



**Letizia TAVOLO**

**Dino Campana e il doppio ritorno, oltre il ricordo e il mito**

---

Letizia Tavolo. *Dino Campana e il doppio ritorno, oltre il ricordo e il mito*, sous la direction de Alessandro Martini. - Lyon : Université Jean Moulin (Lyon 3), 2016.  
Mémoire soutenu le 03/06/2016.

---



Document diffusé sous le contrat Creative Commons « Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

UNIVERSITÉ JEAN MOULIN LYON 3

UFR Langues

Master Langues et Cultures Etrangères

spécialité Études Italiennes

*Dino Campana e il doppio ritorno, oltre  
il ricordo e il mito*

Mémoire de Master de Letizia Tavolo

Sous la direction de Alessandro Martini

ANNÉE UNIVERSITAIRE 2015/2016



UNIVERSITÉ JEAN MOULIN LYON 3

UFR Langues

Master Langues et Cultures Etrangères

spécialité Études Italiennes

*Dino Campana e il doppio ritorno, oltre  
il ricordo e il mito*

Mémoire de Master de Letizia Tavolo

Sous la direction de Alessandro Martini

ANNÉE UNIVERSITAIRE 2015/2016



## Remerciements

J'adresse mes remerciements aux personnes qui m'ont aidé dans la réalisation de ce mémoire et à ceux qui m'ont suivi au cours de ce Master.

Je remercie tout d'abord monsieur Martini qui, en tant que Directeur de ce mémoire, a toujours su me guider dans mon travail et m'a aidé à trouver des solutions pour avancer. J'ai beaucoup apprécié sa disponibilité et son sens critique qui m'ont grandement stimulé dans la réalisation du mémoire.

L'enseignement de qualité dispensé par le Master LCE a également su nourrir mes réflexions et a enrichi mon bagage culturel en renforçant ma passion pour la littérature et en me donnant des outils méthodologiques pour concevoir, structurer et rédiger un travail universitaire. Merci donc à tous les enseignants-chercheurs du Département d'Italien et de la Faculté de Langues que j'ai eu la chance de connaître au long de ces deux dernières années d'études.

Je remercie aussi toutes les personnes qui en m'écoutant et en me donnant leurs avis sur mon sujet de mémoire, m'ont encouragé et aidé dans la réalisation de ce travail.



# Sommario

Introduzione .....	2
1. «Volevo nel paesaggio collocare dei ricordi»: il ricordo come chiave di lettura dei <i>Canti Orfici</i> .....	13
1.1. Per una lettura lineare dei <i>Canti Orfici</i> : <i>La Notte</i> , <i>La Verna</i> e <i>l'Incontro di Regolo</i> .....	15
1.2. Il tempo del ricordo tra sospensione del tempo e ricerca di un passato “eterno” .....	26
1.3. La rappresentazione dei luoghi del ricordo: Campana visivo o visionario?.....	37
2. Il mito: per un'altra lettura dei <i>Canti Orfici</i> .....	48
2.1. I <i>Canti Orfici</i> tra miti cosmogonici, orfismo e riti sacri.....	49
2.2. Campana e il mito di se stesso.....	63
2.3. Gli «abbozzi di mito» tra il non-finito e il volo icario .....	74
3. I <i>Canti Orfici</i> e il doppio ritorno .....	86
3.1. Ritorno come volo verso l'«alto Cielo spirituale» e caduta nella «devastazione della notte mediterranea».....	88
3.2. L' Eterno Ritorno campaniano e il modulo stilistico dell'iterazione .....	106
Per un'etica della lettura dei <i>Canti Orfici</i> .....	127
Conclusione .....	138
Bibliografia.....	144



## Introduzione

Il tempo miserabile consumi/Me, la mia gioia e tutta la speranza/  
Venga la morte pallida e mi dica/Partiti figlio  
(Dino Campana, *Il tempo miserabile consumi* in *Il Quaderno*)

Pace non cerco, guerra non sopporto/Tranquillo e solo vo pel mondo in sogno/  
Pieno di canti soffocati. Agogno/ La nebbia ed il silenzio in un gran porto/  
[...] La vita è triste ed io son solo/O quando o quando in un mattino ardente/  
L'anima mia si sveglierà nel sole/Nel sole eterno, libera e fremente  
(Dino Campana, *Poesia facile*, in *Il Quaderno*)

La vicenda poetica di Dino Campana, accesa dallo stesso ardore che caratterizza la sua personalità e la sua biografia, è ben riassunta in queste due citazioni. Esse evocano il tema del viaggio, fondamentale nella poesia campaniana, sempre fortemente impregnata di quella stessa irrequietezza che anima i suoi vagabondaggi, le sue fughe e i suoi pellegrinaggi. Per quanto risulti agevole individuare tale aspetto nell'unica raccolta poetica del nostro autore pubblicata in vita, i *Canti Orfici*, si può constatare che esso rappresenta il nucleo macrotematico da cui si originano le complessità interpretative della poesia campaniana. Difficile è infatti stabilire di che natura sia tale viaggio, quale sia la sua meta e se essa venga raggiunta o meno. I brani sopra trascritti sono tratti dagli inediti del *Quaderno*, un insieme di componimenti e di bozze che il poeta annotò su un quadernetto di scuola. Le due citazioni riguardano il cominciamento e la fine del viaggio, ci permettono di comprendere in che modo Campana declini la tematica del viaggio e quali significati principali essa assume all'interno di tutti gli *Orfici*.

In *Il tempo miserabile consumi* il viaggio viene presentato come una possibilità di fuga e nello stesso tempo un ritorno all'eternità da cui tutti proveniamo. In questi versi abbiamo una riflessione sul tempo lineare che scorre inesorabilmente annullando ogni istante precedente e sciogliendo nel nulla ogni gioia e speranza («Me, la mia gioia e tutta la speranza»). L'obiettivo è quello di neutralizzare attraverso il viaggio fisico e spirituale la forza deteriorante del tempo. Abbiamo qui la prima componente essenziale che stimola al viaggio, un elemento che è fortemente presente in tutti i *Canti Orfici* ovvero il richiamo che incita alla fuga: Campana in questi versi sente una voce che attraverso un forte imperativo («partiti») lo incoraggia alla partenza. Nello stesso tempo, tale invito spinge anche al ritorno all'eternità che è evocata dalla figura materna della «morte pallida» la quale rappresenta per Campana il riposo eterno e la purezza delle origini spirituali dell'io. Il tono aulico con il quale la morte si rivolge al poeta sottolinea la solennità del suo viaggio e dell'invito. Il viaggio si declina quindi come impulso alla fuga, la «smania di vagabondaggio», ma anche una volontà profonda di ritornare alle origini incorrotte per sanare il conflitto doloroso tra io e mondo.

Nella seconda citazione si ripete la stessa dinamica di una partenza che è fuga da una situazione reale e tediante («pace non cerco, guerra non sopporto», «La vita è triste ed io sono solo») e di un ritorno ad una dimensione eterna (il «gran porto», «sole eterno»). Tuttavia, l'accento è posto sull'attimo della liberazione dalle sofferenze della vita e si possono individuare altri concetti attraverso cui la tematica

del viaggio si declina: l'onirismo, il misticismo e la poesia. Riprendendo e ribaltando il celebre *incipit* petrarchesco «pace non trovo e non ho da far guerra», Campana delinea una situazione iniziale di desiderio indefinito da cui si ricava lo stimolo che spinge al viaggio. Quest'ultimo è inteso in diversi sensi nel brano: è uno spostamento fisico che avviene nella solitudine («solo [...] vo pel mondo»), è di tipo onirico («in sogno») e mistico. Tutti questi elementi saranno essenziali nello sviluppo tematico dei *Canti Orfici*, ma un quarto significato è quello che assumerà un rilievo maggiore nella nostra riflessione: il viaggio inteso come itinerario poetico. L'ispirazione poetica sorge in questo passaggio, come nella maggior parte dei componimenti degli *Orfici*, in cammino e deve essere liberata («canti soffocati») dal silenzio doloroso del mondo per essere restituita ad un altro silenzio, quello pacifico ed eterno che regna nel «gran porto». Quest'ultimo è un traguardo essenzialmente spirituale perché il percorso poetico è anche inteso orficamente da Campana come ritorno mistico al «sole eterno»<sup>1</sup>, liberazione dalle catene che vincolano al mondo. Ecco quindi che abbiamo un abbozzo di tutto il percorso poetico dei *Canti Orfici*: se vita non offre alcuna consolazione al dolore del poeta, è necessario che si metta in viaggio affinché un giorno la sua anima, dopo aver attraversato il sogno (momento in cui la poesia si crea per Campana<sup>2</sup>), possa svegliarsi nel sole, nella luce che lo affranca dai suoi tedi.

Il risveglio che conclude *Poesia semplice* corrisponde all'obiettivo ultimo di tutti i *Canti Orfici*, obiettivo che è però solo un'illusoria conclusione positiva del viaggio, che si verifica soltanto nella condizione del sogno. Quando quest'ultimo terminerà, il tempo miserabile farà il suo ritorno e di nuovo il poeta solo sarà costretto a partire. Dal tema del viaggio si origina così un ciclo eterno di salite e discese in cui si succedono fughe dal tempo lineare e dal dolore dell'esistenza, attimi di felice esaltazione e momenti di amara delusione, partenze verso porti luminosi e ritorni alle ferite della vita. Da questo quadro qui solo abbozzato si muoverà tutta la nostra riflessione che cercherà di seguire il lettore di Campana nella scoperta e nell'interpretazione dei *Canti Orfici*.

Prima di entrare nel vivo delle analisi e sviluppare le nostre ipotesi, è necessario però introdurre alcune questioni di ordine generale importanti per inquadrare Campana nel suo periodo storico e per capire come la sua opera sia stata recepita dalla critica. Innanzitutto, bisogna ammettere che riflettere sulla poesia di Campana significa anche interrogarsi sulla sua biografia e sulla sua persona, in quanto sono presenti forti connessioni tra la vita e l'opera del nostro autore, come afferma Vassalli: «l'opera di Dino Campana è la scrittura della sua vita, in senso letterale e anche nel significato etimologico: è la sua biografia»<sup>3</sup>. Sappiamo tuttavia che non è mai opportuno stabilire corrispondenze meccaniche tra vita e

---

<sup>1</sup> Il risveglio nel sole eterno fa pensare alla lirica degli *Orfici* intitolata *Immagini di viaggio e della montagna* che comincia in questo modo: «...poiché nella sorda lotta notturna/La più potente anima seconda ebbe frante le nostre catene/Noi ci svegliammo piangendo ed era l'azzurro mattino». In questo *incipit* è la lotta notturna ciò che porta al ritrovamento della libertà spirituale e non il viaggio. Tuttavia, quest'ultimo si verifica spesso in Campana di notte. I viaggi possono peraltro essere concepiti come itinerari difficili in cui si sorpassano ostacoli posti dinnanzi dal destino, in cui si «lotta» contro se stessi. Dino Campana, *Canti Orfici*, a cura di Fiorenza Ceragioli, Milano, BUR, 2014, p. 145.

<sup>2</sup> Ceragioli commenta così i versi riferiti alla Chimera presenti nella *Notte*: «Come un sogno uscito da innumerevoli sogni», scrivendo che «il sogno è il momento della poesia nel suo farsi». Ivi, cit. p. 120n e 218n.

<sup>3</sup> Sebastiano Vassalli, *Un po' del mio sangue*, Milano, BUR, 2005, p. 289.

poesia di uno scrittore connettendo l'una all'altra attraverso legami di causalità. Proprio questo fu però l'errore commesso nei decenni successivi alla morte del poeta marradiano da molti lettori degli *Orfici* i quali ritennero che le "stravaganze" e le complessità dei suoi versi fossero dovute alla malattia mentale che lo colpì in vita. Ad esempio Carlo Pariani, psichiatra che visitò Campana al Manicomio di Castel Pulci in cui venne rinchiuso negli ultimi anni della sua vita, fu uno dei critici che più sottolinearono i rapporti tra la sua opera e il suo squilibrio mentale. Nel 1938, sei anni dopo la morte dell'autore, il dottor Pariani pubblicò *Vite non romanizzate di Dino Campana scrittore ed Evaristo Bonicelli scultore*, uno studio che si proponeva di indagare il rapporto tra genio e follia, prendendo come caso di studio i due artisti del titolo, rinchiusi entrambi nel manicomio di Castel Pulci. Quest'opera ebbe molto successo e contribuì ad accrescere la fama di Campana poeta-pazzo (come lo aveva già definito Papini<sup>4</sup>). Numerose sono state le polemiche scatenate da questo libro che raccoglie interviste e testimonianze volte a mostrare il carattere straordinario del poeta. In epoca contemporanea esso ha però perso il suo valore critico per due principali motivi. In primo luogo, il lavoro dello psichiatra risulta tendenzioso e scorretto in quanto si percepisce chiaramente la forzatura dei suoi colloqui con Dino e la sua continua insistenza nel farlo parlare, confessare, spingerlo a ricordare. Secondariamente, esso si pone come obiettivo quello di ricercare «nella sua arte [...] gli effetti della pazzia»<sup>5</sup> e dunque adotta un approccio del testo non di tipo letterario, bensì psicanalitico, confondendo l'uomo e il poeta.<sup>6</sup>

Non è direttamente utile, ai fini della nostra riflessione, analizzare il rapporto tra la biografia tormentata e segnata dalla malattia dell'autore e la sua opera. Tuttavia, bisogna considerare che esiste una relazione stretta tra la vita e la poesia di Campana che è impossibile ignorare. Egli fu uno dei primi poeti di inizio secolo ad abbracciare la teoria di una letteratura che coincide con la vita, concezione che si pone in opposizione alle idee dell'estetismo e in particolare al motto dannunziano che dichiarava la necessità di trasformare la propria vita in opera d'arte. Per Campana non è l'arte a dover agire sulla vita e renderla uguale a se stessa, ma è la vita che per manifestarsi in tutta la sua pienezza deve farsi arte. È per questo che scriverà all'amico Emilio Cecchi nel 1917: «[i *Canti Orfici*] sono la giustificazione della mia vita»<sup>7</sup>. Inoltre la poesia per il nostro autore deve incarnarsi anche fisicamente nell'esistenza, secondo la dottrina nietzschiana che invita a scrivere col sangue<sup>8</sup>. È per questo motivo che la biografia di Campana, senza essere la spiegazione della sua poesia, è essenziale per poter capire e inquadrare meglio la sua opera. Oltretutto sappiamo che lui stesso nella dedica e nel *colophon* degli *Orfici* fa riferimenti diretti a se stesso e alla sua vita: scrive di essere «l'ultimo dei germani»<sup>9</sup>, e cita Whitman come modello

---

<sup>4</sup> Giovanni Papini, *Il poeta pazzo*, in *Passato Remoto*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1994, p. 221.

<sup>5</sup> Carlo Pariani, *Vita non romanizzata di Dino Campana*, Milano, SE, 2002, p. 66.

<sup>6</sup> Tuttavia, per quanto ingiusto e ingannevole sia, il libro del Pariani, può fornire piste utili per comprendere quali siano le occasioni che hanno dato luogo alla nascita di alcuni componimenti. Il poeta, infatti, viene interrogato sulla genesi delle sue poesie e, se il più delle volte sembra dare risposte evasive sminuendo moltissimo il valore dei suoi scritti (forse irritato dalla presenza invadente dello psicanalista), fornisce comunque degli accenni, ricordando a quale esperienza i vari testi corrispondono.

<sup>7</sup> Gabriel Cacho Millet (a cura di) *Lettere di un povero diavolo – carteggio 1903-1931*, Firenze, Polistampa, 2013, p. 140.

<sup>8</sup> «Di tutto quanto è scritto io amo solo ciò che uno scrive con il sangue. Scrivi col sangue. E allora imparerai che il sangue è spirito». Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 2008, p. 40.

<sup>9</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 108 (dedica).

di vittima della società coperta del suo sangue innocente<sup>10</sup>. Nella lettera a Cecchi del 1917 Campana spiegherà chiaramente tutto ciò affermando che «l'ultimo dei germani» e il «boy» non sono altro che due suoi *alter ego*<sup>11</sup>. La biografia del poeta è quindi una sorta di cornice che inquadra la sua opera, e che deve perciò essere conosciuta dai lettori degli *Orfici*. La percorreremo quindi brevemente ricordandone gli aspetti salienti.

Ci rifaremo alla biografia scritta da Sebastiano Vassalli in *Un po' del mio sangue* e *La notte della cometa*, nella quale lo studioso parte dall'assunto per cui «l'opera di Dino Campana è la riscrittura della sua vita e [...] tutto ciò che ci fu nella vita c'è nell'opera»<sup>12</sup>, per sostenere tesi che hanno l'obiettivo di salvare Campana dalla reputazione di poeta pazzo e di fare chiarezza su tutte le falsità che sono state sostenute sulla sua vita. L'opera di Vassalli, per quanto polemica si presenti e per quanto comporti l'ennesimo ritorno al tema della presunta pazzia di Campana, ci sembra una risorsa bibliografica molto valida perché frutto di ricerche basate sui documenti ufficiali provenienti dagli uffici amministrativi delle città in cui il poeta aveva vissuto.

Dino Campana nacque il 20 agosto del 1885 a Marradi, figlio primogenito del maestro Giovanni e di Fanny Luti. Il comune di Marradi ha la particolarità di essere situato al confine tra Toscana ed Emilia Romagna, tanto che amministrativamente è toscano, ma a livello geografico si trova sul versante romagnolo dell'Appennino. Si potrebbe affermare che questa posizione ibrida sia stata interiorizzata da Campana, il quale sente molto sua questa condizione di ambiguità che esprime forse nella sua «smania di viaggio» e nella sua spasmodica ricerca di una «patria ideale»<sup>13</sup>. In ogni caso, egli ha «un'infanzia felice»<sup>14</sup>, frequenta le scuole elementari a Marradi e le classi ginnasiali al collegio salesiano di Faenza, città molto importante per il poeta e simbolo della sua adolescenza. Essa è lo sfondo su cui si aprono i *Canti Orfici* e in cui è situata la «torre barbara, la mitica custode dei sogni dell'adolescenza»<sup>15</sup>. Nell'anno scolastico 1900/1901 Dino viene iscritto al liceo di Faenza ed in questo periodo iniziano i forti litigi con la madre, persona nervosa e instabile che temeva che il figlio avesse ereditato dallo zio la sua pazzia. Nel 1903 si iscrive alla Facoltà di Chimica di Bologna, altra città importante per l'autore, da cui trae ispirazione per varie liriche e in cui si svolge *La giornata di un nevristenico*, in cui si parla delle studentesse universitarie comparandole a cavallette<sup>16</sup>. Non si sa perché abbia optato per questi studi così lontani dai suoi interessi e dalle sue aspirazioni. Nel frattempo è ammesso all'Accademia militare di Modena, da cui viene espulso l'anno successivo per non essersi presentato agli esami al grado di sergente. La situazione familiare in casa Campana è molto tesa in quel periodo: Dino non dà più esami, abita a Firenze a casa dello zio e non conclude nulla; decide così di fuggire salendo su un treno diretto a Milano nel febbraio del 1906. Questa è la prima di numerose peregrinazioni: Campana viene fermato

---

<sup>10</sup> «They were all torn and cover'd with the boy's blood» (*colophon*). Ivi, p. 190.

<sup>11</sup> Gabriel Cacho Millet (a cura di) *Lettere di un povero diavolo*, cit. p. 137.

<sup>12</sup> Sebastiano Vassalli, *Un po' del mio sangue*, cit. p. 289.

<sup>13</sup> Gabriel Cacho Millet (a cura di) *Lettere di un povero diavolo*, cit. p. 137.

<sup>14</sup> Carlo Pariani, *Vita non romanizzata di Dino Campana*, Milano, SE, 2002, p. 33.

<sup>15</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 110.

<sup>16</sup> Ivi, p. 162.

a Genova dalla polizia e rispedito a Marradi nel marzo del 1906, poi scappa di nuovo a Milano, nel Ticino e in Francia, dove viene riacciuffato dalla polizia e riportato a Marradi. A questo punto il padre, su insistenza di Fanny, lo rinchiude nel manicomio di Imola dove gli viene diagnosticata una «demenza precoce», come risulta dalla «modula informativa» compilata dal medico, nella quale si specifica che Dino era «dedito al caffè del quale è avidissimo e ne fa un uso eccezionalissimo», in preda ad «esaltazione psichica impulsività» e che sia stato necessario ricoverarlo in manicomio per evitare che si esponesse a pericoli a causa della sua «vita errabonda»<sup>17</sup>. Ma dopo cinque mesi Giovanni Campana viene mosso da pietà per il figlio, insofferente all'ambiente del manicomio, e lo riporta a casa. La madre Fanny è contraria a tale decisione e invita il marito a procurarsi un passaporto speciale per il figlio per spedirlo a Buenos Aires da alcuni parenti. Nel frattempo Dino, nell'attesa di partire, girovaga nei dintorni di Marradi e si reca a Firenze dove ha alcuni problemi con la polizia. Nell'ottobre del 1909 parte per l'Argentina: avrebbe dovuto soggiornare a casa di parenti, ma dopo poche ore in loro compagnia a Buenos Aires Dino scappa. Inizia a viaggiare per il continente sudamericano e ne rimane molto affascinato, come mostrano i componimenti *La notte*, *Pampa* e *Dualismo*. Tuttavia, a differenza di quello che lo stesso Campana ammette, il soggiorno in Argentina dura solo qualche mese: il poeta torna in Europa nel febbraio del 1910 dove viene arrestato al confine tra Belgio e Francia perché senza documenti e rinchiuso nel manicomio di Tournay, luogo in cui si svolge il sogno descritto nella poesia degli *Orfici* intitolata *Sogno di prigionia*. Dopo alcuni mesi Campana viene dimesso e sottoposto dai genitori ad un'altra perizia psichiatrica che dà esito negativo e in settembre parte per il pellegrinaggio alla Verna documentato nell'omonima prosa degli *Orfici*. Negli anni 1911-1913 il poeta si sposta tra Bologna, Firenze e Genova, dove si aggira per le vie delle città e viene sorvegliato dalla polizia che lo sospetta di essere anarchico. In questo periodo Campana entra in contatto con la rivista *Lacerba* e il futurismo e decide di scendere di nuovo da Genova a Firenze per incontrare Papini, Soffici e Marinetti, con cui si era già scambiato alcune lettere, e consegnare loro il manoscritto *Il più lungo giorno*, che andrà però perduto. Gli anni successivi sono caratterizzati da nuovi viaggi e fughe (in Svizzera, a Firenze, a Pisa, in Sardegna, a Torino, a Ginevra). Durante questo periodo ottiene la possibilità di stampare il proprio libro *Canti Orfici* presso il tipografo di Marradi, che riprodurrà quelle mille copie che Dino venderà personalmente a Firenze nell'autunno del 1914. L'anno successivo il poeta decide di arruolarsi come volontario in guerra, veste per qualche mese la divisa con i gradi di sergente, ma viene poi fermato alla stazione di Torino e rispedito a Marradi dove viene ricoverato per nefrite. Campana è oramai malato, forse di sifilide<sup>18</sup>, ha idee ossessive, manie di persecuzione. Le sue proteste contro Papini e Soffici, che non gli avevano mai restituito il manoscritto, diventano sempre più intense, fino a sfociare in minacce. In questo periodo ha anche diversi problemi con la polizia, che lo caccia da Livorno. Dopo l'ennesima fuga il poeta incontra una poetessa molto influente all'epoca con cui aveva

---

<sup>17</sup> Sebastiano Vassalli, *La notte della cometa*, Torino, Einaudi, 2010 (e-book), p. 908.

<sup>18</sup> Vassalli sostiene che Campana non è mai stato squilibrato mentalmente prima di questo periodo, e che proprio la sifilide fu la responsabile della sua pazzia. I sintomi della sua malattia (paralisi di una parte del corpo, emicranie e quaranta giorni di febbri molto intense) sono infatti proprio quelli della sifilide per la quale non era ancora stata trovata nessuna cura all'epoca di Campana. Ivi, cit. p. 2708.

già avuto diversi scambi epistolari: Sibilla Aleramo. Tra i due nasce una breve storia d'amore, tanto intensa quanto tragica. Dino è infatti veramente malato e si comporta in modo molto violento con la poetessa, che cerca per altro di aiutarlo mettendosi in contatto con vari intellettuali fiorentini che possano pubblicare altre sue poesie e con medici per curare le sue emicranie. Ma il poeta si comporta in modo fortemente contraddittorio nei confronti della sua amante, della quale diventa ossessionato: per diversi mesi la Aleramo tenta costantemente di fuggire da lui. Ricoverato d'urgenza all'ospedale psichiatrico di Firenze nel marzo del 1918, viene dichiarato pazzo dal Tribunale e trasferito nei mesi successivi al cronario di Castel Pulci. Qui Campana passerà quasi quattordici anni, e vi morirà nel 1931, senza mai rimpiangere la sua vita precedente e dichiarando di sentirsi tranquillo e calmo<sup>19</sup>. Nei primi anni è ossessionato dall'idea dell'elettricità: «sono ipnotico in alto grado, sono tutto pieno di correnti magnetiche, faccio il medium magnetico», «posso vivere anche senza mangiare, sono elettrico», «attrassi l'attenzione della polizia marconiana e mi ruppe la testa, mi investì con una forte scarica elettrica. Credevo che mi avessero rotta una vena nel cervello»<sup>20</sup>. Questi deliri potrebbero essere una prova del fatto che Campana sia stato sottoposto all'elettroshock, tesi che sostiene Vassalli adducendo alcune prove, ma che non è considerata valida da altri biografi<sup>21</sup>. In ogni caso, quando Campana venne ricoverato a Castel Pulci, smette di scrivere («non fu mai possibile farlo scrivere»<sup>22</sup>) e taglia ogni contatto con il mondo esterno («non desidero ricevere visite»<sup>23</sup>).

Così come la poesia campaniana propone al lettore una sfida interpretativa, anche la sua vita presenta dei lati oscuri. Uno dei problemi che la biografia del poeta solleva è quello di stabilire se le affermazioni di Campana (riprese a volte nelle poesie) forniscano testimonianze veritiere o meno della sua biografia. Infatti, se da un lato possiamo ammettere che «nei *Canti Orfici* non c'è nulla di completamente inventato [e] anche i più minuti dettagli anche le cose apparentemente insignificanti hanno un loro riferimento reale o prossimo o lontano»<sup>24</sup>, dall'altro sappiamo che «Dino Campana ha raccontato balle per tutta la vita»<sup>25</sup>. Il dibattito che si è protratto per molti anni sulla fondatezza delle esperienze degli *Orfici* e sui suoi personaggi, ha appassionato la critica: persino Ungaretti vi si è inserito sostenendo che Campana non avesse affatto compiuto il suo famoso viaggio in Argentina. Per i fini di questo lavoro, non ci interessa entrare nella discussione per scandire i confini tra verità e fantasia nell'opera campaniana. Tuttavia, possiamo interrogarci sul perché dell'esistenza stessa di questi dibattiti. Senza dubbio, infatti, lo stile del poeta, che ammette esplicitamente nei suoi testi di ricordare esperienze realmente vissute, ma che nello stesso tempo trasfigura realtà e persone, contribuisce a spiazzare il lettore e creare un alone intrigante di mistero sulla sua persona e sulla sua opera. Questa ambiguità si

---

<sup>19</sup> Cfr. Gabriel Cacho Millet (a cura di), *Lettere di un povero diavolo*, cit. pp. 295-299.

<sup>20</sup> Carlo Pariani, *Vita non romanizzata di Dino Campana*, cit. pp. 22-31.

<sup>21</sup> Cfr. Sebastiano Vassalli, *La notte della cometa*, pp. 2759-2778.

<sup>22</sup> Carlo Pariani, *Vita non romanizzata di Dino Campana*, cit. p. 22.

<sup>23</sup> Lettera di Campana al fratello Manilo del 1 agosto 1928. Gabriel Cacho Millet (a cura di), *Lettere di un povero diavolo*, cit. p. 296.

<sup>24</sup> Sebastiano Vassalli, *Un po' del mio sangue*, cit. p. 289.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

riflette nei testi degli *Orfici*, nello stile poetico e nel contenuto dei versi campaniani, i quali si declinano in svariati aspetti e secondo diversi modelli artistici e poetici, disorientando il lettore.

A causa della multiformità della sua poesia, i critici hanno faticato a inserire Campana in un gruppo specifico di scrittori o in una tendenza letteraria ben precisa. Negli anni Dieci del Novecento, periodo in cui il nostro poeta fu attivo, la cultura italiana esprime una forte esigenza di rinnovamento e vuole smarcarsi dalle ingombranti figure di Pascoli, Carducci e D'Annunzio che avevano segnato e influenzato profondamente le esperienze letterarie della maggior parte degli autori di fine Ottocento e inizio Novecento. Se l'opera carducciana rappresenta un'opposizione al sentimentalismo romantico in forza di un equilibrio ideale che esprime salute e forza, le altre due poetiche manifestano una reazione al positivismo, rivalorizzano l'irrazionale e concependo la poesia come un mezzo per esaltare le passioni più sensuali (per D'annunzio) o scoprire legami nascosti tra le cose (Pascoli). In questo stesso periodo si impose anche la figura intellettuale del critico e filosofo napoletano Benedetto Croce, che fissò un vero e proprio modello di poesia. La «dittatura crociana»<sup>26</sup> di stampo idealista influenzò moltissimo poeti e scrittori italiani che applicarono nelle loro opere i due criteri principali dell'estetica crociana: l'idea secondo cui l'arte è la più nobile espressione dell'intuizione e la più originaria modalità di rapportarsi al mondo e l'importanza della storia che è sempre presente e caratterizza ogni fase dello sviluppo dello spirito. A sostenere le sue posizioni teoriche nel 1908 nacque per iniziativa di Prezzolini *La Voce*, volta a diffondere questo nuovo modello filosofico. In seguito la rivista si allontanò dal crocianesimo (Papini nel libro *Contro Roma e contro Croce* si scagliò contro il filosofo napoletano chiamato «padreterno milionario, senatore per censo»<sup>27</sup>) e elaborò diverse esperienze letterarie di tipo espressionistico, impressionistico e futuristico. Prezzolini, Papini, Soffici e Marinetti, tutti autori quasi coetanei di Campana, collaborarono e scrissero su *La Voce* e *Lacerba*, proponendo una modernizzazione dell'arte italiana per liberarla dalla pedanteria e dagli antiquati modelli pascoliani, carducciani e dannunziani.

Il poeta marradiano si inserisce quindi in questo clima culturale segnato a livello storico dall'avvento della prima guerra mondiale, che scoppì l'anno seguente la pubblicazione dei *Canti Orfici*. Il nostro autore ebbe molti rapporti con gli intellettuali della *Voce* e con altri importanti letterati italiani dell'epoca (come Cecchi, Novaro, Sbarbaro, Cardarelli, Boine, Carrà e Govoni), e ne adottò parzialmente gli obiettivi artistici di rinnovamento della cultura letteraria italiana. Tuttavia è giusto anche affermare che egli si appoggia ancora a modelli classici e suggestioni tardo ottocentesche. Nella sua antologia *Poeti italiani del Novecento* Pier Vincenzo Mengaldo sottolinea molto quest'ultimo aspetto, insistendo soprattutto sul carduccianesimo di Campana, e attribuendo uno scarso valore alla sua poesia. Per il critico, il poeta marradiano non fa che prolungare «nella sua stessa dolorosa biografia – [la figura di poeta] irrimediabilmente ottocentesca del *poète maudit* [...], senza la coscienza necessaria per

---

<sup>26</sup> Questa formula, che ha avuto molto successo nella storia della letteratura italiana moderna, è stata creata da Remo Cantoni, "La dittatura dell'Idealismo", in *Politecnico*, n. 37, ottobre 1947, pp. 3-6.

<sup>27</sup> Giovanni Papini, *Contro Roma*, Roma, Elit edizioni, 2015, (e-book), cap. IV.

trasformare il suo autentico disagio della civiltà in vera contestazione dell'ordine o barbarie distruttiva» e afferma che «si potrebbe dire di Campana quello che Debussy disse di Wagner: “fu un tramonto che può essere scambiato per un'alba”»<sup>28</sup>. Dall'altro versante della critica, Luciano Anceschi nel suo *Le poetiche italiane del Novecento* considera Campana come «uno dei testimoni capitali della poesia del secolo in Italia»<sup>29</sup>, precursore dell'ermetismo. Al di là di tale polarizzazione di giudizi, possiamo ammettere che il poeta marradiano spiazzava la critica, la quale non sa dove posizionarlo perché la sua opera possiede delle caratteristiche innovative che vanno nella direzione di una modernizzazione, ma riprende e sviluppa anche motivi tipici della letteratura di fine Ottocento (come ad esempio l'ossessione per la notte, l'interesse per le figure mitologiche, il vitalismo carducciano e il misticismo pascoliano).

La difficoltà che si incontra nel dover collocare Campana nel panorama letterario dei primi del Novecento è però solo uno dei problemi critici che si possono rilevare. Essa deriva infatti da altre problematiche di ordine interpretativo presenti nei testi degli *Orfici*, a partire dalle quali si svilupperanno le nostre riflessioni. Alla fine della lettura degli *Orfici*, il libro risulta “incomprensibile” non solo a livello razionale, ma anche sul piano emotivo. Le emozioni che il poeta suggerisce sono infatti così diverse, variegata e confuse tra loro da non riuscire a fornirci direttive più o meno sicure sulle quali costruire un'interpretazione: «tutto ci viene a mancare al momento di tentare un minuscolo bilancio. Campana sfugge ai nostri calcoli»<sup>30</sup>. Tale insicurezza interpretativa si spinge così in profondità che arriva a mettere in discussione il fatto stesso che Campana sia un poeta, e diversi critici hanno nutrito dubbi in proposito. Papini ad esempio, definendolo «poeta pazzo», lo squalifica dal regno della poesia credendo che non abbia l'equilibrio necessario che si addice ad un poeta<sup>31</sup>. Altri parlano di balbettii, confusioni mentali ed intoppi del pensiero<sup>32</sup>. Tutte queste perplessità derivano a nostro avviso dai forti legami che Campana intesse tra l'uomo e poeta, talvolta così stretti da impedire la distinzione tra i due. Quei critici che lasciano che sia l'uomo a predominare sul poeta, arrivano anche ad affermare che Dino Campana non è nient'altro che se stesso, una persona estremamente originale e complessa che avrebbe potuto essere tutt'altro che scrittore. «Poeta per caso» lo ha definito Gabriel Cacho Millet, autore argentino che si è occupato principalmente della pubblicazioni di alcuni importanti carteggi e testimonianze biografiche su Campana. Nonostante la sua stima per il poeta marradiano, Millet dichiara che «nelle sue poesie e nelle sue novelle poetiche non esiste nulla di programmato. Egli è poeta per caso, e ha scritto versi e novelle come avrebbe potuto essere vicecommissario di Marradi, o

---

<sup>28</sup> P. V. Mengaldo cita persino una lettera di Umberto Saba del '48: «[Campana] era matto e solo matto, è stato scambiato da molti per un vero poeta», Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1981, p. 277.

<sup>29</sup> Luciano Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 194. Significativa è anche l'opinione di Sanguineti, che considera Campana come un vero e proprio «sabotatore culturale» autore della rottura che inaugura le nuove esperienze poetiche del Novecento. Edoardo Sanguineti, *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1971, p. LIV. Anche Carlo Bo, Mario Luzi, Emilio Cecchi, Eugenio Montale (parzialmente) e Camillo Sbarbaro valutarono positivamente la lirica campaniana.

<sup>30</sup> Carlo Bo, “Nel nome di Campana”, in *Dino Campana oggi*, (a cura del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux), Firenze 18-19 marzo 1973, Vallecchi, Firenze, 1973.

<sup>31</sup> Papini Giovanni, *Passato Remoto*, cit. p. 221.

<sup>32</sup> Per esempio Gianfranco Contini e Giuseppe Raimondi.

pompieri o attore di teatro. Così i *Canti Orfici* non sono altro che brandelli arsi dal fuoco della poesia che l'orfico e selvaggio marradese non sempre riuscì a sublimare in opera d'arte come poeta "di professione"<sup>33</sup>. In queste affermazioni c'è un fondo di verità, in quanto Campana concepisce la sua poesia come frutto di una potente ispirazione che sorge improvvisamente in un paesaggio o in una situazione di particolare partecipazione. Tuttavia, il poeta marradiano sottopone i suoi versi ad un intenso lavoro di riscrittura per poter rendere attraverso la parola l'istantaneità e l'urgenza della sua ispirazione. Ciò è dimostrato dal confronto tra alcune poesie inedite e quelle degli *Orfici*: le prime sembrano essere la "brutta copia" delle seconde. Persino il manoscritto del *Più lungo giorno*, come sottolinea Fiorenza Ceragioli era una versione provvisoria degli *Orfici*<sup>34</sup>. Inoltre, sappiamo dalle lettere autografe (pubblicate dallo stesso Millet) che Campana supplica costantemente gli editori di tenere in considerazione il suo libro, e definisce gli *Orfici* «giustificazione della (sua) vita». Egli voleva quindi essere poeta, e sentiva che tutto nella sua vita era orientato verso la poesia. Non ci sembra perciò tanto appropriato pensare a Campana come «poeta per caso»; ci pare, al contrario, che egli si senta veramente destinato all'arte e gli sforzi che fece in vita per essere accettato come poeta non fanno che confermare tale opinione.

Mettere in dubbio che Campana fosse davvero poeta o chiedersi se lo sia per caso o volutamente, corrisponde, a nostro avviso, a fornire una risposta troppo rapida per risolvere i problemi interpretativi della poesia campaniana. Dal punto di vista dallo stile, ad esempio, affermare che le ripetizioni ossessive e le frequenti rotture sintattiche che producono enunciati apparentemente senza senso siano frutto della follia o dell'improvvisazione di chi le ha scritte, ci sembra una soluzione troppo semplicistica. E anche dal punto di vista del contenuto, ritenere che le differenti influenze culturali che il poeta assorbe siano troppo varie e si manifestino nella poesia in modo casuale e inconsapevole<sup>35</sup>, significa a nostro avviso liquidare troppo sbrigativamente un problema interpretativo. La complessità della poesia campaniana deriva infatti dalla difficoltà di una ricerca poetica e spirituale che vuole emulare l'arduo viaggio orfico che il poeta intraprende, e la lunga tortura spirituale che esso comporta. Nel loro sviluppo contorto e tormentato i versi campaniani rifuggono ogni tentativo di sistematizzazione in categorie ideologiche, poetiche o artistiche. Poche sono le possibilità di spiegare logicamente i *Canti Orfici*, di districare le complessità di un poeta che dichiara esplicitamente di non volersi sacrificare «all'assurda e mostruosa ragione»<sup>36</sup>. I diversi pareri contrastanti dei critici, anche in merito ad alcuni specifici passaggi degli *Orfici*, non possono che testimoniare proprio la sua intolleranza verso quei concetti che tentano di risolverla o comprenderla in modo definitivo<sup>37</sup>. Pensiamo alla quarta strofa della poesia *Genova* che conclude la raccolta e che continua ad essere motivo di discussione tra i critici che si sforzano di trovare una prospettiva interpretativa che possa cogliere il senso ultimo di tale

<sup>33</sup> Gabriel Cacho Millet, *Dino Campana fuorilegge*, Palermo, Novecento, 1985, p. 12.

<sup>34</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 11. Introduzione a cura di F. Ceragioli.

<sup>35</sup> Cfr. Pier Vincenzo Menegaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit. p. 277.

<sup>36</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, p. 176.

<sup>37</sup> «Campana figura un testimone piuttosto scomodo per una lirica pronta agli schemi», Luciano Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, cit. p. 194.

componimento e «la sconcertante novità di quel linguaggio poetico»<sup>38</sup>. Ma già dalla *Notte*, prima composizione degli *Orfici*, la poesia campaniana rivela il suo carattere ambiguo e contraddittorio. Subitanei spostamenti temporali e spaziali, seguiti da immobilità e apparizioni fulminee, scene di vita quotidiana e visioni fantastiche: questi e tanti altri sono gli elementi che affascinano e soprattutto destabilizzano il lettore.

L'obiettivo della presente riflessione è quello di partire da tale complessità della poesia campaniana per tentare di trovare una chiave interpretativa che possa permettere di capire le ragioni di questa problematicità ermeneutica. Tenteremo di provare che al carattere "improvvisato" dell'opera di Campana, al suo fornire più indicazioni contraddittorie e all'utilizzo di uno stile che evidenzia l'irrazionalità, corrispondono scelte poetiche ben precise che manifestano un'intensa ricerca spirituale, un tentativo di emulare la poesia nel suo farsi. Seguiremo quindi il lettore nel suo cammino di scoperta dei *Canti Orfici*, restando fedeli al testo e a quello che Campana sembra suggerire in esso.

Si partirà dall'elementare, dal primo e più semplice dato che appare nell'opera: il ricordo. Ci sono vari indizi che l'autore dissemina nel testo e che permettono a noi lettori di riconoscere la corrispondenza tra i suoi versi e alcuni avvenimenti della sua biografia. Campana racconta esperienze di vita vissuta filtrandole e sublimandole attraverso il linguaggio poetico. Tutto si configura così come ricordo: i tramonti misteriosi che avvolgono la *Notte* corrispondono a quelli in cui il poeta visse la sua prima esperienza sessuale accompagnato da alcune prostitute («la matrona» e l'«ancella» della *Notte*), Regolo, vagabondo e *alter ego* dell'autore, appare nella poesia, così come nella vita di Campana, in modo imprevisto, invitandolo ad un altro viaggio, e le città vengono descritte e raffigurate proprio come una volta le si era osservate. Il tempo e lo spazio sono quelli del ricordo, anche se quest'ultimo possiede dei caratteri peculiari in Campana. Gli assi spaziali e temporali infatti, sottoposti all'azione della memoria, si deformano fino ad arrivare a dissolversi: il passato diventa un'atmosfera mitica ed eterna, e i luoghi perdono la loro coerenza spaziale. Questi caratteri preponderanti della lirica campaniana creano ambiguità se affrontati attraverso la lettura lineare del ricordo. Si vedrà dunque, attraverso analisi testuali e riferimenti ai testi, che il ricordo non può essere una valida chiave interpretativa dei *Canti Orfici*.

Si troverà allora un'alternativa al ricordo seguendo un'altra pista fornitaci da Campana nella sua opera prendendo in considerazione i frequenti passaggi che insistono sul mito. In vari momenti della sua poesia, appaiono infatti scenari sospesi nel tempo in cui il mondo è colto nei suoi caratteri primigeni e popolato da creature dall'aspetto divino. Tale prospettiva interpretativa ci sembrerà, inizialmente, convincente perché comprovata da varie suggestioni ed elementi presenti in modo anche esplicito nei testi. Del resto, analizzando alcune lettere e testimonianze scritte e relative a Campana, si constaterà che c'è in lui la volontà di creare un mito di sé per identificarsi in varie figure come quella di Orfeo o

---

<sup>38</sup> Luigi Bonaffini, «Ordine e disordine in Campana, "Genova" e la questione della quarta strofa» in *Forum Italicum*, Vol. 13, n. 3, 1979, (consultato online il 5/03/2016), <http://www.campanadino.it/affondi/261-luigi-bonaffini-ordine-e-disordine-in-campana.html>.

Faust. Tuttavia, anche tale prospettiva non potrà essere accettata: a ben vedere infatti Campana non è mai nel mito e non fa che compiere sforzi per accedervi sebbene ogni ingresso in tale dimensione gli sia costantemente negato. Non gli rimangono quindi, come afferma Montale, che «abbozzi di mito»<sup>39</sup>, fugaci «visioni di Grazia»<sup>40</sup> di questa realtà ideale e illusoria.

Nella terza parte della riflessione si tireranno le somme per capire che forse l'unico mito che si addice davvero a Campana è quello di Icaro, anche lui un «fanciullo» che non riesce a pervenire all'«alto Cielo spirituale»<sup>41</sup> a cui ambisce. Il poeta marradano e l'antieroe greco effettuano entrambi un doppio ritorno: il primo è diretto alla «patria spirituale ideale»<sup>42</sup> verso cui essi si sentono attratti, il secondo è una caduta rovinosa verso il punto di partenza. Il viaggio poetico di Campana si configura quindi come un circolo di decolli e atterraggi che esprime tutta l'ansia e il tormento che l'autore prova in merito al raggiungimento della sua chimerica poesia pura. Mostriamo che quest'ultima è il traguardo ideale a cui ogni suo verso tende, e vedremo come le spirali prodotte dagli sforzi poetici si incarnino nel suo stile. Uno stile che evolve a partire dalla teoria nietzschiana dell'Eterno Ritorno che Campana interiorizza e rielabora a suo modo proponendola attraverso il modulo stilistico dell'iterazione. Ritornando eternamente al punto di partenza, il poeta è costretto ad affrontare il dolore continuamente ripetuto del ritorno al suolo, ma anche a rivivere per un infinito numero di volte l'esperienza positiva dell'avvento dell'ispirazione poetica che implica nuovi slanci verso il «sole eterno».

In conclusione di questo percorso, svilupperemo una riflessione sulle varie interpretazioni fornite nel corso del lavoro. Ci accorgeremo di essere stati coinvolti nel movimento rotatorio e ripetitivo della poesia campaniana: non abbiamo ottenuto una chiave di lettura definitiva dei *Canti orfici* e siamo costretti a ripetere anche noi per l'ennesima volta il nostro viaggio ermeneutico. Si cercherà quindi di tirarci fuori da tale dinamica per inquadrare la problematica interpretativa dei *Canti Orfici* dal punto di vista dell'essenza della poesia e attraverso una prospettiva di tipo etico. Scopriremo quindi che la forza della poesia di Campana sta in quelli che egli riteneva essere il suo limite. È impossibile per la parola poetica raggiungere il traguardo del «grande porto tranquillo» e liberare i «canti soffocati» dall'oppressione della triste vita, ma proprio tale impotenza le fornisce una grande forza espressiva. La tensione non si esaurisce mai in Campana, essa è sempre accesa: ad ogni caduta il poeta non cesserà mai di udire e rispondere all'eterna esortazione: «Partiti figlio».

---

<sup>39</sup> Eugenio Montale, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1986, p. 258

<sup>40</sup> Espressione che Campana usa in *Genova* come introduzione alla famosa quarta strofa che descrive la visione di Grazia, *Canti Orfici*, cit. p. 187.

<sup>41</sup> Espressione usata da Campana in *Firenze*, *Canti Orfici*, cit. p. 154.

<sup>42</sup> Campana scrive a Cecchi nel 1917: «Cercavo idealmente una patria pur non avendone». Gabriel Cacho Millet (a cura di), *Lettere di un povero diavolo*, cit. p. 137.

# 1.«Volevo nel paesaggio collocare dei ricordi»: il ricordo come chiave di lettura dei *Canti* *Orfici*

Per poter cominciare il nostro cammino interpretativo sarà necessario metterci nelle stesse condizioni del lettore che affronta per la prima volta le pagine dei *Canti Orfici*. Si dovrà dunque aprire il libro e seguire la prima indicazione che Campana fornisce. Ci accorgeremo che proporsi tale obiettivo nel caso della poesia campaniana significa cominciare dal più semplice, dall'elementare. Partendo da qui ci spingeremo dunque sempre più in profondità (come sembra che ci inviti lo stesso Campana) nella rete di sensi e controsensi dei *Canti Orfici*. All'inizio si dovrà perciò partire da una lettura immediata e lineare per arrivare a mostrare da un lato la legittimità di tale interpretazione che potrebbe essere definita letterale e autobiografica, e dall'altro i suoi limiti.

Innanzitutto, bisognerà, quindi, porsi i più semplici e basilari interrogativi che sorgono alla chiusura del libro: - Cosa sono gli *Orfici*? Da dove nascono? -. Queste domande, per quanto ingenuo e generico possano sembrare, sono in realtà giustificate da un'unica e apparentemente definitiva risposta: i *Canti Orfici* sono ricordi, una raccolta poetica che nasce dai racconti dei viaggi, delle esperienze e delle impressioni dell'autore presentate attraverso il filtro della poesia. Ci soffermeremo, quindi, proprio su queste ultime due affermazioni, presentandone la loro validità che è riscontrabile nei testi, nelle dichiarazioni del poeta e nelle sue biografie documentate. Ci occuperemo, dunque, del ruolo del ricordo nella poesia campaniana, ricordo che sarà inteso nel senso più comune di semplice rievocazione di un passato vissuto, mostrando la corrispondenza tra il contenuto dei versi e le esperienze del poeta. Del resto, la prima parola dei *Canti Orfici* è proprio «ricordo» e lo stesso poeta dichiara nel corso di una sua intervista con il medico Pariani di voler «nel paesaggio collocare dei ricordi»<sup>1</sup>. Sia per quanto riguarda il tempo, sia per quanto riguarda lo spazio si può ammettere che Campana presenti delle esperienze vissute e ricordate.

Il meccanismo di riproduzione del vissuto, d'altronde, non è particolarmente complesso, e se applicato alla poesia di Campana contribuisce a chiarificarla e collocarla, forse, ad un livello più “a portata d'uomo”: tutti possiamo, appunto, ricordare. Questa prima chiave di lettura fondata sulla correlazione tra poesia e vissuto, per quanto semplice e immediata sembri, trova delle giustificazioni anche nell'ambiente culturale e artistico che circondava il poeta marradiano, soprattutto nell'impressionismo letterario della *Voce*. Del resto, in una delle rare occasioni in cui Campana accenna alla genesi della sua poesia, egli afferma: «Viaggiando avevo delle impressioni d'arte; le scrissi»<sup>2</sup>. Quest'asserzione rappresenta uno degli elementi che rendono lecita la corrispondenza tra materia della poesia e esperienze ricordate. Peraltro una tale affermazione rinvia alla poetica romantica della poesia inglese

---

<sup>1</sup> Pariani Carlo, *Vita non romanizzata di Dino Campana*, cit., p. 30.

<sup>2</sup> Ivi, p. 40.

dell'Ottocento, che intrattiene rapporti molto stretti con la pittura impressionista. Pensiamo, in particolare alla definizione dell'essenza della poesia elaborata da William Wordsworth: «emotions recollected in tranquillity».<sup>3</sup>

Tuttavia, nel corso delle analisi delle varie poesie che forniscono esempi a sostegno di tale interpretazione degli *Orfici*, non si potrà fare a meno di rivelare la presenza di alcuni elementi che insinuano nel lettore dei forti sospetti, i quali lo renderanno sempre più consapevole dei limiti di questa prospettiva. Tali dubbi in merito all'efficacia del ricordo come strumento interpretativo degli *Orfici* diventeranno a mano a mano sempre più frequenti ed ingombranti, tanto che ci si sentirà obbligati a rivedere la stessa nozione di “ricordo”. Essa chiederà di essere approfondita e riconsiderata in quanto si rivelerà essere non un semplice recupero di ciò che non è più, ma un filtro, uno strumento di scandaglio in dimensioni che trascendono il passato e vanno oltre a quanto è ricordato.

Si vedrà che Campana non ricorda solo nel senso più immediato che tale azione ha. Il suo non è un movimento da un punto a un altro a esso anteriore sulla linea del tempo. Il poeta non ritorna mai indietro per rivivere delle esperienze, ma tenta di continuo di spingersi oltre al suo passato per trascenderlo, slanciandosi in una dimensione altra da quella del vissuto. Tutta la sua poesia è quindi tesa in uno sforzo poetico che coinvolge corpo e mente, una tensione che ambisce ad una sublimazione misteriosa, e solo vagamente definibile. Così, i versi campaniani, pur muovendo da vicende ricordate, si ritrovano ben presto, al di là del semplice vissuto, oltre le sue circoscrizioni e talvolta addirittura oltre i primordi del cosmo, laddove il tempo è sospeso e l'io ricerca misticamente la sua purezza poetica.

Forse l'obiettivo dell'autore era quello di giustificare l'esistenza scostante e tormentata<sup>4</sup>, oppure di sublimarla attraverso l'azione distillatrice della poesia. A proposito di questa ultima opzione si vedrà, infatti, più avanti, che lo slancio di Campana non si dirige solamente al di là del tempo passato del ricordo, ma anche oltre la rappresentazione del luogo del ricordo. Lo spostamento nello spazio diventa così un'occasione di sublimazione dell'io nel viaggio che non viene più concepito orizzontalmente, lungo una linea ideale (per esempio da Marradi a Firenze), bensì verticalmente attraverso continui vortici che si staccano dalla realtà. Il poeta sorpassa spesso la semplice riproduzione di quanto osservato, e tende sempre a trascendere i luoghi reali, per inserirsi in scenari misteriosi ed irreali («il panorama scheletrico del mondo»<sup>5</sup>), tanto che sogno e ricordo spesso si confondono. Quindi, anche la spazialità del ricordo perderà, di fatto, le caratteristiche sue proprie, e si trasformerà; tutto sarà sottomesso ad una prospettiva straniante, che non rievoca, ma altera il mondo attraverso la visione. Quelli che erano inizialmente solo sospetti relativi all'infondatezza di un'interpretazione semplicistica degli *Orfici*, saranno spie di caratteri ben più complessi e profondi della poesia campaniana.

---

<sup>3</sup> William Wordsworth, *Lyrical Ballads*, 1798.

<sup>4</sup> Lui stesso dichiara: «nessuno mi vuole stampare e io ho bisogno di essere stampato; per provarmi che esisto, per scrivere ancora ho bisogno di essere stampato», Gabriel Cacho Millet (a cura di), *Lettere di un povero*, cit., p. 21.

<sup>5</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 113.

Lo stesso lettore che, in un primo momento, legge le vicende di un giovane e tormentato studente che vagabonda per le città italiane, si troverà sospeso nel tempo, in una dimensione prenatale e mistica, in spazi irreali e deformati. Alla fine di questa lettura lineare della poesia campaniana il lettore rimarrà così spiazzato da dover abbandonare il prisma di lettura prima utilizzato per seguire il flusso della lirica campaniana. Il ricordo, infatti, così intensamente approfondito, sfruttato e potenziato dalla poesia di Campana, non solo è concepito in modo radicalmente diverso da ciò che comunemente intendiamo come “ricordo” ma diventa addirittura “altro da sé”. Esso sfocia in un non-luogo dove il tempo è sospeso, lo spazio trasformato e le vicende dell'uomo acquistano un particolare significato simbolico.

### 1.1. Per una lettura lineare dei *Canti Orfici*: *La Notte, La Verna e l'Incontro di Regolo*

Sappiamo che la vita dell'autore sarà per lungo tempo segnata da spostamenti disordinati, partenze e ritorni che vengono reinterpretati in chiave poetica, trascritti da una voce misteriosa che getta luci diverse su ogni vicenda per pervenire al suo valore più oscuro e profondo. L'atto mnemonico, in effetti, prende il via dalla primissima pagina degli *Orfici* che si apre proprio con: «Ricordo». I ricordi, negli *Orfici*, sono relativi a vari elementi, ma qui faremo alcuni esempi concentrandoci sul tema della città inteso come ambientazione delle esperienze ricordate (prendendo Faenza come esempio), su quello del viaggio e, infine, su alcuni personaggi degli *Orfici*. Innanzitutto, però, bisognerà riflettere sulla prima parola della raccolta. La decisione di dare inizio ai *Canti Orfici* con il ricordo rappresenta una scelta che merita di essere sottolineata in quanto fornisce un indizio fondamentale sul movimento nel quale Campana vuole trascinare il lettore:

Ricordo una vecchia città, rossa di mura e turrata, arsa su la pianura sterminata nell'Agosto torrido, con il lontano refrigerio di colline verdi e molli sullo sfondo. Archi enormemente vuoti di ponti sul fiume impaludato in magre stagnazioni plumbee: sagome nere di zingari mobili e silenziose sulla riva: tra il barbaglio lontano di un canneto lontane forme ignude di adolescenti e il profilo e la barba giudaica di un vecchio: e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare e un canto, dalla palude afona una nenia primordiale monotona e irritante: e del tempo fu sospeso il corso <sup>6</sup>

Nella sezione sono presenti solo due verbi: «ricordo» e «fu sospeso». Il primo, però, è quello che determina l'inizio dei *Canti Orfici* e che possiamo considerare come verbo reggente di tutta la sezione in quanto tutte le immagini che vengono descritte sono frutto del ricordo. Inoltre, il verbo è alla prima persona singolare: bisognerà quindi interrogarsi sull'identità del soggetto. Proseguendo nella lettura, una serie di corrispondenze tra la biografia di Campana e ciò che narra nella *Notte*, ci farà immediatamente comprendere che è il poeta che parla, che ricorda e che agisce nel ricordo. Il lettore si trova subito catapultato in un passato che si ripresenta con i suoi colori e i suoi spazi aperti ed inquietanti, che egli sa essere quello del poeta.

---

<sup>6</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 109.

Lo scatto tipico del ricordare, che avviene dal presente al passato, è in questo caso immediato e contenuto nello stesso prefisso iterativo “ri” del termine «ricordo». Campana vuole subito introdurre il lettore in uno scenario che è rivissuto, ricordato dal soggetto. Si può pensare che l'autore abbia voluto suggerire al lettore ed infondergli la consapevolezza che ciò che sta leggendo sono i racconti di vicende che lui ha vissuto veramente, in prima persona, non inventati o immaginati, ma ricordati.

Importante è anche notare che, mentre nella maggior parte dei poeti moderni che sicuramente Campana legge e conosce, come Pascoli e Leopardi, il ricordo comporta la nostalgia di un ritorno all'infanzia<sup>7</sup>, in questo passaggio della *Notte*, non vi è nulla di tutto ciò. Esso si dà senza spiegazioni, quasi fosse un movimento implicito dello scrivere del poeta. E proprio la forma del verbo presente alla prima persona singolare testimonia che il poeta non vuole nascondere nulla, ricorda semplicemente, come chiunque potrebbe. Quindi, nessuna invenzione nei canti *Orfici*, ma, al contrario, un'insistenza sull'origine memoriale della poesia.

Tuttavia, già nella prima sezione della *Notte* si inizia ad avere la vaga sensazione di non essere in presenza di un semplice racconto di esperienze vissute. Tale percezione è riscontrabile nel contenuto del ricordo di questo passaggio del poema: la città turrata di Faenza. Troviamo qui un'atmosfera allucinata, dove un calore intenso, sottolineato dalle frequenti allitterazioni in «*t*» presenti nella prima frase, arde ogni cosa: «Ricordo una vecchia città, rossa di mura e turrata, arsa su la pianura sterminata nell'Agosto torrido». Persino l'acqua, normalmente simbolo di vita, è stagnante e partecipa anche lei dell'immobilità di tutto il paesaggio. Domina il silenzio, e le uniche presenze vitali sono anch'esse inserite nella quiete profonda e angosciante, quasi metafisica, del luogo. All'improvviso si leva un canto, espressione di vita (in quanto prodotto di voci umane) e dello scorrere del tempo (dato che il suono dura nel tempo), ma esso è definito «irritante e monotono»: proprio in quest'attimo, il tempo si ferma. Esattamente nel momento in cui si dà il sintomo della presenza di un tempo che fluisce e nel quale un suono si diffonde, Campana scrive: «e del tempo fu sospeso il corso». Assieme all'atmosfera irreal e allo scenario allucinato che appaiono già da questi primi versi della *Notte*, la sospensione del tempo è forse l'elemento che induce maggiormente il lettore ad iniziare a sospettare non solo della veridicità di quello che Campana racconta, ma anche delle sue intenzioni: vorrà il poeta veramente fornire un semplice resoconto di alcune esperienze di vita?

Mettendo momentaneamente da parte tali riserve, concentriamoci ora sulla «vecchia città» e chiediamoci cosa essa rappresenti per Campana e quali siano le esperienze che vi associa. Innanzitutto, essa è un luogo reale che sappiamo essere la città di Faenza, circondata, al tempo, da mura rossastre e medievali, ora per la maggior parte distrutte dalla Seconda Guerra Mondiale. Campana lo dichiara esplicitamente al Pariani: «la vecchia città è Faenza e il suo fiume è il Lamone»<sup>8</sup>. Quest'ultimo attraversa la città emiliana ed è sormontato da diversi ponti tra cui il più famoso: il Ponte delle Grazie. Il forte

---

<sup>7</sup> «E pur mi giova/La ricordanza e il noverar l'etate/Del mio dolore» G. Leopardi, *Alla luna*. «il ricordo è poesia e la poesia non è se non ricordo» Giovanni Pascoli, *Primi Poemetti: Prefazione a Primi Poemetti*.

<sup>8</sup> C. Pariani, *Vita non romanzata di Dino Campana*, cit. p. 41.

senso di vuoto e staticità che si percepisce all'inizio del poema, è dovuto all'afa che si respira a Faenza in agosto, quando Dino Campana si recò nella città durante uno dei suoi vagabondaggi. L'autore è preciso, ogni riferimento presente nel poema è esatto e relativo ad elementi concreti dell'architettura faentina: «la torre barbara», che acquisirà un ruolo fondamentale nella dinamica della scena, corrisponde al campanile ottagonale di S. Maria Vecchia, il più importante monumento medievale della città. Inoltre, gli attenti studi di Vassalli ci informano anche sulla data della diegesi del racconto: il «torrido» agosto del 1911. Campana stesso nel colloquio con Pariani conferma questa interpretazione. Nell'anno scolastico 1910-1911, il poeta era iscritto ad un corso di lingue a Firenze, ma invece di andare alle lezioni previste dal suo piano studi, frequentava quelle di letteratura, pur non essendo legalmente ammesso. Venne, però, scoperto, espulso dall'università e portato in questura con l'accusa di essere un anarchico per via della sua apparenza trasandata e del suo aspetto misterioso. Fu così che nell'estate del 1911, dopo essere stato liberato grazie all'aiuto dello zio, il ventiseienne Dino Campana compie un'altra delle sue disordinate peregrinazioni e si reca a Faenza. Questa città ha un significato importante per il poeta che vi ha frequentato, dal 1897 al 1900, le scuole medie superiori nel (cattolicissimo) Convitto Salesiano e, durante la fuga del 1911, Campana si ricorda di questi anni preadolescenziali. Mentalmente, quindi, durante la stesura della *Notte*, Campana ritorna all'11 e più specificatamente al giorno in cui conobbe il mondo della sessualità. Fisicamente, invece, torna nell'agosto dell'11 a Faenza (dove compie e ci narra la sua prima esperienza sessuale), e, in quel contesto, si ricorda della sua pre-adolescenza vissuta in questa città nel Convitto Salesiano. Per di più, i due ricordi, quello del 1897/1900 e quello del 1911, sono strettamente legati tra loro: il primo è connesso alla transizione tra infanzia e adolescenza e il secondo alla perdita dell'adolescenza (lo stesso Campana infatti, nella poesia definisce il campanile otto-cuspidale di Faenza, la «torre barbara» e «mitica custode dei sogni dell'adolescenza»<sup>9</sup>).

Il suo sembrerebbe un semplice e lineare ricordare, tuttavia ci si rende conto di come i ricordi, inseriti nello sfondo della città di Faenza, si accavallano l'uno sull'altro. E quelli che sembrano essere due (quello del 1897/1900 e quello del 1911) in realtà sono tre livelli di ricordo. Il terzo, infatti si verifica al momento della stesura della *Notte* (il verbo «ricordo» iniziale). Semplificando potremmo dire che Campana ricorda di sé durante la redazione della *Notte* (primo ricordo) che, nell'agosto del 1911 (secondo ricordo), ricordava della sua prima adolescenza nel Convitto faentino (terzo ricordo). Di fronte a questo multiplo movimento nel passato si rimane perplessi: che necessità c'è, da parte del poeta, di creare questo gioco di rinvii tra più strati del passato? Si può ipotizzare che, dietro a tutto ciò, vi sia la volontà di ricreare nella poesia quello stesso collegamento spontaneo che è presente nella sua memoria. Le sue esperienze svoltesi a Faenza sono, infatti, connesse: l'adolescenza a Faenza (1897-1900) è il periodo in cui il giovane Dino scopre la sessualità ed è scosso dai «sogni dell'adolescenza»; mentre nel torrido agosto del 1911 Dino esperisce la sessualità, compie il primo atto sessuale, la «conquista dell'ancella» che segna la fine della sua adolescenza.

---

<sup>9</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 110.

Per quanto riguarda questa prima parte della *Notte*, la lettura lineare (nonostante la sospensione del tempo nella prima sezione) sembra funzionare. Essa segue la memoria del poeta e, pur procedendo a balzi lungo l'asse temporale, non svia e rimane fedele all'esperienza vissuta a Faenza. Sofferamoci, però, sul momento del passaggio dalla descrizione del paesaggio arido e desolato della prima sezione all'incontro con le prostitute e all'iniziazione amorosa. Nella seconda sezione delle venti in cui la *Notte* è divisa, il poeta osserva la torre barbara e il viale, e ne ricorda il «mito lontano», ovvero ripensa alla sua adolescenza e, forse, a quando si trovava al cospetto del campanile faentino passeggiando da giovane scolaro, tra le vie della città: «Inconsciamente io levai gli occhi alla torre barbara che dominava il viale lunghissimo dei platani. Sopra il silenzio fatto intenso essa riviveva il suo mito lontano e selvaggio»<sup>10</sup>. Secondo il processo di trasposizione dei caratteri del soggetto nel paesaggio, tipico della poetica campaniana, un sentimento vissuto dall'uomo o, come in questo caso, un atto compiuto dall'io (il «rivivere»), vengono trasferiti ad un elemento esterno che è parte integrante del paesaggio, contesto dell'esperienza presente. Ma l'utilizzo del termine «mito», è l'elemento che più dovrebbe far riflettere. Si può avvertire il sentore che, oltre al semplice atto mnemonico, vi sia in Campana una sorta di istinto a spingersi oltre, al di là dell'evento per cercare un'origine, un legame che possa sublimarlo (in questo caso il mito); quasi fosse alla ricerca di una dimensione in grado di trascendere il ricordo.

Peraltro, nello stesso paragrafo, il poeta accenna ancora ad un mito definito «l'altro mito»: l'incontro con «Lei»<sup>11</sup>, che avviene dopo un «tocco di campana» nella notte. L'utilizzo del pronome personale femminile e della lettera maiuscola rinviano alla prima poesia dei *Notturni*, (intitolata *Chimera*) in cui la Chimera è la poesia<sup>12</sup>. Inoltre entrambe le figure sono avvolte dalla stessa atmosfera intrisa di sacralità e di erotismo. Tali somiglianze ci autorizzano, così, a stabilire un'identità tra le due, e quindi a considerare la misteriosa Lei una figurazione della poesia. Vero è che, nella *Chimera*, la Chimera-poesia è solo invocata mentre nella *Notte* essa è conquistata. Ma in quest'ultimo componimento, l'espressione «stringevo le carni rose»<sup>13</sup> non fa riferimento al possesso carnale di «Lei», perché tutto è inserito in un'atmosfera rarefatta che non è solo quella del ricordo<sup>14</sup>, bensì soprattutto quella del sogno adolescenziale che apre questa sezione: «avviato verso la torre barbara mitica custode dei sogni dell'adolescenza»<sup>15</sup>. La conquista della «Lei» presente nel ricordo di del poeta del 1903 rappresenta, quindi, il suo ingresso, violento e ideale, nel mondo della poesia. Fu, infatti, negli anni delle scuole medie che Campana entrò per la prima volta in contatto la letteratura<sup>16</sup>, e possiamo immaginare che fu un incontro che lo scosse fortemente.

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 111.

<sup>11</sup> Ivi, p. 198.

<sup>12</sup> Ivi, p.123

<sup>13</sup> Ivi, p. 101.

<sup>14</sup> Campana utilizza una parafrasi nel paragrafo successivo per parlare di sé e per indicare che ciò che racconta appartiene al passato: «colui che io ero stato». (Ivi, p. 110)

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> «Secondo la testimonianza di tal Michela Campana, omonimo ma non parente, che fu in collegio a Faenza negli anni stessi di Dino, questi ben presto abbandona la trottola [...] per declamare “il duello tra Tancredi e Clorinda

La torre «mitica custode dei sogni dell'adolescenza» e il rapporto con la «Lei» misteriosa, vengono entrambi esplicitamente definiti miti che, inseriti in un ricordo, producono un effetto straniante che potrebbe mettere in discussione l'interpretazione lineare che abbiamo scelto di seguire in questo capitolo.

Un altro tema portante dei *Canti Orfici* che è strettamente connesso al ricordo è quello del viaggio. Gli *Orfici*, infatti, potrebbero essere concepiti come i racconti di tutte le esperienze itineranti di Dino Campana. La sua memoria recupera, svariati suoi viaggi e nella *Notte*, troviamo un importante riferimento a tale tema nella quattordicesima sezione. Essa è particolarmente significativa anche perché ci mostra come il poeta sia riuscito a raccontare una sua esperienza passata, delineando un suo alter-ego letterario e (soprattutto) mitologico, Faust<sup>17</sup>. Ecco il brano che ci interessa:

Oh ricordo! Ero giovine, la mano mai quieta poggiata a sostenere il viso gentile di ansia e di stanchezza [...] Poi fuggii. Mi persi per il tumulto delle città colossali, vidi le bianche cattedrali levarsi congerie enorme di fede e di sogno colle mille punte nel cielo, vidi le Alpi levarsi ancora come più grandi cattedrali, e piene delle grandi ombre verdi degli abeti, e piene della melodia dei torrenti di cui udivo il canto nascente dall'infinito del sogno. Lassù tra gli abeti fumosi nella nebbia, tra i mille e mille ticchettii le mille voci del silenzio svelata una giovine luce tra i tronchi, per sentieri di chiarie salivo: salivo alle Alpi, sullo sfondo bianco delicato mistero.<sup>18</sup>

Campana dichiara a Pariani che la fuga corrisponde all'abbandono degli studi universitari: «Fui preso dalla mania di vagabondaggio» e poi: «ho passato varie volte le alpi, ho fatto il Gottardo il Sempione e altri valichi. Viaggiavo a piedi. Andavo sempre in viaggio perché non sapevo che fare. [...] mi arrestai lassù perché non potevo superare quel passo è un passo alto, il passo di San Giacomo alto 3200 metri per andare dalla Val Bavona in Italia»<sup>19</sup>. Si può constatare in queste affermazioni la precisione dei riferimenti che si allinea a quella che Fiorenza Ceragioli<sup>20</sup> definisce come lettura lineare della *Notte*. Prospettiva che corrisponde, peraltro, a quella che in questo primo momento della nostra analisi abbiamo deciso di adottare. Il poeta si sta riferendo agli anni 1906/1907, periodo in cui era studente di chimica farmaceutica all'università di Bologna. È proprio nell'estate del 1906 che, infatti, Dino intraprende la sua seconda grande fuga: si reca a Firenze, Genova e poi nel giugno/luglio in Svizzera e in Francia. Da qui i riferimenti alle città colossali e alle Alpi. Tuttavia, malgrado la precisione delle informazioni, quello che sorprende in questa citazione è senz'altro il lirismo della prosa e l'atmosfera sognante in cui il poeta situa il suo vagabondare che è “un salire”, una sorta di ascetica depurazione dell'anima che si realizza nella solitudine. Pare quasi un brano di uno scrittore del Romanticismo che prenda in prestito il motivo ascensionale dallo Zarathustra nietzschiano<sup>21</sup>. Nello stesso tempo, si

---

dinnanzi a Gerusalemme [...]. Legge il Tasso, l'Ariosto e Dante nelle edizioni «purgate» che trova nella biblioteca dei preti», Sebastiano Vassalli, *La Notte della Cometa*, cit., p. 254.

<sup>17</sup> Ci soffermeremo nella seconda parte del nostro elaborato su questo personaggio, *alter ego* di Campana.

<sup>18</sup> Dino Campana, *I Canti Orfici*, cit. p. 117.

<sup>19</sup> Carlo Pariani, *Vita non romanizzata di Dino Campana*, cit. pp. 41-42.

<sup>20</sup> La Ceragioli nel suo commento ai *Canti Orfici* propone tre livelli di lettura della *Notte*: quello letterale, il secondo psichico e il terzo lirico-visionario. (Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 196).

<sup>21</sup> Anche lo Zarathustra di Nietzsche esalta il movimento ascensionale soprattutto nel capitolo *Il Viandante*: «Nel salire su per la montagna, Zarathustra pensava, cammin facendo, alle molte peregrinazioni solitarie fin dalla sua

riallaccia alla tradizione poetica italiana capeggiata da Petrarca, che nella lettera nota come *Ascesa al monte Ventoso* instaura un forte legame tra ascesi spirituale e poesia. Anche negli *Orfici* il pellegrinaggio, e in particolare il cammino in salita, è l'occasione in cui la poesia si libra alla ricerca della sua purezza, come mostreremo più avanti. In ogni caso, pare che in questo passaggio della *Notte*, Campana voglia continuamente avvertire il lettore che quello che scrive corrisponde a un viaggio di cui lui è stato veramente protagonista e di emozioni che ha veramente vissuto. Quello del pellegrinaggio è, inoltre, il tema portante di un altro poema in prosa degli *Orfici: La Verna*. Esso rappresenta una valida prova della fondatezza della interpretazione lineare degli *Orfici*. La tematica del «salire» è sviluppata e approfondita attraverso il resoconto di un viaggio sui monti della Verna. Nel componimento troviamo come sottotitolo «diario» in quanto, si tratta, di fatto, di un diario di viaggio che traccia degli schizzi, allo stesso modo dei macchiaioli, relativi ai paesaggi, ai gesti delle persone incontrate, ai suoni e alle sensazioni vissuti ed osservati durante il pellegrinaggio. Trattandosi, quindi, come dice esplicitamente il sottotitolo, di un diario di viaggio, il tempo verbale prediletto è il presente, in quanto l'autore registra «sul campo» ciò che vi esperisce. Tuttavia, leggendo attentamente il testo, si possono trovare diversi imperfetti che si ripetono con una certa frequenza. Se, da un lato, il poeta in questo testo racconta «in tempo reale» il suo viaggio e le vedute di cui i suoi occhi e il suo spirito si rendono partecipi durante il pellegrinaggio, è anche vero che spesso egli non può evitare di lasciare la sua mente vagare e tornare al passato. Fin dal principio, assistiamo, infatti, ad un salto temporale, ed il ricordo si innesta nella narrazione al presente.

In un primo momento il poeta registra le immagini che osserva e le commenta: «La Falterona è ancora avvolta di nebbie. Vedo solo canali rocciosi, [...] il torrente gonfio nel suo rumore cupo commenta tutta questa miseria. [...] Mi colpisce il tipo delle ragazze viso legnoso, occhi cupi incavati...»<sup>22</sup>, ma poi per contrasto si sposta nel passato:

Come differente la sera di Campigno: come mistico il paesaggio, come bella la povertà delle sue casupole! Come incantate erano sorte per me le stelle nel cielo dallo sfondo lontano dei dolci avvallamenti dove sfumava la valle barbarica, donde veniva il torrente inquieto e cupo di profondità! Io sentivo le stelle sorgere e collocarsi luminose su quel mistero. Alzando gli occhi alla roccia a picco altissima che si intagliava in un semicerchio dentato contro il violetto crepuscolare, arco solitario e magnifico teso in forza di catastrofe sotto gli ammicchiamenti inquieti di rocce all'agguato dell'infinito, io non ero non ero rapito di scoprire nel cielo luci ancora luci. E, mentre il tempo fuggiva invano per me, un canto, le lunghe onde di un triplice coro salienti a lanci la roccia, trattenute ai confini dorati della notte dall'eco che nel seno petroso le rifondeva allungate, perdute. Il canto fu breve: una pausa, un commento improvviso e misterioso e la montagna riprese il suo sogno catastrofico. Il canto breve: le tre fanciulle avevano espresso disperatamente nella cadenza millenaria la loro pena breve ed oscura e si erano taciute nella notte! Tutte le finestre nella valle erano accese. Ero solo.<sup>23</sup>

Possiamo constatare che il passaggio da presente a passato si attua grazie ad un contrasto tra Castagno (luogo del presente) e Campigno (contenuto del ricordo). I due termini «miseria» e «povertà» presenti

---

gioinezza, alle montagne e ai dorsi delle vette che egli aveva già salito», F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit., p. 177.

<sup>22</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 132.

<sup>23</sup> Ivi, p. 133.

nel testo pur essendo semanticamente molto vicini, sono usati il primo in una connotazione negativa e l'altro, invece, con simpatia e compassione. Non è difficile notare che, in queste righe, il ricordo si staglia nel presente per aprire una dimensione ben più poetica e sognante. Come nel brano precedente della *Nozze*, gli scenari che risorgono dal passato tramite la memoria possiedono caratteri affascinanti, misteriosi e lirici. Abbiamo in questa citazione gli elementi principali della poesia campaniana: il barbarico, il crepuscolo, il mistero, il senso d'infinito, il canto, misteriose figure femminili e la notte. Inoltre, ancora una volta, possiamo sospettare che il ricordo campaniano non sia sempre concepito come il senso comune lo intende. Esso possiede una profondità tutta poetica che non si limita a descrivere il mondo vissuto nel passato dal soggetto, ma vuole in realtà sublimarlo attraverso la poesia.

Già dall'inizio del ricordare di Campana (che è introdotto dall'utilizzo dell'imperfetto) l'aggettivo «mistico» ci suggerisce quale sia la carica che il poeta voleva infondere nel ricordo. Possiamo anche notare che il termine «catastrofico» è ripreso più volte e utilizzato nel suo senso etimologico di capovolgimento, ribaltamento, così come l'aggettivo «misterioso» che rimanda al segreto e, anche, al sublime e al mistico (come esplicitamente il poeta appella il paesaggio ad inizio citazione). Abbiamo poi paesaggi ombrosi e luminosi al tempo stesso, che ci rendono manifesti i caratteri ambigui e quasi irreali del ricordo: il torrente è inquieto e cupo, le stelle si collocano su un mistero, le rocce sono in agguato all'infinito, un arco solitario assume caratteri umani ed esprime un senso di catastrofe e, alla fine, un canto si leva e si spegne. Basta solo prendere in considerazione quest'ultimo elemento per mostrare che la nozione di «ricordo» risulta essere riduttiva nell'analisi di questo componimento. Esso ci rinvia all'inizio della *Nozze*, in cui proprio attraverso il canto il tempo si sospendeva. Anche nella *Verna* abbiamo diverse espressioni della sospensione temporale («il tempo scorreva invano per me»; «una pausa, un commento improvviso e misterioso») e spesso il sogno interviene sostituendosi al ricordo. Ed è forse la congiunzione di questi due elementi contrari ciò che più sorprende: mentre il ricordo implica spazio e tempo esistiti nel passato; il sogno è irreal e si dà in una dimensione parallela, atemporale e aspatiale.

L'oscillazione tra i due campi semantici di realtà (a cui appartiene il ricordo in quanto esperienza vissuta nella realtà passata) e irrealtà si verifica anche nei personaggi degli *Orfici*. Essi infatti, appaiono come presenze che appartengono ai ricordi di Campana e che, nello stesso tempo, tendono a trascendere. Nella *Nozze* l'ancella e la matrona sono i personaggi più importanti che, avvolte nel loro fascino misterioso, popolano la notte faenzana. Ma non bisogna trascurare nemmeno il ruolo dei personaggi anonimi che occupano un ruolo marginale nella *Nozze*. Nella terza sezione il poeta si avvicina sempre più alla torre risalendo le stradine passando per una piazzetta con una fontana («resiste questa fontana presso la torre»<sup>24</sup> dice al Pariani) quando una porta si spalanca (nella quinta sezione) e «dei vecchi, delle forme oblique, ossute e mute, si accalcavano spingendosi con i gomiti perforanti, terribili nella grande luce»<sup>25</sup>. Queste figure indistinte, sembrano, più che personaggi, presenze

---

<sup>24</sup> Carlo Pariani, *Vita non romanizzata di Dino Campana*, cit. p. 41.

<sup>25</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 110.

grottesche e inquietanti che invadono gli spazi affollandosi sulla piazza. Malgrado tale descrizione quasi surreale, i «vecchi» sono riferimenti relativi ad un passato “vero”. Sappiamo infatti, come ci rivela Fiorenza Ceragioli, che nei pressi del campanile di S. Maria Vecchia era presente il Ricovero dei Mendicanti sorto nell’Ottocento dall’ex convento delle Vallombrosane<sup>26</sup>. È quindi, secondo la studiosa, probabile che il corteo a cui Campana allude, sia quello che vide quel pomeriggio di agosto a Faenza.

La matrona e l’ancella, invece, appariranno nella sezione immediatamente successiva, e anche loro sono persone che Campana ha veramente incontrato. Il poeta in un suo vagabondaggio incosciente si trova trascinato dalla sua ombra: «mi accompagnò per strade maleodoranti dove le femmine cantavano nella caldura. Ai confini della campagna una porta incisa di colpi guardata da una giovane femmina in veste rosa, pallida e grassa, la attrasse: entrai»<sup>27</sup>. In seguito inizia quella che Vassalli identifica come una sorta di cerimonia di iniziazione amorosa. Era già avvenuto un atto di conquista carnale nella *Notte* in cui, però, il poeta possedeva idealmente la Lei-poesia, ma qui l’ancella, figura che guida il poeta nel suo cammino iniziatico affinché compia il primo gradino del suo percorso mistico<sup>28</sup>, è posseduta fisicamente. Il poeta entra in un postribolo di Faenza a quel tempo gestito da una signora dal fisico imponente che, per ingannare il tempo, si dedicava ad un solitario scorrendo tra le mani lunghe carte napoletane<sup>29</sup>. Si intrattiene a discorrere con la «Matrona» mentre la «Sacerdotessa» con cui verrà compiuto l’atto carnale, è immersa in un sonno profondo. Secondo Vassalli:

Per quanto Dino si sforzi a riferire tutta la vicenda nella distanza del ricordo e del sogno, appaiono forti e quasi invincibili le resistenze di una materia grassoccia, che nemmeno i rimandi mitologici riescono a fare lievitare. E finiscono per essere determinanti quegli elementi «veristi» e descrittivi che dovevano fare da sfondo al disvelarsi del mistero: il sole, l’afa, la pianura romagnola, la villa vuota, le due donne che si annoiano e che intrattengono l’unico cliente ben più di quanto vorrebbero le leggi di mercato, così per passare il tempo...<sup>30</sup>

Gli elementi «veristi e descrittivi» sono quelli che, a parere del critico, ci trasportano nel ricordo. L’atto mistico e fortemente simbolico della conquista dell’ancella è la sublimazione di un fatto ricordato che attraverso il filtro della poesia si confonde con il sogno. Il passato acquisisce così un’aurea misteriosa e significati mistici sfuggenti e inquietanti. Il mondo interiore del poeta con le sue incertezze, le sue paure e le sue tensioni irrisolte, irrompe sotto l’azione della memoria, conferendo ad esso sfumature talmente intense da risultare irreali. È corretto affermare, quindi, con Vassalli, che il carattere descrittivo prevale nella *Notte*, come se il poeta volesse descrivere le sue esperienze dando loro una corrispondenza effettiva con i versi.

---

<sup>26</sup> Ivi, p. 199 (Introduzione di F. Ceragioli)

<sup>27</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 43.

<sup>28</sup> Ricordiamo che il primo titolo della *Notte* nel manoscritto precedente agli *Orfici*, *Il più lungo giorno* si intitolava *La notte mistica dell’amore e del dolore*.

<sup>29</sup> Sebastiano Vassalli, *La Notte della Cometa*, cit. p. 1447.

<sup>30</sup> Ivi, p. 1448.

Tuttavia, tale verismo della descrizione, è pur sempre intaccato dal carattere ambiguo dei personaggi, che rivelano la loro natura affascinante e sinistra. È, infatti, l'«ombra» del poeta (il suo subconscio forse) ad aprire la fortemente simbolica «porta incisa di colpi», e la signora che gestisce il postribolo è «una matrona antica e opulente dal profilo di montone», una «sacerdotessa» che maneggia delle carte seduta su un tavolo dove sono misteriosamente sparsi antichi ritratti di suoi parenti. La prostituta più giovane, poi, dorme, «ancella rantolante di un sonno pesante» nella penombra col suo «seminudo corpo agile e ambrato». Questi personaggi dalle caratteristiche evidentemente ambigue, assimilate a figure maestose e solenni (la sfinge, la matrona, l'ancella, la sacerdotessa orientale, la regina del ricordo) sono, inoltre, assieme al poeta, coinvolte in una ricerca tutta filosofica ed esistenziale «e la sacerdotessa dei piaceri sterili, l'ancella ingenua e avida e il poeta, si guardavano, anime infeconde inconsciamente cercanti il problema della loro vita»<sup>31</sup>. Anche l'atmosfera e la luce crepuscolare tingono la scena di mistero e gravità: «il tramonto avvolgeva con il suo oro il luogo commosso dai ricordi e pareva consacrarlo»<sup>32</sup>.

È innegabile che in questo punto della *Notte* la forza della parola poetica di Campana valica i confini della semplice descrizione e del ricordo inteso in senso comune. Essa scava e sublima il passato che diventa un non-luogo e un non-tempo e i personaggi che si trasformano in creature mitiche. Ci troviamo nell'ambiguo regno del sacro, in quanto la scena presenta le due caratteristiche principali della sacralità: la connessione con il divino (garantita dalla matrona-sacerdotessa) e il sentimento di venerazione (dato dalla riverenza del poeta rispetto alle due donne: «mi sedetti piano»). Inoltre leggiamo che il luogo è «consacrato» e vi è il riferimento ad un «regno misterioso» che «i fastigi della sera» promettono. Infine, colore oro<sup>33</sup> più volte menzionato in questo passaggio, non descrive semplicemente i colori del tramonto, ma sembra rimandare allo sfondo delle icone delle opere sacre. Perciò, per quanto voglia restare fedele alla lettura lineare del testo e per quanto voglia credere al «verismo» campaniano, un lettore attento non può rimanere indifferente alla potenza visionaria della *Notte*, sia che le figure femminili siano immaginate sia che siano ricordate.

Ma gli *Orfici* non sono solo popolati da personaggi femminili. Anche nel caso di quelli maschili, possiamo osservare come Campana tende a sfumarne le caratteristiche tra ricordo e immaginazione. È il caso di Regolo, amico vagabondo incontrato durante il viaggio in Argentina. Ecco come Campana parla di lui al Pariani:

---

<sup>31</sup> Dino Campana *I Canti Orfici*, cit. p. 112. Rimandiamo l'analisi più approfondita di questo passaggio al prossimo capitolo.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> «[...] il tramonto avvolgeva del suo oro il luogo [...]», «Ma la sera scendeva messaggio d'oro dei brividi freschi della notte». Dino Campana, *I Canti Orfici*, cit. p. 112.

Regolo è uno che andò in Argentina. Si chiamava Regolo Orlandelli, era di Mantova. Lo incontrai in Argentina, a Bahia Blanca. Prima lo avevo conosciuto presso Milano. Viaggiava il mondo. In America aveva un'agenzia di collocamento: a Milano faceva il commercio ambulante. A Genova lo incontrai per caso, dopo essere stato in Argentina. Credo sia morto; deve essere morto certamente [...] in Italia questo Orlandelli non si era trovato bene, non aveva potuto lavorare, aveva dovuto fare lo sgattero [...] una mattina che lo andai a trovare era rimasto paralizzato nella sua stanza [...] scrissi una pazzia, in quanto non concludevo nulla. Era quella di scrivere e pensare cose strane. Lui era uno più abile [...] ci lasciammo in piazza Corvetto. Partì, io rimasi a Genova.<sup>34</sup>

Anche in questo caso, possiamo notare la precisione dei riferimenti e delle indicazioni, fornite freddamente, in modo distaccato con un'attitudine di autocommiserazione tipica del Campana intervistato dal suo psichiatra a Castel Pulci. In ogni caso, il poeta dichiara che Regolo è una persona reale che ha veramente conosciuto. Il brano a lui dedicato è scritto in una prosa scorrevole e limpida; si tratta di una narrazione paratattica costituita da frasi molto brevi: «Ci incontrammo nella circonvallazione a mare. La strada era deserta nel calore pomeridiano. Guardava con occhio abbarbagliato il mare. Quella faccia, l'occhio strabico! Si volse: ci riconoscemmo immediatamente. Ci abbracciammo. Come va? Come va? A braccetto lui voleva condurmi in campagna: io poi lo decisi invece a calare sulla riva del mare»<sup>35</sup>.

Sebastiano Vassalli, ricostruendo la vita di Campana, arriva alla conclusione che i due si siano incontrati per la prima volta, come ammette il poeta, sulla via di Pavia, nell'inverno del 1906 in occasione della fuga di Campana da Bologna. Raggiunta Milano, il poeta marradese si sarebbe messo in cammino dalla stazione alla città, e nella nebbia avrebbe incontrato per la prima volta tale Regolo Orlandelli. Secondo Vassalli non ci si può fidare delle dichiarazioni che Campana fece a Pariani in quanto, sempre «vaghe e imprecise», non fanno altro che rivelarci i continui tentativi di autodifesa perpetrati dal poeta. Ma, se Gabriel Cacho Millet, celebre studioso di Campana, afferma di non aver trovato nessuna informazione su tale Regolo Orlandelli, nel 2006 il ricercatore Paolo Pianigiani, trova le prove della sua esistenza<sup>36</sup>. Regolo Orlandelli è veramente esistito, nato ad Arezzo e trasferitosi a Mantova in tenera età con la famiglia. Le sue tracce si perdono poi fra le vie di Buenos Aires in Argentina, in una delle quali si è trovata la sua ultima residenza conosciuta. Ecco quindi altri indizi che ci spingono verso una lettura letterale della *L'incontro di Regolo*. Esso fornirebbe l'ennesima prova del fatto che l'opera campaniana può essere concepita come trascrizione di ricordi. Il tutto viene ovviamente caricato di lirismo e *pathos* grazie all'uso del linguaggio poetico, ma il contenuto resta sempre aderente all'esperienza vissuta nel passato.

Tuttavia, l'esordio narrativo del testo, costruito su un semplice incontro tra due ex-compagni di viaggio, contrasta con il seguito. La semplice occasione della riunione dei due che, per quanto impreveduta, dà luogo a conversazioni calme e si svolge in un clima «naturale e atteso», gradualmente diventa *Kairos*, ovvero l'occasione, un evento prescritto dal destino, un momento che, (come nel

---

<sup>34</sup> Ivi, p. 51.

<sup>35</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 175.

<sup>36</sup> Paolo Pianigiani, *Sulle piste di Regolo l'amico di Dino Campana*, "MarradiFREEnews", URL: <http://www.marradifreenews.com/?p=2803>, (consultato online il 29/11/2015).

pensiero greco), non si colloca sul tempo cronologico, ma tuttavia accade. L'incontro prende, così, un significato profondo: il testo si arricchisce di imperativi («andiamo!») continuamente e incessantemente ripetuti; Regolo diventa *alter ego* di Campana e, sul finale, la vicenda assume un valore dichiaratamente simbolico per rappresentare la lotta tra l'uomo e l'impetuosità del suo destino.

In primo luogo, l'utilizzo dell'imperativo in un racconto che alterna passato remoto a trapassato prossimo, deve essere giustificato. Eccone un esempio: «La superficie del mare era tutta abbagliante. Andiamo! \*\*\*Avevo accettato di partire. Andiamo!»<sup>37</sup>. La continua incitazione al partire è quella proferita da Regolo che vuole convincere il poeta a seguirlo. Tuttavia, queste invocazioni non sono precedute da alcun verbo introduttivo. I tempi verbali, inoltre, cambiano continuamente: «Senza entusiasmo senza esitazione. Andiamo. L'uomo o il viaggio il resto o l'incidente. Ci sentiamo puri. Mai ci eravamo piegati a sacrificare alla mostruosa assurda ragione»<sup>38</sup>. È come se il ricordo travalicasse i confini del passato per esprimere la purezza, un eterno stato dell'animo, sempre presente.

Oltretutto, non sappiamo da chi sono proferiti continui e pressanti «andiamo». Si potrebbe pensare che sia Regolo ad affermarli, perché nel poema viene esplicitamente detto che l'amico vagabondo «voleva partire». Ma gli imperativi continuamente e ossessivamente ripetuti, potrebbero essere la manifestazione di una sorta di maligna coscienza interiore a Campana che dà voce alla sua smania, alla irrequietezza che gli suggerisce continuamente di partire, di fuggire. Non a caso abbiamo nel testo un riferimento al diavolo: «Ancora il diavolo ci aveva riuniti: per quale perché?». Se, poi, riuniamo le due interpretazioni concependo quindi l'«andiamo!» sia come la voce di Regolo, sia come la voce interiore del poeta, ci verrà facile anche accettare che l'amico sia in realtà un *alter ego* di Campana, come la totalità dei critici sostengono<sup>39</sup>. Vi è dunque una sorta di fusione e indifferenziazione tra i due personaggi, è come se Regolo fosse il lato più impulsivo del poeta che lo spinge alla fuga. Le somiglianze caratteriali e fisiche tra i due sono peraltro notevoli: entrambi vagabondi, uomini irrazionali, sifilitici, bevitori, «con in cuore il demone della novità» e vittime di una paralisi alla parte destra del corpo<sup>40</sup>.

Per finire, il significato cosmico dell'incontro tra i due «cuori leggeri» è rintracciabile nel titolo originario del componimento (*Il viaggio e l'incidente* ne *Il più Lungo Giorno*) e nell'espressione «L'uomo o il viaggio il resto o l'incidente» che, come fa notare la Ceragioli, dev'essere interpretata come: l'uomo ovvero il viaggio, il resto ovvero l'accidente<sup>41</sup>. Tale frase così enigmatica e ambigua, vuole mettere in

---

<sup>37</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 175.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Come Fiorenza Ceragioli nel commento al poema (Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 294) e Vassalli in *La notte della cometa* (Sebastiano Vassalli, *la notte della cometa*, cit. p. 769)

<sup>40</sup> Vassalli scrive che nell'ottobre del 1915 il poeta, dimesso dall'ospedale di Marradi, in cura per nefrite (aveva già contratto la sifilide) ne era uscito paralizzato dalla parte destra, zoppicante e con l'occhio destro fisso. (Sebastiano Vassalli, *La Notte della Cometa*, p. 1864). Infatti nello stesso anno Campana scrive una lettera a A. Geribò: «intanto crepavo a Firenze per un principio di paralisi vasomotoria al lato destro e quei fiorentini mi hanno sempre rifiutato l'entrata in ospedale. Ora mi rimetto da me. Allo sgelo sarò in grado di scavalcare le Alpi svizzere se sarà necessario. Sappia intanto che sono in cura per *nefrite* avendo la congestione cerebrale durante un mese nell'ospedale locale. Ora finalmente dopo due mesi ho dovuto attaccarmi le sanguisughe da me, ultimo avanzo dei barbari in Italia». Dino Campana, *Lettere di un povero diavolo*, cit. p. 106.

<sup>41</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 294n.

contrapposizione da un lato l'uomo e ciò che dipende dalla sua volontà e dall'altra il resto, ciò che dipende dal destino imperscrutabile, ciò che succede. Campana e Regolo rappresentano due creature con qualità particolari, puri e liberi; essi hanno il coraggio di non sacrificare mai se stessi alla razionalità che, paradossalmente, si rivela essere mostruosa e assurda, in quanto nega l'uomo opprimendolo. La conclusione della breve prosa, poi, determina il contrasto fondato su una nietzschiana accettazione del destino: «Voleva partire, mai ci eravamo piegati a sacrificare alla mostruosa assurda ragione e ci lasciammo stringendoci semplicemente la mano: in quel breve gesto noi ci lasciammo, senza accorgercene ci lasciammo: così puri come due iddii noi liberi liberamente ci abbandonammo all'irreparabile»<sup>42</sup>. Tale chiusura fornisce tutto il senso dell'incontro che, più che ricordo, si rivela come *Kairos*, l'occasione in cui l'uomo accetta liberamente il suo destino così come lo Zarathustra di Nietzsche che attraverso il motto *ego fatum* non solo accoglie la sua sorte, ma la afferma liberamente.<sup>43</sup> Anche in questo caso, quindi, concepire *L'Incontro di Regolo* semplicemente come un ricordo di Dino Campana che vedeva in Regolo Orlandelli un compagno di viaggio, fa parte di un'interpretazione che pur non essendo senz'altro infondata, si rivela essere molto riduttiva.

I diversi passaggi che abbiamo analizzato in questa sezione sono stati concepiti come esempi che hanno mostrato da un lato la corrispondenza tra ricordo, esperienza vissuta e poesia, ma, dall'altro, hanno rivelato che il «verismo» campaniano è convincente solo in apparenza. La forza immaginativa e la profondità della potenza della poesia campaniana trascendono sempre la realtà vissuta e diventano altro, partono da essa per sublimarla, ma infine si ritrovano oltre e al di là da essa. Nel corso di questa interpretazione lineare ci siamo sempre scontrati con la tendenza evasiva della poesia campaniana, che puntualmente pone dei limiti alla nozione di ricordo. Le riserve fin qui emesse chiedono, quindi, di essere giustificate e sviluppate. La lettura lineare delle poesie di Campana ci dice che tutte le poesie sono ricordi, ma può darsi ricordo se non c'è tempo, se lo spazio è di continuo trasformato e se a volte persino l'io che ricorda svanisce?

## 1.2. Il tempo del ricordo tra sospensione del tempo e ricerca di un passato “eterno”

Abbiamo precedentemente dimostrato come la memoria di Campana sia fortemente connessa al suo vissuto, a esperienze verificatesi in un tempo ed uno spazio ben precisi. Diversi titoli dei vari componimenti degli *Orfici*, del resto, sottolineano tali connessioni poiché spesso rivelano nomi di luoghi e città visitate (*La Verna, Genova, Faenza, Firenze*) o si riferiscono a temporalità ben precise (*Notte, Crepuscolo mediterraneo, Sera di Fiera, Giardino Autunnale*). Ora ci concentreremo sulla nozione di tempo e su come essa negli *Orfici* entri in contraddizione con la lettura lineare descritta nel capitolo precedente che vede nella poesia campaniana una semplice narrazione di ricordi.

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 176.

<sup>43</sup> Friedrich Nietzsche, *Frammenti postumi*, Milano, Adelphi, 1976.

La sospensione del tempo è una delle modalità attraverso cui Campana si mette in relazione con la temporalità. Essa viene espressa dalla parola poetica in modo esplicito (Pensiamo alla *Notte*: «e del tempo fu sospeso il corso») e implicito (attraverso l'uso di un lessico specifico, di frasi nominali o la frequenza di gerundi e ripetizioni). La particolarità di Campana sta nell'inserire tale interruzione del flusso temporale all'interno del ricordo. Questo genera confusione logica in quanto sospensione del tempo e ricordo sono incompatibili. Infatti, mentre la prima arresta l'avanzare del tempo annullando le distinzioni tra passato, presente e futuro, il secondo implica la consapevolezza della divisione tra le tre dimensioni temporali. Infatti, quando ricordiamo, portiamo nel presente un vissuto passato, ma sappiamo che esso è passato e non davvero presente al di fuori della nostra memoria; distinguiamo, quindi, il passato dal presente. Inoltre, ricordare presuppone la coscienza del futuro che si manifesta nella nostalgia quando l'io avverte che l'esperienza ricordata è irripetibile nel futuro. Le tre dimensioni temporali sono quindi implicite nel ricordare, che presuppone anche l'esistenza di un soggetto che sperimenta consciamente il passaggio del tempo. Campana, sospendendo il tempo, inceppa il meccanismo fondendo le unità temporali («anni ed anni ed anni fondevano nella dolcezza trionfale del ricordo»<sup>44</sup>) e confondendo le tre dimensioni per giungere al di là da esse, dove persino il soggetto cosciente svanisce («Inconsciamente, colui che io ero stato»<sup>45</sup>). Solo in questa dimensione mistica (perché in contatto con una realtà transumana, misteriosa e assoluta) e sospesa il poeta può attingere all'essenza primordiale del cosmo.

A parere di Asor Rosa, tutta la poesia campaniana dev'essere letta attraverso il filtro della sospensione temporale, in quanto il punto di partenza degli *Orfici* è proprio quello in cui, alla fine della prima breve sezione della *Notte*, troviamo «e del tempo fu sospeso il corso»<sup>46</sup>. In effetti, a partire da questa affermazione, Campana risulta libero di spostarsi liberamente sulla linea del tempo, usando svariati tempi verbali, muovendosi dentro e fuori dal flusso temporale senza preoccuparsi della coerenza cronologica della sua poesia. Nella *Verna* risulta interessante l'esplicita dichiarazione di sospensione del tempo poiché è messa in rapporto con lo spazio e con il movimento ascensionale in esso: «SALGO (nello spazio fuori dal tempo)»<sup>47</sup>. In *Dualismo*, poi, il poeta afferma che la potenza del sogno può abolire il tempo: «e così lontane da voi passavano quelle ore di sogno, ore di profondità mistiche e sensuali che scioglievano in tenerezze i grumi più acri del dolore, ore di felicità completa che *aboliva il tempo* e il mondo intero, lungo sorso alle sorgenti dell'Oblio»<sup>48</sup>. Come si evince da queste ultime parole, abolizione del tempo, implica per Campana felicità, scioglimento del dolore dato dall'inesorabile trascorrere dei giorni, delle ore, dei minuti, dei secondi. Fuori dal tempo non c'è più progressione o regressione cronologica, ma solo un alternarsi di destini ed un movimento, un «oscillare» che non si verifica all'interno della temporalità, ma al di là da essa come si legge nella *Pampa*: «Sgravata la bilancia

---

<sup>44</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 110.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Alberto Asor Rosa, "I «Canti Orfici» di Dino Campana", in *Letteratura italiana Einaudi. Le Opere*, vol. IV., t. I, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1995, p. 73.

<sup>47</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 139.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 158. (c.n.)

del tempo sembrava risollevarsi lentamente oscillando: - per un meraviglioso attimo immutabilmente nel tempo e nello spazio alternandosi i destini eterni.....»<sup>49</sup>. Il piatto della bilancia si solleva, leggero perché non gravato dal peso del tempo e i destini delle creature si succedono in una temporalità e spazialità sospese. La Ceragioli osserva che in questo passaggio «riemerge il modo di cogliere passato e presente in simultaneità, abolendo la dimensione cronologica»<sup>50</sup>. Sospeso il tempo che, pur continuando ad oscillare, non si muove più su una linea cronologica, i destini degli uomini e delle cose diventano eterni ed immutabili, immuni alla corruzione.

Sembra quindi che Campana rifiuti il tempo (soprattutto in *Dualismo* in cui scrive che la felicità «aboliva il tempo») collocandosi, con la sua poesia, in un'altra dimensione. Tuttavia, la dinamica non è così semplice, come Maura Del Serra rileva: «[Campana] afferma la possibilità di trascendere, non di rinnegare il tempo»<sup>51</sup>. Il poeta marradiano si orienta verso la trascendenza che è ben altro che la negazione del tempo. Essa implica la possibilità di andare oltre senza abolire il punto di partenza, di disegnare un percorso al di là del mondo umano senza rinnegarlo o condannarlo. Così, la temporalità umana, scandita da unità temporali precise, non è abolita, ma superata e trascesa, e Campana è libero di muoversi tra più piani temporali, di istituire legami tra esse in modo esplicito e di “agganciare” la sua dimensione sospesa e rarefatta al tempo degli uomini. In *Piazza Sarzano* questo nesso è creato attraverso un'immagine molto suggestiva: «Accanto al busto dagli occhi bianchi rosi e vuoti, e l'orologio verde come un bottone in alto aggancia il tempo a l'eternità della piazza»<sup>52</sup>. L'orologio, che simboleggia il tempo umano e il suo scorrere, appare agganciato all'eternità intrinseca alla maestosità della piazza: due poli opposti, come succede spesso in Campana, sono connessi. Il poeta può così paradossalmente trascendere il tempo, sospendendolo per far coesistere tale eternità con la temporalità umana simboleggiata dall' «orologio verde». Ecco, quindi, da dove deriva la contraddizione logica di cui si parlava poco fa data dalla compresenza di ricordo e sospensione del tempo. Il ricordo implica la consapevolezza del passaggio del tempo e, come l'orologio, è capace di scandirne il suo passaggio, mentre, in una dimensione sospesa nel tempo, tale “fluire” è un semplice movimento che si produce fuori dai giorni, dalle ore e dai minuti. Questa unione di due elementi antitetici e incompatibili tra loro, crea uno dei tanti paradossi insiti nella poesia campaniana e che non è mai superato, ma sempre affermato.

Continuando, però, a riflettere sulla sospensione del tempo, possiamo osservare che essa non avviene, negli *Orfici*, solo in modo dichiarato ed esplicito, ma spesso si dà attraverso la forma. Per mezzo di termini del campo semantico della lontananza, del silenzio e dell'infinito, grazie la frequenza di frasi nominali, tempi al modo indefinito e per mezzo di continue ripetizioni, la poesia produce un'atmosfera sospesa, eterna, quasi metafisica. Ci sono del resto dei legami, che Montale non ha esitato a

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 139.

<sup>50</sup> Ivi, p. 287n.

<sup>51</sup> Maura del Serra, *L'immagine aperta*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 13.

<sup>52</sup> Ivi, p. 184.

sottolineare, tra la pittura metafisica e lo stile poetico campaniano.<sup>53</sup> Come nei quadri di De Chirico, sia nello spazio che nel tempo, tutti gli elementi che il poeta mette in scena sembrano allungarsi, protendersi impercettibilmente nel paesaggio e fluttuare in dimensioni immobili, lontanissime e infinite. Non a caso Campana usa incessantemente termini che derivano da “lontananza”, “infinito”, “silenzio” e “immobilità”. Già nella primissima sezione della *Notte* troviamo: l’aggettivo «lontano» ripetuto per tre volte, il silenzio delle sagome delle zingare e più avanti il «silenzio fatto intenso»<sup>54</sup>. Nella *Chimera*, poi, il poeta esordisce: «Non so se tra le rocce il tuo pallido/Viso m’apparve, o sorriso/Di lontananze ignote/Fosti, la china eburnea/Fronte fulgente»<sup>55</sup> in cui l’aggettivo «ignote» rafforza d’idea di mistero che è celato nel sorriso di colei che si rivelerà essere la Chimera, creatura mitica, sospesa nell’eternità dei tempi. Pensiamo anche al «profondo silenzio» o al «cielo infinito» della *Pampa*,<sup>56</sup> o a *Sogno di Prigione* in cui troviamo il «silenzio occhiuto di fuoco» e più avanti «il nero silenzio»<sup>57</sup>. Tutti i *Canti Orfici* sono percorsi da queste costanti e persino nella poesia che li chiude, *Genova*, si trovano diversi riferimenti alla lontananza e al silenzio: «Rumori lontani franavano/Dentro silenzi solenni»<sup>58</sup>. Con questo lessico della lontananza e del silenzio, Campana, crea, quindi, scenari suggestivi dove le figure si allungano nella distanza, piccoli movimenti si ripetono all’infinito e dove il silenzio regna senza che vi siano suoni che possano imprimere una durata nel tempo. Una tale atmosfera è anche creata dal frequentissimo uso di gerundi che sottolineano il prolungamento di un’azione nel tempo e avverbi in “mente” che, composti da un numero elevato di sillabe, determinano un rallentamento del ritmo della poesia. Il gerundio è il modo della durata e della simultaneità, che, indicando un’azione senza indicarne fine o inizio, la prolunga nel tempo (si pensi all’*Infinito* di Leopardi: «sedendo e mirando»). Campana lo usa proprio quando vuole rapportarsi a una temporalità sospesa, ad un’azione che ha una durata infinita. Un esempio di utilizzo del gerundio lo troviamo nella *Notte*: «vedevo le antichissime fanciulle della prima illusione profilarsi in mezzo ai ponti [...]: volte di tre quarti, *udendo* dal sobborgo il clangore che si accentua *annunciando* le lingue di fuoco»<sup>59</sup>. In questo passaggio i due gerundi hanno funzione descrittiva e stabiliscono la contemporaneità di due azioni attribuite alle fanciulle e al clangore. Essi non stabiliscono l’inizio o la fine dell’azione, che non è determinata nemmeno da altri elementi della frase. La scena resta così sospesa, indeterminata e popolata da personaggi immobili nel tempo.

Per quanto riguarda gli avverbi in “mente” possiamo notare che Campana dà loro una grande importanza in quanto gli sono molto utili per frenare il ritmo della poesia creando un sentimento di attesa o l’idea di uno spostamento impercettibile. Essi, qualificando la natura dell’azione, possono arrivare a rallentare il suo svolgimento al punto di fissarla nel tempo, come è ben chiaro in questi versi

<sup>53</sup> Eugenio Montale, *Sulla poesia*, cit., pp. 256-257.

<sup>54</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p.109.

<sup>55</sup> Ivi, p. 123.

<sup>56</sup> Ivi, pp. 166-167.

<sup>57</sup> Ivi, p. 161.

<sup>58</sup> Ivi, p. 189.

<sup>59</sup> Ivi, p. 113. (c. n.)

di *Pampa*: «*Lentamente gradatamente* io assurgevo all'illusione universale»<sup>60</sup> e *Genova*: «Era già l'ombra *faticosamente* /Bianca.../Bianca quando nel rosso del fanale/Bianca lontana *faticosamente*/L'eco attonita rise un irreale/Riso: e che l'eco *faticosamente*/E bianca e lieve e attonita salì...»<sup>61</sup>. Composti da tante sillabe, questi avverbi creano anche una frammentazione dell'azione a livello fonico. Tale segmentazione, per di più, è frequentemente sottolineata dal valore semantico di queste parole. Risulta, infatti, che tali avverbi in Campana tendono spesso a accentuare la ripetitività dell'azione; in *Genova*, ad esempio, leggiamo: «Il battello si scarica/*Ininterrottamente* cigolante/*Instancabilmente* introna»<sup>62</sup>. Il battello esercita il suo movimento, senza interrompersi, dando luogo ad un cigolio monotono che risuona infinitamente nel tempo. Il prolungarsi infinito di questo rumore nel tempo e la appena accennata personificazione del battello che non si stanca mai di scaricarsi, creano un'atmosfera intrisa di monotonia di una staticità particolare determinata al movimento ripetitivo e dalla stanchezza con cui esso è svolto. L'azione risulta, così, sospesa nel tempo perché si ripete senza alterazioni nel passato, nel presente e nel futuro.

È interessante soffermarsi più a lungo sul valore della ripetizione poiché essa è un procedimento molto caro a Campana. Attraverso essa il poeta perviene a collocarsi in un'altra dimensione in cui l'immobilità non presuppone la stasi assoluta, ma, al contrario, un movimento perpetuo e continuamente ripetuto nel tempo. La ripetizione è quindi strettamente connessa alla sospensione del tempo, ma anche alla temporalità del ricordo. Ricordare, infatti, implica la ripetizione in quanto attraverso la memoria il soggetto itera nel presente un'esperienza passata. Tuttavia la modalità con la quale Campana concepisce la ripetizione non è, a nostro avviso, quella del ricordo, ma quella attraverso cui egli trascende la dimensione temporale scandita da passato-presente e futuro. L'esempio più calzante che si potrebbe fornire in merito al rapporto tra ripetizione e sospensione del tempo è contenuto nella sezione, significativamente intitolata *Ritorno*, della *Verna*:

L'acqua del mulino corre piana e invisibile nella gora.

Rivedo un fanciullo, lo stesso fanciullo, laggiù steso sull'erba. Sembra dormire. Ripenso alla mia fanciullezza: quanto tempo è trascorso da quando i bagliori magnetici delle stelle mi dissero per la prima volta dell'infinità delle morti! .... Il tempo è scorso, si è addensato, è scorso: così come l'acqua scorre, immobile per quel fanciullo: lasciando dietro a sé il silenzio, la gora profonda e uguale: conservando il silenzio come ogni giorno l'ombra...Quel fanciullo o quella immagine proiettata dalla mia nostalgia? Così immobile laggiù: come il mio cadavere.<sup>63</sup>

In questo importante passaggio degli *Orfici* sono state individuate connessioni con la teoria dell'Eterno Ritorno di Nietzsche<sup>64</sup>. Tutta la citazione è fondata sul parallelismo che mette in relazione la fanciullezza di Campana con quella del bambino che dorme: il bambino è inconsapevole dello scorrere del tempo come il poeta-fanciullo prima che gli venisse rivelata l'infinità delle morti. La ripetizione si

<sup>60</sup> Ivi, p. 166. (c. n.)

<sup>61</sup> Ivi, p. 187-188. (c. n.)

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 143.

<sup>64</sup> Marco Bazzocchi, Neuro Bonifaci e Ruggero Jacobbi sono alcuni tra i più importanti critici campaniani che si sono occupati di questo rapporto. Più avanti avremmo modo di approfondire questo snodo importante della lirica campaniana.

dà attraverso il circolo: come Zarathustra, Campana è scosso dalla visione della ciclicità del tempo che determina l'eterno ritorno degli stessi elementi nel corso della vita individuale e universale. L'immagine del fanciullo ha un'importanza fondamentale e diventa simbolo di una visione del mondo e della sua temporalità. Essa si costruisce sulla similitudine dell'acqua che, passando per la gora, gira nel mulino come il tempo che scorre all'infinito. L'acqua e il tempo possiedono entrambi due facoltà opposte che sono quella dell'immobilità e quella del movimento. Si ripresenta quindi l'ennesimo paradosso che può essere illustrato proprio grazie alla ripetizione. Essa implica la reiterazione continua di un movimento, ma anche un senso di monotonia e di immutabilità. Come afferma Ceragioli: «Per sua l'iterazione, dato il carattere lineare dell'enunciato crea una successione; ma ripetendosi sempre il medesimo elemento si produce anche l'effetto di immutabilità che nasce dall'identità»<sup>65</sup>. Tale «immutabilità» corrisponde, di fatto, alla sospensione del tempo perché esprime un'azione che ha un inizio e una fine ignoti. Tutto è immobile e immune al passaggio del tempo: la gora in cui scorre l'acqua che è «profonda e uguale» e il paesaggio immerso nel silenzio che è sempre identico a sé stesso.

È presente anche, in questo passaggio, una riflessione filosofica sulla morte, più in particolare sulla consapevolezza dell'«infinità delle morti». Tale espressione fa riferimento ad un fatto che si ripete infinitamente: lo scorrere del tempo comporta, infatti, il continuo e ripetuto avvento della morte. Il bambino non è consapevole della morte, si percepisce come un essere immortale, vive in armonia con il mondo e con i suoi propri istinti. I giorni passano e lui è in grado di distinguere il giorno dalla notte, l'oggi dal domani, ma non realizza davvero che la sua natura, e quella di tutte le creature, è finita e determinata dalla morte. Campana concepisce quest'ultima, quindi, come un evento che si ripete per un numero infinito di volte in cicli che, come quelli dell'acqua del mulino, continuano a riproporsi. Introducendo questo tema, il poeta può permettersi di creare un ulteriore parallelismo che è quello tra il fanciullo e il suo cadavere. Esso non si dà solo in forza dell'immobilità, che appartiene a entrambi, ma anche per il fatto che tutti e due, per diversi motivi, non percepiscono il passaggio del tempo: il fanciullo, per la sua innocenza e inesperienza, pensa solo ai propri bisogni fisici (come dormire), e il corpo morto ha perso ogni facoltà vitale ed è entrato nell'al di là. Il parallelismo, può, inoltre, essere stabilito proprio perché, avendo sospeso il tempo, Campana può creare liberamente legami tra una dimensione temporale e l'altra: tra passato dell'infanzia, il presente della visione del fanciullo e il futuro della morte.<sup>66</sup>

È importante comprendere il senso del movimento ciclico che investe la lirica campaniana proprio in relazione alla prospettiva di lettura che stiamo qui mettendo in questione: la lettura lineare che vede nel contenuto della poesia campaniana ricordi della sua vita reale. Ricordo implica un ritorno mentale nel passato, ma se, come abbiamo visto, la temporalità di Campana è circolarità e ripetizione infinita, tale ritorno sarà irrealizzabile. Così come impossibile sarà definire il momento della partenza. Partenza e

---

<sup>65</sup> Ivi, p. 36, Introduzione.

<sup>66</sup> Ci soffermeremo più avanti sul senso e l'importanza della ripetizione ritornando su questo esempio. In questo contesto ci sembra importante a fornire un esempio che spieghi come tale processo possa sospendere il tempo.

ritorno sono possibili solo nel momento in cui si stabilisce un punto di inizio e uno di arrivo in un arco temporale definito. Campana, muovendosi continuamente tra tempo degli uomini e eternità, “agganciando” una dimensione all’altra, non è in grado di cogliere il punto di partenza. Il movimento circolare e ripetitivo dell’acqua confonde partenza e ritorno:

E *dolce* mi è sembrato il mio destino fuggitivo al fascino dei lontani miraggi di ventura che ancora arridono dai monti azzurri: e a udire il sussurrare dell’acqua sotto le nude rocce, fresca ancora delle profondità della terra. 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 così. Dopo gli sfondi spirituali senza spirito, dopo l’oro crepuscolare, *dolce* come il canto dell’onnipresente tenebra è il canto dell’acqua sotto le rocce: così come è *dolce* l’elemento nello splendore nero degli occhi delle vergini spagnole: e come le corde della chitarra.<sup>67</sup>

Si nota in questo passaggio che per il poeta dire “partenza” o “ritorno” è indifferente. Risulta, inoltre, ben chiara la particolarità del ricordare campaniano. Quello di Campana è un ricordo che non ricorda («senza ricordarmene neppure una nota») e che non implica per forza un ritorno al passato perché, fuori dal tempo, partenza e ritorno sono confusi («si chiama la partenza o il ritorno»); come afferma Bazzocchi «la circolarità dell’acqua annulla le direzioni opposte di partenza e ritorno»<sup>68</sup>.

Per di più, la tonalità affettiva della dolcezza che connota questo brano ci può rivelare qualcosa sul rapporto tra ricordo e sospensione del tempo. “Dolce” è attribuito a: il destino del poeta, la musica dell’acqua ricordata, la nostalgia del figliol prodigo (Campana fa riferimento al quadro *Il figliol prodigo* di Johann Liss del 1625), il canto dell’acqua e quello della tenebra. La dolcezza deriva quindi dalla connessione che Campana percepisce tra il suo destino poetico e l’eternità che è insita, per lui, nel mondo dell’arte (della musica e della poesia), in quello della natura (l’acqua che scorre tra le rocce nelle profondità della terra) e in quello dell’al di là (simboleggiato dalle tenebre come nella *Il Canto del Tenebra*: «Ed agli inquieti spiriti è dolce la tenebra»<sup>69</sup>). Mortale e finito è, invece, tutto ciò che è corrotto dal passare del tempo, ed è in questo senso che Campana afferma «Faust è uno che non muore mai, sono io»<sup>70</sup> oppure «io non invecchio mai perché la suggestione può ringiovanire cento duecento tremila anni di vita, qualunque età [...]. Con la suggestione posso ringiovanire di molti anni, posso vivere a volontà»<sup>71</sup>. Inoltre, come osserva Ceragioli, Campana si mette in contrapposizione con la letteratura decadente che, a suo avviso, riproduce «sfondi spirituali senza spirito» e «l’oro» definito dispregiativamente «crepuscolare». L’arte campaniana, invece, renderebbe “l’elemento”, l’acqua come regina del paesaggio e motore attivo. Essa, con il suo scorrere incessante, purifica e produce quella

---

<sup>67</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p.141. (c. n.).

<sup>68</sup> Marco Bazzocchi, *Campana Nietzsche e la puttana sacra*, Lecce, Manni Editore, 2003, p. 24.

<sup>69</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 128. In questa poesia il canto della tenebra quello della morte che rappresenta la liberazione, la possibilità di un’altra vita.

<sup>70</sup> Carlo Pariani, *La vita non romanizzata di Dino Campana*, cit. p. 25.

<sup>71</sup> Ivi, p.41.

musica senza note che il vero poeta «eterno errante»<sup>72</sup>, immerso anche lui nel ciclo eterno e sospeso nel tempo, avverte e contempla.

Alla luce di queste riflessioni si può dunque affermare che il ricordo per il poeta marradese, non è connesso solo con la realtà vissuta, ma soprattutto con quella ideale. Quest'ultima è per Campana "ideale" in quanto sospesa nel tempo (e, come abbiamo visto, tale sospensione è affermata esplicitamente e implicitamente la poesia campaniana) e propria della natura primogenita (dell'acqua per esempio, pura per questo eterna). Una lettura lineare, quindi, non rende ragione della potenza simbolica e ideale del ricordo campaniano perché si limita ad abbinare puntualmente un passaggio della lirica campaniana ad una sua esperienza passata e vissuta realmente (non idealmente)<sup>73</sup>. Vediamo quindi l'altra caratteristica di questa "realtà ideale" degli *Orfici* che mostrerà chiaramente che l'associazione automatica tra ricordi e poesia non è sempre possibile.

Un aspetto fondamentale della poesia di Campana è la ricerca di un passato primordiale, quasi un'era geologica, in cui il mondo non ha ancora preso forma. Questa dimensione è raggiunta proprio dalla potenza e dalla radicalità del ricordo campaniano che scava in profondità talmente recondite da giungere ad un passato lontanissimo e arcaico. Si potrebbe prendere in prestito il concetto platonico di *metempsicosi* o quello della "reminiscenza" pitagorica per spiegare questo processo. Nel *Menone*, dialogo tra Socrate e un suo allievo sull'essenza della virtù e sulla conoscenza, leggiamo:

L'anima, dunque, poiché immortale e più volte rinata, avendo veduto il mondo di qua e quello dell'Ade, in una parola tutte quante le cose, non c'è nulla che non abbia appreso. Non v'è, dunque, da stupirsi se può fare riemergere alla mente ciò che prima conosceva della virtù e di tutto il resto. Poiché, d'altra parte, la natura tutta è imparentata con se stessa e l'anima ha tutto appreso, nulla impedisce che l'anima, ricordando (ricordo che gli uomini chiamano apprendimento) una sola cosa, trovi da sé tutte le altre, quando uno sia coraggioso e infaticabile nel ricerca. Sì, cercare ed apprendere sono, nel loro complesso, reminiscenza [anamnesi]! Non dobbiamo dunque affidarci al ragionamento eristico: ci renderebbe pigri ed esso suona dolce solo alle orecchie della gente senza vigore; il nostro, invece, rende operosi e tutti dediti alla ricerca<sup>74</sup>

Qui Socrate fornisce i principi della teoria della metempsicosi secondo cui conoscere è ricordare quello che l'anima (eterna) ha visto in passato, nell'Iperurano (mondo perfetto in cui le idee e i concetti più puri ed elevati si manifestano senza veli alle anime) quando non si era ancora impossessata del corpo. Tale teoria presuppone la trasmigrazione dell'anima (detta altrimenti "reincarnazione") perché implica che le anime siano soggette al ciclo eterno della reincarnazione e che ad ogni morte dimentichino ciò che hanno appreso nella vita precedente. Certo, i fini di Campana non sono gnoseologici come quelli di Socrate, né religiosi come per i pitagorici; ma riprendono il movimento spirituale della ricerca proprio alla metempsicosi che concepisce il ricordo come un mezzo per attingere all'eterno.

---

<sup>72</sup> Campana si definisce così in *Pampa* cit. *Canti Orfici* p.167.

<sup>73</sup> Campana insiste molto sul concetto di idealità soprattutto in relazione alla scandalosa dedica del suo libro come ammette nella sua lettera a Emilio Cecchi: «Ora io dissi *die tragodie des letzten germanen in Italien* mostrando di aver nel libro conservato la purezza morale del Germano (ideale non reale) che è stata la causa della loro morte in Italia», Gabriel Cacho Millet (a cura di), *Lettere di un povero diavolo* cit., p. 137-8.

<sup>74</sup> Platone, *Menone*, Roma, edizioni Laterza, 2004, p. 28.

Anche per il poeta marradiano il ricordo ha, quindi, una potenza particolare che permette di connettersi con l'eternità. Essa per lui non corrisponde alla verità socratica o alla divinità dei mistici, ma ad una purezza immobile e assoluta che è propria di un passato in cui gli elementi vergini non ancora corrotti dal passaggio del tempo o dal lavoro dell'uomo. Tale passato, però, è, paradossalmente, eterno perché rivive nella natura e nell'arte. Entrambe possiedono ancora i loro elementi primari incorrotti: in natura acqua, fuoco, terra e aria vivono eternamente nel cosmo, e nell'arte le produzioni artistiche dei poeti, dei pittori, degli scrittori, vivono eternamente nella memoria universale. La metempsicosi campaniana è quindi un processo psichico e spirituale che si attua grazie all'azione combinata di ricordo e scrittura: l'uno attraverso sensazioni spirituali scava nella memoria umana (e non solo individuale) e l'altra mette in forma tale esperienza. Diversi componimenti forniscono esempi utili ad osservare tale movimento della lirica campaniana. Il già citato poema *La Verna* è uno di questi. I luoghi visitati dal poeta, infatti, lo mettono in rapporto con una primordiale era cosmica, con il «paese barbarico fuggente, paese notturno, mistico incubo del Caos»<sup>75</sup>, con la purezza eterna dell'arte fiorentina («Riposo ora per l'ultima volta nella solitudine della foresta. Dante e la sua poesia in movimento, mi torna tutta in memoria.»<sup>76</sup>) e con l'elemento naturale incorrotto («per rendere il paesaggio vergine [...] ci vuole l'acqua, l'elemento stesso»<sup>77</sup>). Campana chiama proprio “ricordo” questo processo di riscoperta dell'eternità nel mondo: «Il mio ricordo, l'acqua è così» afferma, dopo essersi soffermato sullo scorrere dell'acqua nelle profondità della terra e sullo splendore dell'arte fiorentina. Con questa dichiarazione il poeta ci fa comprendere quale sia la sua concezione di ricordo e come distante essa sia dalla nostra e da quella abbracciata da una lettura lineare dell'opera.

Nella breve lirica *Il canto della tenebra* abbiamo invece un invito esplicito che incita a trovare un legame con questa dimensione mistica ed eterna. Il poeta chiama il lettore e sé stesso all'ascolto delle fonti delle acque, i luoghi in cui la natura nasce e si manifesta costantemente nella sua purezza: «Sorgenti sorgenti abbiam da ascoltare/Sorgenti, sorgenti che sanno/Sorgenti che sanno che spiriti stanno/Che spiriti stanno ad ascoltare...»<sup>78</sup>. Si comprenderà, più avanti nella poesia, che tale richiamo delle sorgenti corrisponde al richiamo della dolce fanciulla, ovvero della morte: «Ma per i cuori leggeri un'altra vita è alle porte/Non c'è dolcezza che possa uguagliare la Morte/Più più più/Intendi chi ancora ti culla/Intendi la dolce fanciulla»<sup>79</sup>. Come nel caso della *Verna*, l'inizio della vita (le sorgenti e il fanciullo) è assimilato alla morte (la dolce fanciulla e il cadavere). Nel *Canto della tenebra* l'elemento comune che consente il parallelismo è dato dall'invito ad ascoltare: «abbiam da ascoltare», prima, e «intendi la dolce fanciulla», dopo. Questa poesia fornisce un buon esempio per sottolineare una delle finalità più importanti della lirica campaniana: la morte e le sorgenti sono per lui elementi che rappresentano una purezza originaria che dev'essere ascoltata e ritrovata. Ma il poema in cui si può ravvisare l'espressione

<sup>75</sup> «E fu primo il Caos» scrive Esiodo nella *Teogonia* (Emilio Faggella, *Esiodo*, Roma, Stabilimento Tip. Edit. Romano, 1926, cit. p. 45).

<sup>76</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 140.

<sup>77</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 129.

<sup>78</sup> Ivi, p. 128.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

più completa di questa ricerca quasi mistica è senz'altro *Pampa*, racconto di un'esperienza di viaggio in Argentina in cui Campana sorseggia del *mate* (bevanda tipica sudamericana) e sale sul tetto di un treno in corsa. Tutto è immerso nella notte e gli unici elementi del paesaggio sono la prateria erbosa, il silenzio e le «strane costellazioni» che gli uomini che osservano. Fin dal primo paragrafo del poema il poeta insiste sulla profondità del silenzio presente in quei luoghi, delineando l'atmosfera della cornice in cui inserirà i propri ricordi spirituali: «Un mistero grandioso e veemente ci faceva fluire on refrigerio di fresca vena profonda il nostro sangue nelle vene: - che noi assaporavamo con voluttà misteriosa - come nella coppa del silenzio purissimo e stellato»<sup>80</sup>.

In questa frase Campana instaura già una connessione tra se stesso e il mistero del mondo e della natura che si incarna e si esercita nei corpi («ci faceva fluire [...] il nostro sangue nelle vene»). Il silenzio è qualificato da un superlativo assoluto («purissimo»); più in alto l'aveva definito «profondo», poi «intenso» e infine «uguale e profondo». Questi aggettivi sono ugualmente attribuiti alla prateria, all'erba «vergine», alla luce stellare e alla «selvaggia corsa dei venti». Tali connotazioni ci fanno capire che ci troviamo in una dimensione nuova, altra dal tempo della storia. La Pampa, terra mitica, lontana e primitiva, diventa il simbolo di un nuovo orizzonte: essa è cresciuta fuori dalla storia, nella prelogica dimensione del mito. Ci occuperemo in seguito della funzione del mito nella lirica di Campana; ora come ora possiamo limitarci ad accorgerci delle differenti sovrapposizioni si creano tra ricordo e mito e ad osservare come il primo sia molto meno appropriato per interpretare una poesia così mistica e sospesa nel tempo come quella campaniana.

Ritornando al testo, è opportuno considerare il parere della critica che vede in questo poema un esempio del rifiuto della storia da parte del poeta marradese. Ceragioli, ad esempio, scrive: «la storia è vista da Campana come una successione di avvenimenti posti tra loro in un falso rapporto, che ne deforma il reale significato»<sup>81</sup>. Infatti, per Campana, la Pampa rappresenta un mondo puro, non deturpato dalla successione logica degli avvenimenti, ma sospeso nel silenzio e nel tacito riprodursi di destini particolari che si alternano senza essere determinati dal tempo (a differenza degli eventi storici). In un paesaggio primitivo come quello argentino Campana trova i giusti stimoli per attivare il meccanismo della metempsicosi:

I miei pensieri fluttuavano: si susseguivano i miei ricordi: che deliziosamente sembravano sommergersi per poi riapparire a tratti lucidamente transumanati in distanza, come per un eco profonda e misteriosa dentro l'infinita maestà della natura. Lentamente gradatamente io assurgevo all'illusione universale: dalle profondità del mio essere e della terra io ribattevo per le vie del cielo il cammino avventuroso degli uomini verso la felicità attraverso i secoli. [...] Drammi meravigliosi, i più meravigliosi dell'anima umana palpitavano e si rispondevano a traverso le costellazioni.<sup>82</sup>

I ricordi vengono sommersi per poi riemergere in modo intermittente. L'aggettivo «transumanati» è dantesco e rinvia a quello stato in cui l'io si trova quando supera i confini dell'umano. Campana lo

---

<sup>80</sup> Ivi, p. 166.

<sup>81</sup> Ivi, p. 25, Introduzione.

<sup>82</sup> Ivi, p. 166.

abbina a «lucidamente» e «in distanza» per sottolineare straordinarietà e la lontana provenienza di tali ricordi. Essi si immergono e riemergono nella lontana profondità della natura esprimendosi in essa come un'«eco», una ripetizione di voci (che sono quelle del ricordo) profonde e misteriose. Questo ricordo permette al poeta di «assurgere all'illusione universale». Esso non è quindi formato dalle sue esperienze individuali, ma da quelle, appunto «universali» perché ideali e spirituali. Infatti, più avanti, si specifica, dopo i due punti: «il cammino avventuroso degli uomini verso la felicità attraverso i secoli». Interessante è anche l'uso del verbo «ribattere»: sembra che attraverso il ricordo Campana pervenga a ripercorrere le tappe del cammino degli uomini verso il loro senso ultimo (la felicità)<sup>83</sup>.

Ricordare per il poeta è un'esperienza mistica perché vissuta nell'interiorità come connessione con una realtà misteriosa, altra da sé e straordinaria<sup>84</sup>. Inoltre, l'ultima parte della citazione, mostra che quello che viene messo in scena è un dialogo tra i drammi dell'anima umana che possono comunicare attraverso infinite distanze, in un tempo infinito, «attraverso le costellazioni». Ancora una volta si insiste su un movimento (il risponderci) che avviene in un'atmosfera sospesa ed eterna, in quanto le costellazioni contengono l'idea di uno spazio e di un tempo infiniti.

Con il ricordo Campana torna, quindi, alle sorgenti, alla purezza originaria e senza tempo dell'uomo e, in questo scenario eterno e sospeso, nozioni di «morte» o «vita» non hanno più senso. «Od era la morte? Od era la vita?»<sup>85</sup>, si chiede il poeta nella *Pampa*. Queste due nozioni non hanno più significato né valore se inserite nella rotazione del tempo o nel ciclo delle reincarnazioni. E per di più, se la morte rappresenta spesso purezza (come abbiamo visto nella *Verna*) o addirittura «un'altra vita» (come nella *Il Canto del Tenebra*) come stabilire la sua differenza rispetto alla vita? La prospettiva temporale è stata abbandonata in virtù di quella spirituale che coglie l'universalità nel paesaggio, negli uomini come nelle cose.

Alla luce di queste analisi, possiamo comprendere che limitarsi a concepire la poesia campaniana come un susseguirsi di ricordi di esperienze di vita risulta essere molto riduttivo. Ci sono troppi elementi che discordano con questa interpretazione. In merito al tempo, crediamo che, sospendendolo, inserendolo in una dinamica circolare e ripetitiva e rifiutandone le sue scansioni cronologiche, il poeta marradiano voglia farci capire che «ricordo» è solo un nome. Esso viene adoperato per definire un'esperienza spirituale datasi in un tempo sospeso che non appartiene solo al passato di Dino Campana, ma ad un «eterno» passato che è stato, è e sarà vissuto dal cosmo intero e da tutto ciò che lo compone.

---

<sup>83</sup> Possiamo ipotizzare qui che Campana si rifaccia alle teorie filosofiche della Grecia antica, soprattutto epicuree, secondo cui il senso della vita umana sta nella ricerca della felicità (cfr. Epicuro, *Lettera a Meneceo*).

<sup>84</sup> «Mistica» in *Vocabolario Treccani*, [www.treccani.it/vocabolario/mistica/](http://www.treccani.it/vocabolario/mistica/), consultato online il 18/01/16.

<sup>85</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 168.

### 1.3. La rappresentazione dei luoghi del ricordo: Campana visivo o visionario?

Dopo esserci soffermati sul tempo relativamente alla nozione del ricordo, non ci resta che riflettere sullo spazio. Abbiamo visto che, infatti, la maggior parte dei ricordi campaniani si riferiscono a viaggi da lui effettuati e, dunque, sono strettamente connessi ai luoghi visitati ed esplorati. La lettura lineare sarà nuovamente messa alla prova per vedere se il principio su cui si basa, ovvero la corrispondenza tra poesie e ricordi, sia accettabile o meno anche in merito allo spazio. In altre parole si dovrà comprendere se i luoghi rappresentati da Campana negli *Orfici* derivino davvero dai suoi ricordi.

Questo comporta anche determinare quanto realismo vi sia nella sua poesia, poiché ricordare implica recuperare un'esperienza realmente verificatasi nel passato. Qualora l'origine della rappresentazione dello spazio negli *Orfici* sia realistica, essa potrà essere accolta da un'interpretazione lineare determinata dalla corrispondenza tra poesia e ricordo. Se invece essa proviene da facoltà immaginative o visionarie, tale lettura dovrà essere scartata. Infatti, mentre il ricordo nasce dalla riproposizione di immagini passate nel presente attraverso l'uso della memoria, la visione, il sogno o la fantasia sono irrazionali e prodotte da percezioni di realtà sovranaturali, dall'inconscio o dall'immaginazione.

Queste questioni si riallacciano ad una polemica che ha visto opporsi due schiere di critici: coloro che propendono per la tesi sostenuta da Gianfranco Contini secondo cui Campana è un poeta visivo (uno scrittore che recupera fedelmente le percezioni visive dell'esperienza passata per tramutarle in poesia) e chi sostiene che il poeta marradese sia un visionario (che nella poesia trasferisce allucinazioni visive o apparizioni soprannaturali). Faremo uso di quest'opposizione per affrontare la questione relativa alla rappresentazione dello spazio nel ricordo all'interno dell'opera campaniana. Essa ci tornerà utile perché contribuirà a definire meglio alcuni snodi problematici dei *Canti Orfici* attorno alla nozione di spazio: il visivo, infatti, descrive lo spazio in modo fedele, il visionario invece lo trasforma e lo reinventa. A seconda che Campana venga collocato nella prima o nella seconda categoria il suo approccio con il mondo verrà definito in modi diversi e, nel caso del ricordo, sarebbe come domandarsi se nei *Canti Orfici* la rappresentazione dello spazio deriva dal ricordo di luoghi "visti" o di luoghi immaginati, apparsi in visione. Iniziamo quindi con il tracciare una sintesi che possa spiegare la natura e l'origine di tale discordia tra la critica campaniana.

La polemica si scatenò a partire dall'articolo *Campana poeta visivo* pubblicato da Contini nel 1937, dove il celebre critico per primo evidenzia ed insiste sul carattere visivo della poesia campaniana. Egli afferma in modo diretto: «Campana non è un veggente o un visionario: è un visivo, che è quasi cosa inversa. [...] si dice un visivo e si intende qui un temperamento così esclusivo da assorbire e fondere in quella categoria di impressioni ogni altra;»<sup>86</sup>. Sottinteso alla polemica continiana vi era una critica velata

---

<sup>86</sup> L'articolo di Gianfranco Contini *Campana poeta visivo* esce nel 1937 in "Letteratura", I, Parenti, Firenze, 1937. È stato poi raccolto dallo stesso critico in *Esercizi di Lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Parenti, Firenze, 1939. È consultabile oggi sul sito dedicato al poeta marradinano: Gianfranco

contro la poesia campaniana considerata una sorta di prodotto di un carduccianesimo ormai superato che vorrebbe nascondersi dietro «inutili simboli»<sup>87</sup>.

Tuttavia, diversi studi in seguito hanno ripreso questa tesi, rivalutando la poesia di Campana-visivo positivamente. Essa fu ampliata, anche grazie all'utilizzo della neuropsichiatria, da Stefano Mazzacurati, (professore alla Facoltà di Medicina e Chirurgia di Parma) che, nella conferenza *Lo sguardo di Campana*, dice di condividere appieno la tesi di Contini che sarebbe giustificata da un'indagine fenomenologica dei *Canti Orfici* relativamente alla natura dello sguardo campaniano<sup>88</sup>. Le teorie su cui Mazzacurati si basa sono quelle della psichiatria, ma lo psichiatra ha anche un sostegno letterario, la tesi di Paolo Briganti <sup>89</sup>relativa ai “pellegrinaggi” campaniani. Così appoggiandosi ora alle teorie psichiatriche fenomenologiche, ora al saggio di Briganti, Mazzacurati sottolinea come Campana riproduca i suoi ricordi in modo fedele, partendo dal dato reale percepito. Per lo studioso, il procedimento del visionario differirebbe da quello del visivo in quanto il primo crea l'immagine nell'inconscio mentre invece, nella dimensione psichica del visivo, l'immagine è prodotta nella coscienza. Inoltre, sul piano dello spazio, il visionario raggruppa e unifica sommariamente una serie di stimoli emotivi per formare immagini puramente interiori. Il visivo invece, capta dall'esterno gli stimoli visivi che vengono colti dagli occhi e recapitati alla corteccia cerebrale: la luce entra negli occhi attraverso la pupilla e viene fatta convergere nella retina. Una delle prime caratteristiche intercettate dalla realtà esterna sono quindi i colori poi, attraverso altre vie, il soggetto percepirà la forma e il movimento che verranno anch'essi colti dall'occhio e trasmessi al cervello. Il visivo è cosciente di quest'immagine, sa che è esterna e non interna, capisce che essa appartiene ad una realtà oggettiva. Il poeta visivo è quindi consapevole di ciò che vede e può ricordarlo riferendosi a spazi oggettivi. I visionari, invece, percepiscono stimoli tutti interni ed elaborano la loro immagine inconsapevolmente, ma soprattutto, precisa Mazzacurati, essi non sono vincolati né interessati allo spazio e tempo oggettivi. Campana, con la sua attenzione ai colori e con la sua precisione topografica, viene così, subito catalogato come visivo. Gli stretti rapporti con l'arte figurativa giustificherebbero quest'ipotesi: i grandi pittori impressionisti, i cubisti (nel processo di scomposizione dell'immagine in più prospettive) oppure l'olandese Veermer (citato direttamente da Mazzacurati e noto per gli “effetti di colore”), sono tutti “visivi” in quanto prima vedono, poi osservano ed infine rappresentano. Inoltre, le diverse dichiarazioni dello stesso Campana non smentirebbero tale prospettiva interpretativa: ricordiamo l'affermazione «Viaggiando avevo delle impressioni d'arte; le scrissi»<sup>90</sup> e ciò che il poeta dichiara al Pariani: «si era prefisso di creare una poesia europea musicale e colorita [...] credeva di aver recato il senso dei colori che prima non c'era nella

---

Contini, “Campana poeta visivo”, campanadino, pubblicato il 18/10/2008, <http://www.campanadino.it/studi/56-campana-poeta-visivo.html>, consultato il 23/12/2015.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> Stefano Mazzacurati, *(Lo sguardo di Campana)*, 19/11/2012, <https://www.youtube.com/watch?v=mlV3sopuw7E> (consultato il 20/01/2016).

<sup>89</sup> Paolo Brigante, *Ritorno a Campana. Pellegrinaggio ricognitivo Faenza-Marradi-Campigno*, in AA.VV., *Studi in memoria di Paola Mediolì Masotti*, Napoli, Loffredo, 1995, pp. 225-239.

<sup>90</sup> Carlo Pariani, *La Vita non romanizzata di Dino Campana*, cit. p. 40.

poesia italiana»<sup>91</sup>, oppure il commento dello stesso poeta in merito ad *Arabesco-Olimpia*: «sono un effetto di colori e di armonia; un'armonia di colori e di assonanze»<sup>92</sup>.

Sull'altro versante abbiamo i critici che prendono posizione a favore del "visionarismo" del poeta marradiano. Alcuni importanti nomi sono quelli di Neuro Bonifazi, Ruggero Jacobbi e Carlo Bo. Quest'ultimo ravvisa nella poesia campaniana dei caratteri visionari insistendo soprattutto sul titolo della sua opera che procede a suo avviso «in una direzione che può dirsi religiosa e mistica»<sup>93</sup>. Marco Bazzocchi rafforza la tesi di Bo schierandosi in modo netto contro Contini: «Contini non vuole vedere la nuova immagine di spazio elaborata da Campana, cioè una linea che si spinge sempre avanti e si restringe per entrare nel chiuso o si allarga per sgorgare all'aperto»<sup>94</sup>. La percezione dello spazio è, secondo il critico, ansiosamente trasfigurata nella *Notte*, interiorizzata nell'*Invetriata*, soggettivizzata e simbolizzata nella *Verna*.

Il contrasto tra queste due posizioni era, in realtà, già stato concepito in modo alternativo da Eugenio Montale che inizia così il suo intervento: «[...] Campana poeta visivo o poeta veggente? L'impressione che ci ha lasciato una recente rilettura dei *Canti Orfici* — voglio anticiparla fin d'ora — è che le corna di questo dilemma siano tutt'altro che inconciliabili:» per poi, però concluderlo in questi termini: «In lui [Campana] nulla fu di mediocre; i suoi stessi errori non li chiameremo errori ma inevitabili urti contro gli spigoli che lo attesero ad ogni passo. Gli urti di un cieco, se vogliamo. I veggenti, anche se per avventura visivi come il nostro Campana, sono irrimediabilmente, su questa terra, gli esseri più sprovveduti, più *ciechi*»<sup>95</sup>. Perciò per Montale la spinta visionaria e veggente sarebbe in Campana più forte di quella visiva, che è invece concepita alla stregua di una parentesi o di un percorso (iniziale forse) intrapreso incidentalmente, «per avventura».

Sembra, però, che il dibattito "Campana visionario o visivo" non abbia mai fine visto che, ancora oggi, i critici propongono soluzioni diverse all'alternativa. Il motivo di questa indecisione della critica è a nostro avviso insito nel modo di procedere paradossale della poesia campaniana. Abbiamo visto come Campana volesse agganciare il tempo dell'uomo con l'eternità. Nei confronti dello spazio avviene la stessa cosa: gli elementi realistici del ricordo che appartengono allo spazio oggettivo vengono confusi con quelli immaginati o proposti da visioni e allucinazioni.

Ancora una volta ci pare tuttavia che la rappresentazione dello spazio negli *Orfici* sfugga alla lettura lineare ancorata sulla corrispondenza tra poesia e ricordi. Giustificeremo questa opinione in due modi: mostrando innanzitutto che in Campana, se c'è realismo, esso è molto limitato proprio in

---

<sup>91</sup> Ivi, p. 56.

<sup>92</sup> Questa frase tuttavia ci rinvia alla poetica rimbaudiana che vede nel poeta un *voyant* capace di realizzare la sintesi suprema tra colori, suoni e profumi. «Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant» (Arthur Rimbaud, *Lettre de Rimbaud à Paul Demeny - 15 mai 1871*). In questo caso quindi il poeta è colui che partendo da dati percepiti attraverso i cinque sensi, riesce ad attingere a ciò che sta al di là del mondo sensibile.

<sup>93</sup> Carlo Bo, *Dell'infrenabile notte*, in «Frontespizio», 1937, poi in «Otto studi», Firenze, Vallecchi, 1939, p. 2.

<sup>94</sup> Marco Bazzocchi, *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*, cit. p. 149.

<sup>95</sup> Eugenio Montale, *Sulla poesia*, cit. p. 256 (corsivo di M.).

ragione della forte influenza delle arti figurative che si pongono come mezzo di trascendenza dei luoghi reali. Inoltre, vedremo come anche quelle modalità di rappresentazione dello spazio che potrebbero sembrare più realistiche (come quella dello scorcio e della carrellata cinematografica), negli *Orfici* preparino il terreno per l'avvento dell'irrazionale e abbiamo un significato simbolico e ideale. Tutto è interiorizzato in Campana: lo spazio esterno e quello interno si ribaltano per assorbire gli stati d'animo interiori del poeta.

In merito al rapporto tra Campana e le arti figurative c'è molto da osservare. Traspare dalla lettura degli *Orfici* e dalle diverse testimonianze, un profondo interesse del poeta marradiano per l'arte. Del resto, questa passione si inserisce nello stesso modo di essere del poeta che, come fa notare Ceragioli, ha una particolare capacità di elaborare diversi sistemi segnici: conosce cinque lingue, suona il pianoforte, ha varie conoscenze in campo artistico, utilizza prosa e poesia. Campana è capace «di accedere ad una pluralità di sistemi linguistici, che lungi dall'essere una acquisizione di nomenclature diverse, è, in ciascun sistema, un particolare modo di organizzare»<sup>96</sup>. Inoltre, come osserva Monica Spinelli, il poeta marradiano cita esplicitamente negli *Orfici* sia alcuni tra i più celebri pittori fiorentini (Michelangelo, Leonardo, Botticelli, Raffaello, Segantini...), sia altri meno noti (Andrea della Robbia, Liss, Ribera, Dürer, Baccanini...)<sup>97</sup> e ha un intenso scambio epistolare con Morandi che sentiva affine per la condivisione del fascino prodotto dal «mistero delle cose»<sup>98</sup>.

I sostenitori della tesi "Campana poeta visivo" hanno sfruttato questa affinità tra la poesia di Campana e le arti figurative per sostenere la loro tesi, in quanto il poeta, come un pittore, rappresenterebbe la realtà. Peraltro, nello stesso periodo in cui Campana scriveva, a Firenze, i vociani stavano introducendo nell'avanguardia della poesia italiana un nuovo modo di fare poesia. Basandosi sulle teorie impressionistiche, essi credevano nella rappresentazione della realtà o di stati d'animo creata attraverso notazioni rapide, fulminee, come fossero tocchi di colore. Tutto doveva rispondere ad un gusto prettamente visivo e la forma più usata era quella della prosa lirica, del frammento e dei taccuini.

Gli impressionisti possono senz'altro essere definiti artisti visivi in quanto, contro le regole de l'*Académie*, prediligono la *poursuite de la réalité*<sup>99</sup> e quindi l'aderenza dell'arte al vero e l'importanza della prima impressione che dev'essere catturata nella sua freschezza e istantaneità. Nonostante sia innegabile che Campana abbia tentato di inserirsi nelle avanguardie vociane, la sua biografia ci rivela dei forti punti di contrasto con questi autori<sup>100</sup>. Vero è che alcune delle sue opere condividono caratteristiche della poesia vociana: come *La Verna* che è un taccuino di viaggio, *Genova*, dove insiste

---

<sup>96</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 21, Introduzione.

<sup>97</sup> Monica Spinelli, *Tra poesia e pittura il suono nuovo di Dino Campana*, in «Croniques italiennes», n° 23, (02/2012), [tps://www.academia.edu/2274531/TRA\\_POESIA\\_E\\_PITTURA\\_IL\\_SUONO\\_NUOVO\\_DI\\_DINO\\_CAMPANA](https://www.academia.edu/2274531/TRA_POESIA_E_PITTURA_IL_SUONO_NUOVO_DI_DINO_CAMPANA), consultato online il 20/01/16.

<sup>98</sup> Gabriel C. Millet, (a cura di), *I portici della poesia: Dino Campana a Bologna*, Bologna, Pàtron editore, 2002, p. 22.

<sup>99</sup> Monica Spinelli, *Tra poesia e pittura il suono nuovo di Dino Campana*, cit. p. 2.

<sup>100</sup> Si pensi alla lettera scritta a Giovanni Papini in cui Campana lo rimprovera di non avere abbastanza sentimento artistico per essere filosofo o quella indirizzata ad Emilio Cecchi in cui il poeta marradiano accusa Papini e Soffici di essere ancora legati a D'Annunzio. (*Lettere di un povero diavolo*, cit. pp. 17 e 39).

sull'importanza dei colori o *Immagini di viaggio e del montagna*, in cui giustappone sequenze fulminee di immagini. Ma a nostro avviso egli non ha lo stesso obiettivo degli impressionisti o dei vociani. Per lui la rappresentazione di un'immagine nello spazio serve a creare un quadro impregnato di atmosfere fortemente connotate a livello emotivo e cariche di energia spirituale, per preparare il terreno all'avvento della "visione", del "mito", o meglio, per l'entrata in scena di una dimensione altra rispetto a quella inscritta in uno spazio reale. Campana trascende lo spazio, valica i suoi confini determinati, lo trasforma arricchendosi di mistero. Ed è interessante come egli arrivi a mettere in moto tale meccanismo grazie ai riferimenti all'arte. È qui che, a nostro parere, si può ravvisare la vera importanza del rapporto tra il nostro poeta e le arti figurative.

Come osserva acutamente Ceragioli: «Bisogna, per entrare a fondo nella poetica di Campana, concepire la poesia come flusso vitale che proviene da fonti lontanissime e in cui molte esperienze spirituali sono confluite: il *Faust* è una di queste.»<sup>101</sup>. Tale «flusso vitale» dev'essere concepito come una dimensione trascendente alla realtà dove l'arte (letteratura, pittura, scultura, musica) vive, in cui anche le esperienze spirituali di Michelangelo e Leonardo confluiscono e in cui Campana vuole immergersi con la sua poesia. È da qui che possiamo comprendere che i diversi rinvii alle arti figurative sono dei tentativi di inserirsi in questa corrente spirituale e eterna. Come la maggior parte degli artisti classici, il poeta marradiano crede nell'eternità dell'arte e vuole avvicinarsi a questo mondo immortale per farvi parte con la sua opera.

Nella prima sezione di *Firenze* abbiamo un esempio significativo di questa relazione tra poesia campaniana e arte figurativa. Campana guarda Firenze attraverso le opere d'arte che la circondano e la eternizzano:

Le mattine di primavera sull'Arno. La grazia degli adolescenti (che non è grazia al mondo che vinca tua grazia d'Aprile), vivo vergine continuo alito, fresco che vivifica i marmi e fa nascere Venere Botticelliana: I pollini del desiderio gravi da tutte le forme scultoree della bellezza, l'alto Cielo spirituale, le linee delle colline che vagano, insieme a la nostalgia acuta di dissolvimento alitata dalle bianche forme della bellezza: mentre pure nostra è la divinità del sentirsi oltre la musica, nel sogno abitato di immagini plastiche»<sup>102</sup>.

La sezione è formata per lo più da frasi nominali che bloccano l'immagine di Firenze nel tempo e nello spazio, conferendole grande immobilità e magnificenza. Il lessico utilizzato appartiene al campo semantico della purezza, della vita, della bellezza apollinea e la *Nascita di Venere* di Botticelli subentra nella descrizione della città per rafforzare queste suggestioni, attribuendo alla città un'aura d'incanto. Il quadro è quindi il filtro attraverso il quale Firenze è trasformata in un sogno: essa diventa un luogo dello spirito, un simbolo della bellezza (apollinea). I pollini che fluttuano per l'aria, il cielo, le colline sono tutti elementi presenti nell'opera di Botticelli, ma Campana, sovrapponendo l'opera d'arte alla realtà, li trasferisce nella descrizione della città. Perfino gli osservatori («nostra») acquisiscono i caratteri

---

<sup>101</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 254.

<sup>102</sup> Ivi, p. 154.

del quadro, partecipano della divinità di Venere appena nata dalle acque di Cipro. Essi, infine, entrano nel sogno, in questa dimensione parallela plasmata dall'arte, dalle «immagini plastiche» che sono le statue di marmo bianco che popolano le piazze e le chiese di Firenze. *La Nascita di Venere* diventa così un mezzo per sublimare lo spazio, si sovrappone a quello reale e fornisce un ingresso al mondo dell'arte.

Nella *Notte* troviamo lo stesso principio: «Laghi, lassù tra gli scogli chiare gore vegliate dal sorriso del sogno, le chiare gore i laghi estatici dell'oblio che tu Leonardo fingevi. Il torrente mi raccontava oscuramente la storia»<sup>103</sup>. In questo passaggio dall'immagine realistica degli scogli e delle chiare gore, l'attenzione viene subito sviata dal «sorriso del sogno», il sorriso della Gioconda di Leonardo che appare nel paesaggio per staccarsi dalle circoscrizioni dello spazio. Elementi naturali divengono così metafore dell'«estasi dell'oblio» che era quella che il celebre artista fiorentino raffigurava alle spalle della sua Monna Lisa. Il suo sorriso viene ripreso anche nella *Chimera*, «Non so se tra le roccie il tuo pallido/Viso mi apparve, o sorriso»: in questo caso si dà come un'apparizione fulminea tra le rocce. Il sorriso è quello della Gioconda ed è anche il contenuto di una visione subitanea che appare all'improvviso nel paesaggio roccioso, abbagliando il poeta che rimane estasiato dalla straordinarietà dell'immagine, tanto da mettere in dubbio la veridicità della visione («Non so»: Campana non è sicuro di avere visto quel sorriso). L'opera d'arte è colta nell'allucinazione, e si sovrappone allo spazio reale.

È interessante notare che il componimento più impressionistico mai scritto da Campana, dove dominano le descrizioni di paesaggi, le vedute, e le rapide rappresentazioni di scene di vita quotidiana, sia anche quello più ricco di riferimenti a opere artistiche. Nella *Verna* abbiamo rinvii ad Andrea del Castagno, Leonardo (chiamato divino primitivo), Andrea della Robbia, Michelangelo, alle figure francescane intarsiate dal frate da Bibbena, il Ghirlandaio, Ribera e Dürher. Significativo è il passaggio in cui subentra nella descrizione di un paesaggio *La Notte* di Michelangelo, associata a sua volta alle regine barbare del V canto dell'*Inferno* dantesco (Cleopatra, Semiramide, Elena e Didone):

Finché io là giunsi in dove avanti a una vastità velata di paesaggio una divina dolcezza notturna mi si discoprì nel mattino, tutto velato di chiarie il verde, sfumato e digradante all'infinito: e pieno delle potenze delle sue profilate catene notturne. Caprese, Michelangiolo, colei che tu piegasti sulle sue ginocchia stanche di cammino, che piega che piega e non posa, nella sua posa arcana come le antiche sorelle, le barbare regine antiche sbattute nel turbine del canto di Dante, regina barbara sotto il peso di tutto il sogno umano...<sup>104</sup>

Il paesaggio notturno che circonda il poeta, si trasforma nelle figure femminili di Michelangelo e Dante, che lo personificano e lo avvolgono di mistero e maestosità. La poesia di Campana, capace di cogliere i nessi tra ciò che osserva e l'arte, può, così, elevarsi a stabilire associazioni tra più «esperienze spirituali» come le regine dantesche, la Notte michelangiotesca che è loro sorella e che diventa

---

<sup>103</sup> Ivi, p. 117.

<sup>104</sup> Ivi, p. 137.

anch'essa «regina barbara» e (in altre poesie) la sua Chimera<sup>105</sup>. L'immaginazione campaniana è lo strumento grazie a cui il poeta interpreta il paesaggio con gli occhi dello spirito. Quest'ultimo si rappresenta la scultura della Notte e comprende il motivo per cui essa è piegata su sé stessa: per sorreggere tutti i sogni prodotti dagli uomini nel sonno notturno. A nostro avviso, quindi, non c'è realismo in Campana se non come punto di partenza per trascendere il dato reale, il paesaggio "visto". L'obiettivo non è rappresentare il "vero" (come per gli Impressionisti), ma sublimare le proprie esperienze per calare i ricordi nel «flusso» eterno dell'arte, fuori da spazio e tempo, in una dimensione trascendente.

Dicevamo prima che lo spazio è rappresentato da Campana come la scena che prepara l'avvento dello straordinario, della visione e del mito. Le tecniche attraverso cui il poeta giunge a produrre tale atmosfera sono alquanto innovative perché prendono anch'esse spunto dalle arti figurative. Una di queste è quella dello scorcio. Questo termine rimanda alla rappresentazione di elementi che «anziché su un piano parallelo o normale a quello del nostro sguardo, sono disposti obliquamente, sì che alcuni si avvicinino ed altri si allontanino nello spazio, aggruppandosi e coprendosi in parte»<sup>106</sup>. Tutta *La Notte degli Orfici* è concepita come una sequenza di scorci. Non per altro, il poeta pubblicò le prime otto sezioni di questo componimento nel 1913 con il titolo di *Torre rossa – Scorcio*. In seguito, optò per *La Notte mistica dell'amore e del dolore - Scorci bizantini e Morti cinematografiche*, titolo in cui è sottolineata, oltre allo scorcio, un'altra tecnica rappresentativa, che questa volta Campana prende in prestito dal cinema: la carrellata cinematografica. Le sequenze di scorci presentati nella *Notte*, si alternano, infatti, velocemente come nella rapida successione delle immagini di una pellicola cinematografica scandita, inoltre, come nota Ceragioli, dal testo stesso diviso da asterischi.

Concentrandoci sullo scorcio, possiamo trovarne un esempio nella terza sezione che riportiamo per intero:

Inconsciamente colui che io ero stato si trovava avviato verso la torre barbara, la mitica custode dei sogni dell'adolescenza. Saliva al silenzio delle straducole antichissime lungo le mura di chiese e conventi: non si sentiva il rumore dei suoi passi. Una piazzetta deserta, casupole schiacciate, finestre mute: a lato in un balenio enorme la torre, ottocuspide rossa impenetrabile arida. Una fontana del cinquecento taceva inaridita, la lapide spezzata nel mezzo del suo commento latino. Si svolgeva una strada acciottolata e deserta verso la città <sup>107</sup>

Campana posiziona diversi elementi nello spazio: la torre, le stradine in salita, le mura di chiese e conventi, una piazzetta, delle casupole, delle finestre, una fontana, una strada. Essi sono collocati, rispetto al punto di vista dell'osservatore, in una prospettiva obliqua dal basso verso l'alto che li pone lontani e vicini nello spazio. Ad esempio possiamo osservare come le casette risultino schiacciate a cospetto della torre che si erge fianco alla piazza. Tale procedimento crea effetti di allungamento e

<sup>105</sup> Nella *Chimera* Campana chiamerà l'omonima creatura mitologica «Suora della Gioconda», cit. *Canti Orfici*, p. 123.

<sup>106</sup> Piero Marconi, Argan Giulio Carlo, "Scorcio", in *Enciclopedia italiana TRECCANI- 1936*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/scorcio\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/scorcio_(Enciclopedia-Italiana)/), consultato online il 20/01/16.

<sup>107</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 110.

ridimensionamento degli oggetti nello spazio ed è tipico delle arti figurative che, fin dall'antichità, ne fanno utilizzo. Ma il poeta lo usa in modo simbolico, non per rappresentare la realtà, ma al contrario per trascenderla. Come fa notare Ceragioli, lo «*scorcio* diventa parola iconica perché come apprendiamo dalla *Verna*, l'angelo *appare nello scorcio giusto in cui appare il sogno*. [...] Vi è una prospettiva particolare che corrisponde non soltanto ad un angolo visuale, ma anche ad una particolare combinazione di elementi, e collegamenti spirituali intellettuali ed estetici: ed è lo scorcio in cui appare il sogno-poesia»<sup>108</sup>. Ed ecco che, ancora una volta, Campana si rivela poeta-visionario che ha la particolarità di coniugare i luoghi “visti” con quelli “apparsi”, inserendo la visione in uno scenario raffigurato con gli strumenti ideali del pittore. Anche nella breve terza parte di *Genova* (la lirica più visionaria di Campana) constatiamo che proprio in una prospettiva specifica e particolare, che è quella delle strade strette della città, la visione si manifesta. «Per i vichi marini nell'ambigua sera» il poeta cammina accompagnato dalla sera: «andavamo io e la sera ambigua» e poi improvvisamente, l'apparizione: «Quando, /Melodiosamente/D'alto Sale, il vento come bianca finse una visione di Grazia»<sup>109</sup>. Il poeta non ha paura di usare l'esplicito termine “visione”, così come non rinuncia a situarla nel suo scorcio prediletto: i vichi di una città a cui è particolarmente legato. Interessante è l'opinione di Marco Bazzocchi che, nel suo saggio *Campana Nietzsche e la puttana sacra* osserva che tale modalità di rappresentazione dello spazio deriva dal movimento proprio a Campana che non è quello del viaggiare, ma del camminare: «il camminare implica altre modalità [rispetto a quelle del viaggiare], sia percettive che di scrittura. Innanzitutto camminare significa sempre essere dentro un orizzonte, dentro un paesaggio, e mai contemplarlo nella sua completezza».<sup>110</sup> Lo “scorcio” e la “carrellata cinematografica”, sarebbero quindi gli sguardi sul mondo connaturati alla personalità di Campana, alla sua natura di camminatore. Ma Bazzocchi accenna anche a due elementi che sarebbero fondamentali per creare uno spazio simbolico: le porte e le figure femminili.

Per quanto riguarda il primo elemento possiamo trovare moltissimi esempi nella *Notte* in cui ad ogni tappa del percorso del poeta, si trovano soglie da attraversare. Esse sembrerebbero dei passaggi verso mondi nuovi, occasioni per uscire da spazi chiusi e limitanti, ma in realtà la loro funzione non implica alcun miglioramento: «oltrepassate queste porte, il personaggio che racconta si trova a rivivere quasi le stesse esperienze di desiderio [...]. La fine della *Notte* coincide con un ennesimo spazio chiuso»<sup>111</sup>. La soglia come luogo letterario ed orfico per eccellenza è uno degli elementi attraverso cui Campana divide lo spazio lontano da quello vicino conferendo ad essi qualità simboliche differenti. “Lontano” e “vicino” non corrispondono, sempre, però a “fuori” e “dentro”. Talvolta il “fuori” come il “lontano” indicano la liberazione, l'avventura, il sogno e il fascino dell'infinito: «Si affacciavano ai cancelli d'argento delle prime avventure le antiche immagini, addolcite da una vita d'amore, a proteggermi ancora col loro sorriso di una misteriosa incantevole tenerezza. Si aprivano le chiuse aule dove la luce

---

<sup>108</sup> Ivi, p. 32, introduzione di F. Ceragioli.

<sup>109</sup> Ivi, p. 186-187.

<sup>110</sup> Marco Bazzocchi, *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*, cit. p. 141.

<sup>111</sup> Ivi, p. 31.

affonda uguale dentro gli specchi all'infinito»<sup>112</sup> oppure: «nel quadro della porta aperta le stelle brillano rosse e calde nella lontananza: l'ombra delle selvagge [dei cavalli selvaggi e scalpitanti] nell'ombra»<sup>113</sup>.

Altre volte, invece, entrando in un luogo, lo spazio interno diventa simbolicamente lontano perché popolato da creature che possiedono una carica mistica che rapisce il soggetto trasportandolo in nuovi spazi immaginari. Ad esempio, all'inizio della *Notte*, quando il poeta apre «la porta incisa di colpi» e si introduce in quello che sappiamo essere un postribolo, si svolge una scena magica, che dischiude universi lontani. Lo spazio è popolato da figure misteriose: la matrona che sfilava «le strane teorie» dalle sue unte carte, la giovane ancella dormiente che somiglia ad una Sfinge. Il luogo acquista subito caratteri sacri: troviamo la presenza del colore oro che pervade il «duogo commosso dai ricordi» e, che, come abbiamo, visto rimanda alle icone sacre, oppure la «magia della sera» in cui avviene la «conquista dell'ancella». Ed infine, si compie quella che Campana definisce «la fantastica vicenda»<sup>114</sup>. Lo spazio chiuso del postribolo si apre in forza delle energie mistiche e simboliche che vengono sprigionate dalle figure femminili che rivelano l'esistenza di mondi lontani ed inesplorati come quello della sessualità.

Il contrario si verifica in *Sogno di prigione* in cui lo spazio interno è quello chiuso e asfissiante della cella del manicomio di Tournay dove il poeta venne rinchiuso nel 1910. La breve prosa inizia con la definizione della situazione in cui il soggetto si trova: «nel viola della notte odo canzoni bronzee. La cella è bianca, il giaciglio è bianco. La cella è bianca, piena di un torrente di voci che muoiono nelle angeliche cune, delle voci angeliche bronzee è piena la cella bianca. Silenzio: il viola della notte: in rabeschi dalle sbarre bianche il blu del sonno»<sup>115</sup>. Le continue ripetizioni creano un sentimento di angoscia aumentato dalle voci dei vicini di cella che producono un torrente monotono di suoni che si ferma improvvisamente per dare spazio al silenzio e al sonno. Definire «angeliche cune» i letti dove gli alienati del manicomio di Tournay dormivano rimanda alla pietà che Campana sentiva per questi esseri innocenti e candidi come bambini, ma anche alla consapevolezza di essere come loro vittima di una terribile malattia. Tutto ciò provoca una tristezza che viene come coperta dal bianco velo del sonno che si stende fornendo una via d'uscita. Quando esso sopraggiunge, il ricordo istantaneo di una figura femminile, Anika, scatena una serie di visioni che si svolgono al di fuori dell'ambiente chiuso e opprimente della cella»<sup>116</sup> e si apre il mondo onirico in cui si liberano le pulsioni più profonde dell'io campaniano. Le immagini del cielo aperto, delle stelle e delle montagne, sono visioni che simboleggiano la volontà di evasione che, diventando sempre più frenetica e impetuosa, si esprime nel movimento velocissimo, di un treno in corsa. Le frequenti sinestesie e personificazioni (le «voci bronzee», il «nero silenzio», «la porpora del treno morde la notte», le macchine che «mangiano e rimangiano il silenzio»), invece che essere strumenti del «visivo» diventano sintomi di allucinazioni ottiche. Ed, infine, in un surreale ribaltamento, improvvisamente il fuori diventa dentro e viceversa: il

---

<sup>112</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 113.

<sup>113</sup> Ivi, p. 119.

<sup>114</sup> Ivi, p. 111-112.

<sup>115</sup> Ivi, p. 161.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

soggetto che osserva («io al parapetto [...] che guardo il cammino nero delle macchine...») entra nell'oggetto osservato (il «treno in corsa»). Questa poesia è un buon esempio per mostrare come le qualità di visivo di Campana siano utilizzate per alternare visioni allucinanti, che sono collocate in spazi diversi e fortemente simbolici perché in essi vengono trasposte le sue emozioni. Inoltre *Sogno di prigione* mostra come sia lo spazio dell'io quello a cui si scatena la visione ed sia l'io che crea le immagini. Ritornando all'opposizione tra visivo e visionario, è quindi evidente che Campana possiede caratteristiche visionarie. La psichiatria, infatti, come ricorda Mazzacurati, sostiene che nel visionario tutto parte dall'io e che egli non ha interesse per la realtà oggettiva.

Non bisogna però pensare che l'essere "visionario" escluda l'essere "visivo". Per il poeta marradiano lo spazio non è mai rinnegato. Così come abbiamo detto in merito al tempo, infatti, è chiaro egli non vuole annullare lo spazio, (altrimenti non si spiegherebbero le frequenti descrizioni paesaggistiche e l'attenzione ai luoghi, ai colori...), ma piuttosto trascenderlo o partire da esso per trasformarlo sotto l'azione di sentimenti molto intensamente vissuti. Nell' *Invetriata* vi è un passaggio chiave per capire in che modo lo spazio possa caricarsi delle emozioni del poeta. In un primo momento la sera, che «mesce chiarori nell'ombra», lascia nel cuore del poeta, che la osserva dall'invetriata, «un suggello ardente»<sup>117</sup>. La stanza, spazio chiuso e ristretto in cui il poeta è rinchiuso «ha un odore di putretudine» e su di essa viene trasportata la ferita dell'io: «c'è nella stanza una piaga rossa languente»<sup>118</sup>. E infine, anche nello spazio esterno, nella «sera fatua», è incisa la ferita indice della sofferenza del poeta: «nel cuore della sera c'è,/Sempre una piaga rossa languente»<sup>119</sup>. Come osserva Bazzocchi, in questa poesia il vetro «fa da tramite tra esterno ed interno, il limite attraverso cui il poeta comunica con la sera»<sup>120</sup>. Questo «tramite» è, però, attraversato dalla «piaga rossa languente» che parte dal cuore del poeta, si estende alla stanza e supera la barriera dell'invetriata per figurare nella sera. Lo spazio esterno sembra incantevole e benevolo: la sera è vista come una donna leggiadra («fumosa» e «fatua») che «mesce i chiarori nell'ombra», come una donna affascinante («le stelle sono bottoni di madreperla e la sera si veste di velluto»), ma, in realtà, anche in essa c'è una ferita aperta e dolorante. Il "fuori" e il "dentro" non riescono quindi a mantenersi diversi e diventano entrambi espressione del dolore del poeta: «alla fine non sembra più esserci attore umano come se il poeta coincidesse con la piaga rossa languente»<sup>121</sup>, spiega Bazzocchi. L'unico riferimento all'io è infatti, contenuto nel «mi» del terzo verso. Lo spazio si è fatto così simbolo di un dolore onnipresente, fisico, che valica ogni confine, quello dell'io del poeta e quello della stanza in cui si trova, per espandersi nella notte. Più che descrivere un'esperienza precisa e realistica ci sembra che ancora una volta Campana voglia trascenderla, per andare al di là di uno spazio circoscritto ed esprimere un sentimento totalizzante ed universale.

---

<sup>117</sup> Ivi, p. 127.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> Marco Bazzocchi, *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*, cit. p. 47.

<sup>121</sup> Ivi, p. 49.

È necessario, però, tornare all'annullamento dell'io rilevato da Bazzocchi per riflettere in merito al rapporto tra spazio e soggetto. Perché il primo ci sia, infatti, come vogliono gli impressionisti o i critici che credono in un Campana "visivo", è necessario che il soggetto si situi coscientemente in un luogo: come afferma Mazzacurati, nel visionario l'immagine nasce nell'inconscio mentre nel visivo nella coscienza. Ma Campana nella *Notte* ci segnala esplicitamente di essere incosciente, usando proprio l'avverbio «inconsciamente» che, per altro, ripete due volte, all'inizio della seconda e della terza sezione: «inconsciamente io levai gli occhi alla torre barbara»<sup>122</sup>; e poi: «inconsciamente colui che ero stato»<sup>123</sup>. Nel secondo caso addirittura sottolinea, con l'espressione «colui che ero stato», la lontananza e la straordinarietà dell'esperienza che racconta, come se l'avesse vissuta in un'altra vita ormai finita. Lo spazio che lo circonda, quindi, pur conservando qualità ed elementi realistici (come il viale lunghissimo dei platani, le stradine che salgono lungo le mura di Faenza, il rosso della torre, la piazzetta e la fontana del Cinquecento) non può essere quello reale. Esso nasce dall'inconscio ed è trasformato dalle pulsioni più profonde della psiche: la torre diventa l'espressione di «un mito lontano e selvaggio» o «la custode dei sogni dell'adolescenza» e la chiesetta solitaria diventa il luogo in cui si realizza il primo possesso fisico-ideale con la misteriosa «Lei» e in cui gli anni si fondono «nella dolcezza trionfale del ricordo»<sup>124</sup>.

A questo punto della nostra analisi possiamo tornare sulla lettura lineare e sul senso del ricordo per Campana. Abbiamo visto, inizialmente, che essa risulta spesso valida in quanto in svariate occasioni si dà coincidenza tra ricordo e poesia. Tuttavia sia all'interno di tali passaggi, sia in altre poesia, sono rappresentati avvenimenti straordinari che trascendono spazio e tempo. Tali "eventi" non possono essere letti nell'ottica del ricordo, perché avvengono in una dimensione parallela dove il tempo scorre eternamente in cicli continui e lo spazio si stende infinito ed è concepito come un luogo popolato dagli spiriti delle creazioni artistiche. Il ricordo è quindi solo un punto di partenza e non strumento efficace per cogliere il senso ultimo della poesia di Campana.

Considerando tale lettura squalificata, dalla prossima fase della nostra analisi constateremo che molte caratteristiche della poesia campaniana e, così come del ricordo, appartengono al mito parola che, per altro, come abbiamo visto, appare frequentemente negli *Orfici*. Inoltre in essi vi sono molti elementi tipici del mito (come la sospensione del tempo, la presenza di figure mitologiche, il legame tra uomo e divino, i riti e cerimonie iniziatiche, le allusioni a sacrifici di sangue e, per finire, l'orfismo espresso dal titolo). È opportuno quindi sfruttare questa chiave di lettura e tentare di filtrare i *Canti Orfici* attraverso la prospettiva del mito, obiettivo che ci si porrà nella prossima sezione.

---

<sup>122</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 109

<sup>123</sup> Ivi, p. 110.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

## 2. Il mito: per un'altra lettura dei *Canti Orfici*

Le analisi svolte nella prima fase del nostro lavoro hanno già evidenziato alcune delle principali caratteristiche e linee tematiche della poesia campaniana. Tra queste, ve ne sono diverse che sono strettamente legate al mito. In Campania i riferimenti ad esso si costituiscono a livello implicito ed esplicito: le atmosfere trasognate, i paesaggi primordiali e i personaggi misteriosi degli *Orfici* creano implicitamente le stesse circostanze in cui si svolge il mito, mentre la presenza di figure mitologiche che popolano il testo ed il paratesto dell'opera rivelano esplicitamente la connessione tra poesia campaniana e mito. Inoltre, dalla lettura delle lettere autografe traspare un altro punto di contatto. Si ha l'impressione che lo scrittore marradiano porti avanti, anche al di fuori della sua poesia, un tentativo di costruzione mitica di se stesso e della propria vita: un vero e proprio sforzo di trasformazione di sé nel mito-Campana. Bisognerà, però, chiedersi se tale ossessione per il mito e per le figure mitologiche, così come i tentativi di iscriversi in questa dimensione, non siano sintomi di una *hybris*, di un eccesso di entusiasmo destinato a rivelarsi pura tensione che non sbocca in nessuna effettiva realizzazione del mito, sfuggendo continuamente. Alla luce di un'analisi attenta, infatti, ci si accorgerà che i miti non sono mai afferrati da Campana, ma rappresentano sempre una dimensione non raggiunta, dei miraggi, e che si rivelano solo «abbozzi di mito»<sup>1</sup>, come osserva Montale. Degli *Orfici* non resterebbe quindi che un viaggio arduo, inconcluso e tragico perché il poeta rimane sempre al di qua del suo ideale mitico. Il fascino del non-finito, l'interesse per il frammento, non si dà in Campana come una presa di posizione stilistica cosciente, ma piuttosto come una tematica che percorre tutta la sua vita, come un dramma e una tragedia intimamente vissuta. Più che di non-finito sarebbe quindi più opportuno parlare di non-raggiunto. «Campana si arresta alle soglie di una porta che non s'apre, o talora s'apre per lui solo»<sup>2</sup>, afferma Eugenio Montale: la soglia che segna il confine tra la tragica realtà e il mito gioioso non è quasi mai oltrepassata a causa di un impedimento, una barriera che si pone davanti al poeta, e, anche se la porta dovesse aprirsi, si aprirebbe «per lui solo» ovvero unicamente in forza di una «grande illusione»<sup>3</sup>.

In questa seconda fase della nostra analisi ci soffermeremo, quindi, sul rapporto tra i *Canti Orfici* e il mito sia per quanto riguarda le relazioni presenti all'interno del testo, sia relativamente ad elementi para-testuali ed extra-testuali attraverso i quali l'autore stesso contribuisce a creare un'immagine mitica di sé. Inizialmente, ci appoggeremo su una delle definizioni di mito elaborata da Philippe Sillers, individuando corrispondenze tra i criteri su cui si fonda il mito e la poesia campaniana. Grazie a queste riflessioni potremo abordare quelle tematiche che definiscono l'influenza del mito nella lirica di Campana come gli aspetti cosmogonici, che mostrano le corrispondenze presenti tra l'opera campaniana e le teorie cosmologiche dell'universo, i misteri orfici, che ci rendono consapevoli

---

<sup>1</sup> Eugenio Montale, *Sulla poesia*, cit. p. 258.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Dino Campana, *Opere: Canti Orfici, versi scritti sparsi e pubblicati in vita, inediti*, Milano, TEA, 1989, cit. p. 207.

dell'influenza che l'orfismo ebbe su Campana, e le relazioni con il sacro, tematica molto presente negli *Orfici* che chiarisce la funzione iniziatica dei personaggi femminili.

In un secondo momento, si mostrerà che il mito viene usato da Campana non solo per fornire la sua prospettiva sulla realtà, ma anche come un modo per presentare se stesso e la sua figura di poeta. Tale processo avviene soprattutto nel paratesto e nelle lettere autografe che contengono riferimenti al mito e contribuiscono a creare la personalità letteraria di Dino Campana.

Infine, si ritornerà sugli *Orfici* per rendersi conto che tutti i tentativi di avvicinamento al mito sono fallimenti perché esso non è mai raggiunto, ma sempre concepito come un ideale, un punto di arrivo, un'apertura verso una nuova dimensione che continua a sfuggire, a dissolversi. Rimangono quindi solo «abbozzi di mito» e la disperazione del poeta che resta invischiato nella realtà terrena troppo lontana e corrotta per poter elevarsi al vero mito. Così, l'unica figura mitologica che potrebbe addirsi al nostro poeta sarebbe, forse, quello di Icaro che nel suo salire verso «la grande luce», animato dalla *hybris*, cade rovinosamente a terra, tornando al punto di partenza: la realtà sensibile e tragica da cui aveva tentato di fuggire.

## 2.1. I *Canti Orfici* tra miti cosmogonici, orfismo e riti sacri

In molti passaggi analizzati nella fase precedente della nostra riflessione, abbiamo rilevato alcune caratteristiche della lirica campaniana che, oltre che squalificare la prima lettura lineare e mettere in questione il rapporto tra ricordo, tempo e spazio, sono i principali attributi che i racconti mitici possiedono. La sospensione del tempo e la trasformazione degli spazi che abbiamo rilevato nelle analisi precedenti sono, ad esempio, due aspetti che appartengono ai miti. Il poeta, inoltre, non si esime dall'inserire riferimenti espliciti come mostra la frequenza della parola «mito» (o «miti» o «mitico») nella sua opera, che vi appare più di quindici volte.

In questo capitolo faremo riferimento all'articolo di Philippe Selliers, “Qu'est ce que c'est un mythe littéraire”, in cui lo studioso, convocando alcuni tra i più celebri mitologi, individua sei caratteristiche del *mythe ethnoreligieux* (mito che nasce dalla creazione collettiva orale come vuole la definizione di Lévi-Strauss), le ultime tre appartenenti anche al *mythe littéraire*. Quest'ultimo si crea grazie alla ricorrenza di un personaggio in più opere letterarie (Don Giovanni ad esempio) ed è diverso dal *mythe littéralisé* che implica il recupero di un mito già diffuso e oralmente rivisitato dall'autore<sup>4</sup>. Questa distinzione ha per noi un interesse marginale, ma ci porta, comunque, a riflettere sul procedimento adottato da Campana che utilizza (o crea) sia miti letterari (per esempio Faust o Ofelia di Shakespeare), sia “letteralizzati” (Orfeo, la Chimera). Per il poeta marradano queste figure sono creazioni ideali e fanno parte di quella dimensione eterna e spirituale dell'arte alla quale solo poeti e artisti possono accedere. Nel suo universo

---

<sup>4</sup> André Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, puf, 1993, p. 30

archetipi junghiani, figure mitologiche, mitizzazioni di personaggi letterari, paesaggi suggestivi e oggetti simbolici coesistono e vivono nello stesso universo poetico e ideale.

Torniamo, però, alla definizione generica di mito di Sellers e riportiamone qui i criteri. Secondo lo studioso il mito etno-religioso:

- 1/ relate «un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements» (M. Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1958, p. 15), «un événement passé avant la création du monde ou pendant les premiers âges, en tout cas il y a longtemps» (Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, p. 231)
- 2/ il est de formation collective et orale (M. Eliade et Cl. Lévi-Strauss dans les deux ouvrages précités)
- 3/ il décrit l'irruption du sacré (ou du «surnaturel») dans le Monde, la venue à l'existence, grâce à l'exploit d'êtres surnaturels, d'une réalité (M. Eliade, op. cit. p. 15)
- 4/ son sens n'est pas seulement celui du «fil du récit, mais [...] aussi le sens symbolique des termes» (G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960), Paris, Dunod, 1984, p. 412) ;
- 5/ il correspond à «une forme grossière de spéculation philosophique» (Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, p. 228)
- 6/ il constitue enfin un récit paradigmatique faisant partie intégrante de la langue, relevant du discours (Ivi, p. 230)<sup>5</sup>

Per quanto riguarda gli ultimi tre punti, Selliers afferma che essi sono propri anche ai miti letterari. In merito a Campana, potremmo ammettere che la sua lirica possiede diversi aspetti comuni a quelli appena elencati. Faremo riferimento ai primi tre per osservarne le corrispondenze nei testi campaniani.

Relativamente ai primi due punti, possiamo constatare che in Campana essi sono interdipendenti. Il riferimento ad un'epoca primordiale, infatti, implica l'iscrizione in un pensiero collettivo, che non riguarda, quindi, solo la sua singola persona, ma tutti gli uomini (ricordiamo nella *Pampa*: «io ribattevo per le vie del cielo il cammino avventuroso degli uomini...»). Campana concepisce la poesia come un'opera collettiva le cui creazioni sono realtà ideali che parlano non solo all'individuo, ma a più soggetti<sup>6</sup>. Tuttavia è chiaro che, malgrado tutto ciò, se si parla di origine collettiva e orale, l'opera campaniana non può essere concepita, alla stregua del mito. Essa non è, infatti, in sé, un mito, né un insieme di racconti provvisti di una conclusione e una fine, con dei personaggi e uno svolgimento. La sua formazione non è quella tipicamente orale e collettiva del mito. Tuttavia, in ogni caso, i *Canti Orfici* implicano un'esperienza mistica che l'individuo compie riconnettendosi a una collettività. Inoltre, alcune caratteristiche della poesia campaniana, come la musicalità e la presenza di *leitmotiv*, sono comuni ai racconti mitologici in cui la presenza di ritornelli ripetitivi e melodie, garantiva una più facile memorizzazione del racconto trasmesso oralmente.

---

<sup>5</sup> Riportiamo qui il riassunto schematico realizzato da Frédéric Monneyron e Joël Thomas (in *Mythes et littérature*, Parigi, PUF, 2012) dei sei criteri individuati da Sellier (Ph. Sellier, “Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?”, in *Littérature*, n°55, La farcissure. Intertextualités au XVIe siècle, p. 115).

<sup>6</sup> Ricordiamo l'osservazione di Ceragioli: «Bisogna, per entrare a fondo nella poetica di Campana, concepire la poesia come *flusso vitale* che proviene da fonti lontanissime e in cui *molte esperienze spirituali* sono confluite [...] Campana si inserisce con procedimento antico e nuovo in questa perenne vita della poesia [...] Come in molti luoghi dei CO, questo inizio (inizio di *Immagine di Viaggio*) presuppone la consapevolezza di un'ascendenza culturale su cui Campana non si preoccupa mai di dare spiegazioni, poiché per lui la poesia non è un dono gratuito e accessibile a tutti, ma esperienza che richiede un tirocinio spirituale e culturale (*orfico* può anche essere detto dei *Canti* perché essi risultano accessibili solo agli iniziati)». cit. Dino Campana *Canti Orfici*, p. 254n.

Per quanto riguarda il primo criterio, si può senza dubbio ammettere che, come abbiamo già visto nel capitolo precedente, la lirica campaniana si situa spesso in un'epoca antichissima e immaginaria. Ricordiamo, per esempio, l'utilizzo frequente dei termini "arcaico" e "primitivo" («le antichissime fanciulle della prima illusione» o «Leonardo divino primitivo»<sup>7</sup>) che alludono ad una realtà lontanissima nel tempo; o ancora la sospensione del tempo, che crea un'atmosfera mitica perché vicina ad un'epoca primigenia in cui il tempo ancora non è stato creato, o, ancora, le atmosfere irreali, trasognate (appunto, «fabuleuses») che la poesia campaniana ricrea (per esempio nella *Notte*: «tutto era di un'irrealtà spettrale» o «nella sua forma pallida come un sogno uscito da innumerevoli sogni»<sup>8</sup>). Un altro elemento, che merita di essere messo in evidenza, è la volontà di stabilire un contatto con le forze cosmiche per, appunto, ritornare ad un'era primordiale e favolosa. Verso la fine della breve prosa *Pampa* leggiamo:

La luce delle stelle ora impassibili era più misteriosa sulla terra infinitamente deserta: una più vasta patria il destino ci aveva dato: un più dolce calor naturale era nel mistero della terra selvaggia e buona. Ora assopito io seguivo degli echi di un'emozione meravigliosa, echi di vibrazioni sempre più lontane: fin che pure cogli echi l'emozione meravigliosa si spense. E allora fu che nel mio intorpidimento finale io sentii con delizia l'uomo nuovo nascere: l'uomo nascere riconciliato colla natura ineffabilmente dolce e terribile: deliziosamente e orgogliosamente succhi vitali nascere alle profondità dell'essere: fluire dalle profondità della terra: il cielo come la terra in alto, misterioso, puro, deserto dall'ombra, infinito.<sup>9</sup>

Questo passaggio illustra in che modo Campana faccia della terra argentina un mito. La fa esistere in un'epoca senza storia<sup>10</sup>, immaginaria, la trasforma in una «terra infinitamente deserta», primordiale in quanto non ancora corrotta dal lavoro dell'uomo o dal passaggio del tempo (l'erba della Pampa è «vergine») e fertile perché dona la possibilità all'uomo di rinascere «riconciliato con la natura». Il poeta insiste sul mistero che questa nuova e antica terra racchiude: essa custodisce gli arcani dell'universo, il mistero della creazione e della vita. Gli «echi di un'emozione meravigliosa» e gli «echi di vibrazioni lontane», infatti, sono quei suoni ineffabili che giungono dalle profondità della terra e che si spengono per dare spazio al silenzio e al prodursi di un nuovo evento straordinario, di una nuova creazione. Tutto ha un senso di grandiosità espresso da avverbi e aggettivi che denotano l'eccezionalità di ciò che sta per svolgersi («infinitamente», «meravigliosa», «deliziosamente», «ineffabilmente»). Pare che il poeta si trovi coinvolto in un avvenimento singolare, stupefacente, che fa pensare ai miti cosmogonici della creazione dell'universo. La tonalità affettiva del brano è, infatti, quella della meraviglia, emozione messa più in risalto in tutto il poema, e che si dà come sentimento ambiguo in bilico tra paura e felicità («dolce e terribile»). D'altronde, la meraviglia è considerata ciò da cui hanno origine i tentativi che l'uomo intraprende per conoscere e spiegare il mondo. Non solo la filosofia, come afferma Aristotele

---

<sup>7</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 113 e 134.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 114 e 115.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 168.

<sup>10</sup> Ruggero Jacobbi osserva come Buenos Aires diventi per Campana «la città degli uomini liberi, un luogo vergine, senza storia», (Ruggero Jacobbi, "L'esilio e la visione", in *Dino Campana oggi*, (a cura del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux), Firenze 18-19 marzo 1973, Vallecchi, Firenze, 1973, p. 151). Come abbiamo visto anche la Pampa è concepita da Campana come un luogo «sgravato dalla storia».

nella *Metafisica*<sup>11</sup>, deriva dalla meraviglia, ma anche il mito: «...il rend compte des prodiges, les *thaumata* grecs, les *mirabilia* latins, des *incredibilia*, de l'incroyable, de tous les faits étonnants, merveilleux, qui défient l'entendement. Car il ne faut pas oublier que, pour les Grecs, l'étonnement, le *thaumazein*, est la porte ouverte de la connaissance, sa condition *sine qua non*»<sup>12</sup>. Questo è, dunque, uno dei sentimenti più originari e “primordiali” dell'uomo che, trovandosi al cospetto della natura e dei misteri del cosmo, cerca delle risposte facendo uso di un pensiero immaginativo<sup>13</sup>.

I «succhi vitali» presenti in questo brano, sono di particolare interesse in tale contesto poiché rinviano all'era primordiale in cui un principio di vita cominciò a scorrere nel cosmo. Il fatto che essi nascano dalle «profondità della terra» e dell'«essere», infatti, ci fa pensare all'*arché* (principio primo originario ed essenza del cosmo) dell'universo in riferimento ai filosofi greci presocratici o alla teoria degli umori di Ippocrate.<sup>14</sup> I «succhi vitali» di Campana che rinascono nelle profondità dell'essere e della terra, favorendo la nascita dell'uomo nuovo, hanno parecchio in comune sia con gli umori di Ippocrate, perché questi liquidi vitali scorrono anche nell'uomo, sia con l'*arché* di Empedocle, in quanto essi circolano nel cosmo e nelle «profondità dell'essere». Particolarmente significativo è il passaggio già citato della *Verna*: «udire il sussurrare dell'acqua sotto le nude rocce, fresca ancora delle profondità della terra» che ci consente di affermare che l'acqua per Campana è una delle *arché* di Empedocle, uno dei «succhi vitali» perché anch'essa scorre nelle «profondità della terra». Ed ecco che risulta chiaro in questo passaggio dei *Canti Orfici* che il riferimento all'età primordiale e antica ritrovata nella selvaggia Argentina, corrisponde a quell'epoca lontanissima e pura in cui sono ambientate le grandi teorie cosmogoniche e i miti della creazione dell'universo. Campana vuole trasmettere l'impressione di una nuova nascita<sup>15</sup> che avviene nel ventre cosmico (potremmo dire materno) ancora caldo e accogliente della sua “mitica” Pampa, terra «selvaggia» (perché incorrotta) e «buona» (perché fertile).

Non deve stupire l'attenzione che l'autore dedica a queste tematiche, in quanto esse sono ampiamente sviluppate dall'orfismo. Sappiamo che Campana si interessò ai culti orfici, che probabilmente lesse il

---

<sup>11</sup> «Gli uomini hanno cominciato a filosofare, ora come in origine, a causa della meraviglia: mentre da principio restavano meravigliati di fronte alle difficoltà più semplici, in seguito, progredendo a poco a poco, giunsero a porsi problemi sempre maggiori», cit. Aristotele, *La Metafisica*, trad. di Giovanni Reale, Milano, Bompiani, 2004, p. 11.

<sup>12</sup> Frédéric Monneyron, Joël Thomas, *Mythes et littérature*, cit. p. 12.

<sup>13</sup> «Les personnages principaux des mythes (dieux, héros...) agissent en vertu de mobiles largement étrangers au vraisemblable, à la psychologie «raisonnable». Leur logique est celle de l'imaginaire. Psychologisation et rationalisation marquent le passage du mythe au roman (Dumézil)» cit. Ph. Sellier, “Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?”, cit. p. 114

<sup>14</sup> I Presocratici vissero tra il quarto e il sesto secolo a.C. ed elaborarono una filosofia ancora “primitiva”, confusa con la matematica, con la geologia e spesso narrata attraverso miti. Ippocrate, in seguito, elaborò le loro teorie applicandole al corpo umano che credeva essere percorso da liquidi vitali di diverso colore e aspetto. In particolare Ippocrate si ispirò al filosofo siciliano Empedocle che, nel suo *Poema fisico lustrale*, teorizzò l'esistenza di elementi primi imperituri (acqua, fuoco, aria e terra) che rappresentano le quattro *arché* che fondendosi, grazie alle forze cosmiche di Amore, creano il mondo e continuano a infondergli vita circolando in esso, e che, separandosi spinte dall'Odio, lo distruggono. Cfr Massimo Donà, *Magia e filosofia*, Milano, Bompiani, 2004, p. 234.

<sup>15</sup> «l'uomo nuovo» è una formula nietzschiana che Campana adotta per mostrare l'accettazione dell'Amor Fati e della Morte di Dio compiuta dall'oltreuomo: «non c'è più nessuno che parli: silenzio; né la filosofia né la religione, possono dirci la verità, squarciare il mistero. Allora è proprio questo mistero, della natura, dell'essere, il nostro destino che dobbiamo accettare, anzi amare (“amor fati”)». Neuro Bonifazi, *Dino Campana, la storia segreta della tragica poesia*, Ravenna, Longo, 2009, p. 144.

libro dello Schuré, *Les grands initiés*, opera che comincia a circolare in Italia nei primi anni del Novecento e che contribuisce alla «volgarizzazione presso masse abbastanza vaste di pubblico, una riscoperta del mondo religioso primitivo e dei primordi della civiltà ellenistica»<sup>16</sup>. Il saggio si concentra, nel quinto capitolo, sulla figura di Orfeo e sui riti a lui dedicati. La scelta del titolo quindi potrebbe derivare da questo interesse per i misteri orfici. Tale dottrina, in particolare, possiede una letteratura esoterica molto vasta che si concentra anche sulle cosmogonie. Interessante è notare che Campana, introducendo l'idea di ritorno ad un'era primordiale e fantastica, insiste sugli stessi elementi su cui si basa la cosmogonia orfica. Uno degli esempi più pertinenti, è quello relativo alla Notte, adorata e sempre presente nell'opera campaniana. Essa corrisponde a Nyx, personaggio fondamentale nelle cosmogonie orfiche le quali, allo stesso modo di Campana, associano la notte alle origini del cosmo. In un brano degli *Uccelli* di Aristofane, uno dei documenti più importanti relativi all'orfismo, si legge che in principio vi sono solo Chaos, Erebo e Nyx la quale genera in Erebo (il buio) l'uovo cosmico pieno di vento da cui avrà origine Eros<sup>17</sup>. Anche per Campana la notte possiede questa connessione con i tempi primordiali e originari dell'universo. Non peraltro il poeta la carica di mistero e la definisce a più riprese «la notte mistica dell'antico animale umano»<sup>18</sup>.

La figura della notte merita una particolare attenzione poiché essa ritorna ossessivamente quasi in tutti i componimenti degli *Orfici*. Le personificazioni attraverso cui Campana ama designare la notte avvicinano quest'ultima alla modalità con cui i Greci rappresentavano le loro divinità (che non erano altro che personificazioni di un elemento naturale o di un aspetto della realtà come, per esempio, Apollo dio del sole o Urano dio del Mare). È evidente che il *topos* della notte non è un'esclusiva di Campana. Esso è un tema universalmente e costantemente sfruttato dalla letteratura occidentale e soprattutto in epoca moderna, in Italia (si pensi *Alla sera* di Foscolo, al *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* di Leopardi o al *Notturmo* D'Annunzio) come all'estero, sotto l'influsso del Romanticismo (Ossian nella *Notte*, Novalis negli *Hymnen an die Nacht* e Goethe nel *Canto notturno del viandante*). I romantici, infatti, erano particolarmente sensibili alle sue suggestioni e all'universo poetico di intimità, meditazione, contatto con l'irrazionale che le atmosfere notturne potevano offrire loro. Peraltro, una delle figure retoriche più utilizzate per riferirsi alla notte è proprio quella della personificazione.

Ma Campana interpreta la notte prevalentemente in senso orfico: essa è una divinità suprema, purissima ed eterna che ispira e culla i canti dei poeti solitari ed erranti. Potremmo paragonare la sua notte ha quella presente in *Alla Sera* di Foscolo in quanto questa poesia offre un'immagine classica della notte/sera che, messa in corrispondenza con quella proposta da Campana, potrà mettere in risalto l'originalità della sua Notte. Nella poesia foscoliana il calare del giorno, il buio e il silenzio della sera ispirano il poeta che ha più facilità ad accedere al suo intimo e ad avviare un dialogo esistenziale profondo con essa. Il tono malinconico usato da Foscolo è suggerito dalla sera che, personificata grazie

---

<sup>16</sup> A. Asor Rosa "I Canti Orfici di Dino Campana", cit. p. 29.

<sup>17</sup> Giorgio Colli, *La sapienza greca*, vol 1, Milano, Adelphi, 1990, p.394.

<sup>18</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 118 e 121.

all'uso della maiuscola e all'invocazione («O Sera!»), giunge alla fine di una giornata e per analogia fa riflettere il poeta sul nulla eterno, sulla morte, «la fatal quiete»<sup>19</sup>. L'assenza di luce, la mancanza di rumori, il buio che vela gli oggetti della realtà esterna favoriscono il raccoglimento del poeta che, non distratto da immagini o rumori esterni, sarà più capace di concentrarsi sulla propria interiorità. Foscolo è tutto immerso nel suo io, i cui tormenti sembrano quietarsi grazie all'azione rappacificante della sera che assopisce le «torme», che è solo un'occasione, e fa da sfondo alle emozioni del poeta. Senza dubbio in Campana troviamo tutto ciò (pensiamo alla *Petite promenade du poète* in cui il poeta cammina nella notte tra le vie di una città: «La stradina è solitaria:/Non c'è un cane: qualche stella/Nella notte sopra i tetti:/E la notte mi par bella/E cammino poveretto/Nella notte fantasiosa»<sup>20</sup>). Tuttavia, possiamo constatare come la notte per lui abbia un significato particolare, che implica la creazione di un mito che esiste ed è vero nel suo universo spirituale così come veri erano gli dei dell'Olimpo per i greci. Se per Foscolo la Sera era l'ambiente in cui si svolgeva il dialogo interiore e il simbolo dell'avvento della morte pacificatrice che dà tregua allo «spirto guerrier», per Campana la Notte prende vita in diverse figure, atmosfere, simboli e non è solo un'occasione che si riferisce al suo io, ma incarna una dimensione dell'essere e una modalità di esistenza che rinvia al Caos primordiale del cosmo. Per questo, infatti, come nota Asor Rosa, essa racchiude una costellazione di significati e suggestioni talvolta opposti e contrastanti<sup>21</sup>. Una delle immagini più sfruttate dal poeta marradiano è quella della donna che è stata immortalata nella statua di Michelangelo, una fanciulla con le ginocchia piegate che sostiene i sogni di tutti gli uomini<sup>22</sup>. Questa donna è una raffigurazione della notte orfica, la Nynx che istituisce un legame spirituale molto intenso con i poeti (orfici) che la amano e ne sono stregati. Il rapporto tra la Notte e il poeta corrisponde, quindi, a quello tra una dea e il suo discepolo, come è ben riassunto nella frase conclusiva della *Notte*: «Fuori è la notte chiomata di muti canti, pallido amor degli erranti»<sup>23</sup>. Qui la notte è ancora rappresentata come una donna, le sue chiome sono formate da poesie (i canti) l'incarnato è bianco («pallido») perché puro come l'amore che i poeti «erranti» le offrono. L'atteggiamento di riverenza del poeta verso di lei è quello di un credente verso il proprio dio.

Inoltre, per Campana la Notte è una presenza che vive nelle coscienze spirituali di tutti gli artisti. Infatti, la Notte di Michelangelo è sorella di altre grandi creazioni dell'arte come le regine barbare di Dante o la Chimera (quest'ultima, ricorda la Ceragioli «dev'essere concepita in una linea di discendenza

<sup>19</sup> Ugo Foscolo, *Sonetti*, Milano, Letteratura Einaudi, PDF online, consultato il 1/02/16, p. I.

<sup>20</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 131.

<sup>21</sup> A. Asor Rosa fornisce una sintesi molto efficace di tutti i significati della notte negli Orfici: «[...] la notte è per Campana la madre di tutte le forme di esistenza, essa è ricettacolo di meditazione (*la Pampa*), luogo di disfenamento e visionarismo (*La Notte*), luogo dello spirito dove è possibile scorgere un altro mondo (*La Chimera*), alvo materno nel quale rientrare gli sconfitti (*Sogno di prigionie*), premonizione di morte (*il Canto della tenebra*), più precisa nozione dell'inevitabilità della sofferenza umana (*Invetriata*), luogo dell'imbastimento e della corruzione (*La Notte, la Petite promenade du poète, Firenze*) che tuttavia prelude [...] ad una visione più pura e sublimata dell'esistenza (come nella fine della *Notte e Genova*)» cit. A. Asor Rosa, "I «Canti Orfici» di Dino Campana" p. 38.

<sup>22</sup> Campana prende quest'immagine, forse, dallo stesso Michelangelo che nel sonetto 102 scrive riferendosi alla notte: «Tu mozzi e tronchi ogni pensiero; ché l'umid' ombra ogni quiet' appalta e dall'infima parte alla più alta in sogno spesso porti, ov'ire spero.»

<sup>23</sup> Ivi, p.122.

come l'ultima e la più giovane delle creature dell'arte»<sup>24</sup>). La notte percorre tutta la trama intricata degli *Orfici* e non si tratta, quindi, di una fonte di ispirazione occasionale per Campana, ma di uno «dei nodi duri dell'esistenza»<sup>25</sup>. Simbolo supremo dell'ispirazione poetica diventa così il mito di una madre accogliente, di una donna seducente e misteriosa («la sera si veste di velluto»<sup>26</sup>), ma anche il teatro di antiche battaglie che hanno visto contrapporsi grandi popoli della storia: «storie sanguinose subito dimenticate che rivivevano improvvisamente nella notte, tessevano attorno a me la storia della città giovine e feroce, conquistatrice implacabile, ardente di un'acre febbre di denaro e di gioie immediate»<sup>27</sup>. È nella notte che i miti del passato più lontano si ripropongono e risorgono nella visione del poeta.

Dalle analisi precedenti risulta, dunque che la Notte, concepita da Campana come un groviglio di sentimenti e di pulsioni vitali che possono prendere diverse forme e incarnarsi in diverse emozioni, è in ogni caso una figura che ispira l'amore e la riverenza del poeta. Questo aspetto ci permette di introdurre il tema del sacro: l'esperienza del sacro, infatti, induce l'uomo a manifestazioni di riverenza e venerazione per il divino. Il terzo criterio che il mito etnologico deve possedere è secondo Sillers proprio quello del sacro: «[le mythe] décrit l'irruption du sacré (ou du «surnaturel») dans le Monde, la venue à l'existence, grâce à l'exploit d'êtres surnaturels, d'une réalité». L'esperienza del sacro è fortemente presente nei *Canti Orfici*, soprattutto nella *Notte*, che può essere letta come un percorso iniziatico. Inoltre, si può affermare che all'interno di questo poema in prosa entrano in scena personaggi che nel loro mistero e nelle loro azioni mostrano di appartenere al sovrannaturale.

Per quanto riguarda il significato complesso del termine “sacro” ci limiteremo qui a darne una definizione semplice e a evidenziarne i caratteri generali. “Sacro” può esser detto di «ciò che è connesso, più o meno intimamente, con la divinità, con la religione e con i suoi misteri, e perciò impone un particolare atteggiamento di riverenza e di venerazione (contrapposto in genere a profano)»<sup>28</sup>. Per quanto riguarda la sua fenomenologia, il teologo Rudolf Otto afferma che il sacro «appare sempre come una qualità che può essere propria delle più varie cose: di luoghi (il luogo s., come per es., i templi, i santuari naturali, si distingue dal luogo profano da cui spesso è delimitato), di periodi di tempo (per es., le feste che con il loro carattere si contrappongono ai giorni comuni), di azioni (per es., il rito), di testi pronunciati, narrati o scritti (formule rituali, miti, scritture s.), di persone (per es., il re divino, certi tipi di sacerdoti, monaci ecc.), di oggetti (feticci, strumenti rituali ecc.)»<sup>29</sup>.

Nella poesia campaniana possiamo rilevare la presenza del sacro nei luoghi (per esempio la «chiesetta» in cui avviene la conquista di Lei o gli spazi avvolti dal colore oro, simbolo di sacralità), nei periodi di tempo (una delle ossessioni di Campana è la «sera di fiera» ovvero la festa paesana), nelle azioni (il poeta partecipa ad alcuni riti simbolici nella *Notte*), nelle persone (la Matrona, ad esempio, è detta

---

<sup>24</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 223n.

<sup>25</sup> A. Asor Rosa, I «Canti Orfici» di Dino Campana”, cit. p. 49.

<sup>26</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 127.

<sup>27</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p.167.

<sup>28</sup> “Sacro”, in *Enciclopedia italiana TRECCANI*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/sacro>, consultato online il 01/02/16.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

«sacerdotessa») e negli oggetti (la «torre barbara» è per Campana «mitica» e sacra in quanto ne è attratto, ma non riesce a guardarla essendone accecato dalla luce<sup>30</sup>). L'aspetto su cui ci soffermeremo qui sarà quello relativo ai riti e, più in particolare, a quelli connessi con i culti orfici che ci aiuteranno a delineare ancor meglio i rapporti tra mito e *Canti Orfici*.

Ciò che suggerisce l'esistenza di un possibile rapporto tra il culto di Orfeo e l'opera campaniana è, evidentemente, il titolo che si riferisce proprio al celebre mito greco del semidio poeta e cantore sceso negli inferi per salvare l'adorata Euridice. È possibile infatti che Campana avesse letto *Les grands initiés* di Eduard Schuré<sup>31</sup> dedicato a quelli che lo studioso francese considerava i cinque più grandi mistici mai esistiti. Il quinto capitolo del libro tratta proprio della figura di Orfeo, di cui viene percorsa la vita dalla nascita alla morte interpretandola alla stregua del modello ideale di un percorso mistico iniziatico.

Neuro Bonifazi, importante critico dell'opera campaniana, ha più volte evidenziato nei suoi saggi i rapporti tra il libro di Schuré e i *Canti Orfici*, mostrando che la portata orfica della poesia campaniana è imprescindibile, opponendosi così a quella parte della critica che metteva in discussione l'orfismo campaniano. Il motivo per cui c'è disaccordo nella critica in merito all'influenza dell'orfismo in Campana è dovuto al fatto che, nonostante la scelta del titolo, l'autore non si riferisce mai al semidio greco, né nei testi, né nelle lettere. La scelta del titolo, così, è stata attribuita solamente a un suo modo particolare di rappresentare la realtà, che si rifà al cubismo orfico di Apollinaire<sup>32</sup>, oppure è stata interpretata come una decisione impulsiva volta a destabilizzare il lettore<sup>33</sup>. Per Bonifazi e per molti altri critici (specialmente quelli che sostengono la tesi "Campana poeta visionario") l'orfismo, invece, si manifesterebbe nella sua opera in modo costante e soprattutto attraverso la ripresa di alcuni dettagli presenti in Schuré.

Prima di passare a prendere in considerazione i punti di contatto tra Schuré e Campana, vediamo su quali dei numerosi significati attribuiti alla figura di Orfeo lo studioso francese decide di soffermarsi. Per sintetizzare, possiamo affermare che il semidio è considerato da Schuré secondo uno dei diversi aspetti per cui la nostra cultura europea lo conosce, quello di «teologo e iniziatore dei misteri cui vennero attribuiti una serie di scritti di carattere religioso e sapienziale, filosofico, che, in una misura

---

<sup>30</sup> Sappiamo che nella *Notte* la torre appare in un «balenio enorme», ma Bonifazi ci ricorda che nel *più lungo giorno*, Campana scriveva che la torre appariva nell'«incubo della luce abbagliante». Neuro Bonifazi, *Dino Campana la storia segreta e la tragica* cit. p. 105.

<sup>31</sup> «Non ricordo se fu lui (Campana) a suggerirmi la lettura del capitolo su Orfeo del libro dello Schuré» Ravagli, *Dino Campana e i goliardi del suo tempo*, Bologna, Cueb, 2002, p. 114.

<sup>32</sup> «[Apollinaire] voulait que les inquiétudes et les recherches des artistes fassent une masse, un front unique devant l'incompréhension du public et amateurs de l'époque. Il assimilait donc, dans un sens plutôt politique qu'artistique, cette naissance de la couleur, il lui donnait la désignation d'orphique, deuxième branche du cubisme». Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957, p. 172.

<sup>33</sup> Lo stesso Ravagli, amico di Campana si chiede come mai egli abbia scelto un titolo così misterioso: «Orfici? Perché? La parola non parve chiara. E Campana disse allora di Orfeo, di misteri orfici, di potenza dionisiaca, di miti cosmici» cit. Federico Ravagli, *Dino Campana e i goliardi del suo tempo*, cit. p. 114.

non semplice da stabilire, dovevano essere collegati a una dimensione misterica e rituale»<sup>34</sup>. I misteri orfici sono, infatti, ispirati alla vita di Orfeo, figlio di Apollo e originario della Tracia (come Dioniso), semidio che contiene in sé i due principi opposti: quello del Caos, dell'istinto, della sessualità e del desiderio (dionisiaco) e quello che, invece, si esprime nell'armonia, nell'ordine, nella bellezza e nella serenità (apollineo). I riti orfici tuttavia (e gli stessi *Canti Orfici*), sono molto più dionisiaci che apollinei, in quanto prevedono, ad esempio, stati di trance, orge o ingestione di bevande inebrianti. Infatti, «Dioniso è la divinità principale delle teogonie orfiche e lo stesso orfismo si presenta come una sistematizzazione teologica del culto di Dioniso»<sup>35</sup>. In particolare, l'uccisione di Orfeo, sbranato dalle Menadi, secondo alcune versioni del mito, rinvia alla morte di Dioniso Zagareo, dio fanciullo smembrato dai Titani. La morte del dio diventa, quindi, un evento importante per i suoi discepoli che simboleggia la separazione e rimanda al dolore profondo della ferita, della rottura dell'equilibrio, ma anche alla necessità di ricostruire tale armonia: «il nucleo originario della mitologia orfica è costituito dal desiderio di recuperare una aurea condizione originaria, ripristinando l'unità primordiale del cosmo»<sup>36</sup>.

Tornando al libro dello Schuré, è possibile rilevare in esso l'itinerario mistico dell'iniziato che ripercorre idealmente le diverse fasi della vita di Orfeo per ricostituire proprio quell'unità originaria perduta e per celebrare la grandiosità del semidio. Bonifazi individua diversi elementi in comune tra *La Notte* di Campana e il quinto capitolo dei *Grands Initiés*. Innanzitutto, lo studioso vede nel ricordo che apre gli *Orfici* un prototipo del ricordo misterico, e cita il dialogo tra Dioniso e Persefone dello Schuré: «Ogni volta che tu mi desti mi sembra di vivere per la prima volta: rinascono i mondi del mio ricordo, il passato e il futuro ridivengono immortale presente»<sup>37</sup>. Nei *Grands Initiés* troviamo, poi, le donne «amanti mistiche» di Dioniso che vanno ad iniziarsi ai misteri del dio che Campana «non esita a qualificare come “antiche passeggiatrici”, ossia, con dolcezza, le prostitute»<sup>38</sup>. Queste ultime possiedono per il poeta una potente carica mistica, e lo accompagnano nei riti di passaggio, come dichiara Bazzocchi: «la soglia cioè la linea che segna un passaggio, e la prostituzione sono legate da un rapporto. La prostituta è colei che introduce in uno spazio nuovo, simbolicamente connesso col passaggio all'età adulta»<sup>39</sup>. Da qui l'appellativo di «sacerdotessa» e i vari riferimenti al sacro (la matrona aveva anche un «profilo di montone», animale sacro a Dioniso, e una «voce conventuale»<sup>40</sup>). Non bisogna peraltro dimenticare che la sessualità è una delle tematiche privilegiate del mito («des mythologues, sans s'appuyer nécessairement sur l'hypothèse lévi-straussienne, s'accordent pour

<sup>34</sup> Sonia Saporiti, «Orfeo e Dioniso. L'orfismo di Dino Campana e il dibattito sul mito nella Germania del primo Novecento», in *Dino Campana «una poesia europea musicale e colorita»*, Giornate di studio Macerata 12-13 maggio 2005, Macerata, Eum edizioni, 2007, p. 212.

<sup>35</sup> Ivi, p. 213.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Neuro Bonifazi, *La storia segreta e la tragica poesia*, cit. p. 104.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Marco Bazzocchi, *Campana Nietzsche e la puttana sacra*, cit. p. 32.

<sup>40</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 111.

considérer l'alimentation et la sexualité comme deux terrains privilégiés du mythe»<sup>41</sup>) e che quindi Campana, sacralizzando la figura della prostituta, e introducendo questo tema nella sua poesia, crea nuove affinità tra la sua opera e il mito. Bonifazi, continuando con il confronto tra *Canti Orfici* e *Grand Initiés*, associa la «nenia primordiale» che si leva dalla palude «afona» all'inizio della *Notte*, al canto appassionato delle donne devote a Dioniso<sup>42</sup> e, in seguito, la condizione del poeta che «inconsciamente» cammina per le vie della città è identificabile con lo stato di *trance* del discepolo circondato da un corteo di iniziati (il corteo di vecchi della *Notte*)<sup>43</sup>.

Ma gli episodi più significativi, a nostro avviso, sono i due incontri con la «matrona» e l'«ancella». Bonifazi fa notare che il termine «matrona», derivato dal latino, significa donna, madre e sposa, è un titolo nobilitante e sacro e che, inoltre, il suo «profilo di montone» rimanda all'animale sacro a Dioniso<sup>44</sup>. A nostro avviso si potrebbe spingere più in là in confronto tra Campana e Schuré: il vero corrispettivo della Matrona, infatti, potrebbe essere Persefone che appare in visione ad Orfeo nella terza sezione del quinto capitolo dei *Grands Initiés*. La dea compare inizialmente attraverso un'immagine funesta: «La première chose qu'il aperçut distinctement ce fut la figure d'une femme, assise sur un trone [...] elle portait une couronne de pavots. Ses yeux grands ouverts veillaient immobiles»<sup>45</sup> e in seguito piena di grazia e leggerezza: «sommeillait sur un lit de fleurs la belle Perséphone [...] l'aurore d'une vie renaissante répandait sur ses joues une teinte ambrosienne»<sup>46</sup>. Da questo passaggio risulta chiaro il contrasto tra le due raffigurazioni: all'inizio la dea è presentata come imponente e inquietante, è la regina degli Inferi che porta con sé «des masses d'ombres humaines»<sup>47</sup> ed in seguito viene vista come una graziosa e delicata fanciulla dalla voce divina. Campana assegna alla sua Matrona le stesse caratteristiche contrastanti. Essa è maestosa e potente: è detta «opulente», come la prima Persefone e (anche lei seduta) inquieta l'anima del poeta che, a sua volta, si siede sforzandosi di non produrre il minimo rumore; e, nello stesso tempo è leggiadra e aggraziata: «agitata da grazie infantili che rinasce vano colla speranza» e possiede un «grazioso sorriso aggrinzito»<sup>48</sup>. Persefone e la Matrona sono, quindi, entrambe sinonimo di oscurità, inquietudine e paura, ma anche di rinascita, fascino e freschezza. Hanno persino la stessa voce «conventuale, profonda e melodrammatica»<sup>49</sup> in Campana e «voix d'or aux rythmes sacrés»<sup>50</sup> in Schuré. Si potrebbe ipotizzare che nella Matrona si celino i traumi irrisolti e le psicosi del poeta che ha paura nello stesso tempo è attratto dal sesso come mostrano anche altre caratteristiche attribuite alle matrone: «Salirono sopra la nave le gravi matrone di Spagna/Da gli occhi

---

<sup>41</sup> Frédéric Monneyron, Joël Thomas, *Mythes et littérature*, cit. p. 24.

<sup>42</sup> Neuro Bonifazi, *Dino Campana e la storia segreta della tragica poesia*, cit. p. 104.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Eduard Schuré, *Les Grands Initiés*, (1889), Paris, Librairie académique Perrin éditeur, 1935, p. 230.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 232.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 111.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Eduard Schuré, *Les Grands Initiés*, cit. p. 231.

torbidi e angelici/Dai seni gravidi di vertigine».<sup>51</sup> Le somiglianze, infine, si estendono anche all'altra donna che partecipa al "rito", l'ancella che, come la Persefone della seconda visione, dorme profondamente quando il poeta entra nella stanza, mostrando un corpo agile e attraente.

Il secondo momento in cui incontriamo l'ancella e la matrona, poco più avanti nella *Notte*, permette di ravvisare nuovi rapporti con il sacro che riconducono al mito della caverna di Platone, al ruolo del sangue nel processo di iniziazione e alla presenza del macabro. Una porta si apre e il poeta si trova al cospetto delle due donne: una matrona e un'ancella affascinante, giovane e seducente inginocchiatale accanto. Sopra di lei «una tenda bianca di trina, una tenda che sembrava agitare delle immagini, delle immagini sopra di lei, delle immagini candide sopra di lei pensierosa negli occhi giovani»<sup>52</sup>. Il poeta guarda e cerca di interpretare: «Sbattuto a la luce dall'ombra dei portici stillata di gocce e gocce di luce sanguigna io fissavo astretto attonito la grazia simbolica e avventurosa di quella scena»<sup>53</sup>. Poi la matrona parla: «La sua vita era un lungo peccato: la lussuria. La lussuria ma tutta piena ancora per lei di curiosità irraggiungibili. "La femmina lo picchiava tanto di baci da destra: da destra perché? Poi il piccione maschio restava sopra, immobile? dieci minuti, perché?" Le domande restavano ancora senza risposta, allora lei spinta dalla nostalgia ricordava ricordava a lungo il passato»<sup>54</sup>. Il discorso surreale della Matrona e le figure che continuano ad agitarsi dietro alla tenda generano nel poeta-iniziato emozioni potentissime: «la conversazione si era illanguidita, la voce era taciuta intorno, il mistero della voluttà aveva rivestito colei che lo rievocava. Sconvolto, le lagrime agli occhi io in faccia alla tenda bianca di trina seguivo seguivo ancora delle fantasie bianche. La voce era taciuta intorno»<sup>55</sup>. Due dettagli meritano di essere sottolineati in questo passaggio: la tenda bianca e le parole della matrona. Il velo bianco dietro cui si muovono figure indefinite può rinviare, come vuole Bonifazi, al velo di Maia che cela l'essenza di tutte le cose e che può essere attraversato solo dai mistici illuminati che colgono la verità spirituale del cosmo<sup>56</sup>. Ma, a nostro avviso, esso potrebbe anche rappresentare la tenda dietro cui Pitagora<sup>57</sup>, un altro dei cinque *grands initiés*, si posizionava durante le sue lezioni e attraverso cui parlava ai discepoli. Il filosofo greco era, infatti, considerato una sorta di oracolo, di sacerdote che possedeva le verità sulle essenze del cosmo, verità che non potevano essere palesate se non velandole e presentandole sotto forma di enigmi. In questo brano della *Notte* le parole insensate e misteriose della Matrona, le sue domande, le sue «curiosità irraggiungibili», sono sintomo del possesso di una sapienza degli oracoli figure molto presenti nei miti greci, personaggi ispirati e mediatori tra dio e l'uomo.

---

<sup>51</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 148. Interessante la testimonianza dell'amico Ravagli che sottolinea il sentimento di disagio di Campana nei confronti delle prostitute: «Seguiva passivamente parlando poco, senza entusiasmo, non partecipava alle gazzarre ambulatorie ai canti corali d'approccio. Dentro la sala d'attesa se ne stava in disparte, in un angolo, quasi per sottrarsi dagli sguardi delle femmine» cit. Federico Ravagli, *Dino Campana e i goliardi del suo tempo*. Ci ricorda un po' il Pascoli del *Gelsomino notturno* che resta anch'egli in disparte ma è intimorito dall'amore coniugale.

<sup>52</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 115.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 116.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Neuro Bonifazi, *Dino Campana e la storia segreta della tragica poesia*, cit. p. 144.

<sup>57</sup> Vincenzo Capparelli, *La sapienza di Pitagora*, Roma, Edizioni mediterranee, 2003 p. 16.

Inoltre, la presenza di una tenda che sta alle spalle della donna potrebbe essere il secondo elemento che ci permette di cogliere un rinvio alla figura di Pitagora, di cui Campana aveva forse letto dal libro di Schuré<sup>58</sup>. Come nota la Ceragioli, le parole della donna vengono messe in corrispondenza con le «fantasie bianche» che si muovono sulla tenda.<sup>59</sup> Il poeta, seguendo tali immagini e ascoltando la Matrona-oracolo, piange sconvolto, forse a causa dell'enormità dell'enigma che gli è stato rivelato o forse perché commosso dai suoi racconti nostalgici.

Altre suggestioni sembrano concorrere alla costruzione del passaggio in questione. Le figure che si muovono sulla tenda paiono rinviare al mito della caverna di Platone, in cui troviamo le stesse immagini proiettate, però, sui muri e osservate dai prigionieri. Essi, rinchiusi in una caverna e legati in modo da non potersi muovere, vivono nell'illusione che quelle immagini siano vere e corrispondano alla realtà (essi rappresentano fuori di metafora gli uomini che vivono nell'ignoranza della verità). Fino a quando uno di loro mette in discussione la veridicità delle ombre e non riesce più ad interpretarne il significato, questo prigioniero capisce che le immagini proiettate sul muro non sono la realtà. Ritroviamo in Campana gli stessi elementi: le «fantasie bianche» che il poeta segue con lo sguardo rinviano infatti a qualcosa di illusorio, proprio come le figure proiettate sui muri della caverna che ingannano i prigionieri. La conclusione del racconto di Platone, inoltre, contiene dei temi ai quali Campana doveva essere particolarmente sensibile. Lo stesso prigioniero che mette in dubbio le immagini, infatti, si libera dalle catene per andare incontro alla verità, vede gli oggetti a cui corrispondono le ombre ed esce dalla caverna. Ma, quando torna dagli amici ancora prigionieri per annunciare loro le sue scoperte, non viene creduto e viene ucciso perché ritenuto pazzo. Il tema dell'omicidio organizzato da parte di un gruppo di persone malfidenti è molto presente in Campana e connesso a quello della pazzia. Sappiamo, grazie alle ricerche di Vassalli, quanto forte era la pressione che il poeta subiva dalla sua famiglia e dai suoi compaesani che lo chiamavano *il mat'*. Ed è anche noto che nel colophon whitmaniano («They were all torn and cover'd with the boy's blood») dei *Canti Orfici*, il pronome «They» si riferisce proprio alla sua famiglia, ai marradiani e ai vociani che l'avrebbero ucciso idealmente e artisticamente.<sup>60</sup>

Per concludere sul rapporto tra sacro e *Canti Orfici* è tuttavia necessario soffermarsi sulla scena del terzo e ultimo incontro con la Matrona e l'ancella. Esso, infatti, racchiude significati mistici e simbolici che implicano l'irruzione del sacro nella vicenda e l'azione di esseri sovranaturali («l'exploit d'êtres surnaturels»):

---

<sup>58</sup> Il sesto capitolo dei *Grands Initiés* è dedicato a Pitagora, e la citazione in esergo è tratta da un'iscrizione del tempio di Delfi in cui esercitava il famoso oracolo greco: «connais-toi meme- et tu connaitras l'univers et les Dieux», cit. E. Schuré, *Les rands Initiés*, p. 267.

<sup>59</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 215n.

<sup>60</sup> «Come vede tutti i fiorentini sono tracciati di assassinio anch'essi *covered with the boy's blood* per riconoscerli il giorno della giustizia», « se da vivo o morto lei si occuperà ancora di me, la prego di non dimenticare le ultime parole *They were all torn and cover'd with the boy's blood* che sono le uniche importanti del mio libro», Gabriel Cacho Millet (a cura di), *Lettere di un povero diavolo, carteggio (1903-1931)*, cit., p. 136-137.

A lato sul tesoro fiorento di una fanciulla in sogno la vecchia stava ora aggrappata come un ragno mentre pareva sussurrare all'orecchio parole che non udivo, dolci come il vento della Pampa che sommerge. La matrona selvaggia mi aveva preso: il mio sangue tiepido era certo bevuto dalla terra: ora la luce era più scarsa sul terreno nudo nell'alito metallizzato delle chitarre. A un tratto la fanciulla liberata esalò la sua giovinezza, languida nella sua grazia selvaggia, gli occhi dolci e acuti come un gorgo.<sup>61</sup>

In questo passaggio vi sono quattro personaggi: la vecchia che sussurrando misteriose parole all'orecchio della fanciulla ne determinerà la morte, il poeta-iniziato che compie il suo sacrificio di sangue, e la matrona selvaggia che “prende” il poeta. La fanciulla viene uccisa da una figura misteriosa chiamata «la Vieja» nel manoscritto *Il più lungo giorno*, e definita negli *Orfici* così: «un'antica immagine, una forma scheletrica vivente per la forza misteriosa di un mito barbaro, gli occhi gorgghi cangianti vividi di linfe oscure, nella tortura del sogno [...] il corpo vulcanizzato, due chiazze due fori di palle di moschetto sulle sue mammelle estinte»<sup>62</sup>. È un essere sovranaturale, una figura che possiede poteri magici e che conosce il destino e il futuro della fanciulla. Potremmo associarla alla morte, alla sterilità («le mammelle estinte») o a un principio oscuro e distruttivo («linfe oscure»). Essa ha un aspetto spaventoso, surreale, e sembra possedere dei poteri sovranaturali che si esprimono nelle parole sussurrate all'orecchio della fanciulla<sup>63</sup>, presagi di morte che il poeta non può udire né comprendere. Tutta la scena è avvolta da un'atmosfera cupa e intensa, sottolineata dal vento della Pampa «che sommerge», dall'assenza di luce e dal terreno «nudo». Contemporaneamente alla morte della fanciulla, Campana narra allusivamente un altro evento particolarmente simbolico: il suo sacrificio di sangue. La «matrona selvaggia», che poco prima fissava immobile il poeta, («In faccia a me una matrona selvaggia mi fissava senza batter ciglio»<sup>64</sup>), è, ancora una volta, la sacerdotessa che officia il rito e che prende il poeta; questi, guidato da lei, offrirà il suo sangue in sacrificio, simbolicamente «bevuto» dalla terra: la fusione tra individuo e natura è stata eseguita, i due liquidi, «i succhi vitali» che corrono nelle profondità della terra e il sangue del poeta, si sono uniti. «L'aurea condizione originaria» e «l'unità primordiale del cosmo»<sup>65</sup> sono state ripristinate e, infatti, la sezione si chiude con un'immagine di liberazione: «Nel quadro della porta aperta le stelle brillarono rosse e calde nella lontananza»<sup>66</sup>.

Il tono macabro della scena analizzata rimanda, forse, ad alcune suggestioni simboliche tipiche della mentalità medievale, e ci consente di terminare questo capitolo con il riferimento ad un'altra “visione” che introduce nel regno del sacro. Nella diciassettesima sezione della *Notte* troviamo rappresentata una scena particolarmente macabra: la Chimera tiene tra le mani il cuore ancora palpitante del poeta. Quest'immagine rinvia al terzo capitolo della *Vita Nova* di Dante in cui il poeta narra un suo sogno nel quale Amore tiene in braccio Beatrice la quale, svegliata dal dio, è invitata a mangiare il cuore del poeta.

---

<sup>61</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 119.

<sup>62</sup> Ivi, p. 118.

<sup>63</sup> Anche nel Papiro di Derveni, importante documento sui culti orfici, si legge che Nyx sussurra all'orecchio di Zeus che Urano deve morire per sua mano cit. Le Papyrus de Derveni, trad. in francese da Fabienne Jourdan, Parigi, Les Belles Lettres, 2003, p. 8.

<sup>64</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 118. In Schuré: «Ses yeux grand ouverts veillaient immobiles» riferito a Persefone, cit. Edouard Schuré, *Les grands initiés*, cit. p. 250.

<sup>65</sup> Sonia Saporiti, “Orfeo e Dioniso [...]”, cit. p. 213.

<sup>66</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 118.

Nonostante alcune diversità, il tono affettivo e il lessico utilizzati dai poeti, si assomigliano molto. In Campana leggiamo:

Ed il mio cuore era affamato di sogno, per lei, per l'evanescente come l'amore evanescente, la donatrice d'amore dei porti, la cariatide dei cieli di ventura. Sui suoi divini ginocchi, sulla sua forma pallida come un sogno uscito dagli innumerevoli sogni dell'ombra, tra le innumerevoli luci fallaci, l'antica amica, l'eterna Chimera teneva fra le mani rosse il mio antico cuore.<sup>67</sup>

E in Dante:

mi pareva vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi pareva in uno drappo sanguigno leggermente; la quale io riguardando molto intentivamente, conobbi ch'era la donna de la salute, la quale m'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare E ne l'una de le mani mi pareva che questi tenesse una cosa la quale ardesse tutta, e pareami che mi dicesse queste parole: "Vide cor tuum". E quando egli [Amore] era stato alquanto, pareami che disvegliasse questa che dormia; e tanto si sforzava per suo ingegno, che le faceva mangiare questa cosa che in mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente<sup>68</sup>

Vi sono svariati elementi in comune tra i due testi. Innanzitutto, le due scene si svolgono nell'atmosfera del sogno e della visione: entrambi i poeti lo affermano esplicitamente. Inoltre, il tema principale del sogno è l'amore, concepito da entrambi come la tensione verso il divino. Senza dubbio Dante, a differenza di Campana, attribuisce all'amore una funzione simbolica specifica, leggendolo in relazione al cristianesimo come possibilità di nobilitazione spirituale dell'uomo. Per Dante si tratta dell'amore per Beatrice donna-angelo che guida verso la Salvezza, mentre Campana vuole esprimere un sentimento poetico e artistico, un'ispirazione poetica suprema. Tuttavia, la funzione dell'amore è, nei due autori, la stessa: la sublimazione dell'io, la completa dedizione di sé a un ideale. Inoltre, entrambi i loro cuori sono infiammati d'amore, l'uno «arde» e l'altro è «affamato», e sia Amore sia la Chimera possiedono caratteri divini. Questo confronto permette, infine, di mostrare come il poeta marchigiano utilizzi le ispirazioni fornitegli dal tanto amato poeta fiorentino, per farle proprie ed integrarle nella sua opera. La visione dantesca è stata selezionata da Campana perché corrispondente ai suoi gusti di poeta "mistico". Egli voleva caricare la scena di un simbolismo particolarmente intenso e dotarla di quei caratteri sacri che la visione dantesca possedeva. La *Vita Nova* di Dante, offriva, quindi, la giusta ispirazione grazie alla quale la prosa campaniana poteva assorbire caratteristiche nuove, più intense e simboliche.

Per concludere questo capitolo si può affermare che, senza dubbio, il mito, le sue atmosfere e i suoi personaggi sono stati assimilati da Campana in modo intenso, e utilizzati per conferire particolari connotazioni alla sua poesia. La maggior parte dei criteri che Selliers attribuisce al mito etnologico sono applicabili anche alla poesia campaniana, che si svolge in tempi primordiali (primo criterio) e prevede l'irruzione del sacro e del sovrannaturale (terzo criterio); inoltre, il suo senso non è solo quello contenuto nel *récit*, ma anche simbolico (quarto criterio), essa contiene speculazione filosofica (quinto criterio). La sua ansia di ricostituzione di un'armonia interiore, del ritrovamento del luogo ideale, di un

---

<sup>67</sup> Ivi, p. 120.

<sup>68</sup> Dante Alighieri, *La Vita Nuova*, Firenze, Sansoni, 1920, cit. p. 11.

posto nel mondo, si esprime molto efficacemente attraverso il filtro dei culti orfici che hanno anch'essi come obiettivo il raggiungimento dell'unità spirituale in sé e tra sé e il mondo. La tensione verso un'era primigenia quindi può essere sempre letta come un bisogno di trovare un equilibrio interiore che è quello dell'epoca primitiva o, addirittura, quello presente nel ventre materno. Si potrebbe, infatti, ripercorrere il testo campaniano leggendolo sotto il punto di vista del concetto di archetipo junghiano: la «torre rossa» dalla luce abbagliante diverrebbe così simbolo dell'autorità paterna, le prostitute di un desiderio sessuale represso e la Matrona di una madre protettrice<sup>69</sup>. La critica psicanalitica tuttavia, a nostro avviso, rischierebbe di trascurare l'importanza dei riferimenti culturali e il vero significato poetico che Campana voleva comunicare nella sua opera. Il mito rimane una dimensione in cui il poeta marradano riesce ad esprimere e sublimare le sue esperienze e le sue idee sul mondo.

## 2.2. Campana e il mito di se stesso

Introducendo nei *Canti Orfici* atmosfere mitiche sospese nell'eternità dei tempi, combinandole con descrizioni di luoghi, personaggi ed esperienze personali, Campana legge la sua vita attraverso il filtro del mito. Questo non può che implicare la volontà di presentare anche se stesso per mezzo di questa prospettiva, di fornire un'immagine miticizzata di sé ai suoi lettori. L'Orfeo a cui viene fatto riferimento nel titolo, dunque, è Campana, riflette l'immagine che lui vuole offrire di sé: quella del poeta-cantore, eroe tragico in contatto con le forze cosmiche della natura e con l'al di là. Tuttavia, ci sono tanti altri personaggi e alter-ego in cui il poeta si identifica e grazie a cui, nelle lettere, nelle sue dichiarazioni e nella sua opera, egli può plasmare la sua figura di poeta.

Il motivo per cui Campana scelse *Canti Orfici* come titolo della sua opera principale, abbandonando il vecchio titolo, *Il più lungo giorno*, è sicuramente legato alla sua concezione della poesia. È quindi, senza dubbio, «una sottolineatura della componente religiosa, mistica ed esoterica, presente nella voce della poesia [...] un'ansia mistica, che, senza diventare «religione», si fa contemplazione estatica del mondo»<sup>70</sup>. Ma, presentandosi come il nuovo Orfeo, il poeta tenta anche di autodefinirsi e di differenziarsi rispetto agli altri: Orfeo, infatti, è «il poeta delle origini; e tale si immagina Campana in contrapposizione al clima sfatto e snerbato della poesia dei suoi tempi»<sup>71</sup>. In molte delle lettere da lui scritte, si percepisce questa sua volontà di smarcarsi dalle più importanti personalità poetiche che lo circondano come Papini, Soffici, Marinetti e persino D'Annunzio. Difficile è comprendere se gli sfoghi e gli insulti che il poeta scaglia su di loro siano sintomi della sua instabilità mentale (derivante dalla sifilide, come sostiene Vassalli, o meno) o siano motivati da una presa di posizione ideologica. In ogni caso, notiamo che il

---

<sup>69</sup> Bonifazi, Neuro, *Dino Campana, La storia segreta e la tragica poesia*, cit. p. 35.

<sup>70</sup> Alberto Asor Rosa, «I «Canti Orfici» di Dino Campana», cit. p. 29.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

nostro autore, differenziandosi da altre personalità letterarie, si appropria di un ruolo e di un'immagine ben precisa. Potremmo dire, con Meizoz, che adotta diverse posture letterarie.<sup>72</sup>

Una delle più evidenti posture che l'autore assume è quella di un nuovo Orfeo che è, per il poeta, soprattutto un eroe tragico, una vittima. Nella versione ovidiana e in quella virgiliana della leggenda, infatti, il semidio venne sbranato e il suo corpo fatto a pezzi dalle donne dei Cicloni dedite ai culti bacchici (in Ovidio, dalle Menadi), infuriate e gelose per il fatto che il semidio piangesse ancora la morte della sua sposa e non rispondesse ai loro tentativi di seduzione. Campana si presenta proprio nelle vesti di questo Orfeo, un poeta tragico, condannato per il suo amore, sconfitto e assassinato da un gruppo di individui minacciosi e crudeli che vogliono annientarlo e gli contestano «il diritto di esistere»<sup>73</sup>. Una chiara associazione che il poeta stabilisce tra sé e la tragica morte del semidio è presente nel colophon degli *Orfici*, e si esprime attraverso la citazione dell'autore inglese Walt Whitman: «They were all torn and cover'd with the boy's blood». Vassalli ci dice che il nostro autore, nell'ottobre 1908, partì in Argentina con il libro del poeta americano sottobraccio; inoltre, in una lettera a Cecchi del marzo del 1917, una sorta di testamento spirituale, Campana dichiara di «adorarlo» e sottolinea l'importanza di quel verso: «Se vivo o morto lei si occuperà ancora di me la prego di non dimenticare le ultime parole *They were all torn and covered with the boy's blood* che sono le uniche importanti del libro»<sup>74</sup>. Whitman si riferiva a una storia che gli era stata raccontata in Texas relativa all'uccisione di 412 giovani *ranger* che combattevano per l'indipendenza dell'America, accerchiati e uccisi «in cold blood»<sup>75</sup> dai loro nemici. Evidentemente, Campana ha estrapolato questa frase ricontestualizzandola nella propria vicenda personale. Non è difficile, infatti, individuare i nessi tra questo verso, il mito della morte di Orfeo e la tragica vita del poeta stigmatizzato dalla famiglia e dalla società letteraria come “pazzo” e, quindi, ucciso artisticamente. Campana è dunque *in primis* il fanciullo (*Boy*) e la vittima innocente sacrificata, torturata dai nemici crudeli. L'immagine del fanciullo è, inoltre, estremamente evocativa in quanto rimanda alla poetica del fanciullo di Giovanni Pascoli, poetica che rappresentò un modello teorico importantissimo per tutta la lirica del Novecento. Nella reinterpretazione del poeta marradano, il fanciullo pascoliano, puro e innocente nel suo rapporto con il mondo, non è, quindi, solo il nuovo Adamo<sup>76</sup> che riesce a cogliere ed esprimere la verità delle cose, ma, soprattutto, una vittima uccisa brutalmente, forse perché diversa o forse senza ragione a causa di un destino sfavorevole e della «stella avvelenata» sotto cui sarebbe nato<sup>77</sup>. Campana è così il poeta assassinato ingiustamente, il cui sangue è sparso sui responsabili del delitto, il cui corpo (a livello figurato), come quello di Orfeo e dei *boys*

---

<sup>72</sup> «Meizoz définit la posture comme l'ensemble des dimensions non-discursives («l'ensemble des conduites non-verbales de présentation de soi : vêtements, allures, etc.») et discursives («l'ethos discursif») d'un écrivain», Frédérique Giraud e Émilie Saunier, «La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques», *CONTEXTES* [online], Varia, consultato il 7/02/2016 <http://contextes.revues.org/4892>.

<sup>73</sup> *Lettere di un povero diavolo*, cit. p. 39.

<sup>74</sup> Ivi, cit. 137.

<sup>75</sup> Walt Whitman, *The Leaves of Grass* [1855], The electronic classics, ed. J. Manis, 2007-2013, pdf, cit. p. 86.

<sup>76</sup> Giovanni Pascoli, *Il fanciullino*, LiberLiber, 1997, e-book, p. 6.

<sup>77</sup> «Alzai la testa e cercai la stella/avvelenata sotto cui sono nato» cit. Dino Campana, *Inediti*, a cura di Enrico Falqui, Collana Bacheca Ebook, 2013, p. 86.

whitmaniani, è stato colpito e brutalmente trafitto. Presentandosi in questo modo l'autore non può prescindere dall'avvicinarsi al simbolo dell'agnello sacrificale, fondamentale nella cultura giudaica e cristiana. Se è vero che in Campana non c'è l'idea di provvidenza racchiusa nel sacrificio e non si ammette che la vittima muoia per salvare gli uomini, troviamo nella sua poesia diversi riferimenti all'innocenza dell'agnello e al suo sangue versato. Il motivo del sangue e quello del fanciullo sono senz'altro di origine nietzschiana<sup>78</sup>, ma possono anche rinviare al colophon. Per Campana la sua funzione poetica può, infatti, essere esercitata grazie al sangue che scorre dalla vittima, ovvero da se stesso: «ho verificato che per fare qualche cosa di leggibile in questo paese bisogna essere pestati a sangue»<sup>79</sup>, dichiara, oppure «[sono] l'alchimista supremo che del dolore ha fatto sangue»<sup>80</sup>. A questo proposito, Margherita Carnecchia Lewis, corrispondente scozzese di Campana, nel giugno del 1916 mostra di avere compreso benissimo l'immagine di vittima sacrificale che il poeta voleva dare di sé: «Lei stesso, da quanto dice nella cartolina sua è agnello tra i lupi»<sup>81</sup>.

Ma chi sono i lupi? «Chi sono *they*, “essi”?»<sup>82</sup>, ci chiediamo noi con Vassalli? «In ordine di importanza “Essi” sono: i genitori, i compaesani, i letterati dell'epoca e gli psichiatri»<sup>83</sup>. Parlando dei primi, è impossibile non fare un accenno alla supposta o reale pazzia di Campana, ma solamente per capire perché egli decida di rappresentarsi come un “fanciullo assassinato”. Le discussioni su questo tema sono state innumerevoli e la burrasca non si è placata nemmeno nell'ultimo decennio. Sebastiano Vassalli fu uno dei pochi che, forte dei suoi quattordici anni di studi e ricerche sulla biografia campaniana, sostenne che la pazzia del poeta si sia sviluppata solo nel 1916 quando contrasse la sifilide, che fu sottoposto a forti scariche elettriche nel Manicomio di Castel Pulci per curare la sua supposta malattia e, più in generale, che fu veramente vittima una sorte tragica e dolorosa. È innegabile che ciò per cui è conosciuto maggiormente Dino Campana è la sua pazzia e la leggenda del “poeta-matto” si è trasmessa senza che nessun critico riuscisse a dissolverla: perché «un matto [...] è molto più divertente che un pover'uomo perseguitato dalla sorte e dai suoi famigliari»<sup>84</sup>. Furono proprio i genitori i primi a denunciare la pazzia del figlio; secondo il critico «i coniugi Campana faranno tre tentativi di liberarsi del loro figlio primogenito. Il primo è la carriera militare [...] il secondo tentativo è l'internamento a vita in un manicomio; il terzo è il viaggio in Argentina con un passaporto speciale, valido soltanto per l'andata»<sup>85</sup>. È chiaro che l'obiettivo di Vassalli è quello di sfatare il mito di Campana che fa di lui il poeta pazzo; ma, a noi, i suoi studi saranno utili per altri motivi. Ci aiuteranno, infatti, a capire quale immagine l'autore volesse creare di sé. Pazzo o non pazzo che fosse, si può ammettere che abbia fatto

---

<sup>78</sup> «Di tutto quanto è scritto io amo solo ciò che è scritto col sangue. Scrivi col sangue: e allora imparerai che il sangue è spirito» cit. Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit. p. 40. La terza trasformazione dello spirito per Nietzsche è il fanciullo che può creare nuovi valori.

<sup>79</sup> *Lettere di un povero diavolo*, cit. p. 77.

<sup>80</sup> Ivi, p. 24.

<sup>81</sup> Ivi, p. 187.

<sup>82</sup> Sebastiano Vassalli, *Dino Campana- Un po' del mio sangue*, cit., p. 8.

<sup>83</sup> Ivi, p. 9.

<sup>84</sup> Sebastiano Vassalli, *La notte della cometa*, cit. p. 2763.

<sup>85</sup> Sebastiano Vassalli, *La notte della cometa*, cit. p. 1730.

tentativi, più o meno evidenti, per crearsi un personaggio. Lo stesso Vassalli ammette che, per favorire la vendita del libro, il poeta «recita la parte che si è assegnato di “fanciullo” (boy) e “poeta germanico”»<sup>86</sup>. Campana, quindi, è una vittima reale delle insidie della sua famiglia che lo volle «matto per forza»<sup>87</sup>, ma anche simbolica in quanto la sua postura letteraria è quella della vittima.

Nel marzo del 1915, in una lettera al famoso critico letterario e amico Emilio Cecchi, si definisce un «povero diavolo che scrive come sente»<sup>88</sup>, un perseguitato: «Da quindici anni a questa parte quelli della mia famiglia mi avevano sempre perseguitato con una infamia e una ferocia tutte lazzaronescamente italiane e clericali»<sup>89</sup>. Sembra, infatti, che la madre avesse rifiutato il figlio primogenito fin da bambino costringendo il marito a liberarsi di lui perché non poteva viverci nella stessa casa. Da lì sarebbero cominciati i tre tentativi di espulsione e Dino avrebbe utilizzato quei sentimenti intensi di abbandono e tristezza provocati da questo rifiuto per creare il suo “fanciullo”. Da qui, peraltro, si origina anche la sua predisposizione per il viaggio che è concepita inizialmente come fuga: «varie volte ero stato rimpatriato pidocchioso e stracciato (fuggivo le loro infamie) [...] Allora fuggi sui miei monti sempre bestialmente perseguitato e insultato e scrissi in qualche mese i canti Orfici includendo cose già fatte. Dovevano essere la giustificazione della mia vita perché io ero fuori dalla legge prima che finissi di morire assassinato colla complicità del governo; in barba allo Statuto»<sup>90</sup>. Questa dichiarazione ci fa anche comprendere che l’“omicidio” per Campana avviene su due piani: su quello morale o personale e su quello artistico. In primo luogo, infatti, la sua famiglia, giudicandolo pazzo e respingendolo, annienta la sua persona e lo ritiene soggetto incapace di pensare, lo pone ad un livello intellettuale inferiore rispetto alla “normalità” (a Campana fu persino assegnato come tutore lo zio Torquato). Inoltre, la «giustificazione della sua esistenza», ovvero la sua arte poetica, è stata calpestata e ripudiata dai Vociani. Papini e Soffici, in particolare, erano individuati come i principali colpevoli della miseria di Campana, non solo perché avevano perso il manoscritto *Il più lungo giorno* che il poeta aveva consegnato loro nel 1913 a Firenze<sup>91</sup>, ma anche perché rappresentavano una società letteraria elitaria, chiusa, con apparenti e false volontà avanguardistiche. Campana non si sentiva considerato, era schernito e rifiutato dal loro gruppo, chiamato «l’homme des bois»<sup>92</sup> e considerato «strambo» per il suo stile di vita nomade.

Nel 1914 scrive a Prezzolini: «scrivo novelle poetiche e poesie; nessuno mi vuole stampare e io ho bisogno di essere stampato per provarmi che esisto, per scrivere ancora ho bisogno di essere stampato. [...] Non sono ambizioso ma penso che dopo essere sbattuto per il mondo, dopo essermi fatto lacerare

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 1791.

<sup>87</sup> Ivi, p. 662.

<sup>88</sup> *Lettere di un povero diavolo*, cit. p. 39.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> *Lettere di un povero diavolo*, cit. p. 130.

<sup>91</sup> Il manoscritto sarà poi ritrovato in casa Soffici nel 1971 come annunciò Mauro Luzi nel suo articolo “Un eccezionale ritrovamento fra le carte di Soffici” pubblicato sul *Corriere della Sera*. *Il più lungo giorno* era andato perso in un trasloco.

<sup>92</sup> Sebastiano Vassalli, *La notte della cometa*, cit. p. 1658.

dalla vita, la mia parola che nonostante sale ha diritto di essere ascoltata»<sup>93</sup>. Già allora, ancora prima di pubblicare i suoi *Orfici*, il nostro poeta si presentava a uno dei più influenti scrittori del suo periodo come una vittima della vita la cui esistenza è strettamente connessa alla poesia e tale solo grazie ad essa. In questa lettera Campana, anticipando le idee che Carlo Bo esprime in «Letteratura come vita»<sup>94</sup>, manifesta apertamente la sua totale e completa dedizione alla poesia. Se quest'ultima è per il nostro autore il senso della sua esistenza, colui il quale gli toglie questa possibilità di esprimersi in quanto poeta, gli impedisce di esistere, gli toglie la vita, ed è considerato, quindi, alla stregua di un assassino. Ecco dunque perché Campana accusa di frequente nelle sue lettere Papini e Soffici di omicidio. Potrebbe sembrare un'iperbole, ma è, invece, una metafora che rinvia ad un'uccisione artistica e morale di cui il poeta si sente vittima: «Papini e Soffici si resero complici degli assassini mentre io pieno di fiducia gli abbandonavo in mano quello che era la sola giustificazione della mia esistenza»<sup>95</sup>.

I secondi responsabili della sua “morte” furono, dunque, Papini e Soffici, gli intellettuali “alla moda” dell'epoca. Campana li rifiuta soprattutto perché non condivide l'immagine che propongono di loro stessi. Del primo dice in una lettera al solito Cecchi: «L'immagine dell'onesto Papini che rimastica il tragico quotidiano è una delle più tristi della mia memoria»<sup>96</sup>; del secondo: «l'aperta immagine maretтинiana e dannunziana di Soffici mi sorride nelle facce di tutti gli impiegati»<sup>97</sup>. Inoltre, i «giovannissimi *parvenus*»<sup>98</sup> sono i Vociani e Futuristi, Marinetti, Carrà, Prezolini compresi. *Parvenus* perché credono di essersi smarcati dalla tradizione artistico-culturale, di avere rinnovato la poesia italiana, ma in realtà sono ancora legati al vecchio ambiente culturale di fine Ottocento e perché non riescono ad assorbire in modo originale le influenze della poesia e cultura europea. Essi criticano la borghesia credendosi rivoluzionari, quando loro stessi sono rimasti borghesi. Papini, in particolar modo, è il più ipocrita per Campana, egli si crede filosofo, ma non possiede abbastanza «coscienza artistica» per credersi tale: «vi dovrete voi vergognare [...] di sputare in faccia al sentimento artistico, [...] facendo servire da mezzana per la propaganda delle vostre idee un'arte falsa e bastarda????? E se di arte non capite più niente cavatevi da quel focolaio di cancheri, che è la Firenze e venite qua a Genova e se siete un uomo d'azione la vita ve lo dirà e se siete un artista il mare ve lo dirà»<sup>99</sup>.

Attraverso il rifiuto delle idee vociane, e per opposizione, Campana si definisce. Propone una sua alternativa secondo cui le novità in poesia si attuano nella fusione con la tradizione e nella rielaborazione di alcuni motivi del passato. Si contrappone a Vociani e Futuristi per avvicinarsi ai (suoi)

---

<sup>93</sup> *Lettere di un povero diavolo*, cit. p. 21.

<sup>94</sup> «E che cos'è per noi la lettura se non tenere in mano questa parte viva della verità e consumarsi per non saperla restituire, che cos'è se non durare su questo oggetto chiuso e palpitante dell'animo?» Carlo Bo, «Letteratura come vita», in *Frontespizio*, Firenze, 1938.

<sup>95</sup> Ivi, p. 137.

<sup>96</sup> Ivi, p. 39.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> Ivi, p. 17. Campana concepisce nietzschianamente la figura del filosofo come quella dell'artista per eccellenza, capace di creare nuovi valori. La critica si configura quindi anche come un rifiuto del moralismo professato dai vociani che, in realtà, sono incapaci di smarcarsi dai valori tradizionali italiani, così come sono incapaci di creare una nuova arte.

grandi miti greci (Orfeo), tedeschi (Nietzsche, Faust), italiani (Dante, Leonardo, Michelangelo, Segantini) e inglesi (Poe, Whitman). La sua immagine, però, assume caratteristiche ambivalenti e contrastanti: da una parte, infatti, abbiamo il poeta orfico, un fanciullo indifeso, il «povero diavolo» perseguitato dalla famiglia, dai compaesani e dai grandi letterati del tempo, che scrive «robetta da fiera»; e dall'altra «l'ultimo germano» il solitario ed altezzoso *homme des bois* che disprezza gli altri scrittori, è fiero della sua integrità morale, delle sue rime e ha un progetto letterario ben preciso.

In merito al secondo personaggio, bisognerà cercare di tracciarne le caratteristiche sulla base di ciò che il poeta afferma nelle sue lettere e dichiarazioni. *L'homme des bois* è un solitario, un individuo selvatico che rifugge la compagnia dell'altro, «barbaro», *poeta germanicus* (come Campana si firma in diverse lettere) e ultimo dei germani (come troviamo nel sottotitolo dell'opera: «la tragedia dell'ultimo dei Germani in Italia»). Appare chiara, nelle lettere, la volontà da parte dell'autore di mettere in rilievo questo lato del suo carattere: «io sono un solitario ombroso»<sup>100</sup>. E anche i suoi corrispondenti sembrano aver rilevato l'introversione di Campana. Molti la associano al suo nomadismo, come l'amico Bino Binazzi che lo definisce «nomade d'indole»<sup>101</sup>, oppure alla sua presunta pazzia, come Papini, che lo considera un «tarpano [...] guatava in cagnesco chi si arrischiava di turbare la sua solitudine, [...] [era] malato di spirito e non soltanto assalito dal sacro morbo della poesia»<sup>102</sup>. Quest'ultimo è anche uno dei responsabili della divulgazione della leggenda secondo cui Campana vendeva il suo libro a chi fosse interessato «ma prima di consegnare il volumetto al compratore lo fissava bene in viso e poi sfogliava il libercolo e qua e là strappava delle pagine – Queste- diceva – non sono adatte per lei è inutile che gliele venda»<sup>103</sup>. A Marinetti avrebbe dato solo la copertina. Non si sa se l'episodio sia veritiero o, appunto, leggendario e creato per alimentare la leggenda «senz'altro più divertente» del poeta-pazzo. In ogni caso, Campana contribuì con le sue affermazioni a fare di sé un personaggio «barbarico». Lui stesso dichiara: «io faccio l'orso lo strambo con quelli che non hanno gli elementi di sensibilità per cui ci si possa intendere: per il bisogno di sfuggire a dei fastidiosissimi...titillamenti. Sono nemico dei mezzi termini, [...] Sono insomma, se Lei vuole, anzi se Boine vuole, solamente un po' primitivo»<sup>104</sup>. Il suo atteggiamento è quindi studiato e possiede degli obiettivi precisi, più in particolare nasconde nei suoi comportamenti la volontà di differenziarsi, di innalzarsi rispetto alle avanguardie del suo tempo. Oltretutto, sappiamo che Campana era «strambo» anche nel modo di vestire e che quindi anche nell'apparenza voleva suggerire una precisa idea di sé: «non molto alto ma robusto, biondo, con capelli e barba (spesso) lunga e occhi chiari, doveva sentirsi e apparire un cittadino italiano molto particolare: un estremo residuo delle popolazioni barbariche venute in Italia»<sup>105</sup>. Questa citazione ci fa comprendere che c'è una connessione tra il carattere «selvatico» di Campana e il mito del «barbarico», del «germanico». Infatti, uno degli pseudonimi che l'autore utilizza è quello di

---

<sup>100</sup> *Lettere di un povero diavolo*, cit. p. 41

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>102</sup> Giovanni Papini, *Passato Remoto*, cit., p. 211.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> *Lettere di un povero diavolo*, cit. p. 67.

<sup>105</sup> Alberto Asor Rosa, I «Canti Orfici» di Dino Campana, cit. p. 32.

*poeta germanicus* e, soprattutto, nel sottotitolo dei *Canti Orfici*, si autodefinisce «l'ultimo dei germani». In una lettera a Cecchi, Campana spiega: «Ora io dissi *die tragoedie des letzten germanen in Italien* mostrando di aver nel libro conservato la purezza morale del Germano (ideale e non reale) che è stata causa della loro morte in Italia. Ma io dicevo ciò in senso imperialistico e idealistico e non naturalistico. (Cercavo idealmente una patria pur non avendone)»<sup>106</sup>. Attraverso questa affermazione possiamo comprendere più approfonditamente a cosa siano finalizzati i tentativi di autodefinizione del poeta marradiano. Egli vuole, infatti, inserirsi in una tradizione antica, “primitiva” (come primitivo era Leonardo), fondata su ideali di purezza e magnificenza, e, nello stesso tempo, smarcarsi da una realtà poetica e culturale, a suo avviso, sterile (come il futurismo) e fossilizzata nel passato (come il dannunziano Papini).

La condizione barbarica di Campana racchiude tuttavia in sé diversi significati e suggestioni. “Barbaro” è un riferimento a D'Annunzio e a Carducci. Il primo usa l'aggettivo in senso nietzschiano, come pure fa Campana. Nella *Nascita della tragedia* «la condizione barbarica è la realizzazione degli aspetti del dionisiaco e del titanico della poesia»<sup>107</sup>. In Campana, infatti, la torre di Faenza, la matrona e l'ancella, la Notte di Michelangelo e il paese di Campigno, sono “barbari” perché esprimono pulsioni erotiche o caotiche e, quindi, dionisiache. In Carducci “barbaro” ha un significato diverso. Anche se Campana dice al Pariani di ammirare il poeta toscano che dice possedere «portamento e la testa del germanico», per Carducci «barbaro è riferito ai tentativi di ridurre i versi a schemi non congeniali»<sup>108</sup>. Nel poeta marradiano, invece, l'aggettivo aveva un significato mistico e profondo: significava anche puro, non corrotto, animalesco e integro moralmente («ho mostrato nel libro di avere conservato la purezza morale del Germano»). Ancora una volta Campana segue un mito, o meglio vuole inserirsi in una linea di discendenza che lo unisca alle grandi personalità artistiche del passato.

Ma essere “barbaro” o essere *poeta germanicus* (come si firma in diverse lettere) significa per lui, soprattutto, realizzare un progetto poetico e culturale nuovo: «credo che si dovrebbe fare una fusione tra la Svizzera sassone dello spirito in cui Nietzsche scrisse che sia era rifugiato Schumann e la religione della maternità del lavoro e dell'amore, così divinamente espressa dal nostro dolce e severo Segantini e che si trova già in Millet [...] Si tratta di utilizzare questa capacità di osservazione di quella gente in favore della nostra sintesi latina. Se la nuova civiltà latina dovrà esistere, essa dovrà assimilare la Kultur»<sup>109</sup>. Non diversamente dal programma filosofico nietzschiano, quella che Campana propone è una fusione tra poesia e filosofia, arte e vita, e par dare più potenza al suo programma poetico diventa lui stesso *poeta germanicus*, individuo che racchiude due anime opposte: dionisiaca (latina) e apollinea (germana).

Tornando a considerare il ruolo del *boy*, si potrebbe, oltretutto, affermare che esso è un aspetto del *poeta germanicus* che alluderebbe alla sua tragicità orfica. Il fanciullo è una parte del *poeta germanicus*,

---

<sup>106</sup> *Lettere di un povero diavolo*, cit. p. 137.

<sup>107</sup> Diego Poli, “«Barbaro» in Campana”, in *Dino Campana «una poesia europea musicale e colorita»*, Macerata, Eum, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e filosofia, 2007, p. 68.

<sup>108</sup> Ivi, p. 73.

<sup>109</sup> *Lettere di un povero diavolo*, cit. p. 56.

sinonimo della sua innocenza e della sua purezza che è stata avvelenata dalle insidie dei *parvenus* e dei genitori. Come abbiamo già affermato, molti sono gli atteggiamenti vittimistici che Campana adotta nelle lettere: «sono un povero diavolo che scrive come sente»<sup>110</sup>, «io ero un povero disgraziato esausto e avvilito»<sup>111</sup>, «restai prigioniero delle belve clericali del mio paese»<sup>112</sup>. Queste dichiarazioni mostrano che il «fanciullo» rappresenta la sconfitta degli ideali del *poeta germanicus* che è puro, innocente e moralmente integro, vittima della società e del destino. Questo personaggio possiede forti affinità con grandi miti greci di eroi oppressi dalla sorte come Prometeo, Eracle, Edipo, o con Giobbe, perseguitato da Dio per mettere alla prova la sua fede. Oltretutto, anche lo Zarathustra nietzschiano, di cui Campana aveva sicuramente letto, è un esempio di individuo vittima della società, in particolar modo nella famosa scena dell'annuncio della morte di Dio il profeta subisce le risate di scherno della folla e afferma «non mi intendono, io non sono la bocca per questi orecchi»<sup>113</sup>.

Come nei grandi miti greci, troviamo nel poeta marradese una forte insistenza sulla moralità, sulla purezza e sull'innocenza della sua poesia. In particolare nella lettera a Prezzolini del gennaio del 1914:

Io sono quel tipo che le fui presentato dal signor Soffici all'esposizione futurista come uno spostato, un tale che a tratti scrive delle cose buone. [...] Quel poco di poesia che so fare ha una purità d'accento che è oggi poco comune da noi. Non sono ambizioso ma penso che dopo essere stato sbattuto per il mondo, dopo essermi fatto lacerare dalla vita, la mia parola che nonostante tutto sale ha il diritto di essere ascoltata. Benché io la conosca appena, sono certo che Lei abbia un'anima delicata, che sente la giustezza del mio appello come sentirà la verità della mia poesia. Sono certo che lei non appartiene alla schiera ironica dei buffisti. Scelgo per inviarle la più ingenua delle mie poesie, vecchia di immagini, ancora involuta di forme: ma Lei sentirà l'anima che si libera.<sup>114</sup>

Questo documento è importante in quanto, attraverso esso, Campana, per la prima volta, si mette in contatto con una grande e influente personalità letteraria del suo periodo. Ecco, quindi, come si presenta a Prezzolini: come una vittima degli scherni di Soffici e della sorte tragica e, in secondo luogo, come un poeta le cui qualità risiedono nella «purità d'accento» e «la giustezza» del suo appello. Inoltre, non a caso Campana definisce la *Chimera*, poesia allegata alla lettera, «la più ingenua», sottolineando la sua propria ingenuità e quindi la propria «fanciullezza» e innocenza di fronte al mondo.

Traspaiono in queste righe (come spesso altrove in Campana), assieme alla fierezza del poeta germanico, manifestazioni di umiltà e tentativi di sminuire il proprio lavoro. Certo, è chiaro che questi atteggiamenti potrebbero essere di circostanza, costruiti, in cui il lettore esibisce una sorta di *captatio benevolentiae*. Pensiamo per esempio alla definizione che Campana dà della sua opera: «robetta da fiera» che ricorda molto l'espressione con cui Catullo e Petrarca chiamarono le proprie opere: *nugae*. Ma nel caso delle dichiarazioni che il poeta fece allo psichiatra Pariani, possiamo essere d'accordo con Vassalli: «un campionario abbastanza vasto e significativo di balle è nel racconto che [Dino] fece in manicomio

---

<sup>110</sup> Ivi, p. 21.

<sup>111</sup> Ivi, p. 131.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> Friedrich Nietzsche, *Così Parlò Zarathustra*, cit. p. 10.

<sup>114</sup> Dino Campana, *Le lettere di un povero diavolo*, cit. p. 21.

allo psichiatra Pariani, per toglierselo di torno»<sup>115</sup>. Per esempio, è chiaro che quando Campana afferma al dottore: «Non feci mai nulla di buono», oppure: «Ma io sono pazzo! [...] Avevo una nevrastenia tanto profonda e non potevo vivere in nessuna forma. Ero malato certo. Fiaccato in modo da essere inutile nella società»<sup>116</sup>, sta tentando di proteggersi dall'invasione del suo interlocutore, sta ammettendo di essere pazzo solo perché cessi di tormentarlo con domande insistenti e incalzanti. Alcune volte, però, anche in manicomio ritorna in Campana la fierezza in merito alla sua arte, sempre mascherata da un pizzico di modestia: «Ogni tanto scrivevo versi balzani ma non ero futurista. Il verso libero è falso, non è armonico. È un'improvvisazione senza colore e senza armonie. Io facevo un po' di arte»<sup>117</sup>.

Anche con i Vociani, responsabili del suo assassinio, Campana manifesta atteggiamenti ambivalenti da *poeta germanicus* e da «povero diavolo». Se in varie occasioni si mostra di una umiltà estrema e manifesta la volontà di collaborare alla loro rivista, in altri casi si posiziona in violento contrasto con loro. I motivi di contrapposizione sono, come abbiamo visto, di natura ideologica, ma anche di natura personale e, in particolare, riguardano la vicenda della perdita del manoscritto de *Il più lungo giorno* che qui riassumeremo brevemente.

Nell'ottobre del 1913 Campana consegna il manoscritto a Papini che poi lo passerà a Soffici e si presenta all'esposizione futurista di Firenze in cui incontra oltre ai Vociani, Marinetti, Carrà e altri esponenti del futurismo. Si dice che si sia presentato in condizioni misere: vestiti strappati, scarpe scalcagnate, viso sciupato dal freddo. Fu in quella occasione, comunque, che fece il suo ingresso nella società letteraria fiorentina e che ebbe inizio la sua leggenda. Papini e Soffici affermarono di aver restituito il manoscritto a Campana facendo intendere che il poeta, tormentato dai suoi deliri, non volesse ammetterlo o se ne fosse dimenticato. Invece, *Il più lungo giorno* fu ritrovato nel 1971 nella vecchia casa di Papini: si era perso durante un trasloco. La leggenda vuole che Campana lo abbia riscritto a memoria, in realtà si sa che ciò è vero solo in parte. Infatti, egli aveva conservato degli appunti dai quali ha potuto ricostruire la sua opera e rinnovarla arrivando a plasmare i *Canti Orfici*. Tuttavia, per lui «la scomparsa del manoscritto [restava] una perdita irre recuperabile di un anello essenziale della catena evolutiva del suo testo»<sup>118</sup> in quanto egli elaborava ogni suo componimento a partire da stesure successive attraverso «una rielaborazione continua di motivi essenziali di modo che la perdita di una sola delle successive fasi doveva avere una ripercussione drammatica su di lui»<sup>119</sup>. La vicenda del manoscritto perduto ci aiuta a capire alcuni atteggiamenti violenti («barbarici») di Campana contro Papini e Soffici<sup>120</sup>, che ci paiono, quindi, genuini e non costruiti. Ma come abbiamo visto è probabile che egli abbia creato il suo personaggio proprio insistendo e fissando nella sua personalità questi sentimenti tragici e titanici.

---

<sup>115</sup> Sebastiano Vassalli, *Un po' del mio sangue*, cit. p. 290.

<sup>116</sup> Carlo Pariani, *La vita non romanizzata di Dino Campana*, cit. p. 34.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 11. Introduzione di F. Ceragioli

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> «Se dentro una settimana non avrò ricevuto il manoscritto [...] verrò a Firenze con un buon coltello e mi farò giustizia dovunque vi troverò» Lettera a Papini del gennaio 1916, *Un po' del Mio Sangue*, cit., p. 216.

Del resto, Campana non esita ad identificarsi addirittura in semidei, eroi e personaggi che, come Faust, possiedono poteri sovranaturali e hanno fatto esperienza del mondo dell'al di là. L'eroe goethiano, infatti, è forse l'unico personaggio mitico a cui Campana fa esplicito riferimento nel testo e che considera come un suo *alter ego*<sup>121</sup>. Il protagonista della tragicommedia goethiana è un mago realmente esistito che visse nella Germania del quattordicesimo secolo e divenne una leggenda tipica del folklore germanico. La sua storia venne ripresa da Marlowe nel 1592 e in seguito da Goethe. Campana si riconosce nell'eroe goethiano non solo perché vede in lui un prototipo del *poeta germanicus*, ma anche per altri motivi. Innanzitutto, il sangue nel Faust ha un valore importante perché è attraverso un contratto firmato con il suo sangue che egli ha accesso alla magia e può vivere per dieci anni a fianco di Mefistofele che esaudirà ogni suo desiderio. Campana, come abbiamo visto, conferisce anch'egli al sangue un ruolo simbolico particolare: pensiamo al *colophon*, alla lettera alla rivista *Difesa dell'arte* in cui concepisce la sua poesia come un sangue nuovo: «mi offro per passare un po' di giovine sangue»<sup>122</sup> o al sacrificio di sangue compiuto nella *Notte*. Inoltre, il poeta marradiano si immedesima nel Faust quando vuole riprodurre un'esperienza tragica particolare da lui vissuta: la scissione tra spirito e carne. Infine l'eroe goethiano rappresenta il mondo nordico che per Campana deve fondersi con quello classico. In particolare quest'ultimo aspetto è ben espresso nel terzo atto dell'opera goethiana in cui dall'incontro tra Elena di Troia, simbolo del mondo classico, e Faust, che rappresenta quello germanico, nasce Eufirone, emblema della poesia romantica. Si tratta del progetto poetico che Campana si è ripromesso di attuare: creare una sintesi tra *Kultur* e civiltà classica. Inoltre, «il rapporto con il diavolo che gli consente di sperimentare fino in fondo, a rischio della sua anima e della sua ragione, la sfera altrimenti impenetrabile, dei misteri mondani [...] e l'invalidabile dolorosissimo dissidio tra il livello alto e quello basso dell'esistenza umana, tra lo spirito e la carne, tra l'amore e la morte»<sup>123</sup>. Tuttavia, Goethe salva il suo Faust, malgrado i tormenti e i dolori di cui lo rende vittima. Alla fine lo eleva nei cieli circondato da angeli che ne celebrano la gloria e la moralità. Campana, invece, finisce «lacerato» dalla vita. Il Faust di Marlowe sarebbe, quindi, sotto certi punti di vista più in linea con quello campaniano perché anche lui va incontro ad una fine tragica. Oltretutto l'opera di Marlowe, *The tragical story of the life and death of Doctor Faust* (1592), rappresenta un personaggio tragico e ancora giovane che sceglie di stipulare un patto con il diavolo per poter avere accesso alla magia, animato dalla sete della conoscenza e dalla voglia di provare nuove esperienze. A causa della sua smoderata *hybris* Faust cade nella trappola di Mefistofele e viene risucchiato dalle fiamme dell'inferno sotto lo sguardo severo di Dio. Il personaggio è presentato come un essere giovane ed innocente che muore a causa della sua passione smoderata per la vita, inghiottito dagli inferi, ancora giovane e innocente proprio come il *boy* Campana.

La scissione dell'io resta comunque il principale punto di contatto tra Faust e Campana e la poesia *Immagine di viaggio e di montagna* è la più adatta ad esprimere tale parallelismo. Eccone l'*incipit*: «...poi che nella sorda lotta notturna/la più potente anima seconda ebbe frante le nostre catene/Noi ci

<sup>121</sup> «Faust è uno che non muore mai, sono io» cit. Carlo Pariani, *Vita non romanizzata di Dino Campana*, cit. p. 41.

<sup>122</sup> *Le lettere di un povero diavolo*, cit. p.7.

<sup>123</sup> A. Asor Rosa, I «Canti Orfici» di Dino Campana, cit. p. 45.

svegliammo piangendo ed era l'azzurro mattino»<sup>124</sup>. Nel suo commento alla poesia, Fiorenza Ceragioli segnala che «l'anima seconda» è una delle due anime del Faust di Goethe che Campana eredita da lui: «Due anime ahimè! abitano nel mio petto. L'una vuole staccarsi dall'altra; l'una in cruda volontà d'amore s'aggrappa al mondo con organi tenaci; l'altra prontamente si alza dalla polvere verso i campi dei venerandi avi. Oh se mai esistete spiriti dell'aria che passate signori tra terra e cielo, scendete giù»<sup>125</sup>. Anche Campana sente la scissione interna tra le due anime, tra due principi opposti che sono per lui dionisiaco e apollineo, spirito mediterraneo e *Kultur* germanica. Inoltre, «l'azzurro mattino» corrisponde per il poeta marradiano al cielo goethiano, che è per entrambi i poeti attraversato dagli spiriti dei «venerandi avi»: come osserva Ceragioli, «l'azzurro è percorso da esperienze spirituali che ci hanno preceduto e che, nella purezza del mattino e nella solidarietà del momento interiore, quasi ombre di eroi, sembrano attraversare il cielo» e, inoltre, «i punti di sospensione che dividono le arie strofe come pause, all'inizio e al termine della lirica [sono] come un collegamento con altri testi letterari (Goethe e nel finale Dante)»<sup>126</sup>. Faust, quindi, è uno dei personaggi in cui Campana vuole incarnarsi, e più precisamente da cui lui, poeta germanico, vuole discendere: «il mio ideale sarebbe stato di [...] formare un piccolo Faust»<sup>127</sup>.

In conclusione a questo capitolo possiamo osservare come l'autore per definire se stesso e il tipo di poeta che vuole essere assorba suggestioni e caratteri di innumerevoli miti che vengono fatti propri in modo più o meno esplicito. Se intendiamo il termine “mito”, per estensione, come idealizzazione di un evento o personaggio che diventa un idolo e qualcuno con cui ci si vuole identificare, possiamo affermare che anche Leonardo, Michelangelo, Segantini, Dante, Carducci sono miti per Campana in quanto sospesi in una temporalità eterna. Egli si sente vicino ad essi e alle loro creazioni artistiche, lungo la stessa linea di discendenza. Oltretutto, anche «il poeta notturno», il fanciullo, il *poeta germanicus* sono per Campana miti, personaggi con caratteri ben precisi nei quali si immedesima. Per quanto riguarda, poi, la presenza di miti veri e propri, anch'essi sono innumerevoli: Orfeo e la Chimera sono solo i più importanti.

È permesso quindi concludere che la tensione verso queste numerose figure in cui Campana si incarna implicitamente o esplicitamente, sia sintomo non solo di un interesse molto forte per la cultura mitica e letteraria, ma anche di una ricerca. Con ansia e frenesia, Campana cerca la definizione di sé che più gli si addice, cerca di inserirsi in varie tradizioni, varie esperienze spirituali, cerca un suo posto nel mondo<sup>128</sup>. Possiamo allora chiederci se l'abbia trovato questo cantuccio, se abbia raggiunto un'immagine di sé più o meno coerente e fissa, e quindi se i suoi miti siano stati veramente posseduti e incarnati da lui. Il pericolo è, infatti, che tutti gli obiettivi ideali e mitici che si era preposto siano rimasti presenti nella sua poesia unicamente in qualità di miraggi irraggiungibili.

<sup>124</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 145.

<sup>125</sup> Ivi, p. 255, commento Ceragioli.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> *Lettere di un povero diavolo*, cit. p. 297.

<sup>128</sup> «cercavo una patria pur non avendone» cit. Ivi, p.

### 2.3. Gli «abbozzi di mito» tra il non-finito e il volo icario

Non si tratta qui di mettere in dubbio quanto appena espresso sul mito. Atmosfere, suggestioni, elementi mitici sono indubbiamente una caratteristica essenziale dell'opera campaniana. È necessario però capire quale ruolo Campana attribuisca al mito e che cosa implicino i continui ossessivi riferimenti ad esso. Nella rete di sensi e controsensi, nel magma di suggestioni e sentimenti diversi e contrastanti degli *Orfici*, si percepisce che il mito non è il punto di approdo della poesia campaniana, né uno dei nuclei di significato che consentono di comprenderla. I motivi per cui anche questa interpretazione non è convincente, sono sinteticamente illustrati nella formula che Eugenio Montale utilizza per definire la caratteristica ultima della lirica campaniana: «abbozzi di mito». Sviluppando e commentando questa espressione, capiremo meglio in che relazione Campana si ponga rispetto al mito. Il termine «abbozzo» è a nostro avviso utile nell'analisi della poetica campaniana, soprattutto in relazione al mito, perché consente di fare riferimento a più concetti: il non-finito, il frammento, il valore dell'incompletezza e del non raggiunto.

Possiamo, innanzitutto, constatare che l'«abbozzo» implica l'avvio di un'opera che non viene completata e, quindi, rimanda al concetto di non-finito. La poesia campaniana, per certi versi, può essere considerata un esempio di poetica del non-finito. Si potrebbe dire che il prodotto finale della sua poesia siano solo frammenti di mito, miti cominciati ma mai realizzati nella loro completezza. L'ammirazione di Campana per Michelangelo Buonarroti che traspare, come abbiamo visto, dalla sua opera e dalla sua ossessione per la scultura della Notte, ci può far riflettere sul tema del non-finito. Lo scultore fiorentino, infatti, è celebre per la sua tendenza a lasciare sculture e opere incomplete e viene considerato il primo artista che, non portando a termine le sue opere, prende consapevolmente coscienza della sua condizione interiore che è indice della fragilità dell'esperienza umana. Era ben nota a Campana l'associazione tra Michelangelo e il non-finito e deve averlo particolarmente interessato il rapporto tra dionisiaco e platonico che le sculture michelangiottesche esprimono. Infatti, soprattutto nel Settecento l'opera michelangiottesca fu studiata e apprezzata da diversi critici che insistettero sul concetto di non-finito collegandolo a quello del sublime: «nel sublime esiste un elemento di forza, di grandiosità, di cui si avverte la mancanza nel bello naturale, perché in esso coesiste un elemento di indeterminatezza, di non-finito e di irraggiungibile che riempie l'animo di diletto e lo spinge alla contemplazione dell'oggetto esaminato che riempie sia di stupore che di un sentimento di forza e di potenza»<sup>129</sup>. È quindi possibile che Campana nel suo tormento emotivo e nella sua idea di sé come personaggio sofferente e tragico, si considerasse il nuovo Michelangelo della poesia. Non per altro la «sua» Chimera è considerata sorella della Notte michelangiottesca, come se vi fosse una connessione (quasi genetica<sup>130</sup>) tra le due creazioni dell'arte e, di riflesso, anche tra i due creatori. Questa attrazione

---

<sup>129</sup> Giuseppe Panella, «Il sublime il non finito, Michelangelo nel Settecento», in *Non finito Opera interrotta e modernità*, a cura di A. Dolfi, Firenze, Firenze University press, 2015, p. 175.

<sup>130</sup> La «linea di sangue» a cui si fa allusione nella *Chimera*, infatti, è la linea di discendenza in cui la Chimera deve essere concepita rispetto ad altre creazioni dell'arte. cfr Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 223n.

per il non-finito, del resto, rientra nel più grande tema del mistero e dell'enigma al quale Campana è particolarmente sensibile. Qualcosa di non terminato affascina e interessa perché comporta oscurità, come le parole degli oracoli che suggeriscono ma non dicono, che nascondono la loro finalità ultima. Con l'ermetismo, nel primo Novecento, l'oscurità e il mistero della parola poetica diventeranno i capisaldi di una poesia che si esprime per frammenti e sintagmi brevi e ad effetto. Campana è anche lui un poeta che manifesta nelle sue liriche la predilezione per il mistero della parola: per tale motivo i suoi miti sono solo accennati e abbozzati. Essi devono suggerire velatamente e conservare la loro componente più misteriosa. Se prendiamo in considerazione la Chimera, per esempio, una delle creature mitologiche più presenti negli *Orfici*, ci accorgiamo che essa non è definita nel dettaglio, ma, al contrario, si presenta come una figura femminile fumosa ed indefinita: ha una «fronte fulgente» e dei «mitici pallori», è una «musica fanciulla esangue», ha «labbra sinuose», ed è «Regina della melodia»<sup>131</sup>. È un'immagine solo abbozzata, che, peraltro, sfugge al poeta, il quale conclude la poesia con delle grida di invocazione disperate rivelando il nome di questa «fanciulla»: Chimera. L'indefinitezza e la non finitezza del mito della Chimera crea un mistero attraente, ricco di fascino e ambivalente. Infatti, il poeta mostra atteggiamenti di riverenza e paura nei suoi confronti, è stupito e spaventato da essa. Il sentimento che prevale alla fine del componimento è, però, quello della disperazione, e lo strazio per avere perso quella visione subitanea la quale, da subito, non si riesce a definire se sia reale o meno: «Non so se il tuo pallido viso mi apparve»<sup>132</sup>. Il grido disperato che chiude la poesia testimonia che il mito della Chimera è evanescente e mai raggiunti. L'abbozzo di mito, l'oscurità e l'impenetrabilità della «fanciulla esangue» sono quindi aspetti che generano in Campana dolore e sofferenza più che ammirazione del sublime del non-finito.

La maggior parte dei miti negli *Orfici* si manifestano per visioni immediate (come l'apparizione della Chimera) che non devono tuttavia essere intese come delle epifanie dannunziane o come le illuminazioni simboliste, ma come vere e proprie esperienze di perdita. Tali istanze sono, peraltro, tipiche dell'orfismo di cui è imbevuta la sua poesia. Orfeo, infatti, perde la sua Euridice e, una volta tornato sulla terra distrutto dal dolore, sopravvive cantando la sua sofferenza data dalla privazione della sua amata. Mentre prima i suoi canti erano gioiosi e in armonia con la natura, dopo la seconda morte di Euridice la realtà gli appare nella sua asprezza e drammaticità. Come Orfeo, Campana perde la sua Chimera e vive tragicamente nella sua assenza.

L'«abbozzo» di cui parla Montale possiede, forse, un altro legame indiretto proprio con l'orfismo per quanto riguarda l'importanza del frammento. Quest'ultimo è infatti, considerato in letteratura come una sezione di un testo che viene estrapolata da un'unità o che è tale proprio per il fatto che non può essere ricondotto ad una totalità finita. Il frammento è quindi incompleto, come incompleto è l'abbozzo che è solo una prima stesura dell'opera finale. Ora, sappiamo che uno dei più importanti documenti che trattano di sapienza orfica sono frammenti tratti da papiri e lamine auree trovate sulle

---

<sup>131</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 123.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

fronti dei defunti<sup>133</sup> in cui vengono esposte teorie esoteriche e cosmologiche. L'idea del frammento ha da sempre affascinato scrittori e filosofi proprio per il suo mistero e per lo sforzo ermeneutico che la sua interpretazione richiede. I poeti hanno quindi cominciato a creare dei frammenti in modo volontario. Mentre quelli orfici erano piccole parti di un'opera intera il cui contenuto unitario era andato perso, i nuovi frammenti sono "volontari". Il loro autore li concepisce come piccoli segmenti che non possono essere legati da alcun legame logico per il fatto che sono trascrizioni di pensieri simultanei e istantanei, oppure perché si vuole dotarli del fascino e del mistero dei veri frammenti. Il frammentismo ebbe molto successo in epoca moderna. Potremmo citare, tra tutti gli autori di questo genere, Pascal che nel diciassettesimo secolo scrisse i suoi originalissimi *Pensées*, oppure Leopardi (altro grande mito campaniano) e il suo *Zibaldone*. Per avvicinarci a Campana poi, è interessante rivelare che nei primi decenni del Novecento gli amati-odiati fiorentini della *Voce* celebravano il frammentismo come la migliore possibilità di espressione letteraria. Essi credevano che il frammento fosse manifestazione del non-finito e si riallacciavano alle concezioni nietzschiane della critica all'unità del concetto. Il filosofo tedesco affermava: «il me semble important qu'on se débarrasse du Tout de l'Unité...il faut émettre l'univers, perdre le respect du Tout»<sup>134</sup>. Il filosofo considerava Il Tutto e l'Unità come illusioni a cui gli uomini erano moralmente legati, pregiudizi che non si aveva mai avuto il coraggio di mettere in questione e di distruggere. I Vociani teorizzarono proprio l'idea di una letteratura del frammento basata sull'*inachevé* e sull'imperfezione, come afferma Soffici: «Poter fare che la parola non sia un membro di un discorso condotto, sviluppato verso un fine, chiaro alla ragione cattivata passo a passo, ma un segno autonomo, folgorante, irradiante, propagantesi in mille onde suggestive, slargantesi in tutte le sue possibilità evocative, senza intermediari, fino al seguente che gli si associa e lo giustifica, ed è a sua volta giustificato e illuminato da esso per l'espressione finale di un momento di vital»<sup>135</sup>. Ma il ragionamento dei Vociani è costruito soprattutto in polemica con i "classicisti", che credevano nell'importanza dell'armonia e della corrispondenza fra il tutto e le parti: «La grande macchina che [i classicisti] vedono con gli occhi della mente è un aggregato di frammenti... Giacché sempre la bellezza è frammentaria in un'opera... [...] Togliete le arzigogolature teologiche, morali, storiche, politiche, geografiche e vedrete quanti sono i passi meramente poetici della Divina Commedia»<sup>136</sup>. Questi intellettuali teorizzano, quindi, l'efficacia poetica del frammento contro la classica illusione di armonia e unità. Quest'ultima contraddice le varie esperienze di vita in cui l'uomo rivela la sua finitudine e incompletezza. Siccome la poesia deve riprodurre la vita, costituita da esperienze frammentarie, essa dev'essere frammentaria. Del resto anche altri poeti della *Voce* ai quali

---

<sup>133</sup> La più importante opera che raccoglie testimonianze e materiale archeologico sull'orfismo è l'opera del 1922 di Otto Kern intitolata *Orfici - Testimonianze e frammenti*.

<sup>134</sup> Masanori, Tzukamoto, "L'éternellement provisoire, la poétique du fragment chez Paul Valéry", in *Littérature*, n°125, 2002. L'œuvre illimitée. pp. 73-79. [www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_2002\\_num\\_125\\_1\\_1747](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2002_num_125_1_1747)

<sup>135</sup> Ardengo Soffici, *Giornale di bordo* (1915), Firenze, Vallecchi, 1921, p. 184.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

Campana si sentiva, forse più vicino come Sbarbaro<sup>137</sup> e Rebora propongono una poesia basata sul frammento che si struttura su una parola ridotta ai suoi elementi più essenziali.

Campana, senza dubbio, assorbe il clima culturale della *Voce*, e le sue corrispondenze rivelano anche la volontà di fare parte del gruppo sviluppatosi attorno a essa. La valorizzazione del frammento e del non-finito è proprio una delle caratteristiche che avvicina Campana ai vociani. Il frammento (che è lo stile letterario principale della nuova poetica avanguardistica) è però nel poeta marradese sempre associato al classicismo espresso attraverso scenari, figure e suggestioni mitiche. Inoltre, a differenza di Papini e Soffici, Campana non esalta mai il valore del non-finito o del frammento, ma, al contrario, sembra che abbia in mente il raggiungimento di un'unità e di un'armonia interiore, unici indici della purezza della sua poesia. Ecco perché nel caso del poeta marradiano si può affermare come sostiene Bo che «il frammento è il segno dello scacco, il resto minimo della sua vocazione al canto» e non il «prodotto di un calcolo»<sup>138</sup> Il frammento infatti per Campana presuppone sempre l'appartenenza ad un tutto, deve essere in armonia con esso perché deve essere inserito nel macrocosmo della poesia che, non dimentichiamolo, è per lui flusso eterno e immutabile di esperienze spirituali provenienti da artisti, poeti, scrittori, scultori diversi. Lo scrittore marradiano, sempre in bilico tra tensioni opposte, anche in questo caso si trova teso tra un estremo e l'altro: da una parte abbraccia le nuove teorie avanguardistiche del frammento, che peraltro gli permettono di mettere in risalto la componente orfica della sua poesia, e dall'altra evidenza di continuo un legame intenso, spirituale e artistico con la poesia (e l'arte) classica.

Per quanto riguarda il primo aspetto, relativo al frammentismo della poetica campaniana, possiamo affermare che i frammenti e gli abbozzi di Campana sono sezioni, scorci, immagini di alcuni scenari mitici o alcune esperienze rese mitiche dai personaggi e dai loro legami con il sacro. Una situazione si presenta per lui come un insieme non coerente di frammenti e punti di vista tra i quali non c'è nessun tipo di legame tematico o di coerenza e causalità. Un esempio particolarmente significativo è offerto dalla poesia *Immagini di viaggio e della montagna*, le cui quattro brevi sezioni non sono legate tra loro se non dal titolo che spiega che si tratta di visioni avute durante il pellegrinaggio alla Verna. L'inizio fortemente lirico del poema presuppone una riflessione precedente in quanto è introdotto da alcuni punti di sospensione seguiti da «poi che»<sup>139</sup>. La seconda sezione del poema è una delle “immagini di viaggio” in cui una giovane donna ascolta il canto del cuculo. La terza descrive una gara ciclistica ed è costruita sulla stesura di tre poesie precedenti appartenenti a *Il più lungo giorno*. In seguito, nella quarta sezione, troviamo un componimento di diciotto endecasillabi e un pentasillabo finale con schema ABABAB CCB ADADAD AA, in cui la condizione di stanchezza del poeta è messa in relazione a nozioni di serenità e pace mitiche a cui il poeta aspira. Si ha poi l'immagine della messe vista come un mare increspato dal vento e la presenza di un coro misterioso che si leva in questo paesaggio. E, infine,

---

<sup>137</sup> «[...] Sbarbaro vale più di tutti i vociani» G.Cacho Millet (a cura di), *Lettere di un povero diavolo*, cit. p. 98.

<sup>138</sup> Bo cita proprio Rebora e Sbarbaro considerandoli coloro che hanno fatto del frammento un genere in contrapposizione al frammento “inconsapevole” di Campana. Carlo Bo, “Nel nome di Campana”, cit. p. 13.

<sup>139</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 145.

l'immagine notturna della notte in cui il poeta (da solo) ode voci misteriose. Nessuna di queste immagini è realmente collegata alla precedente e, quindi, può essere considerata, in sé, un frammento. Quasi tutte tali immagini sono anche abbozzi di mito, però, perché presentano caratteri mitici che non si realizzano mai appieno, ma restano sospesi e si danno come lontani e irraggiungibili. In ogni frammento si ha l'impressione che la dimensione mitica sia realmente presente, ma poi ci si rende conto che essa è solo un miraggio: la prima immagine si conclude con il pianto del poeta che giura fedeltà nell'ideale della poesia («l'azzurro»), nella consapevolezza che esso è troppo lontano da lui; nella seconda la «pallida giovane» sente il cuculo cantare e sembra percepire le melodie della terra, ma esse «giungono continue» e ossessive, sono «ambigue», incomprensibili; nella quarta la «divina Serenità [è] perduta» e nell'ultima il poeta «lontano e solo»<sup>140</sup>, distante dalle stelle protettrici che inizialmente sembravano vegliare su di lui. Tutto il componimento risulta un insieme non organico di immagini che possiedono caratteristiche mitiche le quali, però, sono solo sfumature che non si manifestano mai nella loro pienezza e completezza. La terza sezione in particolare esprime in modo esplicito questo concetto. L'atmosfera descritta in questo passaggio, infatti, possiede caratteri mitici. Il paesaggio è composto da elementi naturali puri e originari: i fiumi che scorrono nel terreno fertile sono «acque ai gorghi», l'atmosfera è avvolta da una «pace cristallina» e in alto è presente «l'azzurro uguale» del cielo (che per Campana è la patria spirituale delle immortali creature dell'arte come spiega Ceragioli). Tuttavia, queste sono solo sfumature di una situazione ben più complessa in cui il poeta, stanco e afflitto si trova. Lo scenario mitico è solo abbozzato e non sviluppato, perché il poeta, guardando un uccello che attraversa il cielo (definito con la sineddoche: «ala stanca»), con una stanchezza che, in realtà, appartiene a lui stesso (e non all'uccello – è una sorta di ipallage), non è partecipe della pace mitica e ideale che il paesaggio suggerisce. Al contrario, ne è distante: aspira al mito, sente le sue suggestioni così come percepisce, nell'ultima sezione, le voci degli spiriti della poesia, degli antenati, ma non riesce a pervenirvi; quella atmosfera manifesta, infatti, una «serenità perduta». Questa terza “immagine di viaggio” si conclude quindi con un'invocazione alla prima anima, quella spirituale, invocazione che chiude il componimento lasciando i desideri del poeta irrisolti: «Tender potessi, in una pace uguale/ E il ricordo specchiar in una divina/ Serenità perduta o tu immortale/ Anima! O Tu!»<sup>141</sup>.

Oltretutto, in *Immagini di Viaggio e della Montagna*, non solo ogni singola immagine è frammento: il componimento intero è concepito come un segmento. Esso si apre, infatti, con dei punti di sospensione e con l'avverbio “poi che” e si chiude con altri punti di sospensione. Come abbiamo già osservato, questi ultimi segnalano che questa lirica dev'essere concepita in continuità con l'esperienza spirituale di Faust che si trova a sopportare su di sé il contrasto tra la sua anima carnale e quella spirituale. Occorre ricordare ancora, con la Ceragioli<sup>142</sup>, che per Campana i suoi componimenti sono tentativi di entrare nel flusso perenne della poesia, e *Immagini di Viaggio e della Montagna* esprime un modo di riallacciarsi all'esperienza spirituale di Faust. Ecco quindi come Campana concepisce la

---

<sup>140</sup> Ivi, p. 145-146.

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> Ivi, p. 254 – 255n.

poetica del frammento: la sua singolare creazione poetica e spirituale rappresenta un frammento che si inserisce in una linea ideale riallacciandosi ad un precedente e aprendo ad un'altra possibilità di continuità. Papini e Soffici credevano che il valore del frammento stesse nella sua aderenza con l'esperienza umana che non è mai unitaria, ma scostante e incoerente. Per Campana, invece, creare una poesia che è frammento non significa dare vita a qualcosa di incompleto che rifiuta l'unità, ma implica creare quel «po' d'arte» che nasce dall'introiezione di più esperienze artistiche. Il frammento è quindi tale solo rispetto al flusso intero della poesia che non può essere contenuto interamente in un componimento, e non è finito in sé. Esso trova una sua continuità e una sua unità quando viene inserito nel «flusso vitale» della poesia. In questo senso, quindi, il Faust di Campana può essere considerato un «abbozzo di mito»: esso non rappresenta l'interezza dell'esperienza spirituale di Faust, ma solo una traccia e una parte di essa.

Ecco quindi che si passa al secondo piano, quello che implica il rifiuto del frammentismo vociano e l'esaltazione dell'unità classica: il frammento è sì incompleto e sintomo di finitudine, ma la sua vera funzione è quella di riallacciarsi alla totalità omogenea del mondo dell'arte. Del resto, il conflitto tra le due anime umane vissuto da Faust e Campana in *Immagini di viaggio*<sup>143</sup> testimonia la tensione verso il ritrovamento dell'unità perduta. Nella mentalità poetica e orfica di Campana, il poeta, come l'iniziato, deve ritrovare l'unità originaria attraverso vari processi di iniziazione, e manifestare tale armonia prenatale nella poesia. Come affermato in precedenza, la lirica campaniana esprime tutto ciò: pensiamo per esempio alla *Pampa* e ai riferimenti all'uomo nuovo riconciliato con la natura, oppure alla *Verna*, dove il paese mitico e barbarico di Campigno suggerisce un contatto con le forze primordiali del cosmo. Campana si colloca, quindi, agli antipodi di Soffici, sostenitore del valore del frammentarismo dell'opera letteraria. La sua idea mistica e orfica dell'esperienza poetica che deve condurre l'uomo verso l'unità originaria implica infatti che solo attraverso il ritrovamento di questa armonia interiore il poeta può realizzarsi in quanto tale. Bisogna quindi, per Campana, entrare nel mito attraverso la realizzazione di un proprio frammento che si inserisca in continuità con l'armonia, la pace e l'unità mitica del cosmo. Ed è questo che tenta di fare nella sua poesia. Campana rimane in ciò ancora legato ad un'idea classica dell'opera d'arte, ad un'idea "greca" espressa nei grandi miti cosmogonici secondo cui il concetto di non-finito implica indeterminatezza, e di conseguenza imperfezione.

Alla luce di queste riflessioni è ancora possibile ammettere che il mito sia la chiave di lettura dell'opera campaniana? Apparentemente sì. Bisogna, però, chiedersi se il poeta arrivi al mito, se riesca collocarsi in quella dimensione o se invece essa rimanga sempre sullo sfondo e abbozzata in alcune caratteristiche solo accennate e mai pienamente espresse. Ci si potrebbe immaginare un artista che, ispirato dal paesaggio notturno che lo circonda, abbia l'idea di creare un'opera simbolica in cui inserirà visioni e riprodurrà la sua esperienza spirituale. I sentimenti iniziali generati dalla forte ispirazione, quasi da un "forte sentire" alfieriano corrispondono all'entusiasmo, alla voglia di creare e alla volontà di fissare

---

<sup>143</sup> Abbiamo visto nel capitolo precedente che Campana all'inizio di *Immagini di viaggio* con il termine «anima seconda» allude proprio al dissidio tra corpo e spirito vissuto da Faust.

un'immagine mitica, fuori dal tempo e dallo spazio come la grande poesia<sup>144</sup>. Si comincia quindi coll'abbozzare questo scenario, gettando pennellate di colore per suggerire, ad esempio, immobilità, sospensione del tempo o presenza del sacro. Tuttavia, ci si rende conto che l'esperienza concreta si impone in modo così forte che bisogna abbandonare il disegno iniziale, destinato a rimanere un abbozzo. Esso non viene gettato, ma semplicemente messo da parte, perché la tragicità dell'esperienza contingente preme troppo intensamente sullo spirito e sull'immaginazione del pittore. Tuttavia, questa "rinuncia" non implica che non si debba tornare a riconsiderare quell'abbozzo o crearne uno nuovo. Campana si comporta esattamente allo stesso modo di questo artista e il suo non-finito non si dà, come volevano i critici di Michelangelo o come vuole Soffici, come l'espressione del Sublime o come «un segno autonomo e folgorante», ma come un brandello di un modello ideale, un abbozzo di un miraggio irraggiungibile. Questo procedimento è chiaramente espresso nella *Notte*, in cui diverse esperienze straordinarie sembrano proporre un accesso al mito, ma in realtà non consentono alcun progresso, né portano a nessuna effettiva transizione positiva. Campana si arresta sempre sulla soglia: l'accesso al mito è sempre bloccato dall'impotenza del poeta o dal peso dell'esperienza sensibile che è troppo forte per essere ignorato.

Nella *Notte*, il continuo movimento tra ideale e terrestre è molto presente e possiamo rilevare in esso vari «abbozzi di mito». Come nota Bazzocchi «ogni passaggio corrisponde ad una scansione della vicenda del poeta. Si tratta di passaggi rituali [...], di fasi di un'iniziazione, che a ben guardare, però, rimane sempre uguale a se stessa, sembra girare ossessivamente sugli stessi elementi. [...] Oltrepasate queste porte il personaggio si trova a rivivere le stesse esperienze di desiderio»<sup>145</sup>. Questa riflessione ci sembra particolarmente pertinente e giusta, infatti, tutta la *Notte* ci sembra costruita sull'oscillazione tra iniziazione (quindi possibilità di superamento dell'esperienza sensibile e inserimento nel mito) e ritorno all'esperienza di desiderio.

Quasi ogni scena rappresentata nella *Notte* implica una transizione che poi si scopre essere negata. Una delle più esemplari è contenuta nella nona sezione del poema che si apre con la conquista dell'ancella: «venne la notte e fu compita la conquista dell'ancella»<sup>146</sup>. Precedentemente il poeta, l'ancella e la matrona hanno conversato sommessamente «cercando il problema della loro esistenza»<sup>147</sup> mentre, fuori, il crepuscolo inondava il paesaggio. Nella sezione successiva pare che i sentimenti di attesa e di tensione presenti in precedenza si siano risolti e il rito di transizione sia stato compiuto. Soddisfatto il desiderio, si dovrebbe aver raggiunto l'appagamento e superato la "prima tappa", si dovrebbe prospettare dinnanzi al poeta un altro obiettivo. Invece, come nota Bazzocchi, «l'atto sessuale è rappresentato per mezzo di uno sdoppiamento, presente e passato si dispongono di nuovo su piani paralleli. Mentre l'ancella presa dal piacere "chiedeva in sussulti dal suo corpo sterile e dorato", il poeta

---

<sup>144</sup> Luzi, Mauro, "Al di qua e al di là dell'elegia", in *Dino Campana oggi*, (a cura del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Viesseux), Firenze 18-19 marzo 1973, Vallecchi, Firenze, 1973, p. 143.

<sup>145</sup> Marco Bazzocchi, *Campana Nietzsche e la puttana sacra*, cit. p. 31.

<sup>146</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 112.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

sente “nella lontananza”, la presenza della matrona»<sup>148</sup>. Il ricordo della matrona, che viene poi elevata a simbolo di magnificenza e fascino supremo, irrompe nella scena e implica un ritorno, una regressione. Il poeta dovrebbe concentrarsi sul godimento dell’attimo presente, attimo in cui varca il passaggio da una dimensione ad un’altra, invece egli retrocede ripensando alla matrona incontrata poco prima. La sezione si chiude poi con «la lunga notte piena degli inganni delle varie immagini»<sup>149</sup>, espressione che manifesta ancora l’idea di una dimensione illusoria nella quale l’atto di conquista si sarebbe svolto. Quindi, il poeta si rende conto di essere stato vittima «dell’inganno delle varie immagini» e rimpiange l’antica matrona, figura che, sorella della Notte e delle peccatrici dantesche, rappresenta una creatura mitica, una creazione artistica pura ed eterna ma perduta. Infatti l’ancella, nella sua sterilità, non può garantire un superamento e possiede solo caratteristiche erotiche che non riescono ad elevare il poeta alla dimensione del mito: «corpo ambrato», «bocca vorace», «capelli ispidi»<sup>150</sup>. L’unica vera possibilità di trascendenza era offerta dalla matrona, ormai assente. Nella sezione successiva abbiamo, poi, una breve parentesi dove vengono illustrati gli «inganni delle varie immagini» che continuano a riproporsi nella notte: «prime avventure le antiche immagini, addolcite da una vita d’amore»<sup>151</sup>, ricordi delle prime esperienze erotiche. Le figure delle amanti, chiamate «cortigiane», si rifrangono negli specchi all’infinito, riproponendosi tutte uguali e creando delle vere e proprie allucinazioni ottiche, illusioni che vengono bruscamente rotte dall’*incipit* dell’episodio immediatamente successivo in cui il poeta viene nuovamente scaraventato nella realtà sensuale e fisica impregnata dall’ «odore pirico della sera di fiera». Il clima è quello di una fiera gestita da alcuni zingari, in cui vengono proposti spettacoli con fuochi artificiali e sono presenti altre attrazioni. Anche nella sera di fiera si dà la possibilità di una transizione verso il mito offerta da una donna che accompagna il poeta e che possiede caratteristiche misteriose: essa è «fine e bruna, pura negli occhi e nel viso [...] a tratti inesperta [...]» e porta una «vestaglia bianca a fini strappi azzurri» sfoggiando il «suo pallore»<sup>152</sup>. La fanciulla possiede qualcosa in comune con la Chimera, anche lei pallida, pura e sfuggente. Inizialmente la coppia di giovani risulta essere unita: «i nostri orecchi riposavano appena nel silenzio, i nostri occhi erano stanchi delle girandole di fuoco». L’utilizzo del pronome «noi» mostra che, in un primo momento, i due vivono esperienze in comune e provano le stesse emozioni e che c’è, quindi, una possibilità di contatto tra loro. Ma, alla fine, dopo aver visto panorami colorati di città attraverso la “lente magica”, il poeta si accorge di aver perduto la ragazza: «la segui come si segue un sogno che si ama vano: così eravamo diventati un tratto lontani e stranieri, dopo lo strepito della festa; davanti al panorama scheletrico del mondo»<sup>153</sup>. Un’altra esperienza di perdita chiude questa sezione e il «panorama scheletrico del mondo»<sup>154</sup>, la realtà aspra e cruda della vita, si ripresenta. E quindi nella seguente sezione ci ritroviamo ancora gettati nella realtà

<sup>148</sup> Marco Bazzocchi, *Campana Nietzsche e la puttana sacra*, cit. p. 35.

<sup>149</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 113.

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> *Ibidem*.

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>154</sup> *Ibidem*.

sensibile («l'ombra dei portici stillata di gocce e gocce di luce sanguigna»<sup>155</sup>). Subito dopo una visione subitanea materializza una porta che offre una luminosa possibilità di accesso al mito («una porta si era aperta in uno sfarzo di luce»<sup>156</sup>). La porta in questo caso si apre, ma il poeta trova all'interno la consueta coppia di ancella e matrona partecipi di una scena fortemente ambigua di cui abbiamo già parlato: la proiezione delle immagini sulla tenda di trina. Non a caso, tutta la scena si rivela una fantasia, una sorta di allucinazione fantastica come le «fantasie bianche» che il poeta vede muoversi sul velo di trina dietro la matrona. Inutile dire che al termine di questa sezione si riscivolerà ancora inesorabilmente al punto di partenza e l'accesso alla dimensione mitica e ideale (al di là del velo) sarà ancora precluso. L'imperfezione data dalla lontananza e la continua perdita del mito sono condizioni che Campana vive tragicamente. Il costante *leitmotiv* del «panorama scheletrico del mondo», che chiude quattro sezioni della notte, si ripresenta e chiude l'ennesimo tentativo di transizione al mito. Esso non fa che ripetere quanto aspro e duro sia il ritorno alla realtà sensibile: l'unica cosa che resta, infine, nelle mani del poeta, è lo scheletro; egli non riesce, malgrado i tentativi, a cogliere il mondo nella sua unità mitica e nella sua concatenazione di forze ed elementi originari. E lo scheletro è anche l'«abbozzo» di una dimensione che era stata creata, preparata e plasmata nei suoi tratti principali e che svanisce tristemente lasciando il poeta chiuso in un circolo senza via d'uscita. Come sottolinea Bazzocchi, infatti, l'ultima sezione della *Nocte*, intitolata *Fine*, «coincide con un ennesimo spazio chiuso, [...] mentre all'esterno regna la notte»<sup>157</sup>.

Riflettendo sulla natura dei concetti di non-finito e del frammento abbiamo compreso che l'esperienza poetica di Campana tesa alla rappresentazione di una realtà mitica, vuole anche significare il suo fallimento. La frammentarietà della sua opera è quindi «segno di uno scacco», per riprendere Bo, di una tensione al mito che non trova mai approdo. Il poeta si trova sempre coinvolto in un vortice composto da una salita ed una discesa che si alternano di continuo. Salendo vuole ricomporre e raggiungere la dimensione mitica e lucente verso la quale si sente attratto, scendendo proclama la sua infinita lontananza e lo scacco causato dalla sua *hybris*. Ed è proprio quest'ultimo concetto quello che risulta essere determinante per spiegare il ciclo tormentato della poesia campaniana, in esso il nostro poeta esprime la potenza della sua tensione poetica. Per spiegare la funzione della *hybris* in Campana bisogna ritornare sulla sua figura di poeta e riassumere i motivi per i quali essa non si può esprimere in nessuno dei miti finora evocati.

Campana non può incarnarsi in nessun mito: non in quello del poeta orfico che apprende le essenze della realtà spirituale, non in Faust che conosce il diavolo e scopre gli enigmi nascosti del mondo e nemmeno Orfeo può essere il mito in cui rispecchiarsi. Esso rappresenta Campana solo in quanto vittima della società, in quanto individuo «lacerato dalla vita». La *hybris* di Orfeo, che lo porta a voltarsi nel suo ritorno alla terra, è inoltre diversa da quella del poeta marradiano che si manifesta invece in una

---

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> *Ibidem*.

<sup>157</sup> Marco Bazzocchi, *Campana Nietzsche e la puttana sacra*, cit. p. 31.

forte ispirazione poetica la quale lo incita ad andare sempre più in alto. Se dunque il desiderio di Orfeo lo spinge a recarsi negli inferi e a voltarsi una volta incontrata Euridice (percorso discendente), quello di Campana lo incita a salire (percorso ascendente) e ritornare alla patria eterna e ideale a cui sa di appartenere. Possiamo tuttavia prendere in considerazione un altro personaggio mitico in cui Campana sembra rispecchiarsi molto meglio: Icaro il giovane figlio di Dedalo che vola troppo in alto con le sue ali di cera avvicinandosi al sole che scioglie le sue ali e lo fa precipitare al suolo. Il nostro poeta ci sembra animato dalla stessa *hybris*, dallo stesso entusiasmo smoderato di Icaro. Se Orfeo è per Campana simile a se stesso in quanto vittima della società crudele, Icaro rappresenta la parabola di tutto il suo percorso poetico che si muove in circolo tra salite, perdite e discese. L'antieroe greco torna verso la dimensione celeste a cui crede di appartenere per poi ritornare nuovamente alla realtà con uno schianto tragico. Campana compie lo stesso movimento, ma in termini poetici. Del resto questo mito è stato riutilizzato più volte per simboleggiare proprio lo sforzo poetico e non più, come in Ovidio e Virgilio, per condannare moralmente il peccato di *hybris*: «cifra stessa dell'oltranza propria all'attività letteraria, il mito icario misura nella figura della caduta quella “nostalgie inexpiable de la hauteur” che Bachelard vede come caratteristica dell'immaginazione dinamica rappresentata nel motivo poetico del volo»<sup>158</sup>. I letterati italiani sono stati tra i primi ad insistere sull'analogia tra il volo di Icaro e quello del poeta. Alcuni ne videro i risvolti positivi come Sannazzaro secondo cui Icaro sarebbe stato inghiottito dal mare che ne avrebbe cancellato le tracce che sono però rimaste vive nella memoria artistica dei posteri. Altri, come Petrarca, si limitarono ad avvicinarsi all'eroe per poi distanziarsene. Nel sonetto 307 il poeta aretino «si avvale dell'ambiguità semantica del termine *penna* nella quale risulta compendiata sia l'idea del volo fisico sia le risorse offerte all'immaginazione dalla scrittura letteraria»<sup>159</sup>, ma si distanzia da Icaro precisando che vi è in lui la consapevolezza di essere inferiore alla natura: «Mai non poria volar penna d'ingegno, nonché stil grave o lingua, ove Natura volò, tessendo il mio dolce ritegno»<sup>160</sup>. Campana non allude mai al personaggio di Icaro né al “volo” come sintomo dell'ispirazione poetica. Tuttavia la vicenda di Icaro può spiegare in modo efficace il suo rapporto con il mito al quale tende per *hybris*, ma che non è mai raggiunto. Inoltre, la circolarità attraverso cui si muove la poesia campaniana (che si dà come alternanza tra esperienza sensibile e mondo ideale) rinvia al volo icario. Come afferma Prandi, infatti, «la vicenda di Icaro appare connotata da una circolarità che conosce un movimento dal basso verso l'alto, marcato nello stesso tempo in senso positivo e negativo dalla *hybris* che lo caratterizza –: l'audacia, la tensione verso la conoscenza che si fa desiderio da un lato, e dall'altro, la negazione della virtù classica della *metriotes* –; e da un complementare movimento dall'alto verso il basso, la caduta, a seguito del fatale appressamento al sole»<sup>161</sup>.

Inoltre, il mito di Icaro ci rimanda al conflitto tra corpo e spirito che è presente nel racconto. Icaro è, infatti, una figura sospesa tra terra e cielo, che tende a salire verso l'alto, ma viene, infine, trascinato

<sup>158</sup> Stefano Prandi, “Il volo, il desiderio, la caduta: Icaro nella Lirica italiana e francese del XVI secolo”, in *Italiques*, VII, 2004, consultato il 14/02/2016, URL : /index130.html ; DOI :10.4000/italique.130, p. 103.

<sup>159</sup> Ivi, p. 111.

<sup>160</sup> *Ibidem*.

<sup>161</sup> Stefano Prandi, “Il volo, il desiderio, la caduta: Icaro Nella Lirica italiana e francese del XVI secolo, cit. p. 103.

verso il basso da una passione smisurata che gli arde in corpo, quella dell'ambizione. L'eccesso del suo desiderio spirituale è diventato così intenso e onnipresente da trasformarsi in passione carnale, per comportare quindi la ricaduta dell'individuo nel mondo delle passioni. Abbiamo visto che Campana vive anch'egli questo conflitto, visibile soprattutto nella *Noite*, dove la *hybris* che stimola il poeta al passaggio ad una dimensione mitica e ideale lo illude di aver varcato il confine per poi farlo precipitare nuovamente nella vita quotidiana sensibile e volgare. Il cielo, «l'alto Cielo spirituale»<sup>162</sup> per Icaro e Campana è irraggiungibile. Come irraggiungibile è la «torre barbara», la mitica custode dell'adolescenza che è vista dall'alto al basso dal poeta e che, innanzitutto, viene associata con l'idea di sogno e in seguito di illusione, senza essere mai raggiunta. Campana si limita a guardarla e ad ammirarla rievocandola nel ricordo come un'inquietante presenza, sale verso di essa ma non ci arriva mai. L'illusione di poter pervenire all'alto Cielo spirituale è quella di Icaro che pensa di poter riuscire ad avvicinarsi al sole senza che le sue ali si sciolgano.

Campana non è mai nel mito quindi, ma è sempre in cammino verso di esso. Ogni volta che crede di averlo raggiunto si accorge di essere stato ingannato dai suoi sensi o dal suo spirito. Nella *Pampa* l'espressione «io assurgevo all'illusione universale»<sup>163</sup> è particolarmente significativa perché in essa si parla esplicitamente di illusione, come se il poeta fosse consapevole che la realtà mitica da lui «abbozzata» è appunto irreali, quindi ingannevole. Essa manifesta, di riflesso, la limitatezza del poeta che si lascia trarre in inganno, che crede nel mondo ideale e nella sua *hybris*. La parola illusione, del resto, era già stata usata nella *Noite* e attribuita proprio alle figure mitiche delle zingare che appaiono nei primissimi versi della notte. Zingare che rappresentano, come nota Bonifazi, le discepoli di Dioniso di cui parla Schuré. Esse sono «le fanciulle della prima illusione»<sup>164</sup>, delle allucinazioni, quindi, dei miraggi nel deserto che stimolano il cammino del «poeta notturno» ma, che, alla fine, rivelano la loro inconsistenza. *Firenze* è però il componimento in cui la caduta del poeta dal mondo ideale a quello terreno è scandita più esplicitamente. La visione mitica della città ricca di «grazia d'Aprile», percorsa da un «vergine alito fresco» e popolata dalle «bianche forme di bellezza»<sup>165</sup>, si trasforma gradatamente in quella di una città infernale e grottesca. Il componimento è diviso in tre sezioni, la prima delle quali è quella in cui Firenze viene rappresentata come incarnazione della bellezza mitica e apollinea. Tre asterischi la separano dalla seconda in cui la città è osservata dalla prospettiva dell'Arno: il fiume è personificato, «ha tremiti freschi» e scorre per la città tra le «colline basse e monotone», fino alle foci. Tutto è immerso in un «profondo silenzio» in cui si leva un «ronzio musicale e assonnante»<sup>166</sup>. E il paesaggio diventa sintomo di «un'epoca sepolta, di una civiltà sepolta», e viene rattristato dall'immagine di una giovane che ricorda gli antichi etruschi. Da questa scena ambigua si passa poi alla realtà grottesca e corrotta di Firenze che rinvia a Dante e alle sue invettive politiche contro la sua città. Troviamo «osterie malfamate», «figure losche», «pareti corrose», «visi ebeti di prostitute disfatte»,

<sup>162</sup> Espressione usata in *Firenze*. Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 154.

<sup>163</sup> Ivi, p. 166.

<sup>164</sup> Ivi, p. 113.

<sup>165</sup> Ivi, p. 154.

<sup>166</sup> *Ibidem*.

«pagliacci ritinti», «il fumo acre delle pastasciutte acide», le «risa dei maschi con le dita piene di anelli»<sup>167</sup>. La visione ideale e apollinea dell'inizio viene capovolta come ad indicare che il mito di perfezione e armonia incarnato dalle statue e dalle opere d'arte fiorentine incarnano è illusorio. Un'altra trasposizione, quindi, del volo di Icaro che segue l'ambizione che lo spinge verso «l'alto Cielo spirituale» in cui vola per un breve istante, per poi precipitare ancora in basso, nel mondo sensibile. Possiamo dunque affermare che Campana è un Icaro moderno la cui tensione verso il cielo in cui l'antieroe greco si è librato, non è di tipo gnoseologico bensì di tipo poetico. Il poeta campaniano non vuole conoscere una dimensione altra dalla vita, più vera, ma vuole entrare nella purezza e nell'immensità della realtà mitica che lo sovrasta. In questo senso, a differenza di Icaro che “sale” e “scende” una volta sola, Campana non concepisce mai la propria caduta come definitiva. Ad ogni fallimento la *hybris* si rigenera e produce un altro slancio che è la linfa vitale della sua poesia. Il suo speranzoso decollo e la sua tragica caduta, sono fasi di un ciclo di ritorni che è la dialettica poetica su cui si muove tutta la sua opera.

In conclusione a questo capitolo, possiamo ammettere di aver compreso qual è la vera funzione del mito in Campana: non una prospettiva che permette di interpretare i *Canti Orfici* contrapponendosi alla nozione del ricordo, ma solamente un aspetto parziale della sua opera. Più in particolare quell'abbozzo che rappresenta il modello ideale del poeta campaniano, modello che rimane sempre tale e non sboccia mai in un'istanza chiaramente definita. Come Icaro Campana punta al ritorno alla dimensione celeste e perfetta del mito per poi retrocedere precipitando ancora nella dolorosa realtà: il suo ritorno è doppio. Il poeta marradese convoca il mito nella sua opera per poi espellerlo. Ogni volta che gli sembra di averlo raggiunto, quando si ha l'impressione che le porte si aprano, in realtà, come dice Montale, esse «si aprono solo per lui»<sup>168</sup>, ovvero si aprono solo illusoriamente. Solo nel sogno del poeta marradese il suo ritorno orfico realizza l'unità mistica e mitica con il mondo e con gli elementi primordiali, ovvero solo nella sua sfera più intima e privata. Solamente l'allucinazione può garantire il successo. Ma essa non è che visione fulminea, inganno dei sensi che si dissolverà lasciando nuovamente spazio al «panorama scheletrico del mondo».

---

<sup>167</sup> Ivi, p. 155.

<sup>168</sup> Eugenio Montale, *Sulla poesia*, cit. p. 258.

### 3. I *Canti Orfici* e il doppio ritorno

Nella prima parte della nostra riflessione ci siamo ripromessi di partire dal più semplice e di interpretare la poesia campaniana come lo stesso autore suggerisce nel primo verso della sua opera: attraverso il ricordo. Questa chiave di lettura ci ha reso consapevoli degli stretti legami che intercorrono tra le esperienze di vita del poeta, realizzate soprattutto attraverso i viaggi, e la sua poesia. Tuttavia, tale interpretazione ci è sembrata convincente solo in merito ad alcuni aspetti della lirica campaniana. È impossibile infatti prescindere dalla carica mitica e mistica che si impone nelle prose e nelle liriche del poeta marradiano trasfigurando luoghi, dilatando o sospendendo la durata del tempo e infondendo alle vicende significati nuovi e misteriosi. Il mito ci è parso quindi un asse interpretativo più efficace che non escludeva totalmente la funzione del ricordo in quanto, come abbiamo visto, Campana attribuisce spesso ad esso un ruolo “orfico”, rendendolo capace di rimontare ad un’era primigenia e incorrotta. Tuttavia, le dimensioni mitiche e ideali che la lirica campaniana suggerisce, si sono rivelate abbozzi di uno stadio spirituale a cui il poeta tende e verso cui si slancia nel suo volo icario, ma che è attraversato solo fuggacemente. Lo splendore del mondo mitico a cui Campana tende è così assoluto da essere irraggiungibile, e il poeta si ritrova imprigionato nell’esperienza sensibile, infinitamente lontano dalla purezza ideale che si era prefigurato di raggiungere.

Arrivati a questo punto, ci si può accorgere della difficoltà di interpretazione della poesia campaniana: come osserva Bo, «Campana sfugge ai nostri calcoli»<sup>1</sup>. Infatti, il continuo oscillare tra realtà e mito, tra modernità e tradizione, i perpetui cambi di prospettiva e la miriade di riferimenti culturali che Campana inserisce nei suoi versi rendono la sua poesia ancora più oscura e di difficile interpretazione di quello che la sua carica mistico-orfica non implichi. Nonostante la coerenza e la logicità che, a parere del poeta, la sua opera sembra perseguire («io seguivo logicamente una via»<sup>2</sup>), non si riesce davvero a individuare il punto di arrivo della poesia di Campana.

Malgrado tutto ciò, si può però evidenziare un’istanza sempre presente nell’opera campaniana che corrisponde ad un movimento continuo e circolare della sua poesia. L’esperienza di Icaro, in questo senso, combacia perfettamente con l’avventura poetica di Campana in quanto essa suggerisce un doppio ritorno che è al contempo positivo e negativo. Positivo perché è *nostos*, ritorno alla dimensione pura e incorrotta dell’infanzia, della poesia e del mito; negativo perché è una caduta rovinosa e un ritorno tragico alla realtà sensibile aspra e dolorosa. Icaro decolla verso il cielo, si avvicina al sole, ma lo raggiunge e precipita di nuovo sulla terra, così come Campana si slancia verso il suo «alto Cielo spirituale»<sup>3</sup>, ma non lo afferra e ricade al punto di partenza. Il poeta marradiano, inoltre, eternizza tale doppio ritorno in quanto ogni caduta non è mai definitiva per lui e sfrutta il concetto di Eterno Ritorno nietzschiano per arricchire di materia teorica il movimento della sua poesia.

---

<sup>1</sup> Carlo Bo, “Nel nome di Campana” cit., p. 20.

<sup>2</sup> Gabriel Cacho Millet (a cura di) *Lettere di un povero diavolo*, cit., p. 158.

<sup>3</sup> Ricordiamo «l’alto cielo spirituale» di *Firenze*.

Questa dinamica, del resto, è incarnata nella vita di Campana, è una tendenza che corrisponde al suo stile di vita nomade, che lo porta a rialzarsi ad ogni crollo e a non arrestare mai la sua ricerca e il suo viaggio poetico. Senza dubbio il caos (orfico) espresso dalla sua lirica e la molteplicità di “miti” in cui Campana vorrebbe immedesimarsi, testimoniano che sta cercando di plasmare un modello di sé, di definire un suo modo di fare poesia. Questa «smania di vagabondaggio», come viene definita dal poeta stesso<sup>4</sup>, è qualcosa di cui lui stesso è consapevole («cercavo idealmente una patria non avendone»<sup>5</sup>, «E me ne andavo errando senz’amore/Lasciando il cuore mio di porta in porta»<sup>6</sup>) e che vive in modo tragico («Prendo il partito dei più deboli, il mio solito partito: parto»<sup>7</sup>), è un’istanza che attraversa tutta la sua poesia. Essa è costituita non solo dalla fuga (Montale definisce quella di Campana «la poesia in fuga»<sup>8</sup>), ma anche da un doppio movimento icario di salita verso «l’alto Cielo spirituale»<sup>9</sup> e di discesa rapida verso il mondo sensibile. Si delinea dunque una circolarità che non è composta da un’andata e un ritorno, ma appunto da un doppio ritorno: quello – ideale – al mito, e quello – tragico – all’esperienza sensibile.

In questa parte della nostra riflessione proporremo quindi una lettura degli *Orfici* fondata sul concetto di ritorno. Nelle pagine che seguono cercheremo di definire meglio tale nozione che si articola in Campana secondo due gradi: il primo, positivo, corrisponde allo slancio di Icaro verso il cielo, ovvero al ritorno alla purezza primigenia orfica del cosmo e dell’uomo; e il secondo si configura, in senso negativo, come una caduta, un ritorno forzato all’esperienza sensibile che è ciò da cui ha inizio il viaggio poetico. Ricordo e mito sono due aspetti che vengono così compresi all’interno del ritorno. Il primo si innesta nella poesia campaniana, come abbiamo visto, inizialmente come semplice reminiscenza di esperienze vissute, per evolvere in seguito nel ricordo orfico-visionario che occupa una parte preponderante della lirica dell’autore. Ricordare significa perciò per Campana staccarsi dall’esperienza sensibile per sublimarla, ritornare alla purezza originaria e ricostituire l’unità mistica col tutto. Il mito rappresenta proprio questa dimensione pura e incorrotta alla quale il poeta deve ritornare e che però sfugge determinando un altro ritorno che è una caduta nella realtà dolorosa da cui Campana era partito dicendo: «ricordo». Tutto il processo è concepito dal poeta come una continua ed eterna ripetizione, un «lungo giorno» che seguita a replicarsi con le sue alternanze tra buio e luce ed è inserito in una circolarità infinita che non determina mai un superamento della condizione iniziale. È un Eterno Ritorno, quello di Campana, sempre rinnovato e riattivato dall’ispirazione poetica che è tensione e concentrazione massima verso la poesia. Il ritorno è dunque per Campana una ricerca che, nonostante le cadute, è sempre ribadita come quella di un Icaro che ripete il suo volo (e il suo ritorno) all’infinito. Un *nostos*, che non ha nessuna malinconia legata al ritorno alla propria patria. Quella di Campana è

---

<sup>4</sup> Carlo Pariani, *Vita non romanziata di Dino Campana*, cit., 41.

<sup>5</sup> Gabriel Cacho Millet (a cura di) *Lettere di un povero diavolo*, cit., p. 137.

<sup>6</sup> Dino Campana, *La sera di fiera*, in *Canti Orfici*, cit., pp. 129-130.

<sup>7</sup> Lettera a Sibilla Aleramo del 9 aprile 1917. Sebastiano Vassalli, *Un po’ del mio sangue*, cit., p. 273.

<sup>8</sup> «È una poesia in fuga, la sua, che si disfà sempre sul punto di concludere: imprevedibili, a dir poco, ne sarebbero stati gli sviluppi», Eugenio Montale, *Sulla poesia*, cit., p. 260.

<sup>9</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 154.

piuttosto una nostalgia che urge come un'ispirazione potente che deve sbocciare necessariamente in versi. Infatti, l'oggetto di questa ricerca che stimola il ritorno al mito e all'«alto Cielo spirituale», è identificabile, a nostro avviso, con la poesia pura. Quest'ultima è difficile da definire sia per noi sia per lo stesso Campana che trova nella Chimera la sua più efficace figurazione. In questa parte della nostra analisi tenteremo comunque di esplorare il concetto di poesia pura verso cui tutti gli sforzi poetici di Campana si dirigono e scopriremo che essa significa per il poeta ritorno alla purezza primigenia in cui i contrari sono uniti e la lirica è ancora in grado di sublimare un'esistenza tragica.

Tale riflessione verrà strutturata su due assi. Inizialmente si rifletterà sul concetto di ritorno associandolo al *nostos* e tentando di seguire il viaggio poetico di Campana. In particolare esso sarà analizzato come un doppio ritorno che si darà, inizialmente, come un ritorno alla purezza spirituale ed eterna del cosmo, dell'io e della Poesia e, in secondo luogo, come un ritorno tragico, una discesa inesorabile che riporta il poeta al punto di partenza.

In secondo luogo si passerà a trattare il concetto di ritorno dal punto di vista della nozione nietzschiana di Eterno Ritorno. Quest'ultima è presente in Campana a livello concettuale e a livello stilistico. Il modulo della iterazione serve al poeta per riprodurre il suo Eterno Ritorno che è interpretato sia nei suoi risvolti positivi come possibilità di assolutizzare degli elementi attraverso la ripetizione per renderli eterni, sia nelle sue implicazioni negative come un monotono e ossessivo ripetersi delle esperienze di sofferenza.

### **3.1. Ritorno come volo verso l'«alto Cielo spirituale» e caduta nella «devastazione della notte mediterranea»**

Lo stile di vita nomade e disordinato di Campana, le sue liriche e le sue prose incentrate quasi sempre su suggestioni e descrizioni dei luoghi visitati, stabiliscono una forte correlazione tra viaggio e poesia. Questo rapporto non è affatto nuovo nella storia della letteratura, ed è sfruttato, ripreso e riformulato a partire dall'antica Grecia dei poemi omerici, fino all'epoca contemporanea. Il percorso poetico dello scrittore è concepito come un viaggio simbolico nelle profondità del proprio essere. La celebre *Commedia* di Dante è un esempio perfetto per descrivere tale corrispondenza in quanto in essa poesia e viaggio coincidono, e l'itinerario spirituale del poeta attraverso i due regni comporta non solo spostamenti nello spazio (reale o immaginario che sia), ma anche una ricerca interiore della verità in sé. La catabasi, la discesa nel mondo degli inferi, converge quindi con un'immersione nel lato torbido e oscuro del proprio essere, con conseguente esorcizzazione delle proprie pulsioni più brutali e distruttive. L'ascesi al Paradiso terrestre, invece, rimanda alla liberazione e alla purificazione del proprio essere che avvia verso la pacificazione interiore.

Il senso poetico del viaggio campaniano è affine a quello tradizionale sopra espresso, in quanto esso è (implicitamente) concepito dal poeta in senso orfico come ricerca dell'unità e armonia interiore

(soprattutto nella *Notte* e nella *Verna*), e quindi come itinerario personale diretto alla scoperta della verità interiore. Esso tuttavia non ha un obiettivo preciso e ben definito, né possiede la coerenza logica e religiosa del percorso dantesco. Alcuni critici hanno suggerito che gli *Orfici*, che cominciano con *La Notte*, poema ricco di scenari tenebrosi, di figure sensuali ed oscene, di sentimenti torbidi ed intensi, e terminano con la «visione di grazia» di *Genova* (ultimo componimento degli *Orfici*) sinonimo della liberazione finale<sup>10</sup>, possano configurarsi proprio come un'emulazione della dinamica dantesca del passaggio dall'Inferno al Paradiso. A nostro avviso tuttavia, il viaggio campaniano non possiede affatto la coerenza di un itinerario in cui «il desiderio inappagato trova un suo sbocco necessario»<sup>11</sup>. *Genova*, infatti, non esprime solamente il senso di liberazione e di estasi della «visione di Grazia» ma, al contrario, se prendiamo in considerazione gli ultimi versi della lirica, ci accorgiamo che il desiderio non è stato affatto appagato, e che il poeta è immerso in una notte che non lo libera ma lo imprigiona nuovamente nelle sue paure e nelle tenebre del suo io:

Ch'era la notte fonda.  
 Mentre tu siciliana, dai cavi  
 Vetri in un torto giuoco  
 L'ombra cava e la luce vacillante  
 O siciliana, ai capezzoli  
 L'ombra rinchiusa tu eri  
 La Piovra de le notti mediterranee.  
 Cigolava cigolava cigolava di catene  
 La grù sul porto nel cavo de la notte serena:  
 E dentro il cavo de la notte serena  
 E nelle braccia di ferro  
 Il debole cuore batteva un più alto palpito: tu  
 La finestra avevi spenta:  
 Nuda mistica in alto cava  
 Infinitamente occhiuta devastazione era la notte tirrena.<sup>12</sup>

Nonostante la notte sia definita «serena», le sono attribuite una serie di caratteristiche che indicano il terrore che il poeta prova nei suoi confronti. Per l'allusione ai «capezzoli» e per l'epiteto con cui viene chiamata in un altro passaggio di *Genova* («opulente Matrona»), la siciliana è, come la matrona della *Notte*, simbolo di sensualità e allo stesso tempo di fertilità materna. Tuttavia, l'epiteto «Piovra delle notti mediterranee» con cui essa viene definita, rinvia forse alla perfida Medusa, cugina della Chimera e creatura divina con capelli di serpenti capace di pietrificare con lo sguardo. La piovra è anche un animale misterioso e perfido che si nasconde («l'ombra rinchiusa») nei luoghi più oscuri, nelle profondità degli abissi, pronto ad avvolgere e ad attaccare le sue prede. Campana usa la lettera maiuscola per esprimere la soggezione, l'unicità della donna e la riverenza che lei gli suscita. In seguito, il punto di vista cambia e il poeta si concentra sul paesaggio che lo circonda: il porto di Genova in cui si ode il cigolio delle catene di una nave che si sta preparando alla partenza: è un rumore ininterrotto e

<sup>10</sup> «Il viaggio iniziato dalla cupezza tenebrosa dei borghi romagnoli e emiliani, si conclude nell'estasi potenzialmente felice della genovese notte mediterranea» A. Asor Rosa, «Dino Campana e i «Canti Orfici» cit., p. 51.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 190.

incessante, quasi un presagio di morte. Nella versione del *Quaderno* a partire da cui è stata elaborata questa strofa di *Genova*, infatti, come nota Ceragioli, il desiderio di partenza si univa a quello di morte<sup>13</sup>. In questa ultima versione (quella dei *Canti Orfici*) rimane solo un presagio dato dal cigolio delle catene connesso al cuore del poeta che batte «un più alto palpito». Non può essere una liberazione quella espressa da *Genova* anche per via dell'allusione alle «braccia di ferro» che sono le braccia della gru dentro a cui il poeta si immagina che il suo cuore giaccia, imprigionato da esse e oramai prossimo alla morte: come tenaglie, esse vogliono esprimere un sentimento doloroso di oppressione. In chiusura di *Genova* abbiamo, infine, l'«infinitamente occhiuta devastazione» della notte tirrena che riconduce alle atmosfere inquietanti e penose della *Notte*. Il poeta sente che la sua visione di Grazia, che sorgeva al centro di *Genova* come un evento sublime e miracoloso, è stata distrutta dalla notte che subentra inghiottendola e distruggendola, infondendo nuovamente in lui le antiche paure: Campana è ritornato al punto di partenza e il circolo si chiude<sup>14</sup>, come scrive Bazzocchi, ma tragicamente e senza risoluzione.

Oltretutto, l'interpretazione che assimila il percorso di Dante a quello di Campana non convince non solo per il fatto che, come abbiamo spiegato, *Genova* non è il Paradiso dantesco e che non si ha un'estasi finale nella visione della notte tirrena, ma anche perché negli *Orfici* si danno altre ugualmente stupefacenti possibilità di liberazione. La «visione di Grazia», che senza dubbio in *Genova* appare in tutto il suo splendore grazie all'utilizzo di tecniche stilistiche complesse ed elaborate, non è un'esclusiva di questa poesia. Persino all'inizio degli *Orfici*, nella *Notte*, come abbiamo visto, sono presenti apparizioni sublimi e slanci verso mondi mitici e puri (pensiamo alle «figurazioni di un'antichissima e libera vita» che il poeta menziona nella sedicesima sezione del poema). L'Inferno dantesco è invece un luogo buio e tetro, privo di speranza e di luce. Inoltre, se Campana avesse voluto dare al suo libro il senso di un movimento orientato verso la salvezza, come fece Dante, avrebbe forse collocato la *Verna*, in cui prevalgono i contatti con le realtà pure e primigenie del cosmo, alla fine degli *Orfici*. Invece, il suo viaggio è spirale e disorientante: vuole emulare il movimento circolare di un eterno ritorno, da una parte, e quello di un errare «perso per il mondo»<sup>15</sup>, dall'altra. Non dimentichiamo, inoltre, che nel sottotitolo degli *Orfici* Campana definisce la propria opera come una tragedia: non ci può essere perciò nessuna risoluzione, nessuna conclusione felice (al contrario della *Commedia* dantesca), ma solo continui tentativi di ritorno al mito (ovvero delle partenze verso una dimensione di pace e purezza «possibilmente serena») e cadute rovinose che riportano alla vita reale (alla «devastazione» della notte).

È chiaro, alla luce di quanto detto fin qui, che la tragicità del ritorno campaniano non è nemmeno corrispondente a quella del *nostos* in quanto quest'ultimo comporta la nostalgia generata il desiderio di ritorno in patria o del recupero dell'infanzia. Il tema del *nostos* è ampiamente utilizzato dalla letteratura in relazione al viaggio e venne impiegato principalmente in riferimento al lungo viaggio di Ulisse che

---

<sup>13</sup> Ivi, p. 313n.

<sup>14</sup> Marco Bazzocchi, *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*, cit., p. 25.

<sup>15</sup> Gabriel Cacho Millet (a cura di) *Lettere di un povero diavolo*, cit., p. 24.

per molti anni tenta di ritornare ad Itaca sfidando l'ira del dio Urano. Da "nostos" (ritorno in greco) abbiamo poi ricavato il sostantivo "nostalgia", ma Ulisse non era affatto un eroe nostalgico (piuttosto rappresentava la scaltrezza, l'abilità e l'amore per l'avventura). Nonostante ciò, *nostos* è diventato per la letteratura europea sinonimo di nostalgia, e i celebri poeti esiliati della storia della letteratura italiana hanno utilizzato questo tema per esprimere i loro sentimenti di dolore e sofferenza dati dalla lontananza dalla propria terra. Tra tutti possiamo citare, ancora una volta, Dante, che in diverse occasioni manifesta la nostalgia per la sua Firenze dalla quale è stato esiliato, o Foscolo, che nel sonetto *A Zacinto*, rifacendosi all'Ulisse omerico, rimpiange la propria patria. Il tema del *nostos* sarà riproposto anche dai contemporanei, tra cui Pavese e Quasimodo per cui (in modo differente) la poesia esprime il ritorno al passato mitico e innocente dell'infanzia.

In Campania questa tematica assume caratteristiche diverse in quanto il poeta marradiiano non nutre sentimenti nostalgici verso un'infanzia perduta, né verso la propria terra. L'utilizzo degli aggettivi «dolce» e del termine «nostalgia» rimanda per lui alla tensione verso un'infanzia spirituale, un mondo ideale al quale crede di appartenere e che è quello offerto dalla poesia e dalla natura (per esempio in *La Chimera* il poeta invoca la figurazione della poesia pura che sorge dalle forze della natura alle quali vuole ritornare), quello proprio della vita dopo la morte (in *Il canto della tenebra*, come vedremo, la fanciulla-morte rappresenta la possibilità di un'altra vita), o quello del mito sospeso nel tempo (l'immagine del fanciullo della *Verna* è «dolce» perché rimanda ad una condizione in cui il tempo è fermo nonostante scorra). Negli *Orfici* il ritorno è saturo delle suggestioni mistiche dell'orfismo, di quelle filosofiche dell'Eterno Ritorno nietzschiano e di quelle psicologiche date dal suo stato di turbamento mentale. Vero è che Marradi è vista e sentita come la terra natale, sempre sullo sfondo e, come osserva Pasolini, «dietro Campana c'era Marradi, la povera Romagna dei primi anni del Novecento, il latifondo e il bracciantato, il socialismo e l'anarchia»<sup>16</sup>. Tuttavia, continua Pasolini, «indubbiamente ciò che contava ancora, sopra ogni cosa, era l'Universo dell'Eterno Ritorno». Infatti è attraverso questa prospettiva circolare che è necessario concepire il ritorno campaniano sentito dal poeta nel suo senso più mistico ed ideale, ma anche nel suo aspetto più tragico e doloroso. Sappiamo già che quello di Campana è un viaggio che non deve e non può essere concepito solo sull'asse spaziale e dal punto di vista del senso comune, né come uno percorso diretto ad una meta definita. Esso è inserito in una circolarità infinita per cui il poeta non si può mai arrestare. Sottoscriviamo quindi l'opinione di Bo secondo cui «se Campana avesse potuto superare le porte della notte non avrebbe più avuto ragione di camminare, di andare, la notte essendo al termine del suo viaggio»<sup>17</sup>. Il ritorno di Campana è dunque concepibile sotto un doppio segno: positivo in quanto *nostos* desiderio di ritorno ad una patria ideale (che scopriremo essere il mondo della poesia) e negativo in quanto *chute* rovinosa che determina un nuovo faccia a faccia con l'esperienza volgare e costringente.

---

<sup>16</sup> Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, (a cura di W.Siti e S. De Laude), Milano, Mondadori, 1999, p. 1960.

<sup>17</sup> Carlo Bo, "Nel nome di Campana", cit., p. 12.

Nel primo senso il ritorno è sentito come un'evasione dalle sofferenze della condizione di individuo «perso per il mondo», deriso e ripudiato dalla gente a lui più vicina (la famiglia) e dal gruppo in cui cercava di inserirsi (i vociani). Ritornare significa quindi paradossalmente partire, distaccarsi fisicamente da Marradi, che rappresenta l'esistenza drammatica e la sofferenza di cui Campana si sente vittima, e artisticamente da Firenze e dai Vociani. La partenza implica quindi un ritorno che è un tuffo nelle sorgenti della vita, del pensiero e dell'arte. L'impulso al viaggio deriva perciò per Campana dalla volontà di fuggire dalla realtà.

La fuga in Campana ha il senso di un'evasione, ma anche di un rapido movimento spirale e eccentrico simile alla forma musicale popolare in epoca barocca. Prendiamo come esempio la già citata breve prosa *Sogno di prigione*. Il poeta è rinchiuso, come sappiamo, nel manicomio di Tournay in Belgio, e il suo sentimento di oppressione si esprime nelle ripetizioni ossessive: «la cella è bianca» è la frase iniziale, ripetuta per tre volte nelle prime quattro righe, esprime il tedio di un recluso costretto a rimanere in quella cella che gradualmente evapora quando sopraggiunge il sonno. Il «blu del sonno» crea un nuovo spazio, onirico, spazio dove si susseguiranno velocissime visioni di fuga: prima l'immagine di una donna chiamata Anika, poi le stelle «deserte sui monti nevosi», «strade bianche deserte», «chiese di marmo bianche», «il mio paese tra le montagne», e, infine il poeta affacciato al parapetto del cimitero davanti alla stazione che guarda un treno in corsa e che vede la propria immagine sdoppiarsi per materializzarsi a bordo del treno<sup>18</sup>. Significativa è l'ultima frase sottolineata dallo stesso Campana: «*Da un finestrino in fuga io? io ch'alzo le braccia nella luce!!*». Non ci sono dubbi che questa sia una proiezione del desiderio di evasione del poeta che, peraltro, si trova in una condizione di isolamento e prigionia. La forma della prosa segue l'andamento allucinato e delirante della successione di visioni grazie ad uno stile molto vicino a quello della forma musicale della fuga.

In musica la fuga è una «forma musicale contrappuntistica in stile imitativo, in cui un tema principale (soggetto) viene esposto dalle varie voci, accompagnato da temi secondari (controsoggetti), e ripreso [...]»<sup>19</sup>. Campana la traspose in poesia attraverso la ripetizione e lo sviluppo di «stadi cromatico-musicali»<sup>20</sup>. In *Sogno di prigione* abbiamo un esempio di questo procedimento, ma non si arriva ancora ad alterare l'andamento sintattico del poema, in quanto Campana non ha ancora raggiunto «uno stadio in cui la stilizzazione espressiva assuma un valore autonomo»<sup>21</sup>. Nel passaggio successivo all'intorpidimento dato dal sopraggiungere del sonno leggiamo: «Penso ad Anika: stelle deserte sui monti nevosi: strade bianche deserte: poi chiese di marmo bianche: nelle strade Anika canta: un buffo dall'occhio infernale la guida, che grida»<sup>22</sup>. Innanzitutto notiamo che la paratassi crea successioni rapide di immagini che suggeriscono la velocità della fuga. Inoltre, abbiamo la presenza dei due punti che

---

<sup>18</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 161.

<sup>19</sup> «Fuga» in *Enciclopedia italiana TRECCANI*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/fuga/>, consultato online il 23/02/16.

<sup>20</sup> Termine usato da Parravicini e Del Serra.

<sup>21</sup> Alessandro Parronchi, «Genova e ' il senso dei colori ' nella poesia di Campana», in *Artisti Toscani del Novecento*, Firenze, 1958, p. 240.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

segmentano il discorso e determinano la ricorrenza di un elemento in ogni segmento: “deserte” è riferito prima alle stelle e nel terzo segmento viene ripetuto e associato a strade bianche; “bianche” viene attribuito strade e in seguito a chiese; infine le “strade” ritornano assieme alla figura di Anika che canta guidata da un «buffo». Come in musica, un elemento della frase successiva viene ripreso e ripetuto con una variazione che introduce un nuovo elemento anch’esso recuperato in seguito. Questo rincorrersi di temi e motivi si produce in Campana per lo più attraverso la ripetizione, che determina la ripresa di uno stesso motivo con l’introduzione di una minima variazione<sup>23</sup>.

Tuttavia, oltre che essere generato dal desiderio di fuggire dalle circostanze della realtà concreta, il ritorno di Campana è dettato dall’ispirazione. Se c’è un sentimento che il poeta vive come proprio, vero ed esclusivo è quello dell’ispirazione che nasce in lui da ciò che egli chiama «suggerione».<sup>24</sup> Bisogna essere in una condizione fisico-spirituale particolare per poter captare le suggestioni che provengono dal mondo naturale e ideale, così come l’iniziato prima dell’incontro con la divinità. La predisposizione all’ascolto è quindi la fase che precede il viaggio e il ritorno, un ascolto che è una concentrazione su se stessi che avviene nella notte in cui i suoni della propria coscienza e quelli prodotti dal movimento degli elementi naturali si diffondono in modo più chiaro e comprensibile.

Per Campana l’ispirazione poetica si traduce nell’ascolto di uno stimolo sonoro esterno che si esprime in una voce o in un coro. Ne *Il giardino notturno*<sup>25</sup>, lirica che secondo Montale risulta essere «da più serena e distaccata»<sup>26</sup> di Campana, viene descritto un tramonto sul giardino di Boboli a Firenze che viene gradualmente sommerso dall’oscurità della notte. Il poeta rimane a guardare lo spettacolo dal suo balcone quando ad un tratto gli appare una misteriosa «Ella» qualificata solamente da questo pronome e su cui la lirica si conclude. Il giardino si mostra subito come «spettrale» perché le foglie autunnali che lo circondano sono immobili, oramai seccate e morte. Il poeta rivolge «un ultimo saluto» alle verdi ghirlande e alla terra autunnale che, arrossate dall’«estremo sole», stanno per essere inghiottite dalla notte. Nello scenario vengono poi introdotti tre stimoli sonori e uno olfattivo: il grido della «lontana vita», «i rumori rauchi», «una fanfara», «un coro tenero e grandioso» e «l’aroma d’alloro»<sup>27</sup>. Il primo

---

<sup>23</sup> Si pensi a *Crepuscolo mediterraneo* in cui la stessa interrogazione «Chi può dirsi felici che non vide le tue piazze felici?» ripetuta due volte genera più riprese fondate su un’altra ripetizione di «un altro mito si cova» (Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 181), oppure a *Batte botte* poesia fondata sull’onomatopea e sulla ripetizione di suoni (oltre che sulla semantica come nota Ceragioli) in cui l’uso delle preposizioni “a”, “per”, “ne” e “de”, abbinate sia alla «notte» che alle «rotte della notte» (Ivi, p. 152) generano un rimbombo continuo e dei rimandi tra i sostantivi che determinano spostamenti tra dentro e fuori.

<sup>24</sup> La suggestione è detta in psicanalisi «Fenomeno della coscienza per cui un’idea, una convinzione, un desiderio, un comportamento sono imposti dall’esterno, da altre persone, o anche da fatti e situazioni valutati non obiettivamente, e da impressioni e sensazioni soggettive non vagliate in modo razionale e critico» (“Suggestione”, in *Enciclopedia italiana TRECCANI*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/suggestione/>, consultato online il 27/02/16). In Campana (che aveva letto testi di psicanalisi), l’ispirazione poetica ha questa capacità di suggestione in quanto proviene dall’esterno e si manifesta come sentimento onnipresente e irrazionale: «Non invecchio mai perché la suggestione può anche ringiovanire cento duecento tremila anni di vita, qualunque età. Sono stato tre anni senza vita in una forma di tortura e sofferenza. Con la suggestione posso ringiovanire di molti anni, posso vivere a volontà» C. Pariani, *Vita non romanizzata di Dino Campana*, cit., p. 25.

<sup>25</sup> Ivi, p. 125.

<sup>26</sup> Eugenio Montale, *Sulla poesia*, cit., p. 252.

<sup>27</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 125.

rinvia al richiamo della “vera vita” che si rende manifesta al poeta in un momento suggestivo ed intenso, di transizione tra luce e ombra. Essa indirizza il suo grido alle «aride pendici aspre e arrossate nell’ultimo sole [da cui] Giungevano i rumori rauchi» e «al morente sole che insanguina le aiole»<sup>28</sup>. Per quanto riguarda «i rumori rauchi» ci rifacciamo all’interpretazione di Ceragoli che li associa alla «fanfara», termine che appare in seguito nella lirica e che rinvia al brusio che proveniva dalla caserma adiacente al giardino di Boboli<sup>29</sup>. Il grido della «lontana vita» si configura in questo senso come un richiamo, una possibilità di liberazione dalla morte simboleggiata dall’oscurità che scende ad inghiottire e quasi a ferire gli elementi del giardino. Infatti, la presenza del rosso (le pendici sono «arrossate dell’estremo sole») e le allusioni al sangue («[...]il morente sole/Che insanguina le aiuole»<sup>30</sup>) rivelano l’intenso dolore fisico e spirituale del poeta e che viene trasmesso metonimicamente al paesaggio. Ma la «lontana vita» lancia il suo grido anche per proporre un’alternativa, una vita d’uscita alle «rauche grida» della caserma che rappresentano, forse, (soprattutto se pensiamo alla vita di Campana che fu imprigionato più volte in manicomi e carceri) delle catene che legano alla contingenza della realtà opprimente. La transizione dalla luce del crepuscolo all’oscurità («volte: e le cose già non sono più») è poi seguita dal sopraggiungere del silenzio che è intenso («fondo») e visto paradossalmente come un «coro tenero e grandioso». Questo coro potremmo assimilarlo ad un canto angelico che rappresenta per Campana un’altra possibilità di accesso al mito, di ritorno alla purezza eterna. Nel momento in cui esso raggiunge il balcone del poeta («sorge ed anela in alto al mio balcone»), quando le sue orecchie sono tese all’ascolto, si diffonde nell’aria «l’aroma d’alloro acre e languente» che inebria i suoi sensi dischiudendo l’apparizione finale: «tra le statue immortali/Ella m’appar, presente». Questo è il verso che chiude il poema e in cui si risolve tutta la tensione lirica addensata in precedenza dalle descrizioni del giardino che viene lentamente rapito dall’oscurità della notte. Per quanto riguarda l’identità della figura femminile che appare alla fine del componimento, si potrebbe tentare di interpretarla mettendo in corrispondenza tale «Ella» con la «Lei» della *Notte* e di conseguenza con la Chimera che condivide la bianchezza e l’immortalità delle statue fiorentine. Abbiamo visto che nella *Notte* la donna posseduta nella chiesetta all’inizio del componimento era una figura simbolica che rappresentava la poesia<sup>31</sup> e anche la Chimera, come vedremo, è una figurazione della poesia. Perciò tale componimento sarebbe volto a creare un senso di attesa che si risolve nell’ultimo verso con l’apparizione della poesia avvolta dall’odore di alloro (pianta dei poeti) e attorniata da un coro (invisibile ma udibile) di angeli. Non sappiamo se la visione corrisponda ad uno scatto, ad una presa di consapevolezza da parte del poeta o ad un raggiungimento dell’«alto Cielo spirituale». Qui Campana descrive infatti il primo ritorno, un ritorno alla purezza eterna dell’arte, al mondo spirituale verso cui si sente chiamato, ma non ci informa sull’esito di tale viaggio spirituale. In ogni caso, il ritorno di Campana alla «lontana vita», che è la vita pura, primigenia e immortale come immortali sono dette le statue fiorentine, presuppone l’ascolto.

---

<sup>28</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 125.

<sup>29</sup> Ivi, p. 227n.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> cfr. p. 20.

L'orecchio "spirituale" e "poetico" campaniano capta prima l'urlo di liberazione prodotto dalla "vera vita" che contrasta la «fanfara», e poi il «coro del silenzio» che a sua volta determina il diffondersi nell'aria dell'odore di alloro (simbolo inequivocabile della poesia).

L'elemento sonoro interpretato come annuncio di un avvenimento straordinario e come richiamo verso un altro mondo è presente in altri componimenti degli *Orfici*: nella *Notte* abbiamo il suono di una campana che ricorda quello che introduce alcuni riti liturgici, e nella *Verna* il canto di uccelli. Sono stimoli sonori che risvegliano lo spirito del poeta e lo incitano ad intraprendere il cammino, il ritorno verso le sorgenti dell'essere. Ma non tutti gli uomini sanno ascoltare questi richiami e di conseguenza mettersi in viaggio. È necessaria, infatti, una particolare predisposizione spirituale e fisica (come nel caso degli iniziati) che Campana è sicuro di possedere; una predisposizione che non garantisce l'essere poeta, ma corrisponde alla fase preliminare dell'ispirazione poetica. Nel *Canto della tenebra* abbiamo la più esplicita espressione di questa propensione all'ascolto. Anche questa poesia è introdotta dal calare della notte e poi prosegue con un'invocazione agli «inquieti spiriti» per cui la tenebra è dolce. Il componimento è scandito da diverse invocazioni. La prima è: «Sorgenti sorgenti abbiamo da ascoltare/Sorgenti che sanno che spiriti stanno/Che spiriti stanno ad ascoltare.../Ascolta: la luce del crepuscolo si attenua/Ed agli inquieti spiriti è dolce la tenebra:/Ascolta: ti ha vinto la Sorte»<sup>32</sup>. Le sorgenti non sono solo i luoghi in cui nasce l'acqua, elemento naturale che, per eccellenza, rinvia alla vita e alla purezza, ma anche le fonti da cui sboccia la poesia e da cui sorgono le creazioni artistiche più pure. L'esortazione ad ascoltare è un invito alla massima concentrazione per poter giungere al momento in cui la creazione artistica sta per fiorire.

Nella seconda parte della poesia la dolce fanciulla, immagine della morte, subentra proponendo, in senso orfico, una nuova liberazione possibile, un ritorno alla vita "vera". Essa è il simbolo di una nuova rinascita che è consentita dal calare della tenebra come annullamento di ciò che è stato. Infatti, la seconda parte del poema si apre con un forte "ma" avversativo che introduce la presenza della fanciulla-Morte. Quest'ultima sussurra all'orecchio del poeta che «un'altra vita è alle porte/Non c'è dolcezza che possa eguagliare la Morte»<sup>33</sup>. L'invito non è più questa volta quello ad ascoltare, ma a intendere: «Intendi chi ancora ti culla/Intendi la dolce fanciulla/Che dice all'orecchio: Più Più»<sup>34</sup>. Ambigue sono le parole della fanciulla bisbigliate all'orecchio del poeta: potremmo interpretare i "più più" come la volontà di rassicurare il poeta che non dovrà *più* soffrire e che è al sicuro «cullato» dalle braccia della fanciulla; oppure come comparativi assoluti volti ad affermare la superiorità della "vita vera" offerta dalla fanciulla, il cui valore è più grande rispetto a quello della vita mortale. In seguito verso la fine della lirica troviamo un altro stimolo sonoro: «Ed ecco si leva scompare/Il vento ecco torna dal mare/Ed ecco sentiamo ansimare/il cuore che ci amò di più». Il respiro del cuore della fanciulla-Morte nel suo ritmico espirare e inspirare viene messo in corrispondenza con il soffio del

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 128.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

vento che, dopo essersi riversato sulla costa, ritorna al mare. Così come questa brezza torna verso la sua fonte (il mare), il cuore del poeta deve tornare alla sua sorgente guidato dal respiro e dall'amore della fanciulla che gli propone una nuova vita. Decisivo è, a nostro avviso, questo momento nella dinamica del ritorno nei *Canti Orfici*. Esso fornisce un'immagine chiarissima del senso del *nostos* campaniano che inizia sempre dall'ascolto delle voci della natura, dello spirito e della poesia, un ascolto che si esprime successivamente in un intendimento («Intendi la dolce fanciulla») e, infine, in un sentire («Ed ecco sentiamo ansimare»). Quest'ultimo non è un “udire”, ma una vera e propria interiorizzazione del suono che dev'essere percepito in corrispondenza con l'ispirazione del vento marino che ritorna al mare. *Nostos* è così, innanzitutto, ascolto e presa di consapevolezza della propria ispirazione poetica. Esso è connesso senza dubbio ad un sentimento di una nostalgia (l'aggettivo «dolce» attribuito alla fanciulla-morte rinvia alla dolcezza della nostalgia come in Leopardi è «dolce» il naufragar nell'*Infinito* e la «sera senza vento» nella *Sera del dì di Festa*) che è, però, indirizzato verso una patria puramente spirituale e simbolica.

Una volta accolto l'invito al viaggio, il poeta dovrà incominciare il suo primo ritorno che, in senso positivo, è una salita verso l'ideale e verso le sorgenti mitiche dell'essere. Nel suo saggio “Nel nome di Campana”, Carlo Bo fissa l'immagine di un poeta sotto il segno della duplicità: da una parte «impegnato in un'impresa prometeica», dall'altra individuo sconfitto a cui non resta che la voce per invocare il nome della poesia<sup>35</sup>. Il poeta prometeico è, a nostro avviso, l'Icaro che, dopo avere ben compreso la sua ispirazione poetica, spicca il volo verso il luogo da cui provengono le suggestioni della poesia, ed è in questo senso che possiamo inquadrare il ricordo di cui si è parlato nella prima parte della nostra riflessione. Il problema relativo all'accettazione della prospettiva del ricordo che abbiamo visto essere incompatibile con la sospensione del tempo, ora non si pone più, in quanto abbiamo compreso che il ricordo campaniano è orfico perché recupera un passato primigenio ed eterno per ristabilire il contatto con le forze cosmiche della natura ed entrare quindi nel mito. In questo senso il suo ricordo è un ritorno. *La Verna* rappresenta un chiaro esempio di tale concetto, soprattutto per quanto riguarda la già citata sezione intitolata *Ritorno*. L'*incipit* fornisce già il senso di tutto il passaggio: «l'acqua il vento/la sanità delle prime cose»<sup>36</sup>. Sono i primi due versi della breve lirica che apre la sezione *Ritorno* della *Verna*; essi vogliono dare, attraverso rapide visioni, un quadro generale del paesaggio osservato. Tuttavia, il realismo è come sempre in Campana soppiantato da quella tensione mistica e orfica che qui si esprime con «la vittoria umana sull'elemento» e «la bianca immagine dell'elemento»<sup>37</sup>. Nella loro astrattezza queste figure rinviano a visioni che Campana descrive attraverso il colore bianco, simbolo di purezza e grazia. Il punto di arrivo del ritorno presente nel titolo di questa sezione della *Verna*, non è affatto indefinito come pare, ma è preannunciato proprio da queste visioni bianche dell'elemento che corrispondono alle visioni di grazia che si esprimeranno in tutta la loro intensità poetica in *Genova*. Sono esse che raffigurano la potente ispirazione che invade l'animo di

<sup>35</sup> Carlo Bo, “Nel nome di Campana”, cit., p. 28.

<sup>36</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 139.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

Campana e che formano le ali di cera che gli consentono lo slancio verso il cielo azzurro. Anche nella *Verna* l'ascolto è il momento in cui il poeta prende consapevolezza della necessità di mettersi in cammino per ritornare alle origini. Infatti, subito dopo la breve lirica introduttiva, il poeta si concentra sulla melodia tellurica della Falterona che è un richiamo al ritorno all'«elemento», all'origine che Campana, come abbiamo visto, è in grado di sentire, interiorizzare e seguire.

Il cammino che si produce a partire da questo stimolo sonoro è innanzitutto un esercizio fisico e il poeta insiste molto su questo punto chiudendo il paragrafo dedicato alle melodie telluriche della Falterona con la breve frase: «e varco e varco»<sup>38</sup>. Già all'inizio della *Verna* constatiamo l'insistenza sul movimento fisico: «dovrò salire, salire»<sup>39</sup> che è uno slancio verso l'alto che rimanda quindi allo sforzo dell'ispirazione poeta, al decollo di Icaro verso «l'azzurro»<sup>40</sup>. Il camminare è l'esercizio fisico che Campana mette in atto per ritornare, un camminare che, come osserva Bazzocchi «implica una crescita progressiva, graduale (*gradus* è appunto il passo), dove tutto il corpo, non solo la mente, partecipa di un piacere connesso al cambiamento»<sup>41</sup>. Non ci deve sorprendere il fatto che Campana definisca il suo viaggio alla *Verna* «pellegrinaggio» in quanto l'itinerario è quello francescano che ripercorre il cammino del celebre fraticello colto, proprio alla Verna, dalla visione di Cristo che gli incide la stigmata. Anche Campana ha visioni durante il viaggio che producono sconvolgimenti spirituali altrettanto intensi («gli urti dell'ideale che avevano fatto strazio, a cui erano sacre pure supreme commozioni della mia vita»<sup>42</sup>) e anch'egli entra in contatto con la natura tanto amata e celebrata da Francesco. Oltretutto, il percorso campaniano è pellegrinaggio in quanto è un ritorno alle origini che si produce grazie al movimento delle membra in corrispondenza con il fluire dei pensieri. Infatti, nella sezione *Ritorno* Campana ritorna fisicamente sui suoi passi e mentalmente alle origini della sua vita (il fanciullo che vede sdraiato affianco al fiume) e ai primordi del cosmo (l'elemento di cui si parlava sopra). Lo spostamento nello spazio fornisce così occasioni per il sorgere di visioni. Del resto, non bisogna dimenticare che il rapporto tra cammino e visione è presente in un altro grande mito campaniano, quello di Zarathustra, profeta nietzschiano a cui appare un serpente che mordendosi la coda stritola e soffoca un pastore. È il simbolo dell'Eterno Ritorno, una visione che sopraggiunge durante il cammino lungo ed estenuante di Zarathustra, la cui direzione è marcata da continue spinte verso l'alto («il mio piede si faceva strada verso l'alto [...] Verso l'alto [...] Verso l'alto»<sup>43</sup>), un viaggio che si svolge lungo un «sentiero di montagna». Come l'eroe nietzschiano, Campana concepisce il cammino come l'occasione in cui può apparire la visione.

---

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ivi. cit.*, p. 132.

<sup>40</sup> Campana fa esplicito riferimento all'azzurro come luogo ideale in cui avviene la rappacificazione dell'io poetico con il mondo e con la sua opera nella poesia *Immagini della montagna*. Anche Mallarmé poeta molto diverso dal nostro autore, ma con aspirazioni molto simili, chiama «azur» il suo ideale di poesia che anch'esso è sfuggibile e irraggiungibile. Pensiamo alla poesia *L'Azur* che si conclude con l'evocazione disperata: «Je suis hanté. L'Azur! L'Azur! L'Azur! L'Azur!».

<sup>41</sup> Marco Bazzocchi, *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*, cit., p. 141.

<sup>42</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 134.

<sup>43</sup> Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit., p. 183.

In secondo luogo, il percorso determina un esercizio esoterico di recupero del «barbarico», degli istinti profondi dell'animalità umana. Campana, infatti, più avanti nella sezione *Ritorno*, prosegue introducendo Campigno come «mistico incubo del caos» il cui abitante «porge la notte dell'antico animale umano nei suoi gesti»<sup>44</sup>: ecco che il ricordo orfico si introduce nella narrazione-descrizione e trasfigura il paesaggio. Esso ne tratteggia i caratteri mitici che devono essere riscoperti dalla poesia, caratteri che, tuttavia, non sappiamo ancora se il poeta riuscirà ad afferrare o meno. Improvvisamente alcune fantasie grottesche determinano una sorta di caduta verso il punto di partenza: «un gaglioffo, una grossa puttana fuggono sotto e nubi»<sup>45</sup>, ma il cammino viene velocemente ricondotto verso l'obiettivo: «e le tue rive bianche come nubi, triangolari, curve come le gonfie vele». Alcuni punti di sospensione, in seguito, precedono un «riposo» ricco di riflessioni che ci illustra una delle altre forme del *nostos* campaniano, il ritorno alla tradizione: «Riposo ora per l'ultima volta nella solitudine della foresta. Dante e la sua poesia in movimento mi torna tutta in memoria»<sup>46</sup>. Dante si inserisce nelle voci primordiali del cosmo e parla a Campana con la loro stessa purezza. Il poeta marradano vede così, nel paesaggio, quelle sfumature di mito infuse in esso dalla grande poesia dantesca e dell'arte toscana: «le favole di antica poesia». Indirizza quindi il proprio ritorno verso i grandi artisti della tradizione e (oltre a Dante) cita: il Ghirlandaio, Ribera, Leonardo e Michelangelo. Questi ultimi sono tutti modelli poetici a cui la poesia campaniana aspira, verso cui si mette in cammino.

Finora abbiamo visto che il concetto di ritorno in Campana si declina in tre aspetti; ritornare significa: cominciare un cammino che si dà come l'occasione dell'apparizione delle «visioni di Grazia», recuperare la purezza primigenia del cosmo e rimontare alla tradizione poetica che meglio esprime tale «purezza d'accento»<sup>47</sup>. Abbiamo dunque considerato il ritorno in senso positivo ovvero come il volo che Icaro spicca per pervenire alla sua patria celeste. Non ci resta quindi che affrontare il secondo ritorno: la discesa, che è per Campana il fallimento del suo compito, impossibilità di assumere fino in fondo la responsabilità di quell'ispirazione che aveva avviato il decollo verso l'«alto Cielo spirituale»<sup>48</sup>. I sintomi di tale caduta non sono chiaramente rintracciabili negli *Orfici*, ma sono resi da accenni e fatti comprensibili dall'atteggiamento in cui poeta si pone rispetto alla propria opera. Le aspettative che Campana nutre nei confronti dei suoi *Canti* sono, infatti, direttamente proporzionali alla potenza della sua ispirazione. Quando l'autore afferma che il suo libro è la «giustificazione della sua esistenza» sta dicendoci che ha riposto nella poesia tutto il senso e l'importanza della sua vita. Inevitabilmente, perciò, se egli sente che i suoi versi non riescono a svolgere le tensioni inesprese dell'ispirazione poetica, andrà incontro al fallimento. Ed è quest'ultimo termine che Carlo Bo adotta per parlare della poesia campaniana, senza per questo dare un giudizio negativo sull'opera. Anzi, a parere del critico, è proprio l'estrema fragilità di Campana a fare di lui un grande poeta, massimo interprete della crisi

---

<sup>44</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 139.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 140.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Gabriel Cacho Millet (a cura di), *Lettere di un povero diavolo*, cit., p. 21.

<sup>48</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 154.

dell'uomo nel Novecento, «simbolo di tutte le fatiche della poesia»<sup>49</sup>. Bo è il critico campaniano che più di tutti è stato in grado di mettere a fuoco la discesa, il tragico ritorno del poeta ai limiti della sua condizione di individuo sofferente. Il critico prende in considerazione due poesie appartenenti alla raccolta di inediti intitolata *Quaderno* e pubblicata da Falqui nel 1942. La prima, *O poesia poesia poesia*, racconta la nascita della poesia nello spirito del poeta che si genera come un'ispirazione subitanea e miracolosa: «nel testo che inizia *O poesia poesia poesia* esplode un grido di entusiasmo all'apparire dell'ispirazione poetica e della scrittura, anzi al suo “sorgere” improvviso in alto sopra l'elettricità equivoca della vita notturna e sulla «fucileria monotona» delle voci e delle strida della prostituta»<sup>50</sup>. Attraverso la combinazione dello stile aulico dato dall'invocazione iniziale («O poesia poesia poesia/Sorgi, sorgi, sorgi»<sup>51</sup>) e di quello basso-grottesco dei versi successivi («Stride la troia perversa al quadrivio/Poiché l'elegantone le rubò il cagnolino»<sup>52</sup>), Campana vuole dare il senso di un'apparizione soprannaturale che si innalza fuggendo dal mondo volgare e corrotto, invaso da rumori sgradevoli e terribili. La seconda poesia citata da Bo è *O poesia tu più non tornerai*, breve componimento in cui il poeta esprime il suo timore e il suo senso di inadeguatezza nei confronti della poesia. Si sente impotente e incapace di produrre un canto che non sia un grido: «Non campane, fischi che lacerano l'azzurro/Non canti, grida»<sup>53</sup>. L'«azzurro», sinonimo di purezza dell'ideale e dell'«alto Cielo spirituale» (come abbiamo visto in *Immagini del viaggio e della montagna*), è squarciato da fischi che non possono celebrarne la grandezza né contemplarne la limpidezza, ma solo lacerarlo e ferirlo.

Bo afferma che «i termini della storia poetica – così come quelli della vita – di Campana stanno in queste due invocazioni “O poesia poesia poesia Sorgi sorgi sorgi” e “O poesia tu non tornerai”»<sup>54</sup>. Il critico mette l'accento sullo stato di esaltazione del poeta che sopraggiunge quando si accorge di sentire e comprendere il richiamo della poesia: «non può, scrive Bo, fare a meno di cedere all'improvvisa violenza del raptus “interiore” [...]»<sup>55</sup>. Tale entusiasmo è così direttamente proporzionale alla disperazione della sua rovinosa caduta che lascia spazio a versi incapaci di evolvere in canti. Tali versi sembrano troppo carichi di passione, di stimoli e delle più svariate suggestioni, non abbastanza leggeri per potersi innalzare verso il mondo limpido della poesia.

Il saggio di Bo ci suggerisce una direzione per inquadrare meglio il punto di arrivo che Campana si prefigge quando sente l'ispirazione che lo richiama al ritorno alla sua «patria ideale»; tale destinazione è la poesia che invoca, supplica e verso la quale si sente teso. Senza dubbio Campana pone la poesia come alternativa al mondo reale che ha esperito tragicamente. Questo è molto chiaro nella lirica *Speranza (sul torrente notturno)*: «Nelle ali dei vivi pensieri ripeti ripeti/Principessa i tuoi canti: O tu

---

<sup>49</sup> Carlo Bo, “Nel nome di Campana”, cit., p. 24.

<sup>50</sup> Neuro Bonifazi, *Dino Campana – la storia segreta e la tragica poesia*, cit., p.43.

<sup>51</sup> Enrico Falqui (a cura di), *Inediti*, cit., p. 61.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Ivi, cit., p. 65.

<sup>54</sup> Carlo Bo, “Nel nome di Campana”, cit., p. 7.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

chiamata di muti canti/Pallido amore degli erranti/Soffoca gli inestinti pianti»<sup>56</sup>. In questi versi la «Principessa dei sogni segreti» amata dagli erranti (ovvero dai poeti erranti<sup>57</sup>) è una figurazione della poesia: la sua chioma è composta da canti muti perché non ancora detti o scritti dai poeti e questi ultimi la adorano in quanto nel loro errare sono condotti dalla sua luce (pallido è sinonimo di lucente in Campana in quanto la luce pura è bianca). La poesia è sempre invocata dal poeta come rimedio e sollievo contro il dolore dell'esistenza, perciò nel momento in cui tale "medicina" si rivela essere illusoria, tutto crolla e ci si ritrova nuovamente nel dramma. Quello che il poeta testimonia nella sua lirica è di avere colto solamente dei bagliori di poesia, degli «abbozzi», delle apparizioni subitane («Ella mi apparve presente»), come se la sua ispirazione fosse sproporzionata rispetto all'ideale di poesia pura: «tutte le volte in cui sospendeva il passo del suo eterno vagabondaggio nell'illusione di stabilire un nodo di fusione il suo discorso saltava o doveva apparirgli meschino, certo troppo inferiore alla carica che lo aveva animato»<sup>58</sup>. Il poeta futurista Italo Tavalato a questo proposito scrive a Campana: «tu ti ammazzi nello sforzo creativo di "lirica pura". Forse tu staresti meglio se non ti dispiacesse di intonare la canzone dello spazzino»<sup>59</sup>. Cercando di tralasciare il tono ironico e beffardo di Tavalato, possiamo notare che egli ha ben compreso che «l'impresa prometeica» che ossessionava così tanto Campana era diretta verso l'essenza stessa della poesia. «Lirica pura» fu un'espressione che ebbe molto successo negli anni Venti/Trenta del Novecento, nella generazione poetica successiva a Campana. Gli Ermetici in particolare recuperano il concetto di "poesia pura" da Mallarmé e Valéry. Secondo il primo la poesia pura comunica al lettore «attraverso la musicalità del ritmo e dei suoni e la suggestione delle immagini deve attingere al fondo misterioso della vita e ai suoi rapporti con il cosmo». Per Valéry "pura", invece, è detto: «au sens où le physicien parle d'eau pure. Je veux dire que la question se pose de savoir si l'on peut arriver à constituer une de ces œuvres qui soit pure d'éléments non poétiques»<sup>60</sup>. Campana concepisce senz'altro la poesia in questo senso, quindi ermeticamente e ungarrettianamente: la sua parola poetica dev'essere rivelazione e illuminazione improvvisa, pura perché ridotta all'essenziale. Infatti è proprio per questo che la sua lirica è incentrata su colori, su note musicali, voci, rumori e elementi naturali: essa tende all'essenzialità di questi elementi che sono le caratteristiche sostanziali e più pure del cosmo. Ma la poesia pura è concepita da Campana anche in un altro senso: come parola che de-pura l'animo e la propria esistenza dai dolori e dalle tragedie. Il bianco in questo senso è sempre associato da Campana alla pace e alla felicità che la poesia può garantire. Italo Tavalato dice bene, dunque, quando scrive al poeta marradiano che quello che lo strugge è proprio questa tensione verso la «lirica pura», tensione così intensa che, nel momento in cui non trova una risoluzione, comporta una caduta dolorosa e straziante. Si tratta ora di osservare più vicino come avviene tale caduta.

Abbiamo visto che nella *Notte* a ogni stato di esaltazione, a ogni possibilità di apertura verso la dimensione del mito, si succedeva una regressione all'esperienza sensibile. Ma tale senso di perdita non

<sup>56</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 126.

<sup>57</sup> Campana si definisce «poeta errante» nella *Pampa*. Gli erranti sono quindi i poeti.

<sup>58</sup> Carlo Bo, «Nel nome di Campana» cit., p. 14.

<sup>59</sup> G. Cacho Millet (a cura di), *Lettere di un povero diavolo*, cit., p. 97.

<sup>60</sup> Paul Valéry, «Poésies Pure», in *Œuvres*, 1959 [1933], p.1457.

era ancora identificato come l'impossibilità di accesso al regno della poesia. Tuttavia sappiamo che la sezione 17 si chiude con l'apparizione della Chimera (che, come risulterà dalle analisi successive, è una figurazione della poesia) che tiene nelle mani l'antico cuore del poeta «affamato di sogno»<sup>61</sup>. La transizione alla sezione successiva è data da uno scatto improvviso che determina la caduta. Quest'ultima non viene descritta, non viene tracciato il ritorno ma solamente annunciato dalla prima parola della sezione 18 che inizia così: «Ritorno. Nella stanza ove le schiuse sue forme dai velarii della luce io cinsi, un alito tardato: e nel crepuscolo la mia pristina lampada instella il mio cuor vago di ricordi ancora»<sup>62</sup>. Dopo la «visione di grazia» della Chimera, il poeta torna bruscamente al chiuso ambiente della sua stanza e ripensa all'attimo in cui gli è sembrato di cingere le forme della Chimera-poesia, attimo che si rivelerà essere illusorio: i suoi occhi erano «a fior di sogni» quindi immersi in un mondo onirico e irreale. In seguito, con un'ipallage, Campana ci dice che nella penombra della sua stanza i suoi ricordi vaghi risorgono e la sezione si conclude subito dopo su significative immagini di sofferenza: «o fragili rime, o ghirlande di amori notturni... Dal giardino una canzone si rompe in catena fievole di singhiozzi: la vena è aperta: arido rosso e dolce è il panorama scheletrico del mondo»<sup>63</sup>. Questo passaggio esprime la consapevolezza che Campana ha nei confronti dell'impotenza della sua poesia, consapevolezza che si genera in seguito al tragico ritorno alla realtà in una caduta così rapida da non poter essere nemmeno seguita dai versi (non c'è vera e propria transizione dalla visione della Chimera al ritorno alla realtà se non attraverso la frase semplice, «Ritorno.», che significa la caduta). Le sue rime sono dette «fragili», impotenti<sup>64</sup>, incapaci di esprimersi in poesia e il suo canto si «rompe», sfaldandosi in singhiozzi. Il risultato di tutto ciò è che la «vena aperta», immagine fortemente evocativa che il poeta usa per descrivere il suo dolore che si spande come sangue («il panorama scheletrico del mondo» è detto «rosso») sulla realtà aspra e terrificante nella quale ancora una volta si trova invischiato. Ecco, quindi, che la caduta si configura in questo passaggio come il frantumarsi dei versi che perdono ogni consistenza logica, ogni armonia e leggerezza per irrompere in singhiozzi. Rimangono solo la costernazione e le grida (non i canti) disperate del poeta.

Nella *Chimera* sono proprio delle invocazioni scoraggiate a chiudere il componimento. In questa poesia esse permettono di identificare meglio quale sia l'oggetto (non raggiunto) del desiderio dal poeta, la poesia. «E ancora per teneri cieli lontane chiare ombre correnti/E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera»<sup>65</sup> è l'esclamazione con cui il poema si chiude rivelando il nome della fanciulla che non era mai stata nominata in precedenza all'interno della poesia. Avevamo, prima, solo vaghi riferimenti e perifrasi riguardanti la Chimera: «il tuo pallido viso», «china eburnea fronte fulgente», «giovine Suora

---

<sup>61</sup> L'ultima frase della sezione 17 è la seguente: «Sui suoi divini ginocchi, sulla sua forma pallida come un sogno uscito dagli innumerevoli sogni dell'ombra, tra le innumerevoli luci fallaci, l'antica amica, l'eterna Chimera teneva fra le mani rosse il mio antico cuore». Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 120.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> Anche Ceragioli scrive in nota: «*fragili* ha il senso di inconsistenti ed effimere) Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 219n.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 124.

della Gioconda», «Musica fanciulla esangue» e «Regina della melodia»<sup>66</sup>. Questa figura mitologica è descritta in vari componimenti epici tra cui l'Iliade in cui è definita «mostro di origine divina, lion la testa, il petto capra, e drago la coda; e dalla bocca orrende vampe vomitava di foco: e nondimeno, col favor degli Dei, l'eroe la spense...» (*Iliade*, VI, 223-226). Essa è quindi il simbolo delle forze distruttrici della terra e di un insieme di vizi quali la superbia del leone, la perfidia del serpente e la lussuria della capra. La Chimera attraversò il Medioevo e l'epoca moderna venendo caricata di nuovi significati, i suoi caratteri mostruosi e terrificanti divennero prettamente simbolici e si fece simbolo della donna crudele e seducente. In Italia, ebbe successo soprattutto alla fine dell'Ottocento quando venne recuperata dai Decadentisti che attraverso le influenze dei simbolisti francesi la interpretarono come simbolo di sensualità, perversione, distruzione e mistero per via della multiformità del suo aspetto orribile e feroce. D'Annunzio in particolare assimila la figura della Chimera a quella della donna tentatrice, della *femme fatale* dei simbolisti francesi: egli «costruisce e varia indebitamente le citazioni poetiche e narrative della presenza ottocentesca delle rappresentazioni della lussuria della morte»<sup>67</sup>. Secondo Barbieri Squarotti<sup>68</sup> la Chimera di Campana deriva da quella di D'Annunzio e si iscrive nel gusto decadente di fine Ottocento: è un'immagine antiquata, sintomo «della cristallizzazione e dell'usura dei simboli letterari»<sup>69</sup>. Ma il poeta marradiano era ben consapevole della convenzionalità di questa figura come ammette nelle lettera indirizzata a Prezzolini a cui allega la sua *Chimera*: «Scelgo di inviarle la più vecchia e la più ingenua delle mie poesie: ma lei sentirà l'anima che si libera»<sup>70</sup>.

Il gusto era quindi dichiaratamente decadente, ma la ricchezza di connessioni che Campana istituisce con figure dell'arte (la Gioconda, citata nella poesia, e la Vergine delle Rocce il cui capo è anch'esso reclino) e lo slancio con cui evoca e riverisce la sua Chimera («l'anima che si libera»), ci indicano che il suo significato non si iscrive affatto nella poetica decadente. Questa figura femminile viene «ripresa e corretta» attraverso l'abolizione dello «sfarzo di immagini, versi, prose parnassiane e ottocentesche»<sup>71</sup>. Essa è «analogica e opposta» a quella dannunziana perché viene in parte ripresa nelle sue caratteristiche più salienti, in parte trasformata «nel sogno e nella visione»<sup>72</sup>. Come per D'Annunzio, la Chimera campaniana è simbolo di morte e lussuria per via di alcuni riferimenti (solo accennati in Campana): l'«ignoto poema» della Chimera è «di voluttà e dolore», essa è detta «fanciulla esangue» e le sue labbra sono «sinuose». Tutti questi elementi rimandano alla sensualità della fanciulla, ma si oppongono radicalmente alla sua purezza e verginità («il vergine capo») e alla sua grazia e dolcezza. La Chimera serve inoltre a Campana per superare l'ancella e la matrona, due figure ancora limitate dalle forze della

---

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> «Quando, furia d'amore, in labirinti/di rose la bellissima Chimera/traeva sitibondi in una schiera/i bianchi efèbi a la sua chioma avvinti,/ridevan essi di lor sangue tinti/a l'ugna e a 'l bacio de l'ardente fiera;/poi tra la fiamma de la gran criniera/mancavan come languidi giacinti.» Gabriele D'Annunzio, *La Chimera* (1890).

<sup>68</sup> Giorgio Barberi Squarotti, «Due Chimere: D'Annunzio e Campana» in *Dino Campana «una poesia europea musicale e colorita»*, Giornate di studio Macerata 12-13 maggio 2005, Macerata, Eum edizioni, 2007, p. 20

<sup>69</sup> Maura Del Serra, *Dino Campana*, Venezia, La nuova Italia, 1974, p. 19.

<sup>70</sup> Gabriel Cacho Millet (a cura di), *Lettere di un povero diavolo*, cit., p. 21.

<sup>71</sup> Giorgio Barberi Squarotti, «Due Chimere: D'Annunzio e Campana», cit., p. 20.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

realtà sensibile: nella *Notte* l'ancella è detta «sterile» e la matrona rapita dalla «lussuria». È per questo, quindi, come fa notare Barberi Squarotti, che essa è detta «Regina adolescente», un ossimoro che congiunge le due figure femminili della matrona e dell'ancella e al tempo stesso trapassa e cita le descrizioni dannunziane delle donne della pittura e delle tradizioni poetiche<sup>73</sup>. Campana parte dalle rocce («Non so se tra le rocce mi apparve il tuo pallido viso») citando indirettamente la Vergine delle rocce leonardesca come fece D'Annunzio nel romanzo *Vergini delle Rocce* in cui le tre giovani figlie del principe Montaga sono chiamate anch'esse «regine». Ma, a differenza di D'Annunzio, il poeta marradiano si libera di tutto il peso delle immagini ricercate e stucchevoli del decadentismo per plasmare la sua Chimera a simbolo ultimo della sua tensione verso la purezza poetica. La Chimera infatti è per Campana soprattutto una figurazione della poesia pura, ineffabile ai canti del «poeta notturno» che non possono che limitarsi al grido e all'invocazione.

Per comprendere in che misura possiamo considerare la Chimera campaniana una figurazione della poesia è necessario fare riferimento a due epiteti con i quali Campana la definisce: «Musica fanciulla esangue» e «Regina della melodia». Essi ci fanno capire che la sua immagine è associata a quella del canto poetico di cui essa è regina e quindi custode delle melodie composte dai poeti. Il poeta infatti adotta sempre atteggiamenti di riverenza nei suoi confronti: è sottomesso, affascinato e intrigato dalla Chimera verso cui cerca di elevare la sua ispirazione poetica a canto per adorarla e celebrarla. Dicendo «io poeta notturno» e ripetendo la preposizione «per» («per il tuo vergine capo», «per il tuo dolce mistero», «per il tuo divenire taciturno») Campana vuole dirci che, in quanto poeta che vive ascoltando le più misteriose suggestioni della notte («notturno»), egli non può che ambire a esprimere il mistero della Chimera che è ciò che di più puro esista (vive «tra le rocce», ha «fronte fulgente», «mitici pallori» e «vergine capo»). Ogni sua attività di poeta notturno è inoltre svolta *per* giungere al «dolce capo», *per* scoprire «il dolce mistero» e *per* celebrare «il divenire taciturno» della Chimera. Come sostiene anche Ceragioli la Chimera non può che essere dunque una figurazione della poesia: il poeta discepolo ne celebra la purezza «quasi affermandone l'esistenza come un atto di fede». Non deve stupirci perciò l'aforisma nietzschiano scelto da Campana e posto in esergo al manoscritto de *Il più lungo giorno*: «Essere un grande artista non significa nulla: essere un puro artista ecco ciò che importa»<sup>74</sup>.

Adorare la chimera-poesia è dunque un atto di fede e di purezza poetica, ma anche un modo per guarire i propri dolori. Una delle più importanti virtù della poesia, come abbiamo visto, è infatti quella di curare le ferite dell'esistenza e la Chimera, nonostante la sua fuggevolezza, rappresenta proprio una figura protettiva per Campana. Bonifazi insiste sull'aspetto materno e sulla dolcezza che la «Regina adolescente» campaniana vuole offrire: «nella Donna regina del sogno e dell'illusione [...], più che la crudeltà, indica la dolcezza, una dolcezza particolare che in tutto il libro è simbolo del superamento

---

<sup>73</sup> Ivi, p. 21.

<sup>74</sup> Dino Campana, *Il più lungo giorno*, Firenze-Roma, Vallecchi, 1973, (e-book consultato online il 15/02/2016), p. 2.

orfico, la grazia dell'iniziazione raggiunta dalla fissazione materna»<sup>75</sup>. Come la Vergine delle Rocce leonardesca essa è madre dolce e accogliente, e la sua sfuggevolezza non fa di essa la donna crudele dei decadenti, ma una figura amica (l'«antica amica» è un altro degli epiteti con cui il poeta designa la Chimera<sup>76</sup>) che custodisce i cuori dei poeti e ne addolcisce i dolori («Non so se fu un dolce vapore,/Dolce sul mio dolore»<sup>77</sup>). Nella *Notte* Campana aveva raffigurato la sua Chimera attraverso l'immagine dantesca della donna con in mano il cuore del poeta: «Ed il mio cuore era affamato di sogno, per lei, per l'evanescente come l'amore evanescente [...] Sui suoi divini ginocchi, sulla sua forma pallida come un sogno uscito dagli innumerevoli sogni dell'ombra, tra le innumerevoli luci fallaci, l'antica amica, l'eterna Chimera teneva fra le mani rosse il mio antico cuore»<sup>78</sup>. Anche in questo caso la divinità mitologica era una figura benevola: pallida e leggera nella sua evanescenza, essa tiene fra le mani il cuore del poeta antico perché provato dal tempo e dalla sofferenza, sostenendolo e quasi custodendolo in sé. La purezza della Chimera è quella della poesia che funge per Campana come possibilità di liberazione, come mezzo per sanare la frattura tra il dionisiaco (la passione che dirompe, «la linea di sangue», «le labbra sinuose») e l'apollineo (il suo pallore, la sua dolcezza, la sua evanescenza). Questo accordo delle due istanze che dominano i versi campaniani è garantito dall'equilibrio che la Chimera rappresenta tra l'istanza carnale e quella spirituale. Esso dovrebbe condurre il poeta alla pace e determinare il raggiungimento della poesia pura che è il «faro», la destinazione ultima del viaggio: «O poesia siimi tu faro/Siimi tu faro e porterò un voto laggiù»<sup>79</sup>. La poesia deve quindi essere pura (nella Chimera «pallore», «verginità» e la luminosità della sua «fronte fulgente» sono sinonimi di purezza) in quanto risolve i gli squilibri del cosmo e dell'io e determina il ritorno salvifico del poeta ai primordi dell'universo e dello spirito. Perciò la poesia è universale e individuale: essa custodisce l'essenza originaria delle cose: «O l'anima vivente delle cose/O poesia deh baciala deh chiudila come il sole di Maggio<sup>80</sup>», ma parla anche all'individuo in quanto deve condurre all'infanzia spirituale dell'io: «L'infanzia nasce da un ritorno di se stessi giacché in uno strano eco s'immobilizza e s'allontana dai giorni; anzi nasce proprio da una cosa “specchiata” con le ridenti spighe gialle e con i campanili conoscenza eterna (di poco tempo) e sempre a sapersi da un tempo infinito come a stare sempre sulla riva di un giorno»<sup>81</sup>. Quest'ultima immagine, oltre a ribadire l'idea dell'Eterno Ritorno e di un cominciamento eterno della vita, esprime tutto il significato che Campana attribuisce all'idea di ritorno alla poesia pura: una poesia che purifica perché è evasione dalle asprezze del reale («s'allontana dai giorni»), che illumina («le ridenti spighe gialle», «i campanili della conoscenza eterna») che pacifica i conflitti interiori ritrovando la gioia ingenua del fanciullo.

<sup>75</sup> Neuro Bonifazi, *Dino Campana e la storia segreta della tragica poesia*, cit., p. 89.

<sup>76</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 120.

<sup>77</sup> Ivi, p. 123.

<sup>78</sup> Ivi, p. 120.

<sup>79</sup> Dino Campana, *Inediti*, cit., p. 63.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> Dino Campana, *Opere e contributi – a cura di Enrico Falqui*, cit. p. 308.

Dal valore immenso che Campana attribuisce alla poesia, consegue la radicalità del dolore che proverà nel perderla. L'altra caratteristica della Chimera-poesia è, infatti, riposta nella sua misteriosa evanescenza. Nella *Notte* essa è un «sogno che esce da innumerevoli sogni», espressione di un'ineffabilità e lontananza assolute, eliminabili solo tramite l'immaginazione, la visione, che accorcia le distanze in un baleno, e il percorso onirico di ascesi verso essa. Tutte queste vie sono però ingannevoli. Nella *Chimera* la dimensione illusoria è sottolineata dalle continue incertezze del poeta: l'apparizione della Chimera è fin dall'inizio messa in dubbio attraverso la negazione «Non so» che viene ripetuta tre volte all'interno del componimento. Il poeta si chiede se abbia veramente visto il sorriso benevolo della fanciulla esangue, «da sua fronte fulgente» o se sia stata solo un'allucinazione. La chiusura della poesia ci indica che, sia ch'egli l'abbia vista realmente o meno, la Regina adolescente è svanita. Il poeta la cerca, la chiama tra le rocce emettendo grida che attraversano i luoghi osservati e quelli più lontani: «Guardo le bianche rocce le mute fonti dei venti/E l'immobilità dei firmamenti/E i gonfi rivi che vanno piangenti/E l'ombra del lavoro umano curve là sui poggi argenti/E ancora per teneri cieli lontane chiare ombre correnti/E Ancora ti chiamo ti chiamo Chimera»<sup>82</sup>. Le fonti dei venti sono mute non solo perché il paesaggio, in cui è (forse) apparsa la Chimera, si prepara alla sua apparizione straordinaria, ma anche perché da esse non può sgorgare più nessuna rima, nessun canto, ma solo disperazione. Il dolore del poeta dato dall'impossibilità del canto è assorbito dal paesaggio e in particolare dai fiumi che piangono, simboli del tempo che scorre accompagnando i dolori del poeta. Inoltre, le ripetizioni di «ti chiamo», così come l'utilizzo di «ancora» (ripetuto anch'esso) che sottolinea il prolungarsi del grido, sottolineano la sofferenza dell'autore e l'intensità con la quale continua a chiamare e cercare disperatamente la sua Chimera. Campana è ritornato nel mondo sensibile senza riuscire a congiungersi con il sogno e l'ideale mistico della poesia chimera e pura. Gli *Orfici* sono il più intenso tentativo di poesia di Campana, libro che il poeta riteneva essere la «giustificazione della sua esistenza» e nonostante il risultato di una «poesia invocata che immediatamente si perde, se ne va scompare»<sup>83</sup>, la sua lirica vuole essere pura, ovvero vuole depurare l'individuo liberandolo dalle sofferenze. È per questo che Campana sembra quasi pregare la poesia perché essa possa giungere ad allietarlo: «Per l'amore dei poeti/Principessa dei sogni segreti/[...] Soffoca gli inestinti pianti/Da tregua agli amori segreti»<sup>84</sup>. Con Carlo Bo potremmo, così, affermare che «quando appare nel cielo la promessa della chimera, Campana sposta il termine della sua ricerca e prende atto del suo fallimento a cui va in contro come poeta. La chimera abolisce ogni idea di rappresentazione, non è spendibile, e questa è un'altra conferma della sua incapacità di adattamento o di componimento»<sup>85</sup>. La chimera è infatti il simbolo di un ritorno impossibile a causa dell'impotenza del poeta che è forse l'impotenza dell'uomo-Campana che sente di non aver trovato una ragione di vita («una giustificazione della [mia] esistenza») e che non riesce ad afferrare «la fresca incarnazione di un sogno mattutino», ma vaga nella

---

<sup>82</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p.124.

<sup>83</sup> Carlo Bo, «Nel nome di Campana», cit., p. 9.

<sup>84</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p.126.

<sup>85</sup> Carlo Bo, «Nel nome di Campana», cit., p. 9.

notte piangendo la morte della «visione di Grazia», della poesia<sup>86</sup>, così come Orfeo tornato dall'Inferno non avrà più canti ma solo lamenti disperati. Nella *Sera di fiera* il poeta prende infatti coscienza della morte della poesia: al primo verso abbiamo l'interrogazione: «il cuore stasera mi disse: non sai?» ripresa poi al verso 15: «certo è morta: non sai?» e infine: «Una canzonetta volgaruccia era morta/E mi aveva lasciato il cuore nel dolore/E me ne andavo errando senz'amore/Lasciando il cuore mio di porta in porta:/Con Lei che non è nata eppure è morta/E mi ha lasciato il cuore senz'amore :/Eppure il cuore porta nel dolore:/Lasciando il cuore mio di porta in porta»<sup>87</sup>. Quest'immagine del poeta solo, che vaga senza amore avvicinandosi sempre ad una porta ma senza riuscire ad attraversarla, è quella di un ritorno impossibile alla patria spirituale, di una caduta tragica che lo riporta su suoi passi: nella notte oscura e dolorosa.

### 3.2. L' Eterno Ritorno campaniano e il modulo stilistico dell'iterazione

La tragicità e il dolore che il secondo ritorno campaniano comporta non sono mai concepite come definitive. Il doppio ritorno di Campana si replica continuamente, perché dopo la caduta l'ispirazione continua a sorgere: non c'è fallimento che impedisca al poeta di riudire quelle voci che lo stimolano alla raggiungimento della poesia, del suo ideale. In questo senso possiamo concepire l'esperienza dei ritorni campaniani in parallelo con quella nietzschiana dell'Eterno Ritorno che è anch'esso un pensiero che comporta un movimento circolare in cui sofferenze e felicità si susseguono continuamente.

Per quanto riguarda l'influenza della filosofia nietzschiana sul nostro autore, è facile individuare nelle lettere e in alcune poesie il fascino e l'interesse che Campana provava nei confronti del filosofo tedesco. Negli *Orfici* sono disseminate innumerevoli citazioni, riformulazioni di concetti e suggestioni di stampo nietzschiano. Il poeta marradiano condivide con Nietzsche soprattutto la concezione di un'arte filosofica come espressione di una potenza vitale in grado di fondere lo spirito nordico e quello latino per realizzare una sintesi massima che preservi l'anima dionisiaca e quella apollinea<sup>88</sup>. Lo «spirito mediterraneo» che Campana scrive essere derivato «direttamente dal naturalismo»<sup>89</sup> corrisponde così al «Mediterraneo»<sup>90</sup> che Nietzsche vede come simbolo dei valori dionisiaci di gioia, energia e esplosione delle potenze vitali.

---

<sup>86</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p.129.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> «Credo che si potrebbe fare una fusione tra la Svizzera sassone dello spirito in cui Nietzsche scrisse che si era rifugiato Schumann e la religione della maternità del lavoro e dell'amore». Gabriel Cacho Millet (a cura di), *Lettere di un povero diavolo*, cit., p. 56.

<sup>89</sup> Dino Campana, *Opere e contributi – a cura di Enrico Falqui*, p. 335.

<sup>90</sup> «Colui la cui anima anela ad aver conosciuto l'intero orizzonte dei valori e di quanto è stato desiderato sin ad oggi, ad aver circumnavigato tutte le coste di questo «Mediterraneo» ideale, chi vuole sapere dalle avventure della propria esperienza come si senta un conquistatore, uno scopritore dell'ideale, e così pure un artista, un santo, un legislatore, un saggio, un erudito, un devoto, un profeta, un divino solitario alla maniera antica, ha bisogno in primissimo luogo di una cosa, una grande salute» Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, Milano, Einaudi, 1979, p. 256

Un altro punto in comune fondamentale consiste nella concezione del tempo, che è in entrambi gli autori di tipo circolare e opposta di conseguenza al concetto di progressione lineare abbracciato invece dalla religione (che funziona sul trinomio peccato-redenzione-felicità eterna), della scienza (che assimila il passato all'ignoranza, il presente alla ricerca e il futuro alla verità) e della psicanalisi (secondo cui dal trauma si passa alla rimozione di esso e quindi alla ricostruzione dell'equilibrio psichico)<sup>91</sup>. Nietzsche fu uno dei primi pensatori a mettere in crisi tale concezione del tempo che il senso comune dà per scontata come una verità indiscutibile. Mettendo da parte il concetto di "verità", il filosofo si sofferma su quello dell'utilità, chiedendosi se concepire il tempo in questo modo sia utile alla vita dell'uomo. Nietzsche risponde di no: l'uomo che si inserisce in un tempo lineare vive costantemente nell'attesa e nella speranza della futura redenzione o nella paura del suo mancato compimento<sup>92</sup>. Pensare il tempo e collocare la propria vita all'interno di questo percorso rettilineo comporta una diminuzione di volontà di potenza, un calo delle energie vitali dell'uomo. Ed è qui che subentra la nozione, o meglio l'illuminazione, dell'Eterno Ritorno. Esso consente di pensare la propria vita come una successione di esperienze diverse che ritornano a ripresentarsi esattamente nello stesso modo e con le stesse caratteristiche. Questa è un'idea che l'uomo deve sopportare come il suo «peso più grande»<sup>93</sup>, poiché è difficile da sostenere e comporta una sofferenza massima, un enorme dispendio di sangue, di sudore e l'assunzione su di sé di una grande responsabilità. Infatti, sapendo che le nostre azioni continueranno a ripetersi in eterno, dovremo assicurarci che esse siano scelte in modo da essere quelle che consentono un maggiore incremento delle proprie energie vitali. Così la nostra vita acquista un valore assoluto perché le nostre azioni non sono destinate a dissolversi nella linearità di un tempo che annulla ogni istante passato in virtù di quello futuro. In sostanza: pronunciando «un sacro dire di sì»<sup>94</sup> alla nostra esistenza sapendo che si ripeterà all'infinito con tutti i dolori, le perdite, le umiliazioni, le gioie e le soddisfazioni, possiamo dare ad essa un valore assoluto ma non dogmatico (perché non è imposto dall'esterno e coincide con la volontà dell'io).

Sarà necessario riprendere alcuni brani nietzschiani per individuare poi le corrispondenze e le differenze tra l'Eterno Ritorno nietzschiano e quello campaniano. Nello *Zarathustra* il capitolo *La visione e l'enigma* è dedicato al racconto narrato dal profeta ad un gruppo di navigatori a proposito di un viaggio compì al tramonto, percorrendo un sentiero impervio di montagna. Zarathustra sale con difficoltà perché sulle sue spalle è seduto un nano, lo spirito di gravità che lo tormenta dicendogli che una sua discesa e caduta a terra sarà inevitabile. Ma il profeta prosegue sapendo di essere più forte del nano perché è stato in grado di accettare e dire di sì al «pensiero abissale». I due si trovano improvvisamente di fronte ad una porta carraia chiamata "attimo" in cui due sentieri, lunghi fino all'eternità e rappresentanti il passato ed il futuro, convergono. Ed è qui che Zarathustra espone la l'idea dell'Eterno Ritorno:

---

<sup>91</sup> Questi concetti sono contenuti nella seconda delle quattro *Considerazioni inattuali* pubblicate da Nietzsche nel 1874 intitolata *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*.

<sup>92</sup> Cf. Friedrich Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 1974.

<sup>93</sup> Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit., p. 25.

<sup>94</sup> Ivi, p. 183.

Ognuna delle cose che possono camminare, non dovrà forse avere già percorso una volta questa via? Non dovrà ognuna delle cose che possono accadere, già essere accaduta, fatta, trascorsa una volta? E se tutto è già esistito: che pensi, o nano, di questo attimo? Non deve anche questa porta carraia esserci già stata? [...] E questo ragno che indugia strisciando al chiaro di luna e persino questo chiaro di luna e io e tu bisbiglianti a questa porta, di cose eterne bisbiglianti – non dobbiamo tutti esserci stati un'altra volta? e ritornare a camminare in quell'altra via al di fuori, davanti a noi, in questa lunga orrida via – non dobbiamo ritornare in eterno? – Così parlavo, sempre più flebile perché avevo paura dei miei stessi pensieri e dei miei pensieri reconditi. E improvvisamente, ecco, udii un cane *ululare*. Non avevo già udito una volta un cane ululare così? Il mio pensiero corse all'indietro. Sì! Quando ero bambino, in infanzia remota.<sup>95</sup>

L'ululato del cane è un grido d'aiuto che apre una visione terribile da cui improvvisamente Zarathustra è scosso: «la visione del più solitario degli uomini», che gli illustra gli effetti che la terribile idea dell'Eterno Ritorno ha sull'uomo: «E, davvero, ciò che vidi non l'avevo mai visto. Vidi un giovane pastore rotolarsi, soffocato, convulso, stravolto in viso, cui un greve serpente nero penzolava dalla bocca [...] la mia mano tirava con forza il serpente, tirava e tirava – invano! non riusciva a strappare il serpente dalle fauci»<sup>96</sup>. A questo punto Zarathustra grida all'uomo di mordere il serpente e il pastore morde sentendosi subito sollevato e trasformandosi nell'*oltreuomo*: «Non più un pastore, non più un uomo, – un trasformato un circonfuso di luce che *rideva*! Mai prima al mondo aveva riso un uomo come *lui* rise! [...] La nostalgia di questo riso mi consuma»<sup>97</sup>. Questa ultima scena, fortemente simbolica, rappresenta l'accettazione da parte dell'uomo dell'Eterno Ritorno. Il rettile nero è infatti l'Uroboro, serpente che si morde la coda simbolo orientale della ciclicità del tempo che Nietzsche usa proprio per indicare l'Eterno Ritorno. Con il suo morso il pastore compie una scelta che non consiste nell'uccidere propriamente il serpente, ma nell'imporsi su di esso, ovvero accettarlo volontariamente. Il riso finale dell'*oltreuomo* testimonia la sua vittoria e l'accettazione dell'Eterno Ritorno. È importante concepire questa nozione nietzschiana non come un concetto filosofico, bensì come una sorta di esperimento del pensiero. Non dobbiamo infatti credere che l'Eterno Ritorno sia una verità: bisognerà piuttosto viverlo su di sé come se fosse vero, agire come se l'idea che tutto si ripeterà all'infinito sia realtà. Nella *Gaia scienza* il filosofo insiste sul carattere sperimentale del suo «pensiero abissale» iniziando il suo aforisma con: «Che accadrebbe se». L'Eterno Ritorno è quindi non tanto un'idea filosofica, quanto un esperimento di pensiero. Il domandarsi continuamente «“Vuoi tu questo ancora una volta e ancora innumerevoli volte?”», scrive Nietzsche, «graverebbe sul tuo agire come il peso più grande! Ma, quanto dovreesti amare te stesso e la vita, per non desiderare più alcun'altra cosa che questa ultima eterna sanzione, questo suggello?»<sup>98</sup>. Accettare l'Eterno Ritorno comporta quindi dolore in quanto l'idea di una ripetizione infinita di eventi, scelte e azioni angoscia, perseguita e tormenta l'uomo che sente la responsabilità immensa dei propri gesti, ma nello stesso tempo lo stimola a vivere più intensamente per voler amare la sua vita al punto di essere capace di accettarne ogni segmento dicendo sì ad esso ogni volta che ritornerà in eterno.

---

<sup>95</sup> Ivi, p. 184-185.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> Ivi, p. 186.

<sup>98</sup> Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, aforisma 341.

Per quanto riguarda Campana, troviamo nella sua poesia molti degli elementi e delle sfumature proprie al concetto nietzschiano di Eterno Ritorno. Innanzitutto sappiamo che tale dottrina affascinò molto il nostro autore che ne era quasi ossessionato come testimonia l'amico Mario Bejor: «s'appoggiava talmente sulle due parole [eterno e ritorno] staccandole tanto da non comprendere se fosse l'eternità o il ritorno a dargli il palese sgomento nel quale cadeva»<sup>99</sup>. È innegabile che, per un ammiratore di Nietzsche, un concetto così misterioso, presentato dallo stesso filosofo come una rivelazione posta nel cuore del suo «quinto vangelo»<sup>100</sup>, sia interessante e gli fornisca spunti di riflessione importanti. Molte delle tematiche proprie della poesia campaniana infatti confluiscono nell'idea di Eterno Ritorno anche se Campana la interpreta spesso in senso generale, come una modalità di concezione del tempo. Per fare riferimento ai temi trattati nel corso della presente riflessione, possiamo affermare che sia il ricordo sia il mito sono connessi con l'Eterno Ritorno. Infatti, come abbiamo visto, ricordare comporta un ritorno eterno in quanto implica il recupero di un'eternità propria ad una dimensione pura senza passato (quindi fuori dal tempo lineare). In secondo luogo l'Eterno Ritorno nietzschiano è di per sé un mito ed è definito come tale dai critici nietzschiani in quanto: si svolge in un tempo sospeso e prevede la sospensione del tempo (la visione dell'Eterno Ritorno avviene sulla soglia della porta «Attimo» in cui il cammino in avanti chiamato «Futuro» e quello all'indietro, «Passato», confluiscono e si confondono), è simbolico in quanto rivela una verità in modo indiretto e narra le gesta straordinarie di un uomo (il pastore che morde il serpente simbolo dell'eterno ritorno) che diventerà in un certo senso un dio in quanto arriverà a dare alla sua vita un significato assoluto. Inoltre in entrambi gli autori abbiamo la corrispondenza tra poesia-filosofia e vita in quanto le loro idee non sono concepite in modo astratto, come verità filosofiche, né a livello estetico, ma come atteggiamenti da mettere in pratica nella propria vita di ogni giorno. Tutti gli sforzi poetici di Campana si traducono infatti in tentativi disperati di provarsi poeta e di orientare tutta la sua esistenza sulla poesia. In questo il poeta marradiano si contrappone a D'Annunzio che diede un'interpretazione completamente diversa delle idee nietzschiane scambiando l'*oltreuomo* per una sorta di "supereroe" aristocratico<sup>101</sup>. «Il dolore del *vate* non è dolore del poeta è senza nobiltà senza silenzio, senza umiltà senza luce»<sup>102</sup> afferma Campana apostrofando D'Annunzio come «grammofono». E con queste parole sta anche accusandolo di non essere un artista puro (come Nietzsche e come egli stesso). Per Campana infatti il *vate* non era sincero nel fare poesia, non sentiva l'arte e la filosofia come pulsioni che si devono incarnare nella vita, ma si limitava a diffondere la sua voce (come un grammofono) senza vivere la sua arte.

<sup>99</sup> Gabriel Cacho Millet (a cura di), *Souvenirs d'un pendu Carteggio 1910-1913*, ESI, Napoli, 1985, p. 295.

<sup>100</sup> Friedrich Nietzsche, *Epistolario 1885- 1900*, Torino, Einaudi, 1962, nota 116, *Lettera a Schmeitzner 3 febbraio 1883*.

<sup>101</sup> Uno dei romanzi più famosi in cui D'annunzio celebra il suo superuomo è *Le Vergini delle rocce*: «Il mondo, quale oggi appare, è un dono magnifico largito dai pochi ai molti, dai liberi agli schiavi: da coloro che pensano e sentono a coloro che debbono lavorare. - E riconobbi quindi la più alta delle mie ambizioni nel desiderio di portare un qualche ornamento, di aggiungere un qualche valor nuovo a questo umano mondo che in eterno s'accresce di bellezza e di dolore», Gabriele D'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, Milano, Feltrinelli, 1896, (versione e-book liberliber), cit., p. 16.

<sup>102</sup> Gabriel Cacho Millet (a cura di), *Lettere di un povero diavolo*, cit., p. 282.

Per ritornare alla nozione di Eterno Ritorno possiamo affermare che, nonostante le somiglianze con il filosofo nietzschiano, anche Campana ha un suo modo di leggere Nietzsche. In primo luogo nella poesia campaniana il concetto di eternità non include necessariamente quello della sopportazione delle sofferenze realtà e della vita. Anzi, tutto ciò che è eterno per il poeta è puro e altro dalla vita, è pacificazione e liberazione dalle catene dell'esistenza; non abbiamo l'*oltreuomo* che accetta e prende su di sé il «peso più grande», ma un Icaro che cerca l'alto Cielo spirituale. In sintesi: se la *hybris* dell'*oltreuomo* consiste nell'assunzione del dolore dell'esistenza e nella realizzazione di una libertà della propria volontà, quella di Campana è presente solo nello stadio iniziale e indica il passaggio dalla realtà dolorosa alla gaia liberazione. Malgrado tale differenza, però, possiamo affermare che la dinamica generale della poesia campaniana è assimilabile a quella dell'Eterno Ritorno perché comporta un infinito ripetersi: dell'esperienza di felicità (anche se appena accennata<sup>103</sup>) data dal «volo» iniziale che è un primo ritorno e di quella della caduta, secondo ritorno che implica disperazione e dolore. Entrambe le esperienze (di felicità e sofferenza) sono continuamente ed eternamente ripetute dal poeta: nessun fallimento può arrestare la circolarità del movimento poetico di ritorno e ricerca della purezza così come nessuna visione dell'«azzurro» è definitiva. Detto questo, possiamo dedicarci allo studio dei testi e dei passaggi in cui Campana riproduce l'idea di Eterno Ritorno tenendo presente che per lui l'idea di eternità ha sempre una valenza positiva mentre quella di ripetizione infinita può declinarsi sia in senso positivo sia in senso negativo. Sarà inoltre interessante notare che la figura retorica più cara a Campana è quella della ripetizione, che il poeta esplora in tutte le sue potenzialità semantiche, serve a fornire sia l'idea di un eterno ritorno positivo, sia di uno negativo. Tenteremo perciò di mostrare che se si vuole trovare l'idea di Eterno Ritorno in Campana, si dovrà analizzare il suo stile e, in particolare, la funzione della ripetizione. Da un lato quest'ultima serve per emulare un eterno ripetersi che, inserito in un tempo circolare, trasporta al di fuori del reale e quindi libera l'uomo dalle sofferenze e dalle catene che lo legano alla realtà (in questo senso chi riesce a collocarsi in questa eternità diventerà come l'*oltreuomo* nietzschiano un «circonfuso di luce»<sup>104</sup>). Dall'altro lato la ripetizione esprime l'ossessività, la disperazione estrema di un poeta che continua a lasciarsi sfuggire la poesia e la dimensione eterna che essa porta con sé, un poeta a cui non rimangono che l'evocazione e grida ripetute all'infinito.

Uno dei passaggi più importanti in cui Campana espone la sua interpretazione dell'Eterno Ritorno è contenuto nella *Verna* in un brano già citato che sarà necessario recuperare:

---

<sup>103</sup> Per Campana infatti la felicità si dà solamente dalla visione fulminea di un frammento di quella realtà spirituale felice. Tutte le sue esperienze di gioia descritte negli *Orfici* sono sempre fugaci e seguite immediatamente dal dramma del ritorno al punto di partenza.

<sup>104</sup> Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit., p. 187.

L'acqua del mulino corre piana e invisibile nella gora.

Rivedo un fanciullo, lo stesso fanciullo, laggiù steso sull'erba. Sembra dormire. Ripenso alla mia fanciullezza: quanto tempo è trascorso da quando i bagliori magnetici delle stelle mi dissero per la prima volta dell'infinità delle morti! .... Il tempo è scorso, si è addensato, è scorso: così come l'acqua scorre, immobile per quel fanciullo: lasciando dietro a sé il silenzio, la gora profonda e uguale: conservando il silenzio come ogni giorno l'ombra... Quel fanciullo o quella immagine proiettata dalla mia nostalgia? Così immobile laggiù: come il mio cadavere.<sup>105</sup>

In questo passaggio il poeta sta ritornando a casa dopo il pellegrinaggio alla Verna: passa per Monte Filetto, attraversa ancora Campigno e si sofferma al tramonto ad osservare la pianura Romana concepita come luogo mitico originario e definita «guerriera, amante, mistica, benigna di nobiltà umana antica Romagna»<sup>106</sup>. Su queste parole si chiude il paragrafo e una linea di punti di sospensione lo separa dalla visione descritta nel brano che prendiamo qui in considerazione, come se essa (la visione) corrispondesse ad una sospensione del cammino, una pausa di riflessione. La situazione in cui la visione campaniana appare è molto simile a quella in cui si colloca l'apparizione zaraturiana: entrambe si svolgono al tramonto, lungo un sentiero in salita (dicendo «laggiù» Campana implica che si trova in alto), sopraggiungono durante un'interruzione del cammino, nella solitudine del pellegrino ed entrambe stabiliscono un legame con l'infanzia.

Ma le somiglianze non finiscono qui. All'inizio del brano abbiamo lo scorrere circolare dell'acqua nel mulino che è una rappresentazione del tempo come dice esplicitamente il poeta nel parallelismo «il tempo è scorso [...] così come l'acqua scorre». Esso fluisce circolarmente seguendo il ritmo ripetitivo delle pale del mulino: il movimento continuo, circolare e sempre uguale (l'aggettivo «piana» ci dà l'idea di qualcosa che non cambia ma è sempre identica a se stessa) dell'acqua-tempo allude alla teoria dell'Eterno Ritorno. Questa è l'immagine che Campana sceglie per rappresentare tale concetto, immagine che, a differenza di quella nietzschiana (il serpente che si morde la coda), possiede connotazioni chiaramente positive in quanto l'acqua è negli *Orfici* l'elemento primo sintomo di purezza e di rinascita, e il suo scorrere in circolo è sinonimo di perfezione. L'atmosfera è infatti tranquilla e distesa: il bambino dorme tranquillamente sdraiato accanto al mulino.

Nella seconda frase l'idea dell'eterno ritornare porta ad uno scatto del pensiero che si configura come una visione la quale però è già apparsa al poeta: ce lo indica il prefisso iterativo presente in «ri-vedo» e dell'aggettivo «stesso» riferito a fanciullo. Un bambino sdraiato affianco al mulino dorme indisturbato, quasi cullato dallo scroscio dell'acqua. Poi un secondo scatto («Ripenso...») determina un altro ritorno che è quello alla fanciullezza del poeta, ed anche questo è un ritorno ripetuto: il poeta dice, infatti, «ri-penso». Il poeta torna con la memoria al momento in cui è divenuto consapevole del fatto che lo scorrere del tempo comporta il ripetersi continuo delle morti. Per Campana, infatti l'Eterno Ritorno è connesso all'idea di morte dalla quale ci si può svincolare concependo la propria esistenza come una successione circolare di morti a cui corrispondono continue rinascite. Ecco perché la morte è spesso in Campana la fanciulla che libera dai dolori dell'esistenza e conduce in una nuova vita. Ma il ripetersi

---

<sup>105</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 143.

<sup>106</sup> Ivi, p. 142.

infinito delle morti è una consapevolezza che il fanciullo non possiede, perché lui non sente il tempo come un continuo scorrere, come un perpetuo divenire, ma lo vive come uno spazio spirituale eterno in cui agire, giocare, dormire. Invece il poeta sa che il circolo del tempo porta con sé la morte, quindi la sofferenza e il dolore che si ripeterà all'infinito, così come Zarathustra sa che l'Eterno Ritorno è un «pensiero abissale», «il peso più grande».

In seguito si parla di «silenzio» assimilandolo alla «gora profonda e uguale» e, indirettamente, alla morte. Piuttosto oscura, questa frase contiene in sé diversi parallelismi impliciti ed espliciti: «Il tempo è scorso, si è addensato, è scorso: così come l'acqua scorre, immobile per quel fanciullo: lasciando dietro a sé il silenzio, la gora profonda e uguale: conservando il silenzio come ogni giorno l'ombra». I due punti scandiscono i diversi parallelismi: innanzitutto sappiamo che l'*acqua* che scorre nel mulino corrisponde al tempo. In seguito l'autore ci dice che la *gora* che precede il mulino simboleggia il silenzio («il silenzio, la gora [...]») e che *il silenzio* è lasciato dietro di sé dal tempo-acqua («lasciando dietro a sé»). Nell'ultima frase ci viene detto che tale *silenzio* non è solo “lasciato dietro”, ma anche conservato («conservando il silenzio») dall'acqua-tempo che scorre. Stabilite queste corrispondenze, possiamo dedurre che il tempo scorre circolarmente e contemporaneamente abbandona e conserva il silenzio: bisogna quindi capire che cosa si intenda con tale silenzio. A nostro avviso, nella prima occorrenza esso è inteso come il nulla che precede la nascita di una vita inserita nel circolo del tempo (come la gora precede il mulino-tempo), mentre nel secondo senso esso rappresenta il vuoto della morte, evento che si conserva nel tempo perché si ripete infinitamente. In chiusura, infatti, i due silenzi di congiungono attraverso la connessione tra infanzia e morte, tra inizio e fine di una vita, che si dà grazie al paragone tra fanciullo e cadavere costruito sull'immobilità, caratteristica che entrambi condividono. Ci troviamo quindi dinnanzi ad un ennesimo ritorno in cui Campana immagina che la stessa visione del fanciullo immobile si ripresenterà in futuro al momento della sua morte e quindi (le morti essendo infinite) ritornerà in eterno.

È significativo che l'autore abbia scelto proprio l'immagine del fanciullo per esprimere questo concetto. Infatti, anche nella filosofia nietzschiana esso ha un ruolo importante soprattutto in relazione all'eterno ritorno. L'ultima delle tre metamorfosi alle quali dovrà andare incontro l'uomo è infatti quella del fanciullo sorridente che gioca con una ruota simbolo dell'eterno ritorno<sup>107</sup>. Quest'immagine rappresenta per Nietzsche: ingenuità (ovvero leggerezza, assenza di preoccupazioni, svincolamento dagli idoli e libertà da ogni costrizione), creatività (che è insita nel gioco di cui il fanciullo stabilisce le proprie regole, crea i propri valori) e rinascita (infatti tornare fanciulli implica il tramonto dell'uomo precedente che deve volere il proprio tramonto). Il fanciullo nietzschiano accetta l'Eterno Ritorno ed è addirittura capace di giocarci, di imporsi su di esso, sceglierlo e volerlo. Tutto ciò è parzialmente

---

<sup>107</sup> Nel capitolo dello *Zarathustra* intitolato “Delle tre metamorfosi”, Nietzsche scrive che vi sono tre metamorfosi che l'uomo deve compiere trasformandosi in cammello, leone e infine in fanciullo. Quest'ultimo rappresenta lo stadio finale in quanto: «Innocenza è il fanciullo e oblio, un nuovo inizio, un giuoco, una ruota ruotante da sola, un primo moto, un sacro sire di sì. Sì, per il giuoco della creazione, occorre un sacro dire di sì: ora lo spirito vuole la sua volontà, il perduto per il mondo conquista per sé il suo mondo» (corsivo dell'autore), Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit., p. 25.

recuperato da Campana in questo passaggio dove il fanciullo non è biasimato per la sua spensieratezza e indifferenza, ma al contrario è raffigurato con un'immagine dolce, di nostalgia e pace. Il poeta usa infatti proprio la parola «nostalgia» che è intesa in senso etimologico (in corrispondenza con il titolo della sezione, «Ritorno») per indicare un ritorno liberatorio che rimargina finalmente le ferite prodotte dallo scontro tra uomo e mondo. Ma tale parola indica anche la volontà di recuperare la dimensione spirituale dell'infanzia in cui non c'è contrasto tra l'io e la realtà esterna, dove il tempo scorre uguale e la ripetizione del suo circolo non rappresenta il perpetuarsi del dolore in quanto l'infinità delle morti non comporta alcun dolore.

Campana riprende quindi da Nietzsche la connessione tra infanzia ed Eterno Ritorno, interpretandola a suo modo come nesso tra ritorno alla purezza (della poesia, dell'esistenza, del cosmo) e una condizione di ingenuità e spensieratezza in cui il passaggio del tempo non causa corruzione né traumi. A questo proposito, il frammento *L'infanzia nasce...*, databile alla fine del 1917 (quindi all'ultimo periodo della produzione poetica campaniana), contiene una connessione chiara tra ritorno ed infanzia:

L'infanzia nasce da un ritorno di se stessi giacché in uno strano eco s'immobilizza e s'allontana dai giorni; anzi nasce proprio da una cosa "specchiata" con le ridenti spighe gialle e con i campanili conoscenza eterna (di poco tempo) e sempre a sapersi da un tempo infinito come a stare sempre sulla riva di un giorno<sup>108</sup>

Innanzitutto Campana qui ci dice di intendere l'infanzia come uno stato mentale, ovvero una condizione spirituale che dev'essere ritrovata nel proprio io («se stessi») e non solo come un periodo della propria vita. In seguito introduce l'«eco» attraverso cui («in uno») tale «ritorno di se stessi» s'immobilizza e si allontana dai giorni. Essendo l'eco qualcosa che ritorna e si ripete più volte, essa è sinonimo del ripetersi infinito del «ritorno di se stessi», come una continua rinascita dell'uomo che si perpetua all'infinito così come insegna Zarathustra: «Io torno di nuovo, con questo sole, con questa terra con questa aquila, con questo serpente»<sup>109</sup>. L'eco è quindi eterna perché immobilizzata nel tempo, lontano dallo scandirsi lineare dei giorni («s'allontana dai giorni») e quindi in una dimensione pura. In seguito l'immagine della «cosa "specchiata"» recupera la metafora dello specchio di Dioniso il quale, oltre ad essere un ennesimo simbolo della ripetizione (lo specchio ripete l'immagine del soggetto che si riflette in esso), è illusione (perché l'immagine è solo riflesso e non realtà) e conoscenza. Attraverso esso l'individuo guarda se stesso, la propria immagine che si ripropone in eterno in quanto tutto è immobilizzato e reso eco, dunque anche lo stesso atto di specchiarsi corrisponde ad un ritorno infinito di sé. Tale ritorno è accompagnato da «ridenti spighe gialle» simbolo della fertilità, della gioia e della rinascita (pensiamo al motto nietzschiano «gioiosamente vivere e gioiosamente ridere»<sup>110</sup>) e dai «campanili della conoscenza eterna» che rappresentano gli attimi («di poco tempo») in cui avvengono le visioni illuminanti. Grazie a questa esperienza spirituale è possibile quindi sentirsi in una condizione eterna

---

<sup>108</sup> Dino Campana, *Opere e contributi* – a cura di Enrico Falqui, cit., p. 340.

<sup>109</sup> Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, cit p. 180.

<sup>110</sup> Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, cit., aforisma 324 (corsivo dell'autore).

«sempre sulla riva di un giorno». Con questa immagine che chiude il frammento Campana fornisce in modo figurato il senso di tutto l'aforisma. La riva è il punto in cui terra e mare si incrociano, zona ibrida a cavallo tra natura e cultura, dove si ricevono continuamente le onde del mare che si riversano sulla costa per poi ritirarsi creando un movimento ripetitivo e infinito. Stare sulla riva implica inoltre trovarsi in una posizione in cui si può vedere l'orizzonte e quindi in uno stato di apertura sull'universo e sulla vita che è concepita, come nel titolo del manoscritto che precede gli *Orfici*, «il più lungo giorno». «Stare sulla riva di un giorno» è quindi uno stato eterno fissato nell'immobilità e nel circolo del tempo, come nota Bonifazi « il giorno è perpetuato ossia è prolungato fino ad una dimensione di eternità: per il fatto che il tempo non si svolge, non diviene, quindi non “muore immediatamente” in ogni istante (“di poco tempo”), ma ritorna sempre, e quindi si ripete, continua (“nel mentre”), è sempre uguale, immobile, e così lo si vede come collegato ad una dimensione più vasta e indefinita [...] legata all'eterno[...]».<sup>111</sup>

Nonostante l'Eterno Ritorno sia presente a livello concettuale, come abbiamo visto, nella poesia campaniana, a nostro avviso la modalità che il poeta trova più efficace per interpretare nella sua opera il «pensiero abissale» di Zarathustra è quella espressa dal modulo stilistico a lui più caro: l'iterazione. Quest'ultima infatti non è solo utilizzata dall'autore come uno strumento stilistico, ma anche come mezzo per veicolare dei significati ben precisi e può rappresentare un vero e proprio «principio di organizzazione dei *Canti Orfici*»<sup>112</sup>.

Nel suo articolo “Canti Orfici: forme della ripetizione tra temporalità e movimento”, Simona Giri fornisce un breve resoconto sulla ripetizione nei *Canti Orfici* sostenendo che essa serve sostanzialmente ad imprimere il senso di movimento nel tempo. Innanzitutto la critica nota che ripetere più volte lo stesso elemento nel corso del proprio discorso è considerato utile dalla saggezza popolare per fissare nella memoria tale elemento, ma nocivo per l'insegnamento scolastico secondo cui i sinonimi «al contrario della reiterazione, non ostacolano il discorso e non si oppongono alla diversità ed al cambiamento»<sup>113</sup>. In seguito Giri si pone la stessa domanda che sorge spontanea ad ogni lettore di Campana di fronte alla complessità e all'apparente asemanticità della sua scrittura: «Egli è poeta per caso oppure sa esattamente quello che voleva?». Il quesito non è posto a sproposito, in quanto, come abbiamo visto, anche i più attenti lettori degli *Orfici* si sono interrogati sulla consapevolezza poetica di Campana. Il caso della ripetizione in questo contesto è particolarmente significativo in quanto essa è stata considerata da molti critici come un blocco del pensiero campaniano, un balbettio insensato e irrazionale: Contini parla di fase «lirico balbettata», Raimondi di «balbettio verbale», Alessandrini di «balbettio demente», De Robertis afferma che «la radice del genio campaniano, si sfoga in ripetizioni [...] e si arriva, a volte, ad un frantumarsi molecolare, un balbettio frenetico» e persino Carlo Bo

<sup>111</sup> Neuro Bonifazi, *Dino Campana e la storia segreta della tragica poesia*, cit., p. 182.

<sup>112</sup> Enrico Zucchi, “Sul modulo dell'iterazione nei «Canti Orfici» di Campana – Ipotesi teoriche e sondaggi stilistici”, in G. Campi, A. Gaccione, G. Finzi (a cura di) *Testuale – critica della poesia contemporanea*, n. 56/2015 (consultato online il 4/04/2016), p. 10.

<sup>113</sup> Simona Giri, “I *Canti Orfici*: forme della ripetizione tra temporalità e movimento”, in *Dino Campana «una poesia europea musicale e colorita»*, Macerata, Eum, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e filosofia, 2007, p. 172.

ammette che «la ripetizione [alla fine del percorso poetico campaniano] è ormai ridotta ad un inciampo»<sup>114</sup>. Tuttavia, come nota Giri, c'è un modo per distinguere l'iterazione creata “per caso” da quella utilizzata consapevolmente: «la ripetizione dovuta all'incapacità di reperire ed utilizzare i sinonimi è una ripetizione a tutti i livelli [...] e avviene quando in una stessa catena sintagmatica, compaiono termini che hanno lo stesso suono e anche lo stesso significato» mentre l'iterazione che accresce il valore semantico dell'enunciato si dà quando esiste «una differenza che si origina dall'identità ed una polivocità frutto della somiglianza»<sup>115</sup>. Nel seguito del suo articolo la studiosa analizza la poesia campaniana per provare che le ripetizioni non sono affatto casuali, ma al contrario studiate e tracciate per produrre effetti ben precisi, per veicolare concetti specifici. Del resto, i critici che condannano le iterazioni campaniane sembrano non considerare l'importanza che tale figura retorica ebbe tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, soprattutto in area francese. Enrico Zucchi prende come esempio i *poèmes en prose* di Rimbaud in cui le diverse iterazioni sono sintomi di un «tentativo di riportare in una prosa poetica l'alto grado di parallelismo che caratterizza la poesia in versi»<sup>116</sup>. Detto ciò, a nostro avviso, la ripetizione ha innumerevoli funzioni negli *Orfici*, una delle quali è quella di proclamare l'inesistenza di un ordine razionale e quindi svuotare di significato il testo poetico per emulare l'insensatezza della realtà<sup>117</sup>. In questo senso l'iterazione può parere illogica e totalmente asemantica, ma tale assenza di significato è voluta e non di certo espressione di una povertà lessicale o poetica dello scrittore («simbolo di scarsissima apparecchiatura retorica» scrive Contini<sup>118</sup>). La nostra idea è che è giusto affermare che l'iterazione ha in Campana svariati ruoli ed è usata con diversi scopi, ma ognuna di queste funzioni rappresenta un tentativo di rendere in termini poetici l'esperienza dell'Eterno Ritorno così come Campana la interpreta.

Per dimostrare tutto ciò possiamo partire dal concetto di asemanticità precedentemente evocato. Esso è indice della manifestazione di una sapienza orfica che si esprimeva durante i riti attraverso la ripetizione continua di formule, preghiere e orazioni. Come spiega Zucchi, tale modulo stilistico è interpretabile come «momento rituale di un'oscura liturgia che nella mancanza di significazione, trovava la possibilità di evocare un'altra realtà lontana»<sup>119</sup>. Nella poesia *Il canto della tenebra* i versi 4-6 contengono quattro ripetizioni del sostantivo «sorgenti» («Sorgenti, sorgenti abbiám da ascoltare/Sorgenti, sorgenti che sanno/Sorgenti che sanno che spiriti stanno»<sup>120</sup>), sostantivo che sembra quasi sussurrato misteriosamente fra sé e sé dal poeta perché si imprima nella sua mente e nello

<sup>114</sup> Tutte queste opinioni sono raccolte da Parronchi nel saggio citato “Genova e il senso dei colori nella poesia di Campana”, cit., p. 241-242.

<sup>115</sup> Simona Giri, “I *Canti Orfici*: forme della ripetizione tra temporalità e movimento”, cit., p. 174.

<sup>116</sup> Enrico Zucchi, “Sul modulo dell'iterazione nei «Canti Orfici» di Campana – Ipotesi teoriche e sondaggi stilistici”, cit., p. 4.

<sup>117</sup> Zucchi parla di ciò all'inizio del suo articolo citando Galimberti e Bigognari che parlano di «a-semanticità» della iterazione, ivi, p. 3.

<sup>118</sup> Gianfranco Contini, “Dino Campana” in *Id. Letteratura dell'Italia Unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 713.

<sup>119</sup> Oltretutto, anche nella liturgia cristiana si ripetono preghiere e formule fisse innumerevoli volte per esprimere la propria devozione e la propria tensione verso la divinità. Enrico Zucchi, “Sul modulo dell'iterazione nei «Canti Orfici» di Campana – Ipotesi teoriche e sondaggi stilistici”, cit., p. 5.

<sup>120</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 128.

stesso tempo faccia comprendere al lettore quale sia la vera realtà. Del resto, anche *Così Parlò Zarathustra* (che è concepito come un testo profetico) è costellato di formule costantemente reiterate (come «siate fedeli alla terra») che suonano come dei mantra che vogliono riportare l'uomo ad una realtà più autentica. Campana concependosi anch'egli in parte depositario di una sapienza profetica e orfica, usa quindi l'iterazione per tracciare il percorso di liberazione mistica della propria anima.

Ma asemanticità significa anche volontà di «enfaticizzare il tessuto melodico e di non significare»<sup>121</sup> e il valore musicale della iterazione è evidente negli «enunciati di struttura fonosimbolica» come fa notare la Ceragioli<sup>122</sup>. La studiosa cita un passaggio di *Piazza Sarzano* («una fonte sotto una cupoletta getta acqua acqua ed acqua senza fretta, nella vetta con il busto di un savio imperatore: acqua acqua, acqua getta senza fretta, con in vetta il busto cieco di un savio imperatore romano»<sup>123</sup>) in cui le allitterazioni e le ripetizioni della stessa parola funzionano da onomatopee che riproducono lo spruzzo intermittente del getto d'acqua di una fontana che fuoriesce lentamente con un ritmo scandito dalle allitterazioni in «t». In *Batte botte* troviamo un procedimento molto simile: «A le rotte/Ne la notte/Batte: cieco/Per le rotte/Dentro l'occhio/Disumano/De la notte/Di un destino/Ne la notte/Più lontano/Per le rotte/De la notte/Il mio passo/Batte botte»<sup>124</sup>. Le ripetizioni ruotano su poche parole costituite da un numero esiguo di sillabe («notte», «rotte» e «batte») che rimano tra loro replicando con insistenza l'occlusiva /t/ che riproduce il rumore generato dai passi del poeta sulla prora della nave. In questo contesto l'iterazione ha quindi una funzione onomatopeica che vuole stabilire un ritmo che possa rendere l'irrequietezza del poeta insonne probabilmente tormentato da pensieri angosciosi. In *Barche amorrato* invece la ripetizione funziona a mo' di ritornello: «Le vele le vele le vele/Che schioccano e frustano al vento/che gonfia di vane sequele/le vele le vele le vele»<sup>125</sup>. Campana aveva l'abitudine di recitare ad alta voce le proprie liriche e *Barche amorrato* sembra proprio un componimento destinato ad essere canticchiato, come una filastrocca. Del resto, quello di creare «una poesia musicale e colorita» era uno degli obiettivi che il nostro autore si era preposto seguendo le ispirazioni di Paul Verlaine e del suo motto «la musique avant toute chose»<sup>126</sup>. A Pariani Campana confessa: «Sono note musicali che facevo io»<sup>127</sup>.

Oltre che rimandare ad una volontà di imprimere nel testo musicalità e armonia, tale asemanticità è a nostro avviso ricollegabile soprattutto alla teoria dell'Eterno Ritorno. Esso è infatti un pensiero irrazionale perché confuta l'idea secondo cui il tempo segue un progresso logico. Nell'Eterno Ritorno l'irrazionalità può essere letta in senso positivo in quanto implica un'apertura verso l'eternità in cui l'uomo è libero di creare e gioire, e in senso negativo poiché prevede l'accettazione della sofferenza e dell'asprezza della realtà. In Campana l'iterazione riproduce l'Eterno Ritorno in entrambi i sensi perché

---

<sup>121</sup> Enrico Zucchi, «Sul modulo dell'iterazione nei «Canti Orfici» di Campana», cit., p. 2.

<sup>122</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 37 (introduzione a cura di F. Ceragioli).

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> Ivi, p. 152.

<sup>125</sup> Ivi, p. 165.

<sup>126</sup> Paul Verlaine, *Art Poétique* (1874).

<sup>127</sup> Carlo Pariani, *Vita non romanziata di Dino Campana*, cit., p. 52.

comporta un «tentativo di statizzazione del divenire, dell'annientamento dell'irreversibilità del tempo»<sup>128</sup>», ma esprime anche l'incubo di un pensiero fisso che torna sempre nella mente come un presagio che terrorizza e angoschia l'io.

Per quanto riguarda il primo senso, la poesia che introduce la sezione *Ritorno* della *Verna* contiene diverse iterazioni utilizzate per dare il senso di purezza e eternità:

L'acqua il vento  
La sanità delle prime cose –  
Il lavoro umano sull'elemento  
Liquido – la natura che conduce  
Strati di rocce su strati – il vento 5  
Che scherza nella valle – ed ombra del vento  
La nuvola – il lontano ammonimento  
Del fiume nella valle –  
E la rovina del contrafforte – la frana  
La vittoria dell'elemento – il vento 10  
Che scherza nella valle.  
Su la lunghissima valle che sale in scale  
La casetta di sasso sul faticoso verde:  
La bianca immagine dell'elemento.<sup>129</sup>

Il termine «vento» viene ripetuto quattro volte: al verso 1 introduce uno dei temi della poesia, al verso 5 viene indicata la sua ombra (la nuvola), poi è contrapposto alle rocce, ed infine è disgiunto (con trattino) dalla frana. Esso rappresenta il divenire e l'aria, uno dei tre elementi naturali. Ma nel testo il suo movimento viene fissato attraverso più epifore che sanciscono la sua immutabilità e sottolineano il suo carattere originario. La sua leggerezza è poi contrapposta alla staticità degli elementi terrestri come vediamo ai versi 5 e 6 in cui il trattino divide il verso in due disgiungendo la terra, rappresentata dalle rocce e dalla valle, dall'aria: il vento. Il termine «elemento» viene anch'esso ripetuto tre volte: al verso 3 esso è sottoposto alle pressioni del lavoro umano, al verso 10 trionfa con la sua vittoria sull'uomo ed infine si smaterializza in una bianca immagine. L'astrattezza del sostantivo «elemento» rimanda alla sua condizione originaria, ma esso è sottoposto a cambiamenti: si incarna infatti, sia in una frana, sinonimo di una distruzione e di un divenire fisico, sia in una «bianca immagine» che invece rappresenta la purezza e l'eternità dello spirito. Infine «la valle» appare in tre riprese preceduto da «nella»: essa rappresenta lo sfondo all'interno del quale gli elementi naturali si muovono. Ma al verso 13 «valle» diventa soggetto ed è definita dall'aggettivo «lunghissima» che rende la sua estensione immensa. Campana vuole creare un sfondo vasto in cui gli elementi sono situati, una valle grande e accogliente che sale quasi per indicare la purezza spirituale a cui tende. La funzione delle iterazioni è quindi, in questo breve componimento quella di fissare gli elementi naturali nel paesaggio per racchiuderli nella bianca immagine che è la visione globale che nasce dal concepire tutti gli elementi come «l'elemento». Su quest'ultimo Campana chiude la sua breve lirica e attribuendo all'immagine il colore bianco. Esso a

---

<sup>128</sup> Maura Del Serra, *L'immagine aperta*, cit., p. 10. La Del Serra dà questa definizione dell'Eterno Ritorno citando Mirecea Elaide, (M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, Torino, Borla, 1968, p. 159).

<sup>129</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 139.

un valore simbolico particolarmente importante nella poesia campaniana e qui, pur non essendo sottoposto all'azione saldante della ripetizione, è posto in posizione finale quasi per racchiudere tutti gli elementi in un'immagine di armonia unificante.

In *Genova* il bianco risulta essere l'elemento principale della composizione, messo in rilievo dall'iterazione. Esso rimanda per Campana a quella purezza e luminosità espresse dalla «visione di Grazia». Nella quarta strofa della poesia abbiamo una descrizione precisa di tale apparizione. Inizialmente l'autore crea il contesto in cui essa si dà: «Per i vichi marini l'ambigua/Sera cacciava il vento tra i fanali/Preludi di un groviglio delle navi:/I palazzi marini avevano bianchi/Arabeschi nell'ombra illanguidita/Ed andavamo io e la sera ambigua»<sup>130</sup>. Con queste parole Campana introduce alcuni tra i principali elementi interessati dall'apparizione stupefacente: i vichi, il vento e i fanali. La visione appare d'un tratto, mentre il poeta guarda il cielo stellato: «Quando,/melodiosamente/D'alto sale il vento come bianca finse una visione di Grazia»<sup>131</sup>. Come di consueto, è possibile che la visione sia “finta” e quindi corrisponda ad un'illusione, ma in ogni caso quello che Campana vuole rendere qui è il risvolto positivo dell'esperienza (fugace) di eterno ritorno alla purezza. I versi che seguono descrivono dunque la visione attraverso una sintassi complicata e difficilmente decifrabile che ruota attorno a ripetizioni di sostantivi, preposizioni e aggettivi. Nelle sue analisi Bonifazi ha chiarito il senso di questa strofa facendo riferimento alle altre varianti della strofa presenti in il *Quaderno* e nel *Più lungo giorno*, «in cui non si manifestava nessuna “aberrazione” logico-sintattica del discorso»<sup>132</sup>, confutando così le tesi secondo cui la sintassi complessa e ripetitiva di *Genova* era sintomo della follia del suo autore: «il “balbettio” di *Genova* era il risultato di uno studio esigentissimo di stile»<sup>133</sup>.

I versi in cui Campana descrive la visione di Grazia sono i seguenti:

---

<sup>130</sup> Ivi, p. 186.

<sup>131</sup> Ivi, p. 187.

<sup>132</sup> Bonaffini in un articolo sulla quarta strofa di *Genova* riprende il parere di Bonifazi. Luigi Bonaffini, “Ordine e disordine in Campana, «Genova» e la questione della quarta strofa” in *Forum Italicum*, Vol. 13, n. 3, 1979, (consultato online il 5/03/2016), <http://www.campanadino.it/affondi/261-luigi-bonaffini-ordine-e-disordine-in-campana.html>.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

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 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 attonita rise un irreale  
 Riso: e che l'eco faticosamente  
 E bianca e lieve e attonita salì. . . . .  
 Di già tutto d'intorno  
 Lucea la sera ambigua:  
 Battevano i fanali  
 Il palpito nell'ombra.  
 Rumori lontano franavano  
 Dentro silenzi solenni  
 Chiedendo: se dal mare  
 Il riso non saliva. . .  
 Chiedendo se l'udiva  
 Infaticabilmente  
 La sera: a la vicenda  
 Di nuvole là in alto  
 Dentro del cielo stellare<sup>134</sup>

Per fornire una parafrasi di questo complesso passaggio, rinviando ancora a Bonifazi: «Allora, melodiosamente, traendola dalla salsedine dell'aria, il vento finse come una specie di bianca visione di grazia, (traendola ancora) quasi dalla vicenda infaticabile delle nuvole e delle stelle dentro il ciclo serale, dentro il vico perché in questa alta salsedine marina le ali rosse dei fanali rabescavano l'ombra illanguidita, la quale (visione) nel vico marino, in alta salsedine, la quale (visione) bianca e lieve e tremula salì»<sup>135</sup>. Questa parafrasi ci sembra particolarmente esatta perché prende in considerazione le due varianti (quella del *Quaderno* e quella del *Più lungo giorno*).

Per quanto riguarda l'iterazione, che è stata utilizzata molto più di frequente in *Genova* che nelle sue versioni precedenti, possiamo notare che essa interessa più elementi del componimento: «bianca» (che viene ripetuto sette volte), «rosse» (che compare sei volte), «in alto sale» (tre volte), «salì» (tre volte) «vico» (tre volte) e «fanali» (cinque volte) e le anafore di «come» e «che». Secondo Bonifazi questi ultimi due elementi sono essenziali per comprendere la poesia: «[essi] sostengono l'intarsio dei versi in modo che la frase proceda per continue riprese e in un ritmo che sale veramente, e con una sintassi che non

<sup>134</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 187. (corsivo di C.).

<sup>135</sup> Neuro Bonifazi, "L'elaborazione dei *Canti Orfici*", in *Dino Campana oggi*, (a cura del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux), Firenze 18-19 marzo 1973, Vallecchi, Firenze, 1973, p. 73.

si confonde ma cerca di allargare il senso di una melodiosa ripresa dei membri<sup>136</sup>. “Come” corrisponderebbe quindi a “quasi” e “che” a “la quale”, riferito alla visione di Grazia. Le iterazioni dei due termini vogliono perciò insistere l’uno sulla impercettibilità del movimento attraverso cui l’apparizione si esprime, e l’altro al ritornare continuo della visione che si trasforma da lampo subitaneo reso dal presente indicativo («Che nel vico marino, in alto sale»), ad immagine mitica il cui salire è espresso al passato remoto («Che bianca lieve e querula salì»). In merito alle altre ripetizioni menzionate, ci rifacciamo all’interpretazione di Maura Del Serra che, sulla scorta delle riflessioni di Bonifazi, dimostra che nella «celebre quarta strofa [...] le rifrazioni visivo-uditive multiple e gli effetti di Klangfarbe (concetto del colore che risuona musicalmente teorizzato da Kandinsky) [...] hanno un valore di riverbero ascensionale e musicale e a formarlo concorrono in gran parte gli elementi vento-sera-vicoli-preludii, uniti alle gamme cromatiche del bianco marino (palazzi, mare, ciclo) e del rosso urbano (le ali rosse dei fanali)»<sup>137</sup>. Il movimento ascensionale però non avviene in linea retta ed è fatto di riprese e oscillazioni, di discese e salite. Il senso generale del brano è quello dell’apparizione di una visione bianca e marina che si deve liberare dall’oppressione della città (i vichi). Per poter operare tale fuga verso l’alto essa sale si imprigiona nel rosso dei lampioni poi risale e si impiglia in un altro fanale per poi alla fine trionfare, risplendere fugacemente ed evaporare. La Del Serra nota infatti che «il “rosso” [è il] corrispettivo cromatico della condizione dolorosa dell’uomo, [...] in opposizione al “bianco” della visione»<sup>138</sup>. Il bianco è infatti sempre associato alla salita e «rappresenta la fase statica, il punto morto della frase musicale»<sup>139</sup>. Salita e discesa, bianco e rosso, dunque, si alternano attraverso le iterazioni fino a che la visione si tramuta in eco (anch’essa «bianca») che esprime un riso e sale per poi scomparire.

L’eco è riprodotta nel suo effetto auditivo attraverso l’anafora di «bianca», termine ripetuto tre volte, e ha un valore particolare in questo contesto. Essa esprime il continuo ripetersi di una voce, di un «riso» e corrisponde alla celebrazione di un trionfo: l’ideale infinito ed eterno (che si ripete eternamente come l’eco) si è imposto sul reale.<sup>140</sup> La visione, così, evapora con un effetto di dissolvenza reso dai sei punti di sospensione («E bianca lieve attonita salì.....»). Questi ultimi inoltre accentuano il movimento ripetitivo del componimento (ogni punto è uguale all’altro e si ripete): danno la duplice idea di scomparsa della visione di Grazia, in quanto da quel verso in poi la «sera ambigua» e lucente sarà protagonista della scena, ma vogliono anche significare l’infinito ripetersi della purezza di tale immagine, la sua eternità. Pare che Campana arrivi qui a scostare la porta che Montale diceva essere

---

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> Maura Del Serra, “L’evoluzione degli stadi cromatici musicali”, cit., p. 96.

<sup>138</sup> Luigi Bonaffini, «Ordine e disordine in Campana, "Genova" e la questione della quarta strofa» in *Forum Italicum*, Vol. 13, n. 3, 1979, (consultato online il 5/03/2016), <http://www.campanadino.it/affondi/261-luigi-bonaffini-ordine-e-disordine-in-campana.html>.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

<sup>140</sup> Il riso è anche quello del pastore nicciano che, staccando la testa al serpente, prova una gioia immensa.

sempre chiusa dinnanzi a lui per assaporare per un attimo la Grazia mitica della poesia, le «ridenti spighe gialle e con i campanili conoscenza eterna (di poco tempo)»<sup>141</sup>.

La liberazione della visione fulminea in *Genova* imprime nell'atmosfera un senso di gioia e serenità nietzschiane che si manifestano nella strofa seguente: il porto è immerso nel «crepuscolo che brilla», gli alberi sono «quieti di frutti di luce», il paesaggio è «mitico di navi nel seno dell'infinito», nella sera vige una «candida felicità lucente», il «cielo è d'oro» e sul molo «corrono i fanciulli e gridano con gridi di felicità»<sup>142</sup>. Anche se sappiamo che nella strofa successiva la pace del porto cederà e sarà soppiantata da una nuova terribile notte di devastazione, in questo passaggio di *Genova* pare che Campana abbia avuto accesso alla dimensione ideale verso cui tendeva. In conclusione possiamo quindi affermare che la ripetizione in questa poesia è servita per riprodurre il continuo vorticare della visione di Grazia che ha introdotto al di là delle sofferenze del reale. Insistere sulla bianchezza e sulla leggerezza dell'apparizione vuol dire dunque celebrare il suo eterno ritorno.

Per Maura Del Serra la visione di Grazia di *Genova* rappresenta l'epifania finale e il punto culminante della lirica campaniana; la sua intensità è garantita dalla ripetizione dell'immagine-guida della fiamma, *leitmotiv* e *fil rouge* che lega più componimenti degli *Orfici* per condurre alla quarta strofa di *Genova*<sup>143</sup>. La tecnica del *leitmotiv* (che possiamo definire semplicemente come una ripetizione a distanza<sup>144</sup>) in questo senso potrebbe essere utilizzata per collegare tra loro più componimenti e orientare la poesia e il lettore verso un momento specifico del libro. Tuttavia, a nostro avviso, è giusto evidenziare l'importanza del *leitmotiv* in Campana, ma non come tecnica che dirige verso una liberazione finale in quanto, come abbiamo già mostrato, tale liberazione conclusiva non è ammissibile negli *Orfici*. Il nostro autore sembra infatti essere più interessato all'effetto di movimento ciclico continuamente ripetuto che il *leitmotiv* consente di esprimere; come sostiene Galimberti «il *leitmotiv* è anch'esso un "ritorno di se stessi", un rispecchiamento, un altro strumento della distruzione della realtà necessaria alla sua ricostruzione mitica»<sup>145</sup>.

Campana utilizza il *leitmotiv* soprattutto per accentuare gli aspetti negativi e ossessionanti dell'Eterno Ritorno. Il poeta marradiano non dimentica, infatti, che il pensiero nietzschiano è «abissale», comporta angoscia e sofferenza. L'iterazione rappresenta un modulo stilistico particolarmente utile per riprodurre tale senso di angoscia oppressiva che nel nostro autore si dà come un ciclo di ricadute continue, di ritorni al punto di partenza.

---

<sup>141</sup> Dino Campana, *Opere e contributi – a cura di Enrico Falqui*, cit., p. 340.

<sup>142</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 188.

<sup>143</sup> Maura Del Serra nota che la fiamma è presente nella *Notte, la Chimera, L'invetriata, La giornata di un nevristenico, Piazza Sarzano e Crepuscolo Mediterraneo*. Luigi Bonaffini, "Ordine e disordine in *Genova* e la questione della quarta strofa" cit.

<sup>144</sup> Citiamo Felicità Audisio (F. Audisio, *Sul ritmo di Campana*, in *Paradigma*, IV, 1985) attraverso Zucchi (E. Zucchi, "Sul modulo dell'iterazione nei «Canti Orfici» di Campana – Ipotesi teoriche e sondaggi stilistici", cit., p. 2.

<sup>145</sup> Luigi Bonaffini nell'articolo citato ("Ordine e disordine in *Genova* e la questione della quarta strofa") riprende il parere di Galimberti da questi esposto in, *Dino Campana*, Milano, Mursia, 1967.

«Il panorama scheletrico del mondo», che ricorre quattro volte nella *Notte* in chiusura di una sezione a mo' di epifora, rappresenta proprio il continuo angosciante ritorno dell'asprezza e della crudeltà dell'esistenza. Esso sembra voler marcare il continuo fallimento di Campana e la sensazione di una perpetua caduta e ritorno al punto di partenza. Ricomparendo continuamente, esso evidenzia il contrasto tra la pienezza e la luminosità dell'ideale ambito (che si incarna nella Poesia pura o più in generale in una mitica e gioiosa) e l'asprezza della realtà scheletrica e desolata. Il «panorama scheletrico del mondo» appare per la prima volta nella decima sezione della *Notte*, in cui il poeta immagina la sua memoria come un'aula chiusa che si apre. Dentro vi sono degli specchi che riproducono i suoi ricordi creando l'illusione ottica di una ripetizione infinita. La sezione si conclude con la frase «ancora tutto quello che era arido e dolce, sfiorite le rose della giovinezza, tornava a rivivere sul panorama scheletrico del mondo»<sup>146</sup>. I verbi “tornare” e “rivivere” accentuano la ripetitività delle visioni-ricordi che, specchiandosi all'infinito, rappresentano una possibilità di evasione dall'asprezza del mondo (infatti sono dette «avventurose» e d'una «incantevole tenerezza»). Ma la sezione successiva inizia evidenziando il carattere negativo di una situazione («Nell'odore pirico di sera di fiera»<sup>147</sup>): l'illusione è svanita. Alla fine del brano il *leitmotiv* infatti ritorna per indicare ancora il pulsare del desiderio insoddisfatto del poeta che vorrebbe che la realtà aspra venisse soppiantata dalla dolcezza dei ricordi sublimati: «Ricordi di zingare, ricordi d'amori lontani, ricordi di suoni e di luci: stanchezze d'amore, stanchezze improvvisate sul letto di una taverna lontana, altra culla avventurosa d'incertezza e di rimpianto: così quello che ancora era arido e dolce, sfiorite le rose della giovinezza, sorgeva sul panorama scheletrico del mondo»<sup>148</sup>. Nella sezione successiva, durante una festa serale, Campana e la ragazza che lo accompagna assistono ad uno spettacolo di illusioni ottiche e il poeta sente la fanciulla allontanarsi da sé: «la seguì come si segue un sogno che si ama vano»<sup>149</sup>. Ed il *leitmotiv* torna a marcare una nuova sconfitta dell'ideale: «così eravamo divenuti d'un tratto lontani e stranieri dopo lo strepito della festa, davanti al panorama scheletrico del mondo»<sup>150</sup>. Nell'ultima ripresa la formula diventa esplicitamente simbolo di un dolore acuto, di una disillusione che strazia il poeta. Dopo la visione della Chimera, la sezione 18, come abbiamo già visto, si apre con «Ritorno» e si chiude con «la vena è aperta: arido rosso e dolce è il panorama scheletrico del mondo»<sup>151</sup>. Quest'immagine svela tutta la sua drammaticità e si impone: nessuna illusione, ricordo o sogno sembrano potere opporgli resistenza. Il *leitmotiv* segna dunque nella *Notte* la caduta di Campana che, proprio quando sembra aver colto quell'eternità positiva che sovrasta la dolorosa realtà, precipita nuovamente al punto di partenza. Ma le sue speranze non svaniscono: la caduta sempre seguita da nuovi slanci dati dalla dolcezza di un ricordo, dal sorgere dello splendore di un nuovo sogno o dall'improvvisa luminosità dell'ennesima illusione.

---

<sup>146</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 113.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

<sup>148</sup> Ivi, p. 114.

<sup>149</sup> Ivi, p. 115.

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> Ivi, p. 120.

Il carattere angoscioso dell'Eterno Ritorno è rappresentato negli *Orfici* anche grazie ad un altro tipo di iterazione che non funziona «a distanza» (come il *leitmotiv*) ma è di tipo contiguo<sup>152</sup>. Nella *La giornata di un nevristenico* poema in prosa in cui Campana racconta una giornata invernale nella città universitaria di Bologna, il senso di oppressione è rappresentato dall'iterazione “contigua” che tratteggia uno scenario monotono e inquietante: «E' passata la Russa. La piaga delle sue labbra ardeva nel suo viso pallido. E' venuta ed è passata portando il fiore e la piaga delle sue labbra. Con un passo elegante, troppo semplice e troppo conscio è passata»<sup>153</sup>. Questa apparizione, che sembra continuamente ripetersi, crea monotonia ed è associata al cadere della neve presente nella frase successiva: «La neve seguita a cadere e si scioglie indifferente nel fango della via» e poi allo stato d'animo del poeta: «Tutto mi è indifferente. Oggi risalta tutto il grigio monotono e sporco della città»<sup>154</sup>. Ogni elemento del paesaggio (i pali telegrafici, le ragazze, i portici) che circonda il poeta si ripete in successioni tutte uguali: «i fili si appendevano e si riappendevano ai grappoli dei campanelli dei pali telegrafici che si susseguivano automaticamente», «le ragazze, tutte piccole, tutte scure [...] tanti piccoli animali, tutti uguali, saltellanti, tutte nere», «passeggio sotto l'incubo dei portici»<sup>155</sup>. Persino l'immagine del poeta stesso si sdoppia quando entrato in un caffè osserva se stesso mentre il tempo viene scandito dal ticchettio (anch'esso cadenzato, che produce suoni tutti uguali) delle lancette di un orologio: «C'è uno specchio avanti a me e l'orologio batte: la luce mi giunge dai portici a traverso le cortine della vetrata. Prendo la penna: Scrivo: cosa, non so: ho il sangue alle dita: Scrivo: “l'amante nella penombra si aggraffia al viso dell'amante per scarnificare il suo sogno...ecc.”»<sup>156</sup>. Tutto suggerisce una monotonia che disgusta l'autore e genera un dolore profondo nel suo animo («Tristezza acuta»); nemmeno la scrittura può salvarlo perché anch'essa si basa su gesti ripetitivi («scrivo» è ripetuto due volte) delle dita piene di sangue troppo dolenti per continuare. La frase che viene scritta ha poi il senso di una delusione: il «primo amante» potrebbe rappresentare il poeta che con la penna «aggraffia» colei che ama (forse in questo contesto la Russa poco prima citata) per rivelare la sua vera essenza che è inconsistenza e sogno. Non a caso Campana parla di «incubo», lo stesso termine che Nietzsche usa per definire l'Eterno Ritorno nella *Gaia Scienza* in cui immagina che un demone si introduca nel sonno dell'uomo per rivelargli «il pensiero abissale»<sup>157</sup>. L'iterazione vuole quindi marcare tutto ciò proponendo una successione identica di elementi.

Nell'*Invetriata* invece il poeta utilizza sfrutta le potenzialità semantiche della ripetizione in un altro modo, generando una circolarità nei versi che crea un senso di angoscia e oppressione. Le figure retoriche dell'anafora e dell'epifora, come nota Giri, che si sofferma su questi due versi del componimento: «Ma chi ha (sul terrazzo sul fiume si accende una lampada) chi ha/A la Madonnina del

<sup>152</sup> Citiamo ancora la Audisio (F. Audisio, *Sul ritmo di Campana*, in *Paradigma*, IV, 1985) attraverso Zucchi (E. Zucchi, “Sul modulo dell'iterazione nei «Canti Orfici» di Campana – Ipotesi teoriche e sondaggi stilistici”, cit., p. 2.

<sup>153</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 163.

<sup>154</sup> *Ibidem*.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> *Ibidem*.

<sup>157</sup> Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, cit., aforisma 341.

Ponte chi è chi è che ha acceso la lampada? – c'è/Nella stanza un odor di putredine: c'è/Nella stanza una piaga rossa languente»<sup>158</sup>. Il primo tipo di iterazione è quello che riguarda «chi ha» e «chi è» e vuole sottolineare l'agitazione del poeta che non capisce chi abbia acceso la lampada in corrispondenza della Madonnina del Ponte. L'anafora «Nella stanza» e l'epifora «c'è» sono però quelle ripetizioni che creano circolarità. La Giri nota che bisogna fare riferimento ai segni di interpunzione per individuare con precisione la presenza di tale circolarità. Alla fine del secondo verso citato «Campana ricorre a ben due segni di interpunzione per dividere *la lampada* da *c'è*, e ad uno per slegare *un odor di putredine* dal secondo *c'è*» ma «nel secondo caso non si tratta propriamente di una vera e propria disgiunzione poiché i due punti, pur separando i due sintagmi aprono il primo enunciato a quello successivo»; potremmo quindi leggere così: «c'è Nella stanza un odor di putredine: c'è»<sup>159</sup>. L'iterazione creerebbe dunque una circolarità ossessiva che ha una funzione spaziale perché vuole insistere sulla atmosfera soffocante e opprimente che si respira nella stanza, correlativo oggettivo del cuore in cui si staglia il dolore del poeta. In seguito, le ulteriori riprese di «c'è» altre due volte al terz'ultimo e al penultimo verso attraverso l'epifora («E tremola la sera fatua: è fatua la sera e tremola ma c'è/Nel cuore della sera c'è») determinano l'accrescimento del senso di angoscia e marcano ancora più intensamente la sofferenza che si incarna nella «piaga rossa languente» che è il soggetto di «c'è». Infine il chiasmo «la sera fatua: è fatua la sera» attraverso le ripetizioni imprime l'ennesimo movimento circolare al poema. Esso, infatti, abbatte i confini tra interno ed esterno: inizialmente la sera rappresentava leggerezza ed eleganza («la sera fumosa d'estate», «la sera si veste di velluto») ed era opposta alla stanza che aveva «un odor di putredine», ma alla fine anche nella sera si stende la stessa «piaga rossa languente». L'identità tra esterno ed interno rappresenta così il circolo continuo dell'eterno ritornare della sofferenza in cui Campana si sente personalmente coinvolto<sup>160</sup>.

Alla luce di queste riflessioni possiamo concordare con Zucchi quando afferma che l'iterazione campaniana ha spesso funzione spaziale. In particolare il critico parla di una «poesia in fuga» (riprendendo la definizione di Montale) che si contrappone al «bisogno tutto umano di fermare questa fuga»<sup>161</sup>. Le sue riflessioni non fanno che confermare la nostra opinione secondo cui l'Eterno Ritorno di Campana si dà nella circolarità esistente tra il volo (che implica ravvicinamento) e la caduta (che porta alla fuga, all'allontanamento) icari. Possiamo così notare che la ripetizione produce nella *Chimera* un doppio movimento: centrifugo (della «poesia in fuga») e centripeto (il «bisogno di fermare la fuga»). Le iterazioni che esprimono la forza centrifuga sottolineano il carattere evanescente della Chimera che è appunto sinonimo di una entità che sfugge al poeta. «Non so se» è la formula che apre il componimento e che ripresa anaforicamente al verso 21 e 24 scandisce le continue fughe della Chimera. Il primo «Non so se» si riferisce all'incertezza del poeta che non è sicuro di avere visto il

<sup>158</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 127.

<sup>159</sup> Simona Giri, «I *Canti Orfici* forme della ripetizione tra temporalità e movimento», cit., p. 182.

<sup>160</sup> «Solo il dolore è vero» è un altro degli aforismi posti in esergo del *Più lungo giorno* che Campana attribuisce a Nietzsche.

<sup>161</sup> Enrico Zucchi, «Sul modulo dell'iterazione nei *Canti Orfici*», cit., p. 9.

sorriso della chimera tra le rocce («Non so se tra le roccie il tuo pallido/Viso mi apparve, o sorriso»<sup>162</sup>), il secondo all'ossimoro «fiamma pallida» («Non so se la fiamma pallida/Fu dei capelli il vivente/Segno del suo pallore»), mentre il terzo mette in dubbio il fatto che il sorriso chimerico fosse un «dolce vapore» («Non so se fu un dolce vapore»). Zucchi nota che le anafore, ripetendo la stessa formula, introducono «rapporti omonimici»<sup>163</sup>, ovvero non corrispondono a ripetizioni di significati identici (sinonimici), ma comportano la variazione. Nell'esempio di «non so se», la variazione è graduale e spaziale: inizialmente è riferita ad elementi concreti, le rocce, poi alla «fiamma pallida», immagine ossimorica e rarefatta, per arrivare infine alla completa immaterialità del «dolce vapore». La Chimera sembra essersi dissolta gradatamente e le iterazioni marcano ogni fase della sua “fuga”. Le spinte centrifughe determinano così l'allontanamento progressivo dell’“oggetto del desiderio”, allontanamento che è sottolineato dall'utilizzo dei pronomi riferiti alla Chimera: fino al verso 20 Campana usa la seconda persona singolare (come: «io per il tuo dolce mistero/io per il tuo divenir taciturno» ai versi 19 e 20), ma dal verso 22 si passa alla terza: «il suo pallore». La Chimera è persa quindi. Ma, come abbiamo visto, il fallimento non comporta mai l'abbandono definitivo e Campana dopo ogni caduta *ritorna* sempre all'alto Cielo spirituale. Le forze centripete sono, infatti, l'espressione dei tentativi di riavvicinamento che il poeta esercita nei confronti della Chimera. Inizialmente usa vocativi per chiamarla ed invocarne una nuova riapparizione: «O giovine suora/della Gioconda», «O Regina Regina adolescente», «Regina della melodia»; alla fine con il grido finale (e ripetuto) che chiude il poema tenta invano di riattrarla a sé: «ti chiamo ti chiamo Chimera». Sono i due «ma» a marcare il fallimento di tali sforzi volti a raggiungere la Chimera, e come afferma Zucchi «potremmo dire che ogni volta che Campana si avvicina a cogliere l'intima essenza della Chimera, intervenga un ostacolo – l'avversativa, appunto, - a impedire la presa ultima sull'oggetto»<sup>164</sup>. Il primo “ma” insiste sulla sua inafferrabilità sottolineata dall'aggettivo «ignoto» («Ma per il tuo ignoto poema») e il secondo («Ma per il vergine capo reclino») apre alla “preghiera” del poeta, un'invocazione vana perché non comporta nessuna nuova apparizione della Chimera. La poesia si chiude quindi con una nuova anafora («E ancora [...] E ancora»), che porta su un avverbio ripetuto («ancora»), e con l'ennesima iterazione («ti chiamo ti chiamo»), come se l'autore volesse suggerirci che non smetterà mai di invocare e cercare la sua Chimera.

In merito a questa lirica possiamo dunque affermare che in essa si esprime in modo estremamente chiaro la circolarità della poesia campaniana che si impegna ad esprimere l'Eterno Ritorno. I due termini (eterno e ritorno) contenuti in tale concezione nietzschiana sono entrambi presenti nella poesia e ne sostengono tutte le opposizioni dialettiche: *ritorno* perché l'iterazione manifesta il continuo riavvolgersi della lirica campaniana su se stessa lungo il «cerchio delle labbra sinuose» della Chimera, e *l'eterno* perché la poesia esprime anche eternità della «visione di grazia» che consente di cogliere

<sup>162</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, p. 123 - 124. Tutte le citazioni relative alla poesia *La Chimera* si trovano in queste pagine.

<sup>163</sup> Nozione elaborata nel saggio laciano di Stefano Agosti citato da Zucchin secondo cui «omonimico» implica che le equivalenze foniche non determinano equivalenze semantiche a differenza del «sinonimico». Ivi, p. 5.

<sup>164</sup> Ivi, p. 9.

(istantaneamente) la purezza (data dal pallore e dalla verginità) e lo splendore della poesia pura di cui la Chimera è simbolo.

Alla luce di queste riflessioni, possiamo affermare di essere arrivati ad individuare un nucleo interpretativo che permette di seguire e comprendere meglio Campana nel suo percorso poetico. Il ricordo e il mito rimangono assi di lettura validi che devono però essere combinati tra loro e inseriti nel movimento vorticoso degli *Orfici*. Cercando di captare alcuni di queste fughe e circoli della poesia campaniana, possiamo constatare che il suo motore attivo è quello della ripetizione. Essa è in *primis* un ritorno, come ci dice lo stesso Campana quando intitola così l'ultimo tratto del suo viaggio notturno (nella *Notte*) e spirituale (nella *Verna*). Ma, forse non si potrebbe nemmeno parlare di un vero e proprio "ritorno", in quanto esso è tale solo se prevede un approdo stabile, approdo che in Campana non c'è. Forse solamente se concepito come eterno il ritorno potrà fungere da vera chiave interpretativa della poetica campaniana, perché, come abbiamo visto, permette anche di mostrare in che modo il nostro autore aderisca al sistema culturale che aveva abbracciato. Tuttavia l'eternità era qualcosa che Campana voleva raggiungere in senso definitivo e non rincorrere continuamente ed inutilmente senza tregua. Il nostro poeta desidera un ritorno definitivo, pena la constatazione della fragilità dei suoi versi che non riescono a farsi canti («Non campane, fischi che lacerano l'azzurro/Non canti, grida»<sup>165</sup>) e che sanciscono la sua *tragödie*. Ecco che siamo arrivati ancora una volta a mettere in dubbio un'interpretazione apparentemente valida dei *Canti Orfici*. Anche noi lettori siamo stati trascinati nel vortice ripetitivo campaniano: ad ogni nostra lettura ne seguirà un'altra e poi un'altra ancora, quando ci sarà parso di avere raggiunto l'essenza della poesia campaniana ci accorgeremo che sarà stata solo un'illusione. Dovremmo ritornare anche noi al punto di partenza.

---

<sup>165</sup> Inedito *O poesia tu più non tornerai* pubblicata da Falqui nel 1942. (Enrico Falqui (a cura di), *Inediti*, p. 65.)

## Per un'etica della lettura dei *Canti Orfici*

La domanda che ha animato tutta la nostra riflessione sembra non aver trovato una risposta definitiva. Quella del doppio ritorno è solo un'ennesima lettura parziale dei *Canti Orfici* che chiede di essere rivisitata. Tale lettura comporta inoltre la constatazione di un fallimento che sta al termine di ogni circolo del movimento infinito a cui Campana si vede condannato. Vero è che ogni sconfitta non è mai definitiva per il nostro poeta e che l'ispirazione rinasce di continuo, tuttavia egli non riesce mai ad abbracciare interamente la sua poesia pura e sente che dei suoi versi sono rimasti «non canti, [ma] grida». Abbiamo visto che il libro stesso è intriso di un'aura tragica sottolineata dal paratesto: il sottotitolo, la dedica e il colophon accolgono e congedano il lettore attraverso il riferimento alla biografia dell'autore-fanciullo «lacerato» dagli «altri», «They». Solo attraversando le pagine degli *Orfici* si accorgerà però che tale tragedia non è solo dovuta a motivazioni insite alla biografia del poeta, ma anche a ragioni interne alla dinamica del libro. Da quest'ultima deduciamo quella che Bo considera «l'impotenza» di Campana, poeta che non è in grado di spingersi così in alto come la sua aspirazione gli indica<sup>1</sup>. Tale impotenza, come abbiamo osservato, non corrisponde sempre alla percezione che Campana ha della propria arte: le testimonianze epistolari confermano questo dato, mostrando che i tentativi di sminuire la propria poesia sono spesso controbilanciati dalla volontà di esaltarne il valore. In ogni caso, quando ci si limiti a un'analisi dei testi, ha ragione Bo: quello che constatiamo è la consapevolezza di un fallimento che è dato proprio dai continui ritorni disastrosi alla realtà tragica.

A partire da questa riflessione noi lettori possiamo chiederci se dal nostro punto di vista la poesia di Campana abbia effettivamente dei limiti ad essa intrinseci o se sia invece l'idea stessa di poesia del nostro autore ad essere utopistica, irraggiungibile per definizione. Se dovessimo validare quest'ultima tesi, il fallimento del poeta marradiano sarebbe inevitabile, essendo l'oggetto della sua ricerca, la patria verso cui è destinato il suo ritorno, inaccessibile per definizione. Quello che tenteremo di dimostrare è che la vicenda poetica di Campana può insegnare qualcosa a noi lettori, ci può rendere coscienti del fatto che tutta la particolarità, l'interesse e l'originalità della sua poesia sta proprio nel suo carattere imperfetto, nella sua tensione che è sempre espressa e mai risolta. Tutto ciò conduce dunque a porsi delle domande sul ruolo del lettore degli *Orfici* e a ipotizzare che, a differenza di quanto potrebbe sembrare, esso si troverebbe al centro di un'opera che si costruisce intorno a una concezione precisa di quella che potrebbe definirsi un'etica della lettura.

Per iniziare a svolgere tale riflessione, definiremo che cosa intendiamo per etica della lettura appoggiandoci su un articolo di Stefano Prandi, «Etica della lettura e dell'interpretazione», che si interroga sullo statuto del destinatario di un'opera letteraria recuperando le teorie di Calvino e Serra in merito ai fondamenti etici della lettura. Innanzitutto, nel caso di un autore moderno come Campana dobbiamo considerare che alla sua epoca la «legittimazione etica» dell'autore come colui che trasmette i

---

<sup>1</sup> «da poesia di Campana ha trovato nell'impotenza la sua ultima definizione». Carlo Bo, «Nel nome di Campana», cit. p. 24.

contenuti di un insegnamento non aveva più un valore reale<sup>2</sup>. Fino al Settecento, i poeti dovevano giustificare la propria attività letteraria contro le critiche di stampo aristotelico che consideravano la letteratura come un mezzo per far valere gli inganni dell'immaginazione sulla nobiltà della ragione<sup>3</sup>. Affermare che la letteratura avesse una funzione morale, nobilitante, e in linea con le discipline razionali, permetteva quindi che l'attività poetica venisse accettata dalla società. Ma, a partire dall'epoca romantica, e in reazione al positivismo, la letteratura diventa una disciplina indipendente non necessariamente aderente alle regole della morale o della coerenza logica: si ha la «rivendicazione di una piena autonomia della letteratura e dell'arte che divengono lo strumento supremo della ricerca del vero in quanto uniche garanti dell'unità tra spirito e natura. La poesia così rivela la sua indipendenza dall'etica (e dalla logica), ma nello stesso tempo acquisisce da essa il principio in base al quale è la volontà a dettare le proprie leggi interne»<sup>4</sup>. La letteratura non ha più bisogno di giustificarsi per far valere la propria moralità nei confronti delle altre discipline. Essa può svincolarsi completamente dalle leggi della morale. Non intendiamo quindi parlare di etica della lettura in senso morale mostrando cosa Campana insegni moralmente al lettore. Questo non implica tuttavia che non sia possibile sostenere che la lettura dei *Canti Orfici* comporti una riflessione etica del lettore. Infatti ogni testo in quanto tale è suscettibile di trasmettere un messaggio al lettore verso cui si indirizza. Secondo Cesare Segre, quest'ultimo «forma uno degli imprescindibili vertici del triangolo che pone in correlazione dialettica appunto il lettore, l'autore ed il testo»<sup>5</sup>. Ma, «un testo privo di lettori reali o ideali è insignificante»<sup>6</sup> ed è per questo che inevitabilmente la poesia deve veicolare un messaggio (di tipo morale, etico o altro) che è recepito dal destinatario il quale lo può interpretare in diversi modi. Dal momento in cui tale messaggio raggiunge il lettore, egli è eticamente predisposto verso l'opera: «Attraverso un confronto con l'opera il lettore esercita una continua dinamica di verifica del proprio sistema di valori che consente spesso un sensibile rassettamento della sua visione del mondo»<sup>7</sup>.

In Campana il “messaggio etico” non è presente solo nel contenuto dei suoi testi, ma soprattutto nello stile. Sono le sue ripetizioni, le rotture sintattiche, le figure retoriche degli *Orfici* che ci suggeriscono l'andamento della sua poesia e veicolano il messaggio di disperazione o gioia che Campana vuole inviare al lettore. Abbiamo mostrato, ad esempio, che nella *Notte* è la dinamica generale dell'opera quella che imprime l'eterno ritorno del «panorama scheletrico del mondo» e sono i suoi *leitmotiv* a fissare la circolarità inesorabile del tempo. Ma tali scelte stilistiche sono anche etiche in quanto denotano la particolare prospettiva dell'io poetico sul mondo, prospettiva che viene trasmessa al lettore. Nel caso della *Notte*, tale sguardo sul mondo è negativo perché sancisce l'inevitabilità e il terrore del ritorno continuo dell'esperienza di dolore. Ma nella quarta strofa di *Genova* appare invece una

---

<sup>2</sup> Stefano Prandi, “Etica della lettura e dell'interpretazione: alcuni appunti”, in *Versants Rivista svizzera delle letterature romanze*, n° 44 (2003), consultato online il 10/03/16, p. 47.

<sup>3</sup> Ivi, p. 49.

<sup>4</sup> Ivi, p. 50.

<sup>5</sup> Ivi, p. 51.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Ivi, p. 54.

gioiosa «visione di Grazia» che si trasforma in «immagine della poesia»<sup>8</sup>. In questo passaggio l'autore cerca di rendere l'ineffabilità e il sorgere dell'apparizione in modo dettagliato attraverso iterazioni, rotture sintattiche e cromatismi. Questi procedimenti, combinati tra loro, creano uno stile, ed è attraverso di esso che il poeta trasmette al lettore la sua visione della poesia. Chi legge è così indotto a sviluppare una riflessione sull'essenza della poesia. Sappiamo inoltre che la quarta strofa di *Genova* è il risultato di un lavoro complesso fatto di diverse stesure: Campana parte dal componimento intitolato *Pel vichi fondi tra il palpito rosso* presente nel *Quaderno* in cui la sintassi è regolare senza troppe ripetizioni, e la visione quella di una fanciulla che cammina per i vichi di Genova; in seguito, nel *Più lungo giorno*, il componimento viene ripreso e la sintassi diviene leggermente più complessa; infine, con la quarta strofa di *Genova*, le ripetizioni diventano frequentissime e la sintassi viene radicalmente modificata. Come afferma Ceragioli, «per attuare il processo di smaterializzazione dell'immagine, che corrisponde ad una progressiva intellettualizzazione del soggetto, Campana disgrega il tessuto della sintassi tradizionale, introducendo nella trama elementi cromatici e musicali, e lo ricompone per mezzo di ripetizioni e riprese»<sup>9</sup>. Tutto ciò mostra che il poeta, attraverso le diverse stesure, ha voluto aumentare la complessità di quest'ultima, rendendone più oscura l'interpretazione: il lettore viene così costretto a fornire uno sforzo ermeneutico superiore, ed è richiesta la sua attiva partecipazione: «l'autore naturalmente non può partire che dall'ispirazione, il lettore invece non può incominciare ad entrare nella segreta circolazione di vita di un'opera, se non per le vie dello stile»<sup>10</sup>.

In questo senso l'opinione di Serra ha un valore significativo nell'ambito della nostra riflessione. L'autore parla infatti di stile come del risultato di una scelta etica in quanto esso è la forma con la quale si decide di comunicare «la propria verità imperfetta»<sup>11</sup>. Tutto ciò mostra che parlare di etica della lettura non comporta necessariamente che l'autore debba concettualizzare o esporre le proprie idee morali, in quanto esse possono essere trasmesse attraverso la forma. Inoltre Serra parla di «una correlazione dinamica tra testo e lettore» per cui l'opera è una «realità viva»<sup>12</sup>; essa instaura il dialogo con il lettore «che assumerà più punti di vista partecipando così attivamente nella lettura attraverso una drammatizzazione interiore che procede con lo scorrere delle pagine»<sup>13</sup>. Abbiamo visto che la lettura degli *Orfici* ci ha spinto proprio ad assumere, come sostiene Serra, più punti di vista (il ricordo, il mito e il ritorno), e così facendo ci ha mosso a mettere in discussione il valore dell'opera e a partecipare in modo attivo al movimento della poesia campaniana. Ci siamo infatti anche noi trovati «spersi»<sup>14</sup> nei

---

<sup>8</sup> Ceragioli, Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 311n.

<sup>9</sup> Ivi, p. 307.

<sup>10</sup> Giuseppe Ungaretti, *Lautréamont ovvero l'odore di bruciato*, in *Ungaretti vita di un uomo – Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 1997, p. 247. Questo procedimento di riduzione del dettato poetico all'essenziale somiglia molto a quello operato da Ungaretti. Campana in *Genova* compie la stessa operazione ungarettiana “depurativa”, accettando lo stesso rischio di oscurità. Questo fu forse uno dei motivi per cui gli ermetici (soprattutto Mauro Luzi) considerarono Campana come una sorta di loro precursore.

<sup>11</sup> Stefano Prandi, “Etica della lettura e dell'interpretazione: alcuni appunti”, cit., p. 58.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Ivi, p. 59. Prandi cita un saggio di Serra intitolato *L'esame di coscienza di un letterato* del 1915.

<sup>14</sup> Campana scrive a Bandini nel 1914: «mi trovo disperato e sperso per il mondo». Gabriel Cacho Millet, *Lettere di un povero diavolo*, cit. p. 27.

meandri degli *Orfici*, scossi dai voli pindarici e icari del poeta, senza riuscire a trovare la via più sicura da percorrere, senza una strada che porti ad un'interpretazione convincente dell'opera. Abbiamo anche noi, assieme a Campana, avuto l'impressione di essere molto prossimi al raggiungimento della poesia pura e, poco dopo, infinitamente lontani da essa. Il poeta è riuscito, quindi, a trascinare nel suo movimento di decolli e cadute anche noi lettori che, non necessariamente a livello emotivo<sup>15</sup>, ma sicuramente a livello interpretativo, ci ritroviamo come lui senza bussola. La modernità di Campana sta nell'aver interrogato il lettore «non tanto attraverso una sollecitazione di carattere letterario, ma puntando sulle dinamiche interne all'opera stessa»<sup>16</sup>. Per sviluppare queste riflessioni più in profondità sarà necessario porsi una domanda generale che si declinerà in diversi sensi a mano a mano che si tenterà di fornire una risposta ad essa: «Che cosa vuole comunicare Campana al lettore?».

Innanzitutto, si dovrà premettere che il nostro poeta abbraccia completamente le acquisizioni della lirica moderna secondo cui l'arte non deve essere legata alla morale. Baudelaire, Oscar Wilde e D'Annunzio sono solo alcuni degli autori che hanno influenzato Campana in questo senso. Tuttavia egli insiste spesso nelle sue corrispondenze epistolari sul carattere morale della sua opera, che viene concepita in senso tragico: «come personaggio tragico [Campana] oppone la propria moralità e integrità al mondo»<sup>17</sup>. Del resto, alla luce dei suoi rapporti con Nietzsche, possiamo affermare che c'è in lui (come nel filosofo tedesco) la volontà di annunciare l'esigenza di una revisione della morale contemporanea per creare un uomo moralmente nuovo. Per Nietzsche l'*oltreuomo* era colui in grado di creare liberamente e continuamente riformare il proprio sistema di valori. In Campana abbiamo lo stesso *oltreuomo*, che è la rappresentazione di «un tipo morale superiore», come l'autore afferma in una lettera a Cecchi<sup>18</sup>. Tale individuo possiede i caratteri del «barbaro», la sua libertà e la sua capacità di adattamento nella solitudine, e quelli dello «spirito mediterraneo» che riesce ad esprimere liberamente le proprie pulsioni in comunione con la natura. In *Pampa* l'«uomo nuovo» che appare alla fine del componimento rappresenta infatti proprio il messaggio morale che Campana vuole fornire al lettore come viene mostrato in questo passaggio finale: «E allora fu che nel mio intorpidimento finale io sentii con delizia l'uomo nuovo nascere: l'uomo nascere riconciliato colla natura ineffabilmente dolce e terribile: deliziosamente e orgogliosamente succhi vitali nascere alle profondità dell'essere: fluire dalle profondità della terra: il cielo come la terra in alto, misterioso, puro, deserto dall'ombra, infinito [...] l'uomo libero tendeva le braccia al cielo infinito non deturpato dall'ombra di Nessun Dio»<sup>19</sup>. Solo in spazi più aperti, non ancora corrotti dalla aggressività degli uomini moderni, sarà possibile inventare una nuova morale più libera e in armonia con la natura. Quest'«uomo nuovo» è per certi versi sovrapponibile con lo stesso Campana, che nel marzo del 1917 scrive a Cecchi: «mostravo nel libro di avere conservato la purezza del Germano (ideale e non reale) [...]. Il germano preso come

---

<sup>15</sup> Dal punto di vista di Mengaldo, ad esempio, Campana manca di consapevolezza poetica: il suo disagio, pur essendo autentico, non è comunicato in modo efficace. (P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit. p. 277).

<sup>16</sup> Stefano Prandi «Etica della lettura e dell'interpretazione», cit. p. 60.

<sup>17</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 15, (Introduzione di F. Ceragioli).

<sup>18</sup> Ivi, p. 138.

<sup>19</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 168.

rappresentante del tipo morale superiore (Dante Leopardi Segantini). Così io invocavo giustizia contro la brutalità secolare clericale e popolare e già tre anni fa *sapevo*, le giuro che *sapevo* che la storia mi avrebbe dato ragione»<sup>20</sup>. In un certo senso, quindi, possiamo affermare che il poeta aveva un messaggio morale e politico da indirizzare al lettore, messaggio che però risulta difficile e quasi impossibile decrittare nelle pagine degli *Orfici* (se non nella dedica), dal momento che questi non trattano nessun argomento politico. Piuttosto, se si volesse tentare di dare un valore politico all'opera campaniana esso potrebbe costituire solamente una cornice all'interno della quale si svolge la vicenda poetica dell'autore. Le figure dell'uomo nuovo e quella del barbaro implicano tuttavia una tensione che Campana vive e che lo spinge verso la solita dimensione pura di libertà eterna, a cui, come abbiamo visto, tutta la sua poesia è indirizzata. Non è ben chiaro quindi se l'intento di Campana sia quello di coinvolgere il lettore in questa dinamica: la sua esperienza viene presentata da lui stesso come lirica in senso stretto, personale e privata perché determinata da situazioni che coinvolgono solo egli stesso e specifiche della sua storia più intima. Tutta la vicenda poetica dell'autore sembra infatti rinchiusa nella sua biografia: «l'ultimo dei germani» è Campana, «ultimo» perché eliminato dagli «altri» (i genitori, i vociani e i compaesani), i «they» citati nel colophon «They were all torn'ed and cover'd with the boy's blood», in cui il «boy» è di nuovo Campana. A questo punto viene spontaneo domandarsi se Campana avesse veramente previsto un interlocutore. In realtà abbiamo già risposto a tale quesito quando abbiamo osservato che «un testo privo di lettori ideali o reali è insignificante». Mauro Luzi interviene cioè per mostrare che la vicenda di Campana, pur essendo interamente circoscritta nella sua storia personale, parla ai lettori e non solo a quelli che lo hanno capito: «Fin da quando avevo diciotto anni e non potevo capirlo, sentivo che questo libro mi diceva perentoriamente: è impossibile chiamarsi fuori, impossibile ritirarsi indispettiti da ciò che accade in cui anche tu non debba in qualche modo sentirti accaduto»<sup>21</sup>. Secondo lui, il libro di Campana dà un suggerimento di natura etica (e nicciana a nostro avviso): quello di ricordarsi che non è possibile estraniarsi dal mondo, bisogna andargli incontro continuamente anche se lo scontro sarà doloroso e drammatico. Questo, a parere di Luzi, farebbe del poeta marradiano un grande interprete del dramma dell'uomo moderno, un poeta che porta se stesso come esempio di vittima delle tensioni del mondo a lui contemporaneo. Tali opinioni sono a nostro avviso totalmente condivisibili soprattutto se si pensi al periodo storico in cui la vicenda campaniana si svolge: nei primi decenni del Novecento, in concomitanza con la prima guerra mondiale. Tuttavia, ci sembra che il messaggio più importante affidato dal poeta alla sua poesia riguardi l'essenza stessa di quest'ultima. Vale la pena quindi sviluppare ulteriormente il discorso relativo alla presunta inesistenza dell'interlocutore di Campana, perché esso permette di comprendere meglio alcuni snodi problematici dell'etica della lettura degli *Orfici*.

Carlo Bo dichiara: «tutti [i poeti dell'epoca moderna] insomma hanno davanti un uomo o da amare o da condannare o irridere. Comunque, per tutti esiste questo interlocutore. Per Campana è il vento delle

---

<sup>20</sup> Gabriel Cacho Millet (a cura di), *Lettere di un povero diavolo*, cit. p. 137-138, (corsivi dell'autore).

<sup>21</sup> Mauro Luzi, «Al di qua e al di là dell'elegia», cit. p. 144.

cose, è l'idea delle strade aperte, del mare come una strada, del passato inteso come l'avvenire da scoprire, per Campana a contare è il movimento della vita. Non per nulla gli manca il corrispettivo nascosto dell'interlocutore<sup>22</sup>. Per il critico, il poeta marradiano è l'individuo solo per eccellenza, incompreso e incomprensibile dai suoi interlocutori di cui è addirittura messa in dubbio l'esistenza. Se pensiamo all'immagine di Campana che recita ad alta voce a se stesso le sue liriche (abitudine documentata da varie testimonianze<sup>23</sup>), potremmo concludere che l'unico suo lettore è lui stesso, è l'autore che attraverso la lettura ad alta voce esplicita il «carattere di coinvolgimento totale, anche corporeo dell'atto della lettura».<sup>24</sup> Si legge perché nessun altro è in grado di leggerlo; strappa le pagine del suo libro prima di venderlo agli avventori interessati perché quei versi non sono destinati a loro, non possono essere letti né interpretati da loro. A proposito di questo episodio Bo parla di «segno di non appartenenza, di non assimilabilità alle ragioni della norma»<sup>25</sup>, il poeta marradiano diventa un «estraneo» che «parla da un altro pianeta»<sup>26</sup>: alieno al nostro universo, Campana è solo ad aprire la porta che nasconde il mistero e introduce nel regno della poesia, solo a captare il canto delle sirene<sup>27</sup>.

Tuttavia, ammettere che non ci sia mai un interlocutore verso cui la poesia campaniana si dirige, non ci pare un'affermazione legittima, non solo per ragioni teoriche (ogni testo che non preveda un lettore è privo di significato), ma anche per motivazioni legate più nello specifico a Campana stesso e alla sua volontà. Sembra in effetti possibile affermare che il suo messaggio c'è, e presuppone destinatari in quanto proprio la possibilità che questo messaggio arrivi a destinazione costituisce per lui un'esigenza quasi vitale (la «giustificazione della sua vita»). Quella che Campana dice essere la sua «patria ideale», un luogo spirituale e reale (i suoi viaggi incessanti non possono che essere motivati dalla ricerca di un luogo in cui stare), potrebbe corrispondere infatti «all'altro», un suo simile, un suo interlocutore a cui deve trasmettere il suo messaggio per mezzo dei versi. Tutta la sua disperazione e impotenza potrebbe stare nel non aver trovato «nessuno che gli può stare vicino»<sup>28</sup>, nessun interlocutore possibile. Ciò può essere dedotto dalla lettera a Prezzolini in cui afferma: «ho bisogno di essere stampato, per provarmi che esisto»<sup>29</sup>. L'affermazione mette in luce il carattere tutto umano del desiderio campaniano di essere letto e di conseguenza apprezzato. Anche la sua attività epistolare particolarmente intensa, la sua insistenza nel mettersi in contatto con i personaggi della *Voce* e non solo, mostrano che la sua volontà era quella di arrivare al pubblico. Oltretutto, sappiamo che Campana si occupò personalmente della

<sup>22</sup> Carlo Bo, «Nel nome di Campana», cit. p. 21.

<sup>23</sup> Luigi Orsini è uno di questi, come testimonia l'articolo «Un'ignota cartolina di Dino Campana» in cui l'autore, Antonio Castronuovo espone la testimonianza di Orsini: «Campana li seguì recitando lungo il tragitto versi che rammenta Orsini – si annodavano in curiose spirali [...] In cammino Campana sciorinava un monotono ritornello: «Dell'alba non ombre nei puri silenzi – dell'alba – non ombre dei puri pensieri»» Antoni Castronuovo «Un'ignota cartolina di Dino Campana», in *Rassegna della letteratura italiana*, a. 106, serie IX, 2002, p. 503, 506. Anche Bejor in *Dino Campana a Bologna (1911- 1916)*, Papini in *Passato Remoto (1895 – 1914)* e Bianca Lusena scrivono che il poeta marradiano era solito a recitare ad alta voce i versi delle proprie poesie.

<sup>24</sup> Stefano Prandi, «Etica della lettura e dell'interpretazione», cit. p. 51.

<sup>25</sup> Carlo Bo, «Nel nome di Campana», cit. p. 14.

<sup>26</sup> Ivi, p. 23.

<sup>27</sup> Cfr. ivi, p. 22.

<sup>28</sup> Ivi, p. 23.

<sup>29</sup> Gabriel Cacho Millet (a cura di), *Lettere di un povero diavolo*, cit. p. 21.

pubblicazione del suo libro recandosi all'ufficio comunale di Marradi per convincere il tipografo del paese, Ravagli, a stampare cinquanta copie del suo testo che avrebbe poi venduto personalmente<sup>30</sup>. Il suo intento era quindi quello di annullare ogni tipo di intermediario che avrebbe potuto disturbare la trasmissione del messaggio. Il bisogno di essere stampato coincide allora forse con il bisogno di essere ascoltato e in parte guarito delle ferite procurate dalla vita. Così, come la poesia (e dunque la scrittura), come abbiamo visto, può assopire le sofferenze, anche l'essere letto comporta lo scaricarsi di un peso esistenziale e doloroso che, dopo essere filtrato dalla comprensione dal lettore, può essere alleviato. Alla luce di ciò, considerando che nel caso di Campana la trasmissione non venne mai portata a termine, possiamo comprendere da dove derivi il senso di disperazione del poeta e l'idea di essere incorso in un fallimento. Come sappiamo, infatti, la pubblicazione degli *Orfici* non ebbe successo, e anche diversi anni dopo la prima stampa, Vallecchi la ripubblicò eliminando la dedica all'imperatore dei Germani e correggendo alcuni versi<sup>31</sup>. Cambiò completamente il senso di alcuni testi e di questo Campana (che ormai rinchiuso nel manicomio di Castel Pulci era realmente impotente) protestò scrivendo una lettera dal manicomio al fratello Manlio. Ma questo non comportò nessuna presa di consapevolezza da parte della comunità letteraria dell'epoca, sancendo un ulteriore fallimento. Anche il bisogno di essere capito che Campana manifestava nei confronti del suo lettore non è stato soddisfatto.

Tutto ciò è meno valido per quanto riguarda noi lettori contemporanei, che possiamo avere più fiducia nel suo testo ora che la letteratura italiana ha attraversato le esperienze più nuove e radicali dell'ermetismo e gli orrori della Seconda Guerra Mondiale e ora che la critica letteraria ha imparato a non fare affidamento sulla cartella clinica di un autore per interpretarne la poesia. Tuttavia, questo non implica che gli *Orfici* siano facilmente decifrabili, e la riflessione svolta sin qui potrebbe esserne una prova. La critica, inoltre, si è dibattuta e continua a dibattersi su alcune nozioni della poesia campaniana o su specifiche formule. Pensiamo ad esempio alla «devastazione della notte mediterranea» che chiude *Genova*, formula considerata da molti il positivo coronamento del viaggio orfico (Bonifazi afferma che il sostantivo «devastazione posto alla fine della notte ha un valore mistico»<sup>32</sup>), e interpretata da altri come l'ennesima caduta del poeta (ad esempio per Ramat essa corrisponde «devastazione dell'opulenta carne umana»<sup>33</sup>, e per Bazzocchi è sintomo di un nuovo ritorno al punto di partenza<sup>34</sup>); o ancora alla riflessione sulla sua poesia, considerata visiva da alcuni e visionaria da altri. Oltretutto, anche al di là dei riferimenti alla critica letteraria, possiamo affermare che è Campana stesso a disorientarci, facendoci inizialmente credere che la sua arte derivi dal ricordo, che sia “impressione di viaggio” e rappresentazione di scorci e panorami dei luoghi visitati, in seguito illudendoci che la sua lirica possieda una potenza mitica e mistica termine del suo percorso poetico, per poi infine ammettere che anche il mito è perso e non restano che grida. Siamo perciò dello stesso avviso di Carlo Bo quando afferma che: «noi spettatori lontani e insufficienti, disarmati [...] confessiamo ancora una volta la nostra

<sup>30</sup> Cfr, Sebastiano Vassalli, *La notte della cometa*, cit. p. 1754.

<sup>31</sup> Ivi, p. 2337.

<sup>32</sup> Neuro Bonifazi, *Dino Campana*, cit. p. 217.

<sup>33</sup> Silvio Ramat, nel commento ai *Canti Orfici e altri scritti*, Firenze, Vallecchi, 1966, p. 141.

<sup>34</sup> Marco Bazzocchi, *Campana Nietzsche e la puttana sacra*, cit. p. 31.

assoluta inadeguatezza, la nostra impotenza di lettori»<sup>35</sup>. I *Canti Orfici*, in ragione della loro tumultuosa dinamica interna, ci disorientano, e non sappiamo mai se abbiamo davvero capito Campana. Pare che il poeta ci abbia trascinato con sé nel suo mondo composto da vortici, improvvise possibilità di salvezza si alternano a tragiche delusioni e cadute cadenzate dal ritmo incessante dell'Eterno Ritorno. Così come Campana è impotente davanti al suo ideale di poesia, anche noi lettori possiamo dirci impotenti nei confronti della poesia campaniana. Ma nonostante tutto il lettore, una volta divenuto consapevole della sua «impotenza», ha intercettato il messaggio di Campana, ha compreso che il poeta che voleva solo essere compreso, chiedeva per tutto il libro il suo aiuto affinché potesse, talvolta semplicemente riconoscendolo come poeta<sup>36</sup>, capirlo o meglio essere solidale con le sue sofferenze. Tutto ciò è stato predisposto da Campana attraverso le «dinamiche interne all'opera», al suo movimento incessante che è ossessionante, per un verso, e illusoriamente o istantaneamente liberatorio per un altro.

Detto ciò ci si può quindi soffermare sul contenuto del messaggio campaniano. Le questioni che l'autore pone al lettore non sono a nostro avviso di natura morale, né intellettuale o concettuale, malgrado gli influssi nietzschiani e la sua concezione dell'arte che è di stampo filosofico<sup>37</sup>. Dati i presupposti orfici della lirica campaniana è impossibile infatti che essa voglia veicolare concetti, in quanto l'orfismo di Campana e l'andamento allucinato e visionario della sua poesia rifiutano ogni razionalismo ed ogni concetto il cui significato si sfalda sottoposto all'insistenza delle sue ripetizioni. Del resto le sue visioni di Grazia sono indicibili, il misticismo delle sue figure femminili è misterioso e impenetrabile, e il circolo irrazionale dell'Eterno Ritorno imprime un movimento rotatorio e illogico ai suoi versi. Tuttavia, testimoniando con gli *Orfici* la sua sconfitta continua, dicendoci indirettamente che i *Canti Orfici* sono solo «un meschino disegno, una pallidissima ombra della naturale ambizione»<sup>38</sup>, Campana mostra di seguire un particolare ideale di poesia che è quello della poesia pura. Il messaggio è quindi innanzitutto a nostro avviso relativo alla poesia e a come intenderla, quale funzione e valore attribuirle. Abbiamo già spiegato che cosa implichi la nozione di poesia pura, a quale orizzonte culturale essa si rifaccia e in che senso possiamo trovarla in Campana. Vogliamo ora però mettere in rapporto tale concezione poetica con l'idea di fallimento, e a questo proposito non possiamo non far riferimento a Mallarmé che, molto più esplicitamente di Campana, rifletté lungamente su questo tema. È infatti possibile ravvisare delle forti somiglianze tra i due autori che confermano ancora di più la connessione tra Campana e l'ermetismo<sup>39</sup> e soprattutto ci spingono a riflettere più approfonditamente sul valore della poesia per Campana. Grazie a questo paragone potremo inoltre soffermarci più

---

<sup>35</sup> Carlo Bo, «Nel nome di Campana», cit. p. 23.

<sup>36</sup> Il nostro autore ebbe difficoltà persino ad essere accettato come poeta. Ad esempio per Papini: «Dino Campana aveva indubbiamente alcune delle qualità che fanno un poeta [...]. Ma troppe, secondo me, glie ne mancavano e principalmente quella coscienza e dominazione di sé che sola fa giungere alla felice affermazione del canto». Giovanni Papini, *Passato Remoto*, cit. p. 221.

<sup>37</sup> Ricordiamo la lettera a Papini in cui Campana scrive: «Lo stato di filosofo implica una purità di coscienza tale che non può essere altro che artistica». Gabriel Cacho Millet, *Lettere di un povero diavolo*, cit. p. 17.

<sup>38</sup> Ivi, p. 14.

<sup>39</sup> Il padre dell'ermetismo italiano, Giuseppe Ungaretti, considera Mallarmé come suo padre spirituale e ne subisce le influenze.

diffusamente sul concetto di «impotenza» che abbiamo attribuito, recuperando alcune formulazioni di Carlo Bo, prima al poeta incapace di raggiungere i suoi obiettivi e poi al lettore che non può comprendere Campana.

Il “poeta oscuro” francese condivide con Campana la tensione estrema per la poesia pura che sfocia in una disillusione finale e in un doloroso fallimento. Se pensiamo a *Immagini di viaggio e della montagna* o a *La Chimera* possiamo renderci immediatamente conto delle affinità presenti tra i due autori in merito alla concezione della poesia: usano lo stesso simbolo cromatico per riferirsi alla poesia pura («giurando fede nell'azzurro»<sup>40</sup>) e sono mossi dalla stessa riverenza nei confronti di essa (abbiamo visto che *La Chimera* è caratterizzata da una tensione quasi religiosa che il poeta indirizza al suo ideale di poesia). Inoltre, tali convinzioni si riflettono in entrambi sullo stile ermetico della loro opera che va incontro al rischio di diventare incomunicabile per dissolversi nel nulla. In Mallarmé l'incapacità del poeta di afferrare la poesia pura genera l'incubo della pagina bianca e porta al nulla tragico del silenzio, indice di una tensione che non sbocca in parola; non per niente l'opera del poeta francese è nota per essere avvolta da un'oscurità che la rende talvolta incomprensibile e accessibile solamente a livello fonico<sup>41</sup>. La lirica campaniana ritrova lo stesso nulla che genera però, non il tedante e sofferto silenzio mallarmeiano, ma grida disperate («grida, non canti»<sup>42</sup>) che restano sospese per poi ritornare con un'eco a colui che le ha emesse. Il silenzio e le grida sono due reazioni opposte ma entrambe di difficile interpretazione per il lettore, quindi «impotente», e derivate dallo stesso dramma: l'«impotenza» dell'autore. Ecco quindi che in entrambi gli autori i limiti del poeta coincidono con quella del lettore che si trova spiazzato di fronte alla pagina bianca di Mallarmé e alle grida prive di significato di Campana.

Il vero nucleo problematico nell'impostazione campaniana e mallarmeiana sta a nostro avviso proprio nel concepire la poesia come loro la concepirono: alla stregua di un obiettivo che dev'essere raggiunto, pena il fallimento e la tragedia. Come affermava Paul Valéry, l'idea di poesia pura è di per sé irraggiungibile e tutto ciò che si può tentare di fare è avvicinarvisi<sup>43</sup>. Non è dunque il poeta ad essere impotente né il lettore, ma la parola stessa che non può raggiungere il mistero a cui aspira: come scrive Ungaretti «la parola è impotente, la parola non riuscirà mai a dare il segreto che è in noi, mai. Lo

---

<sup>40</sup> Dino Campana, *Canti Orfici*, cit. p. 145.

<sup>41</sup> Per altro alcune poesie dell'ermetismo italiano che hanno la stessa virtù di quelle mallarmeiane: affascinano e sono piacevoli alla lettura, ma possono risultare povere a livello semantico. Del resto Mallarmé fu uno dei poeti più ammirati dal padre dell'ermetismo italiano: Giuseppe Ungaretti.

<sup>42</sup> Enrico Falqui (a cura di), *Inediti*, cit. p. 65.

<sup>43</sup> «Je veux dire que la question se pose de savoir si l'on peut arriver à constituer une de ces œuvres qui soit pure d'éléments non poétiques. J'ai toujours considéré, et je considère encore, que c'est là un objet impossible à atteindre, et que la poésie est toujours un effort pour se rapprocher de cet état purement idéal. En somme, ce qu'on appelle un poème se compose pratiquement de fragments de poésie pure enchâssés dans la matière d'un discours. Un très beau vers est un élément très pur de poésie». Paul Valéry, “Poésie Pure”, in *ŒUVRES*, cit. p. 1457.

avvicina»<sup>44</sup>. Aggiungiamo noi che per quanto riguarda Campana la possibilità della parola poetica di esprimere tutta l'intensità della tensione che alimenta la spinta verso l'Ideale è ciò che fa della sua poesia un'opera di valore. In questo senso l'etica della lettura degli *Orfici* impone all'interlocutore, in un primo momento, di lasciarsi trascinare nella spirale di significati e suggestioni della poesia, e quindi anche di essere testimone dei ripetuti fallimenti di essa stessa. Ma in seguito il lettore deve sfruttare la capacità che ha di tirarsi fuori dal testo, fare un passo indietro per riflettere su quale sia il traguardo poetico verso cui Campana lo sta trascinando. Solo così si potrà rendere conto del fatto che tale meta è irraggiungibile perché sta al di là dell'umano. La patria ideale degli *Orfici*, ricercata per tutta l'opera (anche se in modo meno esplicito rispetto a Mallarmé), è la poesia pura: ogni movimento dei *Canti* riposa sulla necessità di raggiungere tale destinazione. Lo dice lo stesso Campana in una delle sue celebri lettere a Prezzolini, prima della pubblicazione della sua opera: la «purità» è l'obiettivo della ricerca<sup>45</sup>. Una «purità» di cui gli *Orfici* contengono solo «un accento» («quel poco di poesia che so fare ha una purità di accento che è oggi poco comune, da noi») perché la sua anima riesce solamente a spiccare il volo («Lei sentirà l'anima che si libera»<sup>46</sup>) e a sentire una prima breve gioia data dalla grandiosità dell'ispirazione. Ma le poesie e le prose mostrano che ciò a Campana non basta; egli si impone di pervenire alla meta finale: una poesia che abbracci «l'anima vivente delle cose», che sorga risolvendo i suoi conflitti interiori («O poesia sorgi sorgi»). Il nostro poeta non riuscirà a sviluppare quegli «accenti» e quelle «visioni di Grazia» in canti di poesia pura: gli resteranno frammenti, «resti minimi della sua vocazione al canto»<sup>47</sup>. Tuttavia il lettore, una volta entrato attraverso la lettura nei vortici campaniani, non è obbligato a condividere lo stesso destino a cui Campana sembra essersi condannato. Chi legge ha infatti la facoltà di uscire dallo stato di disorientamento in cui si trova grazie ad una sorta di metariflessione ovvero riflettendo sulle considerazioni implicite svolte dall'autore in merito all'essenza della poesia. In questo modo potrà avere una prospettiva più completa della dinamica dei *Canti Orfici* e comprendere verso quale tipologia di poesia Campana si dirige e vuole guidare il lettore. Tale metariflessione corrisponde dunque ad un'etica della lettura in quanto vuole portare alla luce un messaggio nascosto che l'autore indirizza al lettore e che, nel caso di Campana è relativo all'essenza della poesia. Grazie a tale visione globale si potrà riconoscere che la grandezza del poeta marradiano sta proprio nel non avere raggiunto il suo «alto Cielo spirituale». Altrimenti tutta la tensione sarebbe limitata e subito esaurita, e perderebbe il suo valore assoluto che riposa nella sua continua ed infinita ripetizione. Paradossalmente, nei limiti del nostro poeta stanno le sue grandezze. Se, nel suo volo icario, Campana fosse davvero ritornato, la sua poesia, che esiste solo in forza della sua vitalità del suo movimento infinito, si arresterebbe.

---

<sup>44</sup> Ettore della Giovanna (a cura di), *Incontro con Giuseppe Ungaretti*, Roma, RAI, 1961 (brano video) URL: [www.lagrandeguerra.rai.it/articoli/ungaretti-e-la-poesia-in-trincea/23434/default.aspx](http://www.lagrandeguerra.rai.it/articoli/ungaretti-e-la-poesia-in-trincea/23434/default.aspx) (consultato il 03/03/2016).

<sup>45</sup> «Io merito di essere stampato perché io sento che quel poco di poesia che so fare ha una purità di accento che è oggi poco comune, da noi», Gabriel Cacho Millet, *Lettere di un povero diavolo*, cit. p. 21.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Carlo Bo, «Nel nome di Campana», cit. p. 13.

Leggendo Campana impariamo a non essere d'accordo con lui e a pensare che il sentire la potenza dell'ispirazione poetica sorgere in sé e l'essere in grado di riprodurla sul foglio basti per essere poeta. Quelle che per lui erano le condizioni di base per compiere il salto, per noi sono ciò che ci assicura che Campana è un poeta e persino un poeta puro. La vena che sia apre nella *Nozze* e spandendo il proprio sangue lungo tutto «il panorama scheletrico del mondo» è un chiaro simbolo di come il nostro autore si senta incapace di trovare la pacificazione nei suoi versi, che possono solo amplificare il suo dolore ed estenderlo ancora più visibilmente alla realtà circostante. Noi lettori sappiamo però che tutto ciò non conta: la sua purezza sta infatti nella fedeltà all'ispirazione poetica e non nella risoluzione dei suoi conflitti interiori. Il poeta puro è colui che è in grado di lasciarsi trasportare dall'energia e dalla potenza della sua ispirazione, che sa tradurla in poesia. Un altro paradosso risulta quindi essere la più efficace conclusione della nostra riflessione sulla poesia campaniana: quello di un «puro artista» che non possiede la poesia pura perché se la possedesse l'energia dell'ispirazione poetica si estinguerebbe e le parole perderebbero la loro carica poetica. Se «essere un grande artista non significa nulla [e] essere un puro artista [è] ciò che importa»<sup>48</sup> quest'ultimo starà sempre al di qua del suo traguardo ideale, dalla purezza della Poesia, potendo coglierne solamente brevissimi accenni.

---

<sup>48</sup> Dino Campana, *Il più lungo giorno*, cit. p. 2.

## Conclusione

Le riflessioni qui svolte sono state stimulate dalla reazione di disorientamento del lettore che, dopo aver passato in rassegna le pagine dei *Canti Orfici*, ha l'impressione di non avere colto il loro vero nucleo di senso. Quest'opera, come possiamo constatare da quanto detto, è ricca di contraddizioni e suggestioni che non indicano nessuna direzione interpretativa convincente. Abbiamo così tentato di ricominciare da capo, dandoci come obiettivo quello di capire perché gli *Orfici* esprimano tale complessità e da dove essa derivi, per tentare di trovare una chiave di interpretazione sufficientemente elastica da riuscire a tenere assieme le contraddizioni campaniane. Non ci siamo proposti, quindi, di risolvere e spiegare tali incoerenze, ma solamente di fornire una prospettiva che possa mettere in risalto la potenza e la dinamica attraverso cui gli elementi e i sentimenti contrastanti esplodono in Campana. Per poter fare ciò in ogni capitolo e nell'intero studio, ci siamo mossi dal più semplice, ciò che a livello interpretativo è facilmente individuabile negli *Orfici*, per arrivare al più complesso, ciò che si nasconde nello stile, nel dettato e nel contenuto della poesia campaniana.

Siamo dunque partiti dal ricordo, perché Campana stesso non nasconde di voler portare alla luce attraverso il ricordo le esperienze passate per sublimarle grazie alla poesia. *La Notte*, *L'incontro di Regolo* e *La Verna* ci hanno fornito le prove a sostegno di questa tesi. Nella prima poesia in prosa infatti il poeta narra della sua adolescenza faentina, dei suoi primi rapporti sessuali con l'ancella e della figura della matrona che sono persone con cui l'autore entrò realmente in contatto oltre che personaggi del suo libro. Anche Regolo è una figura che appare negli *Orfici* manifestando quella sete per l'avventura che anche Campana condivise e anche lui è davvero esistito. Infine *La Verna* è un diario di viaggio in cui il poeta racconta un pellegrinaggio da lui realmente effettuato nei monti della Verna. Analizzando questi testi, tuttavia, sono emersi elementi che contraddicono il concetto stesso di ricordo, e che fanno propendere verso una sospensione del tempo e una trasfigurazione dello spazio. Abbiamo così osservato che attraverso lo stile – caratterizzato da gerundi e da avverbi che sottolineano la ripetitività e la durata – o per mezzo di esplicite formule («e del tempo fu sospeso il corso») il passato viene fissato in un'eternità immobile. Inoltre, i luoghi visitati vengono trasformati dalla potenza mistica della visione e attraverso l'uso dello scorcio e l'insistenza sull'immaterialità delle visioni, in spazi che si estendono all'infinito e che simboleggiano una purezza primigenia. Il Campana visivo che percepisce la realtà e la riproduce sul foglio come un pittore sulla sua tela, diventa un visionario che al contrario trasferisce i suoi turbamenti o le sue emozioni di gioia nel mondo. Non si potrà più dunque parlare di ricordo: le condizioni necessarie perché di ricordo si possa parlare sono state abolite. Non ci sono più né lo spazio né il tempo originari in cui l'esperienza passata si è verificata. È stato necessario dunque riunire tutti i motivi che permettono di escludere il ricordo, e notare che essi (la sospensione del tempo, l'eternizzazione del passato, la trasformazione dello spazio reale in un luogo favoloso e la presenza di creature dotate di caratteri straordinari e divini) rappresentano alcune delle caratteristiche essenziali del mito.

Di mito si è quindi trattato nel secondo capitolo, facendo riferimento ad alcuni dei criteri fondamentali su cui si basa il mito etno-religioso. Questi ultimi sono stati ritrovati negli *Orfici*: il riferimento ai tempi primordiali e favolosi dell'inizio è stato scoperto nella *Pampa* e nella *Verna*, componimenti in cui si trovano allusioni esplicite a elementi vitali, puri e primigeni che sono ritrovati nel paesaggio. Il rapporto con il sacro e il sovrannaturale, poi, importante nel mito, si dà in Campana soprattutto attraverso gli elementi orfici, derivati dalla lettura del libro *Les Grand Initiés* di Schuré, ma anche attraverso i personaggi degli *Orfici* che possiedono caratteri sovrannaturali e propongono una connessione con il divino (la Matrona e l'ancella in modo particolare). In secondo luogo si è osservato che Campana stesso, nel paratesto dell'opera e nelle sue corrispondenze epistolari, tenta di creare diversi *alter ego*, personaggi che sono soprattutto mitologici o che possiedono delle caratteristiche mitiche, come per esempio Orfeo, Faust e il "barbaro". Tuttavia, malgrado le prove della presenza del mito negli *Orfici* ci si accorge che ad esso è sempre associata l'idea di irraggiungibilità. Abbiamo così mostrato che la maggior parte dei miti campaniani sono solamente abbozzati (come nella *Chimera* che ha caratteristiche vaghe e indefinite), che abbiamo sempre brevi frammenti di visioni spirituali (in *Immagini di viaggio e della montagna*) o esperienze di perdita che impediscono di elevarsi al divino (come nella *Notte* in cui il «panorama scheletrico del mondo» ritorna continuamente bloccando l'ascesi). Campana ci è sembrato quindi molto più simile ad Icaro che all'ispirato e semidivino Orfeo, in quanto anch'egli è il simbolo di un'ispirazione che essendo troppo piena di *hybris* non riesce ad elevarsi all'«alto Cielo spirituale» e ricade a terra.

Analizzando più approfonditamente la figura di Icaro in rapporto a quella di Campana, si è giunti alla terza chiave di lettura: quella del doppio ritorno. Quest'ultima prospettiva interpretativa si è rivelata utile per spiegare il movimento ciclico e contraddittorio della poesia campaniana, che alterna contrastanti esperienze di esaltazione e di dolore. Il ritorno si configura in Campana, come in Icaro, secondo due aspetti: uno positivo, costituito dal decollo verso il mito e verso la dimensione eterna e pura ricercata, e uno negativo, definito nella caduta verso il punto di partenza, verso la realtà aspra dalla quale si era partiti. Per giustificare tale dinamica si è fatto riferimento all'itinerario di ascesi che caratterizza il primo ritorno, e che comincia in Campana con uno stimolo sonoro (le parole sussurrate della fanciulla-morte, un coro, il suono di una campana) e si produce attraverso un percorso fisico e spirituale in salita. Il ritorno inteso in senso negativo implica, invece, la perdita della poesia pura che abbiamo visto essere simboleggiata dalla Chimera. Quest'ultima figura sfuggente ed inafferrabile è ciò a cui tutta l'attività del poeta è finalizzata, ed è pura perché permette la conciliazione tra la carne e lo spirito (è dionisiaca e apollinea, ancella e matrona, vergine e regina-madre). Campana non riesce a pervenire ad essa, ed il suo canto disperato è espressione del suo fallimento: è impossibile che la parola poetica si evolva in canti: essa non può che produrre grida disperate. Si è inoltre osservato che il doppio ritorno campaniano è eterno in quanto ad ogni sconfitta succede sempre un'altra ascesi e ad ogni ascesi una caduta. Abbiamo così constatato che tale dinamica circolare ed infinita della poesia campaniana risulta essere molto prossima a quella propria del concetto nietzschiano di Eterno Ritorno.

Al di là della grande e quasi ossessiva ammirazione che Campana provava nei confronti del filosofo nietzschiano, si sono trovate delle forti affinità tra il «pensiero abissale» nietzschiano e il movimento spirale dei versi campaniani soprattutto in alcuni passaggi della *Verna* e nell'inedito *L'infanzia nasce*. Le analisi dei due componimenti hanno messo in luce i punti di contatto tra la poesia campaniana e l'Eterno Ritorno: il rifiuto di una temporalità lineare contrapposta ad una circolarità eterna che implica la ripetizione infinita di dolori e gioie, la coincidenza tra vita e filosofia chiaramente identificabile in Campana e che in Nietzsche si dà nella natura sperimentale dell'Eterno Ritorno (concepito non come un mero concetto filosofico ma come un esperimento da applicare alla vita) e l'importanza dell'infanzia che è per Campana «ritorno di se stessi»<sup>1</sup> e per Nietzsche condizione di accettazione del «pensiero abissale». Ma la modalità più originale attraverso cui Campana è riuscito ad interpretare la dottrina nietzschiana è l'iterazione. Analizzando alcuni componimenti degli *Orfici*, abbiamo constatato che la ripetizione serve a Campana per insistere sull'irrazionalità di un ritorno eterno, emulare le liturgie o i testi religiosi in cui vengono ripetute più volte le stesse formule, e per fissare il divenire producendo l'eternità nella ripetizione continua. *Genova* è il componimento che esprime meglio tutto ciò, in quanto come si è visto l'iterazione vuole creare un movimento spirale che permette alla visione di Grazia di liberarsi dalla contingenza del mondo reale. Infine la connotazione negativa dell'Eterno Ritorno, secondo Nietzsche un grande fardello che l'uomo deve dolorosamente sostenere, si manifesta in Campana attraverso l'ossessività delle sue ripetizioni. I *leitmotive* angosciosi che ritornano continuamente nella *Notte* (il «panorama scheletrico del mondo»), il senso di oppressione che avvolge la stanza de *L'invetriata* prodotto dalle continue anfore e epifore e il grido disperato che il poeta ripete alla fine di *La Chimera*, sono stati i meccanismi che più hanno messo in risalto, all'interno della nostra riflessione, la tragicità dell'Eterno Ritorno. Infine abbiamo dunque concluso il capitolo constatando che tale «doppio ed eterno ritorno» è una prospettiva di lettura molto fruttuosa perché permette di toccare alcuni aspetti problematici di Campana e tenere assieme ricordo e mito senza negarli, ma comprendendoli nella dinamica generale della riflessione. Il primo può essere concepito in senso universale e mistico come un modo per assurgere non al proprio intimo passato ma al passato spirituale del cosmo intero. In tal senso attraverso la memoria si dischiuderebbe il regno della poesia che implica il più originario contatto con la purezza e l'eternità delle cose. Si tratterebbe perciò del primo ritorno, dell'ascesi all'«alto Cielo spirituale». Il mito rappresenta proprio il traguardo a cui il poeta vuole pervenire attraverso il ricordo. Sarà quindi necessario che Campana stesso si trasformi in un eroe mitico per poter essere degno di varcare la soglia che divide il mondo tragico e volgare dal mito puro ed eterno. Ma il poeta rimane «sulla soglia»<sup>2</sup>, come dice Montale, l'accesso alla dimensione ideale che sta al di là della porta gli viene precluso: ecco quindi che avviene il secondo ritorno, la caduta e lo slittamento al punto di partenza. La forza di questa chiave di lettura sta quindi nella sua capacità di dinamizzare gli elementi della poesia campaniana per orientarli verso un obiettivo poetico di poesia pura.

---

<sup>1</sup> Dino Campana, *Opere e contributi*, a c. di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1973, p. 308.

<sup>2</sup> Eugenio Montale, *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1986, p. 258.

Quest'ultimo capitolo avrebbe dovuto essere quello in cui viene fornita finalmente la chiave di lettura più efficace degli *Orfici*, e alla luce di quanto detto nel paragrafo precedente per certi versi possiamo dire di aver raggiunto il nostro obiettivo. Tuttavia non possiamo essere completamente soddisfatti di questa ultima interpretazione dei *Canti Orfici*. Come si può parlare di doppio ritorno se in realtà nessun ritorno è avvenuto? Campana non è infatti pervenuto alla sua poesia pura e nemmeno ritornato definitivamente al punto di partenza. Vero è che nel suo caso il ritorno è valido solo se concepito come eterno, ma il poeta vede l'eternità come qualcosa di stabile, come «un gran porto» silenzioso e tranquillo e non come un vortice ossessivo e perpetuo che non cessa mai di scuotere e percuotere il suo animo. Di fronte a tale problema si è quindi deciso di allontanarsi dai testi per adottare un approccio metariflessivo interrogandosi sulla riflessione che genera la lettura dei *Canti Orfici*. Si è parlato dunque di “etica della lettura” per giungere alla conclusione che concepire la poesia di Campana come egli stesso la considera (una poesia pura, ideale, che recupera l'eternità delle cose) non ci aiuta ad apprezzare il valore artistico della sua opera. Esso infatti consiste proprio nel fatto che i suoi versi impotenti (come impotente è, secondo Ungaretti, ogni parola che tende all'assoluto) falliscono nel proprio slancio verso il Cielo spirituale. Il “limitarsi”, dunque, ad esprimere la potenza della «suggerione» e dell'ispirazione poetica non è affatto il limite in Campana, bensì la vera forza dei *Canti Orfici*.

Per concludere vorremmo proporre una riflessione sull'*incipit* di una poesia del *Quaderno* che riguarda proprio il concetto di limite: «Ho scritto: “si chiuse in una grotta/Arsenio disegnatore di quadri piccoli e grotteschi/Per desolare l'immensità della sua fuga policroma/Attese gnomi e fate/Cantava al ruscello” ecc./Mi chiedo io: ha ciò senso comune»<sup>3</sup>. Campana trascrive nella poesia un'altra poesia, ma poi si blocca e, insicuro del significato e dell'utilità di ciò che ha composto, si chiede se tutto ciò abbia un senso e un valore. Questo componimento giovanile permette di comprendere che l'etica della lettura dell'opera campaniana incoraggia ad una profonda riflessione non solo sui limiti del poeta e della sua parola poetica, ma anche sul valore della scrittura, una scrittura che si auto-critica, che si chiede quale sia il suo senso. In fondo, è da tale dubbio che derivano le grida stesse di disperazione dell'autore<sup>4</sup>, che abbiamo visto essere prodotte dalla scarsa fiducia nella poesia, attività a cui tuttavia l'autore sacrifica la sua esistenza. Ancora una volta Campana ci parla attraverso un contrasto: quello tra la gioia dell'ispirazione poetica incarnata nella «visione di Grazia» che incita alla scrittura e il dolore lacerante che quest'ultima genera nel poeta. Sarebbe interessante in futuro poter sviluppare queste riflessioni più in profondità, analizzando il rapporto conflittuale e sofferto che il poeta marradano vive nei confronti della scrittura, relazione che è più significativamente espressa, forse, nelle raccolte inedite del *Quaderno* e dei *Taccuini faentini*. Se prima Dino Campana simboleggiava l'esperienza singolare dell'ennesimo *poète maudit* tardo-ottocentesco, «oggi noi lo leggiamo diversamente: non come un miracolo dello scrivere, insorto su un fenomeno di vita, bensì come un patetico sinistro ammonimento

---

<sup>3</sup> Enrico Falqui (a cura di), *Inediti*, cit. p. 83.

<sup>4</sup> Soprattutto in *O poesia più tu non tornerai*: «non campane, fischi che lacerano l'azzurro/Non canti, grida». Ivi, p. 65.

della vita che ad un tratto mette in questione l'atto stesso di scrivere, il suo stesso valore, e solo così facendo lo esalta».<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Ruggero Jacobbi, *Invito alla lettura di Campana*, Milano, Mursia, 1976, p. 87.



# Bibliografia

## Opere di Dino Campana

Campana Dino, Opere: Canti Orfici, versi scritti sparsi e pubblicati in vita, inediti, Milano, TEA, 1989.

Campana Dino, Inediti, a cura di Enrico Falqui, Collana Bacheca E-book, 2013.

Campana Dino, Opere e contributi – a cura di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1973.

Campana Dino, Canti Orfici, a cura di Fiorenza Ceragioli, Milano, Rizzoli, 2014.

## Lettere dell'autore e testimonianze

Cacho Millet Gabriel (a cura di), *Dino Campana fuorilegge*, Palermo, Novecento, 1985.

Cacho Millet Gabriel (a cura di), *Lettere di un povero diavolo, carteggio (1903-1931)*, Firenze, Polistampa, 2011.

Cacho Millet Gabriel (a cura di), *Souvenirs d'un pendu - Carteggio 1910-1913*, Napoli, ESI, 1985.

Cacho Millet Gabriel (a cura di), *I portici della poesia: Dino Campana a Bologna*, Bologna, Pàtron editore, 2002.

Papini Giovanni, *Passato Remoto*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1994.

## Biografie

Pariani Carlo, *Vita non romanziata di Dino Campana*, Milano, SE, 2002.

Vassalli Sebastiano, *La Notte della Cometa*, Torino, Einaudi, 2010, (e-book).

## Opere critiche

Asor Rosa Alberto, "I «Canti Orfici» di Dino Campana", in *Letteratura italiana Einaudi. Le Opere*, vol. IV, t. I, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1995.

Barberi Squarotti Giorgio, "Due Chimere: D'Annunzio e Campana" in *Dino Campana «una poesia europea musicale e colorita»*, Giornate di studio Macerata 12-13 maggio 2005, Macerata, Eum edizioni, 2007.

Bazzocchi Marco, *Campana Nietzsche e la puttana sacra*, Lecce, Manni Editore, 2003.

Bo Carlo, "Nel nome di Campana", in *Dino Campana oggi, Atti del Convegno*, (a cura del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux), Firenze 18-19 marzo 1973, Vallecchi, Firenze, 1973.

Bo Carlo, "Dell'infrenabile notte", in *Frontespizio*, 1937, poi in *Otto studi*, Vallecchi, Firenze, 1939.

Bonaffini Luigi, "Ordine e disordine in Campana, «Genova» e la questione della quarta strofa", in *Forum Italicum*, vol. 13, n°3, a cura di Mario Mignone, Center for Italian Studies, Stony Brook, New York, 1979.

Bonifazi Neuro, “L’elaborazione dei *Canti Orfici*”, in *Dino Campana oggi*, (a cura del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieuksseux), Firenze 18-19 marzo 1973, Vallecchi, Firenze, 1973.

Bonifazi Neuro, *Dino Campana, la storia segreta della tragica poesia*, Ravenna, Longo, 2009.

Brigante Paolo, *Ritorno a Campana. Pellegrinaggio ricognitivo Faenza-Marradi-Campigno*, in AA.VV. *Studi in memoria di Paola Mediolì Masotti*, Napoli, Loffredo, 1995.

Contini Gianfranco, “Campana poeta visivo”, in *campanadino*, pubblicato il 18/10/2008, <http://www.campanadino.it/studi/56-campana-poeta-visivo.html>, (consultato online il 23/12/2015).

Contini Gianfranco, “Dino Campana” in *Id. Letteratura dell’Italia Unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968.

Del Serra Maura, “L’evoluzione degli stadi cromatico musicali”, in *Dino Campana oggi*, (a cura del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieuksseux), Firenze 18-19 marzo 1973, Vallecchi, Firenze, 1973.

Del Serra Maura, *Dino Campana*, Venezia, La Nuova Italia, 1974.

Del Serra Maura, *L’immagine aperta*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.

Galimberti Cesare, *Dino Campana*, Milano, Mursia, 1967.

Giri Simona, “I *Canti Orfici*: forme della ripetizione tra temporalità e movimento”, in *Dino Campana «una poesia europea musicale e colorita»*, Macerata, Eum, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e filosofia, 2007.

Jacobbì Ruggero, “L’esilio e la visione”, in *Dino Campana oggi*, (a cura del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieuksseux), Firenze 18-19 marzo 1973, Vallecchi, Firenze, 1973.

Luzi Mauro, “Al di qua e al di là dell’elegia”, in *Dino Campana oggi*, (a cura del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieuksseux), Firenze 18-19 marzo 1973, Vallecchi, Firenze, 1973.

Mileschi Christophe, *Dino Campana : le mystique du chaos*, L’Age d’Homme, Losanna, 2006.

Montale Eugenio, *Sulla poesia*, Mondadori, Milano, 1986.

Parronchi Alessandro, “Genova e ‘ il senso dei colori ’ nella poesia di Campana”, in *Artisti Toscani del Novecento*, Firenze, 1958.

Pasolini Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, Mondadori, Milano, 1999.

Pianigiani Paolo, *Sulle piste di Regolo l’amico di Dino Campana*, “MarradiFREEnews”, pubblicato il 25/07/2011, URL: <http://www.marradifreenews.com/?p=2803>, (consultato online il 29/11/2015).

Poli Diego, “«Barbaro» in Campana”, in *Dino Campana «una poesia europea musicale e colorita»*, Macerata, Eum, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e filosofia, 2007.

Prandi Stefano, “Etica della lettura e dell’interpretazione: alcuni appunti”, in *Versants Rivista svizzera delle letterature romanze*, n° 44 (2003), consultato online il 10/03/16.

Ravagli Federico, *Dino Campana e i goliardi del suo tempo*, Cueb, Bologna, 2002.

Saporiti Sonia, “Orfeo e Dioniso. L’orfismo di Dino Campana e il dibattito sul mito nella Germania del primo Novecento”, in *Dino Campana «una poesia europea musicale e colorita»*, Giornate di studio Macerata 12-13 maggio 2005, Macerata, Eum edizioni, 2007.

Spinelli Monica, “Tra poesia e pittura il suono nuovo di Dino Campana”, in *Croniques italiennes*, n° 23, (02/2012), PDF url: [https://www.academia.edu/2274531/TRA\\_POESIA\\_E\\_PITTURA\\_IL\\_SUONO\\_NUOVO\\_DI\\_DINO\\_CAMPANA](https://www.academia.edu/2274531/TRA_POESIA_E_PITTURA_IL_SUONO_NUOVO_DI_DINO_CAMPANA), (consultato online il 20/01/16).

Stefano Mazzacurati, (*Lo sguardo di Campana*), 19/11/12, <https://www.youtube.com/watch?v=mlV3sopuw7E> (consultato il 20/01/2016).

Zucchi Enrico, “Sul modulo dell’iterazione nei «Canti Orfici» di Campana – Ipotesi teoriche e sondaggi stilistici”, in *Testuale – critica della poesia contemporanea*, n. 56/2015, a cura di G. Campi, A. Gaccione, G. Finzi, (consultato online il 4/04/2016).

## Altri testi consultati e citati

Arthur Rimbaud, *Lettre de Rimbaud à Paul Demeny - 15 mai 1871*.

Alighieri Dante, *La Vita Nova*, Firenze, Sansoni, 1920.

Anceschi Luciano, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Venezia, Marsilio, 1990.

Aristotele, *La Metafisica*, trad. di Giovanni Reale, Milano, Bompiani, 2004.

Capparelli Vincenzo, *La sapienza di Pitagora*, Roma, Edizioni mediterranee, 2003.

Colli Giorgio, *La sapienza greca*, vol. 1, Milano, Adelphi, 1990.

Delaunay Robert, *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957.

Donà Massimo, *Magia e filosofia*, Milano, Bompiani, 2004.

Faggella Emilio, (a cura di), *Esiòdo*, Roma, Stabilimento Tip, 1926.

Foscolo Ugo, *Sonetti*, Milano, Letteratura Einaudi, (consultato online il 1/02/16).

Giraud Frédérique e Émilie Saunier, «La posture littéraire à l'épreuve de deux cas empiriques », in *CONTEXTES* [online], Varia, <http://contextes.revues.org/4892>. (consultato online il 7/02/2016).

Jourdan Fabienne (a cura di), *Le Papyrus de Derveni*, trad. in francese da Fabienne Jourdan, Parigi, Les Belles Lettres, 2003.

Mengaldo Pier Vincenzo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano, 1981.

Monneyron Frédéric, Joël Thomas, *Mythes et littérature*, Parigi, PUF, 2012.

Nietzsche Friedrich, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 2008.

Nietzsche Friedrich, *Epistolario 1885- 1900*, Torino, Einaudi, 1962.

Nietzsche Friedrich, *Frammenti postumi*, Milano, Adelphi, 1976.

Nietzsche Friedrich, *La gaia scienza*, Milano, Einaudi, 1979.

Panella Giuseppe, “Il sublime il non finito, Michelangelo nel Settecento”, in *Non finito Opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University press, 2015.

Pascoli Giovanni, *Il fanciullino*, LiberLiber, 1997, (e-book).

Platone, *Menone*, Roma, edizioni Laterza, 2004.

Prandi Stefano, “Il volo, il desiderio, la caduta: Icaro Nella Lirica italiana e francese del XVI secolo”, in *Italiques*, VII, 2004, URL: /index130.html, (consultato online il 14/02/2016).

Sanguineti Edoardo, *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1971.

Schuré Eduard, *Les Grands Initiés* (1889), Paris, Librairie académique Perrin éditeur, 1935.

Sellier Philippe, “Qu’est-ce qu’un mythe littéraire?”, in *Littérature*, n°55, La farcissure. Intertextualités au XVIème siècle.

Siganos André, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Puf, 1993.

Soffici Ardengo, *Giornale di bordo* (1915), Firenze, Vallecchi, 1921.

Tzukamoto Masanori, “L’éternellement provisoire, la poétique du fragment chez Paul Valéry”, in *Littérature*, n°125, 2002. L’œuvre illimitée. [www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_2002\\_num\\_125\\_1\\_1747](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2002_num_125_1_1747)

Whitman Walt, *The Leaves of Grass*, [1855], The electronic classics Series Hazelton, ed. Jim Manis, 2007-2013

