



HAL
open science

Dino Campana : per una biblioteca globale

Christophe Mileschi

► **To cite this version:**

Christophe Mileschi. Dino Campana : per una biblioteca globale. Dolfi, Anna. Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di luoghi e letture, Firenze University Press, 2015. hal-01546871

HAL Id: hal-01546871

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01546871>

Submitted on 30 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Entravo, ricordo, allora nella biblioteca

Dino Campana, *Dualismo*¹

È ormai ammesso dalla critica che il testo dei *Canti Orfici* è intriso di rimandi ad opere altrui, o, per dirla con Gianni Turchetta, « carico e forse perfino sovraccarico di reminiscenze culturali »². Il fenomeno intertestuale nella scrittura campaniana è talmente massiccio da non sfuggire – e da non essere quasi mai sfuggito – a nessuno : dalla citazione esplicita del nome di altri poeti, scrittori o artisti (Michelangelo, Dante, Leonardo da Vinci, Maupassant, Jammes, D'Annunzio, per fare solo alcuni nomi, nell'ordine in cui compaiono nella raccolta), alla ripresa testuale o al rifacimento scoperto (oltre ai precedenti, alla rinfusa, Baudelaire, Rimbaud, Freud, Goethe, Verlaine, Carducci, Pascoli, Mallarmé, Nerval, Whitman...), fino ad accenni, non solo letterari, più o meno decifrabili a seconda delle conoscenze e dei riferimenti di chi legge, e via di seguito verso echi segreti che potrebbero alludere, come avremo modo di precisare in questa sede, al processo stesso della scrittura.

Era tutto sommato prevedibile che la questione della cultura diventasse subito – insieme a quella della follia – un criterio di valutazione della poesia del marradese. All'altezza degli anni Dieci e Venti del Novecento, in un'Italia ancora assai provinciale, ma le cui élites culturali sentono vivissimo il desiderio e la necessità di aprirsi a una dimensione internazionale, di svecchiare le scontate tematiche e gli inevitabili (e soffocanti) modelli, la conoscenza esibita – e disinibita – di opere francesi, tedesche, inglesi, americane – non poche delle quali ancora estranee al patrimonio culturale comune³ – non poteva che colpire, nel bene o nel male. Sin dai primissimi giudizi, contemporanei dell'uscita della raccolta, anche quelli più pesantemente negativi, i critici di Campana gli hanno, sì, mosso varie accuse e obiezioni, ma nessuno ha mai discusso la « quantità »

1 D. Campana, *Opere. Canti Orfici. Versi e scritti pubblicati in vita. Inediti*, a c. di S. Vassalli e C. Fini, Milano, Tea, p. 62. D'ora in poi, salvo menzione contraria, mi riferirò a questa edizione per le citazioni di Campana.

2 G. Turchetta, *Cultura di Dino Campana e significato dei Canti Orfici*, in « Comunità », XXXIX, n° 187, 1985, pp. 359-360.

3 Vari critici hanno per esempio segnalato che la ricorrenza di termini come « inconsciamente » e simili nei *Canti Orfici* potrebbe indicare che Campana aveva letto qualcosa di Freud, e misurato la sua importanza, ben prima che Svevo cominciasse a divulgare il suo pensiero in Italia. Del resto qualche mese dopo la pubblicazione della sua raccolta, Campana, in cerca di soldi, propose ai redattori di *Lacerba* di tradurre-riassumere alcuni studi di « psicoanalisi sessuale » dedicati a « Segantini, Leonardo ed altri » e contenenti « cose inaudite in Italia » (Lettera ad Ardengo Soffici, in D. Campana, *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate*, a c. di Gabriel Cacho Millet, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1978, p. 119). Campana si riferiva almeno a due saggi : uno, uscito in tedesco nel maggio 1910, diventato poi famoso, di Sigmund Freud, *Eine Kindheits Erinnerung des Leonardo Da Vinci* [*Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*], e un altro del 1911, di Karl Abraham, *Giovanni Segantini. Ein psychoanalytischer Versuch*, [*Giovanni Segantini : un saggio psicoanalitico*]. Passarono decenni prima che questi saggi fossero accessibili in italiano.

di cultura in gioco nella sua poesia. Qualcuno, impressionato dalla frequentazione personale del poeta o dalla sua demenza ufficializzata, potè pensare che la sua poesia scaturisse direttamente dalla sua follia (Papini, Prezzolini, Saba⁴...) o da qualche arcano territorio al di qua della letteratura (Boine, Binazzi, Bo...), ma nessun critico negò mai a Campana di aver letto molto, molte cose diverse, e in varie lingue.

Si è invece subito posto il problema *qualitativo*. Non è neanche tanto schematico affermare che i critici si sono divisi sin dall'inizio circa la questione del valore da attribuire alla cultura di Campana, nonché circa la sua capacità di metabolizzarla in (vera) poesia. Già Giovanni Boine, sebbene precoce ammiratore del poeta di Marradi, asseriva, nel 1915, che Campana era da ritenersi « un pazzo sul serio », come dimostrato dallo « stesso impaccio del suo parlare, questo che di elementare ed ingenuo che la cultura ha lasciato in lui e nel suo stile »⁵. Più spietato, Fulvio Longobardi, nel 1947, denunciò in Campana un caso di « malafede letteraria »⁶, mentre Pier Vincenzo Mengaldo pronunciò nel 1978 un giudizio assai severo e perentorio, riproposto in ulteriori pubblicazioni con poche varianti di fondo : di Campana, sarebbe evidente « il carattere tardo-ottocentesco e attardato (oltre che caotico) della sua formazione culturale »⁷.

L'evidenza del presunto « ritardo » culturale di Campana è nettamente contraddetta dalla dimestichezza del poeta con autori ancora poco noti o appena presi in considerazione in Italia nel 1914⁸. Ma lasciamo da parte questo aspetto della critica di Mengaldo, per sottolineare invece l'aggettivo « caotico », in quanto riassume in modo preciso ed efficace un'intera corrente critica, non del tutto estinta e non più solo italiana⁹, secondo la quale il poeta era o troppo instabile

4 Tutti e tre si trovano d'accordo per ritenere esagerati i « meriti poetici » (Prezzolini) di Campana, la cui follia sarebbe stata abusivamente scambiata per talento artistico.

5 G. Boine, *Il peccato. Frantumi. Plausi e botte. Altri scritti*, Milani, Garzanti, 1983, pp. 203-204.

6 F. Longobardi, *Dino Campana*, in « Belfagor », gennaio 1947.

7 P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 277.

8 Vedi *supra*, nota 3. Volendo fare un altro esempio, valga per tutti, almeno per il momento, il caso di Walt Whitman, che viene, non citato, ma rielaborato (direttamente in inglese) nel colophon della raccolta campaniana. Ora, anche se già Pascoli si era accorto della sua importanza, e per quanto parte dei suoi canti fossero già stati tradotti in italiano (vedi Thomas Sanfilip, « Italy, Whitman in », in *The Routledge Encyclopedia of Walt Whitman*, edited by J.R. LeMaster and D.D. Kummings, New York, Routledge, 1998, p. 323-325, dove Campana è del resto ricordato come il più whitmaniano dei poeti italiani), Whitman comincerà ad essere giustamente (ri)conosciuto in Italia soltanto anni dopo, grazie a Cesare Pavese, che si laurea nel 1930 con una tesi dedicata all'autore di *Leaves of grass*, e promuove una nuova e più completa traduzione (tuttora disponibile presso Einaudi, ad opera di Enzo Giachino) delle poesie whitmaniane nel 1950.

9 Vedi ad esempio questo giudizio di Thomas Harrison : « Each one of his images struggles to become a symbol but few succeed. And when they do, they are forced. What is not forced – and this may have to do with Campana's own *mental imbalance*, the "natural logic" of his *madness*, as it were – is the reciprocal clash of these images, each striving to become a symbol, but also failing to receive *cohesive, significant organization*. » (T. Harrison, *1910. The Emancipation of Dissonance*, University of California Press, 1996. Il corsivo è mio). Stupisce che una intelligenza razionale chiami in ballo come criteri interpretativi – indiscutibili perché indiscussi – le nozioni di « follia » e « squilibrio mentale », da un lato (versante psicologico), di « coesione » e « organizzazione », dall'altro (versante estetico), senza preoccuparsi neanche lontanamente di definirle e di contestualizzarle. Quasi « follia » e « organizzazione » fossero categorie in sé del pensiero (della natura ?) e non avessero, invece, una storia, dei risvolti culturali, epistemologici, politici... Mi si permetta di rimandare a C. Mileschi, *Dino Campana. Le mystique du chaos*, Paris-Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998, pp. 31-53. Si veda anche il notevole lavoro di Sebastiano Vassalli,

psicologicamente, o troppo poco organizzato nel formarsi culturalmente o nell'usufruire la propria formazione¹⁰ per essere accolto nel novero dei « grandi autori ». Ora, se non esiste una bilancia « pesalettura » o « pesacultura », tanto meno per i morti, non esiste neppure uno strumento che ci permetta di misurare il grado di ordine o disordine che la poesia *debba* avere per esser detta tale, o il livello di organizzazione della giusta « formazione culturale » di uno scrittore : di uno studente, magari sì, con qualche lacuna e arbitrarietà, ma di un poeta, proprio no. Simili giudizi, mi pare, dicono poco o niente della poesia a cui si riferiscono, perché presuppongono, a torto, che ci debbano essere, nel modo in cui un artista si « forma », delle tappe necessarie, dei passaggi obbligati, delle gerarchie universali.

La cultura di Campana potè (e può) sembrare « caotica » proprio perché superava (e tuttora supera) i canoni del tempo, le categorie prestabilite di quella « nera scienza catalogale »¹¹ amaramente derisa dal poeta – che era quindi consapevole del tipo di rimproveri cui andava incontro – ne *La giornata di un nevrastenico*. Il fatto stesso di dialogare anche con autori allora nuovi o poco frequentati bastava a situare la poesia di Campana su piani su cui gli abituali strumenti di lettura dei critici venivano meno. Tanto più che molte tracce di questo dialogo, talvolta polemico, vennero espunte dalla raccolta definitiva, permanendo soltanto nelle poesie inedite, pubblicate per la prima volta a cura di Enrico Falqui, quando, cioè, si erano già consolidati alcuni forti pregiudizi critici.

Si vedano per esempio i versi iniziali di una poesia scartata dalla raccolta :

I miei versi sono meravigliosi; a qualcuno
Potrà sembrare tutta robetta da fiera
È una grande illusione, sono fatti
Di tutto quello che vi piacerà¹².

Come ha giustamente notato Marco Antonio Bazzocchi¹³, questi versi, anteriori alla stesura definitiva dei *Canti Orfici*, non sono di un poeta che ignori i dibattiti che agitano la poesia del suo tempo : implicano D'Annunzio, senz'altro Marinetti, ma anche il fenomeno di moda letteraria, la relatività e discutibilità del giudizio estetico, l'impostura inerente al successo mondano, assimilato a una specie d'imbonimento da fiera commerciale. Del resto, quando avrà in mano la prima versione dei futuri *Canti Orfici*, il manoscritto de *Il più lungo giorno*, Soffici riconoscerà subito che questa

La notte della cometa. Il romanzo di Dino Campana, Torino, Einaudi, 1984.

10 In fin dei conti, come già si poteva intravedere nel giudizio di Boine (nota 5) e come appare nitidamente in quello di Harrison (nota 9), i due versanti di queste critiche a Campana si ricongiungono facilmente, senza bisogno di giustificazioni : al pazzo, è facile negare, anche senza dirlo (e senza precisare in cosa consista la sua pazzia), la facoltà di padroneggiare (senza precisare cosa significhi) pienamente i suoi stessi riferimenti culturali e intellettuali, partendo dalla convinzione che non li intende, o li intende poco e male, o li utilizza comunque in modo anomalo.

11 D. Campana, *Opere...* cit, p. 68.

12 Dino Campana, *Inediti*, raccolti a c. di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1942, p. 67. Ora anche in D. Campana, *Opere...* cit, p. 177.

13 M. A. Bazzocchi, *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*, San Cesario di Lecce, Manni, 2003, p. 65-66.

scrittura risponde, in modo preciso e potente, per atto poetico e non in teoria, a quel che le avanguardie andavano cercando¹⁴: « una poesia europea musicale colorita », come la definì lo stesso Campana in un colloquio col medico Carlo Pariani, venuto a intervistarlo alcune volte in manicomio tra il 1926 e il 1930¹⁵.

Campana infatti non si limita ai dibattiti italo-italici del suo tempo¹⁶ e dice « europea » la propria poesia a ragion veduta. Così, in un altro inedito, si richiama a Mallarmé, in termini tutt'altro che pedissequi :

O poesia tu più non tornerai
Eleganza eleganza
Arco teso della bellezza.
La carne è stanca, s'annebbia il cervello, si stanca
Palme grigie senza odore si allungano
Davanti al deserto del mare
Non campane, fischi che lacerano l'azzurro
Non canti, grida
E su questa aridità furente
La forma leggera dai sacri occhi bruni
Ondulante portando il tabernacolo del seno :
I cubi degli alti palazzi torreggiano
Minacciando enormi sull'erta ripida
Nell'ardore catastrofico¹⁷

È questa una vera e propria dichiarazione di poetica che, a prima vista, accoglie e fa sua la lezione del grande poeta francese. I primi versi riecheggiano l'affermazione mallarmeana dell'impossibilità della poesia, denunciano una sorta di « crise de vers¹⁸ », di sfinimento della possibilità della bellezza. L'enunciato « la carne è stanca » consolida questa pista, per l'evidente vicinanza con le parole iniziali di *Brise marine*: « la chair est triste ». Mallarmeani anche i « canti » e le « campane », che rimandano a *L'azur*,¹⁹ dove il poeta francese dice la *hantise* dell'infinito: « En vain ! l'Azur triomphe, et je l'entends qui chante/ Dans les cloches. » Negli anni Dieci in Italia, il

14 Non si può escludere che lo « smarrimento » del manoscritto dallo stesso Soffici sia stato, se non un deliberato tentativo di omicidio simbolico, almeno un atto sintomatico, motivato dalla gelosa convinzione che *questa* poesia, di un ignoto nomade toscoemiliano estraneo ai cenacoli della cultura alternativa ufficiale, si sarebbe imposta come capolavoro, mentre molti dei poeti allora decantati da *Lacerba* sarebbero finiti nell'oblio. Si sa però che qualche mese l'uscita dei *Canti Orfici*, Soffici pubblicò nel numero del 15 novembre 1914 della rivista tre componimenti tratti dalla raccolta (*Sogno di prigionia*, *L'incontro di Regolo* e *Piazza Sarzano*), definendoli (forse pentito, comunque sincero), con parole di fortissimo entusiasmo, « tre pezzi di minerale poetico ».

15 Cfr. C. Pariani, *Vita non romanziata di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*, Vallecchi, Firenze, 1938. La parte dedicata a Campana viene poi ripubblicata separatamente: C. Pariani, *Vita non romanziata di Dino Campana*, Milano, Guanda, 1978.

16 Soffici, ancora, è fra i primi ad aver segnalato l'ampiezza e la dimensione internazionale della cultura di Campana: « Le idee dei massimi pensatori antichi e moderni erano familiari a Campana, così i fatti delle storie dei vari popoli, i capolavori letterari del passato, mentre neanche la produzione della modernità più moderna aveva segreti per lui. » A. Soffici, *Ricordi di vita artistica e letteraria* [1930], Firenze, Vallecchi, 1942, p. 149.

17 D. Campana, *Opere...* cit., p. 177. Seguiamo fedelmente la punteggiatura così com'è riportata sia da Falqui che da Vassalli e Fini.

18 Dal titolo di una celebre prosa scritta da Mallarmé pochi anni prima della morte.

19 *L'azur* è stato pubblicato per la prima volta nel 1866 in *Le Parnasse contemporain*, ripreso nel 1887 in *Poésies*, e poi nel 1893 in *Vers et proses*.

riferimento a Mallarmé non è scontato : ciò dice quanto Campana, già prima del 1914, si situi oltre le esigue frontiere culturali della penisola, e come stia già inserendo la propria parola poetica in un concerto supranazionale. Tanto più che la lezione mallarmeana, che rappresenta allora una delle punte più avanzate della poesia europea moderna, viene sì accolta, ma per essere superata : ridiscussa e, in fin dei conti, riformulata dal poeta di Marradi, che le impone almeno due correttivi, per definire una poetica originale, tipica della sua cifra.

Un primo correttivo, relativo al grado di potenza eversiva della *vocazione* – anche in senso etimologico²⁰ – poetica : « Non campane, *fischi* che lacerano l'azzurro// Non canti, *grida* ». In Mallarmé, l'ossessione dell'Infinito, l'*idée fixe* della Bellezza, il richiamo della (e alla) Poesia si traducono in suoni che restano tutto sommato eleganti, almeno rassicuranti, in quanto continuano a pertenero alla sfera dell'*artificium* (« canti », « campane ») ; per Campana, i sintomi della *hantise*, della presenza assillante e inafferrabile di « Ella » (la Chimera, la Notte...), diventano decisamente più violenti (« fischi », « grida », e più avanti « furente », « minacciando », « erta ripida »), accennando all'impossibilità vera e propria di dare forma estetica alcuna all'« ispirazione » poetica²¹, e anticipando il trionfo del caos che insidia i *Canti Orfici* dall'inizio alla fine, e si impone nella « Visione di Grazia » riferita nella poesia di chiusura, *Genova*. La poesia va perseguita con un « ardore catastrofico » che preannuncia – dal momento che la poesia non può essere disgiunta dalla vita – la tragedia esistenziale, cui Campana sa, e in un qualche modo sceglie o accetta di essere destinato.

Il secondo correttivo riguarda appunto questa connessione intima, genetica, tra arte e vita. Abbiamo detto che Campana sembrava, in un primo tempo, suffragare la tristezza della carne deplorata da Mallarmé in *Brise marine* : « La carne è stanca. » Questa apparente comunità di sentimento viene però contraddetta pochi versi dopo, per evidenziare ancora meglio il divario, anzi l'incompatibilità tra le due poetiche sulla questione decisiva del desiderio : una fugace presenza femminile, « une femme qui passe »²², una *passante* baudelairiana – « La forma leggera dai sacri occhi bruni/ Ondulante portando il tabernacolo del seno » – smentisce che la carne sia triste per forza e debba essere sempre stanca, adombrando invece la sacralizzazione del corpo della donna e dell'atto sessuale, così pregnante nella poetica campaniana, ed evocando al contempo la possibilità di un'arte più alta di tutte le possibilità dell'arte, incarnata non nei libri (« et j'ai lu tous les livres », continuava Mallarmé dopo aver affermato che « la chair est triste »), bensì nelle *creature* (« forma leggera »).

20 L'esser chiamati, ma anche il chiamare. Si pensi ai versi finali de *La Chimera* : « E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera »... D. Campana, *Opere...* cit., p. 24.

21 Sempre altamente consapevole di se stesso e della propria arte, il « matto » Campana, dal manicomio dove è rinchiuso ormai da anni, rilascia questa dichiarazione a Pariani : « non potevo vivere in nessuna forma ». C. Pariani, *Vita non romanizzata di Dino Campana* cit, p. 47.

22 *Une femme qui passe* è il titolo di un altro inedito, in D. Campana, *Opere...* cit., p. 169.

Troppo spesso, la critica si limita a una rassegna delle reminiscenze nel testo di Campana senza porsi il problema della loro funzione²³. Ora, il confronto con Mallarmé è paradigmatico di come Campana si rapporti ai propri modelli letterari e culturali: in modo mai servile, ma sempre piegando le poetiche altrui ai fini della propria estetica. Si potrebbero compiere molti esami comparati, simili a quello da noi proposto in questa sede, convocando Goethe, D'Annunzio, Carducci, Baudelaire, Rimbaud, Whitman, Nerval, Novalis, Hölderlin, Poe, Schuré, Nietzsche ed altri ancora²⁴: ogni volta, il poeta di Marradi dimostra, da un canto, una conoscenza profonda e di prima mano²⁵ – davvero singolare, per non dire unica nel panorama culturale italiano dell'epoca – degli autori in questione; e, d'altro canto, una totale indipendenza da ogni canone obbligato, da ogni forma di sudditanza rispetto alla celebrità o grandezza altrui. In lui, la citazione non è mai semplice omaggio, il suggerimento accolto da altri non è ma suggestione, ma scambio, dialogo, dialettica, e, in ultima analisi, illustrazione del proprio percorso artistico-esistenziale.

Si pensi a come, nella *Notte*, vengono narrate le varie tappe che portano l'io poetico da una sorta di immedesimazione con il Faust goethiano a una poesia-esistenza segnata dalla fuga, dal tumulto, dallo smarrimento delle coordinate spaziotemporali, da una forma di religione della natura, dall'erotismo mistico²⁶. Si veda anche l'inizio di *Firenze*, in cui, come ha notato Fiorenza Ceragioli²⁷, la prima frase e un inciso successivo riprendono quasi testualmente i versi 113-117 del *Ditirambo I* dell'*Alcyone*:

Firenze giglio di potenza virgulto primaverile. Le mattine di primavera sul'Arno. La grazia degli adolescenti (che non è grazia al mondo che vinca tua grazia d'Aprile) [...]

Campana, *Firenze*

23 Così, Maura Del Serra ha studiato con grande attenzione la presenza di Mallarmé nella poesia di Campana; ma, insistendo sulla ripresa, condotta con « minuziosa fedeltà », dei *leitmotive* mallarmeani (M. Del Serra, *L'immagine aperta: Poetica e stilistica dei Canti Orfici*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 189), senza cogliere come vengano invece rivisitati e contraddetti, rischia di far credere che il piccolo poeta italiano sia una specie di « discepolo » del grande poeta francese...

24 Moltissimi i critici che hanno puntualmente evidenziato le « fonti » campaniane, dalle più ovvie a rimandi talvolta meno scontati. Fra innumerevoli riferimenti possibili, oltre agli ormai classici studi di Galimberti, Del Serra, Bonifazi, Ramat, Turchetta e molti altri, solo qualche esempio più recente: AAVV, *O poesia tu più non tornerai. Campana moderno*, a c. di M. Verdenelli, Macerata, Quodlibet, 2003, in particolare (ma non solo) il contributo di Carlo Vecce, « "O divino primitivo". Leonardo in Campana », pp. 237-257; in Costanza Melani, *Effetto Poe.flussi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze, Firenze University Press, 2006, la parte dedicata a « Poe e Dino Campana », p. 145 et sq; Lucia Wataghin, *La Chimera di Dino Campana e altre Chimere*, in « Revista de Italianística », Universidade de São Paulo, XVI, 2008, p. 37-43. Pure molto importante la lettura di A. Zanzotto, *Il mio Campana*, a c. di F. Carbognin, Bologna, CLUEB, 2011, per le associazioni libere tra Campana e altri grandi autori (Rimbaud, Hölderlin...), « fondatori » per il poeta di Pieve di Soligo. Rimando poi ancora al mio *Dino Campana...* cit, pp. 54-131.

25 Come ho già accennato, vari autori a cui Campana si appella non erano ancora stati tradotti in italiano, ed alcuni erano forse sconosciuti anche ai più solerti operatori culturali del tempo. Anche nel caso di autori già celebri in Italia, come Goethe o Verlaine, Campana risale comunque alla fonte in lingua originale. Così anche per quanto riguarda Nietzsche che Campana legge, come ha dimostrato Neuro Bonifazi, senza la mediazione-trasposizione dannunziana. Cfr. N. Bonifazi, *Dino Campana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1978.

26 D. Campana, *Opere...* cit, pp. 12-14.

27 Vedi il commento di F. Ceragioli all'edizione Vallecchi 1985 dei *Canti Orfici*, p. 193. Poi in D. Campana, *Canti Orfici*, Milano, BUR, 1989, p. 354-355.

o Fiorenza, o Fiorenza,
giglio di potenza,
virgulto primaverile ;
e certo non è grazia alcuna
che vinca tua grazia d'aprile

D'Annunzio, *Ditirambo I*

Ma la conclusione del paragrafo in cui avviene questa ripresa rivela non trattarsi di « reminiscenza », o di sacrificio obbligato al divo poetico per eccellenza, bensì di una affermazione programmatica della propria grandezza : « mentre *pure nostra* è la divinità del sentirsi oltre la musica, nel sogno abitato di immagini plastiche ! » (il corsivo è mio). L'« immaginifico », cioè, non è l'unico ad attingere al sublime poetico ; anzi, l'autore di *Firenze*, nel momento dell'inevitabile confronto con il « Vate grammofono »²⁸, denuncia al contempo la falsità-facilità della sua arte, e forse dell'arte tutta : le « immagini plastiche », forme fin troppo prevedibili e scontate di bellezza, vengono costantemente contestate nella scrittura di Campana dal movimento, dalla fuga, dalla ricerca di « colei che piega, che piega e non posa »²⁹, di una poesia cioè che non si lasci mai racchiudere e rappareggiare nella propria eleganza formale.

Il fatto che nei *Canti Orfici* abbondino i rinvii ad opere – scritte e non, artistiche e non – altrui attesta l'ingenuità o la goffaggine culturale del poeta solo agli occhi degli ingenui e dei goffi – agli occhi, cioè, di chi non legge con sufficiente attenzione o umiltà la poesia del « Mat' Campana » come lo chiamarono, sembra, non pochi suoi compaesani³⁰. Invero, il fenomeno intertestuale nei *Canti Orfici* ha significati ben più fondamentali. Oltre alla funzione già descritta di scambio dialettico con altre voci (utile, se non inevitabile per definire la propria concezione e pratica dell'arte e dell'esistenza), le costanti reminiscenze dicono altresì qualcosa del processo che governa la scrittura, e lo stesso pensare : « denn wir leben wahrhaft in Figuren »³¹, « perché noi viviamo davvero nelle figure », niente si presenta a noi se non attraverso immagini, plasmate a loro volta da altre immagini preesistenti, appartenenti a un tutto che si può chiamare cultura³². E, viceversa, la cultura (la scienza, la conoscenza, la letteratura, l'arte...), proprio nel fornirci gli strumenti per

28 Così il poeta di Marradi, in una lettera a Carlo Carrà della fine del 1917, chiama D'Annunzio, detto anche « massima cloaca di tutto il letteratume passato presente di tutti i continenti » ; dello stesso Vate, Campana aveva per altro affermato, in una lettera a Prezzolini dell'ottobre 1915, « che, poveraccio, dell'Europa moderna non capisce proprio nulla ». D. Campana, *Souvenir d'un pendu. Carteggio 1910-1931, con documenti inediti e rari*, a c. di G. Cacho Millet, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, p. 233 e p. 98.

29 *La Notte* e, con formula identica, meno la virgola, *La Verna*, in D. Campana, *Opere...* cit, p. 8 e p. 40.

30 Un significativo aneddoto : nel 2006, a Marradi per ricerche su Dino Campana, ebbi l'occasione di intratterarmi con una anziana ma arzilla signora marradese. Quando le dissi perché e per chi mi trovavo là, scattò : « ma quello era matto ! » Ora, secondo i miei calcoli, l'ultima volta che Campana potè passare in paese, la signora doveva avere... sui due anni. Si lasciò poi convincere facilmente che, matto o meno, Campana era un grandissimo poeta, di cui andar fieri a Marradi.

31 Rainer Maria Rilke, *Die Sonette an Orpheus*, XII, 1922.

32 Descartes aveva già osservato che, trattandosi di inventare un animale fantastico, l'uomo era capace solo di comporlo con elementi presi a prestito da animali esistenti. L'invenzione consiste solo nel modo di relazionare fra di loro « frammenti » ereditati.

leggere e decifrare il mondo, rende impossibile l'accesso immediato alla realtà. Il verso di Rilke è come l'equivalente poetico di un postulato della fisica quantistica, che si impone proprio negli anni in cui Campana esordisce, e che Campana sembra, se non proprio recepire in senso comune³³, intuire o anticipare. Queste considerazioni non dipendono soltanto dalla soggettività e dalle convinzioni di chi scrive. Nei *Canti Orfici*, si manifesta una acuta consapevolezza epistemologica³⁴, condensata qua e là in formule di notevole efficacia. Si pensi alla « lunga notte piena degli inganni delle varie immagini » in cui sa di vivere l'io poetico de *La Notte*, o si consideri una esclamazione come « Tutte quelle cose viste per gli occhi magnetici delle lenti in quella luce di sogno³⁵ », che ci propongono una mirabile sintesi di cosa sia il sapere contemporaneo³⁶. La cultura in atto nella poesia di Campana è quantitativamente notevole, e qualitativamente plurima³⁷. Qualora si accetti di riconoscerlo, ecco che l'incomprensione di cui ebbe a soffrire come poeta si spiega meglio : gli approcci riduttivi alla sua scrittura tradiscono non la scarsità dei suoi risultati, bensì quella degli strumenti adoperati per valutarla.

Le poste in gioco nei *Canti Orfici* circa la questione complessa – e, in ultima analisi, misteriosa – del ruolo della cultura rispetto alla scrittura, all'immaginazione, al sogno, e, quindi, circa la « natura » della memoria – personale, collettiva, culturale – rendono comunque vane le disquisizioni sull'organicità, estensione, qualità o pertinenza della « formazione » e della « cultura » del poeta di Marradi. Si veda come Campana evoca l'atto apparentemente scontato della lettura :

Entravo, ricordo, allora nella biblioteca [...]. Le lampade elettriche oscillavano lentamente. Su da le pagine risuscitava un mondo defunto, sorgevano immagini antiche che oscillavano lentamente coll'ombra del paralume e sopra il mio capo gravava un cielo misterioso, gravido di forme vaghe, rotto a tratti da gemiti di melodramma : larve che si scioglievano mute per rinascere a vita inestinguibile nel silenzio pieno delle profondità misteriose del destino. Dei ricordi perduti, delle immagini si componevano già morte mentre era più profondo il silenzio³⁸.

Come si desume da queste righe, a chi lo accuserà poi di caoticità o di ingenuità culturale, Campana aveva già risposto, ponendo la questione ben oltre quelle frontiere esigue. Chi può dire

33 Avendo egli frequentato, pur saltuariamente, la facoltà di Chimica, non si può però escludere che Campana abbia colto, anche per caso, qualche notizia circa gli ultimi sviluppi della scienza del suo tempo, germogliata poi nella sua poesia.

34 Cfr. C. Mileschi, « Dino Campana : les *Canti Orfici* et la “Visione di Grazia” », *Revue des Études Italiennes*, t. XLI, Paris, 1-4, 1995.

35 D. Campana, *Opere...* cit, p. 10.

36 Cercando anni dopo di descrivere la situazione cognitiva dell'uomo moderno, dopo le rivoluzioni epistemologiche dei primi due decenni del Novecento, Max Planck, uno dei fondatori della fisica quantistica, ricorre a una metafora che richiama precisamente la formula di Campana : « Nous nous trouvons donc dans la situation d'un homme qui ne pourrait considérer un objet qui l'intéresse qu'à travers des verres de lunettes dont il ignorerait absolument les propriétés optiques. » (M. Planck, *L'image du monde dans la physique moderne* [1933], Genève, Gonthier, 1963, p. 6. Cito dalla traduzione francese di Cornélius Heim, non avendo potuto consultare la traduzione italiana, *L'immagine del mondo nella fisica moderna*, in M. Planck, *La conoscenza del mondo fisico* [1964], trad. di E. Persico e A. Gamba, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.)

37 Cfr. C. Mileschi, *Dino Campana...* cit, p. 132-150.

38 D. Campana, *Opere...* cit, p. 63.

con certezza, di un qualsiasi ricordo, di un'immagine mentale, la fonte, precisa e univoca? Le biblioteche reali sono anche immaginarie, perché i libri si mescolano sempre con altri libri, con altre immagini d'incerta provenienza, e (ri)suscitano altri mondi da questo. Leggere significa entrare in un processo complesso, anzi del tutto misterioso, in cui dentro e fuori, mondo fisico e immaginario, passato presente futuro, vita e morte, finzione e realtà scambiano i loro attributi, letteralmente si *con-fondono* in un'esperienza intraducibile, se non per successive approssimazioni e ossimori che tradiscono la manchevolezza del linguaggio, e dello stesso intendimento. Il testo dei *Canti Orfici* è del tutto consapevole dell'insufficienza di qualsiasi strumento umano, qualora si tratti di cogliere l'essenza dei fenomeni o la natura delle cose. Così ne *La Vergine*, leggiamo :

Per rendere il paesaggio, il paese vergine che il fiume docile a valle riempie del suo rumore di tremiti freschi, non basta la pittura, ci vuole l'acqua, l'elemento stesso³⁹ [...]

Per metonimia, la « pittura », che il « divino primitivo »⁴⁰ Leonardo situava in cima a tutte le discipline di rappresentazione e di conoscenza, vale ovviamente a designare qualsiasi forma di arte umana, compresa la scrittura. L'arte, in altre parole, consiste in un fallimento programmato, in un'impresa che va certo tentata, perché non se ne può fare a meno, ma che mai approderà agli orizzonti sublimi che questa lascia, talvolta, presentire – e che altri poeti, meno onesti o più ingenui, pretendono di aver raggiunto. Nel suo tentativo di comunicare la sua intuizione del vero, del bello, dell'eterno, nessun poeta arriva mai ad alcun porto sepolto. L'unica maniera di « rendere il paesaggio », di rappresentarlo nella pienezza del suo essere, sarebbe di rifarlo adoperando « l'acqua, l'elemento stesso ». La stessa consapevolezza tragica si manifesta in un altro inedito, in cui Campana afferma l'intenzione di prendere a modello non le opere altrui, ma la natura stessa :

Nella pampa giallastra il treno ardente
Correva sempre in corsa vittoriosa
E travolto vertiginosamente
Il vergine infinito, senza posa
Mi baciava sul viso, e il continente
Grottesco e enorme cambiava la posa – immantinate, senza posa

Così il mio libro :⁴¹

« *Così il mio libro* » : Campana ambisce di scrivere un libro che, come un paesaggio, sia percorso, percosso da incessanti movimenti, e mai si fermi in una immagine fissa, in un'idea definitiva di cosa siano la vita, la verità, la poesia. Una poesia in tensione verso la Poesia, un aldilà o un aldi quà delle forme, culturali, artistiche, tutte troppo umane. Ma la Poesia resta oltre ogni

39 Ivi, p. 45.

40 Ivi, p. 37.

41 Ivi, p. 179.

possibile traguardo, la scrittura si protende in vano senza afferrare mai il segreto che « batte » dietro le forme, dietro qualsiasi forma, anche quelle che la cultura alta non ha santificato :

Qual ponte, muti chiedemmo, qual ponte abbiamo noi gettato sull'infinito, che *tutto* ci appare ombra di eternità ?⁴²

E in questa tensione vana, portata alle estreme conseguenze, la parola di Campana alla fine si sfalda, si squarcia, incapace, per la natura stessa e per la struttura stessa delle lingue umane, di accogliere la « visione di Grazia ». In *Genova*, moltiplicando iterazioni, formule astruse, giri sgrammaticati, strani giochi di parole, autocitazioni, inutili corsivi, puntini e virgolette, il poeta finisce col parodiare se stesso, inscena nel linguaggio lo scacco della sua stessa parola, incapace di immobilizzare l'immagine, di catturare fosse solo l'eco della musica delle sfere :

Quando,
Melodiosamente
D'alto sale, il vento come bianca finse una visione di Grazia
Come dalla vicenda infaticabile
De le nuvole e de le stelle dentro del cielo serale
Dentro il vico marino in alto sale,
Dentro il vico marino chè rosse in alto sale
Marino l'ali rosse dei fanali
Rabescavano l'ombra illanguidita,
Che nel vico marino, in alto sale
Che bianca e lieve e querula salì !
Come nell'ali rosse dei fanali
Bianca e rossa nell'ombra del fanale
Che bianca e lieve e tremula salì :
Ora di già nel rosso del fanale
Era già l'ombra faticosamente
Bianca
Bianca quando nel rosso del fanale
Bianca lontana faticosamente
L'eco rise un'irreale
Riso : e che l'eco faticosamente
E bianca e lieve e attonita salì⁴³

A rifiutare a tutti i costi di tributare a Campana piena padronanza stilistica, intellettuale, culturale, è facile disprezzare tali ecolalie, e addirittura interpretarle come sintomi (e prove) di un qualche morbo mentale. Per coerenza, lo stesso si faccia allora con pagine di Nerval, di Daumal, Artaud o Novarina, con quadri di Van Gogh o di Schiele – come fece Nordau in *Degenerazione* (*Entartung*, 1892), e sulla sua scorta i censori dell'*entartete Kunst*. Chi non vede invece che questi versi tormentosi accolgono, tra altre possibili letture, la grande lezione dantesca dell'assoluta insufficienza e impotenza della parola nel dire quel che il poeta ha intuito, intravisto, compreso senza comprenderlo appieno ?

42 Ivi, p. 18. Il corsivo è mio.

43 Ivi, p. 92-93. Ma riporto questo passo con un occhio su un'edizione anastatica dei *Canti Orfici*.

Ormai sarà più corta mia favella
pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante
che bagni ancora la lingua alla mammella⁴⁴.

Poeta di un tempo che è tuttora il nostro, che ha smesso di ricorrere all'« ipotesi Dio »⁴⁵ per raccontarsi il mondo, Campana si arrende, non di fronte alla contemplazione di un Creatore in cui non crede, almeno non come ci credeva Dante⁴⁶, ma, di volta in volta, all'enigma del mare, della montagna, dell'amore, del cielo stellato, di qualsiasi fenomeno... La sua poesia non si illude e non ci illude che la parola umana sia mai in grado di rendere conto di una qualche assoluta certezza o sublime bellezza, se non all'interno delle proprie figurazioni. Volenti o nolenti, si vive in una insuperabile fantasmagoria. Chi, sano di mente, crede invece di sapere davvero cosa siano la memoria, l'arte, la cultura, di capire come agiscano per farci pensare, parlare, scrivere, ricordare, sognare, di conoscere l'esatta natura della roccia o della stessa *aqua simplex*, e ignora come tra tutte le cose intercorrano legami insondabili, inganna *semplicemente* se stesso :

Così conosco una musica dolce nel mio ricordo senza ricordarmene neppure una nota : so che si chiama la partenza o il ritorno : conosco un quadro perduto tra lo splendore dell'arte fiorentina colla sua parola di dolce nostalgia : è il figliuol prodigo all'ombra degli alberi della casa paterna. Letteratura ? Non so. Il mio ricordo, l'acqua è così⁴⁷.

Christophe Mileschi, université Paris-Ouest-Nanterre

44 Dante, *Paradiso*, XXXIII, 106-108.

45 Si dice che a Bonaparte, dopo che questi ebbe letto la prima versione del suo trattato di cosmologia *Exposition du système du monde* e commentato che non vi si trovava nessuna menzione di Dio, Laplace rispose : « Citoyen premier Consul, je n'ai pas eu besoin de cette hypothèse. »

46 Sarebbe però errato fare di Campana un ateo materialista (salvo riconoscere che pure il materialismo è una fede). In *Pampa*, racconta di una nuova nascita sotto un « cielo infinito non deturpato dall'ombra di Nessun Dio », dove non deve sfuggire l'importanza delle due maiuscole.

47 D. Campana, *Opere...* cit, p. 46.