollevi
 e lasci poi ricadere pensoso
 tra le dita dischiuse, grano a grano
 gli opachi grani del tempo, il cui fluire
 è il tuo fluire. E torna, questa poca
 sabbia, a confondersi all’altra innumerevole
 da cui la raccogliesti, fatto per qualche istante
 a te stesso clessidra. Se insisti a interrogarmi,
 il mio sguardo si svuota, ed è quel vuoto la sola
 risposta che in me affiora. Pure ti dico “Persevera”.
 Che tu sia giunto naufrago da un’aspra
 tempesta della Sirte, o volontario
 abbia intrapreso il tuo cammino in questa
 distesa inospitale, persevera, viandante,
 fino alla fine, anche se non avrai
 alcuna guida fuorché il tuo sgomento
 e la tua ansia. La verità attende l’uomo –

ma lo attende soltanto
per quanto l'ultimo passo sarà compiuto.
(Ivi, 415-416)

“Ràdonitza (Annuncio della Pasqua ai morti)”

[...]
Paradossale deserto
di un cimitero metropolitano
tra morbidissime ali
di rondini e veli: quinto tono,
grida di boiardi a briglia sciolta, a spada snudata
nella celeste Città espugnata
cui si intreccia ed attorce, ottavo tono,
- come alla vivificante, venerabile Croce
dell'Archiereo la rosa che ancora trema –
il tenerissimo compianto funebre:
Pasqua, memoria eterna! [...] (Campo 1991, 56-57)

Para no perderse, enajenarse, en el desierto hay que encerrar dentro de sí el desierto. Hay que adentrar, interiorizar el desierto en el alma, en la mente, en los sentidos mismos, aguzando el oído en detrimento de la vista para evitar los espejismos y escuchar las voces. (Zambrano 1990 [1979], 41)⁶⁶

* * *

DESIDERIO

“Diario bizantino III”

O despota ferito
che col bisturi d'oro

⁶⁶ “non perdersi, per non alienarsi, nel deserto bisogna racchiudere dentro di sé il deserto. Bisogna introdurre, interiorizzare il deserto nell'anima, nella mente, negli stessi sensi, aguzzando l'udito a detrimento della vista per evitare i miraggi e ascoltare le voci” (Zambrano 2010 [1992], 39, trad. di Ferrucci).

ad ogni sole tagli nel tondo Sole
 l'Agnello immedicabile
 tagli la Luna sovrana, tagli le Stelle fisse
 e le opposte galassie
 (cibo di salute, cibo di pace!)
 dei vivi sui due versanti della morte!
 Tremendo è che nei nostri sguardi affondi
 l'impassibile sguardo
 di Chi ha compiutamente patito,
 di Chi con la stessa mano imparte ed è impartito,
 e spezzando è spezzato,
 immolando immolato
 mangiato e mai consumato
 (*con desiderio ho desiderato...*)
 Tremendo che a ciascuno
 sia di nuovo irrevocabilmente assegnato
 per gli eoni degli eoni
 come nell'Eden il suo nome e il suo cibo.
 Faccia a terra le incorporee Legioni,
 gli Arcistrateghi di luce,
 i nostri denti affondano nelle carni dei cieli ...
 Ma le nostre bocche mai svezate,
 in eterno grondanti la purpurea
 gloria ciecamente donata
 e ciecamente ricevuta,
 si ostinano a impetrare
 (*con desiderio ho desiderato*)
 per te, per te, signore,
 la pace che sovrasta ogni ragione,
 ogni intendimento, ogni tradimento: la pace
 che non ti possiamo dare ...
 (Campo 1991, 48-49)

* * *

DISCESA

“Discesa” (1979)

Scendo gradini intagliati nella notte
 e le mie mani

palpano i fianchi di roccia della notte.
Quale discesa!

In alto, qualcuno
stringe una nuda asta
cui non resta attaccato
neppure un lembo d'anima
e s'ostina a ripetermi
che sono lassù, "altrove".

Lo so io, il mio "altrove"!

Lo sapranno anche loro
se un giorno la caverna s'aprirà
sotto i loro piedi.
E dovunque essi possano cadere,
mi troveranno allora
sul fondo ad aspettarli.
(Guidacci 2010 [1999], 213)

"Cumana III"

III

Per i più fu il mio antro, ultimo termine
della discesa: questo grembo di roccia
di cui siedo guardiana, attendendo impassibile
le domande e impassibile rendendo
le mie risposte che, portate
alla luce del sole, parranno ancor più oscure
finché il destino non le adempia.

Ma tu chiedi
d'una discesa molto più profonda,
verso altri enigmi. Vuoi percorrere, vivo,
la via dei morti. Nessuno
mi fece mai una domanda così strana.
Pure, un assenso impetuoso sale
dalle mie vecchie fibre, misto a pietà
non conosciuta prima. Io sento che gli dèi
ti hanno scelto, non so se per un bene
o per un male: certo per molto dolore.
T'insegnerò la porta, ma tu devi
recar la chiave. A trovarla non basta

il mio antro, ti occorre l'aspra selva,
 confine anch'essa del regno terribile.
 Entra nel folto, esplora. Sul notturno
 sfondo, cogli il segnale:
 un ramo d'oro – e su quel lampo
 spaccati l'anima. Nulla, per te,
 ormai, sul nostro lato della morte,
 resterà intero, né uguale.
 (Ivi, 424)

“Cumana IV”

IV

Di laggiù dove chiedi di andare, dove vuoi
 ch'io ti guidi, tornarono
 alcuni mortali, come Teseo ed Orfeo,
 di cui ti sprona l'esempio. E tuttavia
 resta vero quello che dice il popolo:
 che dall'Ade non v'è ritorno. Non solo
 perché i reduci sono così pochi
 che bastano le dita di una mano
 a contarli, ma perché anche chi torna
 non torna intero: gran parte di lui
 sarà per sempre congiunta alle ombre.
 E così sia di te! Questa strada che prendi,
 ad ogni passo che vi poni s'imprime
 in te così profonda che alla fine
 ti sentirai tu stesso divenuto per la strada
 e su di te cammineranno i viandanti
 spettrali, tra passato e futuro, verso gli opachi
 boschetti dell'Eliso, o verso il fiume
 misterioso, oltre il quale forse li attende
 un nuovo corpo. L'incessante viavai
 non ti darà mai tregua – e mai la calda
 certezza del presente. Tu più non ti appartieni
 e nulla puoi chiamare tuo. Sei dei tuoi avi
 e dei tuoi discendenti, che in te si affollano
 da direzioni opposte. La tua vita
 soltanto l'eco dei loro passi.
 (Ivi, 425)

DOLORE

“La Tigre Assenza”

Ahi che la Tigre,
 la Tigre Assenza,
 o amati,
 ha tutto divorato
 di questo volto rivolto
 a voi! La bocca sola
 pura
 prega ancora
 voi: di pregare ancora
 perché la Tigre,
 la Tigre Assenza,
 o amati,
 non divorì la bocca
 e la preghiera ...
 (Campo 1991, 44)

* * *

EDEN

211

Come slowly – Eden!
 Lips unused to Thee –
 Bashful – sip thy Jassamines –
 As the fainting Bee –
 Reaching late his flower,
 Round her chamber hums –
 Counts his nectars –
 Enters – and is lost in Balms.
 (Dickinson 2013 [1997], 448)⁶⁷

* * *

⁶⁷ “Vienimi lento – Eden! / le labbra che ti ignorano – / smarrite – succhiano i tuoi / gelsomini / come languida l’ape – // tardi al suo fiore giunta / in ronzio alla camera / s’arrotonda – i suoi nettari / conta – entra – e nei balsami / è perduta” (Dickinson 2002, 5, trad. di Virgillito).

EREMO

Un eremo non è un guscio di lumaca, e io non mi ci sono rinchiusa; ho solo scelto di vivere la fraternità in solitudine. E lo preciso puntigliosamente per rispondere all'obiezione che concepisce questa solitudine come un tagliarsi fuori dal contesto comunitario e che – come confonde la comunione con la comunità – confonde anche la solitudine con l'isolamento, la misantropia, la chiusura egocentrica. E invece no. L'isolamento è un tagliarsi fuori ma la solitudine è un vivere dentro. L'isolamento è una solitudine vuota. La mia situazione, invece, è una solitudine piena, cordiale, calda, percorsa da voci e animata di presenze. La solitudine non è una fuga: è un incontro, così come il silenzio è un continuo, ininterrotto dialogo. Non si sceglie la solitudine per la solitudine ma per la comunione, non per stare soli ma per incontrarsi, in un modo diverso, con Dio e con gli uomini. Si potrebbe forse dire che la solitudine è la forma eremitica dell'incontro. (Zarri 2012 [2011], 28)

* * *

ESSERE

Desde siempre el ser ha estado escondido.
(Zambrano 1986 [1977], 139)⁶⁸

351

I felt my life with both my hands
To see if it was there –
I held my spirit to the Glass,
To prove it possibler –

I turned my Being round and round
And paused at every pound
To ask the Owner's name –
For doubt, that I should know the Sound –

⁶⁸ “Da sempre l'essere è stato nascosto” (Zambrano 1991, 31, trad. di Ferrucci).

I judged my features – jarred my hair –
 I pushed my dimples by, and waited –
 If they – twinkled back –
 Conviction might, of me –
 I told myself, “Take Courage, Friend –
 That – was a former time –
 But we might learn to like a Heaven,
 As well as our Old Home!”
 (Dickinson 2013 [1997], 380-382)⁶⁹

* * *

ESTASI

“Rimpianto” (1961)

Ah per l’istante che solo ci sciolse
 Dal tempo vano che noi vani consuma,
 E le nostre avvinte anime accolse
 Nella duplice estasi!

Su meridiane incolumi scórse
 Allora, in un’ombra, l’eterno.
 Per quell’ombra non ebbero più alcun segreto i cieli –
 Né poi, nel rimpianto, l’inferno.
 (Guidacci 2010 [1999], 107)

⁶⁹ “Rigirai la mia vita fra le mani / per veder se ci fosse – / il mio spirito posi allo specchio / per metterlo alla prova – // il mio essere volsi intorno intorno, / fermandomi a ogni giro / per domandare il nome del padrone / nel dubbio di conoscere quel suono – // esaminai le mie fattezze – scompigliai i capelli – / e tesi le fossette, poi aspettai / se quelle, ritornando, / potessero convincermi di me – / dissi a me stessa: ‘Amica, abbi coraggio: / quel tempo è passato, ma pian piano / ci abitueremo a benvolere il Cielo / proprio come la vostra vecchia casa!’” (Dickinson 2013 [1997], 381-383, trad. di Raffo).

“Non mi scompagini”

non mi scompagini
 ma
 mi accompagni
 inizi
 sei
 il flusso delle mie
 parole
 l'ansimo –
 il
 soffio
 che mi gonfia le
 labbra
 si riallontana
 nell'aria
 che lo cresce,
 in te
 che sei dentro
 e
 fuori
 mi impresti ai
 suoni del giorno
 e riprendi
 troppo umano in
 sovraumana
 estasi
 (Virgillito 2016, 71)

256

If I'm lost – now
 That I was found –
 Shall still my transport be –
 That once – on me – those Jasper Gates
 Blazed open – suddenly –

That in my awkward – gazing – face –
 That Angels – softly peered –
 And touched me with their fleeces,
 Almost as if they cared –
 I'm banished – now – you know it –

How foreign that can be –
 You'll know – Sir – when the Savior's face
 Turns so – away from you –
 (Dickinson 2013 [1997], 268)⁷⁰

587

Empty my Heart, of Thee –
 Its single Artery –
 Begin, and leave Thee out –
 Simply Extinction's Date –

Much Billow hath the Sea –
 One Baltic – They –
 Subtract Thyself, in play,
 And not enough of me
 Is left – to put away –
 "Myself" meant Thee –

Erase the Root – no Tree –
 Thee – then – no me –
 The Heavens stripped –
 Eternity's vast pocket, picked –
 (Ivi, 658)⁷¹

1640

Take all away from me, but leave me Ecstasy,
 And I am richer then than all my Fellow Men –

⁷⁰ "Sono perduta – ora / ma fui anche / trovata – / e questa estasi / mi resta – / che un giorno – quelle porte di diaspro / su me – d'un tratto – raggiando s'apersero – // che alla mia faccia incredula, confusa / adocchiarono angeli – / teneri – con le piume mi sfiorarono, / quasi avessero cura / di me – / ora sono scacciata – e lo sai – / quale esilio sia questo – / lo saprai – tu – quando da te la faccia / il Signore così distoglierà –" (Dickinson 2002, 11, trad. di Virgillito).

⁷¹ "Svuotami il cuore di te – / la sua unica arteria – / comincia, e lasciati fuori – / pura data di estinzione – // Molte onde ha il mare – un solo / Baltico – loro – / Spariscimi, per gioco, / e nulla di me resta / da raccogliere – "me" / voleva dire "te" – // Via la radice – e l'albero non c'è – / te – allora – non me – / i cieli saccheggianti – / scippato il borsellone / dell'Eterno –" (trad. ivi, 65).

Ill it becometh me to dwell so wealthily
 When at my very Door are those possessing more,
 In abject poverty –
 (Ivi, 1538)⁷²

27

Morns like these – we parted –
 Noons like these – she rose –
 Fluttering first – then firmer
 To her fair repose.

Never did she lisp it –
 It was not for me –
 She – was mute from transport –
 I – from agony –

Till – the evening nearing
 One the curtains drew –
 Quick! A Sharper rustling!
 And this linnet flew!
 (Ivi, 38-40)⁷³

125

For each extatic instant
 We must an anguish pay
 In keen and quivering ratio
 To the extasy.

For each beloved hour
 Sharp pittances of years –

⁷² “Tutto togliete ma lasciatemi l'estasi, / e più ricca sarò di tutti gli uomini – / sta male che io viva in un tal lusso / quando alla porta c'è chi tanto più / possiede, in abietta povertà –” (trad. ivi, 211).

⁷³ “In simili mattine ci lasciammo, / un simile meriggio ella si alzò / esitante dappri-
 ma, poi sempre più sicura / verso il sereno riposo. // Non ne diede mai cenno, / non era
 cosa per me. / Era muta dall'estasi, / io dall'angoscia! // Poi, sul far della sera, / qualcu-
 no aprì le tende. / Presto! Un fruscio più forte! / El'uccello è fuggito!” (Dickinson 2013
 [1997], 39-41, trad. di Guidacci).

Bitter contested farthings –
 And Coffers heaped with Tears!
 (Ivi, 132)⁷⁴

1526

His oriental heresies
 Exhilarate the Bee,
 And filling all the Earth and Air
 With gay apostasy

Fatigued at last, a Clover plain
 Allures his jaded eye
 That lowly Breast where Butterflies
 Have felt it meet to die –
 (Ivi, 1462)⁷⁵

“Perché nel vento”

Perché
 nel vento
 non mi chiami
 perché
 la tua voce è
 silenzio –
 mutismo anzi –
 perché
 di eccesso in
 eccesso
 inneggi e sprofondi
 perché
 non mi affondi
 nella mortale estasi
 perché

⁷⁴“Per un istante d’estasi / noi paghiamo in angoscia / una misura esatta e trepidante / proporzionata all’estasi. // Per un’ora diletta / compensi amari di anni, / centesimi strappati con dolore, / scrigni pieni di lacrime” (trad. ivi, 133).

⁷⁵“L’ape eccitata dalle sue / orientali eresie / l’aria e la terra sconvolge nel volo / in gaie apostasie // Sposata alfine, un semplice trifoglio / attira gli occhi languidi / l’umile petto dove le farfalle / han scelto di morire –” (ivi, 1463, trad. di Raffo).

non ti avvinghio
 nella cerca
 senza pace, in cicatrici
 di nebbia
 (Virgillito 2015, 264-265)

Y el temor del éxtasis que ante la claridad viviente acomete hace huir del claro del bosque a su visitante, que se torna así intruso. Y si entra como intruso, escucha la voz del pajarero como reproche y como burla. (Zambrano 1986 [1977], 122)⁷⁶

* * *

ETERNITÀ

“In travaglio”

in travaglio
 nel plenilunio nero
 a piedi
 mozzi
 grondando
 sangue e
 luce di fulmine
 cammini
 nell'aria
 verso l'
 Eternità
 (Virgillito 2016, 36)

⁷⁶ “E il timore dell'estasi che assale al cospetto della chiarezza vivente fa fuggire dal chiaro del bosco il suo visitatore, che diventa così un intruso. E se da intruso egli entra, la voce dell'uccello gli giunge come rimprovero scherzoso” (Zambrano 1991, 12, trad. di Ferrucci).

306

The Soul's Superior instants
 Occur to Her – alone –
 When friend – and Earth's occasion
 Have infinite withdrawn –

Or She – Herself – ascended
 To too remote a Hight
 For lower Recognition
 Than Her Omnipotent –

This Mortal Abolition
 Is seldom – but as fair
 As Apparition – subject
 To Autocratic Air –

Eternity's disclosure
 To favorites – a few –
 Of the Colossal substance
 Of Immortality
 (Dickinson 2013 [1997], 330)⁷⁷

461

A Wife – at Daybreak I shall be –
 Sunrise – Hast thou a Flag for me?
 At Midnight, I am yet a Maid,
 How short it takes to make it Bride –
 Then – Midnight, I have passed from thee
 Unto the East, and Victory –

Midnight – Good Night! I hear them call,
 The Angels bustle in the Hall –
 Softly my Future climbs the Stair,

⁷⁷ “Gli istanti supremi dell’anima / succedono a lei – sola – / quando amici e terrestri occasioni / all’infinito si ritirano – // Lei – lei stessa – è salita / a un’altezza troppo distante / per ricognizioni più in giù / del suo Onnipotente – // Questa abolizione mortale / è rara – ma così bella / come una visione – suddita / all’autocrazia dell’aria – // L’eternità si schiude / ai prediletti – pochi – / della sostanza colossale / dell’immortalità” (Dickinson 2002, 17, trad. di Virgillito).

I fumble at my Childhood's prayer
 So soon to be a Child no more –
 Eternity, I'm coming – Sir,
 Master – I've seen the face – before!
 (Ivi, 508)⁷⁸

615

Our journey had advanced –
 Our feet were almost come
 To that odd Fork in Being's Road –
 Eternity – by Term –

Our pace took sudden awe –
 Our feet – reluctant – led –
 Before – were Cities – but Between –
 The Forest of the Dead –

Retreat – was out of Hope –
 Behind – a Sealed Route –
 Eternity's White Flag – Before –
 And God – at every Gate –
 (Ivi, 694)⁷⁹

721

Behind Me – dips Eternity –
 Before Me – Immortality –
 Myself – The Term between –
 Death but the Drift of Eastern Gray,

⁷⁸ “Sarò una sposa – nel giorno che nasce – / aurora – hai una bandiera per me? / A mezzanotte, sono una vergine appena, / quanto poco ci vuole a farsi sposa – / allora – mezzanotte, sono passata da te / all'Oriente, alla vittoria – // Mezzanotte – Buonanotte! Li sento chiamare, / angeli nel vestibolo bisbigliano – / piano il futuro va salendo le scale, / balbetto le preghiere di bambina / ora che presto bambina non sarò – / Eternità, vengo – Signore, / Maestro – ho visto quel volto – / prima!” (trad. ivi, 39).

⁷⁹ “Era inoltrato il nostro viaggio – / i piedi erano giunti quasi / a quella svolta strana dell'essere – / che ha nome – Eternità – // Si sgomentò a un tratto il nostro passo – / i piedi – procedevano – a forza – / davanti – v'erano città – ma in mezzo – / la foresta dei morti – // Fuori speranza – indietreggiare – / alle spalle – a una strada sigillata – / l'Eterno innanzi – il candido vessillo – / e ad ogni porta – Dio –” (trad. ivi, 69).

Dissolving into Dawn away,
Before the West begin –

'Tis Kingdoms – afterward – they say –
In perfect – pauseless Monarchy –
Whose Prince – is Son of None –
Himself – His Dateless Dynasty –
Himself – Himself diversify –
In Duplicate divine –

'Tis Miracle before Me – then –
'Tis Miracle behind – between –
A Crescent in the Sea –
With Midnight to the North of Her –
And Midnight to the South of Her –
And Maelstrom – in the Sky –
(Ivi, 810-812)⁸⁰

“Elegia di Portland Road”

Cosa proibita, scura la primavera.

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

Cosa proibita
scura la primavera.

Io vado sotto le nubi, tra ciliegi
così leggeri che già sono quasi assenti.

⁸⁰ “Dietro me s’inabissa – l’eternità – / l’immortalità – innanzi – / io – il termine in mezzo – / la morte è impulso del grigio orientale, / che nell’alba si scioglie prima che / l’occidente – incominci – // Dopo – vi è un reame – si dice – / in perfetta – continua monarchia – / il Sovrano – di nessuno è figlio – / è Lui stesso – dinastia senza date – / Lui – se stesso diversifica – / in divino duplicato – // Davanti a me – è il Miracolo – / il miracolo dietro a me – dintorno – / il mare è un lunare crescente – / con mezzanotte al nord – / e mezzanotte al sud – e il cielo / il Maelstrom –” (trad. ivi, 93).

Che cosa non è quasi assente tranne me,
da così poco morta, fiamma libera?

(E al centro del roвето riavvampano i vivi
nel riso, nello splendore, come tu ricordi
come tu ancora li implori).
(Campo 1991, 40)

* * *

FARFALLA

¿Por qué tenéis tanto miedo de despertar a la que sólo es larva, a la que está encerrada en sí misma, dormida en el capullo como el gusano de seda? ¿Acaso tembláis ante sus futuras alas? Estáis hechos para poseer a una mariposa y seguirla. Pero yo era, soy ahora, la mariposa que no quiere arrancarse de su mortaja y partir hacia el aire, hacia la libertad; pues no puede afrontar la libertad quien no ha gozado del amor, quien no ha sentido su cuerpo crecer y redondearse, como esas pocas mujeres que los escultores de Atenas han moldeado, de vientre combado no vencido, de curvas leves, de cuerpo glorioso en la plenitud del amor ... Mis alas, que ya las siento, qué débiles son, pálidas, marchitas ya antes de nacer, cómo palpitan al nacer de la palidez de mi cuerpo como él, sin brillo, ni gloria. (Zambrano 1995b, 73)⁸¹

354

From Cocoon forth a Butterfly
As Lady from her Door

⁸¹ “Perché vi fa tanta paura il risveglio di quella che altro non è che una larva chiusa in se stessa, addormentata nel bozzolo come un baco da seta? Forse tremate davanti alle sue future ali? Non siete fatti per possedere una farfalla e seguirla. Però io ero, sono ora, la farfalla che non vuole strapparsi dal suo sudario e volare via nell’aria, verso la libertà; perché non può affrontare la libertà chi non ha goduto l’amore, chi non ha sentito il proprio corpo crescere e divenire rotondo, come quelle poche donne modellate dagli scultori di Atene, dal ventre sinuoso e indomito, dalle curve lievi, dal corpo glorioso nella pienezza dell’amore... Le mie ali, ora le sento, come sono deboli! Pallide, appassite prima ancora di nascere, come palpitano spuntando dalla pallidezza del mio corpo, come lui senza lucentezza, senza gloria” (Zambrano 1997, 88, trad. di Laurenzi).

Emerged – a Summer Afternoon –
 Repairing Everywhere -

Without Design – that I could trace
 Except to stray abroad
 On Miscellaneous Enterprise
 The Clovers – understood –

Her pretty Parasol be seen
 Contracting in a Field
 Where Men made Hay –
 Then struggling hard
 With an opposing Cloud –

Where Parties – Phantom as Herself –
 To Nowhere – seemed to go
 In purposeless Circumference –
 As 'twere a Tropic Show –

And notwithstanding Bee – that worked –
 And Flower – that zealous blew –
 This Audience of Idleness
 Disdained them, from the Sky –

Till Sundown crept – a steady Tide –
 And Men that made the Hay –
 And Afternoon – and Butterfly –
 Extinguished – in the Sea
 (Dickinson 2013 [1997], 382-384)⁸²

* * *

⁸² “Dal suo bozzolo emerge una farfalla / come una dama alla soglia di casa / un pomeriggio estivo – / e dappertutto errava la posa – // senza una meta ch’io potessi scorgere / se non quella di / viaggi all’infinito / e multiformi imprese che soltanto / i trifogli capivano – // e far vedere il suo sottile parasole / contrarsi per un prato dove uomini / stavan falciando il fieno, quindi opporsi / aspramente a una nuvola – // dove simili spettri si muovevano – / in nessun luogo andando all’apparenza / se non lungo una vaga, tropicale / fantasmagoria circonferenza // E nonostante l’affanno dell’ape / e lo schiudersi intrepido dei fiori – / questi oziosi spettatori / dal cielo li ignoravano – // finché la vasta marea del tramonto / ovunque penetrò – e i mietitori / insieme al pomeriggio e alla farfalla / confuse ne suo mare” (Dickinson 2013 [1997], 383-385, trad. di Raffo).

FERITA

“L’attesa II” (1961)

tu dovrai lacerarmi
 Come il fiore lacera la zolla
 E il primo dardo di luce
 Fora il cielo orientale.
 Attendo il sangue e il pianto,
 Fremito di radici, nere urla
 Di tempesta nel cuore,
 Perché nasca improvviso l’universo
 Nello specchio dei tuoi vergini occhi!
 (Guidacci 2010 [1999], 124-125)

Y así, aquel que distraídamente se salió un día de las aulas, acaba encontrándose por puro presentimiento recorriendo bosques de claro en claro tras del maestro que nunca se le dio a ver: el Único, el que pide ser seguido, y luego se esconde detrás de la claridad. Y al perderse en esa búsqueda, puede dársele el que descubra algún secreto lugar en la hondonada que recoja al amor herido, herido siempre, cuando va a recogerse. (Zambrano 1986 [1977], 127)⁸³

Una herida sin bordes que convierte al ser en vida.
 (Ivi, 141)⁸⁴

165

A *Wounded Deer* – leaps highest –
 I’ve heard the Hunter tell –

⁸³ “Colui che distrattamente se ne parti un giorno delle aule finisce col trovarsi per puro presentimento a percorrere di chiaro in chiaro i boschi dietro al maestro che mai gli si era dato a vedere: l’Unico, quegli che chiede di essere seguito per poi nascondersi dietro la chiarezza. E al perdersi egli in questa ricerca può capitargli di scoprire una rientranza del terreno un luogo segreto che raccolga l’amore ferito, ferito come ogni volta in cui va a raccogliersi” (Zambrano 1991, 19, trad. di Ferrucci).

⁸⁴ “Una ferita senza orli che trasforma l’essere in vita” (trad. ivi, 34).

'Tis but the Extasy of *death* –
And then the Brake is still!

The *Smitten* Rock that gushes!
The *trampled* Steel that springs!
A Cheek is always redder
Just where the Hectic stings!

Mirth is the Mail of Anguish –
In which it Cautious Arm,
Lest anybody spy the blood
And “you’re hurt” exclaim!
(Dickinson 2013 [1997], 176)⁸⁵

“Ora non resta che vegliare sola”

Ora non resta che vegliare sola
col salmista, coi vecchi di Colono;
il meno in mano alla tavola nuda
vegliare sola: come da bambina
col califfo e il visir per le vie di Bassora.

Non resta che protendere la mano
tutta quanta la notte: e divezzare
l’attesa dalla sua consolazione
seno antico che non ha più latte.

Vivere finalmente quelle vie
– dedalo di falò, spezie, sospiri
da manti di smeraldo ventilato –
col mendicante livido, acquattato

tra gli orli di una ferita.
(Campo 1991, 24)

* * *

⁸⁵ “Un cervo *ferito* – salta più alto – / dicono i cacciatori – / non è che l’estasi della *morte* – / poi la brughiera tace! // La roccia *percossa* che sgorga! / L’acciaio *pestato* che scatta! / Una guancia è sempre più rossa / dove la febbre la brucia! // L’allegria è la corazzata dell’angoscia – / di cui questa si arma *guardinga*, / perché nessuno noti il sangue / e “sei ferita!” gridi” (Dickinson 2013 [1997], 177, trad. di Bacigalupo).

FESSURA

375

The Angle of a Landscape –
 That every time I wake –
 Between my Curtain and the Wall
 Upon an ample Crack –

Like a Venetian – waiting –
 Accosts my open eye –
 Is just a Bough of Apples –
 Held slanting, in the Sky –

The Pattern of a Chimney –
 The Forehead of a Hill –
 Sometimes – a Vane's Forefinger –
 But that's – Occasional –

The Seasons – shift – my Picture –
 Upon my Emerald Bough,
 I wake – to find no – Emeralds –
 Then – Diamonds – which the Snow

From Polar Caskets – fetched me –
 The Chimney – and the Hill –
 And just the Steeple's finger –
 These – never stir at all –
 (Dickinson 2013 [1997], 408-410)⁸⁶

* * *

⁸⁶ “In un’ampia fessura / fra la mia tenda e il muro / l’angolo di un paesaggio / ad ogni mio risveglio // mi si rinnova all’occhio – come / veneziana – in attesa – / ora è un ramo di mele – di traverso / teso nel cielo – ora // sagoma di camino – / e fronte di collina – / l’indice a volte d’una banderuola – / ma questo raramente – // Le stagioni modificano il quadro – / mi sveglio e non ritrovo gli smeraldi / sul mio ramo – / ma gemme che la neve // m’ha portato dai suoi scrigni polari – / Il camino ed il colle – ed altrettanto / il dito della guglia / non si spostano mai –” (ivi, 409-411, trad. di Raffo).

FINITA INFINITÀ

1695

There is a solitude of space
 A solitude of sea
 A solitude of death, but these
 Society shall be
 Compared with that profounder site
 That polar privacy
 A soul admitted to itself –
 Finite infinity.
 (Ivi, 1580)⁸⁷

* * *

FIUME

162

My River runs to thee –
 Blue Sea! Wilt welcome me?
 My River waits reply –
 Oh Sea – look graciously –
 I'll fetch thee Brooks
 From spotted nooks –
 Say – Sea – Take Me!
 (Ivi, 174)⁸⁸

corre, y entre unas peñas altas, se hunde, el cauce del río que será el Eresma, un río que se irá serenando. Yo me escapaba, y tenía que ir siempre hacia esas peñas, y en esas peñas había siempre, aunque fuera tiempo de

⁸⁷ “Ha una solitudine lo spazio / solitudine il mare / solitudine la morte, ma tutte queste / saranno moltitudine / dinnanzi a quel luogo profondo / quella polare intimità / un'anima di fronte a se stessa – / finita infinità” (Dickinson 2002, 217, trad. di Virgillito).

⁸⁸ “Il mio fiume corre a te – / azzurro mare, mi vorrai ricevere? / Il mio fiume è in attesa di risposta – / Ti prego mare, accogliami benigno! / Ti porterò ruscelli / da nascondigli umbratili – / Mare, ti prego – prendimi!” (Dickinson 2013 [1997], 175, trad. di Raffo).

sequiá, una gota de agua. Esto era ya el comienzo de la transformación de lo simple o complejamente sacro, en algo trasparente, en algo ya divino. (Zambrano 2014a, 722)⁸⁹

allí se siente y percibe la precisión del agua que conserva su inasibilidad, su sinuoso cuerpo, su reptar, su paso alado, en su doble condición de serpe y de pájaro [...]. Todo ello viene en los dos ríos que más que rodear delimitan, definen la ciudad, corriendo por cauces de modo y significado muy diferente, en dos los vertientes que vienen a ser como dos aspectos esenciales de una misma historia [...].

De una parte, el Eresma, que corre como si no corriera, remansándose en la vocación de espejar, en un valle que se ensancha hasta terminar en una alameda al pie de las rocas más sagradas de la ciudad y que cierran este valle que podría llamarse de los templos [...]. Al otro lado de la ribera, se levantan los templos. (Zambrano 2002 [1965], 243-245)⁹⁰

“Equinozio”

Il disgelo
 nelle tue notti scricchiola,
 dalle sponde del fiume
 s'inabissa
 la barca della luna,
 tenera curva di mammella
 alle sonde del cielo

⁸⁹ “scorre, sprofondando tra piccole alture, il letto di quel fiume che diventerà l'Eresma, un fiume che via via si placa. Io scappavo e dovevo sempre correre verso quei massi, e tra quei massi, anche in tempo di siccità, c'era sempre una goccia d'acqua. E questo era già l'inizio della trasformazione di ciò che è semplicemente – o in modo complesso – sacro, in qualcosa di trasparente, in qualcosa che è già divino” (Zambrano 1997, 131, trad. di Laurenzi).

⁹⁰ “là si sente e si percepisce la precisione dell'acqua che conserva la sua inafferrabilità, il suo corpo sinuoso, il suo strisciare, il suo passo alato, nella sua doppia condizione di serpente e di uccello [...]. Tutto ciò si realizza nei due fiumi che più che circondare delimitano, definiscono la città, correndo nei loro alvei in modi e significati diversi, su due versanti che diventano come due aspetti essenziali di una stessa storia [...]. Da un lato, l'Eresma, che scorre come se non scorresse, ristagnandosi nella vocazione di specchiare, in una valle che si allarga fino a terminare in un pioppeto ai piedi delle rocce più sacre della città e che chiudono questa valle che potrebbe chiamarsi dei templi [...]. Sull'altra riva, si innalzano i templi” (Zambrano 2007, 232-233, trad. di Fiordaliso).

Indefinita certa
 come la terra e la morte
 l'ora
 tenta la scorza nel
 segreto
 del boccio che più
 non si difende
 (Virgillito 1991, 102)

* * *

FOLGORE

362

It struck me – every Day –
 The Lightning was as new
 As if the Cloud that instant slit
 And let the Fire through –

It burned Me – in the Night –
 It Blistered to My Dream –
 It sickened fresh upon my sight –
 With every morning's beam –

I thought that Storm – was brief –
 The Maddest – quickest by –
 But Nature lost the Date of This –
 And left it in the Sky –
 (Dickinson 2013 [1997], 392)⁹¹

⁹¹ “Mi stroncava – ogni giorno – / nuova sempre la folgore / come se nell'istante sprigionasse / dalla nuvola il fuoco – // Mi bruciava – la notte – / mi torceva nel sogno – / e negli sguardi nuovo accoltellava – / ad ogni aurora – // Credevo la tempesta fosse rapida – / tanto più breve quanto più furente – / ma natura di questa perse il termine – / e l'impianto nel cielo –” (Dickinson 2002, 25, trad. di Virgillito).

1581

The farthest Thunder that I heard
 Was nearer than the Sky
 And rumbles still, though torrid Noons
 Have lain their missiles by –
 The Lightning that preceded it
 Struck no one but myself –
 But I would not exchange the Bolt
 For all the rest of Life –
 Indebtedness to Oxygen
 The Happy may repay,
 But not the obligation
 To Electricity –
 It founds the Homes and decks the Days
 And every clamor bright
 Is but the gleam concomitant
 Of that waylaying Light –
 The Thought is quiet as a Flake –
 A Crash without a Sound,
 How Life's reverberation
 Its Explanation found –
 (Ivi, 1500-1502)⁹²

“Diario bizantino III”

Lungo l'intero giorno,
 lungo l'intera via che porta a questo mondo
 e cancella ogni via che porti a questo mondo,
 lungo la dura tenda
 di pioggia e lacerazione
 di caos e di ragione,
 lungo i due fili della duplice lama

⁹² “Il più lontano tuono che ho sentito / era vicino più / del cielo / e ancora romba anche se mezzodì / torridi hanno placato i loro missili – / il lampo foriero me soltanto / colpi – / ma non scambio la folgore / col resto della vita – / con l'ossigeno il debito / chi è felice lo ripaga, / ma non l'obbligazione / con l'elettricità – / fonda le case e i giorni riveste / ogni clamore splendido / è barbaglio seguace / di quella Luce al varco – / il pensiero è come quieta favilla – / uno strepito senza suono, / come riverbero della vita / trovò la spiegazione –” (trad. ivi, 199).

di intenzioni e di esitazioni
come te, come te, signore,
noi siamo consegnati a quella morte
che con più denti dell'amore morde
e separa la rosa
dal bacio e dalla fiamma e dalle stelle le nevi
e l'emozione dell'intellezione
e il mondo ricompone
ma atrocemente, ma attraverso il fuoco,
per chi, Despota puro, dal puro Nome sarà salvato
e dal sepolto Sole e
dal tremendo
Dono.
(Campo 1991, 49)

“La nostra pietra”

La nostra
 pietra
 di luce
spezzata in
 altre
luci smaglianti
 rotte
da fuochi e
 folgori in
 mille
 rifrazioni
 specchiamo
i nostri
 volti
 altri
il grembo colmo
 di noi ancora embrioni
 grida la vita nuova
(Virgillito 2015, 275)

* * *

FONTE

“Fonte” (1993)

Io so la fonte che zampilla e scorre
 benché sia notte, la so ritrovare
 benché sia notte e un grappolo di notti:
 notte del cielo e notte
 del bosco, notte della lontananza,
 notte di tutto il tempo ch'è trascorso
 dal primo scaturire ... La raggiungo
 lungo i bruni sentieri dove mi guida
 il suo richiamo d'argento. E vi tuffo
 le mani, le sollevo
 congiunte a coppa fino alle mie labbra
 ed alle tue. Riconosci anche tu
 nell'arcana purezza che ci disseta
 il nostro pianto d'un giovane addio
 (disceso ad irrorare le profonde
 radici della vita), riconosci
 quelle nostre visibili
 e invisibili lacrime?
 (Guidacci 2010 [1999], 459)

de mí una presencia inagotable y cada vez más pura. Era algo que de mí se desprendía, mientras yo quedaba detrás y encerrada en mi oscuridad de herida; tal el manantial en quien todos beben y se refrescan y se vuelven puros y blandos. Y nadie entra en la hondura de donde mana la linfa oculta del manantial. Y así también ocurre a lo que ha de haber detrás de una voz que se oye a lo lejos. (Zambrano 2014a, 642)⁹³

⁹³ “da me nulla cessava di scaturire una presenza inesauribile e sempre più pura. Era qualcosa che si librava da me, mentre io rimanevo indietro, chiusa nella mia oscurità di ferita, come una sorgente da cui tutti bevono e si rinfrescano, diventando puri e teneri. Ma nessuno penetra nella profondità da cui sgorga la sua ninfa nascosta, come succede per una presenza che si immagina dietro una voce lontana” (Zambrano 1997, 131-132, trad. di Laurenzi).

“A Santa Sabina”

A Santa Sabina
 metteremo radici –
 almeno spero –
 il parco è questo
 e fiorito di aranci
 (o lo era) –
 niente ispirazione
 per la
 prosa,
 ma per la poesia neanche –
 serve la tecnica,
 per ora,
 lunga consuetudine
 poi
 se mi avvinghi, il fontanino
 butterà acqua ancora.
 (Virgillito 2016, 124)

* * *

FUOCO (FIAMMA)

365

Dare you see a Soul *at the White Heat?*
 Then crouch within the door –
 Red – is the Fire’s common tint –
 But when the vivid Ore
 Has vanquished Flame’s conditions,
 It quivers from the Forge
 Without a color, but the light
 Of unannointed Blaze.
 Least Village has its Blacksmith
 Whose Anvil’s even ring
 Stands symbol for the finer Forge
 That soundless tugs – within –
 Refining these impatient Ores
 With Hammer, and with Blaze

Until the Designated Light
 Repudiate the Forge –
 (Dickinson 2013 [1997], 394-395)⁹⁴

“E questo sarà un uomo” (1961)

Questo è il nido di sangue per un'anima;
 Qui s'intessono i nervi, qui le ossa
 Si architettano e drizzano; è l'arcana
 Foresta dove germina l'inizio.

Questo sarà figura d'uomo ed ora
 È oscuro ramo d'oscura radice,
 Alla zolla connesso come i morti,
 Ma violenta suggerendo in sé la vita.

Questo è il rubino nella notte, il fuoco
 Che cova nel segreto, ma sicuro
 Eromperà nel destinato attimo.
 E questi sono frantumi d'immagini
 Com'è scheggiata e franta la mia vita
 Che in te trapassa.

Fu mia parte il caos

Ma venga ormai lo Spirito ed albeggi
 Per te sulla distesa delle acque!
 (Guidacci 2010 [1999], 143-144)

“L'oro”

L'oro, il tuo metallo,
 si prepara a gocciare dagli alberi.
 Tutto è pronto per la tua
 rinnovazione
 per il compirsi dell'anello che
 giammai

⁹⁴“Osi vedere un'anima / al *Calor Bianco*? / Dietro la porta rannicchiati – / rosso – è il colore solito del Fuoco – / ma quando il vivido Metallo ha vinto / la stretta della fiamma / dalla fucina palpita / senza colore, solo / la luce di una vampa / non consacrata. / Ogni villaggio minimo ha il suo fabbro – / il ritmo all'incudine è simbolo, / di fucina più sottile / che picchia senza suono – dentro – / questi metalli impazienti raffina / con avvampo e con colpi / finché la Luce designata in ultimo, / ripudia la fucina –” (Dickinson 2002, 27, trad. di Virgillito).

si apre o riserra
 che si rivolge quale
 serpente o
 magico
 sigillo nel fuoco
 si temprà
 si spande
 nelle carni, nelle anime
 (Virgillito 1984, 77)

314

Nature – sometimes sears a Sapling –
 Sometimes – scalps a Tree –
 Her Green People recollect it
 When they do not die –

Fainter Leaves – to Further Seasons –
 Dumbly testify –
 We – who have the Souls –
 Die oftener – Not so vitally –
 (Dickinson 2013 [1997], 338)⁹⁵

1677

On my volcano grows the Grass
 A meditative spot –
 An acre for a Bird to choose
 Would be the General thought –

How red the Fire rocks below
 How insecure the sod
 Did I disclose
 Would populate with awe my solitude
 (Ivi, 1566-1568)⁹⁶

⁹⁵“La natura – a volte brucia un arbusto – / a volte – scalpa un albero – / la sua gente verde lo ricorda / se vive ancora – // Foglie più gracili – alle stagioni nuove – / son testimoni mute – / noi – che abbiamo un’anima – / spesso – non così vitali – si muore” (trad. ivi, 19).

⁹⁶“Sul mio vulcano l'erba cresce / un angoletto meditativo – / spazio buono per un uccellino, / la gente potrebbe concludere – // Quando rosso il fuoco freme, qui / quanto malferma la terra / se lo svelassi, si popolerebbe / di tremore la mia solitudine” (trad. ivi, 215).

Todo es revelación. [...] La visión que llega desde afuera rompiendo la oscuridad del sentido, la vista que se abre, y que sólo se abre verdaderamente si bajo ella y con ella se abre al par la visión. [...] la visión como una llama. Una llama que funde el sentido hasta ese instante ciego con su correspondiente ver, y con la realidad misma que no le ofrece resistencia alguna. [...] La llama que es la belleza misma, pura por sí misma. La belleza que es vida y visión, la vida de la visión. Y, mientras, dura la llama, la visión de lo viviente, de lo que se enciende por sí mismo. [...] Y un vacío no disponible para otro género de visión y que reaparecerá, haciéndose ostensible, cuando ya se lo conoce, en toda aparición de belleza. (Zambrano 1986 [1977], 161)⁹⁷

638

To my small Hearth His fire came –
And all my House aglow
Did fan and rock, with sudden light –
'Twas Sunrise - 'twas the Sky –

Impanelled from no Summer brief –
With limit of Decay –
'Twas Noon – without the News of Night –
Nay, Nature, it was Day –
(Dickinson 2013 [1997], 724)⁹⁸

⁹⁷ “Tutto è rivelazione. [...] La visione che giunge da fuori rompendo l'oscurità del senso, a vista che si schiude, e che si schiude veramente solo se sotto di essa e con essa si schiude insieme la visione. [...] La visione è come una fiamma. Una fiamma che fonde il senso fino a quell'istante cieco col vedere che gli corrisponde, e con la realtà stessa che non gli oppone resistenza alcuna. [...] La fiamma che è la bellezza stessa, pura per se stessa. La bellezza che è vita e visione, la vita della visione. E, intanto, la fiamma perdura, la visione del vivente, di ciò che si accende da se stesso. [...] E un vuoto non disponibile per un altro genere di visione e che riapparirà, facendosi evidente, quando già lo si riconosce, in ogni manifestazione di bellezza” (Zambrano 1991, 55, trad. di Ferrucci).

⁹⁸ “Giunse al mio stento focolare il suo fuoco / e tutta la mia casa accesa / tremò e vibrò nell'improvvisa luce – / Era l'alba – era il cielo, convocato // non dal solito editto dell'estate / condannata al declino: / perenne mezzogiorno, / senza annunci di notte – / era, o natura, il giorno –” (Dickinson 2013 [1997], 639, trad. di Raffo).

“Biglietto di Natale a M.L.S.”

Maria Luisa quante volte
raccoglieremo questa nostra vita
nella pietà di un verso, come i Santi
nel loro palmo le città turrite?

La primavera quante volte
turbinerà i miei grani di tristezza
dentro le piogge, fino alle tue orme
sconsolate – a Saint Cloud, sulla Giudecca?

Non basterà tutto un Natale
a scambiarsi le favole più miti:
le tuniche d'ortica, i sette mari,
la danza sulle spade.

“Mirabilmente il tempo si dispiega ...”
ricondurrà nel tempo questo minimo
corso, una donna, un atomo di fuoco:
noi che viviamo senza fine.
(Campo 1991, 31)

“Mattutino del venerdì santo”

Nella carne addormentato...
Dio morto, Dio immortale.
Magistrale discorso
l'altare vuoto e spoglio
al centro di un Cespuglio Ardente
di bocci e braci e
proni volti in fiamme.
Come il tremendo foglio
d'agnello bianco
incorniciato di tragiche gemme
– Dio immortale, Dio morto –
dove, grazia o condanna,
solo intingendo nella cruenta porpora
era dato firmare al calamo dell'Autocrate.
(Ivi, 52)

“Non era questo il sublime”

Non era questo il sublime
 vagheggiato
 lume dello spirito
 ma fiammella fatuo fuoco
 di morte
 di cadaveri
 lezzo la mia
 morte più volte ripetuta
 fuga inutile
 inutile
 lacerazione dei tuoi segni
 intoccabili, rete che spinge
 giù nell'oceano le
 ritorte
 e nel fondo oltre ogni
 rabbia di spume
 si congiunge
 al macigno
 ultimo

(Virgillito 1991, 44)

“Metamorfosi 3”

Non si vede
 ciò che dentro brucia
 tutte le tessiture
 carte
 diaframmi
 o possibili infrastrutture
 non si sente
 ciò che più
 d'ogni altro potere
 scoppia lacerti
 corruga
 gli ottenebrati fiumi
 di lava
 non
 si
 può
 comprendere

l'unione estrema –
 cenere siamo
 che vuole ridiventare fiamma
 ardore sempiterno
 fuga dal centro e
 centro che non sfuoca
 le esatte linee di forza
 S'accendono corolle e diademi
 nelle prime fasce d'arcobaleno
 che forma e riforma
 in mutanti movenze
 incomparabili anelli viventi

(Ivi, 182)

“Luce vibra amorosa”

Luce vibra amorosa
 nell'universo
 potente si dissemina
 per ogni dove –
 tu
 che non arrivi fine
 pace senza pace
 forza e tenerezza
 tu, mia Pentecoste,
 le arsurre apri non
 commensurabili
 alle tue ali di fuoco
 apri ogni impuro assente
 scoscendimento
 ogni
 serratissima
 serratura
 apri
 l'anima il cerchio l'atomo
 l'ultima
 vanescente
 soglia

(Ivi, 142)

“Apparizione del Dio”

‘Empimi di te,
 sei il fuoco che imbocca,
 la voragine che rigenera
 smangi insisti prevarichi
 vento livido sole
 che la vince sull’eclisse
 tondeggiando implacabile,
 nel giro di miliardi
 d’anni rispalanca
 l’occhio falciate
 vita, aurora di folgori

(Ivi, 131)

“La verità”

Dal vuoto erompi
 energia inestinguibile
 fuoco di specchi
 abbacinante
 cruda
 luce
 primordiale
 che sei vita e
 gli abissi
 sconfondi e succhi,
 amorosa
 vertigine
 assalto
 già
 conficcato nel
 segno
 doppio unico
 vertice
 senza confini
 (Virgillito 1994, 36)

“Come un Dio geloso”

Come un Dio geloso
 mi avviluppi

mi stringi sempre più
 nella nube
 che è te
 mi avvinghi e penetri
 pelle nella pelle
 ossa nell'ossa
 finché
 sei fuoco liquido
 che sale vertebra
 dentro
 vertebra
 midollo
 inconsumabile
 essenza
 al mio vaneggiante
 andare
 restare
 Signore
 il tempo
 che i miei sguardi ti congiunga
 fuori da me
 tenerissimo
 squarcio
 della tenebra
 (Virgillito 2016, 97)

* * *

GOCCIA

Lo dejamos sin saberlo quizás conscientemente para hacerlo a los pies del Único [...] Una gota no sustraída al esposo, al marido, si se tienen, al hijo si se tiene, al padre, al hermano, al amigo entre todos, a los amigos fraternos y si se filosofa al hombre en universal. Una gota que origina y garantiza la fragranza del perfume que él percibe y en ciertos casos aspira. Y su ser inagotable. (Zambrano, Andreu 2002, 106-107)⁹⁹

⁹⁹ “Ci abbiamo rinunciato senza saperlo, forse consapevolmente, per farlo ai piedi dell’Unico [...] una goccia non sottrae allo sposo, al marito, se si ha, al figlio se si ha, al padre, al fratello, all’amico tra gli altri, agli amici fraterni, e, se si fa filosofia, all’umanità. Una goccia che origina e garantisce la fragranza del profumo che lui percepisce e, in certi casi, aspira. Si tratta dell’essere inesauribile [della femminilità]” (Zambrano 2016, 133, trad. di Moretti).

Se revela en Antígona su naturaleza femenina en el modo como cumplió esa su pasión; en su figura de doncella que va con el cántaro de agua, símbolo de la virginidad, de un agua contenida que se derramará entera, sin que se haya vertido antes ni una sola gota. (Zambrano 1986 [1965], 89)¹⁰⁰

* * *

GORGO

“Per intervalla insaniae” (1979)

Mentre riaffioro dal gorgo
(non so per quanto – forse solo un attimo)
fa’ che il mio sguardo incroci
un’altra volta il tuo sguardo.

Non lasciare la riva,
non tendere neppure la tua mano
a cercar d’afferrarmi (rischio inutile
quanto mortale).

Dammi solo il tuo sguardo
serio e fraterno,
ch’io possa ricordarlo quando ancora
sprofonderò nell’inferno!
(Guidacci 2010 [1999], 199-200)

“Il gorgo”

Il gorgo grande – dietro
le vipere di Medusa –
è quel che di fronte
mi rendi,

¹⁰⁰“Si rivela in Antigone la sua natura femminile nel modo in cui compie quella sua passione; nella sua figura di fanciulla che va con la brocca dell’acqua, simbolo della verginità, di un’acqua contenuta che si spargerà tutta in una volta, senza che prima ne sia stata versata una sola goccia” (Zambrano 2002, 108, trad. di Martinetti).

la verifica delle bilance
 che librano l'etere e la pietra
 la danza dei pianeti le vigne
 di latte
 astrale, uguale alla forza
 che nutre il caos e gli impeti
 suscita terragni
 (Virgillito 1984, 69)

* * *

GREMBO

“L'attesa III” (1961)

Con te racchiudo nel mio vasto grembo
 Montagne, boschi e fiumi, colorati universi
 Che insieme a te mi rapirà l'aurora.

Pure fin là t'insegue il mio richiamo;
 E oscure fiamme di cipressi o inquiete
 Ombre su un lago
 Ti faranno per me sospirare d'esilio.
 (Guidacci 2010 [1999], 125)

* * *

INCARNAZIONE

1651

A Word made Flesh is seldom
 And tremblingly partook
 Nor then perhaps reported
 But have I not mistook
 Each one of us has tasted
 With ecstasies of stealth

The very food debated
To our specific strength –

A Word that breathes distinctly
Has not the power to die
Cohesive as the Spirit
It may expire if He –
“Made Flesh and dwelt among us”
Could condescension be
Like this consent of Language
This Loved Philology
(Dickinson 2013 [1997], 1546)¹⁰¹

* * *

IMMORTALITÀ

470

I am alive – I guess –
The Branches on my Hand
Are full of Morning Glory –
And at my finger's end –

The Carmine – tingles warm –
And if I hold a Glass
Across my Mouth – it blurs it –
Physician's – proof of Breath –

I am alive – because
I am not in a Room –
The Parlor – Commonly – it is –
So Visitors may come –

¹⁰¹ “Una parola fatta carne di raro / e tremando s'accoglie / neanche si riporta, magari, / eppure se non sbaglio / ognuno di noi ha gustato / le estasi rubando / proprio il cibo assegnato / alla nostra specifica forza – // Una parola che esatta respira / di morire non ha potestà / coesiva come lo Spirito / spira se Lui spirerà – / “Si fece carne e abitò fra noi” / quale condiscendenza vive / come questo consenso del linguaggio / questa amata filologia?” (Dickinson 2002, 213, trad. di Virgillito).

And lean – and view it sidewise –
 And add “How cold – it grew” –
 And “Was it conscious – when it stepped
 In Immortality?”

I am alive – because
 I do not own a House –
 Entitled to myself – precise –
 And fitting no one else –

And marked my Girlhood’s name –
 So Visitors may know
 Which Door is mine – and not mistake –
 And try another Key –

How good – to be alive!
 How infinite – to be
 Alive – two-fold – The Birth I had –
 And this – besides, in – Three!
 (Ivi, S18)¹⁰²

* * *

INDICIBILE

El conocimiento puro, que nace en la intimidad del ser, y que lo abre y lo trasciende, “el diálogo silencioso del alma consigo misma” que busca aún ser palabra, la palabra única, la palabra indecible; la palabra liberada del lenguaje. (Zambrano 1986 [1977], 170)¹⁰³

¹⁰² “Sono viva – suppongo – / sulla mia mano i rami / traboccano convolvoli – / sulla punta del dito – // mi pizzica il carminio – / se davanti alla bocca / tengo un vetro – s’appanna – / per il medico prova del respiro – // Sono viva – perché / non sono in una stanza – / il salotto di solito – così / è aperto il passo ai visitatori – // che si chinano – guardano di fianco – / poi “come è fredda adesso” e / “era in sé, quando entrò / nell’immortalità?” // Sono viva – perché – / non ho una mia dimora – / intitolata a me e a me soltanto – / per nessun altro va – // c’è sopra il mio nome di ragazza – / così i visitatori / distinguono la mia porta e non tentano / con la chiave sbagliata – // Come è bello – esser vivi! / Come è infinito – essere / viva – due volte – la mia prima nascita – / e questa – adesso – in te!” (trad. ivi, 45-47).

¹⁰³ “La conoscenza pura, che nasce nell’intimità dell’essere, e che lo dischiude e lo trascende, il “dialogo silenzioso dell’anima con se stessa” che cerca di essere ancora parola, la parola unica, la parola indicibile; la parola liberata dal linguaggio” (Zambrano, 1991, 62, trad. di Ferrucci).

Hay una línea imperceptible, un nivel desde el cual el corazón comienza a sentirse sumergido. No encuentra resistencia en torno por falta de respuesta a su incesante llamada, pues que su latir es al propio tiempo un llamar. Y hay la invocación silenciosa, la indecible, que parte en una dirección indefinida, no porque lo sea, sino por rebasar toda dirección conocida. (Ivi, 180)¹⁰⁴

* * *

INFERI

Entre los profundos abismos que rodean el centro y el inmediato subsuelo, patria de las raíces, están los yacimientos del agua y de la luz cuajada y sepultada. (Zambrano 1990 [1979], 18)¹⁰⁵

Y entonces, estos hombres en la caverna son sus entrañas, sus propias entrañas, y ha de bajar a arrancarlos de allí, a rescatarlos.

Es el suceso que acecha al feliz en cualquier forma en que la felicidad le haya llegado, la necesidad de descender a los *inferos* a derramar el agua de la felicidad sobre la sequedad y aun a darse en pasto a la autofagia que en los *inferos* inacabablemente campea, pues que hay algo en el allí confinado que resiste, que subsiste, algo indestructible. (Ivi, 95)¹⁰⁶

* * *

¹⁰⁴ “C’è una linea impercettibile, un livello a partire dal quale il cuore comincia a sentirsi sommerso. A non incontrare resistenza intorno per mancanza di risposta alla sua incessante chiamata, dato che il suo battere è allo stesso tempo un chiamare. Di qui l’invocazione silenziosa, l’indicibile, che parte in una direzione indefinita, non di per sé, ma perché va oltre tutte le direzioni conosciute” (trad. ivi, 73).

¹⁰⁵ “Tra i profondi abissi che circondano il centro e l’immediato sottosuolo, patria delle radici, si trovano i giacimenti dell’acqua e della luce coagulata e sepolta” (Zambrano 2010 [1992], 17, trad. di Ferrucci).

¹⁰⁶ “E allora questi uomini nella caverna sono le sue viscere, le sue proprie viscere, ed egli deve scendere a strapparli da lì, a riscattarli. È l’esito che attende al varco il felice, qualunque sia la forma in cui la felicità lo ha raggiunto, questa necessità di discendere negli *inferi* a spargere l’acqua della felicità sull’arsura e perfino a darsi in pasto all’autofagia che negli *inferi* interminabilmente riaffiora, poiché in lui lì confinato c’è qualcosa che resiste, che sussiste, qualcosa d’indistruttibile” (trad. ivi, 86).

INVISIBILE

Todo lo que no siguió el curso del tiempo con sus desiertos, donde tanto abismo se abre; lo que no se acordó con su invisible ser, que solamente se nos da a sentir y a oír, mas no a ver – el ver lo que el tiempo ha causado – es ya un juicio. (Zambrano 1986 [1977], 158)¹⁰⁷

* * *

LACRIMA

“Lacrime” (1961)

Pese e traboccanti
 Acque di desolazione
 Che sempre rizampillano
 Da una segreta polla
 Dell’essere,
 Che mi avvolgono, scorrano
 Come nelle mie vene il sangue
 (E il sangue ad esse risponde)
 Ineluttabili come s’inseguono
 Le onde del respiro

Vi sento scorrere e bruciare
 Sulle mie guance
 Lacrime silenziose e tremende
 Come tutto ciò ch’è di là dalla voce.
 Una corrente antica mi trascina!
 Anche più antica del vento
 Dove sono le anime
 Delle foglie morte
 Di tutti gli inverni.

¹⁰⁷“Tutto ciò che non seguì il corso del tempo con i suoi deserti, dove un così grande abisso si apre; ciò che non si accordò col suo essere invisibile, che solamente ci si dà a sentire e a udire, non a vedere – ciò che il tempo ha prodotto è già un giudizio” (Zambrano 1991, 52, trad. di Ferrucci).

Potessi per un attimo
 Stare sulla tua sponda,
 Tuffare in te le mani
 E giudicarti!
 Ma sono tutta immersa
 Nel tuo fiotto profondo e senza origine
 E lacrime di tempi immemorabili
 Si fanno ancora strada dai miei occhi.

Risposta a quale domanda?
 Son domanda e risposta imperscrutabili?
 Formano tutte le lacrime
 Un'unica distesa
 Come le acque del mondo?
 E tengono a quel mare
 Da tutte le sorgenti?
 Hanno un cielo che in esse si rispecchia?

Così ti ascolto nelle pause
 Di questa vita che talora
 Improvvisa tu superi ed inondi,
 Fonte che nessun'erba mai consola
 E nessun albero ombreggia,
 Che sei me stessa e m'ignori
 E mi consumi ed oltre ti riversi
 Nel tuo viaggio di secoli,
 Tesa fra i morti e i non ancora nati,
 Acqua della tristezza del mio cuore.
 (Guidacci 2010 [1999], 138-140)

“Oltre il tempo, oltre un angolo”

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

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

Ritorna! Gridano i vecchi di Santa Maria del Pianto,
 la ronda della piscina di Siloè
 con i cani, gl' ibridi, gli spettri
 che non si sanno e tu sai
 radicati con te
 nel glutine blu dell'asfalto
 e credono al tuo fiore che avvampa, bianco –

poiché tutti viviamo di stelle spente.
 (Campo 1991, 37)

* * *

LAMPO

362

It struck me – every Day –
 The Lightning was as new
 As if the Cloud that instant slit
 And let the Fire through –

It burned Me – in the Night –
 It Blistered to My Dream –
 It sickened fresh upon my sight –
 With every morning's beam –

I thought that Storm – was brief –
 The Maddest – quickest by –
 But Nature lost the Date of This –
 And left it in the Sky –
 (Dickinson 2013 [1997], 392)¹⁰⁸

* * *

¹⁰⁸ “Mi colpiva ogni giorno – / sempre era nuovo il lampo / come se in quell'istante si spaccasse la nuvola / e sprigionasse il fuoco. // Mi bruciava, la notte, / mi torturava in sogno; / e di nuovo doleva nel mio sguardo / ad ogni raggio mattutino. // Credevo passeggeri gli uragani – / tanto più brevi quanto più violenti. / Di questo la natura perse il conto, / e lo lasciò nel cielo” (Dickinson 2013 [1997], 393, trad. di Raffo).

LATTE

“Pregna di te”

Pregna di te
 l'aria si dissolve in
 luce in
 denso sfoglio di latte
 di sangue
 Nell'unico nulla
 ci fondiamo
 due in uno una sola
 tenerezza d'inesistenti
 perle disfatte
 (Virgillito 1991, 101)

“Metamorfosi 2”

Una sola sostanza
 in due persone,
 due creature in un solo
 tronco
 che dirama diamanti bocci rosei
 ai cieli gonfi
 di plenilunio
 nelle imminenti piogge –
 in te in me
 si levano
 albe di rosseggianti acque
 petali roventi
 di incomparabili succhi
 in continuate metamorfosi,
 carezza dondolo
 di venti
 nella stagione che apre
 ogni grembo
 Il latte della madre
 nelle tue labbra di miele,
 l'azzurro dei miei occhi
 sotto i tuoi cigli in ombra
 la vertigine dell'ascensione
 sulla pianta primordiale,

l'asse del mondo,
 nel vano avvinghio
 del serpente

Cominciano a sfarsi i bocci
 nello scroscio primaverile –
 la tua mano, la mia
 aprono i diti
 al nuovo giorno
 Non riusciamo a staccarci
 in due diverse forme,
 non riusciamo a foggiare
 l'unico vivente rameggio
 negli sguardi degli uomini
 increduli
 con sofferenza comportiamo
 che il divergente incontro
 appaia il vero
 Cala (per ora) il sipario
 sul gesto che
 non rinuncia al futuro
 al velame che attraverso
 eventi millenari
 precipita
 nel nuovo
 assaggio

(Ivi, 197)

“Nascita di Venere 1”

Dal mare di latte sorgi
 vergine Venere –
 affondiamo per ritrovarti
 per lunghi e lunghi
 flussi anellari
 per infiniti abissi
 d'oro
 permutandoci
 in pesci in acquatici fiori
 animali senza pelle
 né luce né ombra
 in ellittiche forme magnetiche
 senza e fuori conoscenza

poi
 prima
 sempre
 nonsisadove e
 q u i
 nel momento senza resa
 (Ivi, 88)

* * *

LIQUEFAZIONE

“Delirando”

Delirando
 incespicando
 fra il pianto biondo delle foglie
 illanguidite pronte
 a macerarsi
 nel fango, m'attento
 nelle nebbie fantasma che
 t'ingollano
 diventano gorgoglio sommosso
 nell'umido d'impalpabili
 gocce
 O liquefazione
 impossibile delle membra
 inammissibile
 raggiungerti dove sei
 fuori
 dentro,
 invivibile verità
 dei passi che istante
 su
 istante
 non conducono alla forma
 dove provvisorio ti levi
 sul terreno
 nell'aria
 (Ivi, 36)

* * *

LUCE

“Ultima luce” (1961)

Questa è l’ultima luce che l’anno
Morente trattiene
Nei rovi rugginosi, nei rami
Arrossati del salice,
Nell’arancia che sorridendo mi porgi.

Luce ferma, terrestre,
Avaramente serbata
Contro il livido cielo di dicembre.

Né tristezza né gioia:
Una presenza ed il rifiuto di spengersi.

Simile a quella luce
Che tu pure difenderai nell’anima
Quando la più invernale età ti pieghi
Verso la nudità della zolla.
(Guidacci 2010 [1999], 135)

“Altair” (1989)

Anche tu resterai fra i miei tesori
più diletta, da quando in un notturno
giardino silenzioso (dolce l’erba
ai miei passi come dolce la mano
che mi guidava e sosteneva) a un tratto
d’autunno, sopra un lungo stelo
di tenebre, ai miei occhi
stupefatti ti apristi
fiore di luce, Altair.
(Ivi, 439)

“Nebbie”

In ragnatele di luce
si spegne il mondo
fluttua la torre dorata e

si smembra
 in labili parole
 senza scommessa.
 Ancora il giorno riviene alla stella
 spalanca
 oggetti inavvertibili, un sottile
 brulicare che imbianca da galassie
 sfuocate
 (Virgillito 1984, 22)

“Nascita di EVA 2”

nata da
 te,
 osso delle tue
 ossa,
 spacco la membrana
 che
 mi separa dalla
 luce
 (Virgillito 2016, 100)

469

The Red – Blaze – is the Morning –
 The Violet – is Noon –
 The Yellow – Day – is falling –
 And after that – is none –

But Miles of Sparks – at Evening –
 Reveal the Width that burned –
 The Territory Argent – that
 Never yet – consumed –
 (Dickinson 2013 [1997], 516)¹⁰⁹

¹⁰⁹ “Il rosso – il rovente – è il mattino – / violetto – il mezzodi – / giallo – il Giorno – che
 cede – / e dopo – niente – // Ma di sera migliaia di faville / rivelano la vastità che arse – /
 territorio d’argento ancora mai / consumato –” (Dickinson 2002, 43, trad. di Virgillito).

611

I see thee better – in the Dark –
 I do not need a Light –
 The Love of Thee – a Prism be –
 Excelling Violet –

I see thee better for the Years
 That hunch themselves between –
 To Miner's Lamp – sufficient be –
 To nullify the Mine –

And in the Grave – I see Thee best –
 Its little Panels be
 Aglow – All ruddy – with the Light
 I held so high, for Thee –

What need of Day –
 To Those whose Dark – hath so – surpassing Sun –
 It deem it be – Continually –
 At the Meridian?
 (Ivi, 690)¹¹⁰

757

The Mountains – grow unnoticed –
 Their Purple figures rise
 Without attempt – Exhaustion –
 Assistance – or Applause –

In Their Eternal Faces
 The Sun – with just delight
 Look long – and last – and golden –

¹¹⁰ “Ti vedo meglio al buio – / non mi occorre una luce – / l'amore per te – è un prisma – / oltre il violetto – // Ti vedo meglio per gli anni / che frammezzo s'incurvano – / la lampada del minatore basta – / e la maniera annulla – // E nella tomba al meglio – ti vedo – / i suoi corti pennelli – incandescenti / son rossi – nella luce / che levai così alta – per te – // Il giorno a cosa serve – / per chi – nella sua tenebra – ha un Sole / così in eccesso che sembra – senza intervallo – allo Zenit?” (trad. ivi, 67).

For fellowship – at night –
(Ivi, 850)¹¹¹

764

Presentiment – is that long Shadow – on the Lawn –
Indicative that Suns go down –

Monition – to the startled Grass
That Darkness – is about to pass –
(Ivi, 858)¹¹²

854

Banish Air from Air –
Divide Light if you dare –
They'll meet
While Cubes in a Drop
Or Pellets of Shape
Fit.
Films cannot annul
Odors return whole
Force Flame
And with a Blonde push
Over your impotence
Flits Steam.
(Ivi, 938-940)¹¹³

¹¹¹ “Le montagne di nascosto crescono – / le loro forme di Viola / senza sforzo si elevano – stanchezza – / battimani – o soccorso – // Nei loro volti esterni / con giusta gioia – il Sole / a lungo – d’oro – cerca – / compagni – la notte –” (trad. ivi, 101).

¹¹² “Presagio – è quell’ombra lunga – sul prato – / l’indizio che i Soli vanno giù – // L’avviso all’erba spaurata / presto arriva – il buio –” (trad. ivi, 103).

¹¹³ “L’aria nell’aria escludi – / spacca la Luce se / puoi – si rifaranno / Uno / come cubi nella goccia o sfere / d’una forma s’addensano. / I veli non annienti / torna intero il profumo / sforza la fiamma / e con un fiotto biondo / sulla tua impotenza / vapore fuma” (Dickinson 2013 [1997], 113, trad. di Campana).

1039

I heard, as if I had no Ear
 Until a Vital Word
 Came all the way from Life to me
 And then I knew I heard.

I saw, as if my Eye were on
 Another, till a Thing
 And now I know 'twas Light, because
 It fitted them, came in.

I dwelt, as if Myself were out,
 My Body but within
 Until a Might detected me
 And set my kernel in.

And Spirit turned unto the Dust
 "Old Friend, thou knowest me".
 And Time went out to tell the News
 And met Eternity.
 (Ivi, 1092)¹¹⁴

11

I never told the buried gold
 Upon the hill – that lies –
 I saw the sun – his plunder done
 Crouch low to guard his prize.

He stood as near
 As stood you here –
 A pace had been between –
 Did but a snake bisect the brake
 My life had forfeit been.

¹¹⁴ "Udivo come se non avessi orecchi / finché un verbo vitale / fece la via intera dalla vita / fino a me – seppi allora che udivo. // Vedevo come l'orecchio fosse di / un altro – poi una cosa, / adesso so che era Luce, perché / gli si adattava, / entrò. // Abitavo, come Io fossi fuori, / soltanto il corpo / dentro – poi una forza mi scopri / e mi pose al centro il nocciolo. // E si rivolse lo spirito alla polvere / 'M'hai conosciuto, vecchia amica', / e a dar le novità uscì il tempo / trovò l'Eternità" (ivi, 1040, trad. di Guidacci).

That was a wondrous booty –
 I hope twas honest gained.
 Those were the fairest ingots
 That ever kissed the spade!

Whether to keep the secret –
 Whether to reveal –
 Whether as I ponder
 “Kidd” will sudden sail –

Could a shrewd advise me
 We might e'en divide –
 Should a shrewd betray me –
 Atropos decide!
 (Ivi, 20-22)¹¹⁵

101

Will there really be a “Morning”?
 Is there such a thing as “Day”?
 Could I see it from the mountains
 If I were as tall as they?

Has it feet like Water lilies?
 Has it feathers like a Bird?
 Is it brought from famous countries
 Of which I have never heard?

Oh some Scholar! Oh some Sailor!
 Oh some Wise Man from the skies!
 Please to tell a little Pilgrim
 Where the place called “Morning” lies!
 (Ivi, 110-112)¹¹⁶

¹¹⁵ “Mai rivelai l’oro sepolto / che posa sulla collina – / ho visto il sole, dopo la rapina – / rannicchiarsi a guardia della preda. // M’era vicino il sole come te – / un passo, non di più – / se un serpente tagliava in due il rovetto / la mia vita sarebbe stata in forse. // Era un bottino splendido – / Guadagnato – lo spero – onestamente. / I più attraenti lingotti / Che mai vanga abbia baciato. // Non so se mantenere / il segreto, o svelarlo – / E se poi, mentre medito, il pirata / spiegasse le sue vele all’improvviso? // Chi fra gli scaltri vuole consigliarmi? / Potremmo dividerci la preda – / E se poi mi tradisse – / Che Atropo decida!” (ivi, 21-23).

¹¹⁶ “Verrà davvero il mattino? / Davvero esiste il giorno? / Potrei vederlo dai monti / se fossi alta come loro? // Ha piedi simili a ninfee? / Piume come gli uccelli? / Lo

258

There's certain Slant of light,
 Winter Afternoons –
 That oppresses, like the Heft
 Of Cathedral Tunes –

Heavenly Hurt, it gives us –
 We can find no scar,
 But internal difference,
 Where the Meanings, are –

None may teach it – Any –
 'Tis the Seal Despair –
 An imperial affliction
 Sent us of the Air –

When it comes, the Landscape listens –
 Shadows – hold their breath –
 When it goes, 'tis like the Distance
 On the look of Death –
 (Ivi, 270-272)¹¹⁷

297

It's like the Light –
 A fashionless Delight –
 It's like the Bee –
 A dateless – Melody –

It's like the Woods –
 Private – Like the Breeze –
 Phraseless – yet it stirs
 The proudest Trees –

recan da regioni favolose / che non udii mai nominare? // Oh, venga un erudito! Un marinaio! / Un sapiente dai cieli! / E a quest'umile pellegrina spiegghi / dov'è il luogo che chiamano mattino!" (ivi, 111-113, trad. di Guidacci).

¹¹⁷"V"è un angolo di luce / nei meriggi invernali / che opprime come musica / d'austere cattedrali. // Una celeste piaga / ci dà, senz'altro segno / che il tramutarsi intimo / d'ogni significato. // Insegnarla è impossibile – /il suggello è l'angoscia, / imperiale afflizione / discesa a noi dall'aria. // Quando viene, il paesaggio / ascolta, fino l'ombre / trattengono il respiro. / E quando va, somiglia alla distanza / sul volto della morte" (trad. ivi, 271-273).

It's like the Morning –
 Best – when it's done –
 And the Everlasting Clocks –
 Chime – Noon!
 (Ivi, 320)¹¹⁸

883

The Poets light but Lamps –
 Themselves – go out –
 The Wicks they stimulate –
 If vital Light

Inhere as do the Suns –
 Each Age a Lens
 Disseminating their
 Circumference –
 (Ivi, 962)¹¹⁹

“Emmaus”

...

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

...

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

...

nei denti disperati degli amanti che non disserra

¹¹⁸“Come la luce, / delizia senza forma – / e come l’ape, / melodia senza tempo – / simile ai boschi, / segreta come brezza, / che, senza frasi, agita / gli alberi più superbi – // come il mattino / perfetto sul finire, / quando orologi immortali / suonano mezzogiorno!” (trad. ivi, 321).

¹¹⁹“Accendere una lampada e sparire – / questo fanno i poeti – / ma le scintille che hanno ravvivato – / se vivida è la luce // durano come i soli – / ogni età una lente / che dissemina / la loro circonferenza –” (ivi, 963, trad. di Raffo).

più il dolce fiotto, la via d'oro del figlio...
(Campo 1991, 36)

“Estate indiana”

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

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

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

La luce tra due piogge, sulla punta
di fiume che mi trafigge tra corpo
e anima, è una luce di notte
– la notte che non vedrò –
chiara nelle selve.
(Ivi, 39)

“Illusions”

Il y a une différence essentielle entre le mystique qui tourne vers Dieu la faculté d'amour et de désir dont l'énergie sexuelle constitue le fondement physiologique, et la fausse imitation de mystique qui, laissant à cette faculté son orientation naturelle et lui donnant un objet imaginaire, imprime à cet objet comme étiquette le nom de Dieu.

[...] Tout ce qui est sans valeur fuit la lumière.

[...] On est livré nu à la lumière.

[...] Quand on arrive à l'orifice, c'est la lumière. Non seulement elle aveugle, mais elle blesse. Les yeux se révoltent contre elle.

[...] Prendre la chair pour se cacher de la lumière, n'est-ce pas un péché mortel?

(Weil 2014 [1947], 100, 104, 106)¹²⁰

¹²⁰ “C'è una differenza essenziale fra il mistico che rivolge a Dio la capacità d'amore e di desiderio di cui l'energia sessuale è fondamento fisiologico, e la falsa imitazione del

“Plenilunio di primavera”

Il plenilunio abbatte le cortine,
 ricopre le terrestri
 meraviglie
 altissima la cupola,
 col Sole la Regina
 congiunta
 illumina i giacigli
 di gelsomini
 Apri
 la porta,
 l'Amato è l'Amata, senza
 vita senza più
 morte
 spossati gli ultimi petali si
 dissanguano di luce
 (Virgillito 1991, 103)

“Inseguita da suoni e da visioni”

Inseguita da suoni
 e da visioni
 da luci punta
 violazzurre
 urlata dentro
 dalle tue
 fantastiche visitazioni
 ascolto il
 lamento
 il grido
 la bocca scura della luna
 il pianto dell'esiliato e
 del folle
 il singulto

misticismo che, lasciando a quella capacità la sua orientazione naturale e fornendole un obbietto immaginario, imprime su quest'ultimo, come etichetta, il nome di Dio. // [...] Tutto quello che è senza valore fugge la luce. // [...] Si è consegnati nudi alla luce. // [...] Quando si giunge all'orifizio, è la luce. Essa non accesa soltanto: ferisce. Gli occhi le si ribellano. // [...] Celarsi alla luce, non è peccato mortale?” (Weil 2014 [1947], 101, 105, 107, trad. di Fortini).

dell'amore insaziato
 e
 della tenera
 soglia della morte
 Avvento o
 lacerante
 fuoco di mezzanotte
 vieni, intaglia la tua
 stretta
 dove non resiste roccia
 (Ivi, 57)

“Non potrebbero”

Non potrebbero
 non possono
 giungerti
 la mie grida
 gli urli muti che
 non ti toccano
 perché sei troppo vicino
 Alzati, non rigettare
 il tessuto
 del tuo essere luce,
 non lì non qua
 in nessun luogo tu sei,
 in me e fuori
 di me
 sei vivi cresci
 smisurato ti concentri
 dove il vuoto non sa
 d'essere anima
 (Ivi, 70)

“Magnolia (l'albero di luce)”

Consegnandosi
 all'ultimo
 paradiso
 si sfa
 l'albero di luce
 nel soffio delle

mani
 avide si
 rimescola
 all'infinito brulichio
 di germi
 radianti nel cielo,
 non visibili
 per noi
 sommersi
 nel palpito indiviso
 (Virgillito 1994, 52)

“Diménticati, luce”

Diménticati, luce,
 della curva carezza delle cose
 fatti centro alla
 vita sepolta,
 sfera che si dilata
 incompatibilmente ai nostri stretti
 tenta
 irradia
 spalanca
 la nuova rada senza
 possibilità di sponde,
 altra acqua cangiante
 sibilante accecante
 innamorata
 della terra, dell'acqua
 (Ivi, 13)

“Parlami”

Parlami –
 Scendi o risali
 esci
dalla tua tomba di
luce
 in altra luce meno
 severa
 in altri fossati
 scavalcando ritorni

altro tempo
 futuro
 che ci inghiotte
 e spreme
 LUCE semper
 (Virgillito 2015, 261)

* * *

LUCE/BUIO

“Nel nondove”

Dove il tuo fuoco
 s'estingue
 e il mio,
 nel nondove,
 nella luce che è il buio,
 è non-luce non-buio
 senza tinta né tizzo
 senza possibili parola,
 nell'indicibile vuoto
 pieno di ogni cosa e del
 nulla, del nulla
 che vuole essere detto
 perché
 siamo vivi ancora,
 l'“io sono” il “tu sei”
 non ha senso
 ma
 ancora la voglia è potente
 non si distruggono
 i segnati segni
 non ci scompone non ci
 assidera/brucia
 nel nonessere
 l'Eternità che ci è

(Virgillito 1991, 71)

* * *

LUZ SOMBRÍA

hay otra luz: la sombría luz de los misterios, la luz que alumbra no a las imágenes visibles, visiones del alma y de la inteligencia, sino al mundo sagrado no revelado todavía, al mundo del padecer humano en todo su misterio y su enigma. Es también la luz de la tragedia que nos imaginamos siempre bajo la indecisa luz de una mariposa de aceite, en el espacio angosto de los sueños. La luz que se insinúa en el alma, que no se repliega ante ella y permite que los conflictos trágicos, las pesadillas que pueblan el semisueño de la vida humana, el interior de esa “sombra de sueño” que es el hombre, se manifiesten. Luz contraria a la diafanidad, que hace salir de sí para ser entrevista esa clase de presencia, pura palpitación que es un ser humano, el ser que entre todos se presenta envuelto en su alma. Leve resplandor de la luz que corresponde al – dios desconocido. (Zambrano 1990 [1955], 63)¹²¹

* * *

MARE

695

As if the Sea should part
 And show a further Sea –
 And that – a further – and the Three
 But a presumption be –

¹²¹“Ma, c’è un’altra luce: la luce oscura dei misteri, la luce che illumina non le immagini visibili, visioni dell’anima e dell’intelligenza, ma il mondo sacro non ancora rivelato, il mondo della sofferenza umana in tutto il suo mistero e il suo enigma. Corrisponde anche alla luce della tragedia che spesso ci immaginiamo nell’indeciso chiarore di un lumino a olio, nell’angusto spazio dei sogni. La luce che si insinua nell’anima, che non si ritrae davanti a essa, permettendo che i conflitti tragici, gli incubi che popolano il semisogno della sofferenza umana, l’interno di quella ‘ombra di sogno’ che è l’uomo, si manifestino. Luce contraria alla diafanità, che fa uscire da sé perché possa essere intravista quella presenza, pura palpitazione, che è un essere umano, l’essere che tra tutti si presenta avvolto nella sua anima. Lieve bagliore della luce che corrisponde al Dio sconosciuto” (Zambrano 2009 [2001], 56-57, trad. di Ferraro).

Of Periods of Seas –
 Unvisited of Shores –
 Themselves the Verge of Seas to be –
 Eternity – is Those –
 (Dickinson 2013 [1997], 784)¹²²

No hay lucha en dejarse alzar desde el insondable mar de la vida.
 (Zambrano 1986 [1977], 135)¹²³

4

On this wondrous sea
 Sailing silently,
 Ho! Pilot, ho!
 Knowest thou the shore
 Where no breakers roar –
 Where the storm in oer?
 In the peaceful west
 Many the sails at rest –
 The anchors fast –
 Thither I pilot *thee* –
 Land Ho! Eternity!
 Ashore at last!
 (Dickinson 2013 [1997], 12)¹²⁴

5

I have a Bird in spring
 Which for myself doth sing –
 The spring decoys.
 And as the summer nears –

¹²² “Come se il mare si spartisse / mostrando un altro mare – / e questo – un altro – e tutti e tre / presagio appena fossero – // d’una serie di mari – / inviolati da spiagge – / per esser loro ai mari la riva – / questa è – l’eternità –” (Dickinson 2002, 89, trad. di Virgillito).

¹²³ “Non c’è lotta nel lasciarsi sollevare sull’insondabile mare della vita” (Zambrano 1991, 26, trad. di Ferrucci).

¹²⁴ “Sopra un mare mirabile / navigando in silenzio, / conosci la tua riva, / o pilota, / dove non urlano i marosi, / dove non è più tempesta? // Nel tacito ponente / molte vele in riposo / in un saldo ancoraggio. / È laggiù ti pilota. / Terra! L’eternità! / Eccoci infine in porto!” (Dickinson 2013 [1997], 13, trad. di Guidacci).

And as the Rose appears,
Robin is gone.

Yet do I not repine
Knowing that Bird of mine
Though flown –
Learneth beyond the sea
Melody new for me
And will return.

Fast in a safer hand
Held in a truer Land
Are mine –
And though they now depart,
Tell I my doubting hearth
They're thine.

In a serener Bright,
In a more golden light
I see
Each little doubt and fear,
Each little discord here
Removed.

Then will I not repine,
Knowing that Bird of mine
Though flown
Shall in a distant tree
Bright melody for me
Return.
(Ivi, 12-14)¹²⁵

¹²⁵ "In primavera mi fa compagnia / un uccello che canta per me sola – / la primavera ammalia – quando poi / l'estate si avvicina / e appaiono le rose, / ecco che il pettirosso è andato via. // Ma non me ne rattristo / sapendo che il mio amico / certo di là dal mare / impara nuove melodie per me / e deve ritornare. // In più tenere mani assicurati, / in più sincera terra custoditi / sono i miei – / ed anche se fuggiti / dico al mio cuore in ansia / che li raccogli tu. // In luce più serena, / in più dorato splendore / vedo ogni dubbio sciogliersi e svanire, / ogni timore e pena di quaggiù. // Non sarò mai più triste, / sapendo che il mio amico, / pur se volato via, / da un albero lontano / a me rimanderà / l'azzurra melodia" (ivi, 13-15, trad. di Raffo).

30

Adrift! A little boat adrift!
 And night is coming down!
 Will *no* one guide a little boat
 Unto the nearest town?

So Sailors say – on yesterday –
 Just as the dusk was brown
 One little boat gave up it's strife
 And gurgled down and down.

So angels say – on yesterday –
 Just as the dawn was red
 One little boat – o'erspent with gales –
 Retrimmed it's masts – redeckted it's sails –
 And shot – exultant on!
 (Ivi, 42)¹²⁶

52

Whether my bark went down at sea –
 Whether she met with gales –
 Whether to isles enchanted
 She bent her docile sails –

By what mystic mooring
 She is held today –
 This is the errand of the eye
 Out upon the Bay.
 (Ivi, 62)¹²⁷

¹²⁶ “Alla deriva! Un piccolo battello alla deriva! / E la notte che viene! / Nessuno guida un piccolo battello / al porto più vicino? // I naviganti dicono che ieri, / proprio quando il crepuscolo imbruniva, / un piccolo battello terminò la sua lotta, / e affondò gorgogliando. // Gli angeli invece dicono che ieri, / quando rossegiò l'alba, / un piccolo battello stramato dalle raffiche / rialzò l'alberatura, spiegò ancora le vele, / ed avanzò esultante verso il cielo!” (ivi, 43, trad. di Guidacci).

¹²⁷ “Se la mia barca sprofondò nel mare, / se incontrò le tempeste, / se ad isole incantate / drizzò docili vele, // quale mistico ormeggio / quest'oggi la trattiene, / ora cerca il mio sguardo / vagando sulla baia” (trad. ivi, 63).

Como una herida ancha, reluciente al sol en medio de su agua blanca, con más vida que la del mar. Un agua que salía del fondo de los mares. Y cuando llegué a donde creí que estaría no estaba ya y sólo encontré una huella, una impronta en forma de pez. Era un pez dibujado que se quedó allí mucho tiempo, pues el agua que en la marea lo cubría, lo dejaba con más vida. Era mi secreto, que nunca a nadie revelé. [...] Luego, un día de eclipse solar, un viento fuerte arremolinó la arena y la alzó hacia el cielo negro. Y donde estaba el pez quedaron tan sólo unas rayas, quizás una palabra, que luego también se embebió en el agua, dejando una oquedad cambiante, como si fuese creada por un invisible animal. (Zambrano 2014a, 647)¹²⁸

“Dentro il cristallo fluorescente”

Dentro il cristallo fluorescente
 gli opposti tentano
 l'amalgama
 totale e non
 riesce non può riuscire
 restano là
 l'un dall'altro differenti
 unirli –
 uno uguale a due più due –
 non si può;
 forse nel solo regno
 invisibile
 intangibile ora
 disumano – ma come
 rinunciare al potente
 alito della terra
 finché corpo contro corpo serra?

¹²⁸“Come un’ampia ferita rilucente al sole, al centro della sua acqua bianca, più viva di quella del mare. Un’acqua che sgorgava dai fondali dei mari. E quando arrivai dove pensavo che fosse, non c’era più e trovai solo una traccia, un’impronta a forma di pesce. Era un pesce disegnato che rimase lì per molto tempo, poiché l’acqua che lo copriva con la marea lo restituiva più vivo. Era il mio segreto che non ho mai svelato a nessuno [...]. Poi, un giorno di eclissi solare un forte vento sollevò la sabbia in un turbine, fino al cielo nero. E dove era il pesce rimasero solo delle linee, forse una parola che quando fu anch’essa imbevuta di acqua, lasciò un incavo mutevole, come creato da un invisibile animale” (Zambrano 1997, 137, trad. di Laurenzi).

Di salsedine è grezza
la coppa
il mio mare non ti cede
in altro mare
altro oceano
scenderemo a dissolverci
in eterno
insieme
(Virgillito 1991, 60)

* * *

MARTIRIO

“Missa Romana II”

Falconiere del Cielo
sulla cui mano alzata
piomba l’eterno Predatore
avido di prigione...

Dove va
questo Agnello
che ai vergini è dato
seguire ovunque vada dove va
questo Agnello
stante diritto e ucciso
sul libro dei segnati
ab origine
mundi?

Non si può nascere ma
si può restare
innocenti.

Dove va
questo Agnello
che a noi ucciditori non è dato
seguire coi segnati

né fuggire
 ma singhiozzando soavemente concepire
 nel buio grembo della mente
 usque ad consummationem
 mundi?

Non si può nascere ma
 si può morire
 innocenti.
 (Campo 1991, 42-43)

* * *

MENDICANTE

323

As if I asked a common Alms,
 And in my wondering hand
 A Stranger pressed a Kingdom,
 And I, bewildered, stand –
 As if I asked the Orient
 Had it for me a Morn –
 And it should lift it's purple Dikes,
 And shatter me with Dawn!
 (Dickinson 2013 [1997], 350)¹²⁹

* * *

¹²⁹ “Come se avessi chiesto soltanto l’elemosina – / e nella mia mano stupita / uno straniero deponesse un regno – / e in grande smarrimento mi lasciasse – / Come se avessi chiesto / all’Oriente un mattino – / e sollevasse le purpuree dighe / per sovrastarmi con l’alba!” (Dickinson 2013 [1997], 351, trad. di Raffo).

METAMORFOSI

“Metamorfosi 1”

Scaturiscono gigli
 dalle mie membra
 in fiore,
 si mischiano
 nell'alambicco
 vivente le
 forme dei
 progenitori non più
 prigionieri si gettano
 nella vita – e già
 nuovamente la femmina
 si rimpasta si
 compenetra con
 la madre/sorella/amante
 nuovamente ritorna
 alla monta inesorabile
 ma non parole esalano, solo
 incomposte bolle –
 tenta la
 lingua
 la narrazione impossibile
 vuole
 tirare le somme, sommergersi deve
 ancora
 in pianto di stelle di vermi
 nella tortura ardente
 votata
 al disfacimento, alla morte –

 la morte; è q u e s t o
 il suo nome?
 o morte/vita, unica
 verità che non può
 essere detta
 e chiede al cemento provarsi
 ancora e sempre,
 vitamorte
 sprigionante
 che non

conosce pace
 se non cortissime tregue,
 che si disagia
 nel desiderio non
 saziabile – e come
 inchiodare
 l'onda che torna/sopravanza
 nel futuro/passato
 nel millennio addoppiante
 che apre al triplo soffio
 delle funeree dionisiache danze?
 Dalla morte hai
 generato la
 nascita
 le furibonde culture di
 bacilli
 s'incurvano in larve/germini/giunchi
 cuccioli di leoni e di cerva
 in dolcissime piume
 d'anatre, le fedeli,
 le sempre in duplice volo
 smembrate nelle nuvole amorose
 che le inghiottono e sputano.
 alitanti
 (Virgillito 1991, 177)

* * *

MIELE

“Il flauto e il tappeto”

Lenta, senza suono, vi pulsava una pendola il ritratto di un fondatore
 raccoglieva sulle labbra il miele del silenzio, un libro era posato, chiuso e
 solo, sull'angolo di una grande tavolo sgombro. Che cosa, in quelle stanze
 alla cui finestra batteva una fronda di elce, parlava insieme di imminen-
 za e di distacco, di un inevitabile coagulato goccia a goccia nelle arnie di
 una paziente tetragona e soave?
 (Campo 2012 [1987], 118)

“Uragani” (1996)

Uragani
 Interiori
 (fuori
 minacciosi
 rombi lontanissimi che
 non si sa se
 esploseranno)
 Alza tutte le
 ronde
 il veliero traballa
 invisibili
 visibili maree di mosche
 selvagge
 pungiglioni di
 vespe
 non evitabili (in agguato
 lo shock anafilattico) –
 infilzati dentro lo
 sciame
 nero che ti vortica
 incontro
 forse non vespe ma
 api
 che di miele inscaveranno
 la conca
 dolcissima
 sovrana.
 (Asfi, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 210)

“Salmacis”

Ah, ti ho perduto. Il miele
 che celavi, il sorriso
 dove nascondi? Quando
 come il germoglio al ramo ti crescevo –
 prima – non m’eri mai
 diviso.
 E non ti vedo più. M’insidi prossimo
 ed ignoto,
 mi disfi l’universo, ogni certezza.
 Ora ti so diverso.

Perché non ridi adesso con la mia bocca,
mentre ciondolo queste membra
di maschera nel vuoto?

Vacilla nel crepuscolo
una forma ambigua, verso
la selva, la notte.
(Virgillito 1954, 4)

* * *

MORTE

“Incoronazione – Elettrochoc” (1970)

Questa è la tua corona con le crudeli gemme
ad ogni altro invisibili
i cui lampi improvvisi si attraversano l’anima:
smeraldi rubini topazi
diamanti che ti accecano
in una danza elettrica,
razzi sfrenati nell’interna tenebra.

Dopo sei come il rovo
spogliato della breve fioritura
e chiuso nei suoi neri aguzzi spini.
Da che rivoluzione
emergi? Quale folle
hai dovuto affrontare? Che nemico
guidava la battaglia?
Forse hai cambiato il trono
con un patibolo,
forse ti hanno promesso ancora gloria
di là da un lungo esilio.
Nulla sai, nulla puoi ricordare
mentre premi smarrita
le mani sulle tempie:
vuoto dentro e la traccia degli elettrodi.
(Guidacci 2010 [1999], 197-198)

“Diario bizantino I”

Due mondi – e io vengo dall’altro.

O chiave che apri e non chiudi,
 chiudi e non apri e conduci
 teneramente il vinto fuor della casa del carcere
 e fuor dell’ombra della morte
 e il senz’atetto negli atrî luminosi
 dei mille occhi impassibili
 di chi ha compiutamente patito
 e delle mani contro la notte levate
 nel santo ideogramma della benedizione –
 disegnati
 ridisegnati
 secondo gli otto toni che separano gli otto cieli
 con l’erotico incenso e il feroce myron,
 al centro del petto, al centro del Sole, là dove il Nome
 - *myron effuso è il Tuo Nome!* –
 rapisce in vortice immoto alla vita del mondo,
 zampilla nuovi sensi dal mondo della morte.
 (Campo 1991, 46)

“Ràdonitza (Annuncio della Pasqua ai morti)”

Patetica, patrizia
 morte della morte metropolitana
 testimoniata da poche e immote bambole
 di Corte asiatica: cremisi argento e oro.
 Palpebre scavate,
 palpebre affilate,
 sguardi fissi, incollati, radicati
 sugli ipogei d’ogni terra, ogni memoria, ogni stirpe,
 ogni morente psiche.
 Fazzoletti tengono furtivi
 gli angoli della bocca che riga come sangue
 il divino grifo, le barbe riarse dall’acqua
 inesauribile della notizia tremenda:
Pasqua, memoria eterna!
 (Ivi, 57)

“Effacement”

“Et la mort à mes yeux ravissant la clarté

Rend au jour qu’ils souillaient toute sa pureté...”

Que je disparaisse afin que ces choses que je vois deviennent, du fait qu’elles ne seront plus choses que je vois, parfaitement belles.

(Weil 2014 [1947], 74)¹³⁰

* * *

MORTEVITA

“Non c’è fine”

non c’è fine –

era questo

il senso

mortevita –

tu sarai

con me

in altri modi

e

forme

senza inizio né fine

tutto inizio

e tutto

fine nel nuovo

sgorgo d’acque violente

verso il cielo

(Virgillito 2015, 262)

* * *

¹³⁰ “E la morte involando ai miei occhi lo splendore del giorno // alla luce ch’essi macchiavano restituisce l’intera purezza...” Possa io sparire perchè le cose che vedo non essendo più le cose che io vedo, divengano perfettamente belle” (Weil 2014 [1947], 75, trad. di Fortini).

NON ESSERE

288

I'm Nobody! Who are you?
 Are you – Nobody – too?
 Then there's a pair of us!
 Don't tell! they'd *advertise* – you know!

How dreary – to be – Somebody!
 How public – like a Frog –
 To tell your name – the livelong June –
 To an admiring Bog!
 (Dickinson 2013 [1997], 304)¹³¹

* * *

NOTTE

“Notte dell'anima” (1961)

Notte che non al tempo appartenesti
 Ma ad altra immensità che solo il cuore misura
 Col suo più ansioso battito, tu resisti
 La nostra vita a dividere,

Paurosamente allontanate le sue rive,
 Noi su questa, perduta – dietro di noi il cupo golfo
 Che solcammo una volta di naufragio,
 Che mai potremo solcare di ritorno.
 (Guidacci 2010 [1999], 107)

¹³¹ “Io sono Nessuno! Tu chi sei? / Sei Nessuno anche tu? / Allora siamo in due! / Non dirlo! Potrebbero spargere la voce! // Che grande peso essere Qualcuno! / Così volgare – come una rana / che gracida il tuo nome – tutto giugno – / ad un pantano in estasi di lei!” (Dickinson 2013 [1997], 305, trad. di Raffo).

"Notturmo" (1961)

Col viso volto ad oriente
Per aspettare l'alba
E il cuore volto ad un più chiaro oriente
Da cui verrà la risurrezione,

Io mi sono coricata. Che importa
Se per una sola notte o per tutte?
Il mio Signore mi guida
Verso l'alba e la risurrezione!
(Ivi, 120)

"L'attesa III" (1961)

Io sono la tua notte.
Ti avvolgo, ti nutrisco
Col dolce latte del sonno.
Ed i sogni sospingo
Sul tuo piccolo cuore
Come veli di nebbia
Sul volto della luna,
E nel tuo sangue metto
Deliranti usignoli
E vi adombro il terrore
Ch'è nell'urlo del lupo.
(Ivi, 125)

"Preghiera notturna" (1961)

Pregano per la gente come noi,
A quest'ora nei chiostrì,
Alzandosi a sentire la gelata
Carezza della notte
Sulla carne tremante
(Il rovo dell'inverno,
Caduta ormai ogni rosa)
E camminando con le loro lampade
E bianche vesti,
Simile ognuno ad una stella alata

Verso occulte cappelle
A sparger semi di pace
Sopra il vento notturno, i loro limpidi
Canti, preghiere e incenso.

Come un olio su acque febbrili e tempestose
Che ad esse non si mischia ma le sfiora
Di un'improvvisa calma
Salvando i naviganti dal naufragio,
Dolci strie di preghiera attraversano la notte
Tracciando dei sentieri quieti
Sopra il mondo convulso.

Salgono verso il cielo anche altri odori
Che d'incenso: l'odore del tabacco
E dell'alcool nei bar
Notturni, l'acre odore
Dei nostri letti, dove
Si sgualcisce la notte
Come i lenzuoli sotto i nostri corpi,
E l'odore del sonno, l'odore della febbre,
Esalazioni e secrezioni
Della carne gravata dai suoi pesi,
Turbata da segreti inenarrabili.

Pregiera che ti stendi
Su noi come la scia
Tranquilla della luna sopra il mare,
Alziamo a te lo sguardo
Sgomento, noi legati fra le alghe
E le meduse, tra bagliori instabili,
Subacquei, che non danno direzione.

Piègati verso noi, solleva il mondo
Nelle tue braccia
Come una madre, il suo bambino malato:
Spandi sempre il tuo balsamo
Che conforta, sii un'esca di pietà
Protesa nella notte ad attirare
Su noi l'ancor più grande
Pietà di Dio.
(Ivi, 137-138)

“Nel centro della notte” (1970)

Nel centro della notte,
tutte le luci ugualmente lontane
e invisibili,
sepolte le stelle, la luna,
abrogata l'aurora, distrutto
ogni ricordo luminoso
come la lucciola caduta nell'erba
che un piede sbandato calpesta.
Non più la ghirlanda di lampade
che vedevamo un tempo così dolce
oscillare nel vento di città,
né il chiuso alone della stanza,
familiare bivacco
che scacciava i nostri lupi segreti.
Neppure una fiammella di cimitero
forerà lo sgomento dei morti!
Un universo di bitume
serra su noi la sua macchia compatta:
dove il solo, tremante luccichio
sono i frantumi d'anima
che inseguiamo sul nero pavimento
senza riuscire a raccogliarli.
(Ivi, 175-176)

“Di notte” (1970)

Di notte la tappezzeria si scosta
dalle pareti, si mette a frusciare
come una selva, tendendo liane
davanti a tutte le porte.

I corridoi sono fiumi irruenti
a cui scendono frotte di animali
dal passo lieve, dall'odore selvaggio,
ad abbeverarsi tra sordi brontolii.

Noi stiamo immobili, ad occhi sbarrati.
A che scopo ci danno dei guardiani
che nulla vedono né intendono?
Siamo noi i veri guardiani del mondo:

noi che vediamo trascorrere l'ombra
e ci ascoltiamo le voci sotterranee.
(Ivi, 196)

“Accorgimenti contro la notte” (1970)

Almeno sia la notte di mia scelta!

Mi corico, mi copro
anche la testa col lenzuolo
contro l'alta, invadente oscurità.

Vi è buio anche qua sotto,
me è poco, si modella su di me,
ha la mia misura,
son io che lo catturo e non l'opposto.

È come un sorso d'acqua che ho raccolto
nel cavo della mano
e bevo per sopravvivere –
non più quel torrente furioso
dove sarei travolta ed annegata!
(Ivi, 197)

“Furioso” (1970)

Annaspa nella notte
come un morente
gualcisce la coperta
che sente tanto pesante:
sebbene gli dia protezione
a poco a poco diventa un sudario.
Solo il suo grido
riesce qualche volta a sollevarla
(il suo grido arancione
che sfuma nel rosso).
Ma il grido non dura abbastanza
da tenerla discosta –
gli ricade addosso
la nera stoffa ondeggiante
orizzontale fino a soffocarlo:
si è distesa la notte dove fu un uomo

il cui ricordo galleggia lontano
 con una piccola luna arancione naufragata.
 (Ivi, 211)

“Mappa del cielo invernale” (1989)

Con la mappa del cielo invernale, che tu hai disegnato per
 [me,
 uscirò prima dell'alba in una piazza ormai vuota
 d'uomini e alzerò gli occhi ad incontrare
 i viandanti stellari che lentamente i muovono
 intorno al polo dell'Orsa. Ai più splendidi
 chiederò: “Sei tu Rigel? Sei tu Betelguese?
 O Sirio? O la Capella?”, restando ancora in dubbio
 (tanta è la mia inesperienza nonostante il tuo aiuto)
 su quale sia la risposta. E intanto penserò
 a San Juan, perché quella sarà la notte di Dio,
 dopo la notte dei sensi e dell'anima; e le stelle,
 riconosciute o ignote, saranno per me tanti angeli
 il cui volo silenzioso mi conduce verso il giorno.
 E penserò anche a te, che da un altro parallelo contempli,
 ugualmente assorto a te, che da un altro parallelo contempli,
 ugualmente assorto, lo stesso firmamento,
 sentendo come un gelo esterno ed un fuoco interiore,
 mentre i nostri cuori lontani, che sono ancora imprigionati
 [nel tempo,
 lo scandiscono all'unisono.
 (Ivi, 437)

“Insonnia” (1948)

Sono distesa nel mio letto, la luce è spenta,
 Penso a un'altra dimora ed un'altra tenebra.
 Questo è il lenzuolo in cui da sola mi avvolgo;
 Allora altri m'avvolgeranno, né io potrò ribellarmi.
 Ora odo il tarlo che rode nella mia stanza;
 Allora sarà il verme che roderà la mia carne.
 O breve alba terrestre, quando ritornerai?
 Il mio cuore è impaziente di rivedere la tua luce,
 Il mio cuore è assetato di dolce vita terrestre:
 Fà che più non ritardi il canto del gallo!
 (Ivi, 507)

249

Wild Nights – Wild Nights!
 Were I with thee
 Wild Nights should be
 Our luxury!

Futile – the Winds –
 To a Heart in port –
 Done with the Compass –
 Done with the Chart!

Rowing in Eden –
 Ah, the Sea!
 Might I but moor – Tonight –
 In Thee!
 (Dickinson 2013 [1997], 260-262)¹³²

1194

Somehow myself survived the Night
 And entered with the Day –
 That it be saved the Saved suffice
 Without the Formula.

Henceforth I take my living place
 As one commuted led –
 A Candidate for Morning Chance
 But dated with the Dead.
 (Ivi, 1214)¹³³

¹³² “Notti selvagge – notti! / Fossi io con te sarebbero / notti selvagge / nostra v-
 luttà! // Labili – i venti – / a un cuore in porto già – / via la bussola, via / le carte! //
 Remare nell’Eden – / ah, il mare! / Potessi appena – stanotte / buttare l’ancora – in te!”
 (Dickinson 2002, 9, trad. di Virgillito).

¹³³ “Non so come, alla notte sopravvissi / e, con il giorno, entrai – / per essere salvi,
 essere salvi basta / senza la Formula. // Da allora ho il mio posto tra i viventi / come
 uno che, a pena commutata, / è candidato alla grazia d’aurora / ma il suo luogo è coi
 morti” (trad. ivi, 153).

113

Our share of night to bear –
 Our share of morning –
 Our blank in bliss to fill
 Our blank in scorning –

Here a star, and there a star,
 Some lose their way!
 Here a mist, and there a mist,
 Afterwards – Day!
 (Ivi, 122)¹³⁴

158

Dying! Dying in the night!
 Wont somebody bring the light
 So I can see which way to go
 Into the everlasting snow?

And “Jesus”! Where is *Jesus* gone?
 They said that Jesus – always came –
 Perhaps he doesn’t know the House
 This way, Jesus, Let him pass!

Somebody run to the great gate
 And see if Dollie’s coming! Wait!
 I hear her feet upon the stair!
 Death wont hurt – now Dollie’s here!
 (Ivi, 170)¹³⁵

¹³⁴ “Portare la nostra parte di notte – / la nostra parte di aurora – / riempire il nostro spazio di felicità / il nostro spazio di risentimento – // Qui una stella, e là una stella, / alcuni si perdono! / Qui una nebbia, e là una nebbia, / infine – il giorno!” (Dickinson 2013 [1997], 123, trad. di Bacigalupo).

¹³⁵ “Io muoio! Sto morendo nella notte! / Qualcuno non mi porterebbe un lume / per orientarmi a trovare il sentiero / nella tempesta dell’eterna neve? // Dov’è Gesù? Ditemi, dov’è andato? / Dicevano che fosse sempre puntuale – / forse non riconosce la mia casa – / Gesù, son qui, lasciatelo passare! // Qualcuno corra al cancello grande, / veda se arriva Dollie! Aspetta, sento / i passi sulla scala! / Nulla sarà la morte – ora che Dollie è qui” (ivi, 171, trad. di Raffo).

“La neve era sospesa tra la notte e le strade”

La neve era sospesa tra la notte e le strade
come il destino tra la mano e il fiore.

In un suono soave
di campane diletto sei venuto...
Come una verga è fiorita la vecchiezza di queste scale.
O tenera tempesta
Notturna, volto umano!

(Ora tutta la vita è nel mio sguardo,
stella su te, sul mondo che il tuo passo richiude).
(Campo 1991, 25)

* * *

NOTTE/ALBA

“Patmos”

Siamo all’orlo
del crepaccio o del salto
di Patmos
davanti calce, distese,
bagliore senza termine –
l’Apocalisse qui
si levò
dardeggia ancora
da questo mare –
noi
qui
attendiamo la nostra
notte/alba
non negarti
la nostra luce
nasce
(Virgillito 2016, 84)

* * *

NOTTE OSCURA

“A volte dico: tentiamo d’esser gioiosi”

A volte dico: tentiamo d’esser gioiosi,
e mi appare discrezione la mia,
tanto scavata è ormai la deserta misura
ci fu promesso il grano.

A volte dico: tentiamo d’esser gravi,
non sia mai detto che zampilli per me
sangue di vitello grasso:
ed ancora mi appare discrezione la mia.

Ma senza fallo a chi così ricolma
D’ipotesi il deserto,
d’immagini l’oscura notte, anima mia,
a costui sarà detto: avesti la tua mercede.
(Campo 1991, 23)

¿Puede darse una *noche oscura* sin una previa iluminación de esas que convierten la claridad habitual en oscuridad? (Zambrano 1990 [1979], 85)¹³⁶

Cuando de verdad la esperanza se dirige a ofrecer, puede ir más allá de lo que la razón común presenta, mas sin crear espejismos porque o va en la oscuridad – en la *noche oscura* – o en la luz directa de la verdad no aparente. Y no esclava de la luz refleja. (Ivi, 112)¹³⁷

* * *

¹³⁶ “È possibile che si dia una *noche oscura* senza, prima, una di quelle illuminazioni che trasformano la chiarezza abituale in oscurità?” (Zambrano 2010 [1992], 78, trad. di Ferrucci).

¹³⁷ “Quando la speranza si dedica davvero a offrire, può andare al di là della sfera della ragione comune, ma senza creare miraggi perché avanza o nell’oscurità – nella *noche oscura* – o nella luce diretta della verità non apparente. E non schiava della luce riflessa” (trad. ivi, 101).

NOZZE (NOZZE MISTICHE)

896

Of Silken Speech and Specious Shoe
 A Traitor is the Bee
 His service to the newest Grace
 Present continually

His Suit a chance
 His Troth a Term
 Protracted as the Breeze
 Continual Ban propoundeth He
 Continual Divorce.
 (Dickinson 2013 [1997], 974)¹³⁸

“Due mondi” (1970)

Uno la nube uno la pietra?
 Due mondi.
 La nube passa
 e stampa la sua ombra sulla pietra
 per un attimo: rapido disagio
 dimenticato subito nel sole
 che nuovamente la pietra arroventa.

Mai noi ci somigliamo, tu dici, e stiamo insieme.
 Diciamo allora che siamo due nubi
 di disuguale densità,
 fluttuanti sul vento
 senza compenetrarsi,
 capaci solo di dissolversi
 in una stessa pioggia che cancella
 entrambi i mondi.

O due pietre
 che la discesa ciecamente affianca

¹³⁸“Sillabe di seta e scarpa snella / sfoggia l’ape traditrice, / ai potenti in carica / offre sempre i suoi servigi // Corteggia a caso / promette fede / durevole come la brezza / annuncia nozze perpetue / perpetuamente divorzia” (Dickinson 2013 [1997], 975, trad. di Bacigalupo).

spigolo contro spigolo
 e nessuna offre all'altra
 il minimo sostegno
 ma un nuovo urto a ogni nuovo sobbalzo
 in stolidità costanza:
 sempre due mondi.
 (Guidacci 2010 [1999], 184-185)

“Il monologo o il dialogo”

Il monologo –
 o il dialogo –
 continua.
 Che sia dialogo –
 due, non uno
 in replica
 o clonazione –
 lo dicono
 gli sgomenti i
 contrasti
 capricci inesplicabili
 silenzi cadute
 di tono e voce –
 le nozze
 mistiche funzionano
 eccome – anche se il celebrante
 cambia nome barba e
 paramenti –
 o al momento
 delle
 firme – nero su bianco – è introvabile
 (Virgillito 2016, 58)

NULLA

Y queda la nada y el vacío que el claro del bosque da como respuesta a lo que se busca. Mas si nada se busca, la ofrenda será imprevisible, ilimitada. Ya que parece que la nada y el vacío – o la nada o el vacío – hayan de estar presentes o latentes de continuo en la vida humana. Y para no ser

devorado por la nada o por el vacío haya que hacerlos en uno mismo, haya a lo menos que detenerse, quedar en suspenso, en lo negativo del éxtasis. (Zambrano 1986 [1977], 122)¹³⁹

* * *

OLTRE

“Oltre lo specchio”

Sull'ultimo
 gradino si
 annienta
 la scala –
 sfondiamo l'Oltre
 la notte dei mondi
 trafitta di
 stelle
 forma
 indicibile
 voglia
 appagata
 inappagabile
 varco di
 mille
 e
 mille
 fumane
 nella stracarica
 superabbacinante
 veglia
 totale

(Virgillito 1994, 47)

* * *

¹³⁹“E resta il nulla e il vuoto che il chiaro del bosco dà in risposta a quello che si cerca. Mentre se non si cerca nulla l'offerta sarà imprevedibile, illimitata. Giacché sembra che il nulla e il vuoto – o il nulla o il vuoto – debbano essere presenti o latenti di continuo nella vita umana. E che per non essere divorato dal nulla o dal vuoto uno debba farli in se stesso, debba almeno trattenersi, rimanere in sospenso, nel negativo dell'estasi” (Zambrano 1991, 12, trad. di Ferrucci).

OSPITE

“Ospite della tua casa” (1989)

Ospite della tua casa, nella stanza
più alta, sento i tuoi sogni salire
dal pavimento ed intrecciarsi ai miei
per dileguare insieme
lungo la stessa verticale, immensi
fra le stelle. Che gioia
cercare allora dalle due finestre
(gemelle e contrapposte) le amicizie
celesti a cui tu m'avviasti:
mirare a nord Altair
ed a sud Betelgeuse!
(Guidacci 2010 [1999], 440)

“Fuoricampo”

Fuoricampo
t'escludi alla mira.
Si converte la tua luce
vibra
oltre il sostenibile
nel picchio violento del cuore
che vuole
di te
in te
vivere
(Virgillito 1984, 31)

298

Alone, I cannot be –
The Hosts – do visit me –
Recordless Company –
Who baffle Key –

They have no Robes, nor Names –
No Almanacs – nor Climes –

But general Homes
Like Gnomes –

Their Coming, may be known
By Couriers within –
Their going – is not –
For they're never gone –
(Dickinson 2013 [1997], 320)¹⁴⁰

15

The Guest is gold and crimson –
An Opal guest and gray –
Of Ermine is his doublet –
His Capuchin gay –

He reaches town at nightfall –
He stops at every door –
Who looks for him at morning
I pray him too – explore
The Lark's pure territory –
Or the Lapwing's shore!
(Ivi, 26)¹⁴¹

679

Conscious am I in my Chamber,
Of a shapeless friend –
He doth not attest by Posture –
Nor Confirm – by Word –

¹⁴⁰ “Sola non posso essere – / perché ospiti mi vengono in visita – / una compagnia senza traccia – / che di chiavi se ne ride – // Non hanno abiti né nomi – / non Almanacchi – né climi – / ma dimore in comunità / come gnomi – // Il loro venire si sa / a mezzo corrieri – dentro – / il loro andare – no – / non se ne vanno mai –” (Dickinson 2002, 15, trad. di Virgillito).

¹⁴¹ “L'ospite è oro cremisi – / opalescente e grigio / di ermellino il suo farsetto / e allegro il cappuccetto – // arriva in città al cader della notte / e si ferma a ogni porta – / chi lo cerca al mattino – / lo prego anche di esplorare / il puro territorio dell'allodola – / o la spiaggia della pavoncella!” (Dickinson 2013 [1997], 27, trad. di Guidacci).

Neither Place – need I present Him –
 Fitter Courtesy
 Hospitable intuition
 Of His Company –

Presence – is His furthest license –
 Neither He to Me
 Nor Myself to Him – by Accent –
 Forfeit Probité –

Weariness of Him, were quainter
 Than Monotony
 Knew a Particle – of Space's
 Vast Society –

Neither if He visit Other –
 Do He dwell – or Nay – know I –
 But Instinct esteem Him
 Immortality –
 (Ivi, 770)¹⁴²

* * *

PALUDE

“Cieca”

Cieca
 sollevata dalle tue braccia
 sopra le negre acque

¹⁴² “Sento nella mia stanza / un compagno invisibile: / la sua presenza non è confermata / da gesto o da parola. // Né occorre fargli posto: / è miglior cortesia / l'ospitale intuizione / della sua compagnia. // La presenza è la sola / libertà che si prende. / Né io né lui tradiamo / il patto di silenzio. // Annoiarmi di lui / sarebbe strano, come / se la monotonia / conoscessero gli atomi del vasto / mondo spaziale. // Non so se in altre case / entri, se si trattenga / o no, ma per istinto / io conosco il suo nome / ed è 'Immortalità'” (trad. ivi, 771).

della palude
aspetto
l'inconfessabile traccia
 dei cinghiali e delle
 fantasime
La notte è diaccia
 le torce bruciano
 troppo
blatte e scorpioni
 strisciano
 sulla riva – è questo
 ciò che chiedi? dove
 dove
 approda la nave
 nera
 il nero ramoscello
 dov'è l'oro
 il turchino
dove il diaspro delle tue membra
 disposte
 pietra su pietra
 massicciata di montagna
 orrido mascherato
 da nebbie a metà?
Non tornare indietro
 ti seguirò come posso
 come non voglio
 (o voglio in altra forma)
ancora non so
 camminare sola
 appoggiarmi non so
 se non all'ombra
 alla tenebrosa assenza
della tua luce vera
(Virgillito 1991, 53)

* * *

PARADISO

393

Did Our Best Moment last –
 'Twould supersede the Heaven –
 A few – and they by Risk – procure –
 So this Sort – are not given –

Except as stimulants – in
 Cases of Despair –
 Or Stupor – The Reserve –
 These Heavenly Moments are –

A Grant of the Divine –
 That Certain as it Comes –
 Withdraws – and leaves the dazzled Soul
 In her unfurnished Rooms –
 (Dickinson 2013 [1997], 428)¹⁴³

472

Except the Heaven had come so near –
 So seemed to choose My Door –
 The Distance would not haunt me so –
 I had not hoped – before –

But just to hear the Grace depart –
 I never thought to see –
 Afflicts me with a Double loss –
 'Tis lost – And lost to me –
 (Ivi, 471)¹⁴⁴

¹⁴³ “Se durassero gli attimi di gioia – / sarebbe più che il Paradiso – / pochi – e a rischio – ci si provano – / non ci tocca una sorte – così – // Se non come stimoli – in caso / di Disperazione – o meraviglia – / una riserva sono / questi istanti di cielo – // Garanzia del Divino – / che – certa come viene / va – e lascia l’anima abbagliata / nelle sue stanze vuote –” (Dickinson 2002, 33, trad. di Virgillito).

¹⁴⁴ “Se così accosto non mi fosse giunto – / il Paradiso – sembrava alla porta – / non mi strangolerebbe la distanza – / ora – chi lo sperava? // Ma sentire la grazia dipartirsi – / che mai pensai vedere – / mi stringe con perdita doppia – / è perduta – e per me –” (trad. ivi, 49).

1760

Elysium is as far as to
 The very nearest Room
 If in that Room a Friend await
 Felicity or Doom –

What fortitude the Soul contains,
 That it can so endure
 That accent of a coming Foot –
 The opening of a Door –
 (Ivi, 1628)¹⁴⁵

* * *

PAROLA

Indecisa, apenas articulada, se despierta la palabra. [...] Y la palabra se despierta a su vez entre confianza radical que anida en el corazón del hombre y sin la cual no hablaría nunca. (Zambrano 1986 [1977], 136)¹⁴⁶

334

All the letters I can write
 Are not fair as this –
 Syllables of Velvet –
 Sentences of Plush,
 Depths of Ruby, undrained,
 Hid, Lip, for Thee –

¹⁴⁵ “Quanto l’Elisio è prossima / la stanza accanto, / se lì attende un amico / felicità o morte – // quanto coraggio in un’anima se / può reggere così / a un passo che s’avvicina, / l’aprirsi di una porta–” (trad. ivi, 233).

¹⁴⁶ “Indecisa, appena articolata, si sveglia la parola. [...] E la parola si desta a sua volta dentro questa fiducia radicale che si annida nel cuore dell’uomo e senza la quale egli non parlerebbe mai” (Zambrano 1991, 28, trad. di Ferrucci).

Play it were a Humming Bird –
 And just sipped – me –
 (Dickinson 2013 [1997], 360)¹⁴⁷

* * *

PIAGA

“Vibrando mi sforzi”

Vibrando mi
 sforzi
 la piaga –
 non c'è riparo
 ti
 spingi
 nel più denso
 t'addentri
 fin nel midollo
 e
 sporgi
 dall'altro fianco
 nel vuoto
 (Virgillito 2016, 40)

“O per altre vie giungerai”

O
 per altre vie
 giungerai -
 il volto ti si
 sporca
 in tracce di
 bava
 maltrattenuta
 sudando luccica -

¹⁴⁷“Tutte le lettere che potrei scrivere / non sono dolci come questa: / sillabe di velluto / e parole di seta / abissi di rubino mai scavati / serbati, labbro, a te – / Immaginala come un colibrì – / che ha appena sorseggiato – me –” (Dickinson 2013 [1997], 361, trad. di Raffo).

troppo in là
 hai saltato e hai
 imbattuto
 altra chiusa/porta.
 Il dì
 in lotta
 non ti ha stroncato
 solo
 aperto un taglio
 una fessura un
 crepaccio
 che allúccica
 al fondo / il tuo Destino
 altro
 (Virgillito 2015, 255-256)

* * *

PIETRA

“Città murata” (1970)

Questo nodo di pietra, questa città murata!
 La medesima ansia fa cercare una porta
 a chi è dentro, a chi è fuori.
 Ma se appena potessero vedere
 di là dal muro, pregherebbero forse,
 gli uni e gli altri, di non trovarla mai.
 (Guidacci 2010 [1999], 171)

* * *

PIOGGIA

“Pioggia”

La pioggia
 inturgida i vetri

(o è il tuo fiato a mozzafiato?)
 Distruggi la tua opera, se puoi,
 o avviminala
 dentro la mia forma
 sino a farla
 altra,
 altro sentiero di
 amfesibene
 di anelli lambenti la fossa
 che mi traversa
 (Virgillito 1991, 76)

“Piove”

Piove
 chiaro di fulmine
 sulle carcasse che muovono
 in vesti e impermeabili
 agli asfalti riluccicanti.
 Fantomatici balzi
 da una pozza all'altra
 giroscopio di spettri
 nelle raffiche
 e dentro
 cento bagliori di magnetizzanti
 contatti
 centomila presenze che si contendono
 il cielo.
 A mezzogiorno si svuotano secchie,
 ha dato stop l'acquazzone:
 s'interna
 il diluvio frenetico
 arrotolio di nebulose
 dura
 vivo sepolto
 (Virgillito 1984, 87)

PORTA

234

You're right – “the way *is* narrow” –
 And “difficult the Gate” –
 And “few there be” – Correct again –
 That “enter in – thereat” –

'Tis Costly – So are *purples!*
 'Tis just the price of *Breath* –
 With but the “Discount” of the *Grave* –
 Termed by the *Brokers* – “*Death!*”!

And after *that* – there's Heaven –
 The *Good Man's* – “*Dividend*” –
 And *Bad Men* – “go to Jail” –
 I guess –
 (Dickinson 2013 [1999], 244)¹⁴⁸

* * *

POZZO

“Dopo tanti anni” (1970)

È un pozzo ovale il cortile.
 Il tuo sguardo esitante come una foglia
 cala sul fondo,
 si posa sulle lastre di pietra
 e sul breve sterrato con un albero gramo
 nella stregata spirale dei moscerini.
 Credi scorgere a volte una figura
 sotto le arcate – è solo un guizzo
 e non puoi esserne sicura.
 Non sei sicura di nulla,

¹⁴⁸ “Hai ragione – “la via è stretta” – / e “difficile la porta” / e “saranno pochi” – ancora giusto! – / “che di lì entreranno” – // È cara – così è la porpora! / Il prezzo è esattamente il respiro – / con solo lo sconto della tomba – / che i mercanti chiamano “morte”! // E dopo quella – c'è il Paradiso – / del giusto il dividendo – / mentre i cattivi – “vanno in galera” – / suppongo –” (ivi, 245, trad. di Bacigalupo).

neppure di te stessa.
 Sei costi dietro il vetro o in nessun luogo?
 Forse dopo tanti anni
 nei quali non avesti altro orizzonte,
 chi ti guardasse dentro
 avrebbe anch'egli solo la visione
 d'un cortile di pietra
 con incerte, fugaci ombre sui margini
 e nel centro il ronzio
 di malinconici insetti.
 (Guidacci 2010 [1999], 210-211)

“Fine dell'anno” (1977)

Quelli che danzano, quelli che brindano,
 quelli che sparano mortaretti,
 quelli che cantano, quelli che si drogano
 quelli che si azzuffano, quelli che si amano,
 quelli che ridono, quelli che piangono,
 quelli che tacciono, quelli che pregano,
 quelli che cercano di nascondersi
 come me, gettandosi
 nel pozzo profondo del sonno –
 tutti abbiamo sentito ugualmente
 e nello stesso istante
 il vento d'un rapido passo
 e il guizzo della falce.
 (Ivi, 278-279)

“La brocca rotta” (1967)

Infranta contro il pozzo a cui dovevo empirmi
 Giaccio a testimoniare
 Come la vita sa spezzare i vivi
 Spalate i miei frammenti nella polvere,
 Voi che venite con anfore sane
 Ad attingere l'acqua.
 A voi non giova ricordare il rischio
 E neppure potete
 Ormai darmi un aiuto.
 (Ivi, 514)

271

A solemn thing – it was – I said
 A Woman – white – to be –
 And wear – if God should count me fit –
 Her blameless mystery –

A *hallowed* thing – to drop a life
 Into the *purple* well –
 Too plummetless – that it *return* –
 Eternity – until –

I pondered how the bliss would look –
 And would it feel as big –
 When I could take it in my breast –
 As hovering – seen – through fog –

And then – the size of this “small” life –
 The Sages – call it small –
 Swelled – like Horizons – in my breast –
 And I sneered – softly – “small”!
 (Dickinson 2013 [1997], 282-284)¹⁴⁹

460

I know where Wells grow – Droughtless Wells –
 Deep dug – for Summer days –
 Where Mosses go no more away –
 And Pebble – safely plays -

It's made of Fathoms – and a Belt –
 A Belt of jagged Stone –
 Inlaid with Emerald – half way down –
 And Diamonds – jumbled on –

¹⁴⁹ “Solenne cosa – io dissi – / essere donna nella veste bianca – / e indossare – se Dio me ne fa degna – / il suo immacolato mistero – // Trepida cosa scagliare una vita / dentro il pozzo purpureo / così priva di peso che non possa / riemergere da qui all’eternità – // Meditai sull’aspetto dell’ebbrezza – / se mi sarebbe parsa tanto vasta – / il giorno che l’avessi tra le mani – / quanto – in volo – intravvista nella nebbia – // E la misura di questa mia vita – / che i saggi chiaman ‘piccola’ – / dilatò nel mio petto gli orizzonti – / e fra me stessa a quel ‘piccola’ irrisi!” (ivi, 283-285, trad. di Raffo).

It has no Bucket – Were I rich
 A Bucket I would buy –
 I'm often thirsty – but my lips
 Are so high up – You see –

I read in an Old fashioned Book
 That People “thirst no more” –
 The Wells have Buckets to them there –
 It must mean that – I'm sure –

Shall We remember Parching – then?
 Those Waters sound so grand –
 I think a little Well – like Mine –
 Dearer to understand –
 (Ivi, 506-508)¹⁵⁰

* * *

PRIGIONE

“Nero con movimento” (1970)

Ombre convulse intorno ad una fiamma,
 neri brandelli di tubi strappate,
 erba dolente, frustata dal vento,
 e l'orrore
 di uccelli prigionieri in una rete
 che premono col petto impazzito
 sbattendo l'ali tra le maglie
 in un volo sempre abortito, un impeto

¹⁵⁰ “So dove son scavati i pozzi d'acqua perenne – / scavati a fondo per i giorni estivi
 – / là dove i muschi restano in eterno / ed il ciottolo gioca indisturbato – // Misurabile
 a bracci – ha una cintura / di pietra tutta schegge – / a metà tempestate di smeraldi / e
 di diamanti sparsi alla rinfusa – // Non ha secchi – però – se fossi ricca, / credo che un
 secchio io me lo comprerei – / sono spesso assetata, ma il mio labbro / lo vedi, è troppo
 in alto – // Le genti 'non saranno più assetate' – / è scritto in un volume un po' antiqua-
 to – / Per tutti i pozzi avranno secchi allora – / son sicura che questo voglia dire – // Di
 tanta arsura ci ricorderemo? / Ma quelle acque suonano maestose / mentre un piccolo
 pozzo come il mio / è di più dolce comprensione – penso –” (trad. ivi, 507-509).

senza tregua né foce (il cacciatore
già da un cespuglio vicino li spia
con allegria feroce).
(Guidacci 2010 [1999], 171)

“Prigione” (1970)

Se il muro fosse di pietra e non d'aria,
se attraverso il muro non si toccassero gli alberi,
se l'alte sbarre d'ombra che ti rigano l'anima
fossero l'ombra di vere sbarre a cui potersi aggrappare,
se ricordassi lo scatto d'una porta che si chiude
alle tue spalle e il tintinnio delle chiavi
alla cintura del carceriere che si allontana:
quale sollievo ne avresti nell'orrore!
Perché ciò che si chiude può tornare ad aprirsi,
la rocca più imponente può essere distrutta.
Ma dove sei non è porta, e nessuna porta s'aprirà.
E non è muro: nessun muro sarà abbattuto.
Le sbarre d'ombra sono le *vere* sbarre,
non saranno divelte. Tu confini con l'aria,
tocchi gli alberi, cogli i fiori, sei libera,
e sei tu stessa la tua prigione che cammina.
(Ivi, 204-205)

* * *

RADICI

Una dirección inédita repite el reptar de las raíces bajo la luz al seguir la dirección hacia arriba, hacia la luz contraria a las raíces que ahora sopor-tan ya algo también inédito para ellas: un peso. [...]

Las raíces negadas a la función de soportar peso, pierden el ser fundamento. Avidas ellas, por mimetismo, arrastradas por el vicio de la repetición, devoran el cuerpo que habían dejado salir, se enredan en él, se confunden con él, *son* él. (Zambrano 1990 [1979], 18-19)¹⁵¹

* * *

¹⁵¹ “Lo strisciare delle radici si ripete alla luce, in una direzione inedita, la direzione verso l'alto, verso la luce contraria alle radici, che a questo punto già sopportano qualcosa esso pure inedito per loro: un peso. [...] Le radici che si sono rifiutate di sostenere

RESURREZIONE

“Lazzaro”

Dalle grotte m'hai chiamato,
 con forza di bufera mi scosci
 incontro a fango e sterpi
 in torbida ribotta a sgrovigliarsi
 sulla terra
 mi riprendi
 raggio che attenti il denso della polvere,
 dal sudario mi tendi
 mi converti
 al lontano forame, il barbaglío
 del tuo lembo, che acceca
 (Virgillito 1984, 34)

“Confitto in me”

Confitto in
 me
 attendi
 la nostra
 Resurrezione –
 Tutto è
 compiuto o si
 va
 compiendo
 il nostro
 DNA
 in
 celeste vortice
 si spoglia
 (Virgillito 2016, 37)

* * *

un peso perdono la condizione di fondamento. Avide, per mimetismo, trascinate dal vizio della ripetizione, divorano il corpo che avevano lasciato uscire, vi si impigliano, si confondono con esso, *sono esso*” (Zambrano 2010 [1992], 18, trad. di Ferrucci).

RISVEGLIO

El despertar privilegiado no ha de tener lugar necesariamente desde el sueño.
(Zambrano 1986 [1977], 131)¹⁵²

* * *

RIVELAZIONE

568

We learned the Whole of Love –
The Alphabet – the Words –
A Chapter – then the mighty Book –
Then – Revelation closed –

But in Each Other's eyes
An Ignorance beheld –
Diviner than the Childhood's –
And each to each, a Child –

Attempted to expound
What Neither – understood –
Alas, that Wisdom is so large –
And Truth – so manifold!
(Dickinson 2013 [1997], 944-946)¹⁵³

861

Split the Lark – and you'll find the Music –
Bulb after Bulb, in Silver rolled –

¹⁵² “Il risveglio privilegiato non deve aver luogo necessariamente dal sonno”
(Zambrano 1991, 23, trad. di Ferrucci).

¹⁵³ “Imparammo l'amore per intero – / l'abbicci – le parole – / un capitolo – poi il
Libro potente – / poi – la rivelazione terminò – // Ma negli occhi dell'altro / fissava
un'ignoranza – / più divina di quella dei bambini – / bambini, uno per l'altro – // Ten-
tammo di spiegare quello / che nessuno dei due capiva – / ahimè, che vastità la saggezza
– / e quante facce ha – la verità!” (Dickinson 2002, 61, trad. di Virgillito).

Scantly dealt to Summer Morning
 Saved for your Ear when Lutes be old.

Loose the Flood – you shall find it patent –
 Gush after Gush, reserved for you –
 Scarlet Experiment! Sceptic Thomas!
 Now, do you doubt that your Bird was true?
 (Ivi, 634)¹⁵⁴

“Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere”

Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere,
 inaudito il mio nome, la mia grazia richiusa;
 ch'io mi distenda sul quadrante dei giorni,
 riconduca la vita a mezzanotte.

E la mia valle rosata dagli uliveti
 e la città intricata dei miei amori
 siano richiuse come breve palmo,
 il mio palmo segnato da tutte le mie morti.

O Medio Oriente disteso dalla sua voce,
 voglio destarmi sulla via di Damasco –
 né mai lo sguardo aver levato a un cielo
 altro dal suo, da tanta gioia in croce.
 (Campo 1991, 28)

Il entra dans ma chambre et dit: “Misérable qui ne comprends rien, qui ne sais rien. Viens avec moi et je t’enseignerai des choses dont tu ne te doutes pas”. Je le suivis.

Il m’emmena dans une église. Elle était neuve et laide. Il me conduisit en face de l’autel et me dit: “Agenouille-toi.” Je lui dis: “je n’ai pas été baptisé.” Il dit: “Tombe à genoux devant ce lieu avec amour comme devant le lieu où existe la vérité”. J’obéis [...]

¹⁵⁴ “Spacca l’allodola – e troverai la musica – / un bulbo dopo l’altro, in lamina d’argento –/ concessa a stento al mattino d’estate / salva al tuo orecchio se invecchiano i liuti. // Libera il flutto – e ti sveleranno / Un fiotto dopo l’altro, a te predestinati. / Scarlatto esperimento! O scettico Tommaso! / Che fosse vero quell’uccello dubiti?” (Dickinson 2013 [1997], 635, trad. di Raffo).

La lumière montait, resplendissait, diminuait, puis les étoiles et la lune entraient par la fenêtre. Puis de nouveau l'aurore montait.

Parfois il se taisait, tirait d'un placard un pain, et nous le partagions. Ce pain avait vraiment le goût du pain. Je n'ai jamais plus retrouvé ce goût [...]

Un jour il me dit: "Maintenant va-t'en". Je tombai à genoux, j'embrassai ses jambes, je le suppliai de ne pas me chasser. Mais il me jeta dans l'escalier. Je le descendis sans rien savoir, le cœur comme en morceaux. Je marchai dans les rues. Puis je m'aperçus que je ne savais pas du tout où se trouvait cette maison.

Je n'ai jamais essayé de la retrouver. Je comprenais qu'il était venu me chercher par erreur. Ma place n'est pas dans cette mansarde. Elle est n'importe où, dans un cachot de prison, dans un de ces salons bourgeois pleins de bibelots et de peluche rouge, dans une salle d'attente de gare. N'importe où, mais non dans cette mansarde [...]

Je sais bien qu'il ne m'aime pas. Comment pourrait-il m'aimer? Et pourtant au fond de moi quelque chose, un point de moi-même, ne peut pas s'empêcher de penser en tremblant de peur que peut-être, malgré tout, il m'aime. (Weil 1970 [1951], 11-12)¹⁵⁵

* * *

¹⁵⁵ "Entrò nella mia camera e disse: 'Miserabile, che non comprendi nulla, che non sai nulla. Vieni con me e t'insegnerò cose che neppure sospetti'. Lo seguii.

Mi portò in una chiesa. Era nuova e brutta. Mi condusse di fronte all'altare e mi disse: 'Inginocchiati'. Io gli dissi: 'Non sono stato battezzato'. Disse: 'Cadi in ginocchio davanti a questo luogo con amore come davanti al luogo in cui esiste la verità'. Obbedii [...]

La luce sorgeva, splendeva, diminuiva, poi le stelle e la luna entravano dalla finestra. Poi di nuovo sorgeva l'aurora.

Talvolta taceva, prendeva da un armadio un pane e lo dividevamo. Quel pane aveva davvero il gusto del pane. Non ho mai più ritrovato quel gusto [...]

Un giorno mi disse: 'Ora vattene'. Caddi in ginocchio, abbracciai le sue gambe, lo supplicai di non scacciarmi. Ma lui mi gettò per le scale. Le discesi senza rendermi conto di nulla, il cuore come in pezzi. Camminai per le strade. Poi mi accorsi che non avevo affatto idea di dove si trovasse quella casa.

Non ho mai tentato di ritrovarla. Capii che era venuto a cercarmi per errore. Il mio posto non è in quella mansarda. Esso è ovunque, nella segreta di una prigione, in uno di quei salotti borghesi pieni di ninnoli e di felpa rossa, in una sala d'attesa della stazione. Ovunque, ma non in quella mansarda [...]

So bene che non mi ama. Come potrebbe amarmi? E tuttavia in fondo a me qualcosa, un punto di me, non può impedirsi di pensare tremando di paura che forse, malgrado tutto, mi ama" (Weil 1991 [1982], 103-105, trad. di Gaeta).

ROSETO ROVENTE

“Nel bosco d’amore”

Rovente
 roseto
 calice traboccante
 di deliri
 di ambasce
 ambivalenti
 dolcezze –
 impossibile amante
 t’imprimi
 incandescente
 in
 me

nella corteccia
 del tronco
 gigantesco
 s’incava –
 radiante icona –
 candido
 corpo di
 donna
 splendente
 (Virgillito 1994, 37)

* * *

ROVETO ARDENTE

“È dunque l’ultimo verbo”

è dunque
 l’ultimo
 verbo – per ora –
 non so che cosa
 ha spaccato

gli inciampi –
 la tua voce –
 Sì
 la tua voce che apre
 la roccia
 Brucia il rovetto
 lassù –
 il nostro
 rogo
 è quello – non c'è
 luogo né
 tempo
 nel fuoco che azzera
 oltre

(Virgillito 2016, 85)

* * *

RUGIADA

1434

Go not too near a House of Rose –
 The depredation of a Breeze
 Or inundation of a Dew
 Alarms its walls away –
 Nor try to tie the Butterfly,
 Nor climb the Bars of Ecstasy,
 In insecurity to lie
 Is Joy's insuring quality.
 (Dickinson 2013 [1997], 1400)¹⁵⁶

¹⁵⁶“Non andar troppo accanto alla Casa della Rosa – / per il saccheggio di un'aura / o un'alluvione di rugiada / ha i muri sempre in allarme – / non tentar di legare la farfalla / o andare su per le sbarre dell'estasi – / l'insicurezza è il più / rassicurante aspetto della gioia” (Dickinson 2002, 187, trad. di Virgillito).

149

She went as quiet as the Dew
 From an Accustomed flower.
 Not like the Dew, did she return
 At the Accustomed hour!

She dropt as softly as a star
 From out my summer's Eve
 Less skillful than Le Verriere
 It's sorer to believe!
 (Ivi, 160)¹⁵⁷

* * *

RUSCELLO

136

Have you got a Brook in your little heart,
 Where bashful flower blow,
 And blushing birds go down to drink,
 And shadows tremble so –

And nobody knows, o still it flows,
 That any brook is there,
 And yet your little draught of life
 Is daily drunken there –

Why, look out for the little brook in March,
 When the rivers overflow,
 And the snows come hurrying from the hills,
 And the bridges often go –
 And *later*, in *August* it may be –
 When the meadows parching lie,

¹⁵⁷ "Silente se ne andò come rugiada / dal suo solito fiore. / Ma non come rugiada ritornò / alla solita ora! // Come tenera stella sprofondò / via della dolce mia sera d'estate – / Arduo crederlo – a chi abbia meno acuta / vista di un Le Verriere!" (Dickinson 2013 [1997], 161, trad. di Raffo).

Beware, lest this little brook of life,
Some burning noon go dry!
(Ivi, 144-146)¹⁵⁸

* * *

SANGUE

“Il sangue” (1961)

Se voci dai tuoi vasti abissi salgono –
L'estate con i suoi radiosi sciami,
Il mare e il vento, mai così celeste
Delirio ci svelarono.

Né alcun silenzio al mondo i tuoi silenzi
Emula – quando il suo volto futuro
L'anima scorge a specchio dell'eterno
E lentamente vi si adegua.
(Guidacci 2010 [1999], 108-109)

“L'attesa I” (1961)

Verso di te il mio sangue si solleva
Come il mare verso la luna.
Si solleva e geme,
Poi ricade, pesante di desiderio,
Mentre la grande notte s'inarca
Su noi, la solitudine ci chiude,
E Dio è alto nel cielo.
(Ivi, 124)

¹⁵⁸“Hai nel tuo cuore un ruscello / dove alitano umili fiori, / scendono a bere timidi / uccelli, e treman l'ombre? // Così quieto fluisce che a tutti / ne è occulta l'esistenza. / Eppure tu la goccia di vita / ogni giorno vi attingi. // Sorveglia allora il tuo ruscello a marzo, / quando ogni fiume è in piena, / e la neve precipita dai colli / e i ponti spesso franano. / Ed in seguito, forse nell'agosto, / quando ogni prato è oppresso dall'arsura, / bada che questo ruscello di vita / non si prosciughi in un meriggio ardente!” (trad. ivi, 145-147).

“Per il solstizio 1”

La vigna attizzando disserra
dagli acini i graspi,
fuma rossiccia la terra.
Boli di concio di melma
di succhi
s'arricciolano al sole
che temprà
cieli scoperti, gonfi
di sangue vivente
(Virgillito 1984, 39)

872

As the Starved Maelstrom laps the Navies
As the Vulture teased
Forces the Broods in lonely Valleys
As the Tiger eased

By but a Crumb of Blood, fasts Scarlet
Till he meet a Man
Dainty adorned with Veins and Tissues
And partakes – his Tongue

Cooled by Morsel for moment
Grows a fiercer thing
Till he esteem his Dates and Cocoa
A Nutrition mean

I, of a finer Famine
Deem my Supper dry
For but a Berry of Domingo
And a Torrid Eye
(Dickinson 2013 [1997], 952, 954)¹⁵⁹

¹⁵⁹“Come l’avidò Maelstrom i navigli / insidia, a l’avvoltoio infuriato / in valli solitarie strazia i nidi – / come la tigre che una sola briciola // di sangue appaga in un digiuno / scarlatto resta finché incontra l’uomo / di vene adorno e delicate fibre – / e consuma il suo pasto – e la sua lingua // dal boccone appagata per un attimo / si fa via via più feroce / finché miserevole cibo / le sembrano i suoi datteri e il suo cocco – // così io – di più fine carestia – / sento amaro ogni cibo che non sia / occhio torrido / o bacca di Domingo” (trad. ivi, 953, 955).

“Quadernetto”

Un anno... Tratteneva la sua stella
 il cielo dell'Avvento. Sulla bocca
 senza febbre o paura la mia mano
 ti disegnava, oscura, una parola.
 E la sfera dell'anima e dell'anno
 vibrava in cima a uno zampillo d'oro
 alto e sottile, il sangue.

Ne tremavano
 sorridenti gli sguardi – all'accostarsi
 buio di quel guardiano incorruttibile
 che nei giardini chiude le fontane.
 (Campo 1991, 30)

“...Chartres, ma questa volta”

...Chartres, ma questa volta
 con le tue statue ferite,
 percosse dai freddi anni dei nostri peccati lontani,
 Chartres senza campane,
 senza fanciulle in giubilo sotto i tigli
 (allora io volevo, di pura gioia, morire)
 Chartres incatenata di corvi e di tramontane
 come una rupe nel mare
 un solo raggio crudele a colpire
 la guancia in lacrime di un pastore –
 piovuto è tempo e sangue su di te, cattedrale
 sulla tua pietra serena
 come una scorza – intriso l'Angelo – Meridiana
 e come il nero giorno ferme le grandi ruote,
 le vuote mole dei tuoi archi,
 sull'Eure che scorre fango...

O mio giacinto dalla verde foglia
 nella pianura fumida di pianto.
 (Ivi, 33)

“Nobilissimi ierei”

Nobilissimi ierei,
 grazie per il silenzio,

l'astensione, la santa
 gnosi della distanza,
 il digiuno degli occhi, il veto dei veli,
 la nera cordicella che annoda ai cieli
 con centocinquanta vote sette nodi di seta
 ogni tremito del polso
 l'augusto cànone dell'amore incommosso,
 la danza divina del riserbo:
 incendio imperiale che accende
 come in Teofane il Greco e in Andrea Diacono,
 di mille Tabor l'oro delle vostre cupole,
 apre occhi del cuore negli azzurrissimi spalti,
 riveste i torrioni di Sangue...

Che prossimità spegne
 Come pioggia di cenere.
 (Ivi, 51)

Le hubieras visto, hermana. Estaba sobre una roca, roja de su sangre, la sangre hecha ya piedra, y yo derramé mucha agua, toda la que pude sobre ella, para lavarla, a ella, a la sangre, y que corriera. Porque la sangre no debe quedarse dura como piedra. No, que corra como lo que es la sangre, una fuente, un riachuelo que se traga la tierra. La sangre no es para quedarse hecha piedra, atrayendo a los pájaros de mal agüero, auras tiñosas que vienen a ensuciarse los picos. La sangre así, trae sangre, llama sangre porque tiene sed, la sangre muerta tiene sed, y luego vienen las condenas, más muertos, todavía más en una procesión sin fin. Eché agua, toda la que pude, para calmar su sed, para darle vida y que corriera viva hasta que se empapara la tierra, hasta embeberse en la tierra. Porque de la tierra luego brota. Que la sangre quiere brotar. [...] Lo rojo de la sangre, la tierra se lo queda para dárselo a las flores, esas que nacen porque sí, las azulinas, las violetas, las amapolas que nacen donde menos se las espera. (Zambrano 2015 [1967], 183-184)¹⁶⁰

¹⁶⁰ «Lo avessi visto, sorella. Stava sopra a una roccia, rossa del suo sangue, sangue fatosi ormai pietra, e io vi ho sparso sopra molta acqua, tutta quella che ho potuto, per farlo, lui, il sangue, e che scorresse. Perché il sangue non deve restare duro come pietra. No, che scorra, il sangue, perché questo è: una fonte, un ruscello che la terra inghiotte. Il sangue non è fatto per ridursi a pietra e attirare così gli uccelli di malaugurio, condortignosi che vengono a sporcarsi il becco. Il sangue, così, porta sangue, chiama sangue, perché ha sete, il sangue morto ha sete, e poi arrivano le condanne, più morti, sempre di più, una sfilata senza fine. E io ho versato acqua, tutta quella che ho potuto, per calmare la sua sete, per dargli vita e perché vivo scorresse finché la terra non ne fosse imbevuta,

Pero mi historia es sangrienta. Toda, toda la historia está hecha con sangre, toda historia es de sangre, y las lágrimas no se ven. El llanto es como el agua, lava y no deja rastro. El tiempo, ¿qué importa? ¿No estoy yo aquí sin tiempo ya, y casi sin sangre, pero en virtud de una historia, enredada en una historia? Puede pasarse el tiempo, y la sangre hubo y corrió, sigue la historia deteniendo el tiempo, enredándolo, condenándolo. Condenándolo. Por eso no me muero, no me puedo morir hasta que no se me dé la razón de esta sangre y se vaya la historia, dejando vivir a la vida. Sólo vi- viendo se puede morir. (Ivi, 186)¹⁶¹

Agua que corre, y pulso, es la sangre. Una sangre nueva, purificada por el aire libre, que acabase de liberar a los españoles de sus obsesiones, de su pereza y de su orgullo, una sangre que moviera el corazón y la mente a realidad. (Zambrano 2011a [1989], 57)¹⁶²

“Pregna di te”

Pregna di te
 l'aria si dissolve in
 luce in
 denso sfoglio di latte
 di sangue
 Nell'unico nulla
 ci fondiamo
 due in uno una sola

finché la terra non se ne impregnasse. Perché dalla terra, in seguito, sgorga; ché vuole sgorgare, il sangue. [...] Il rosso, del sangue, la terra se lo tiene per darlo ai fiori, quelli che nascono senza un perché, i fiordalisi, le violette, i papaveri che nascono dove meno li si aspetta” (Zambrano 2001 [1995], 76-77, trad. di Ferrucci).

¹⁶¹ “La mia storia, lei sì che è sanguinosa. Tutta, tutta la storia è fatta col sangue, tutta la storia è di sangue, e le lacrime non si vedono. Il pianto è come l’acqua, lava e non lascia tracce. E il tempo, conta forse qualcosa? Non sto forse io qui senza più tempo, e quasi senza sangue, eppure in virtù di una storia, irretita in una storia? Il tempo può esaurirsi, e il sangue non scorrere più, se però sangue c’è stato ed è scorso la storia continua a trattenere il tempo, ad aggrovigliarlo, a condannarlo. A condannarlo. Per questo non muoio, non posso morire, finché non mi si dia la ragione di questo sangue e la storia non esca di scena, lasciando vivere la vita. Solo vivendo si può morire” (trad. ivi, 79).

¹⁶² “Acqua che scorre, e battito, è il sangue. Un sangue nuovo, purificato dall’aria libera, e che liberasse finalmente il popolo spagnolo dalle sue ossessioni, dalla sua pigrizia e dal suo orgoglio, un sangue che conducesse il cuore e la mente alla realtà” (Zambrano 2000, 49, trad. di Prezzo, Marcelli).

tenerezza d'inesistenti
perle disfatte

(Virgillito 1991, 101)

“In travaglio”

in travaglio
nel plenilunio nero
a piedi
mozzi
grondando
sangue e
luce di fulmine
cammini
nell'aria
verso l'
Eternità

(Virgillito 2016, 36)

“Notturmo indiano”

La luce del tuo sangue
la morte nell'oro che
cresciamo
al pallore del giorno
nel battibecco dei gioielli
sulle membra
madide
nel lume che
vacilla
si spegne...

(Virgillito 1994, 46)

“L'estasi”

Sono la terra che hai
fecondato
vagliato
arato

sono tua carne e tuo sangue
 Fra i due respiri
 l'alito
 dell'immortalità
 fra le due bocche
 il tempo
 l'eternità,
 fra tenerissime palme
 si disfa l'immagine
 si rifa
 l'unica
 inafferrabile
 essenza
 della tua
 della nostra
 umanità

(Virgillito 1991, 106)

“Verso la notte di San Giovanni”

Dal tuo negro sangue
 infetta
 principe degli abissi
 contamina col sudore
 degli occhi
 le lunghe foglie che
 divinghiano dai vasi
 nel chiostro dei Carmini
 (non Santa Teresa
 in sagrestia ma
 Santa Maria Maddalena de' Pazzi
 altra visionaria
 riguarda al cielo madido
 chiusa da ogni parte)
 Da lungi
 ritorci foglie e sterpi
 cadaverici
 presenza insostenibile
 sole sepolto
 appari
 nell'ultimo fantasmatico
 sterminio di razzi

per mille toni ripiombanti
 in Arno
 nella notte di San Giovanni

(Ivi, 47)

“Benedetto il Dio che t’ha creato”

Benedetto

il Dio che t’ha creato
 il ventre che t’ha
 imprigionato
 accarezzato
 espulso
 all’ingordigia del mondo
 benedette le dita
 che mi sfiorano il sangue
 invisibile
 le visibili onde che
 mi onduli fino al viso
 benedetta la voce
 con che suggi e
 distruggi,
 la melma che t’impriastricci al piede
 la pietra
 che troppo ti somiglia,
 rupe d’Oriente – e al dosso
 il sole ti
 monta,
 lucido, e ti scarmiglia

(Ivi, 42)

* * *

SEGRETO

1245

The Suburbs of a Secret
 A Strategist should keep,

Better than on a Dream intrude
 To scrutinize the Sleep.
 (Dickinson 2013 [1997], 1254)¹⁶³

* * *

SERPE

La sierpe de la vida, la sierpe vida - ¿alguna otra sierpe habrá enroscada en este universo? – acecha, irrumpe y desaparece como la primera insuficiente materialización de un sueño. Sombra de un cuerpo en busca de un lugar, a punto de borrarse pero indestructible en su levedad y, como los sueños, sin nacimiento. La sierpe de la vida ha salido a la luz como una firma imborrable, como una inadvertencia de alguien a quien le costará muy caro, pues que tendrá que dejarla proseguir e irla dotando incansablemente, [...] la sierpe moviéndose circularmente, va sinuosa enroscándose en la recta que debería seguir, enroscándose a un tronco imaginario sin despegarse del suelo todavía. ¿Sueña subir? No puede quedarse quieta, concéntrica, punto de una órbita, órbita recogida sobre sí misma guardando su centro. (Zambrano 1990 [1979], 19-20)¹⁶⁴

* * *

¹⁶³ “Nei sobborghi di un segreto / lo stratega indugerebbe, / piuttosto che insinuarsi in un sogno / per scandagliare il sonno” (Dickinson 2013 [1997], 1255, trad. di Raffo).

¹⁶⁴ “La serpe della vita, la serpe vita – ce ne sarà qualcun’altra, attorcigliata in quest’universo? – incombe, irrompe e svanisce al pari della prima, insufficiente, materializzazione di un sogno. Ombra di un corso in cerca di un luogo, sul punto di cancellarsi ma indistruttibile nella sua leggerezza e, come i sogni, senza nascita. La serpe della vita è uscita alla luce come una firma non più cancellabile, come una distrazione di qualcuno che pagherà molto cara poiché dovrà lasciarla proseguire senza mai stancarsi di dotarla, [...] la serpe procede attorcigliandosi sinuosa alla retta che dovrebbe seguire, attorcigliandosi a un tronco immaginario, senza ancora staccarsi dal suolo. Sogna di salire? Non può starsene ferma, concentrica, punto di un’orbita, orbita raccolta su se stessa che custodisce il suo centro” (Zambrano 2010 [1992], 19, trad. di Ferrucci).

SETE

“Muoi di sete” (1970)

Muoi di sete
e non incontro una fontana.
La tua terra è un deserto.
Il tuo cielo una lastra ardente.

Dimmi, è così perché mi ami
e ti nascondi per mettermi alla prova?
Creder questo sarebbe la salvezza
quando mi sembra che tu non ti curi
di me e neppure vi sia!
(Guidacci 2010 [1999], 192)

* * *

SILENZIO

“A un meraviglioso discepolo” (1993)

Io; sprofondata nel silenzio, attendo
ora le tue parole che, levandosi in volo
come stormo d'uccelli dal lontano orizzonte,
vengono a rincuorarmi. Mentre ascolto
viaggiano di nuovo le Galassie
nel mio universo, la terra si copre
di fiori e d'erba, i fiumi
accolgono i colori dell'aurora
e li recano al mare, nelle loro
acque amorose. Così potenti aleggiano
e dolci, su di me, le tue parole
che più non sento pena
se le mie sono morte.
(Ivi, 485)

1251

Silence is all we dread.
 There's Ransom in a Voice –
 But Silence in Infinity.
 Himself have not a face.
 (Dickinson 2013 [1997], 1258)¹⁶⁵

Y lo que apenas entrevisto o presentido va a esconderse sin que se sepa dónde, ni si alguna vez volverá; ese surco apenas abierto en el aire, ese temblor de algunas hojas, la flecha inapercibida que deja, sin embargo, la huella de su verdad en la herida que abre, la sombra del animal que huye, ciervo quizá también él herido, la llaga que todo ello queda en el claro del bosque. Y el silencio. (Zambrano 1986 [1977], 127)¹⁶⁶

Me entré al fin dentro de algo: caverna, nido, corazón. [...] Primero era el silencio y un vacío mayor que el horizonte. Desaparecían las imágenes de aquella inmovilidad [...].

Y el silencio se ahondaba aún más y se abría en sus adentros. Comienzan así a sentirse las puras vibraciones del corazón de los astros, de las plantas y de las bestias, y del corazón sagrado de la materia. (Zambrano 2014a, 645-646)¹⁶⁷

* * *

¹⁶⁵ “Il silenzio è la più grande paura. / C'è riscatto in una voce – / ma il silenzio è infinità. / Volto per sé non ha” (Dickinson 2002, 163, trad. di Virgillito).

¹⁶⁶ “E ciò che appena intravisto o presentito va a nascondersi senza che si sappia dove, né se un giorno tornerà; questo solco appena aperto nell'aria, questo tremolio di foglie, la freccia inavvertita che pure lascia nella ferita che apre l'impronta della sua verità, l'ombra dell'animale che fugge, cervo forse anche lui ferito, la piaga che di tutto questo rimane nel chiaro del bosco. E il silenzio” (Zambrano 1991, 18, trad. di Ferrucci).

¹⁶⁷ “Mi addenterai infine in qualcosa: una caverna, un nido, un cuore. [...] All'inizio era il silenzio e un vuoto più vasto dell'orizzonte. In quella immobilità svanivano le immagini [...]. / E il silenzio si faceva ancora più profondo, aprendosi all'interno. È così che si cominciano a sentire le pure vibrazioni del cuore degli astri, delle piante e delle bestie, e del cuore sacro della materia” (Zambrano 1997, 135-136, trad. di Laurenzi).

SOGLIA

“Soglia” (1970)

Rabbrividendo di freddo
dentro l'anima
(fuori sarebbe il gesto
di chi si stringe in un mantello)

esitiamo su questa soglia vuota
(meglio entrare? fuggire?)
col senso di qualcuno che ci spia,
dell'occhiata che scocca
da una tenda o un paralume, furtiva,
pronta a guizzare indietro come lama
di temperino che a scatto si chiude
appena ci voltiamo.

Chi ci attende e perché? Ci verrà incontro
come un ospite amico
per guidarci al suo fuoco, alla sua mensa?
O balzerà dall'ombra per afferrarci ai polsi
e soffocarci di catene?

Ora su tutto
domina il vento
lacerando la trama dei minuti,
scompigliando le immagini:
un vento innumerevole
che fa impazzir le banderuole
e sperde i nostri pensieri
fino agli orli confusi dell'infanzia
e alle visioni ancora più confuse
d'un futuro che non riesce a sorgere.

Noi siamo qui (vi staremo per sempre?)
inchiodati davanti ad una soglia
che non osiamo varcare o lasciare:
incerti sulla scelta
e sul potere di compierla.
Ma cosa importa dove siamo

se, essendo quel che siamo,
 in nessun luogo ci sentiamo salvi?
 (Guidacci 2010 [1999], 171-172)

“Diario bizantino I”

Due mondi – e io vengo dall’altro.

La soglia, qui, non è tra mondo e mondo
 né tra anima e corpo
 è taglio vivente ed efficace
 più affilato della duplice lama
 che affonda
 sino alla separazione
 dell’anima veemente dallo spirito delicato
 – finché il nocciolo ben spiccato ruoti dentro la polpa –
 e delle giunture dagli ossi
 e dei tendini dalle midolla:
 la lama che discerne del cuore
 le tremende intenzioni
 le rapinose esitazioni.
 (Campo 1991, 45-46)

“Vibratili alte fontane”

Vibratili
 alte
 fontane
 dell’inesausta
 voglia

Come spremere il mosto
 se eternamente
 nuovo
 ondeggia il grappolo
 alle cupide labbra?

A partorire
 me stessa insegnami,
 sacerdotessa senza volto,
 svelami il

passaggio
 che non ha soglia
 (Virgillito 1994, 48)

* * *

SOLE SEPOLTO

“Diario bizantino I”

Due mondi – e io vengo dall’altro.

Dietro e dentro
 le strade inzuppate
 dietro e dentro
 nebbia e lacerazione
 oltre caos e ragione
 porte minuscole e dure tende di cuoio,
 mondo celato al mondo, compenetrato nel mondo,
 inenarrabilmente ignoto al mondo,
 dal soffio divino
 un attimo suscitato,
 subito cancellato,
 attende il Lume coperto, il sepolto Sole,
 il portentoso Fiore.
 (Campo 1991, 45)

“Ràdonitza (Annuncio della Pasqua ai morti)”

Vento di primavera
 traslucido come spada:
 esilia dal sépalo affiliato
 il boccio cremisi che ancora trema,
 come dall’anima lo spirito,
 il sangue dalla vena.
 L’inverno, occulto stelo
 che cullò le intenzioni, incubò le mortali esitazioni,
 falcia senza un grido;
 le psichiche vecchiezze recide
 dalla terribile vita.

Pasqua d'incorrusione!
 Nel vento di primavera
 l'antica chiesa indivisa
 annuncia ai morti che indivisa è la vita:
 su lapidi d'ipogei
 posa i sépali che ancora tremano
 e al centro, al plesso, al cuore,
 là dov'è sepolto il Sole,
 là dov'è sepolto il Dono,
 il piccolo uovo cremisi del perenne tornare,
 dell'umile, irricognoscibile
 trasmutato tornare.
Pasqua che sciogli ogni pena! [...]
 (Ivi, 56)

* * *

SPLENDORE

431

Me – come! My dazzled face
 In such a shining place!
 Me – hear! My foreign Ear
 The sounds of Welcome – there!

The Saints forget
 Our bashful feet –

My Holiday, shall be
 That They – remember me –
 My Paradise – the fame
 That They – pronounce my name –
 (Dickinson 2013 [1997], 474)¹⁶⁸

* * *

¹⁶⁸ “Io! – giungere! Il mio volto abbagliato / in sì splendente dimora! / Io! – ascoltare! Il mio orecchio straniero – / Il “Benvenuta” di là! // I santi dimenticano / i nostri timidi piedi – // La mia festa sarà / che essi mi ricordino – / il mio Paradiso, la fama / che pronuncino il mio nome –” (Dickinson 2013 [1997], 475, trad. di Raffo).

STELLA

“Persica” (1989)

O città dell’Oriente, Ninive dagli aerei giardini,
 Babilonia fasciata di porpora, Ecbàtana superba,
 Persepoli abbagliante di marmi, io tutte vi conobbi
 quando vagavo nella pianura tra i due fiumi
 e vedevo i peccati dei vostri re
 e leggevo nel cielo la condanna
 che li avrebbe seguiti. Ma così cristallino
 era quel cielo che, nel contemplarlo,
 per quanti segni vi scorgessi infausti
 non mi sentivo turbata. Il futuro
 già mi pareva un lontano passato,
 uno sbiadito dolore pacificato da secoli;
 l’attesa, uguale alla memoria: entrambe lievi
 come il fruscio di una siepe notturna,
 esile crespa sul vento – e il vento un fiume
 grande più dell’Eufrate, tutto recando
 alla sua foce invisibile. Guardavo
 luminose sospendersi le stelle
 ai rami oscuri del cielo, la luna maturare
 in un argenteo frutto e poi restringersi
 in un frutto d’ombra. Era un prodigio l’ordine
 naturale delle cose, più d’ogni folle cometa
 che apparisse improvvisa, o di pietre infuocate
 che dal cielo piombassero sul suolo
 suscitando i miei vaticinii. Al tempo stesso
 in cui li pronunziavo agli sgomenti
 ascoltatori, restavo cosciente
 di quella prima e ultima pace, inviolabile,
 entro cui cade eterna la rugiada,
 s’alza il canto dei grilli, stormiscono le foglie
 al vento, mentre luna e stelle compiono
 il loro corso. Ancora l’accoglievo
 e n’ero avvolta, in una plaga intatta
 dell’anima, di là dalla mestizia
 dell’uomo al quale annunziavo il destino
 dei suoi regni effimeri.
 (Guidacci 2010 [1999], 418-419)

SUDARIO

“Missa Romana I”

Più inerme del giglio
nel luminoso
sudario
sale il Calvario
teologale
penetra nel rovetto
crepitante dei millenni
si occulta
nell’odorosa nube della lingua.

Curvato da terribili
venti
bacia sacre piaghe in silenzio
eleva e mostra
pure palme trapassate
medica pace
tra pollice e indice tende
un filo sull’abisso del Verbo.

Dagli ossami dei martiri
tritumi di gaudio
cresce
la radice di Jesse
sboccia nel calice rovente
e nella bianca luna
crociata di sangue e
stendardo
che sorgendo gli fiacca
i ginocchi.

Sulla pietra angolare
ci spezza la morte
la eleva all’orizzonte delle lacrime
la posa
con materno terrore
su stimate di labbra
a medicare
la vita.

Intorno al pasto
 mortale
 tra i lembi del Dio
 sibilano serpenti addentano il corporale
 ai quattro angoli del conopeo
 si arrotolano i fogli
 dei cieli
 crepe saettano nei pilastri.

Ossessi
 alla porta
 nel profumo di peste
 mimano e vendono con lazzi
 agli infermi e deformati
 dalla probatica
 vasca
 la sua soave maschera di suppliziato.
 (Campo 1991, 41-42)

“Non altri schermi”

Non altri schermi – il tramonto
 avvampa (o è l'aurora?)
 Fra l'uno e l'altro
 cielo
 l'inattaccata tenue
 membrana vitale,
 nuziale sudario
 che mi vela
 (Virgillito 1991, 233)

“Vinci con più dolci vincoli”

Vinci
 con più dolci vincoli
 il tuo assedio
 ormai non ti so più
 rinnegare
 mi segni
 mi sciogli
 nel turbinoso volto
 della notte

Alza il velario
 se puoi,
 nel sudario sanguinante
 imprimi
 il suggello delle tue rose

(Ivi, 198)

* * *

TEMBLOR

Y aparece luego en el claro del bosque, en el escondido y en el asequible, pues que ya el temor del éxtasis lo ha igualado, el temblor del espejo, y en él, el anuncio y el final de la plenitud que no llegó a darse: la visión adecuada al mirar despierto y dormido al par, la palabra presentida a lo más. Se muestra ahora el claro como espejo que tiembla, claridad aleteante que apenas deja dibujarse algo que al par se desdibuja. [...] el temblor es irisación de la luz que no deja de descender y de curvarse en todo recoveco oscuro, que se insinúa así, ya que directamente no puede sin violencia arrolladora permitirse entrar en nuestro último rincón de defesa. [...] Y el Iris resplandece, antes que arriba en los cielos, abajo entre lo oscuro y la espesura, creando así un imprevisible claro propicio.

[...] Y los colores sombríos colores sombríos aparecen como privilegiados lugares de la luz que en ellos se recoge, adentrándose para luego mostrarse junto con el fuego en la rama dorada que se tiende a la divinidad que ha huido o que no ha llegado todavía. (Zambrano 1986 [1977], 122-123)¹⁶⁹

* * *

¹⁶⁹ “E subito appare nel chiaro del bosco, in esso nascosto e in esso accessibile, dal momento che il timore dell’estasi ha ormai abolito la differenza, il tremolio dello specchio, e in esso l’annuncio e l’esito della pienezza che non giunse a darsi: la visione adatta allo sguardo insieme desto e addormentato, la parola tutt’al più presentita. Il chiaro si mostra ora come specchio che trema, chiarezza palpitante che appena lascia comporsi qualcosa che insieme si scompone. [...] il tremolio è iridescenza della luce che non cessa di discendere e di curvarsi in ogni anfratto oscuro, che si insinua così, giacché di entrare direttamente dove più recondite sono le nostre difese può permetterselo solo ricorrendo a una violenza travolgente. [...]. E l’Iride risplende, prima che in alto nei cieli, in basso tra l’oscuro e il folto, creando così un imprevedibile chiaro propizio. // [...] E i colori scuri appaiono come luoghi privilegiati della luce che in essi si raccoglie, addentrandosi per mostrarsi subito dopo insieme al fuoco nel ramo dorato che si tende alla divinità che è fuggita o che non è ancora giunta” (Zambrano 1991, 13, trad. di Ferrucci).

Had importuned to see!
 It might – have been the waning lamp
 That lit the Drummer from the Camp
 To purer Reveille!
 (Dickinson 2013 [1997], 272)¹⁷⁰

“Diario bizantino II”

Uno a uno vengono accesi i volti
 alla radice millenarie
 della selva d’icone,
 per fare di giorno notte,
 neve e stelle,
 per far della tenebra rose
 – più che rugiada trasparenti rose.
 E la fiamma sboccia come il bacio all’icona
 e il bacio sboccia come la rosa all’icona,
 culmini della linfa della terra,
 culmini del respiro dell’amore.
 Ma la Luna qui
 sboccia nel Sole,
 la Luna partorisce il Sole.
 Alla pesante pioggia
 dell’altro mondo s’intesse
 il soave scrosciare delle dalmatiche di questo mondo,
 l’altero volo dei veli di questo mondo
 inenarrabilmente ignoto al mondo.
 Estatici allarmi ed appelli
 d’angeli ministranti:
Le porte! Le porte!
escano i catecumeni!
 Tre volte beato l’inno,
 tre volte divina la folgore
 teologica dei Cherubini,
 ingiunge di deporre, disperdere dimenticare

¹⁷⁰ “Buonanotte! Chi ha spento la candela? / Certo un geloso zefiro – ma dimmi, / amico, non sapevi con che cura / gli angeli si siano prodigati / intorno a quel lucignolo celeste – / ora spento – da te? // Guizzo di faro – forse – a un navigante / che voga nella tenebra – visione / tanto a lungo implorata! / O lume già morente che accompagna / il tamburino dall’accampamento / a più limpida sveglia!” (Dickinson 2013 [1997], 273, trad. di Raffo).

ogni sollecitudine mondana.
Nessun catecumeno rimanga!
 (Campo 1991, 46-47)

“Come nella tenebra”

Come nella tenebra
 profonda
 assoluta
 si leva la cenere
 della terra
 senza nome si
 disperde
 nelle fenditure lebbrose
 del grembo impossibile
 come
 senza te
 nella vertigine si
 riempie
 incolmabilmente
 l'Universo
 di TE
 che lo generi senza tempo
 nel tempo
 come te in te
 non mai fuori di te
 Evento che cresci
 si tende la luce
 la tenebra
 (Virgillito 1991, 77)

“Terribilis est locus (Santuario di San Michele, Monte Gargano)”

Come *démone* in tenebra
 Arcangelo
 ti mostri,
 che non ci fòlgori il tuo volto vero
 Ancora non è giunta
 l'ora
 ci spinge il tempo, morsa vana,
 fragile
 inciampo

alla Necessità illimitata
 oltrefremente

(Ivi, 237)

“E ti nomino dunque, Re dei Re”

e ti nomino
 dunque,
 Re dei Re,
 sovrana
 piega che
 poco
 a
 poco
 dirompe la terra
 in frana
 l'Apocalisse
 la strilla
 e
 sbava
 la stritola
 e
 ricompone
 ombra
 sovrana
 arco saetta corona
 nuvola
 cara
 alba di soli
 di tenebra
 impastati/di roccia
 (Virgillito 2015, 250-251)

“Lunghe sere”

Lunghe
 sere
 a desiderarti
 lunghe
 notti
 a immaginarti
 con me

lunghe lunghe
 ore a
 credere che tu sia
 presente –
 miracoli accadono
 sogni o
 realtà più reali
 del cielo e della terra che
 tocchiamo – non negarlo
 più dammi
 ancora la
 tua
 verità senza tenebre
 la tua tenebra che è
 sole e tenerezze
 è luce che traversa
 ogni travaglio
 e non cambia
 segno
 (Ivi, 257-258)

¿Cómo puede manifestar la divina tiniebla que el alma padece y que el alma sustenta? Lo que allí sucede es indecible, y la palabra dice. (Zambrano 2002 [1965], 183)¹⁷¹

* * *

TENEBRA/LUCE

“Delfica II” (1989)

I tuoi passi sono silenziosi
 ed i miei occhi ancora chiusi – eppure
 so che tu vieni, il mio cuore
 sente il tuo avvicinarsi.
 E come un prigioniero che un’improvvisa

¹⁷¹ “Come può la divina tenebra manifestare la sofferenza dell’anima e la sua pazienza? Ciò che accade lì è indicibile, e la parola dice” (Zambrano 2007, 187, trad. di Fiordaliso).

certezza invade (non sa egli stesso in qual modo)
 di libertà imminente, fermo dietro la porta
 che gli sia aperta – così attendo, dietro
 questa porta di tenebre, che irrompa
 la tua luce serena. Ed in ogni altra cella
 ti attende ogni altra creatura, a te rivolta
 in una inconscia o consapevole preghiera.
 O splendore del mondo! Fu la notte
 una vasta necropoli, ma tu riporti la vita.
 Ci risvegliamo, risorgiamo. Ed ecco,
 tu già tocchi le vette di Parnaso,
 dove riannodano il canto le figlie
 della Memoria. Ecco discendi il pendio,
 dalla faretra d'oro dardeggiando i tuoi raggi,
 finché divampi in un luogo la tua gloria.
 Ecco fai scintillare le Fedriadi
 come il loro nome, e dà riflessi al mare
 lontano e all'altro mare, degli ulivi.
 Rocce, piante, animali ed acque – tutto
 ridiviene se stesso, ritrovando
 in te colore e forma, poiché tu
 nuovamente ci crei per traversare
 un nuovo giorno. Dove fu l'abbandono
 ora è allegrezza, più di quanto io sappia
 dire. Vengono meno le parole
 quando l'affetto le soverchia. Ma il mio silenzio
 sarà percorso come un fogliame dai suoi venti luminosi,
 e pensieri, presagi, vaticinii,
 ad un tuo cenno, come lieto stormo
 d'uccelli, s'alzeranno a volo
 dai loro nidi segreti.
 (Guidacci 2010 [1999], 429-430)

“Luce ed ombra” (1967)

Io non seppi mai volgermi alla vita
 Con tutta l'anima. Anche negli istanti
 Più intesi
 Troppo mi corteggiava
 La morte.
 E ciò che rese più forte la luce
 Rese più oscura l'ombra.
 (Ivi, 513)

“Sconfiggi il tempo e la tenebra”

Sconfiggi il tempo e la
 tenebra/luce è il
 tuo
 mantello.
 Dammi la chiave
 minuscola che
 sforza l'apertura
 ma
 non serve, sono già
 dentro
 zoppa, muta, disabile
 là dove
 più urge la parola
 che mia credevo – lasciando
 parlare la mia lingua
 voglio la tua vertigine
 e la temo
 dov'è la splendida
 verità che fa liberi?
 dov'è la libertà, se tu non
 vivi il mio giorno stinto
 gli scalini sporchi di vuoto
 orma su orma accanto a me
 non monti?
 (Virgillito 2016, 82)

* * *

TOMBA

“Altro risveglio” (1970)

Non le tombe degli angeli: ci basta un campanello,
 lo scalpiccio sommerso, il fruscio d'una scopa
 in fondo al corridoio, l'apparir di un carrello
 non si capisce bene se col tè o l'iniezione,

voci pallide come questa luce
 che ci chiamano... E i morti che noi siamo

docilmente si levano sui loro letti-tomba
 incontro alla condanna quotidiana.
 (Guidacci 2010 [1999], 176-177)

411

The Color of the Grave is Green –
 The Outer Grave – I mean –
 You would not know it from the Field –
 Except it own a Stone –

To help the fond – to find it –
 Too infinite asleep
 To stop and tell them where it is –
 But just a Daisy – deep –

The Color of the Grave is white –
 The outer Grave – I mean –
 You would not know it from the Drifts –
 In Winter – till the Sun –

Has furrowed out the Aisles –
 Then – higher than the Land
 The little Dwelling Houses rise
 Where each – has left a friend –

The Color of the Grave within –
 The Duplicate – I mean –
 Not all the Snows c'd make it white –
 Not all the Summers – Green –

You've seen the Color – maybe –
 Upon a Bonnet bound –
 When that you met it with before –
 The Ferret – Cannot find –
 (Dickinson 2013 [1997], 448)¹⁷²

¹⁷²“Verde è il colore della tomba – almeno, / della tomba all'esterno – / non potresti distinguerla dall'erba – / se non la coprisse una pietra – // ed aiuta gli afflitti a ritrovare / chi dorme ormai da troppo per fermarli / e per dirgli che è lì – / dentro la terra di una margherita – // Bianco è il colore della tomba – / della tomba in inverno, voglio dire – / non potresti distinguerla dai mucchi / di neve – finché il sole // le sue navate non vi ab-

1597

'This not the swaying frame we miss,
 It is the steadfast Heart,
 That had it beat a thousand years,
 With Love alone had bent,
 It's fervor the electric Oar,
 That bore it through the Tomb,
 Ourselves, denied the privilege,
 Consolelessly presume –
 (Ivi, 1512)¹⁷³

* * *

TORRE

“Quasi una potenza” (1970)

Nostra dimora è un'alta torre rossa
 che si erge sulla città.
 Sfrecciano i nostri pensieri
 simili a neri uccelli clamorosi.
 Il passante che per la sua strada
 va intento ad una mèta
 alza il capo, turbato dal grido, dall'ombra,
 appena in tempo a intravedere
 il saettante ritorno nel nido imprevedibile.

Qui non vi è nessun faro
 che illumini la notte.

bia scavato – / allora, ben più alte della terra, / s'innalzano le piccole dimore / dove tutti
 un amico hanno lasciato – // Il colore della tomba dentro – / la copia – voglio dire – /
 tutte le nevi non lo fanno bianco – / nessuna estate lo potrà inverdire – // Questo colore
 avrai forse veduto / intorno ad un cappello – / quando l'altro con cui incontrasti / non
 c'è furetto che lo può scovare –” (Dickinson 2013 [1997], 449, trad. di Raffo).

¹⁷³“Non la fragile trama delle ossa, / ma il suo cuore instancabile ci manca, / che se
 avesse battuto mille anni, / solo l'amore avrebbero sospinto, / noi, cui quel privilegio fu
 negato, / pensiamo – ma non vale a consolarci – / il suo fervore l'elettrico remo / che lo
 sostenne attraverso la tomba –” (trad. ivi, 1513).

Soltanto noi, sui rossi cieli del tramonto,
 scagliamo i nostri raggi tenebrosi!
 (Guidacci 2010 [1999], 211-212)

* * *

TUTTO/NULLA

“Amore”

Amore
 ci sbrani
 e consumi
 ci spartisci e
 unisci
 tronco ramo
 furia
 del vento
 delle acque
 del Tutto/Nulla
 che ci
 ama
 e unisce
 sempre/tutto/ognuno
 (Virgillito 2015, 260)

* * *

UNICO

483

A Solemn thing within the Soul
 To feel itself get ripe –
 And golden hang – while farther up –
 The Maker's Ladders stop –
 And in the Orchard far below –
 You hear a Being – drop –

A Wonderful – to feel the Sun
 Still toiling at the Cheek
 You thought was finished –
 Cool of eye, and critical of Work –
 He shifts the stem – a little –
 To give your Core – a look –
 But solemnest – to know
 Your chance in Harvest moves
 A little nearer – Every Sun
 The Single – to some lives.
 (Dickinson 2013 [1997], 534)¹⁷⁴

* * *

UNIONE MISTICA

“Novità non attendi”

novità
 non attendi –
 il tempo
 usa/getta si spende
 e rifà il pieno
 automaticamente
 dagli alluci al cervello
 nulla resta
 del passato se non
 la parte di memoria
 inconsumabile il Tu
 che è diventato
 Io
e si dilata e contrae

¹⁷⁴ “Solenne cosa dentro l’anima / sentirsi maturare – / pendere d’oro – mentre nell’alto – / le scale dell’Autore s’arrestano – / e nel frutteto, assai più in giù – / odi il tocco di un essere – che casca – // Magnifico – sentire il sole / indaffararsi ancora / alla guancia che pensavi finita – / occhio freddo, critico al lavoro – / sposta – un poco – il picciolo – / ti dà un’occhiata – al nocciolo – // Ma più solenne – conoscere / che la tua probabilità di raccolto / un po’ s’avvicina – ogni sole / è l’Unico – per certe vite” (Dickinson 2002, 51, trad. di Virgillito).

nel respiro
 senza sosta
 nell'ossa ancora buone
 al corpo a corpo
 vitale
 (Virgillito 2016, 51)

453

Love – thou art high –
 I cannot climb thee –
 But, were it Two –
 Who knows but we –
 Taking turns – at the Chimborazo –
 Ducal – at last – stand up by thee –

Love – thou art deep –
 I cannot cross thee –
 But, were there Two
 Instead of One –
 Rower, and Yacht – some sovereign Summer –
 Who knows – but we'd reach the Sun?

Love – thou art Vailed –
 A few – behold thee –
 Smile – and alter – and prattle – and die –
 Bliss – were an Oddity – without thee –
 Nicknamed by God –
 Eternity –
 (Dickinson 2013 [1997], 498-500)¹⁷⁵

¹⁷⁵“Amore – tu sei alto – / arrampicarti non posso – ma se / fossimo in due – chissà / facendo turni – al Chimborazo – / sovrani – finalmente – raggiungeremmo te – // Amore – sei profondo – / attraversarti non posso – ma se / fossimo Due, non Uno – / remi e panfilo – in qualche / regale estate – chissà / se non si tocca il Sole? // Amore – sei velato – / in faccia pochi – ti fissano – / sorridono – e tramutano – e vaneggiano – / e muoiono – / Beatitudine – senza te – sarebbe bizzarria – / che da Dio ha il nomignolo – / di Eternità –” (trad. *ivi*, 37).

463

I live with Him – I see His face –
 I go no more away
 For Visiter – or Sundown –
 Death's single privacy

The Only One – forestalling Mine –
 And that – by Right that He
 Presents a Claim invisible –
 No Wedlock – granted Me –

I live with Him – I hear His Voice –
 I stand alive – Today –
 To witness to the Certainty
 Of Immortality –

Taught Me – by Time – the lower Way –
 Conviction – Every day –
 That Life like This – is stopless –
 Be Judgment – what it may –
 (Ivi, 519)¹⁷⁶

* * *

VELO

“Quando il velo è abbassato” (1970)

Quando il velo è abbassato
 e forse più non si solleva, quando
 cercano gli altri di dimenticarci,

¹⁷⁶ “Vivo con Lui – vedo il Suo viso – / non me ne vado più / siano visitatori – o tramonti – / la singola intimità della Morte // L'Unica – interrompe la mia – / e questo – per motivo che Lui / presenta un diritto invisibile – / che nessun matrimonio – assegnò – // Vivo con Lui – odo la Sua voce – / sono qui viva – oggi – / a testimoniare la certezza / dell'immortalità – // Me l'ha insegnata – il tempo – nel modo più modesto – / convinzione d'ogni giorno – / che una vita come questa – non ha stop – / sia il Giudizio – o quel che sarà –” (trad. ivi, 41).

questo almeno di noi sia ricordato:
 il fitto schermo cela
 sempre soltanto un volto umano.
 (Guidacci 2010 [1999], 208)

* * *

VERBO

“Diario bizantino II”

O imperiale fragranza,
 olio di rosa bulgara che misteriosamente dischiudi
 tra ciglia umettate l'occhio
 della fronte, l'occhio del cuore, l'occhio del Nome
- myron effuso è il Tuo nome!
 Macerato con sessanta aromi
 su un fuoco di vecchie icone
 estinte da baci da fiamme e da lacrime
 per gli eoni degli eoni
 ruotate tre notti
 tre giorni
 sulle spirali del Verbo,
 stilli ora luminosa intorno al trono
 del Basileo morto
 dell'immortale Archiereo:
 che tragicamente s'arma aquila librata
 sopra la gnostica aquila della città inviolata
 dal capo alla mano alla gamba
 per la terrificante operazione.
Tempo è di cominciare, Despota santo...
Nessun catecumeno rimanga!
 Ruota
 lentissima intorno e folgorante
 siderale e selvaggia
 danza d'angeli e di ghepard...

Pànico centrifugo
 e centripeto rapimento
 dei cinque sensi nel turbine incandescente:

spezzato, aperto di forza l'orecchio dell'intendimento
 della ritmata percossa delle catene d'argento;
 poi, nel cosmico manto
 dei tre fiumi e dei quattro quadranti
 della lenta inaudibile benedizione:
 poiché qui Dio non parla nel vento,
 Dio non parla nel tuono:
 parla in un piccolo alito
 e ci si vela il capo per il terrore.
 (Campo 1991, 47-48)

* * *

VERITÀ

“Accepter le vide”

Aimer la vérité signifie supporter le vide, et par suite accepter la mort. La vérité est du côté de la mort.

L'homme n'échappe aux lois de ce monde que la durée d'un éclair. Instant d'arrêt, de contemplation, d'intuition pure, de vide mental, d'acceptation du vide moral. C'est par ces instants qu'il est capable de surnaturel.

Qui supporte un moment le vide, ou reçoit le pain surnaturel, ou tombe. Risque terrible, mais il faut le courir, et même un moment sans espérance. Mais il ne faut pas s'y jeter.
 (Weil 2014 [1947], 24)¹⁷⁷

* * *

¹⁷⁷ “Amare la verità significa sopportare il vuoto; e quindi accettare la morte. La verità sta dalla parte della morte. // L'uomo sfugge alle leggi di questo mondo solo per la durata di un attimo. Istanti di sosta, di contemplazione, d'intuizione pura, di vuoto mentale, di accettazione del vuoto morale. Sono questi istanti a renderci capaci di sovrannaturale. // Chi sopporta per un momento il vuoto, o riceve il pane sovrannaturale, o cade. Terribile rischio, ma è necessario correrlo; e persino, per un momento, senza speranza. Ma non bisogna precipitarvisi” (Weil 2014 [1947], 25, trad. di Fortini).

VERTIGINE

“Vertigine”

Senza conoscerti
 apro
 il grembo desiato –
 non notte, non
 respiro
 non le membra
 non
 l’attimo
 ma quel che mai
 discese
 nella coppa e
 ora
 gemme
 esala e
 sangue
 (Virgillito 2016, 39)

“Quali pungenti stoffe”

Quali pungenti
 stoffe
 al tuo saio
 quante
vertigini scosse
 inconcepibili
 alle vaste
sconnessioni diurne _
 troppo
sazia di soste
 vaneggi
 a nuovi turni
 (Virgillito 2015, 248-249)

* * *

VISIONE

“Sull’orlo della visione” (1993)

Notte – albero, nido – notte da cui mi è tanto
 faticoso staccarmi, presa tra un’ala bruna
 ed un grande barbaglio, saprò muovermi
 sotto un cielo di luce, tra le forme
 che, per me ignote, avanzano? O vorrò
 chiudere gli occhi, rifugiarmi ancora
 in te?

(Guidacci 2010 [1999], 485)

“Allucinazioni”

Come un Dio geloso
 mi avvolgi
 mi stringi sempre più
 nella nube
 che è te
 mi avvinghi e penetri
 pelle nella pelle
 ossa nell’ossa
 finché
 sei fuoco liquido
 che sale vertebra
 dentro
 vertebra
 midollo
 inconsumabile
 essenza
 al mio vaneggiante
 andare
 restare
 Signore
 il tempo
 che i miei sguardi ti congiunga
 fuori da me
 tenerissimo
 squarcio
 della tenebra

(Virgillito 2016, 97)

1126

Shall I take thee, the Poet said
 To the propounded word?
 Be stationed with the Candidades
 Till I have finer tried –

The Poet searched Philology
 And when about to ring
 For the suspended Candidate
 There came unsummoned in –

That portion of the Vision
 The Word applied to fill
 Not unto nomination
 The Cherubim reveal –
 (Dickinson 2013 [1997], 1162)¹⁷⁸

Visión es imaginación o, aún peor, fantasía; y es en el sujeto en quien se da la confusión en el doble sentido de serlo por sí misma y de confusión entre el ver y el pensar, irrupción más bien, diríamos, del ver en el pensar. (Zambrano 1990 [1979], 12)¹⁷⁹

* * *

¹⁷⁸ “Devo scegliere te?’ chiese il poeta / alla parola che si proponeva / ‘Resta ferma con gli altri candidati / finché avrò fatto più speciale prova.’ // Esplorata fu la filologia / ed il poeta stava per chiamare / la candidatura in sospenso / quando, senz’essere invocato, irruppe // il frammento mancante di visione / che la parola doveva integrare – / Non un istante avanti l’elezione / il cherubino effonde la sua luce –” (Dickinson 2013 [1997], 1163, trad. di Raffo).

¹⁷⁹ “Visione è immaginazione o, peggio ancora, fantasia; ed è nel soggetto che si dà questa confusione, che è tale sia di per sé che come confusione tra il vedere e il pensare, o meglio come irruzione, potremmo dire, del vedere nel pensare” (Zambrano 2010 [1992], 11, trad. di Ferrucci).

VISCERE

“Tramonto 2.”

Finché un barbaglio resti
 di te
 sulle brume
 al lontano orizzonte
 possiamo gridare: *eccoti!*
 Ora urgi dentro senza tregua –
 O come luna reggi
 nel cobalto purissimo –
 ti opponi a te
 ti ribalti
 nelle segrete viscere,
 specchio a te altro
 alla tenebra che non cede
 il campo
 (Virgillito 1984, 26)

La vida es una respuesta al origen, y de él guarda el soplo. Y la caída inicial se sostiene como muerte; la muerte que sostiene a la vida, que va proporcionando materia, cuerpo al soplo de la vida que renace, que insiste en reproducirse ilimitadamente, sin más límite que el cuerpo mortal que la materia, a causa de la caída, le va dando. Un cuerpo que ella, la Madre, tiene que retirar un día. Entre vida y muerte media mientras tanto el tiempo. (Zambrano 1990 [1979], 25)¹⁸⁰

Una entraña es algo que no puede en principio vivir manifestándose en la visibilidad, impensable, ya que el campo de lo pensable se ha hecho coincidir sin más con el campo de la visibilidad, de la manifestación, según la metáfora inicial del pensamiento griego, de la luz intelectual o de la luz

¹⁸⁰ “La vita è una risposta all’origine, e ne conserva il soffio. E la caduta iniziale si conserva come morte; la morte che conserva la vita, che va procurando materia, corpo, al soffio della vita che rinasce, che insiste nel riprodursi illimitatamente, senz’altro limite che il corpo mortale che la materia, a causa della caduta, le va dando. Un corpo che lei, la Madre, è tenuta a ritirare, un giorno. Tra vita e morte media, intanto, il tempo” (trad. ivi, 14).

inteligible, extremada y decaída, como hemos de ver más detenidamente por la tradición filosófica occidental. (Ivi, 91-92)¹⁸¹

* * *

VITA

Vida en su forma primera. Un algo que está encerrado y abierto al par hacia afuera, para fijarlo haciéndolo vivo. (Zambrano 1986 [1977], 144)¹⁸²

Sobreviene la angustia cuando se pierde el centro. Ser y vida se separan. La vida es privada del ser y el ser, inmovilizado, yace sin vida y sin por ello ir a morir ni estar muriendo. Ya que para morir hay que estar vivo y para el tránsito, viviente. [...] El ser sin referencia alguna a su centro yace, absoluto en cuanto apartado; separado, solitario. (Ivi, 167)¹⁸³

754

My Life had stood – a Loaded Gun –
In Corners – till a Day
The Owner passed – identified –
And carried Me away –

¹⁸¹ “Un viscere è qualcosa che in linea di principio non può vivere manifestandosi visibilmente, qualcosa di impensabile nella misura in cui il campo del pensabile è stato fatto coincidere senz’altro col campo della visibilità, del manifestarsi, secondo la metafora iniziale del pensiero greco, della luce intellettuale o della luce intellegibile, spinta agli estremi e decaduta, come dobbiamo vedere più attentamente, a opera della tradizione filosofica occidentale” (trad. ivi, 83).

¹⁸² “Vita nella sua forma primigenia. Un qualcosa di chiuso e insieme di aperto verso il fuori, per fissarlo rendendolo vivo” (Zambrano 1991, 37, trad. di Ferrucci).

¹⁸³ “Sopraggiunge, l’angoscia, quando si perde il centro. Essere e vita si separano. La vita è privata dell’essere e l’essere, immobilizzato, giace senza vita e senza avviarsi per questo né trovarsi a morire. Giacché per morire bisogna essere vivo e per il trapasso, vivente. [...] L’essere senza alcun contatto col suo centro giace, assoluto in quanto diviso; separato, solitario” (trad. ivi, 60).

And now We roam the Sovreign Woods –
 And now We hunt the Doe –
 And every time I speak for Him –
 The Mountains straight reply –

And do I smile, such cordial light
 Upon the Valley glow –
 It is as a Vesuvian face
 Had let it's pleasure through –

And when at Night – Our good Day done –
 I guard My Master's Head –
 'Tis better than the Eider-Duck's
 Deep Pillow – to have shared –

To foe of His – I'm deadly foe –
 None stir the second time –
 On whom I lay a Yellow Eye –
 Or an emphatic Thumb –

Though I than He – may longer live
 He longer must – than I –
 For I have but the art to kill,
 Without – the power to die –
 (Dickinson 2013 [1997], 846-848)¹⁸⁴

“È rimasta laggiù, calda, la vita”

È rimasta laggiù, calda, la vita,
 l'aria colore dei miei occhi, il tempo
 che bruciavano in fondo a ogni vento
 mani vive, cercandomi...

¹⁸⁴ “La mia vita era stata come un fucile carico / in un angolo, finché un giorno venne / di là il padrone: egli mi riconobbe, / e mi prese con sé. // Ed ora noi vaghiamo per i boschi maestosi, / ora cacciamo il daino – / ed ogni volta che parlo per lui / rispondon secche le montagne. // Quando sorrido, una luce cordiale / s'effonde nella valle, / come se un volto di vulcano / lasciasse trapelare il suo piacere. // Quando a sera, finita la giornata, / sorveglio il capo del padrone, / è meglio che dividere con lui / l'alto cuscino di piuma. // Ai suoi nemici son nemico mortale: / nessuno più si muove / se l'ho mirato con un occhio giallo / o col pollice enfatico. // Io potrei forse viver più di lui / ma è lui che deve viver più di me, / che ho solo l'arte di uccidere, / senza il potere di morire” (Dickinson 2013 [1997], 847-849, trad. di Guidacci).

Rimasta è la carezza che non trovo
più se non tra due sonni, l'infinita
mia sapienza in frantumi. E tu, parola
che tramutavi il sangue in lacrime.

Nemmeno porto un viso
con me, già trapassato in altro viso
come spera nel vino e consumato
negli accesi silenzi...

Torno sola
tra due sonni laggiù, vedo l'ulivo
roseo sugli orci colmi d'acqua e luna
del lungo inverno. Torno a te che geli

nella mia lieve tunica di fuoco.
(Campo 1991, 22)

* * *

VOLO

“A obscuras y segura”

Un'impazienza d'ali, dentro di me, improvvisa.
È l'impulso del volo, se non ancora
la direzione del volo. Qualcosa
mi ha chiamata, qualcosa in me risponde.
Io che rispondo sono sconosciuta
a me stessa come la voce che mi chiama.

Certezza senza mappe è l'invisibile,
le sue vie hanno nel cuore il loro azimut.
Come rondine al suo primo viaggio,
io non so quale mare dovrò traversare,
ma mi preparo oscuramente a traversarlo.
(Guidacci 2010 [1999], 457)

* * *

VULCANO

175

I have never seen “Volcanoes” –
 But, when Travellers tell
 How those old – phlegmatic mountains
 Usually so still –

Bear within – appalling Ordnance,
 Fire, and smoke, and gun,
 Taking Villages for breakfast,
 and appalling Men –

If the stillness is Volcanic
 In the human face
 When upon a pain Titanic
 Features keep their place –

If at length the smouldering anguish
 Will not overcome –
 And the palpitating Vineyard
 In the dust, be thrown?

If some loving Antiquary,
 On Resumption Morn,
 Will not cry with joy “Pompei!”
 To the Hills return!
 (Dickinson 2013 [1997], 188-190)¹⁸⁵

¹⁸⁵ “Non vidi mai “vulcani” – / ma quando il viaggiatore mi racconta / come quei vecchi, flemmatici monti / all'apparenza tanto inoffensivi // serbino in seno artiglierie tremende / fuoco, fumo e fucile, / divorando villaggi a colazione, / seminando fra gli uomini il terrore – // mi domando se è come del vulcano / la calma che su un volto si disegna / quando a celare una pena titanica / i lineamenti restano impassibili – // se l'angoscia che brucia senza fiamma / non prevarrà alla fine –travolgendo nella polvere / il vigneto palpitante – // se in un mattino di reintegrazione / non ci sarà un archeologo amoroso / a gridare esultante: “Pompei! / Ritorna alle colline!” (trad. ivi, 189-191).

601

A still – Volcano – Life –
 That flickered in the night –
 When it was dark enough to shaw
 Without erasing sight –

A quiet – Earthquake Style –
 Too smouldering to suspect
 By natures this side Naples –
 The North cannot detect

The Solemn – Torrid – Symbol –
 The lips that never lie –
 Whose hissing Corals part – and shut –
 And Cities – ooze away –
 (Ivi, 676-678)¹⁸⁶

* * *

VUOTO

“Il vuoto e le forme” (1977)

L'inseguimento, la lotta
 sull'orlo invisibile,
 le immagini afferrate, già credute
 nostre, ed in un istante
 ridivenute nebbia,
 il deluso ritorno –
 di cacciatore a cui toccò soltanto
 uno stormir di frasche e il breve lampo grigio
 della lepre che a balzi si salva tra i cespugli;
 di pescatore la cui lunga attesa

¹⁸⁶ “Un silenzioso vulcano – la vita – / che mandava barlumi nella notte / quando era tanto buio da svelarsi / senza offender la vista, // un terremoto quieto, / troppo sommerso perché lo sospetti / chi vive a questa distanza da Napoli. / Il Nord non può comprendere // il simbolo solenne ed infuocato, / labbra che mai mentiscono, / separate e rinchiuso, coralli sibilanti / mentre città spariscono” (trad. ivi, 677-679).

fini in un guizzo ironico di carpa,
quella beffa d'argento sull'amo appena sfiorato...

Come siamo sconfitti!
Come ci cadono di mano e inutili armi!
La pietra resta pietra, il foglio una fruscante
assenza, la tastiera
ostinato silenzio.

*Il vuoto si difende.
Non vuole che una forma lo torturi.*
(Guidacci 2010 [1999], 259)

La belleza hace el vacío – lo crea –, [...] Y en el umbral mismo del vacío que crea la belleza, el ser terrestre, corporal y existente, se rinde; rinde su pretensión de ser por separado y aun la de ser él, él mismo; entrega sus sentidos que se hacen unos con el alma. Un suceso al que se le ha llamado contemplación y olvido de todo cuidado. (Zambrano 1986 [1977], 163)¹⁸⁷

441

This is my letter to the World
That never wrote to Me –
The simple News that Nature told –
With tender Majesty

Her Message is committed
To Hands I cannot see –
For love of Her – Sweet – countrymen
Judge tenderly – of Me
(Dickinson 2013 [1997], 448)¹⁸⁸

¹⁸⁷ “La bellezza fa il vuoto – lo crea. [...] E proprio sulla soglia del vuoto che crea la bellezza, l'essere terrestre, corporale ed esistente, si arrende; depone la sua pretesa di essere separatamente e persino quella di essere sé, se stesso; consegna i suoi sensi che si fanno tutt'uno con l'anima. Un evento che si è chiamato contemplazione e oblio di ogni cura” (Zambrano 1991, 57, trad. di Ferrucci).

¹⁸⁸ “È questa la mia lettera al mondo / che mai non scrisse a me – / semplici annunzi che dà la natura / con tenera maestà. // Il suo messaggio è consegnato a mani / per me invisibili. / Per amor suo, miei dolci compaesani / benignamente giudicatemi!” (Dickinson 2013 [1997], 449, trad. di Guidacci).

“Accepter le vide”

Comme lui est accordé. Un gaz qui se rétracterait et laisserait du vide, ce serait contraire à la loi d'entropie. Il n'en est pas ainsi du Dieu des chrétiens. C'est un Dieu *surnaturel* au lieu que Jéhovah est un Dieu *naturel*. Ne pas exercer tout le pouvoir dont on dispose, c'est supporter le vide. Cela est contraire à toutes les lois de la nature: la grâce seule le peut. La grâce comble, mais elle ne peut entrer que là où il y a un vide pour la recevoir, et c'est elle qui fait ce vide.
[...]

Accepter un vide en soi-même, cela est surnaturel. Où trouver l'énergie pour un acte sans contrepartie?

L'énergie doit venir d'ailleurs. Mais pourtant, il faut d'abord un arrachement, quelque chose de désespéré, que d'abord un vide se produise. Vide: nuit obscure.
(Weil 2014 [1947], 22)¹⁸⁹

¹⁸⁹“Come un gas, l'anima tende ad occupare la totalità dello spazio che le è accordato. Un gas che si restringesse e che lasciasse un vuoto sarebbe contrario alla legge della entropia. Non succede così col Dio dei cristiani. È un Dio *soprannaturale* mentre Geova è un Dio *naturale*. // Non esercitare tutto il potere di cui si dispone, vuol dire sopportare il vuoto. Ciò è contrario a tutte le leggi della natura: solo la grazia può farlo. // La grazia colma, ma può entrare soltanto là dove c'è un vuoto a riceverla; e, quel vuoto, è essa a farlo. [...] // Accettare un vuoto in se stessi è cosa sovranaturale. Dove trovare l'energia per un atto che non ha contropartita? L'energia deve venire da un altro luogo. E, tuttavia, ci vuole dapprima come uno strappo, qualcosa di disperato; bisogna, anzitutto, che quel vuoto si produca. Vuoto: notte oscura” (Weil 2014 [1947], 23, trad. di Fortini).

BIBLIOGRAFIA

- Adán Óscar (1999), “María Zambrano y la pregunta por el ‘ser’”, *Aurora: papeles del “Seminario María Zambrano”*, 1, 59-79.
- (2002), “Lo specchio di Dioniso. La parola nell’Aurora”, in Chiara Zamboni (a cura di), *María Zambrano. In fedeltà alla parola vivente*, Firenze, Alinea, 103-116.
- Agamben Giorgio (1974), “La ‘notte oscura’ di San Juan de la Cruz”, in Juan De la Cruz, *Poesie*, trad. e cura di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, v-xiii.
- (2007), *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri.
- (2014), *Il fuoco e il racconto*, Roma, nottetempo.
- (2016), *Che cos’è la filosofia?*, Macerata, Quodlibet.
- Agamben Giorgio, Ferrando Monica (2010), *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, Milano, Electa.
- Agazzi Elena (2017), “Rina Sara Virgillito, traduttrice di Rilke”, in Valentina Fiume (a cura di), *Rina Sara Virgillito, poeta e traduttore* (Atti del convegno 29 settembre 2016, Università degli Studi di Bergamo), Bergamo, Lubrina Bramani, 37-50.
- Ago Renata, Cropper Elizabeth, Evangelisti Silvia, et al. (1992), *Barocco al femminile*, a cura di Giulia Calvi, Bari, Laterza.
- Agosti Stefano (1972), *Il testo poetico: teoria e pratiche d’analisi*, Milano, Rizzoli.
- Ancilli Ermanno, Paparozzi Maurizio (1984), *La mistica*, Roma, Città Nuova Editrice, 2 voll.
- Andreu Agustín, Zucal Silvano, Vantini Lucia, et al. (2018), *Radici teologiche della filosofia di María Zambrano*, a cura di M.C. Barbetta, Bergamo, Moretti & Vitali.
- Antoni Claudio (1984), *Sistemi stilistici ed espressione mistica. Saggi sulla tradizione cateriniana*, Pisa, ETS.
- Arcos J.L. (1994), *Orígenes: la pobreza irradiante*, La Habana, Letras Cubanas. Ed. it. (1997), “María Zambrano e la Cuba segreta”, trad. di Elena Laurenzi, *aut aut*, 279, 135-144.
- Aristotele (1998), *Poetica*, trad. e introduzione di Guido Paduano, Bari, Laterza.
- Augieri C.A. (1999), *Eccedenza e confine. La letteratura, il simbolo e le ‘forme’ dell’interpretazione*, Lecce, Milella.
- aut aut* (1997), “María Zambrano, pensatrice in esilio”, 279.
- Bachelard Gaston (1932), *L’intuition de l’instant*, Paris, Édition Gonthier. Ed. it. (2010 [1973]), *L’intuizione dell’istante*, in Id., *L’intuizione dell’istante, La psicoanalisi del fuoco*, trad. di Antonio Pellegrino, introduzione di Jean Lescure, Bari, Dedalo, 35-110.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Valentina Fiume, *Codici dell’anima: itinerari tra mistica, filosofia e poesia. Con un’antologia di scritti al femminile*, © 2021 Author(s), content CC BY-NC-ND 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-298-0 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-298-0

- (1992 [1938]), *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard. Ed. it. (2010 [1973]), *La psicoanalisi del fuoco*, in Id., *L'intuizione dell'istante. La psicoanalisi del fuoco*, trad. di Giovanna Silvestri Stevan, introduzione di Jean Lescure, Bari, Dedalo, 111-223.
- (1942), *L'Eau et les Rêves: Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti. Ed. it. (2015 [1987]), trad. di Marta Cohen Hemsì, A.C. Peduzzi, *Psicoanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Milano, Red.
- (1957), *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France. Ed. it. (2015 [1975]), *La poetica dello spazio*, trad. di Ettore Catalano, Bari, Dedalo.
- (1960), *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France. Ed. it. (1972), *La poetica della rêverie*, trad. di Giovanna Silvestri Stevan, Bari, Dedalo.
- (1961), *La flamme d'une chandelle*, Paris, Presses Universitaires de France. Ed. it. (2005 [1996]), *La fiamma di una candela*, trad. di Guido Alberti, Milano, SE.
- Baldini Massimo (1990 [1986]), *Il linguaggio dei mistici*, Brescia, Queriniana.
- a cura di (1997), *Parole dell'estasi*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo.
- (2005), *Elogio del silenzio e della parola. I filosofi, i mistici e i poeti*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Barrett Browning Elizabeth (1850), *Sonnets from the Portuguese*, London, Chapman & Hall, 2 vols. Ed. it. (1986), *Sonetti dal portoghese*, trad. e cura di R.S. Virgillito, testo a fronte e prefazione di Paola Colaiacomo, Firenze, Libreria delle donne.
- Barthes Roland (1977), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Édition du Seuil. Ed. it. (2001 [1979]), *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi.
- (1980), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard. Ed. it. (2003), *La camera chiara. Note sulla fotografia*, trad. di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi.
- Baruzi Jean (2016), *Giovanni della Croce*, Brescia, Morcelliana.
- Berardinelli Alfonso (1994), "Necessità e impossibilità dell'esperienza religiosa secondo Simone Weil", *Filosofia e teologia*, 8, 3, 418-424.
- Biagini Enza (2016a), *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, Firenze, Firenze UP, <<https://fupress.com/catalogo/1%E2%80%99interprete-e-il-traduttore/2861>> (01/2021).
- (2016b), "In claris non fit interpretatio. Interpretare con la luce", in Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, Firenze, Firenze UP, 275-282, <<https://fupress.com/catalogo/trasparenze-ed-epifanie/3371>> (01/2021).
- Bigongiari Piero (1999), *La poesia pensa. Poesie e pensieri inediti. Leopardi e la lezione del testo*, a cura di Enza Biagini, P.F. Iacuzzi, Adelia Noferi, Firenze, Olschki.
- Blanchot Maurice (1957), "Simone Weil et la certitude", *Nouvelle Revue Française*, 5, 55, 103-114. Ed. it. (1959), "Simone Weil e la certezza", trad. di Riccardo Lucchese, *Letteratura*, 7, 39-40, 34-43.
- Boella Laura (2001a), *Dalla storia tragica alla storia etica*, Milano, Cuem.
- (2001b), *Filosofia, ritratti, corrispondenze*, a cura di Franco de Vecchi, Mantova, Tre Lune.
- (2011), "Una lezione su María Zambrano", in P.A. Rovatti (a cura di), *Il coraggio della filosofia. aut aut, 1951-2011*, Milano, Il Saggiatore, 430-439.
- Bolgiani Franco, a cura di (1977), *Mistica e retorica*, Firenze, Olschki.
- Bombaci Nunzio (2007a), *Patire la trascendenza. L'uomo nel pensiero di María Zambrano*, Roma, Studium.
- (2007b), *La pietà della luce. María Zambrano dinanzi ai luoghi della pittura*, Soveria Mannelli, Rubbettino.

- Bono Paola, a cura di (2000), *Scritture del corpo. Hélène Cixous variazioni su un tema*, Roma, Luca Sossella.
- Borriello Luigi, Caruana Edmondo, Del Genio M.R., et al., a cura di (2016), *Nuovo dizionario di mistica*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana.
- Borriello Luigi, Downey Michael (2003), *Nuovo dizionario di spiritualità*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana.
- Breton Stanislas (1977), "Prefazione", in Rubina Giorgi, *Figure di Nessuno*, New York-Milano, Norristown-Out of London Press, 2-8.
- Bulgheroni Marisa (2001), *Nei sobborghi di un segreto. Vita di Emily Dickinson*, Milano, Mondadori.
- (2002), "Note a margine di una traduzione", in Emily Dickinson, *Poesie*, trad. di R.S. Virgillito, cura dei testi di Sonia Giorgi, introduzione di Paola Zaccaria, nota di Marisa Bulgheroni, Milano, Garzanti, xx-xxiv.
- (2013), "Accendere una lampada e sparire", in Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, trad. di Nadia Campana, Margherita Guidacci, Silvia Raffo, Massimo Bacigalupo, a cura e con un saggio introduttivo di Marisa Bulgheroni, Milano, Mondadori, ix-xxxiv.
- Bundgård Ana (2007), "Exilio y trascendencia", *Aurora: papeles del "Seminario María Zambrano"*, 8, 83-89.
- Buttarelli Annarosa (2002), "Poesia madre della filosofia. Per una poesia della passività efficace", in Chiara Zamboni (a cura di), *María Zambrano. In fedeltà alla parola vivente*, Firenze, Alinea, 13-34.
- (2004), *Una filosofa innamorata. María Zambrano e i suoi insegnamenti*, Milano, Mondadori.
- (2005), *Concepire l'infinito*, Milano, La Tartaruga.
- (2006), *La passività. Un tema filosofico-politico in María Zambrano*, Milano, Mondadori.
- (2018), "Una metafisica sperimentale orientata da Maria di Nazareth", in M.C. Barbeta, *Radici teologiche della filosofia di María Zambrano*, Bergamo, Moretti & Vitali, 180-183.
- Cacciari Massimo (1998), "Relazione di apertura", in Monica Farnetti, Giovanna Fozzer (a cura di), *Per Cristina Campo* (Atti delle Giornate di studio sulla scrittrice tenutesi a Firenze il 7-8 gennaio 1997), Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 13-17.
- (2005), "Lichtung: intorno a Heidegger e María Zambrano", in Arnaldo Petterlini, Giorgio Brianese, Giulio Goggi, (a cura di), *Le parole dell'essere: per Emanuele Severino*, Milano, Bruno Mondadori, 123-130.
- Campo Cristina (1956), *Passo d'addio*, Milano, Scheiwiller.
- (1961), "Attenzione e poesia", *L'Approdo letterario*, 7, 13, 58-62.
- (1962), *Fiaba e mistero*, Firenze, Vallecchi.
- (1971), *Il flauto e il tappeto*, Milano, Rusconi.
- (1975), "Il linguaggio dei simboli", *L'Europa*, 15 febbraio, 30. Ora in *Sotto falso nome* (1998a), 212-215.
- (2012 [1987]), *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi.
- (1989), *Lettere a un amico lontano*, Milano, Scheiwiller.
- (1991), *La Tigre assente*, a cura e con una nota di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi.
- (1998a), *Sotto falso nome*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi.
- (1998b), *L'infinito nel finito*, Pistoia, Via del Vento.
- (1999), *Lettere a Mita*, a cura e con una nota di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Adelphi.

- (2009), *Se tu fossi qui: Lettere a María Zambrano, 1961-1975*, a cura di Maria Pertile, Milano, Archinto.
- Campo Cristina, Draghi Piero, a cura di (1975), *Detti e fatti dei Padri del deserto*, Milano, Rusconi.
- Camporesi Piero (2017), *Il sugo della vita. Simbolismo e magia del sangue*, prefazione di Michel Pastoureau, Milano, Il Saggiatore.
- Canciani Domenico, Fiori Gabriella, Gaeta Giancarlo, et al. (1984), *Simone Weil. La passione della verità*, Brescia, Morcelliana.
- Caproni Giorgio (1957), "Poesia e discrezione", *Fiera Letteraria*, 17 febbraio 1957, 3.
- Carbó A.G. (2016), "Blancura no vista", *Aurora: papeles del "Seminario María Zambrano"*, 17, 54-66.
- Carifi Roberto (1998), "Introduzione. L'etica dell'abbandono", in Simone Weil, *Poesie*, trad. e cura di Roberto Carifi, Milano, Mondadori, 5-16.
- Caterina da Siena (1939), *Le lettere*, con note di Niccolò Tommaseo, a cura di Piero Misciattelli, Firenze, Marzocco.
- Cavarero Adriana (1990), *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Roma, Editori riuniti.
- (2002), "Risonanze", in Chiara Zamboni (a cura di), *María Zambrano. In fedeltà alla parola vivente*, Firenze, Alinea, 45-56.
- (2003), *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli.
- Ceronetti Guido, a cura di (1992 [1975]), *Il Cantico dei Cantici*, Milano, Adelphi.
- (2012), "Cristina Campo o della perfezione", in Cristina Campo [1987], *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 277-282.
- Ceserani Remo (2010), *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano-Torino, Bruno Mondadori.
- Ceserani Remo, Domenichelli Mario, Fasano Pietro, a cura di (2007), *Dizionario dei temi letterari*, vol. I, Torino, UTET.
- Chevalier Jean, Gheerbrant Alain (1969), *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Robert Laffont. Ed. it. (2016 [1986]), *Dizionario dei simboli. Miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, trad. di M.G. Margheri Pieroni, Laura Mori, Roberto Vigevani, a cura di Italo Sordi, Milano, Rizzoli.
- Cieri Via Claudia (2011), *Introduzione a Aby Warburg*, Roma, Laterza.
- Cometa Michele (2012), *Mistici senza Dio. Teoria letteraria ed esperienza religiosa del Novecento*, Palermo, Edizioni Passaggio.
- Conte Giuseppe (1977), "Mistica e retorica: a proposito di un sonetto di John Donne", in Franco Bolgiani (a cura di), *Mistica e retorica*, Firenze, Olschki, 127-133.
- Dalmati Margherita (1996), "La scrittura del Dio", *Neuropa*, 24, 86-89, 73-79.
- Davico Bonino Guido, Mastrocola Paola (1996), *L'altro sguardo. Antologia delle poetesse del Novecento*, Milano, Mondadori.
- De Certeau Michel (1973), "L'espace du désir ou le fondement des Exercices spirituels", *Christus*, 20, 118-128. Ed. it. (1988), *Il parlare angelico. Figure per una poetica della lingua (Secoli XVI e XVII)*, trad. di Daniela De Agostini, a cura di Carlo Ossola, Firenze, Olschki.
- (1982), *La fable mystique, I. XVI^e-XVII^e siècle*, tome I, Paris, Gallimard. Ed. it. (2008 [1987]), *Fabula mistica, XVI-XVII secolo*, trad. e cura di Silvano Facioni, con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, Milano, Jaca Book.
- (2010), *Sulla mistica*, trad. e cura di Domenico Bosco, Brescia, Morcelliana.
- De Fiore Stefano, Goffi Tullio, a cura di (1989 [1979]), *Nuovo dizionario di spiritualità*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline.

- De Lauretis Teresa (1996), "La soggettività femminile", *Lapis*, 31, 114-119.
- (1999), *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli.
- De Luca Pina (2004), *Il logos sensibile di Maria Zambrano*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- De Stefano Cristina (2002), *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi.
- Del Serra Maura (2010 [1999]), "Introduzione", in Margherita Guidacci, *Le poesie*, Firenze, Le Lettere, 5-45.
- (2005), *Le foglie della Sibilla. Scritti su Margherita Guidacci*, Roma, Studium.
- de' Pazzi Maria Maddalena (1963), *I Colloqui*, Firenze, Il Centro Internazionale del Libro.
- Derrida Jacques (1987), *Feu la cendre*, Paris, Des Femmes. Ed. it. (2000), *Ciò che resta del fuoco*, trad. di Stefano Agosti, Milano, SE.
- Dickinson Emily (1958), *The Letters of Emily Dickinson*, ed. by T.H. Johnson, Theodora Ward, Cambridge, The Belknap Press of Harvard UP. Ed. it. (2006 [1982]), *Lettere 1845-1886*, trad. e cura di Barbara Lanati, Torino, Einaudi.
- (1959), *Selected Poems and Letters of Emily Dickinson: Together with Thomas Wentworth Higginson's Account of His Correspondence with the Poet and His Visit to Her in Amherst*, New York, Doubleday. Ed. it. (1961), *Poesie e lettere*, trad., introduzione e note di Margherita Guidacci, Firenze, Sansoni.
- (1993 [1979]), *Poesie*, trad., introduzione e note di Margherita Guidacci, edizione bilingue, Milano, BUR.
- (2013 [1997]), *Tutte le poesie*, trad. di R.S. Virgillito, Nadia Campana, Margherita Guidacci, Silvia Raffo, Massimo Bacigalupo, a cura e con un saggio introduttivo di Marisa Bulgheroni, Milano, Mondadori. Ed. orig. (1955), *The Poems*, ed. by T.H. Johnson, Cambridge, The Belknap Press of Harvard UP, 3 voll.
- (2002), *Poesie*, trad. di R.S. Virgillito, cura dei testi di Sonia Giorgi, introduzione di Paola Zaccaria, nota di Marisa Bulgheroni, Milano, Garzanti. Ed. orig. (1955), *The Poems*, ed. by T.H. Johnson, Cambridge, The Belknap Press of Harvard UP, 3 voll.
- (2003), *Le stanze di alabastro*, trad. con testo a fronte di Nadia Campana, Milano, SE.
- (2011), *Centoquattro poesie*, trad. e cura di Silvia Bre, Torino, Einaudi.
- Distaso L.V. (2017), "L'incantesimo della mimesis: poesia e filosofia tra essere stato e poter essere", *Bollettino filosofico*, 32, 27-44.
- Dobner Cristiana (2005), *Dalla penombra toccata dall'allegria. Maria Zambrano la donna filosofo*, Morena, OCD.
- Durante L.M. (2008), *La letteratura come esperienza filosofica nel pensiero di Maria Zambrano. Il periodo romano (1953-1963)*, Roma, Aracne.
- Duras Marguerite (1990), *India Song. Hiroshima mon amour, Nathalie Granger. La donna del Gange*, a cura di Angelo Morino, Milano, Mondadori.
- Fabrini Placido (1852), *Vita della Beata Maria Maddalena de' Pazzi: nobile fiorentina, sacra vergine carmelitana*, Firenze, Fioretti e Pillori, 2 voll.
- Facioni Silvano (2008 [1987]), "Meridiani dell'assenza", in Michel De Certeau, *Fabula mistica, XVI-XVII secolo*, trad. e cura di Silvano Facioni, con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, Milano, Jaca Book, vii-xxvi.
- Farnetti Monica (1996a), *Cristina Campo*, Ferrara, Luciana Tufani Editrice.
- (1996b), "Cristina Campo", in M.L. Wandruska (a cura di), *Scrivere il mondo. Blixen, Campo, Cvetaeva, Dickinson, Porete, Weil*, Torino, Rosenberg & Sellier, 43-58.

- (1998), “Osservazioni sul metodo correttorio di Cristina Campo”, *Studi novecenteschi*, 25, 56, 331-349.
- Farnetti Monica, Fozzer Giovanna, a cura di (1996), “Cristina Campo a vent’anni dalla morte”, *Città di vita*, 51, 6.
- a cura di (1998), *Per Cristina Campo* (Atti delle Giornate di studio sulla scrittrice tenutesi a Firenze il 7-8 gennaio 1997), Milano, All’insegna del Pesce d’Oro.
- Farnetti Monica, Secchieri Filippo, Taioli Roberto, a cura di (2006), *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo con una scelta di testi inediti*, Mantova, Tre Lune.
- Felci Silva (1998), “L’ultimo dono”, in Sonia Giorgi (a cura di), *Omaggio a Rina Sara Virgillito*, Bergamo, Tipolitografia Secomandi, <<http://www.poliedro-artepsiche.it/approfondimenti/virgillito.htm>> (01/2021).
- Ferrucci Carlo (1995), *Le ragioni dell’altro. Arte e filosofia in María Zambrano*, Bari, Edizioni Dedalo.
- Fiori Gabriella (1981), *Simone Weil, biografia di un pensiero*, prefazione di Carlo Bo, trad. di Giancarlo Gaeta, Milano, Garzanti.
- (1991), *Simone Weil. Una donna assoluta*, Milano, La Tartaruga.
- Fiume Valentina (2014), “Ceneri sparse, quel che resta dell’estasi visionaria. Due inediti di Rina Sara Virgillito”, *Il Portolano*, 21, 80-81, 7-9.
- (2015), “Le contemplative”, *Antologia Vieusseux*, 20, 61, 122-128.
- (2016), “L’eremo interiore. María Zambrano, Antonella Lumini e Adriana Zarri”, *LEA - Lingue d’Oriente e d’Occidente*, 5, 369-380, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-20042.
- (2017a), “Radure: la dimensione del nondove nelle opere di María Zambrano e Rina Sara Virgillito”, *LEA - Lingue e letterature d’Oriente e d’Occidente*, 6, 279-293, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-22345.
- a cura di (2017b), *Rina Sara Virgillito, poeta e traduttore* (Atti del convegno 29 settembre 2016 - Università degli Studi di Bergamo), Bergamo, Lubrina Bramani.
- (2017c), “La notte è luce / se vorrai: le ultime poesie di Rina Sara Virgillito”, in Ead. (a cura di), *Rina Sara Virgillito, poeta e traduttore* (Atti del convegno 29 settembre 2016 - Università degli Studi di Bergamo, Bergamo), Bergamo, Lubrina Bramani, 85-98.
- Forlani Mimma (2005), “Una vita per la poesia”, in Mimma Forlani, Sonia Giorgi, Angela Locatelli, et al., *La parola poetica di Rina Sara Virgillito*, Bergamo, Edizione dell’Ateneo, 21-36.
- Fozzer Giovanna (1998), “Recensione a *Sotto falso nome*”, *Città di vita*, 53, 5.
- (1999), “Incredulità nell’onnipotenza del visibile: fiaba e fede in Cristina Campo”, *Il Margine*, 19, 2, 10-18.
- Gemma Galgani (Santa) (1958 [1943]), *Estasi, diario, autobiografia, scritti vari*, Roma, Postulazione gen. dei Passionisti.
- Ghilardi Margherita (1999), “Una fiaba per Cristina Campo”, *Antologia Vieusseux*, 5, 15, 116-120.
- Giappi Alessandra (1991), “Il rosario e la spada”, *Brescia oggi*, 31 ottobre.
- Giorgi Sonia (1998), *Omaggio a Rina Sara Virgillito*, Bergamo, Tipolitografia Secomandi.
- (2005), “Pubblicazioni postume. Studi per la valorizzazione dell’opera di Rina Sara Virgillito”, in Mimma Forlani, Sonia Giorgi, Angela Locatelli, et al., *La parola poetica di Rina Sara Virgillito*, Bergamo, Edizioni dell’Ateneo, 37-40.
- Givone Sergio (1998), *Storia del nulla*, Roma-Bari, Laterza.

- Goethe J.W. von (1815 [1782]), "Der Erbkönig", in Id. (1987), *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. II, hrsg. von Karl Eibl, Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker-Verlag, 107-108. Ed. it. (2001), "Il re degli ontani", trad. di R.S. Virgillito, in Ernestina Pellegrini, Beatrice Biagioli, *Rina Sara Virgillito. Poetica, testi inediti, inventario delle carte*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 68-69.
- (1882 [1790]), "Gretchen (am Spinnrad, allein)", "In der Mauerhöhle ein Andachtsbild der Mater dolorosa, Blumenkrüge davor", in Id., *Faust. Ein Fragment*, Stuttgart, Göschen, 72-73, 86-87, <<https://archive.org/details/fausteinfragment00goetuoft>> (01/2021). Ed. it. (2001), "Margherita all'arcolao", "Preghiera di Margherita alla Mater dolorosa", trad. di R.S. Virgillito, in Ernestina Pellegrini, Beatrice Biagioli, *Rina Sara Virgillito. Poetica, testi inediti, inventario delle carte*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 69-70, 70-71.
- Graziani Michela, a cura di (2016), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, Firenze, Firenze UP.
- Guénon René (1931), *Le Symbolisme de la Croix*, Paris, Les Editions Vêga. Ed. it. (1973), *Il simbolo della croce*, trad. di Tullio Maserà, Milano, Rusconi.
- (1962), *Symboles Fondamentaux de la Science sacrée*, Paris, Gallimard. Ed. it. (1990 [1975]), *Simboli della Scienza sacra*, trad. di Francesco Zambon, Milano, Adelphi.
- Guidacci Margherita (1946), *La sabbia e l'Angelo*, Firenze, Vallecchi.
- (1954), *Morte del ricco*, Firenze, Vallecchi.
- (1957a), *Giorno dei Santi*, Milano, Scheiwiller.
- (1957b), "Memorie di un raddomante", *Il Popolo*, 14 luglio, 4.
- (1961a), *Paglia e polvere*, Padova, Rebellato.
- (1961b), "Introduzione", in Emily Dickinson, *Poesie e lettere*, trad., introduzione e note di Margherita Guidacci, Firenze, Sansoni, ix-xi.
- (1965), *Poesie*, Milano, Rizzoli.
- (1970a), *Un cammino incerto*, Luxembourg, Cahiers d'Origine.
- (1970b), *Neurosuite*, Vicenza, Neri Pozza.
- (1972), Recensione a "Il flauto e il tappeto", *La nuova antologia*, 514, 2054; pubblicata poi con alcune varianti in *Giornale di Brescia*, 10 maggio 1972, 3-8.
- (1973), *Terra senza orologi*, Milano, Edizioni 32.
- (1976), *Taccuino slavo*, Vicenza, La Locusta.
- (1977), *Il vuoto e le forme*, Padova, Rebellato.
- (1980a), *L'altare di Isenheim*, Milano, Rusconi.
- (1980b), *Brevi e lunghe*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana.
- (1981), *L'orologio di Bologna*, Firenze, Città di Vita.
- (1983), *Inno alla gioia*, Firenze, Nardini.
- (1984), *La Via Crucis dell'umanità*, Firenze, Città di Vita.
- (1986a), *Liber Fulgurialis*, Università di Messina, La mela stregata.
- (1986b), *Incontro con Margherita Guidacci*, Scarperia, Cassa Rurale ed Artigiana del Mugello.
- (1987), *Poesie per poeti*, Milano, IPL.
- (1988), *Una breve misura*, Chieti, Vecchio Faggio.
- (1989), *Il buio e lo splendore*, Milano, Garzanti.
- (1993), *Anelli del tempo*, Firenze, Città di Vita.
- (1999), *Prose e interviste*, a cura di Ilaria Rabatti, Pistoia, CRT.
- (2010 [1999]), *Le poesie*, a cura di Maura Del Serra, Firenze, Le Lettere.
- (2015), *Lettere a Mladen Machiedo*, a cura di Sara Lombardi, Firenze, Firenze UP, <<https://fupress.com/catalogo/lettere-di-margherita-guidacci-a-mladen-machiedo/2950>> (01/2021).

- Heidegger Martin (1977 [1950]), *Gesamtausgabe*, Bd. V, *Holzwege*, hrsg. von F.W. von Hermann, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. Ed. it. (1968), *Sentieri interrotti*, trad. e presentazione di Pietro Chiodi, Firenze, La Nuova Italia.
- Inversi Maria, a cura di (1999), *Antigone e il sapere femminile dell'anima. Percorsi intorno a María Zambrano*, Roma, Edizioni Lavoro.
- Jakobson Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit. Ed. it. (2002 [1966]), *Saggi di linguistica generale*, trad. di Luigi Heilmann, Letizia Grassi, Milano, Feltrinelli.
- Janés Clara (2010), *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, prólogo de Jesús Moreno Sanz, Madrid, Ediciones Siruela.
- Kristeva Julia (2008) *Thérèse mon amour: Saint Thérèse d'Avila*, Paris, Fayard. Ed. it. (2008), *Teresa, mon amour. Santa Teresa d'Ávila: l'estasi come un romanzo*, trad. di Alessia Piovanello, Roma, Donzelli.
- Lanati Barbara (1998), *Vita di Emily Dickinson. L'alfabeto dell'estasi*, Milano, Feltrinelli.
- Lanfredini Roberta (2016), "La metafora della luce (e della cecità) nella filosofia della conoscenza", in Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, Firenze, Firenze UP, 231-238.
- Laurenzi Elena (2012), *Sotto il segno dell'aurora. Studi su María Zambrano e Friedrich Nietzsche*, Pisa, ETS.
- (2018), *Il paradosso della libertà. Una lettura politica di María Zambrano*, Milano-Udine, Mimesis.
- Levasti Arrigo, a cura di (1935), *Mistici del Duecento e del Trecento*, Milano, Rizzoli.
- Lezama Lima José, Cela C.J., Valente J.A. et al. (1981), "María Zambrano", *Los Cuadernos del Norte*, 2, 8.
- Locatelli Angela (2005), "Percorsi del tradurre: impersonare voci, trovando la propria", in Mimma Forlani, Sonia Giorgi, Angela Locatelli et al., *La parola poetica di Rina Sara Virgillito*, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo, 41-49.
- Lorenzi Patrizia (1990), "La scrittura della nostalgia", *Anima*, 4, 73-80.
- Lumini Antonella (2005a), *Caino. Dramma del buio e della luce*, con uno scritto di Paolo Coccheri, Pistoia, Editrice Petite Plaisance.
- (2005b), "Voce del silenzio e pustinia", *Appunti di Viaggio. Note di ricerca spirituale* 79, 6-11, <<http://www.mistica.info/public/A.Lumini%20-%20Voce%20del%20silenzio%20e%20pustinia.pdf>> (01/2021).
- (2008), *Memoria profonda e risveglio. Itinerari per una meditazione cristiana*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina.
- (2013), *Dio è madre. L'altra faccia dell'amore*, Roma, Intento.
- Lumini Antonella, Rodari Paolo (2016), *La custode del silenzio. "Io, Antonella, eremita di città"*, Torino, Einaudi.
- Luperini Romano (1986), *Storia di Montale*, Bari, Laterza.
- Luzi Mario (1992), *Spazio stelle voce. Il colore della poesia*, Milano, Leonardo.
- Magdeburg Mechthild von (1995), *Das fließende Licht der Gottheit*, hrsg. von Margot Schmidt, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog. Ed. it. (1991), *La luce fluente della divinità*, trad. di Paola Schulze Belli, Firenze, Giunti.
- Magris Claudio (1993), "Frontiere di mare, frontiere del cuore", intervista a cura di Elio Cipriani, *Laguna*, 16, 32-40.
- (2007), "L'autore e i suoi traduttori", in Marcella Bertucelli (a cura di), *La traduzione d'autore*, Pisa, Edizioni Plus-Pisa UP, 37-53.

- Mancini Roberto (2007), *Esistere nascendo. La filosofia maieutica di María Zambrano*, Troina, Città Aperta.
- Marchetti Leonardo (2016), *Archeologia di un segno. Alle origini del drago 'cristiano' Etica Epica Estetica*, Firenze, Phasar.
- Marino Maria (2015), *Il Divino nella produzione di María Zambrano*, Caserta, Saletta dell'Uva.
- Martín F.J. (2006), "Introduzione a María Zambrano", in María Zambrano, *Per abitare l'esilio. Scritti italiani*, a cura di F.J. Martín, Firenze, Le Lettere, 5-38.
- Mazziotti M.P., Lattarulo Simona, a cura di (2007), *La vita segreta delle parole. Alba de Céspedes, Etty Hillesum, Edith Stein, Simone Weil, María Zambrano*, Roma, Apeiron.
- Melchiorri Paola, Scattigno Anna (1986), *Simone Weil: il pensiero e l'esperienza della femmine*, Milano, La Salamandra.
- Menichelli Ernesto (1995), *I simboli biblici*, Milano, Editrice Ancora.
- Merleau-Ponty Maurice (1953), *Éloge de la philosophie*, Paris, Gallimard. Ed. it. (2008), *Elogio della filosofia*, trad. di Carlo Sini, Milano, SE.
- (1964a), *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard. Ed. it. (1989), *L'occhio e lo spirito*, trad. di Anna Sordini, postfazione di Claude Lefort, Milano, SE.
- (1964b), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard. Ed. it. (2003 [1969]), *Il visibile e l'invisibile*, trad. di Andrea Bonomi, a cura di P.A. Rovatti, Milano, Bompiani.
- (1996), *Notes de cours. 1959-1961*, Paris, Gallimard. Ed. it. (2003), *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, trad. di Mauro Carbone, prefazione di Claude Lefort, Milano, Raffaello Cortina.
- Meynaud Jeuland (1984), "Oggetti e archetipi nella poesia di Eugenio Montale. Dagli Ossi di seppia alla Bufera", in Sergio Campailla, C.F. Goffis (a cura di), *La poesia di Eugenio Montale*, Firenze, Le Monnier, 21-87.
- Modica Vasta Marilena (1994), "La scrittura mistica", in Lucetta Scaraffia, Gabriella Zari (a cura di), *Donne e fede*, Bari, Laterza, 375-398.
- Montale Eugenio (1954), "Recensione a Rina Sara Virgillito, *I giorni del sole*", *Corriere della Sera*, 17 dicembre.
- (1973), *Diario del '71 e del '72*, Vicenza, Mondadori.
- (1976), *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori.
- (2010 [1984]), *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.
- Moser Sabina (2018), *Essere nell'eterno per vivere nel tempo. Gli "Scritti di Londra" di Simone Weil*, Firenze, Lorenzo de' Medici Press.
- Mozzi Morrone Matilde (2015), *Bestiario. Libro degli animali simbolici in C. G. Jung*, con brani tratti da opere di C.G. Jung e disegni originali di Marta Massetani, Università di Macerata, eum edizioni.
- Muraro Luisa (2012 [2003]), *Il dio delle donne*, Milano, Mondadori.
- (2004), "In versi e in prosa", in Ida Travi, *Diotima e la suonatrice di flauto*, Milano, La Tartaruga, 7-23.
- (2014), *Le amiche di Dio. Margherita e le altre*, a cura di Clara Jourdan, Salerno-Napoli, Orthothes.
- Muraro Luisa, Gaeta Giancarlo, Tommasi Wanda, et al. (2014), *Un altro mondo in questo mondo. Mistica e politica*, a cura di Wanda Tommasi, Bergamo, Moretti & Vitali.
- Nobili Eliana (2009), *María Zambrano: il pensiero appassionato*, Roma, Albatros.
- Noferi Adelia (1977), "Dante: la parola dell'Altro e l'altro dalla parola", *Paradigma*, 1, 15-56.
- Ortega Muñoz J.F. (1982), *María Zambrano o la metafísica recuperada*, Málaga, Universidad de Málaga.

- (2011 [2007]), “L’unità di filosofia e poesia in María Zambrano”, trad. di Armando Savignano, in María Zambrano, *Luoghi della poesia*, introduzione e apparati di Armando Savignano, con testo a fronte, Milano, Bompiani, 72-141.
- Ortega Rion Isabel (2017), “Medusa, el silencio del monstruo”, *Aurora: papeles del “Seminario María Zambrano”*, 18, 96-107.
- Pellegrini Ernestina (2005), “Rina Sara Virgillito: una mistica del Novecento”, in Ead., *Altri inchiostri. Ritratti e istantanee di scrittrici*, Salerno, Ripostes, 173-190.
- Pellegrini Ernestina, Biagioli Beatrice, a cura di (2001), *Rina Sara Virgillito. Poetica, testi inediti, inventario delle carte*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- (2016), “Le visioni di luce di Sara Virgillito”, in Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, Firenze, Firenze UP, 351-359.
- (2017), “Luci ed ombre nella poesia di Sara Virgillito”, in Valentina Fiume (a cura di), *Rina Sara Virgillito, poeta e traduttore* (Atti del convegno 29 settembre 2016 – Università degli Studi di Bergamo), Bergamo, Lubrina Bramani, 67-74.
- Pereira Michela (2001), *Arcana Sapienza. L'alchimia dalle origini di Jung*, Roma, Carocci.
- (2017), *Ildegarda di Bingen. Maestra di sapienza nel suo tempo e oggi*, Verona, Gabrielli.
- Perletti Greta (2005), “Amor cognitio est: la parola poetica in *Incarnazioni del fuoco* di Rina Sara Virgillito”, in Mimma Forlani, Sonia Giorgi, Angela Locatelli, et al., *La parola poetica di Rina Sara Virgillito*, 49-67.
- (2017), “‘Conosco vite’. Le traduzioni poetiche dall’inglese di Rina Sara Virgillito”, in Valentina Fiume (a cura di), *Rina Sara Virgillito, poeta e traduttore* (Atti del Convegno 29 settembre 2016, Università degli Studi di Bergamo), Bergamo, Lubrina Bramani, 51-66.
- Piguet Jean-Claude (1958), “Le silence”, *Cahiers d’études de la radio et télévision*, 20, 356-375.
- Pieracci Harwell Margherita (2012 [1987]), “Nota biografica”, in Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, 265-271.
- (1991), “Il sapore massimo di ogni parola”, in Cristina Campo, *La Tigre assenza*, 283-305.
- (1999a), “Note”, in Cristina Campo, *Lettere a Mita*, 291-377.
- (1999b), “Cristina Campo e i due mondi”, postfazione a Cristina Campo, *Lettere a Mita*, Milano, Adelphi, 391-404.
- Platone (2004 [1986]), *Simposio*, introduzione di Vincenzo Di Benedetto, trad. e note di Franco Ferrari, Milano, Rizzoli.
- Poggi Stefano (2014), *L'anima e il cristallo. Alle radici dell'arte astratta*, Bologna, Il Mulino.
- Pozzi Catherine (2006), *Il mio inferno. Poesie*, Milano, Medusa.
- Pozzi Giovanni (1987), “Il ‘parere’ autobiografico di Veronica Giuliani”, *Strumenti Critici*, 2, 2, 161-192.
- (1997), *Grammatica e retorica dei santi*, Milano, Vita e Pensiero.
- Pozzi Giovanni, Leonardi Claudio, a cura di (2004 [1988]), *Scrittrici mistiche italiane*, Genova, Marietti.
- Prete Antonio (1997), *Il pensiero poetante: saggio su Giacomo Leopardi*, Milano, Feltrinelli.
- (2016), *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Prezzo Rosella (2006), *Pensare in un'altra luce. L'opera aperta di María Zambrano*, Milano, Raffaello Cortina.
- Ravasi Gianfranco (1988), *Il Cantico dei cantici*, Bologna, Edizioni Dehoniane.

- Referza Daniele (2009), *'Ma ciò che resta lo istituiscono i poeti'. L'ermeneutica in Martin Heidegger e María Zambrano*, prefazione di Roberto Mancini, Forlì, Casa Editrice L'arcolaio.
- Revilla Carmen (2002), "Las imágenes en la 'vida del alma': Algunos símbolos de la palabra", *Aurora: papeles del "Seminario María Zambrano"*, 4, 4-5.
- Ricoeur Paul (1975), *La métaphore vive*, Paris, Le Seuil. Ed. it. (1981 [1976]), *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica di un linguaggio di rivelazione*, trad. di Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Book.
- Ricoeur Paul, Jüngel Eberhard (1978), *Dire Dio: per un'ermeneutica del linguaggio religioso*, trad. e editoriale di Giuseppe Grampa, Brescia, Queriniana.
- Ries Julien, Ternes C.M., a cura di (1997), *Simbolismo ed esperienza della luce. Nelle grandi religioni*, trad. di Alberta Paramico Schuler, Milano, Jaca Book.
- Rilke R.M. (1912), *Das Marien-Leben*, Leipzig, Insel, <[https://archive.org/details/3545127](https://archive.org/details/3545127>)> (01/2021). Ed. it. (1945), *La vita della Vergine e altre poesie*, trad. e cura di R.S. Virgillito, con 20 litografie originali a colori di Alberto Martini, Milano, Editoriale italiana.
- (1923), *Die Sonette an Orpheus*, Leipzig, Insel. Ed. it. (2000), *I sonetti a Orfeo*, trad. e note di R.S. Virgillito, introduzione di Maddalena Longo, Milano, Garzanti.
- Rivera Garretas M.-M. (2002), "Il linguaggio oracolare di María Zambrano", in Chiara Zamboni (a cura di), *María Zambrano. In fedeltà alla parola vivente*, Firenze, Alinea, 117-126.
- Rossano Pietro, Ravasi Gianfranco, Girlanda Antonio, a cura di (1988), *Nuovo dizionario di teologia biblica*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo.
- Rovatti P.A. (1988), *Il declino della luce*, Genova, Marietti.
- (1997), "L'incipit di María Zambrano", *aut aut*, 279, 55-62.
- a cura di (2011), *Il coraggio nella filosofia, aut aut, 1951-2011*, Milano, Il Saggiatore.
- Ruh Kurt (1990), *Geschichte der abendländischen Mystik*, Bd. II, *Frauenmystik und französische Mystik der Frühzeit*, München, Beck. Ed. it. (2002), *Storia della mistica occidentale*, vol. II, *Mistica femminile e mistica francescana delle origini*, trad. di Giuliana Cavallo-Guzzo, Cesare de Marchi, Milano, Vita e pensiero.
- Russo M.T. (2002), "Trascendencia y transparencia: la metafísica de la luz en el pensamiento de María Zambrano", trad. di Carmen Revilla, *Aurora: papeles del "Seminario María Zambrano"*, 4, 113-116.
- Sabater Formentí Anna (2010), "Una mirada recíproca entre María Zambrano y Cristina Campo", *Aurora: papeles del "Seminario María Zambrano"*, 11, 120-133.
- Savelli Giuliana (2014), *María Zambrano e il sogno del divino femminile*, introduzione di Chiara Zamboni, Roma, Iacobelli.
- Savignano Armando (2004), *María Zambrano. La ragione poetica*, Genova-Milano, Marietti.
- (2016), "Premessa all'edizione italiana. L'esilio da fatto storico a categoria metafisica e mistica", in María Zambrano, *L'esilio come patria*, trad. e cura di Armando Savignano, Brescia, Morcelliana, 5-13.
- Scaraffia Lucetta, Zarri Gabriella, a cura di (1994), *Donne e fede*, Bari, Laterza.
- Shakespeare William (1944 [in-quarto 1609]), *A New Variorum Edition of Shakespeare. The Sonnets*, ed. by H.E. Rollins, Philadelphia, J.P. Lippincott Company, 2 vols. Ed. it. (1984), *Sonetti d'amore*, trad. di R.S. Virgillito, Roma, Newton Compton. Ed. it. (1988), *I sonetti*, trad. di R.S. Virgillito, Roma, Newton Compton.
- Sicuteri Roberto (1980), *Lilith la luna nera*, Roma, Astrolabio.

- Silvestri Laura, a cura di (2005), *Il pensiero di María Zambrano*, Udine, Forum.
- Steiner George (1967), *Language and Silence: Essays 1958-1966*, London, Faber and Faber. Ed. it. (1972), *Linguaggio e silenzio*, trad. di Ruggero Bianchi, Milano, Rizzoli.
- (1975), *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford UP. Ed. it. (1994), *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, trad. di Ruggero Bianchi, Claude Béguin, Milano, Garzanti.
- Tamburini A.M. (2012), *Per amore e conoscenza. Cifre bibliche nella poesia di M. Guidacci, C. Campo, A. V. Reali, sulla scia di Emily Dickinson*, con una presentazione di Carmelo Mezzasalma, Caltanissetta, Lussografica.
- Teti Vito (2013), *Storia dell'acqua. Mondi materiali e universi simbolici*, Roma, Donzelli.
- Tommasi Wanda (1997), *Simone Weil. Esperienza religiosa esperienza femminile*, Napoli, Liguori.
- (2001), *I filosofi e le donne*, Mantova, Tre Lune.
- (2007), *María Zambrano. La passione della figlia*, Napoli, Liguori.
- Traverso Leone (1957), "Recensione a *Passo d'addio*", *Letteratura*, 5, 24-25, 119-120.
- Trevi Emanuele (1992), "La passione della bellezza", *Poesia*, 5, 49, 25-27.
- Valente J.Á. (1982), "Del conocimiento pasivo o saber de quietud", in J.F. Ortega Muñoz, *Zambrano o la metafísica recuperada*, Málaga, Universidad de Málaga, 6-9.
- Vannini Marco (1993), "Sulla mistica e il femminile", in Peter Dinzelsbacher, D.R. Bauer, *Movimento religioso e mistica femminile nel Medioevo*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline, 5-22.
- (1996), *Mistica e filosofia*, prefazione di Massimo Cacciari, Casale Monferrato, Piemme.
- (1999), *Il volto del Dio nascosto. L'esperienza mistica dall'Iliade a Simone Weil*, Milano, Mondadori.
- (2013), *Lessico mistico. Le parole della saggezza*, Firenze, Le Lettere.
- Vantini Lucia (2008), *La luce della perla. La scrittura di María Zambrano tra filosofia e teologia*, prefazioni di Wanda Tommasi, Valentino Sartori, appendice di Cristina Simonelli, Cantalupa, Effatà.
- Ventura Milka (1989), "La pietra sul pozzo", *Anima*, 2, 60-70.
- Venturi Riccardo (2005), "'Dardi verso il cielo'. Scrittura e liturgia in Cristina Campo", *Quaderni del '900*, 5, 119-130, <<http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/weil/venturi.htm>> (01/2021).
- Verdù De Gregorio Joaquín (2007), "María Zambrano: (Cuba-Italia) Espacios del exilio", *Aurora: papeles del "Seminario María Zambrano"*, 8, 90-104.
- Vezzosi Letizia (2016), "Lux, lumen et illuminatio: alcuni riflessi nella letteratura medievale", in Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie*, Firenze, Firenze UP, 89-102, <<https://fupress.com/catalogo/trasparenze-ed-epifanie/3371>> (01/2021).
- Villon François (1461), *Le testament*, Paris, Pierre Levet.
- (1489), *Ballade des pendus ou Épitaphe Villon*, Paris, Pierre Levet.
- (1976), *Il testamento e la ballata degli impiccati*, con un saggio introduttivo di Ezra Pound, trad. di R.S. Virgillito, Milano, Rusconi.
- Virgillito R.S. (1947), "Per una interpretazione della poesia di Montale", *Humanitas*, 2, 1.
- (1954), *I giorni del sole*, con una presentazione di Carlo Bo e un disegno di Eugenio Montale, Urbino, Istituto Statale d'Arte.
- (1957), *Epigrammi greci*, trad. di R.S. Virgillito, Milano, Mantovani.

- (1962), *La conchiglia*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia.
 - (1976), *I fiori del cardo, poesie 1963-1976*, con un disegno di Eugenio Montale, Milano, Scheiwiller.
 - (1984), *Nel grembo dell'attimo*, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi.
 - (1990), *La luce di Montale. Per una rilettura della poesia montaliana*, Cinisello Balsamo, Edizioni Paoline.
 - (1991), *Incarnavazioni del fuoco*, introduzione di Ernestina Pellegrini, Bergamo, Moretti&Vitali.
 - (1994), *L'albero di luce*, con quattro trittici di Silva Felci, microintroduzione di Ernestina Pellegrini, postfazione di Marco Lorandi, Bergamo, El Bagatt.
 - (2000), "Prefazione", in R.M. Rilke, *I sonetti a Orfeo*, trad. e note di R.S. Virgillito, introduzione di Maddalena Longo, Milano, Garzanti, xxiii-xxxii.
 - (2003), *Il lattice, la luce. Poesie scelte*, a cura e con introduzione di Vittorio Stella, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia.
 - (2015), *Diari fiesolani. Giugno 1995 – Assisi – Luglio. Dall'eremo e dal castello*, in Valentina Fiume, "L'ultimo sguardo. Alcuni inediti di Rina Sara Virgillito (1980-1982, 1995-1996)", *LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, 4, 248-277, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-17707.
 - (2016), *Ultime poesie*, a cura e con introduzione di Valentina Fiume, Bergamo, Lubrina.
- Vizzari Giovanna, a cura di (1983), "Bella e infedele o brutta e fedele? Colloquio estemporaneo sulla traduzione poetica", *L'informatore librario*, 10, 24-25.

- Weil Simone (1942), *Attente de Dieu*, Paris, Fayard. Ed. it. (1984 [1972]), *Attesa di Dio*, trad. di Orsola Nemi, introduzione di B.P. D'Angelo, Milano, Rusconi.
- (1950), *La connaissance surnaturelle*, Paris, Gallimard. Ed. it. (1993), *Quaderni IV*, trad. di Giancarlo Gaeta, Milano, Adelphi.
 - (1951), *Lettre à un religieux*, Paris, Gallimard. Ed. it. (1996), *Lettera a un religioso*, trad. di Giancarlo Gaeta, Milano, Adelphi.
 - (2014 [1951]), *L'ombra e la grazia*, trad. di Franco Fortini, con testo a fronte, introduzione di Georges Hourdin, Milano, Bompiani. Ed. orig. (1947), *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon.
 - (1970 [1951]), *Cahiers, I*, Paris, Plon. Ed. it. (1991 [1982]), *Quaderni, I*, trad. e cura di Giancarlo Gaeta, Milano, Adelphi.
 - (1972 [1953]), *Cahiers, II*, Paris, Plon. Ed. it. (1985), *Quaderni, II*, trad. e cura di Giancarlo Gaeta, Milano, Adelphi.
 - (1953), *La source grecque*, Paris, Gallimard. Ed. it. (1967), *La Grecia e le intuizioni precristiane*, trad. di Cristina Campo, Margherita Pieracci Harwell, Torino, Borla.
 - (1974 [1956]), *Cahiers, III*, Paris, Plon. Ed. it. (1988), *Quaderni, III*, trad. e cura di Giancarlo Gaeta, Milano, Adelphi.
 - (1957), *Écrits de Londres et dernières lettres*, Paris, Gallimard. Ed. it. (2013), *Una costituente per l'Europa. Scritti londinesi*, trad. e cura di Domenico Canciani, M.A. Vito, Roma, Castelvecchi.
 - (1962), *Pensées sans ordre concernant l'amour de Dieu*, Paris, Gallimard. Ed. it. (1968), *L'amore di Dio*, trad. di Giulia Bissaca, Alfredo Cattabiani, introduzione di Augusto Del Noce, Torino, Borla.
 - (1968), *Poèmes, suivis de Venise sauvée. Lettre de Paul Valéry*, Paris, Gallimard. Ed. it. (1963), *Venezia salva*, trad. di Cristina Campo, Margherita Pieracci Harwell, Brescia, Morcelliana. Ed.it. (1998), *Poesie*, trad. e cura di Roberto Carifi, Milano, Mondadori.

- (2009), *A un giorno e altre poesie*, con pensieri sparsi sulla poesia e a cura di Antonio Castronuovo, Pistoia, Via del Vento.
- Yourcenar Marguerite (1957), *Feux*, Paris, Plon. Ed. it. (1984), *Fuochi*, trad. di M.L. Spaziani, Milano, Bompiani.
- Zamboni Chiara, a cura di (2002a), *María Zambrano. In fedeltà alla parola vivente*, Firenze, Alinea.
- (2002b), “Fascino del sacro e mondo immaginale”, in Ead., *María Zambrano. In fedeltà alla parola vivente*, Firenze, Alinea, 87-102.
- Zambrano María (1996 [1930]), *Horizonte del liberalismo*, a cargo de, introducción de Jesús Moreno Sanz, Madrid, Morata. Ed. it. (2000), *Orizzonte del liberalismo*, trad., cura e introduzione di Donatella Cessi, Montalto Milano, Selene.
- (1937), *Los intelectuales en el drama de España*, Santiago de Chile, Panorama. Ed. it. (2012), *Gli intellettuali nel dramma della Spagna*, trad. e cura di Andrea Bresadola, Caserta, Saletta dell’Uva.
- (1939), *Pensamiento y poesía en la vida española*, México, La Casa de España. Ed. it. (2005), *Pensiero e poesia nella vita spagnola*, trad. di Carlo Ferrucci, Roma, Bulzoni.
- (2017 [1939]), *Filosofía y poesía*, Morelia, Universidad Michoacana. Ed. it. (2010 [1998]), *Filosofía e poesia*, trad. di Lucio Sessa, a cura di Pina De Luca, Bologna, Pendragon.
- (1940), *Isla de Puerto (Nostalgia y esperanza de un mundo mejor)*, La Habana, La Verónica.
- (1955 [1943]), *La confesión: Género literario y método*, Madrid, Siruela. Ed. it. (1997), *La confessione come genere letterario*, trad. di Eliana Nobili, introduzione di Carlo Ferrucci, Milano, Mondadori.
- (2012 [1950]), *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza. Ed. it. (2004 [1996]), *Verso un sapere dell’anima*, trad. di Eliana Nobili, introduzione di Rosella Prezzo, Milano, Raffaello Cortina.
- (1954), “El drama cátaro o la herejía necesaria”, *Cuadernos*, 2, 8, 74-75.
- (1990 [1955]), *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica. Ed. it. (2009 [2001]), *L’uomo e il divino*, trad. di Giovanni Ferraro, introduzione di Vincenzo Vitiello, Cerveteri, Edizioni Lavoro Roma.
- (1958), *Persona y democracia*, San Juan de Puerto Rico, Departamento de Instrucción Pública. Ed. it. (2000), *Persona e democrazia. La storia sacrificale*, trad. di Claudia Marseguerra, Milano, Mondadori.
- (1960), “Épocas de catacumbas/Epoche di catacombe”, *L’approdo letterario*, 4, 12, 121-126.
- (2004 [1960]), *La España de Galdós*, Madrid, Endymion. Ed. it. (2006), *La Spagna di Galdós. La vita umana salvata dalla Storia*, trad. di L.M. Durante, revisione e introduzione di Annarosa Buttarelli, Genova-Milano, Marietti.
- (1986 [1965]), *El sueño creador*, Madrid, Turner. Ed. it. (2002), *Il sogno creatore*, trad. di Vittoria Martinetti, a cura di C. Marseguerra, Milano, Paravia.
- (2002 [1965]), *España, sueño y verdad*, Barcelona, Edhasa. Ed. it. (2007), *Spagna, sogno e verità*, trad., cura e introduzione di Giovanna Fiordaliso, Caserta, Saletta dell’Uva.
- (2015 [1967]), *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, Madrid, Ediciones Cátedra. Ed. it. (2001 [1995]), *La tomba di Antigone. Diotima di Mantinea*, trad. e introduzione di Carlo Ferrucci, con un saggio di Rosella Prezzo, Milano, La Tartaruga.
- (1986 [1977]), *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral. Ed. it. (1991), *Chiari del bosco*, trad. di Carlo Ferrucci, Milano, Feltrinelli.

- (1990 [1979]), *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela. Ed. it. (2010 [1992]), *I beati*, trad. di Carlo Ferrucci, Milano, Feltrinelli.
- (1982), *Dos fragmentos sobre el amor*, Málaga, Begar. Ed. it. (2012), *Sentimenti per un'autobiografia. Nascita, amore, pietà*, trad. di Samantha Maruzzella, Milano-Udine, Mimesis.
- (1989 [1986]), *Senderos*, Barcelona, Anthropos.
- (2004 [1986]), *De la aurora*, Madrid, Tabla Rasa. Ed. it. (2006 [2000]), *Dell'aurora*, trad. di Elena Laurenzi, Genova-Milano, Marietti.
- (1987), "A modo de autobiografía", *Anthropos, revista de documentación científica de la cultura*, 70-71, 69. Ed. it. (1997), *Quasi un'autobiografia*, trad. di Elena Laurenzi, *aut aut*, 279, 125-134.
- (1988), "Entrevista a María Zambrano (1904-1991)", a cargo de Pilar Trenas, emittida en el programa *Muy personal* de Televisión Española.
- (1989a), *Para una historia de la piedad*, Málaga, Torre de las Palomas. Ed. it. (1997), *Per una storia della pietà*, *aut aut*, 279, 63-69.
- (1989b), *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe. Ed. it. (2002), *Luoghi della pittura*, trad. di Rosella Prezzo, Milano, Edizioni Medusa. Ora in (2013), *Dire Luce. Scritti sulla pittura*, trad. di Carlo Ferrucci, a cura di Carmen del Valle, con un saggio di Davide Rondoni, Milano, Rizzoli, 33-37.
- (2011a [1989]), *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, Madrid, horas y HORAS. Ed. it. (2000), *Delirio e destino*, trad. di Rosella Prezzo, Samantha Marcelli, a cura di Rosella Prezzo e introduzione di Jesús Moreno Sanz, Milano, Raffaello Cortina.
- (2011b [1989]), *Notas de un método*, Madrid, Mondadori. Ed. it. (2008 [2003]), *Note di un metodo*, trad. di Stefania Tarantino, Napoli, Filema.
- (1992), *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Ediciones Siruela. Ed. it. (2004), *I sogni e il tempo*, trad. di Lucio Sessa, Mara Sartore, Bologna, Pendragon.
- (1994), "Árbol", *Nostromo*, 19, 12.
- (1995a), *Un descenso a los infiernos*, Instituto de Bachillerado La Sista, Toledo, Sonseca.
- (1995b), *Nacer por sí misma*, Madrid, horas y HORAS. Ed. it. (1997), *All'ombra del dio sconosciuto*, trad. di Elena Laurenzi, Milano, Nuova Pratiche.
- (2009 [1995]), *Las palabras del regreso. Artículos periodísticos, 1985-1990*, Salamanca, Ediciones. Ed. it. (2003), *Le parole del ritorno*, trad. di Elena Laurenzi, Troina, Città Aperta.
- (2008 [2002]), *España. Pensamiento, poesía y una ciudad*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva. Ed. it. (2004), *Spagna. Pensiero, poesia e una città*, trad. di Francesco Tentori, introduzione di Elena Laurenzi, Troina, Città Aperta.
- (2003), *Unamuno*, Barcelona, Debate. Ed. it. (2006), *Unamuno*, trad. di Claudia Marseguerra, Milano, Paravia.
- (2006), *Per abitare l'esilio. Scritti italiani*, a cura di F.J. Martín, Firenze, Le Lettere.
- (2007a), *Dante specchio umano*, con testo spagnolo a fronte, trad. e introduzione di Elena Laurenzi, Troina, Città Aperta.
- (2007b), *Algunos lugares de la poesía*, Madrid, Editorial Trotta. Ed. it. (2011), *Luoghi della poesia*, trad., introduzione e apparati di Armando Savignano, Milano, Bompiani.
- (2014a), *Obras completas VI, Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, ed. de Jesús Moreno Sanz, Barcelona, Galaxia Gutenberg. Ed. it. (1997), *All'ombra del dio sconosciuto*, trad. di Elena Laurenzi, Milano, Nuova Pratiche.
- (2014b), *El exilio como patria*, Barcelona, Anthropos Editorial. Ed. it. (2016), *L'esilio come patria*, trad. e cura di Armando Savignano, Brescia, Morcelliana.
- (2018), *Obras completas IV*, tomo I, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

- Zambrano María, Andreu Agustín (2002), *Cartas de La Pièce* (*Correspondencia con Agustín Andreu*), Valencia, Pre-textos. Ed. it. (2014), *Lettere da La Pièce. Corrispondenza con Agustín Andreu*, vol. I (1973-febbraio 1975), trad. di Manuela Moretti, a cura di Annarosa Buttarelli, introduzione di Lucia Vantini e Agustín Andreu, Bergamo, Moretti & Vitali. Ed. it. (2016), *Lettere da La Pièce. Corrispondenza con Agustín Andreu*, vol. II (Marzo 1975-Aprile 1976), trad. di Manuela Moretti, a cura di Annarosa Buttarelli, introduzione di Lucia Vantini e Agustín Andreu, Bergamo, Moretti & Vitali.
- Zambrano María, Croce Elena (2015), *A presto, dunque, e a sempre. Lettere 1955-1990*, a cura di Elena Laurenzi, Milano, Archinto.
- Zambrano María, Rivas Reyna (2007), *Dalla mia notte oscura: lettere tra María Zambrano e Reyna Rivas (1960-1989)*, trad. di Manuela Moretti, a cura di Annarosa Buttarelli, Bergamo, Moretti & Vitali.
- Zambrano María, Simons Edison (1995), *Corrispondencias*, Madrid, Fugaz/Ediciones. Ed. it. (2012), *La nostra patria segreta: lettere e testi*, trad. di Manuela Moretti, a cura e con introduzione di Annarosa Buttarelli, Bergamo, Moretti & Vitali.
- Zancan Marina (1998), *Il doppio itinerario della scrittura*, Torino, Einaudi.
- Zanetti Umberto (2005), "La poesia di Rina Sara Virgillito", in Mimma Forlani, Sonia Giorgi, Angela Locatelli, et.al., *La parola poetica di Rina Sara Virgillito*, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo, 67-68.
- Zarri Adriana (2013 [1978]), *Nostro Signore del deserto. Meditazioni sulla preghiera*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- (2012 [2011]), *Un eremo non è un guscio di lumaca. "Erba della mia erba" e altri resoconti di vita*, con uno scritto di Rossana Rossanda, Torino, Einaudi.
- (2012), *Quasi una preghiera*, Torino, Einaudi.
- (2014), *Con quella luna negli occhi*, Torino, Einaudi.
- Zarri Gabriella (1990), *Le sante vive. Cultura e religiosità femminile nella prima età moderna*, Torino, Rosenberg&Sellier.
- Zatelli Ida (2016), "Fiat lux: creazione e valore della luce nella Bibbia e nella tradizione ebraica antica", in Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie*, Firenze, Firenze UP, 63-68, <<https://fupress.com/catalogo/trasparenze-ed-epifanie/3371>> (01/2021).
- Zielinski Christopher (1989), "Il silenzio mistico", *Anima*, 2, 71-80.
- Zolla Elémire (1963), *I mistici*, Milano, Garzanti.
- (2003 [1986]), *L'amante invisibile. L'erotica sciamanica nelle religioni, nella letteratura e nella legittimazione politica*, Venezia, Marsilio.
- (1992), *Uscite dal mondo*, Milano, Adelphi.
- (1995), *Un destino itinerante. Conversazioni tra Occidente e Oriente*, a cura di Doriano Fasoli, Venezia, Marsilio.
- (1997), *I mistici dell'Occidente*, Milano, Adelphi, 2 voll.
- Zucal Silvano (2009), *María Zambrano. Il dono della parola*, postfazione di Annarosa Buttarelli, Milano, Mondadori.

Fonti manoscritte

- Asfi, Archivio di Stato di Firenze, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 190.
- Asfi, Archivio di Stato di Firenze, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 216.
- Asfi, Archivio di Stato di Firenze, Fondo Virgillito, Sezione IV, n. 218.

INDICE DEI NOMI

- Adamo 32, 86
Adán, Óscar 327
Agamben, Giorgio 327
Agazzi, Elena 70-71, 327
Ago, Renata 327
Agosti, Stefano 327, 331
Alberti, Guido 328
Alessandro Magno 124
Alighieri, Dante 4, 10-11, 29, 36, 38, 44-45, 59, 63, 69, 78, 335, 341
Alvaro, Corrado 40
Ancilli, Ermanno 327
Andrea Diacono 284
Andreu, Agustín 89, 89n., 96-98, 97n., 102, 102n., 128, 209, 327, 342
Angela da Foligno, Santa 41
Antigone 66, 98, 210, 210n., 334, 340
Antoni, Claudio 327
Antwerpen, Hadewijch von 10, 78, 79
Arcangelo Gabriele 98, 136, 136n.
Arcos, J.L. 327
Arianna 75, 89
Aristotele 33, 33n., 92, 327
Augieri, C.A. 327
- Bachelard, Gaston 327
Bacigalupo, Massimo 131n., 157n., 158n., 162n., 193n., 254n., 257n., 269n., 329, 331
Baldini, Massimo 14, 17, 55, 75, 106-107, 328
Barbetta, M.C. 327, 329
Barrett Browning, Elizabeth 69, 69n., 73-75, 328
- Barthes, Roland 9-10, 78-79, 79n., 115, 328
Bauer, D.R. 338
Béguin, Claude 33n., 338
Bellonci, Maria 40
Bemporad, Gabriella 40
Berardinelli, Alfonso 328
Bergson, Henri-Louis 11
Biagini, Enza 32, 328
Biagioli, Beatrice 333, 336
Bianchi, Ruggero 33n., 74, 338
Bigongiari, Piero 5, 11, 11n., 328
Bissaca, Giulia 27n., 339
Blanchot, Maurice 328
Blixen, Karen 331
Bo, Carlo 20, 69, 332, 338
Boella, Laura 328
Böeme, Jakob 9
Bolgiani, Franco 328, 330
Bombaci, Nunzio 328
Bonney, Yves 86
Bono, Paola 328
Bonomi, Andrea 335
Borriello, Luigi 329
Bosco, Domenico 330
Bre, Silvia 331
Bremond, Henri 9
Bresadola, Andrea 340
Breton, Stanislas 329
Brianese, Giorgio 329
Brontë, Emily 20
Bulgheroni, Marisa 30-31, 30n., 33, 35-37, 67, 82-84, 115n., 329, 331

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Valentina Fiume, *Codici dell'anima: itinerari tra mistica, filosofia e poesia. Con un'antologia di scritti al femminile*, © 2021 Author(s), content CC BY-NC-ND 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-298-0 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-298-0

- Bundgård, Ana 90n., 329
 Busacca, Helle 68, 68n., 71, 74
 Buttarelli, Annarosa 89n., 99, 329, 340, 342
 Cacciapaglia, Giacomo 70
 Cacciari, Massimo 44, 329, 338
 Caino 334
 Calipso 75
 Calvi, Giulia 327
 Campana, Nadia 224n., 329, 331,
 Campo, Cristina 2, 4, 15, 17, 19, 19n.,
 20, 22, 29-30, 29n., 32, 34-59, 34n.,
 39n.-40n., 67, 82, 101, 106, 125,
 142, 144, 153, 156, 161, 175-176,
 179, 190, 193, 199, 205, 217, 229,
 240, 242, 245, 255-256, 276, 283,
 293, 295, 298-329, 302, 314, 318-
 319, 321, 330-332, 336-339
 Camporesi, Piero 330
 Canciani, Domenico 27n., 330, 339
 Caproni, Giorgio 53, 330
 Carbó Antoni, Gonzalo 330,
 Carbone, Mauro 335
 Carifi, Roberto 27n., 330, 339
 Caruana, Edmondo 329
 Castronuovo, Antonio 340
 Catalano, Ettore 327
 Caterina da Siena, Santa 20, 38, 69, 75-
 76, 108, 330
 Cattabiani, Alfredo 27n., 339
 Catullo 71
 Cavallo-Guzzo, Giuliana 337
 Cavarero, Adriana 330
 Čechov, Anton Pavlovič 40
 Cela, Camilo José 334
 Céline, Louis-Ferdinand 40
 Cerbaia, Giovanni (don) 108
 Ceronetti, Guido 20, 55, 330
 Ceserani, Remo 11, 330
 Cessi, Donatella 340
 Chevalier, Jean 330
 Chiodi, Pietro 334
 Cieri Via, Claudia 330
 Cipriani, Elio 334
 Cixous, Hélène 328
 Coccheri, Paolo 334
 Cohen Hemsí, Marta 327
 Colaiacomo, Paola 328
 Cometa, Michele 9-10, 12, 14, 78-
 79, 330
 Conte, Giuseppe 18, 330
 Corbin, Henri 10
 Croce, Elena 342
 Cropper, Elizabeth 327
 Cvetaeva, M.I. 20, 331
 Dalmati, Margherita 49, 53, 330
 Danaidi 89, 89n.
 D'Angelo, B.P., 339
 Davico Bonino, Guido 330
 De Agostini, Daniela 13n., 330
 De Beauvoir, Simone 11
 De Certeau, Michel 3, 3n., 5, 9-10, 13-
 15, 13n.-14n., 21, 79, 81-82, 82n.,
 330, 331
 De Céspedes, Alba 335
 De Chardin, Theilard 10
 De Fiore, Stefano 330
 de Hueck Doherty, Catherine 109
 De Lauretis, Teresa 331
 De Luca, Pina 331, 340
 De Marchi, Cesare 337
 de' Pazzi, M.M. 38, 63, 69, 75-76, 108,
 287, 331
 De Stefano, Cristina 39n., 40-41, 54,
 331
 De Vecchi, Franco 328
 Del Genio, M.R. 329
 Del Noce, Augusto 339
 del Paraclete, Eloisa (badessa) 20
 Del Serra, Maura 58, 58n., 59-61, 64,
 66-67, 331, 333
 Del Valle, Carmen 341
 Di Benedetto, Vincenzo 336
 Dickinson, Emily 2, 4, 5, 19-21, 19n.,
 30-38, 30n., 34n.-35n., 37n., 52, 54,
 59, 67, 69, 69n., 73, 80, 82-85, 115n.-
 116, 119, 119n.-120n., 131, 131n.,
 133, 133n., 136-137, 136n.-137n.,
 141n.-142n., 142, 145, 145n., 148,
 148n.-149n., 153, 153n., 155, 157,
 158, 158n., 160, 160n., 162, 163,
 163n., 166, 166n., 179, 179n., 181,
 181n., 183, 183n.-184n., 187, 187n.,
 191, 191n., 193-194, 193n., 195n.,

- 197, 197n., 202-204, 202n., 204n.,
212, 212n., 217, 217n., 222, 222n.,
224n., 235, 235n., 237, 240, 240n.,
247, 247n., 253, 253n., 254n., 257,
257n., 261, 261n., 264, 264n., 266,
266n., 269, 271, 275, 275n.-276n.,
279, 279n.-280n., 282, 289, 289n.,
291, 291n., 295, 295n., 301, 301n.,
307-308, 308n., 310-311, 310n., 317,
317n., 320, 320n., 322, 324, 324n.,
329, 331, 333-334, 338
- Dinzelbacher, Peter 338
- Dioniso 169n., 327
- Diotima 66, 98, 335, 340
- Distaso, L.V. 331
- Dobner, Cristiana 331
- Dollie 254, 254n.
- Domenichelli, Mario 330
- Donne, John 36, 38, 42, 52, 330
- Durante, L.M. 90n., 331, 340
- Duras, Marguerite 21, 331
- Eco 75
- Efesio 125
- Efialte 140
- Eibl, Karl 333
- Eliot, T. S. 18, 36, 38, 40, 52, 59, 72, 75
- Emmerich, Anna-Caterina (monaca)
20
- Empedocle 97, 98
- Epulone 63
- Euridice 75
- Eva 74, 222
- Evangelisti, Silvia 327
- Fabrini, Placido 108, 331
- Facioni, Silvano 3n., 13n.-14n., 15-16,
82n., 330-331
- Farnetti, Monica 39n., 42, 46, 52, 329,
331-332
- Fasano, Pietro 330
- Fasoli, Dorianò 342
- Fedra 75
- Felci, Silva 332, 339
- Ferrando, Monica 327
- Ferrari, Franco 81, 336
- Ferraro, Giovanni 95n.-96n., 234n.,
340
- Ferrucci, Carlo 2n., 48n., 89n., 121n.,
127n.-128n., 142n., 152n., 158n.-
159n., 164n.-165n., 169n.-170n.,
173n., 175n., 180n., 186n., 192n.,
204n., 213n.-215n., 235n., 256n.,
259n., 265n., 274n.-275n., 285n.,
289n., 291n., 299n., 317n.-319n.,
324n., 332, 340-341
- Fiordaliso, Giovanna 99n.-100n.,
126n., 196n., 304n., 340
- Fiori, Gabriella 20, 20n.-21n., 25,
330, 332
- Fiume, Valentina 111n., 327, 332,
336, 339
- Forlani, Mimma 68, 332, 334, 336, 342
- Fortini, Franco 24n.-25n., 145n.,
167n., 230n., 246n., 314n., 325n.,
339
- Foscolo, Ugo 59
- Foucault, Michel 86
- Fozzer, Giovanna 46, 52-53, 329, 332
- Francesco d'Assisi, San 21
- Freud, Sigmund 86
- Frye 31
- Gaeta, Giancarlo 21n.-22n., 28n.,
277n., 330, 332, 335, 339
- García Lorca, Federico 71-72, 92
- Gaya, Ramon 131, 131n.
- Gemma Galgani, Santa 332
- Gesù Cristo 22-24, 37, 51, 63, 78, 88,
108, 128, 254, 254n.
- Gheerbrant, Alain 330
- Ghilardi, Margherita 332
- Giacobbe 132
- Giappi, Alessandra 332
- Giorgi, Rubina 329
- Giorgi, Sonia 67, 82, 115n., 329, 331,
332, 334, 336, 342
- Givone, Sergio 85-86, 332
- Giovanni Evangelista, San 48, 79, 101,
110, 127, 287, 288
- Giuda Iscariota 43
- Glauco 12
- Goethe, J.W. von 73, 333
- Goffi, Tullò 330
- Goffis, C.F. 335
- Goggi, Giulio 329

- Grampa, G.M. 337
 Grassi, Letizia 334
 Graziani, Michela 328, 333-334, 336, 338, 342
 Guénon, René 46, 46n., 102, 333
 Guerrini, Vittoria (vd. Campo)
 Guidacci, Margherita 2, 4, 12, 17, 19-20, 19n., 30-32, 34-39, 34n.-35n., 37n., 41, 45, 58-67, 58n., 62n., 69, 106, 118, 122, 132-133n., 138n., 139-140, 146, 149n., 150, 153n., 154, 160, 161n., 168-169, 174, 177, 181, 184n., 185, 192, 200, 202, 210, 211, 216, 221, 225n., 227n.-228n., 235n., 237n., 244, 247, 258, 260, 261n., 262, 267, 270, 273, 281, 290, 293, 296, 305, 307, 309, 313, 316, 320n., 321-323, 324n., 329, 331, 333, 338
 Guidieri, Renzo 79, 328
 Guzzi, Marco 86

 Handke, Peter 9
 Heidegger, Martin 27, 79, 86, 329, 334, 337
 Heilmann, Luigi 334
 Heine, Heinrich 72
 Herbert, George 22, 23, 28
 Hermann, F.W. von 334
 Hillesum, Etty 335
 Hofmannsthal, Hugo von 39
 Hourdin, Georges 339

 Iacuzzi, P.F. 328
 Ildegarda di Bingen, Santa 336

 Jakobson, Roman 83, 334
 Janés, Clara 334
 Jiménez, Juan Ramón 71, 72
 Johnson, T.H. 331
 Jourdan, Clara 335
 Juan de la Cruz, San 9, 29, 38, 46, 48, 52, 60, 62, 67, 69, 91, 94-95, 116, 327, 330
 Jung, C.G. 335-336
 Jüngel, Eberhard 337

 Kipling, J.R. 72

 Klostermann, Vittorio 334
 Kore (vd. Persefone)
 Kristeva, Julia 10, 334
 Kurczab, Aleksandra 69

 Lanati, Barbara 30-31, 30n., 331, 334
 Lanfredini, Roberta 334
 Lasker-Schüler, Else 82
 Lattarulo, Simona 335
 Laurenzi, Elena 11n., 89n., 128n., 129n., 131n., 150n.-151n., 190n., 196n., 200n., 238n., 291n., 327, 334, 341, 342
 Lazzaro 63-64, 274
 Lefort, Claude 335
 Leonardi, Claudio 5, 16, 50, 63, 75, 77, 117, 336
 Leopardi, Giacomo 5, 11, 11n., 59, 328, 336
 Lescure, Jean 328
 Levasti, Arrigo 18, 334
 Lezama Lima, José 334
 Lisi, Nicola 59
 Locatelli, Angela 332, 334, 336, 342
 Lombardi, Sara 333
 Longo, Maddalena 337, 339
 Lorandi, Marco 339
 Lorenzi, Patrizia 87, 334
 Loyola, Ignazio de 79
 Lucrezio 71
 Lukács, György 9, 14
 Lumini, Antonella 2, 24, 105, 108-110, 108n., 332, 334
 Luperini, Romano 334
 Luzzi, Mario 39, 42, 50, 52-54, 69, 334

 Magdeburg, Mechthild von 10, 69, 78, 334
 Magris, Claudio 33-34, 334
 Mallarmé, Stéphane 18
 Mancini, Roberto 335, 337
 Mansfield, Katherine 39
 Manzoni, Alessandro 59
 Marcelli, Samantha 100n., 285n., 341
 Marchetti, Leonardo 335
 Margheri Pieroni, M.G. 330
 Maria di Nazareth, Santa 70, 97, 131, 337

- Maria Luisa 205
 Maria Maddalena, Santa 43, 110
 Marino, Maria 335
 Marramao, Giacomo 86
 Martín, F.J. 90n., 335, 341
 Marseguerra, Claudia 341
 Martinetti, Vittoria 210n., 340
 Martini, Alberto 337
 Maruzzella, Samantha 341
 Masera, Tullio 333
 Massetani, Marta 335
 Massimiliano 156
 Mastrocola, Paola 330
 Mazziotti, M.P. 335
 Medusa 210, 336
 Meister Eckhart 9, 41, 78
 Melchiorri, Paola 22, 335
 Menichelli, Ernesto 335
 Merleau-Ponty, Maurice 11, 13, 335
 Meynaud, Jeuland 335
 Mezzasalma, Carmelo 338
 Misciattelli, Piero 330
 Mita (vd. Pieracci Harwell)
 Modica Vasta, Marilena 5, 335
 Montale, Eugenio 4, 38, 40, 59, 68-69,
 71, 74, 334-335, 338-339
 Morante, Elsa 40
 Moretti, Manuela 89n., 97n.-100n.,
 102n., 128n., 209n.
 Mori, Laura 330
 Mörike, Eduard 39
 Morino, Angelo 331
 Mosè 128, 128n.
 Moser, Sabina 19, 335
 Mozzi Morrone, Matilde 335
 Muraro, Luisa 4, 15, 105, 335

 Nazareth, Beatrijs van 79
 Nemi, Orsola 22n.-24n., 339
 Nina 131, 131n.
 Nobili, Eliana 91n.-95n., 335, 340
 Noferi, Adelia 4, 328, 335

 Orfeo 70, 71, 178, 337, 339
 Ortega Muñoz, J.F. 335, 338
 Ortega Rion, Isabel 335
 Ortega y Gasset, José 92, 95
 Ossola, Carlo 3, 330-331

 Paduano, Guido 327
 Paolo di Tarso, San 41, 52
 Paparozzi, Maurizio 327
 Parmenide 121, 121n.
 Pasternak, B.L. 44
 Pastoureaux, Michel 330
 Peduzzi, A.C. 327
 Pellegrini, Ernestina 67n., 70, 333,
 336, 339
 Pellegrino, Antonio 328
 Perletti, Greta 336
 Perrin, Joseph-Marie (Padre) 22-24
 Persefone 66, 121, 121n., 327
 Petterlini, Arnaldo 329
 Pieracci Harwell, Margherita 29n., 39-
 40, 43, 50, 329, 336, 339
 Piguët, Jean-Claude 336
 Piovanello, Alessia 334
 Platone 12, 24, 59, 81, 81n., 90, 330,
 336
 Plotino 86, 92
 Poggi, Stefano 336
 Porete, Marguerite 331
 Pound, Ezra 338
 Pozzi, Catherine 336
 Pozzi, Giovanni 5, 15-16, 18, 50, 63,
 75, 77, 117, 336
 Prete, Antonio 11n., 336
 Prezzo, Rossella 100n., 285n., 336,
 340-341

 Rabia 20
 Raffo, Silvia 120n., 133n.-134n., 137n.,
 142n.-143n., 145n.-146n., 155n.,
 160n., 166n., 181n., 185n., 191n.,
 194n.-195n., 204n., 217n., 228n.,
 236n., 240n., 247n., 254n., 266n.,
 271n.-272n., 276n., 280n.-282n.,
 289n., 295n., 301n., 308n., 317n.,
 329, 331
 Ravasi, Gianfranco 336-337
 Reali, A.V. 338
 Referza, Daniele 337
 Revilla, Carmen 337
 Ricoeur, Paul 11, 18, 337
 Ries, Julien 337
 Rilke, R.M. 39, 69, 69n., 70-73, 75, 78,
 85, 327, 337, 339

- Rivas, Reyna 96, 100, 342
 Rivera Garretas, M.M. 102, 337
 Rodari, Paolo 108n., 334
 Rondoni, Davide 341
 Rovatti, P.A. 328, 335, 337
 Ruh, Kurt 337
 Russo, M.T. 337
 Ruybroeck, Jan van 9, 10
- Sabater Formentí, Anna 337
 Sanz, J.M. 334, 340-342
 Sartore, Mara 341
 Sartori, Valentino 338
 Sartre, J.P. 11
 Savelli, Giuliana 337
 Savignano, Armando 89-90, 89n., 336, 337, 341
 Scaraffia, Lucetta 335, 337
 Scattigno, Anna 22, 335
 Scheler, Max 92
 Schmidt, Margot 334
 Schulze Belli, Paola 334
 Schumann, Maurice 27
 Sciascia, Salvatore 339
 Secchieri, Filippo 39n., 42, 332
 Sereni, Vittorio 69
 Serse 124
 Sessa, Lucio 12n., 91n., 340-341
 Severino, Emanuele 329
 Shakespeare, William 69, 69n., 73, 75, 337
 Sicuteri, Roberto 337
 Silesius, Angelus 79, 86
 Silone, Ignazio 40
 Silvestri, Laura 338
 Silvestri Stevan, Giovanna 328
 Simone il Lebbroso 43
 Simonelli, Cristina 338
 Simons, Edison 96, 342
 Sini, Carlo 335
 Sordi, Italo 330
 Sordini, Anna 335
 Spinoza, Baruch 92
 Stein, Edith 335
 Steiner, George 3, 9, 32-33, 33n., 338
 Szondi, Péter 9
- Taioli, Roberto 39n., 42, 332
- Tamburini, A.M. 49-50, 338
 Tarantino, Stefania 102n., 341
 Teofane il Greco 284
 Teresa d'Ávila, Santa 9, 17, 20, 69, 95, 100, 100n., 108, 334
 Ternes, C.M. 337
 Teseo 178
 Teti, Vito 338
 Thomas, Dylan 72
 Tommaseo, Niccolò 330
 Tommasi, Wanda 335, 338
 Tommaso Didimo, San 276
 Törne, Bengt von 39
 Traverso, Leone 39, 48-49, 338
 Travi, Ida 335
 Trevi, Emanuele 48, 338
- Unamuno, Miguel 95, 341
 Ungaretti, Giuseppe 59
- Valente, J.Á. 334, 338
 Valéry, Paul 26, 340
 Vannini, Marco 338
 Vannucci, G.M. (Padre) 108
 Vantini, Lucia 97n., 327, 338, 342
 Venere 219
 Ventura, Milka 338
 Venturi, Riccardo 54, 338
 Verdù De Gregorio, Joaquín 90n.
 Vezzosi, Letizia 338
 Vigevani, Roberto 330
 Villon, François 69, 69n., 72, 75, 338
 Virgillito, R.S. 1, 2, 4, 12, 16, 17, 19-20, 19n., 30, 32, 34-39, 35n., 41, 45, 47, 50, 59, 67-88, 67n.-69n., 72n., 91, 95, 101-102, 115-116, 119-122, 129-130, 132, 134-136, 141, 148, 150, 152, 163-164, 170, 179, 182-184, 186-189, 195, 197-199, 201-203, 206, 208-209, 211-213, 218, 222-224, 230, 232-233, 235, 239, 242-244, 246, 253, 255, 258-261, 263-268, 274-275, 278-279, 282, 286-287, 291, 294, 298, 300, 302-303, 306, 309, 310-312, 315-316, 318, 327-329, 331-339, 342
 Vitiello, Vincenzo 340
 Vito, M.A. 27, 339
 Vizzari, Giovanna 339

- Wandruska, M.L. 331
 Warburg, Aby 330
 Ward, Theodora 331
 Weil, Simone 2, 4-5, 19-29, 20n., 22n.,
 24n.-25n., 27n.-29n., 40, 42, 44-
 46, 144, 145n., 167, 167n., 229,
 230n., 246, 246n., 277, 277n.,
 314, 314n., 325, 325n., 328, 330-
 332, 335, 339
 Wentworth Higginson, Thomas 331
 Williams, W.C. 40
 Wojtyła, K.J. 69

 Yourcenar, Marguerite 340

 Zaccaria, Paola 329, 331
 Zambon, Francesco 333
 Zamboni, Chiara 101, 327, 329-330,
 337, 340
 Zambrano, B.J. 99
 Zambrano, María 1-2, 2n., 4, 10, 11-12,
 11n.-12n., 16-17, 19, 24-25, 29, 41-
 42, 45-46, 48, 48n., 50, 54, 57, 76,
 89-103, 89n.-91n., 95n., 97n., 99n.-
 100n., 102n., 110, 116, 121, 121n.,
 126-129, 126n.-129n., 131, 131n.,
 142, 142n., 150-151, 150n., 152n.,
 158-159, 158n.-159n., 164, 164n.,
 169-170, 169n.170n., 173, 173n.,
 175, 175n., 180, 180n., 186, 186n.,
 190, 190n., 192, 192n., 196, 196n.,
 200, 200n., 204, 204n., 209-210,
 209n.-210n., 213-215, 213n.-215n.,
 234-235, 234n.-235n., 238, 238n.,
 256, 256n., 259, 259n., 265, 265n.,
 273, 275, 274n.-275n., 284-285,
 285n., 289, 289n., 291, 291n., 299,
 299n., 304, 304n., 317, 317n., 318,
 319n., 324, 324n., 327-332, 334-338,
 340-342
 Zampa, Giorgio 335
 Zarri, Adriana 2, 24, 105-108, 332,
 342
 Zarri, Antonella 107-108, 180
 Zarri, Gabriella 335, 337
 Zeus 89
 Zielinski, Christopher 342
 Zolla, Elémire 40n., 41-42, 46, 54, 342
 Zubiri, Xavier 91-92, 95
 Zucal, Silvano 89n., 97n., 327, 342

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Formazione, Lingue,
Intercultura, Letterature e Psicologia
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access*

Volumi ad accesso aperto

(<<http://www.fupress.com/comitatoscience/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini (a cura di), *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)

- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lectures anticanoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi (a cura di), *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo, *New information subjects in L2 acquisition: evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from Human Eyes*»: *Madness and Poetry. 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)

- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayse Saragil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
- Michela Landi (a cura di), *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
- Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
- Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
- Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)
- Dario Collini (a cura di), *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 43)
- Simone Rebora, *History/Histoire e Digital Humanities. La nascita della storiografia letteraria italiana fuori d'Italia*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 44)
- Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, 2018 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 203)
- Francesca Di Meglio, *Una muchedumbre o nada: Coordinadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 45)
- Barbara Innocenti, *Il piccolo Pantheon. I grandi autori in scena sul teatro francese tra Settecento e Ottocento*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 46)
- Oreste Macrì, Giacinto Spagnoletti, «Si risponde lavorando». *Lettere 1941-1992*, a cura di Andrea Giusti, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 47)
- Michela Landi, *Baudelaire et Wagner*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 48)
- Sabrina Ballestracci, *Connettivi tedeschi e poeticità: l'attivazione dell'interprete tra forma e funzione. Studio teorico e analisi di un caso esemplare*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 49)
- Fiorenzo Fantaccini, Raffaella Leproni (a cura di), «Still Blundering into Sense». *Maria Edgeworth, her context, her legacy*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 50)
- Arianna Antonielli, Donatella Pallotti (a cura di), «Granito e arcobaleno». *Forme e modi della scrittura auto/biografica*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 51)
- Francesca Valdinoci, *Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 52)
- Sara Congregati (a cura di), *La Götterlehre di Karl Philipp Moritz. Nell'officina del linguaggio mitopoietico degli antichi*, traduzione integrale, introduzione e note di Sara Congregati, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 53)
- Gabriele Bacherini, *Frammenti di massificazione: le neoavanguardie anglo-germanofone, il cut-up di Burroughs e la pop art negli anni Sessanta e Settanta*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 54)
- Inmaculada Solís García y Francisco Matte Bon, *Introducción a la gramática metaoperacional*, 2020 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 216)

Barbara Innocenti, Marco Lombardi, Josiane Tourres (a cura di), *In viaggio per il Congresso di Vienna: lettere di Daniello Berlinghieri a Anna Martini, con un percorso tra le fonti archivistiche in appendice*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 55)
Elisabetta Bacchereti, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Il graphic novel. Un crossover per la modernità*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 56)
Tina Maraucci, *Leggere Istanbul. Memoria e lingua nella narrativa turca contemporanea*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 57)

Riviste ad accesso aperto
(<<http://www.fupress.com/riviste>>)

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
«LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X
«Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220
«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

Codici dell'anima: itinerari tra mistica, filosofia e poesia. Con un'antologia di scritti al femminile indaga a livello teorico, letterario e linguistico la retorica della 'visione': attraverso l'analisi di un *corpus* di autrici importanti del Novecento – Campo, Guidacci, Virgillito, Zambrano e Weil – si tracciano gli itinerari di una nuova risemantizzazione di alcuni simboli della tradizione mistica. Dopo una riflessione teorica degli elementi più significativi degli itinerari filosofici e poetici, il volume analizza filologicamente gli aspetti fondamentali di questo nuovo alfabeto dell'estasi per approdare alla costruzione di un repertorio di simboli, inteso come mappatura di presenze e ricorrenze, analizzate nelle loro forme di continuità, risignificazione e innovazione rispetto al retroterra medievale e moderno.

VALENTINA FIUME è dottoressa di ricerca in Lingue, Letterature e Culture Compare. Si occupa di *Gender Studies*, critica tematica, studi sui rapporti tra filosofia e letteratura, studi sul paesaggio. È autrice dell'edizione critica *Ultime poesie* di Sara Virgillito (2016). Collabora con riviste letterarie.