Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere

Tesi di Laurea

"Sentii con delizia l'uomo nuovo nascere": suggestioni epifaniche nei Canti Orfici di Dino Campana

Relatore
Prof. Fabio Magro

Laureando
Riccardo Cordoni
n° matricola 2049236

Anno Accademico 2024/2025

A ben guardare, è persino ovvio: se la letteratura ci parla,
questo avviene perché ci fa percepire qualcosa che ci riguarda,
che ha a che fare con la nostra vita reale
e con le vite possibili che accompagnano i nostri gesti
e le nostre emozioni.

Gianni Turchetta, *Vita oscura e luminosa di Dino Campana poeta*

Alla mia famiglia

INDICE

INTRODUZIONE **1**

CAPITOLO 1 ..... **3**

Una stella danzante o la vita *3*

L'officina dei Canti Orfici *11*

CAPITOLO 2 ..... **17**

L'orfismo campaniano *17*

Il tempo della memoria *23*

CAPITOLO 3 ..... **28**

Il Viaggio *28*

La Notte *36*

La Donna *44*

CONCLUSIONI **53**

Bibliografia **56**

INTRODUZIONE

Dino Campana occupa un luogo singolare nella nostra modernità letteraria. La sua parabola umana inquieta, quasi febbrile, e la concentrazione pressoché assoluta della sua opera in un solo libro, hanno generato una leggenda che rischia a volte di mettere in ombra la straordinaria consapevolezza formale e la profondità teorica della sua scrittura. Questa tesi nasce dalla volontà di rimettere in asse vita, officina e testo, mostrando come il nomadismo biografico di Campana, il laborioso costruirsi del Libro e la fisionomia "orfica" della sua poetica convergano in un progetto unitario: un libro-mondo che interroga la percezione, il tempo e la memoria attraverso una lingua visionaria e una forma in perenne tensione tra ordine e caos. L'obiettivo è duplice. Da un lato, ricostruire il "cantiere" dei *Canti Orfici*, dalla stagione degli abbozzi alla prima edizione 1914, per chiarire la qualità deliberata (e non solo "ispirata") del lavoro campaniano. Dall'altro, verificare come alcune costanti simboliche (viaggio, notte, donna) e alcune idee-forza (orfismo, eterno ritorno, memoria) strutturino tanto l'immaginario quanto la forma del Libro, generando una fitta trama di riprese, ritorni, variazioni che mettono alla prova, di pagina in pagina, il risultato della vocazione/rivelazione poetica. Nelle pagine che seguono, il percorso si articola lungo tre movimenti, corrispondenti ai capitoli della tesi: biografia e genesi; quadro teorico; analisi tematiche con letture ravvicinate.

Il capitolo sulla biografia, che apre la tesi, non intende cedere alla fascinazione del mito, ma rilegge la "dromomania" campaniana come energia compositiva che trasmigra dalla vita alla pagina. L'instabilità del vivere - i vagabondaggi, gli arresti, gli internamenti, i lavori saltuari, fino alla lunga degenza di Castel Pulci - si traduce in un'immaginazione che fa del cammino e del varco (geografico, sensoriale, mentale) un vero principio costruttivo.

Sul versante filologico, la tesi considera i principali testimoni autografi e para-testuali. La sequenza che qui assumo a cornice comprende, per il periodo preparatorio, il *Quaderno*, il *Taccuinetto faentino*, il *Fascicolo marradese*, le prime uscite sulle riviste «Il Papiro» (1912) e «Il Goliardo» (1913), il manoscritto de *Il Più Lungo Giorno* poi creduto perduto e riemerso pubblicamente nel 1971, oltre alle *Carte Papini* e alle *Carte Bandini* come blocchi prossimi alla fissazione ultima del testo nel '14. L'asse PLG-*Canti Orfici* viene percorso non per ribadire il (falso) mito della riscrittura "a memoria", ma per mostrare continuità e divergenze: se molte

sezioni coincidono, PLG resta un oggetto *in fieri*, con blocchi lasciati volutamente bianchi per futuri innesti; la stampa del 1914 sancisce invece una postura d'autore che, pur nella mobilità interna, fissa un disegno articolato e ambizioso.

Il secondo capitolo del lavoro mette a fuoco la "cifra orfica" della poesia di Campana e il suo rapporto con la memoria, non mera ripresa del vissuto dell'io, ma sostanza visionaria che scompone e ricompone il reale in gradi diversi di *voyance*. In questo quadro, il mito di Orfeo non è un emblema ornamentale, ma l'allegoria di una missione poetica: scendere nel fondo del visibile, tentare l'oltre e tornare con una minima, preziosa quota di rivelazione. Si insiste, inoltre, su una declinazione nietzschiana dell'orfismo campaniano (ebbrezza e sogno, eterno ritorno, amor fati) e sulla dialettica tra contenuto dionisiaco e forma apollinea: ne risulta una poesia insieme estatica e vigilissima, capace di trasformare l'istante epifanico in figura dell'infinito e, simmetricamente, di contrarre l'eterno nell'attimo.

Il terzo capitolo si regge su un'analisi poetica schietta, seguendo tre assi tematici: il viaggio, la notte e la donna. Si cercherà di mostrare come, in Campana, il viaggio non sia un semplice spostamento fisico, ma un'esperienza sensoriale e mentale che intreccia luoghi reali e spazi interiori. Lo vedremo definirsi come principio costitutivo della scrittura: frammenti di ricordi, visioni e percezioni si ricompongono in sequenze non lineari.

La notte si prefigura come spazio iniziatico e simbolico, la cornice prediletta per epifanie e rivelazioni. Funziona come porta sull'oltre: un tempo sospeso in cui la percezione si dilata, le immagini si intensificano e l'eros si intreccia con la conoscenza, generando attimi in cui l'istante si fa simbolo dell'eterno.

Infine, la donna. Campana si misura tanto con un paradigma antico – l'Euridice di Orfeo – quanto con uno già moderno: la "passante" baudelairiana. Vedremo come l'apparizione femminile negli Orfici coincida quasi sempre con l'esperienza della perdita. Epifania e choc, promessa e lutto: l'incontro genera lo slancio e, nello stesso gesto, contempla una distanza inavvicinabile.

CAPITOLO 1

Una stella danzante o la vita

«Dino Campana, poeta, 1885-1932».

Così, essenziale, la lapide in pietra presenta al mondo il poeta marradese.

E "Cosa vuoi dire di più?" commenterà Mario Luzi (Bertolani e Moretti 2007, 109), lasciando intuire quanto inesplicabile sia quella perfetta commistione fra caos, follia, passione e vitalità che ha sagomato l'affascinante parabola esistenziale di Campana.

La vita di un poeta, un uomo per il quale la poesia divenne davvero «la "giustificazione" della sua vita, ciò che le conferisce un senso, e addirittura la dimostrazione stessa della sua esistenza, la prova di fronte al mondo che lui esiste» (Turchetta 2020, 112).

Il viaggio di Campana comincia a Marradi (FI), un borgo di origine cinquecentesca collocato sul versante romagnolo dell'Appennino tosco-emiliano. Già alla fine dell'800, il paese poteva considerarsi fra i «più evoluti della penisola […] se si considera che fu, in ordine di tempo, il terzo comune d'Italia (dopo Torino e Milano) ad essere dotato di illuminazione a energia elettrica» (Scalini 1998, 30-31). Nel 1904, inoltre, la costruzione della linea ferroviaria tra Firenze e Faenza diede un ulteriore slancio economico e commerciale alla città, «per sua stessa natura predisposta ad essere non un punto d'arrivo» (Marchi 2016, 34), quanto piuttosto un utile crocevia.

I primi quindici anni del giovane Dino trascorrono con l'ordinaria serenità propria di qualsiasi famiglia mediamente benestante. Il padre, Giovanni Campana, è insegnante alle scuole elementari; la madre, Francesca Luti, è una casalinga di buona estrazione sociale: stimati e rispettati anche dai compaesani, i due si dedicano amorevolmente al loro primogenito, con particolare attenzione alla sua istruzione. Dopo aver frequentato le scuole elementari a Marradi, Campana si trasferisce a Faenza, in compagnia della madre, per completare terza, quarta e quinta ginnasiale all'Istituto salesiano. Nel 1900-1901, è iscritto in prima liceo presso il Torricelli, sempre a Faenza, ed è proprio in questi anni che si palesano quelli che potremmo interpretare come i primi sintomi di squilibrio per Campana. I risultati scolastici, infatti, registrano un crollo vertiginoso, compresa la condotta. Dino non viene ammesso all'anno seguente. Per tutta risposta, Giovanni e Francesca fanno proseguire privatamente gli studi al figlio, che si trasferisce al Convitto Civico di Carmagnola ottenendo, due anni più tardi, il diploma di maturità. Parimenti, anche il profilo socio-comportamentale del quindicenne

Campana manifesta delle stranezze: soprattutto nell'ambiente familiare Dino «mostra bruschi sbalzi d'umore immotivati» (Turchetta 2020, 61), inizialmente interpretati come «comuni manifestazioni di irrequietezza e nervosismo di un quindicenne troppo sensibile» (Ibid.), alle prese con una parentesi transitoria di per sé estremamente complessa e delicata per chiunque. I genitori vengono rassicurati anche dal dottor Testi, noto medico faentino, il primo ad aver visitato il giovane poeta.

Grande attenzione, a questo punto, va data al delicatissimo rapporto fra Campana e la madre, bersaglio principale della sua aggressività. Gianni Turchetta, nel suo lavoro d'investigazione biografica, ha un giudizio cristallino sul tema: «questo rapporto ha evidentemente un peso decisivo negli squilibri del futuro poeta» (Ivi, 67). Oltre alla nascita, nel 1887, del fratellino Manlio, sul quale Francesca dirottò tutte le sue attenzioni, a destabilizzare fortemente Dino sarebbero stati i frequenti episodi di vagabondaggio messi in atto proprio dalla mamma, la quale, senza apparenti motivazioni, si assentava da casa per giorni. Così, la tendenza a eterne "partenze" e "ritorni" in Campana, che proprio ora, maggiorenne, inizia anch'egli compulsivamente ad attuare, diviene una costante inscindibile, tanto nella vita quanto nella poesia. Di nuovo «Tutto sommato, non vedo nessuna vera contraddizione rilevante nel constatare che i disagi e le sofferenze di Dino derivino in una certa misura (pur se non esclusivamente) dai suoi rapporti con la madre» (Ivi, 68).

Concluso il liceo, segue un periodo fortemente caotico. Tanto per cominciare, a detta di Campana, nell'estate del 1903 trascorre un mese in galera a Parma, probabilmente a seguito di una rissa.[1] Si inaugura così la serie di brevi e frequenti reclusioni che lo accompagneranno per gran parte della sua vita. Nell'autunno dello stesso anno Campana presenta domanda all'università di Bologna per iscriversi alla facoltà di Chimica, indotto dai genitori, i quali avevano da poco acquistato una farmacia per garantire un futuro ai due figli. Al contempo, egli pare incuriosito dall'ambiente militare. I primi sei mesi del 1904 lo vedono arruolato come allievo ufficiale, ma non avendo superato gli esami necessari ad ottenere il grado di sergente, viene prosciolto dal servizio. Riprende dunque a dedicarsi agli studi, con scarsi risultati. Nel gennaio del 1905 chiede il trasferimento a Chimica farmaceutica presso l'Istituto

[1] Il poeta riporta quest'episodio non solo al dottor Pariani, ma anche in un testo del 1916, le *Storie*. Tuttavia, nei registri del carcere di Parma non risulta alcuna reclusione di Campana in questo periodo.

di studi superiori di Firenze, nel quale rimane solo pochi mesi. Per l'anno accademico 1905-1906 sarà nuovamente a Bologna.

Come dimostrano i registri delle consultazioni bibliotecarie, Campana prova sinceramente ad applicarsi, ma i sempre più frequenti episodi di vagabondaggio e aggressività convincono il padre a consultare Giovanni Vitali, un illustre professore di Bologna. La prima diagnosi che abbiamo recita lapidaria: «Si tratta di una forma psichica a base di esaltazione, per cui si rende necessario il riposo intellettuale, l'isolamento affettivo e morale, e l'uso di preparati bromici» (Pariani 1978, 21). Indubbiamente questo non inibisce Campana, tutto il contrario! A quest'altezza cronologica possiamo affermare con certezza che i suoi itinerari si fanno sempre più estesi: «non siamo quasi mai in grado di seguirne puntualmente i percorsi» (Turchetta 2020, 122), ma la documentazione pervenutaci «dalle autorità di polizia, con relativi fermi, fogli di via, qualche volta incarcerazioni vere e proprie» (Ibid.) ci restituisce un quadro piuttosto completo. Arriva a Milano, proseguendo poi per la Svizzera. Si muove spesso a piedi, godendo delle suggestioni del paesaggio, vivendo il viaggio come un rinnovamento, una purificazione intima e profonda.

Dal sindaco di Bignasco, Canton Ticino, veniamo a sapere che Campana, nell'estate del 1906, ha il desiderio di andare a studiare in Svizzera (Millet 1985, 39). La scarsa disponibilità economica però, unitamente all'irrefrenabile dromomania, lo riportano a Marradi. Da qui vuole subito ripartire per raggiungere Parigi. Il 30 luglio, di ritorno dalla Francia, viene fermato a Firenze dalla polizia, la quale lo rispedisce a casa. La situazione è oramai insostenibile e i genitori di Campana prendono una decisione drastica: è il 5 settembre quando il ventunenne Campana viene internato nel manicomio di Imola, dal quale esce il 31 ottobre.

In quello stesso autunno, Campana si iscrive ancora a Chimica pura, ma questo nuovo intervallo bolognese ha vita breve: Dino sta già prendendo consapevolezza della propria inclinazione alla poesia e sente la necessità di plasmare autonomamente il proprio destino.

Dopo un anno trascorso in relativa tranquillità, l'iscrizione all'università non viene rinnovata; ci si ingegna piuttosto per ottenere i documenti indispensabili ad un viaggio transoceanico. Fra il settembre e l'ottobre del 1907, accompagnato dall'amato zio Torquato e dal fratello Manlio, Campana parte da Genova alla volta di Buenos Aires, approdando probabilmente nella vicina Montevideo. Nonostante i genitori avessero garantito a Dino un alloggio presso una famiglia amica, egli non tarda a sparire, incaricando «uno sconosciuto» (Turchetta 2020, 163) di ritirare i suoi bagagli e avvisare che sarebbe partito verso la Pampa.

Per circa otto mesi, Campana vive quello che definirà uno dei periodi più felici della sua vita, esercitando i mestieri più disparati: «l'arrotino, il suonatore di triangolo in una banda della marina mercantile argentina, il "portiere in un circolo della capitale", il pompiere-poliziotto […] e poi lo sterratore nelle ferrovie […], dormendo in tende lungo i tracciati in allestimento» (Ivi, 166-167). Torna in Europa verso la fine del 1908 «allegro, espansivo come non era stato mai, e raccontava le sue faticate avventure» (Ravagli 1954).

Purtroppo, da poco rincasato, pare rendersi nuovamente protagonista dei già conosciuti episodi di aggressività; nei primi mesi del 1909 viene infatti ricoverato più e più volte in una clinica fiorentina, dalla quale cessa il via vai certamente verso i primi di maggio.

In seguito, da consuetudine, Campana si rimette in viaggio, come testimoniano ancora i vari «fermi, arresti e fogli di via» (Turchetta 2020, 176). In ottobre lo ritroviamo a Parigi; fra novembre e dicembre a Bruxelles, dove prima lo avrebbero incarcerato per circa due mesi,[2] per poi trasferirlo nella Maison de santé Saint Bernard, una «specie di casa di salute» (Pariani 1978, 59), nella quale rimane fino a metà giugno 1910.

Doveroso evidenziare che, in questa occasione, la famiglia cercò fermamente di impedire il ritorno in patria del figlio, sollecitato invece dalle autorità italiane, o perlomeno chiesero di far internare il «demente» (Millet 1985, 83-84) in un'altra casa di salute del territorio nazionale, senza passare per Marradi. Lo scambio epistolare fra Bruxelles e Firenze prosegue per un paio di mesi, ma Campana viene rispedito a casa in quanto «riconosciuto sano di mente» (Ivi, 85). È assai complesso ripercorrere gli spostamenti di Dino nei due anni successivi. Sembrano alternarsi periodi in cui viaggia moltissimo, percorrendo anche distanze notevoli (Svizzera, Francia, forse la Russia), ad altri dove prende attivamente parte alla vita sociale marradese.

Esente da ogni dubbio è la sua vocazione poetica. Nel 1911 «il progetto lungamente maturato del "Libro" sta cominciando davvero a prendere corpo, e Campana ha scelto […] la direzione da dare alla propria esistenza» (Turchetta 2020, 195). Da questo momento in poi, ogni sua vicenda includerà sullo sfondo la continua necessità di scrivere e pubblicare quelli che Dino non sente come puri esercizi di stile, ma porzioni fedelissime della sua interiorità:

---

[2] Analogamente a quanto accaduto per la reclusione a Parma, i registri di Saint-Gilles non presentano ufficialmente il nome di Campana. Al contrario, è accertata la sua presenza alla Maison de santé Saint Bernard.

> Egli infatti pensa (e non solo metaforicamente, ma alla lettera) che i suoi scritti siano se stesso. La stessa profondità della sua vocazione poetica e la sua eticità si proiettano pressoché senza mediazioni sulla sua percezione di sé, sulla consistenza stessa della sua identità. Conseguentemente (o, forse, preliminarmente) egli dubita di esistere (e quindi anche, nei futuri deliri di persecuzione, di essere assassinato), dal momento che i suoi testi non sono ancora stati pubblicati, cioè non esistono, non hanno realtà pubblica, non sono socialmente conosciuti e riconosciuti.[3]

Fra il 1911 e il 1912 Campana si cimenta in due curiose prove, tentando prima di ottenere la qualifica per insegnare la lingua francese, poi quella per entrare nel corpo di polizia; testimonianze del sincero proposito di recuperare una normale socialità. Con grande rammarico non ne supera nessuna, ma sorprende tutti iscrivendosi nuovamente alla facoltà di Chimica a Bologna, dopo ben cinque anni dalla sua ultima rinuncia. A Bologna Campana frequenta i "goliardi", giovani studenti a lui intellettualmente congeniali. Proprio loro incentivarono gli esordi letterari del poeta marradese, il quale fece le sue prime pubblicazioni sui giornali studenteschi goliardici. Dopo appena un anno però, chiede il trasferimento all'Università di Genova, sempre in Chimica pura. Da tempo la città esercitava un fascino irresistibile su Campana, il quale può finalmente abbandonarsi fra il «paesaggio del porto e la vita dei bassifondi» (Jacobbi 1976, 23).

Per tutto il 1913 Campana procede a redigere quello che sarà *Il Più Lungo Giorno*, il manoscritto originario che precede i *Canti Orfici*. A dicembre si incammina verso Firenze con l'obiettivo di consegnare il suo preziosissimo volume a Giovanni Papini, scrittore e fondatore della rivista letteraria *Lacerba*. Questo gli promise la stampa, senza tener fede alla parola data. Per quattro mesi Campana si angustia; vuole indietro il suo manoscritto, che nel frattempo Papini aveva consegnato ad Ardengo Soffici, suo amico e collaboratore. Quest'ultimo gli comunica infine di averlo smarrito durante un trasloco.

Campana «vive lo smarrimento del manoscritto né più né meno che come un assassinio» (Turchetta 2020, 258), e a ragione l'autore precisa convintamente che «non c'è nessuna possibilità di sminuire, di sottovalutare il peso determinante di questo evento, o per meglio dire di questa catastrofe decisiva nell'evoluzione, o nell'involuzione della condizione psichica di Campana» (Ibid.).

---

[3] Turchetta 2020, 214

La reazione è impressionante per tenacia e determinazione: «Mi decisi di riscriverlo a memoria, giurando di vendicarmi se avevo vita» (Millet 2011, 133). Da puntualizzare come, quasi certamente, Dino lavorò ai futuri *Canti Orfici* avvalendosi dei suoi numerosi abbozzi.
Nella prima metà del 1914 il nuovo Libro prende forma. Campana lo scrive mentre si sposta di frequente, in particolare verso Berna. Il 6 giugno 1914 viene firmato il contratto per la stampa presso la tipografia marradese di Bruno Ravagli, e appena un mese dopo il volume è pronto. Immediatamente Campana si ingegna per consegnare di persona o spedire il suo lavoro a quante più conoscenze possibile. Si reca a Firenze, «comincia a frequentare con una certa regolarità i circoli intellettuali dei caffè fiorentini, e vi stabilisce anche, in qualche caso, relazioni umane di una certa consistenza» (Turchetta 2020, 301). Lavora per un breve periodo come traduttore per Papini, con il quale aveva recuperato i rapporti, ma verso la fine dell'anno torna preda dell'inquietudine, ricominciando le sue peregrinazioni. È probabile che in questo ebbe un peso decisivo la relativa «delusione per i risultati ottenuti dei *Canti Orfici*: tutto sommato molto scarsi sul piano pratico, benché rilevanti su quello critico» (Ivi, 313).
Torino, Marradi, La Spezia, Sardegna, ancora Torino. Al confine con la Francia viene fermato, rimane allora in Svizzera. Nell'aprile 1915 è operaio straordinario per il Comitato delle società italiane: alterna ore di durissimo lavoro con lo studio nelle ricche, aggiornate biblioteche di Ginevra. Il 6 maggio viene licenziato; a fine mese torna prima a Bologna e poi a Firenze, dove si presenta come volontario all'Ufficio di leva: l'Italia era appena entrata in guerra contro l'Austria. Reputato inadatto al servizio, la sua richiesta viene respinta. L'ennesima frustrazione per un uomo sempre più sofferente in corpo e spirito.
Fra ottobre e dicembre viene ricoverato all'ospedale di Marradi per un'apparente nefrite, ma a tormentarlo maggiormente sono l'impossibilità di muoversi e le onnipresenti manie persecutorie. Ad aprile 1916 è obbligato dalle ristrettezze economiche a tornare in famiglia, trasferitasi ora a Lastra a Signa, a pochi chilometri da Firenze. «È sfiduciato, avvilito, depresso: le sue condizioni fisiche sono ancora precarie, e, quanto alla poesia, manco a parlarne, gli riesce ancora pressoché impossibile scrivere» (Ivi, 343). Per circa un mese affitta una camera a Livorno, sperando di trarre giovamento dal mare. Nemmeno in quella circostanza Campana trova pace: per ben due volte viene condotto in questura ed interrogato, con il sospetto di essere una spia tedesca per via del suo aspetto trasandato e della sua fulva capigliatura. Chiaramente dagli interrogatori non risulta nulla e Dino, stizzito, lascia Livorno.

Si apre ora la parentesi conclusiva della vita del poeta, quella che custodisce il burrascoso amore con Rina Faccio: Sibilla Aleramo. Se non altro l'ultima, essenziale esperienza profonda e intensa che la vita concesse a Dino prima del suo definitivo internamento. Sarebbe inopportuno, in questa sede, riportare puntualmente gli innumerevoli tentativi che i due fecero per imparare a volersi bene, a sostenersi nonostante le sempre precarie condizioni economiche e di salute (anche Sibilla era piuttosto cagionevole). Lei lo amò di un amore puro, "adolescenzialmente" viscerale, perdonando le continue violenze che subiva.

Sibilla scorgeva in Dino la sofferenza del fanciullo indifeso, nutriva per lui la stima che pochissimi (o forse nessuno) gli avevano accordato. Condivideva, insomma, l'immenso dolore di chi non ha mai trovato il proprio posto nel mondo.

> Ma ti scrivo perché c'è una verità che ti voglio aver detto, che forse ti entrerà in petto ora che te la dico di lontano e senza più speranza di rivederti.
> Dino, io e te ci siamo amati come non era possibile amarsi di più, come nessuno potrà mai amare di più.
> Dino, e il dolore non importa, e non importa la morte.
> Io sono già fuori della vita, anche se piango ancora.
> Dino, fa di salvare nella tua anima il ricordo del nostro amore, poi che non hai saputo voler salvare l'amore della vita, fa di portarlo nell'eternità com'io lo porterò!
> Dino, che Dio ti guardi.[4]

Ci si potrebbe chiedere se, o in qual misura, la relazione con l'Aleramo abbia catalizzato l'inconfutabile manifestazione della pazzia di Dino. Sta di fatto che nel gennaio del 1917, dopo appena sei mesi dal primo incontro con la scrittrice, Campana viene sollecitato dai suoi affetti più cari (Sibilla *in primis*) a farsi visitare dal professor Tanzi, luminare ordinario dell'Università di Firenze. La diagnosi di "neurastenia acuta" non stupisce nessuno, ma scarseggiano le risorse per il prescritto "lungo soggiorno in una casa di salute"; Dino viene gentilmente ospitato in Val di Susa, per qualche settimana, da due amici coniugi.

I mesi successivi sono strazianti: Sibilla, sebbene innamorata, fugge continuamente da Campana che, sempre meno lucido, è incapace di contenere deliri ed ambivalenze emotive. L'ultimo, commovente incontro fra i due avvenne il 13 settembre nel carcere di Novara, dove frattanto il poeta era stato rinchiuso, come di consueto, per vagabondaggio e

---

[4] Aleramo 2000, 104

insufficienza di documenti. Da quel momento Sibilla cercò in definitiva di uscire dalla vita di Dino, non per mancanza d'affezione di certo, bensì per tutelarsi e tutelare il suo amato.
«Ma, nessuno, nessuno m'ha amata mai con pari impeto, m'ha al par di lui avvolta per una stagione nel velo attraverso il quale tutte le cose eterne vibrano e sorridono» (Aleramo 1927, 125).
Si giunge, infine, al 12 gennaio 1918; Campana viene internato al manicomio provinciale di San Salvi (FI) per un'aggressione. Fra la primavera e l'estate sarà trasferito a Castel Pulci, dove trascorrerà i suoi ultimi quattordici anni.
Spendendo le ultime parole sulla vita del poeta, si noti come gli anni di degenza nell'ospedale psichiatrico furono, tutto sommato, piuttosto tranquilli. Alcuni episodi di aggressività si circoscrissero solo ai primi mesi, dopo i quali Campana diventerà, a poco a poco, «una sorta di malato modello; tranquillo, solitario, non dà fastidio a nessuno» (Turchetta 2020, 415).
Nel tempo, Dino si guadagna la stima e il rispetto di medici ed infermieri, che non nascondono la loro ammirazione verso questo individuo così colto, tormentato e dall'aura decisamente superiore. A Castel Pulci lo visita spesso, fra il 1926 e il 1930, il dottor Carlo Pariani, al quale dobbiamo il merito della *Vita non romanzata di Dino Campana*, un ricco documento dove lo psichiatra riporta i contenuti dei loro colloqui alla luce dell'influenza della psicopatia sull'ingegno del poeta.
Campana legge moltissimo, veste in modo dignitoso e pulito, alternando tristemente una straordinaria lucidità a idee deliranti. Non riesce più a scrivere nulla dentro al manicomio, perfettamente consapevole della sua condizione: «Ero una volta scrittore ma ho dovuto smettere per la mente indebolita. Non connetto le idee, non seguo» (Pariani 1978, 31).
Si spegne il 1° marzo 1932, probabilmente a causa di un'infezione setticemica, ma le circostanze della sua morte non sono mai state chiarite con certezza.
«Una volta di più Campana sembra condannato alla leggenda».[5]

[5] Turchetta 2020, 432

L'officina dei Canti Orfici

La datazione delle prime composizioni di Campana è stata, a ben guardare, una delle sfide più ardue affrontate dagli studiosi che si sono confrontati con il poeta marradese; i materiali a disposizione sono, tutto sommato, scarsi e differentemente interpretabili. Turchetta, muovendosi fra le laconiche eredità poetiche campaniane, ha raccolto in un'edizione critico-diplomatica tutto ciò che di suo pugno scrisse Campana.

Ora, senza la pretesa di condensarne l'enorme lavoro filologico, si cercherà di tracciare un agile percorso che individui con chiarezza le tappe principali che portarono alla pubblicazione dei *Canti Orfici* (CO), scrutando anche le produzioni che li seguirono.

Sul piano cronologico, la più antica testimonianza del noviziato poetico di Campana è data dal *Quaderno*, un comune libricino scolastico riesumato dai suoi familiari nella casa natale di Marradi. Il fratello di Dino, Manlio, lo donò al critico e scrittore Enrico Falqui nel 1941, il quale curò la prima edizione integrale del manoscritto, pubblicata l'anno seguente negli *Inediti*. Inspiegabilmente, dopo la pubblicazione di Falqui, il quadernetto originario andò perduto; tuttavia, possiamo farci un'idea «estremamente approssimativa delle caratteristiche di questi testi […] guardando le foto di alcune pagine del *Quaderno* collocate dal curatore nell'*Appendice* al volume citato» (Turchetta 2020, 191).

Ciò che emerge dai materiali a nostra disposizione è un preziosissimo *corpus* di 43 testi, di cui 42 in versi, sui quali Campana torna «a più riprese e in tempi diversi (come lasciano supporre gl'inchiostri di differente colore, le correzioni e le varianti)» (Falqui 1960, 81). Di questi, buona parte è costituita da abbozzi di CO, sebbene ancora ben lontani dalla loro elaborazione finale. Nonostante il testo sia densamente emendato, Giorgio Grillo (1990), nella sua edizione critica degli Orfici, non presenta il *Quaderno* come una semplice carta di lavoro, ma vi scorge piuttosto un embrionale progetto coerente e compatto, una sorta di "canzoniere". A corroborare questo parere sarebbero le diverse copie in pulito di alcuni testi, segno di un lavorio protratto nel tempo e comprensivo di fasi differenti. Datare con certezza un testimone a tal punto stratificato è un'operazione altamente complessa, eppure, con tutta probabilità, «i testi documentano, anzitutto, una fase di elaborazione decisamente anteriore non solo a CO, ma a tutti gli altri testimoni a nostra disposizione» (Turchetta 2024, 1151).

Se si ipotizza, come è stato fatto, che la sistemazione dei componimenti sul supporto fisico corrisponda alla loro successione temporale, un'indicazione cronologica chiave è data dalle numerose impressioni legate all'Argentina, che suggerirebbero una stesura posteriore a quel viaggio, dunque 1909-1912. Queste impressioni, però, sono presenti solo nella seconda metà

del *Quaderno*; è lecito ipotizzare, quindi, che i testi più antichi possano essere collocati due, o al massimo tre, anni più addietro. Per congettura, siamo arrivati al 1906, tutto sommato in linea col periodo indicato da Campana stesso in un colloquio con Pariani: «Viaggiando avevo delle impressioni d'arte; le scrissi. […] La prima: avrò avuto vent'anni» (Pariani 1978, 48-49).

Se muoversi all'interno del *Quaderno* fu sfida impegnativa, ancor più zelo richiese «il deciframento di un simile ingarbugliatissimo brogliaccio», citando Falqui (1960, 134) in riferimento al *Taccuinetto faentino*, un testimone indispensabile per comprendere il *modus operandi* campaniano nella costruzione dei *Canti Orfici*. Anche questo fu consegnato da Manlio a Falqui nel 1959, e Domenico De Robertis lo pubblicò in forma diplomatica l'anno successivo. Viene descritto dal curatore come un discreto e logoro quadernetto «del tipo di quelli sui quali i clienti si fanno segnare dal bottegaio i debiti della spesa giornaliera […] dagli angoli arrotondati, rivestito di tela cerata nera, ora assai logora» (De Robertis 1960, 17). L'appellativo "faentino" si deve a due elementi: i consistenti riferimenti alla città di Faenza, i quali occupano 32 facciate su 73, e la presenza sul piatto inferiore del timbro di una cartoleria faentina. La grafia, i differenti materiali scrittori, la caotica impaginazione, sono tutti elementi che inducono a pensare come questo sia stato un supporto privatissimo per Campana, utilizzato per annotare, chiosare, compulsare qualunque spunto la sua finezza poetica ispirasse, di sicuro anche durante i suoi lunghi spostamenti.

Come rileva Turchetta (2024, 1227), «l'esigenza di individuarne con precisione la cronologia rischia di contraddire proprio le caratteristiche fisiche del manoscritto»; tuttavia, per dovere intellettuale, è bene notare che le analisi testuali suggeriscono un periodo di redazione compreso fra gli inizi del 1912 e la prima metà del 1913. Una datazione più tarda implicherebbe l'ipotesi, poco plausibile, che Campana abbia lavorato contemporaneamente al *Taccuinetto,* al *Più Lungo Giorno* e due fascicoli destinati a Papini, che vedremo più avanti.

Nell'agosto 1942 Manlio consegna a Federico Ravagli, scrittore e giornalista, il cosiddetto *Fascicolo marradese*, «cinque fogli protocollo rigati […], per un totale di 18 facciate, perché il secondo foglio, strappato con precisione lungo la piegatura, ne ha soltanto due» (Ivi, 1243). Gli strappi lungo il dorso fanno supporre che, in origine, il fascicolo fosse di proporzioni maggiori. L'inserto è accompagnato, inoltre, da un foglietto volante a quadretti scritto su entrambe le facciate.

Le lezioni riportate dal *marradese* sono di importanza cruciale, perché rivelano uno stato redazionale da giudicarsi prossimo ad un'elaborazione finale, decisamente meno frammentato rispetto al *Taccuinetto faentino*. Importante notare, poi, come l'inchiostro

utilizzato sia il medesimo su tutti i fogli, fatta eccezione per una piccola parte in grafite, indice di una produzione contratta nel tempo. Cronologicamente ci sono pochi dubbi: il fascicolo «si colloca, con pochi margini di incertezza, nel periodo di ritorno di Campana a Bologna, cioè dall'autunno del 1912, arrivando fino […] all'estate del 1913» (Ivi, 1244).

Veniamo ora ai materiali che segnano ufficialmente la presenza pubblica di Campana come poeta. Sappiamo, difatti, che l'8 dicembre 1912, sul periodico goliardico "Il Papiro", escono *Montagna - La Chimera, Le Cafard* e *DUALISMO - Ricordi di un vagabondo*, firmati rispettivamente Campanone, Campanula e Din Don; secondo l'uso della rivista, che riservava il privilegio della firma unicamente ai collaboratori.

A portare, per la prima volta, la firma completa dell'autore sarà *TORRE ROSSA – SCORCIO*, pubblicata il 18-20 febbraio dell'anno seguente su "Il Goliardo". Quest'ultima consta dei primi otto paragrafi che troveremo ne *La Notte* degli Orfici, ma pare, da quanto riporta Ravagli (1942), che gran parte del componimento fosse già pronta al tempo: «Il manoscritto che Campana mi consegnò pel "Goliardo" era un grosso fascio di cartelle: chi sa, forse tutta la prima parte di "La notte". Non potendo essere stampato per intero, fissammo d'accordo il punto al quale si sarebbe arrestata la pubblicazione» (Ivi, 122).

Si tratta, dunque, di quattro lezioni molto vicine alla stesura finale e, in assoluto, sono i testimoni di datazione certa più antichi che abbiamo.

Come è noto, il passo successivo nei progetti di Campana, sarebbe stato quello di pubblicare finalmente il suo Libro. Nel dicembre del 1913 consegna il manoscritto de *Il Più Lungo Giorno* a Papini e Soffici, sperando quantomeno in un giudizio positivo. La vicenda la conosciamo: Soffici durante un trasloco smarrisce il volume, Campana dovrà metter mano nuovamente a tutti i suoi lavori, stampando i *Canti Orfici* nell'estate del 1914.

Con grande sorpresa nel 1971 la figlia di Ardengo, Valeria Soffici, trova fra le carte del padre il manoscritto; l'annuncio verrà dato sul *Corriere della Sera* da Mario Luzi. Ciò che si seppe più tardi ha dell'incredibile. «Luigi Cavallo, acuto studioso di Soffici, aveva infatti visto il manoscritto fra le carte di quest'ultimo […], fin dal 1965, un anno dopo la sua morte. […] "Molto probabilmente Soffici aveva individuato il manoscritto da tempo, forse nel 1947 quando riordinò le sue carte nel secondo dopoguerra ma non aveva ancora deciso cosa farne"» (Turchetta 2020, 257). Dal 2005 *Il Più Lungo Giorno* (PLG) è conservato nella Biblioteca Marucelliana di Firenze.

Con il suo ritrovamento viene sfatato il mito, diffuso dallo stesso Campana, della ricostruzione a memoria del Libro. CO, infatti, presenta numerose parti perfettamente sovrapponibili a PLG, non solo nella lezione, ma anche nell'articolazione strutturale, a riprova del sicuro ricorso a materiali di sostegno. Appare chiaramente come PLG sia, in sostanza, una copia in bella pensata per una lettura fruibile, visto lo scopo al quale doveva assolvere.

Detto ciò, non bisogna cedere alla tentazione di affibbiare precipitosamente a PLG il titolo di "predecessore" dei *Canti Orfici*, o attribuire a questi un rapporto di strettissima figliolanza con il "manoscritto originario". I due sono di certo molto simili, ma presentano un'anima piuttosto diversa: «Si pensi anzitutto ai blocchi di pagine bianche, pur se in numero limitato. Sono lì, è chiaro, proprio per consentire l'inserimento di ulteriori testi» (Turchetta 2024, 1264); testi che in PLG sono sensibilmente meno rispetto a CO (18 contro 29), molti senza dubbio già pronti o quasi, per i quali Campana immaginava, forse, un futuro diverso.

«È quindi piuttosto evidente che PLG, pur se mosso da intenti di sistemazione, resta un testo non solo vistosamente provvisorio, ma anche redatto consapevolmente come tale» (Ivi, 1263), e ancora, «non pare azzardato pensare che, se Papini e Soffici avessero accettato PLG per la stampa, Campana come minimo non gliel'avrebbe lasciato così come lo vediamo oggi» (Ivi, 1265).

Opportuno citare, infine, le Carte Papini (CaPa) e le Carte Bandini (CaBa), ultimi esemplari autografi precedenti a CO. Le CaPa si compongono di due fascicoli tramandanti delle redazioni piuttosto ordinate di quattro testi, tre nel primo e uno nel secondo.

I componimenti dell'autografo I sono completamente assenti in PLG ma inclusi in CO, dato di grande rilevanza considerando la medesima altezza cronologica in cui vennero realizzati; l'autografo II contiene una redazione di *Pampa* corrispondente a quella di PLG. Da quanto sappiamo, è assai probabile che questi due fascicoli siano solo una parte del materiale che Campana consegnò a Papini insieme a *Il Più Lungo Giorno*. Infatti, quando il poeta solleciterà la restituzione dei suoi lavori, Papini risponde: «Ho frugato in tutte le mie carte e ho trovato soltanto questi che le metto qui dentro. Tutti gli altri sono a casa di Soffici» (Turchetta 2024, 573).

Luigi Bandini (Marradi 1892 – Firenze 1952) fu uno dei pochi, veri amici di Campana.

Fra tutti i documenti campaniani da lui ereditati, di nostro maggior interesse è un fascicolo formato da «tre mezzi fogli di carta protocollo a righe (31x21) più un quarto mezzo foglio senza rigatura, con numerose macchie e qualche strappo» (Ivi, p. 1302).

In essi si legge, fra gli altri scritti, una versione ben ordinata dei *Notturni*, eccezionalmente più simile a CO che a PLG. Secondo Grillo (1990), le CaBa «rappresentano quasi con certezza il manoscritto su cui fu condotta l'edizione 1914» (Ivi, XIV).

Varchiamo adesso il limite che segna il periodo aureo della produzione campaniana. Estate 1914: Dino è riuscito, infine, a pubblicare i suoi *Canti Orfici*, è riuscito a *farsi* pubblicare, non è più un *uomo inedito*. Ma la sua tormentata avventura poetica non termina qui. Campana è stato riconosciuto socialmente, nel bene o nel male, come scrittore; per lui inizia ora una stagione favorevole, in cui gli apriranno timidamente le porte alcune riviste. Questi spazi periodici, veri crocevia culturali dell'Italia del primo Novecento, rappresentano non soltanto luoghi di diffusione letteraria, ma autentici laboratori di idee, in cui si intrecciano sperimentazione stilistica, dibattito critico e presa di posizione politica o estetica. Offrono a Campana non solo la possibilità di pubblicare nuovi testi, ma anche di misurarsi indirettamente con il fermento culturale del tempo, entrando, seppur ai margini, in una rete di relazioni intellettuali più ampia. Escono alcuni suoi lavori su "La Riviera Ligure", "La Voce" e "Lacerba" (*Versi e prose sparsi*), altri ancora, donati ad amici e conoscenti, rimarranno a lungo inediti. Ciò che emerge con chiarezza, principalmente dalle testimonianze epistolari, è l'insoddisfazione per gli esiti raggiunti da CO, accompagnati dal desiderio, mai realizzato, di una nuova edizione del Libro.

Fra gli autografi immediatamente successivi a CO spicca per importanza il *Taccuino Matacotta*: «Si tratta di un taccuino di formato tascabile (14,7x9,7), di fogli bianchi a quadretti piccoli, con angoli stondati, coperto da una tela cerata nera. All'inizio e alla fine del taccuino sono stati inseriti dei risvolti, fabbricati piegando a metà due fogli A5 senza quadrettatura, di carta giallognola o bianca molto ingiallita, ottenendo così per ciascuno quattro facciate» (Turchetta 2024, 1341). Il quaderno venne donato da Campana a Sibilla, la quale lo diede, a sua volta, al poeta e giornalista Franco Matacotta, durante la loro lunga relazione (1936-1946). Insieme al *Taccuinetto faentino*, questo manoscritto è senza dubbio l'autografo campaniano di maggior complessità, terribilmente problematico nella sua decodificazione a causa delle numerose stratificazioni di scrittura che, a volte, arrivano fino a quattro livelli.

Turchetta (2024) nota come il poeta, in alcuni casi, sovrascriva lo stesso testo con una versione aggiornata, ma in molti altri il testo sottostante è coperto da uno del tutto differente. Di certo, Campana faceva ciò solo dopo aver copiato altrove il componimento precedente. Alla luce di questo, è evidente la sua natura di quaderno da lavoro assai privato, il principale testimone dell'elaborazione dei *Versi e prose sparsi*.

Poco altro, a questo punto, esce dalla penna di Campana: una manciata di manoscritti; qualche traduzione. Come non citare, in chiusura, le poesie dedicate a Sibilla.

Cinque brevi componimenti, scritti fra l'ottobre del 1916 e i primi giorni del 1917 su dei supporti molto precari. *Fabbricare, fabbricare, fabbricare* è riportata in calce ad una cartolina postale e pubblicata per la prima volta da Niccolò Gallo (1958); *I piloni fanno il fiume più bello*, *Sul più illustre paesaggio* e *In un momento* sono tutti redatti su fogli o foglietti volanti.

Molto curioso il caso de *Vi amai nella città dove per il sole*: dopo che venne pubblicata da Matacotta (1941) insieme alle altre tre, l'autografo di questa poesia si smarrì, ma i versi sono discretamente visibili, con qualche lacuna, su due lettere scritte da Campana, una a Sibilla, a Giovanni Boine l'altra.[6] In momenti diversi, l'inchiostro deve essersi impresso per assorbimento fra le carte.

[6] Riportate da Turchetta (2024, 702 e 705)

CAPITOLO 2

L'orfismo campaniano

> Poi, d'improvviso […] si eclissò di nuovo: ma l'assenza fu breve. Quando riapparve, era di buon umore: e ci comunicò la notizia sensazionale. Era stato a Marradi, e là aveva preso accordi con un tipografo per la pubblicazione di un volume intitolato Canti Orfici. Orfici? Perché? La parola non ci parve chiara. E Campana disse allora di Orfeo, di misteri orfici, di potenza dionisiaca, di miti cosmici.[7]

È affascinante notare come chiunque voglia approcciare la produzione campaniana si trovi a fronteggiare le medesime domande che si posero in prima battuta anche gli amici del poeta; domande che per più di un secolo hanno nutrito le affamate menti di critici e studiosi. Ma non è forse (anche) questa la bellezza letteraria?

Pensiamo, quindi, alle smorfie confuse della brigata goliardica alla notizia del "matto" Campana: un titolo strambo per l'opera di uno strambo personaggio; in fin dei conti, è probabile che nessuno si sia stupito. Ma perché "Canti"? E perché "Orfici"?

Per rispondere adeguatamente è necessario fare qualche passo indietro, adottando uno sguardo ampio e riflessivo, al fine di comprendere il contesto culturale nel quale è maturato Campana, forti della convinzione che scrivere (o leggere) è un atto sempre storicamente e socialmente determinato.

«Disse allora di Orfeo» abbiamo letto. Seguiamo le orme del poeta, dunque, che deve aver riportato alla memoria dei suoi amici l'atavico mito del cantore Tracio.

Lo leggiamo qui nell'essenziale, incantevole versione compendiata di Onofrio (2010, 209-211).

> Figlio di Apollo e della Musa Calliope, nato alle pendici del monte Rhodope (in Tracia), Orfeo canta e suona così dolcemente che non solo gli uomini, ma anche le belve e persino le piante e le rocce (rotolando) accorrono a udirlo. La sua melodia stregata valica ogni ostacolo, addolcisce ogni cuore, scioglie la ferocia e la tristezza del mondo. Orfeo conduce ogni cosa alla gioia. Al suo canto fiumi arrestano il loro corso per ascoltare, uccelli volteggiano a stormi, pesci guizzano dalle cupe azzurrità del mare.
> Orfeo cresce in Pieria, il Paese delle Muse olimpiche. Apollo in persona lo ammaestra nell'arte del canto e gli regala la lira di Hermes. La leggenda lo vuole partecipe alla spedizione degli Argonauti: più debole degli altri, egli non rema, ma detta la cadenza, funge da "capovoga".

---

[7] Ravagli 1942, 126

Inoltre assolve un ruolo di sacerdote, essendo l'unico iniziato ai Misteri: scongiura pericoli con rituali magici; durante una tempesta calma l'equipaggio placa flutti col canto; riesce a trattenere compagni dalla malìa delle Sirene, superandole in dolcezza.
Ama, riamato, la ninfa Euridice.

Il giorno stesso delle nozze Euridice è morsa da un serpente velenoso e muore. Dopo averla pianta a lungo, Orfeo tenta di scendere nell'Ade per riaverla con sé. Con la sua arte sublime commuove il traghettatore Caronte. Al suo passaggio le Danaidi, Tantalo e Sisifo possono sospendere per un attimo l'espiazione della condanna. La ruota di Issione si ferma, le Erinni rimangono interdette, piangono le anime che si radunano intorno a Orfeo. Ma questi procede spedito, senza curarsi di ciò che lo circonda, facendosi largo fra le ombre. Giunge infine dinanzi al trono di Ade e Persefone, cui significa il motivo che lo ha spinto fin laggiù. Persefone si lascia commuovere dalla sua struggente melodia e sussurra parole pietose all'orecchio del consorte, la cui testa abbozza un assenso: Orfeo potrà riottenere l'amata, a patto però di non voltarsi a guardarla prima della luce, secondo la legge degli Inferi, dove nessuno sguardo, ma solo la voce è consentita.

Intraprende così la strada del ritorno, seguito da Euridice accompagnata da Hermes. A questo punto ci sono due versioni: una attesta che Orfeo riesce a riportare a casa Euridice e a vivere felicemente con lei il resto dei suoi giorni; l'altra che, giunto alla porta dell'Ade e ormai ad un passo dalla luce della salvezza, Orfeo si lascia cogliere dal dubbio e dall'impazienza, non resiste più e si volta a guardare, contravvenendo così al veto degli dèi.

"Euridice!" egli grida protendendo le braccia, ma le sue mani afferrano non altro che aria fredda mentre la figura velata svanisce, sottratta da Hermes, come inghiottita - e stavolta per sempre - dal silenzio e dall'oscurità. Orfeo tenta invano di inseguirla e di tornare indietro: Caronte non lo lascia più passare. Da quel momento cade un'ombra dionisiaca sulla sua essenza apollinea.

Sulla morte di Orfeo si contano diverse varianti. In una è Zeus che lo trafigge col suo fulmine per punirlo di aver educato all'*orphikos bios*, di aver iniziato ai misteri e all'origine delle cose e degli dèi, gli uomini traci presso una caverna alla foce del fiume Stimone. In altri casi viene assalito e dilaniato dalle donne tracie, offese perché dopo aver perduto Euridice egli si astiene dall'amore, oppure dalle Baccanti sul monte Pangeo, pronte a riconoscere in lui l'avversa natura apollinea. La testa, decapitata e inchiodata sulla lira, fluttua per fiumi e per mari continuando miracolosamente a cantare. Smirne, Libetra, Dione o Lesbo: dovunque si ritenga sepolto Orfeo, gli usignoli cantano più dolcemente e più forte che altrove. La sua lira, che nessuno è degno di ereditare, viene posta da Zeus fra le costellazioni.

Le interpretazioni del mito si perdono nella notte dei tempi, e sterminata è la schiera degli autori che nelle loro opere ne ripresero il seducente simbolismo.

Sono state individuate cinque principali connotazioni assunte da questa figura mitica: «Orfeo *viaggiatore e pioniere*, che partecipa alla spedizione degli Argonauti; Orfeo *innamorato*, che cerca e piange la sua Euridice perduta; Orfeo *iniziato*, che fonda i culti misterici; Orfeo *poeta*, che incanta con la sua musica tutto l'universo; Orfeo *vittima sacrificale*, massacrato dalle Baccanti» (Onofrio 2010, 215).

È chiara la portata universale del mito orfico, capace di enucleare molteplici aspetti, tanto belli quanto drammatici, della nostra fragile e preziosa umanità. Per un artista, in particolar modo per un poeta, Orfeo è il paradigma ontologico: colui che è incaricato di "dire" la vita nella sua fugacità, che celebra il mondo nel suo essere transeunte, di passaggio.
Orfeo è poeta proprio perché perde Euridice; il suo struggente canto abbisogna di quella distanza. Egli si volta perché non potrebbe fare altrimenti, non potrebbe contravvenire al suo destino; si volta perché è un poeta, e un poeta canta ciò a cui anela veramente il suo cuore. Così l'artista è colui che scende nelle profondità del reale per afferrare una verità ad altri inaccessibile, perfettamente consapevole di andare incontro all'ineffabile.
L'arte è una scintilla cristallizzata, quel poco che riemerge dalla catabasi di chi ha osato calarsi nell'abisso. «Il mito di Orfeo è il mito dell'importanza suprema della missione affidata all'arte. È il mito del coinvolgimento totale dell'arte nell'amore, nella bellezza e nell'ordine e armonia della natura, il tutto sotto il segno costante della morte» (Segal 1995, 262).

Possiamo immaginare i molteplici risultati artistici che scaturirono dall'incontro tra il mito orfico e le diverse fasi culturali della storia occidentale. Alla luce della formazione di Campana, i più interessanti ai nostri occhi sono indubbiamente quelli nati dal fecondissimo XIX secolo, quando il razionalismo imperante spinse gli spiriti più inquieti e sensibili ad attraversare con rinnovato vigore i labirinti della propria anima.
Che spazio può avere il mito in un mondo calcolatore, disilluso ed inebriato dal potere del profitto? Quale parte può recitare la forma più antica di conoscenza pre-razionale nell'era della Ragione?
La Storia ha risposto con il Romanticismo; ha risposto partorendo artisti nuovamente bisognosi di «accostarsi alla "zona d'ombra" del mito per ritrovarvi nuova linfa e compensare l'alienazione delle forze vitali e la degradazione ingenerate dal Moderno. Scelta tanto più coraggiosa quanto più gemella del disincanto, in un mondo ormai disertato dalle "favole" che per secoli lo avevano reso tollerabile […] L'imperio del razionalismo è la cenere sotto cui cova, pronto a divampare, il fuoco dell'irrazionale» (Onofrio 2010, 191-192).
Si capisce, ora, perché l'artista inizierà a sentirsi libero di creare simboli nuovi, astratti, non convenzionali e quindi oscuri, spaventosamente inafferrabili. Questo è ancor più vero nel Novecento. Sotto un cielo "non deturpato dall'ombra di Nessun Dio", dirà Campana chiudendo la sua prosa *Pampa*, il valore metafisico è racchiuso nella voce stessa del poeta: la scrittura poetica non è più un mero specchio del pensiero, non più solo espressione di un'interiorità, ma si eleva ad un Assoluto, diviene essa stessa parte del Trascendente.

La "coscienza" orfica fiorisce, perciò, nella poesia romantica, ma solo alla fine dell'800 il termine "orfismo" si imporrà definitivamente nell'immaginario comune, indicando un preciso modo di concepire la realtà tutta e la missione poetica.
La poesia orfica ottocentesca, quindi,

> poggia su alcuni principi fondamentali: l'idea che la terra ha, come l'uomo, un corpo (l'universo visibile e fenomenico) e un'anima (l'universo invisibile che riflette e prosegue il primo, mescolandosi ad esso); l'idea di una corrispondenza simbolica tra tutte le parti del mondo (fra microcosmo e macrocosmo); l'idea di un certo principio nascosto di vita e di una certa tendenza all'elevazione e al perfezionamento anche negli oggetti inanimati; l'idea che la realtà empirica è banale e che la "prosa" quotidiana dell'esistenza è volgare, indegna dell'attenzione del poeta... Qualsiasi dettaglio di questo mondo non vale di per sé, ma solo per ciò che rappresenta sulla scala del sovramondo ideale. Tutto ciò che è limite fisico - linea, piano, volume - è frontiera di passaggio oppure muro invalicabile. Il poeta può trionfalmente "oltrepassare" oppure arrestarsi un attimo prima, gonfio di vertigine.[8]

In tutta la letteratura moderna l'artista orfico si identificherà con Orfeo stesso, l'unico in grado di distinguere ciò che veramente è reale fra l'immensità del visibile, conquistandone l'irrazionale essenza. Questo, con tutta probabilità, è l'orfismo che ammaliò Dino Campana. Ma c'è dell'altro, un passo ulteriore da fare, senza il quale sarebbe impossibile capire la cifra orfica del poeta marradese.

Campana, di certo, conobbe e padroneggiò perfettamente la tradizione orfica ed esoterica alla base del Romanticismo, ma «il suo orfismo non è proprio quello dei Romantici né quello dei Simbolisti», insiste Neuro Bonifazi (1964, 79), che riconosce nel pensiero campaniano un'altra importantissima eredità culturale: quella di matrice nietzschiana.
Gli stessi amici di Dino precisavano quanto volentieri e a lungo si perdesse ad illustrare le teorie estetiche del filosofo tedesco, che leggeva facilmente in lingua originale. «L'apollineo e il dionisiaco sembravano i due momenti stessi del suo pendolare vivere poetico: in quelli fisso, creava martellando al ritmo: dionisiaca la materia, apollinea la forma, serena l'opera compiuta» (Bonifazi 1964, 23).
È probabile che la sintonia con il filosofo tedesco sia nata leggendo la *Nascita della Tragedia* e, successivamente, *Così parlò Zarathustra*, perché in queste due opere è molto chiaro il legame con l'orfismo: non solo il concetto di *eterno ritorno*, ma anche quelli di *ebbrezza* e *sogno* come

---

[8] Onofrio 2010, 243

momenti complementari dell'arte, diventano parte integrante della vita, della personalità e della poetica campaniana.

> In ciò, e nel problema del tempo, c'è la chiave dell'estetica e di tutto il pensiero di Nietzsche e la prima base dell'idea campaniana della poesia, e, in sostanza, la chiave ideologica dei Canti Orfici. L'eterno ritorno, la condizione terribile dell'uomo legato al divenire, al ripetersi infinito e uguale del tempo, e incapace di dare una spiegazione del suo esistere se non battendo alle porte chiuse dell'eternità e invocando una salvezza irrazionale, produce in Campana l'ansia della memoria, il tentativo di recuperare la ragione essenziale di sé e delle cose al di sopra degli istanti e delle azioni della sua vita: assumendo nella sua immaginazione il sogno, l'illusione di ricreare una memoria perduta, di interpretare cioè in se stesso tutto il passato come un eterno presente, e abolendo così il tempo, la propria situazione come esistenziale, anzi mitizzandola ed eternandola in una irrazionale storia dell'uomo, Campana può tentare di evitare la cieca determinazione, mostrando la sua ansia disperata di dare valore alla vita.[9]

Solo così ci è dato capire in quale misura Campana si sentisse poeta. La sua "ansia della memoria" è ricerca di senso, è speranza di infinito, è desiderio di trattenere ricordi e pensieri che "deliziosamente sembravano sommergersi per riapparire a tratti lucidamente transumanti in distanza, come per un'eco profonda e misteriosa, dentro l'infinita maestà della natura", come leggiamo ancora in *Pampa*.

Ecco perché l'*ebbrezza* e il *sogno*: «l'ebbrezza dà il gesto, la passione, il canto, la danza, è la forza della natura, è lo spirito dionisiaco, è la *musica*, la *melodia* di Campana: il sogno dà la facoltà di riunire, la rappresentazione, il *sogno cadenzato* di Campana» (Bonifazi 1964, 33).

Si spiegano, ora, il contenuto dionisiaco e la forma apollinea.

Nietzsche è uno di quegli autori dal quale Campana si sente letto, prima ancora che lettore.

Ma la questione non può, non deve esaurirsi qui.

Se, da una parte, Campana accetta e fa suo lo spirito di questa estetica, con il compito di verificare direttamente le conclusioni teoretiche di Nietzsche, egli ci restituisce un risultato poetico del tutto nuovo e personale:

> la sua poesia non è solo espressione di uno stato di sintesi ebbrezza-sogno, ma anche dei due stadi separati e isolati [...] così abbiamo l'espressione anche di momenti non apollinei, non sereni, e a questi, di volta in volta, Campana applica simboli e linguaggi diversi. Mentre Nietzsche sembra escludere l'indeterminata varietà di una vita che non sia ebbrezza o sogno,

---

[9] Bonifazi 1964, 27-28

> Campana fa poesia anche sulla miseria, sul dolore, sulla stanchezza e sulla nausea […] In altre parole Campana fa la poesia di una teoria estetica e del suo formarsi.[10]

Questo è vero a tal punto che in molti hanno percepito l'orfismo di Campana «più dionisiaco che apollineo, più tormentato che sereno, più creazione che contemplazione, più ricordo fantastico che memoria» (Martinoni 2003, XLV-XLVI).
Letta con questa consapevolezza, appare meravigliosa la definizione di orfismo campaniano enunciata dal Bonifazi (1964, 82):

> L'orfismo di Campana è prima di tutto una ideologia e una religione, basate sul ricordo delle religioni antiche e primordiali, dei miti barbari dell'uomo, su quel bisogno primitivo e irrazionale di risolvere misticamente l'esistenza, il dolore, l'informe, il fango, la miseria, insomma l'incapacità e la tristezza di vivere. È perciò un ritorno al primitivo slancio religioso dell'uomo che rifiuta una soluzione razionale, dialettica e storica della sua esistenza, e che ricerca allora altre strade, più profonde e più illusorie forse, ma piene d'entusiasmo e di fede, che gli danno il conforto della religione e della poesia, della poesia religiosa. Sono le strade battute dalla tradizione misterica e mistica, irrazionale e occulta, ma che ora Nietzsche ha illuminate di nuova luce, e, nello stesso tempo, angosciate con una spietata esclusione della trascendenza divina.

Gli elementi per rispondere alle domande che ci siamo posti si sono fatti sempre più consistenti. Con il sostantivo "canti" potremmo delineare la predisposizione di Campana ad un poetare abbandonato all'ispirazione libera ed irruenta, un flusso energetico divino, misterioso e travolgente. L'aggettivo "orfici" sembrerebbe testimoniare non solo «l'intenzione spirituale di Campana» (Onofrio 2010, 261), ma una vera e propria attitudine, oltre che un parametro «per discernere la cultura cui ancorarlo» (Ibid.).
L'orfismo campaniano è strettamente correlato al compito che il poeta sente di dover adempiere: «ricondurre tutte le cose ad una nuova unità; trasformare il caos e il disordine in cosmo armonico; riappropriarsi dell'esistenza scorrendovi sopra e afferrandola nel potere suggestivo del canto, dentro catene magiche di suoni» (Onofrio 2010, 283); e rendere fruibile a tutti quello che, di per sé, è un processo esoterico, iniziatico, quasi divino.
Esattamente come Orfeo, Campana vive l'atto poetico come un viaggio nelle profondità della propria anima, perché proprio come lui si sente sospeso fra la Terra e gli Inferi, fra la ragione e la follia; in una tensione mistica che si fa al contempo pura contemplazione e melodica plasmazione.

---

[10] Ivi, 46

Il tempo della memoria

Le teorie filosofico-esistenziali di Nietzsche, lo abbiamo detto, suscitano in Campana un tale fascino da segnare radicalmente la sua intera opera. Nei *Canti Orfici* l'attenzione si concentra di frequente su momenti privilegiati, autentiche epifanie in cui la rivelazione e l'estasi coincidono. Questi istanti di verità sono contraddistinti dall'ambiguità del tempo: l'attimo si dilata fino a contenere in sé l'eternità, e l'eternità stessa si comprime nel presente fugace.

La perfezione dell'estasi, tuttavia, è costitutivamente destinata a svanire, e il suo splendore reca già in sé il presagio della fine. Come il meriggio reca implicito il proprio tramonto, preludio alla notte, così l'attimo epifanico unisce alla sua intensità la coscienza della caducità. È proprio tale coincidenza di istante e infinito il nucleo della dottrina nietzschiana dell'eterno ritorno. L'opera di Campana, come vedremo, è percorsa dall'ossessione della donna e del tempo; sembra costruita come una successione di attimi in cui la linearità temporale si incrina e il fugace si salda all'eterno. In questo senso, l'eterno ritorno non è solo un tema esplicito, ma un vero paradigma strutturante del Libro. Le immagini temporali rispondono alla stessa dinamica che governa l'apparizione delle figure femminili, e, più in generale, ogni nucleo simbolico e formale. La ripetizione, onnipresente e radicale, riflette la convinzione che la reiterazione appartenga alla sostanza stessa dell'essere. L'eterno ritorno, per Nietzsche come per Campana, eternizza ogni cosa, divinizzando l'esistente: è l'altra faccia della morte di Dio. Venuta meno la trascendenza, l'uomo può vivere l'*amor fati*, accogliendo il proprio destino fino a far coincidere volontà ed essere. «La poesia di Campana è una poesia della memoria, il recupero di un passato eterno, o il riconoscimento della realtà attraverso un'identificazione con la sua immagine mitica: questo serve a dare alla fine armonia e ritmo alle cose, e dolcezza e serenità all'animo» (Bonifazi 1964, 137).

La struttura profonda dei *Canti Orfici* non è da considerarsi come un elemento secondario o casuale, ma come il continuo riproporsi di una medesima prova interiore, un esercizio creativo che, pur attraversando i trascorsi biografici del poeta, tende in modo esclusivo a sondare la possibilità di una rivelazione universalmente condivisibile. Ciò che emerge non è una sequenza di episodi isolati, bensì la reiterazione programmatica di un'unica tensione, di un unico atto fondativo, continuamente messo alla prova e verificato. La ripresa costante di motivi già enunciati, il ritorno su testi precedenti sottoposti a un minuzioso gioco di varianti, la trama di richiami che percorre tutto il Libro, così come l'insistenza ostinata su un solo tema - che si tratti del vedere, del ricordare o del sentire - sono segni inequivocabili di questa unica vocazione. Ogni ritorno, lungi dall'essere una mera ripetizione, assume la forma di

un'ulteriore indagine, di un affinamento della visione, di un ascolto più profondo, nel quale l'esperienza si trasfigura in forma e la forma si rinnova nell'esperienza, in un moto circolare che è cifra stessa della poetica campaniana.

Il tema della memoria negli Orfici è effettivamente cruciale, ma va inteso in senso molto particolare: quella della poetica campaniana non è solo una memoria lineare, cronologica o biografica, bensì una memoria visionaria, frammentaria e spesso deformata, che agisce più come materia poetica che come semplice ricordo. Campana non rievoca il passato in modo realistico: le sue immagini emergono come lampi, colpi di intuizione che mescolano scene realmente vissute, suggestioni letterarie e percezioni visionarie, imprimendo una sensazione di instabilità più vicina al sogno o all'allucinazione.

Marco Onofrio (2010) ha analizzato con particolare accuratezza la percezione del reale nel testo campaniano, individuandone tre gradi fondamentali. Il primo grado è quello della normale sensorialità, in cui l'autore affida il processo conoscitivo alla piena funzionalità delle facoltà raziocinanti. Qui il poeta osserva e annota, descrive ciò che vede, stabilendone il senso secondo un criterio ordinatore logico. L'occhio fisico, collegato alla *ratio*, agisce da solo; l'occhio interiore resta chiuso, come inerte. Il risultato è una resa del "visivo" nella sua apparenza ordinaria. In questa modalità, lo "schermo" dell'opera registra la superficie delle cose, restituendo una realtà ancora integra nella sua linearità fenomenica.

Agli antipodi si colloca il secondo grado, quello della percezione extrasensoriale, definito *rêverie completa*. In tale condizione il poeta si estranea completamente dalla cornice spazio-temporale presente per immergersi nel flusso delle immagini che risorgono dal proprio passato individuale, dalla memoria collettiva della Storia o dalla dimensione atemporale del Mito. L'occhio fisico, in questo stato, è disattivato; a guidare l'esperienza percettiva è soltanto l'occhio interiore. Sullo "schermo" affiorano le figure del "visionario": fenomeni radicalmente trasfigurati, talvolta alleggeriti di una chiarezza magica, talvolta gravati di un cupo spessore d'incubo e grottesco, ma sempre deviati dalla loro apparenza consueta. In questa sospensione, il mondo percepito non è più ciò che si presenta ai sensi, bensì ciò che la coscienza poetica evoca dal fondo delle proprie profondità.

Il terzo grado, intermedio tra i due precedenti, è quello della *rêverie imperfetta*. Qui il poeta, per insufficiente disposizione interiore o per scarsa forza suggestiva dell'oggetto, non si concede del tutto all'astrazione. Gli occhi fisici continuano a vedere, ma assumono una qualità nuova, parzialmente illuminata dall'occhio interiore. Le immagini che scorrono sullo "schermo" dell'opera appartengono ancora al dominio del "visivo", ma sono già investite da un'aura

fantastica e i fenomeni si avvolgono di un alone visionario. È proprio in questo stadio misto che la *voyance* campaniana si fa più riconoscibile, poiché qui si produce un contrasto vivo fra la pura visività e la pura visionarietà. Non a caso, anche alla *rêverie completa* ci si abitua presto, come a una dimensione stabile; ma in questa zona di confine, dove gli elementi si attraggono e si respingono, l'esperienza percettiva conserva la sua tensione originaria.

Si comprende allora come la disposizione di Campana nei confronti del reale sia, nel suo nucleo più autentico, essenzialmente visionaria. Partendo da una sensibilità visiva di matrice naturalistica, egli carica progressivamente di tensione le rappresentazioni del visibile, fino a sfiorare e oltrepassare i confini del visionario. La descrizione, appena si compone, è già sottoposta a una torsione. Così gli oggetti, sottratti alla resa puramente naturalistica, risultano straniati, allontanati dal loro profilo consueto, e si approfondiscono fino a svelare, oltre l'apparenza, un nucleo ulteriore, invisibile allo sguardo comune, ma presente e vivo per l'occhio visionario del poeta.

A questo punto, è opportuno soffermarsi su un componimento che sintetizzi quanto finora esposto: *Viaggio a Montevideo*, esemplare nel mostrare come, nella poetica campaniana, la percezione del reale si trasformi attraverso il filtro della memoria.

Io vidi dal ponte della nave
I colli di Spagna
Svanire, nel verde
Dentro il crepuscolo d'oro la bruna terra celando
Come una melodia:
D'ignota scena fanciulla sola
Come una melodia
Blu, su la riva dei colli ancora tremare una viola...
Illanguidiva la sera celeste sul mare:
Pure i dorati silenzii ad ora ad ora dell'ale
Varcaron lentamente in un azzurreggiare:...
Lontani tinti dei varii colori
Dai più lontani silenzii
Ne la celeste sera varcaron gli uccelli d'oro: la nave
Già cieca varcando battendo la tenebra
Coi nostri naufraghi cuori
Battendo la tenebra l'ale celeste sul mare.

La poesia inaugura un piccolo gruppo di testi con argomento sudamericano, dove vengono tematizzati, quindi, i ricordi del viaggio in Argentina: *Dualismo, Pampa, Passeggiata in tram in America e ritorno*. Già dai primi versi, è possibile notare come, in un'atmosfera sognate ed

emozionata, prevalga nettamente la fascinazione del viaggio sull'oggettività della descrizione paesaggistica. È stato osservato, d'altronde, che la percezione appare filtrata e trasformata dalla memoria: «Infatti la percezione, sollecitata dalla memoria spaziale, opera scarti "visionari" con messe a fuoco espressioniste tese a restituire l'immagine latente delle cose viste e ricordate» (Li Vigni 1983, 21). Così Campana ci restituisce il suggestivo allontanamento dallo stretto di Gibilterra al crepuscolo, un momento della giornata particolarmente propizio alla trasfigurazione simbolica: il tramonto è una soglia visionaria e simbolica in cui realtà e memoria si confondono; è un momento di metamorfosi irreversibile tra luce e ombra, carico di sfumature cromatiche e musicali, apre lo sguardo del poeta a spazi e tempi sospesi, proiettandolo verso l'ignoto della notte, come vedremo nel capitolo dedicato. Dopo l'ampio scenario crepuscolare che apre il viaggio, la monotonia senza eventi della navigazione in mare aperto è resa solo per ellissi:

Ma un giorno
Salirono sopra la nave le gravi matrone di Spagna
Da gli occhi torbidi e angelici
Dai seni gravidi di vertigine. Quando
In una baia profonda di un'isola equatoriale
In una baia tranquilla e profonda assai più del cielo notturno
Noi vedemmo sorgere nella luce incantata
Una bianca città addormentata
Ai piedi dei picchi altissimi dei vulcani spenti
Nel soffio torbido dell'equatore: finché
Dopo molte grida e molte tenebre di un paese ignoto,
Dopo molto cigolìo di catene e molto acceso fervore
Noi lasciammo la città equatoriale
Verso l'inquieto mare notturno.

La "città equatoriale", come venne riferito dal poeta al Pariani (1978, 55), è Capoverde, dunque non siamo che all'inizio della navigazione per il Nuovo Mondo. L'apparizione dell'isola è preceduta da quella delle "gravi matrone di Spagna". I tratti marcatamente sensuali vanno a fondersi con l'emotività che pervade tutta la poesia, andando quasi a sessualizzare la fascinazione stessa del viaggio, o comunque mescolandola al grande tema dell'apparizione della figura femminile.

Andavamo andavamo, per giorni e per giorni:
[…] ed ecco: selvaggia a la fine di un giorno che apparve
La riva selvaggia là giù sopra la sconfinata marina:

E vidi come cavalle
Vertiginose che si scioglievano le dune
Verso la prateria senza fine
Deserta senza le case umane

Ogni elemento ha contribuito a evocare l'intensa immagine conclusiva di una terra mitica e selvaggia: suggestioni cromatico-uditive, la scansione dei ritmi del viaggio e dei rispettivi panorami, il tono solenne del racconto.

Lo sguardo di Campana trasforma la percezione del reale in un'esperienza visionaria, dove spazio, tempo e memoria si intrecciano nel paradigma dell'eterno ritorno, generando una poetica circolare in cui ogni immagine, pur rinnovandosi, conserva la tensione originaria verso la rivelazione.

CAPITOLO 3

Il Viaggio

> Sissignore, viaggiavo molto. Ero spinto da una specie di mania di vagabondaggio. Una specie di instabilità mi spingeva a cambiare continuamente […] Dall'età di quindici anni, mi prese una forte nevrastenia, non potevo vivere in nessun posto […] E allora mi diedi un po' a scrivere e un po' al vagabondaggio.[11]

Come abbiamo avuto modo di vedere nel capitolo biografico, la dimensione del viaggio interessa, ancor prima della poetica, la vita stessa di Campana. Quella che lui definisce "mania", "instabilità" o "nevrastenia" è stata anche più volte identificata come vera e propria "dromomania", ovvero un'ossessiva manifestazione nevrotica patologica che insorge attraverso un bisogno insopprimibile di peregrinare senza sosta per fuggire dalle proprie angosce. Nei *Canti Orfici* questa tendenza al cammino, è percepibile in gran parte delle pagine, se non in tutte: «Quasi che lo scrivere per Campana altro non sia che l'alter ego di una stessa pulsione, la realizzazione mediata di un medesimo desiderio, ovvero il bisogno e la nostalgia dello spazio in quanto possibilità infinitamente praticabile» (Li Vigni 1983, 18).
Ma il significato ultimo del viaggio campaniano che si riflette nell'opera non è unicamente quello itinerante del poeta, che pure ha la sua innegabile rilevanza all'interno della struttura dell'opera. Esso è di certo il motivo dominante di tutte le poesie, tanto da poter considerare i *Canti Orfici*, sotto l'occhio vigile della critica, un *diario*; eppure dietro all'esperienza del nomadismo si nasconde un intento letterario decisamente più eterogeneo e raffinato rispetto a quello della sola rappresentazione realistica, «e proprio nella letterarietà credo che vada cercato il senso di questo itinerario» (Cudini 1986, 24).
Lasciamoci guidare, dunque, da chi questo itinerario lo ha già percorso più volte; ed entriamo nel panorama de *La Notte*[12], la lunga prosa che apre il Libro di Campana.

> Ricordo una vecchia città, rossa di mura e turrita, 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

---

[11] Pariani 1978, 43
[12] Tutti gli estratti dei Canti Orfici sono ripresi dall'edizione Turchetta 2024, la più aggiornata e filologicamente accurata.

> e il profilo e la barba giudaica di un vecchio: e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare e un canto, da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante: e del tempo fu sospeso il corso.

Veniamo introdotti subito nel primo scorcio attraverso il canale cardine del ricordo, che permette al poeta di muoversi in un tempo sospeso. Campana stesso dirà a Pariani (1978, 49) che la "vecchia città" è Faenza, mentre il fiume è il Lamone, luoghi cari al poeta già dai tempi degli studi ginnasiali. La rappresentazione paesaggistica coinvolge diverse percezioni sensoriali: il rossore della città è evocato non solo dai materiali di costruzione, ma anche dall'afa "nell'Agosto torrido", in contrasto con il "refrigerio" delle colline in secondo piano. La descrizione del fiume in secca proietta un olezzo di putredine che possiamo direttamente percepire: "fiume impaludato, "acqua morta", "palude". Anche l'udito viene coinvolto. La visione, dapprima muta, viene pervasa da un "canto", una "nenia primordiale monotona e irritante": proprio questo canto dà il via all'epifania poetica.
Dal terzo paragrafo l'io poetico inizia a muoversi per la città, ma questo cammino non è meramente fisico:

> 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 di conventi: non si udiva il rumore dei suoi passi.

Il muoversi "inconsciamente" presuppone uno sdoppiamento, rafforzato dall'azione che è subita ("si trovava avviato", non "si avvia") e dall'uso della terza persona ("Saliva"). La torre è "mitica custode dei sogni dell'adolescenza", perché lo ha visto crescere negli anni in cui Dino frequentò le scuole a Faenza; sembra che l'io poetico si incammini verso il proprio passato. Questo viaggio, quindi, comprende una dimensione altra rispetto a quella del presente, è privato della sua materia fisica, i suoi passi non fanno rumore.
L'io poetico prosegue lungo i vicoli di Faenza, ritrovandosi poi misteriosamente ai confini della campagna assieme ad una donna:

> Non seppi mai come, costeggiando torpidi canali, rividi la mia ombra che mi derideva nel fondo. Mi accompagnò per strade male odoranti dove le femmine cantavano nella caldura. Ai confini della campagna una porta incisa di colpi, guardata da una giovine femmina in veste rosa, pallida e grassa, la attrasse: entrai.

Quello che accade nell'intimità della stanza sarà più oltre oggetto di analisi.

Nel frattempo è scesa la notte; il cammino dell'io poetico riprende attraverso una rapida sequenza di immagini. Il piano reale e quello simbolico sono indistinguibilmente intrecciati: non è più chiaro dove si trovi il soggetto, se sia ancora nella stanza o completamente proiettato altrove. Dal paragrafo dieci siamo coinvolti nel ricordo di una "sera di fiera". L'ambiente è caotico, l'aria satura dell'"odore pirico" dei fuochi d'artificio, tutto è al contempo "arido e dolce". Solo ora troviamo nuovamente l'io poetico passeggiare accanto a una "lei" non meglio precisata. Sono attratti dalla baracca del cinematografo. "Entrammo". Ma durante la proiezione:

> Immobile presso a me io la sentivo divenire lontana e straniera mentre il suo fascino si approfondiva sotto la frangia notturna dei suoi capelli. Si mosse. Ed io sentii con una punta d'amarezza tosto consolata che mai più le sarei stato vicino. La seguii dunque come si segue un sogno che si ama vano: così eravamo divenuti a un tratto lontani e stranieri dopo lo strepito della festa, davanti al panorama scheletrico del mondo.

Il sapore del passo è smaccatamente orfico. Curiosamente, la reazione dell'io poetico alla perdita della donna è, tutto sommato, molto contenuta: metabolizzata la "punta d'amarezza" si è subito proiettati in un nuovo scenario narrativo.

> Ero sotto l'ombra dei portici stillata di goccie e goccie di luce sanguigna ne la nebbia di una notte di dicembre. A un tratto una porta si era aperta in uno sfarzo di luce.

Sono i portici di Bologna, di cui rievoca le ragazze e i paesaggi notturni:

> Faust era giovane e bello, aveva i capelli ricciuti. Le bolognesi somigliavano allora a medaglie siracusane e il taglio dei loro occhi era tanto perfetto che amavano sembrare immobili a contrastare armoniosamente coi lunghi riccioli bruni. Era facile incontrarle la sera per le vie cupe (la luna illuminava allora le strade) e Faust alzava gli occhi ai comignoli delle case che nella luce della sembravano punti interrogativi e restava pensieroso allo strisciare dei loro passi che si attenuavano. […] Tutto era mistero per la mia fede, la mia vita era tutta «un'ansia del segreto delle stelle, tutta un chinarsi sull'abisso».

Nuovamente in terza persona, l'io poetico è ora Faust: «una figura di fantasia, uno che non muore mai; sono io» (Pariani 1978, 50) dirà Campana, e all'interno dei *Canti Orfici* questo è l'unico componimento dove l'*alter ego* del poeta assume una maschera così ben definita.

Già a partire dal sottotitolo dell'opera, *Die tragödie des letzten Germanen in Italien* (La tragedia dell'ultimo germano in Italia), viene instaurato un profondo legame fra l'autore e la cultura

germanica, della quale egli era profondo conoscitore. Il nome richiama esplicitamente il protagonista della celeberrima tragedia goethiana, e a tutti gli effetti ne evoca alcuni tratti esemplari, come il tormento esistenziale e la conseguente ricerca del sé; ma questo, nonostante l'avallo di alcuni richiami testuali all'opera di Goethe, non è materiale sufficiente che confermi l'intenzione di Campana a tessere una salda e classificante correlazione fra l'io poetico ed il Faust tedesco. Di certo, questo passo intensifica la percezione di un itinerario che si fa sempre più scoperta di sé attraverso il ricordo, una rielaborazione programmatica del vissuto per coglierví un'essenza che ancora non sappiamo definire.

> Ero bello di tormento, inquieto pallido assetato errante dietro le larve del mistero. 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.

«È probabile che qui Campana stia ricordando, in modo un po' romanzato ma anche non lontano dalla realtà, l'inizio dei suoi viaggi di una certa ampiezza, risalente probabilmente alla tarda primavera del 1906, quando prese un treno per Milano, proseguendo poi verso le Alpi» (Turchetta 2024, 888). Con grande maestria, Campana mette in luce un vero e proprio processo di fuga in risposta ad un'inquietudine interiore, che durante la visione viene «proiettata dal mondo spirituale interno al mondo fisico esterno, alla realtà» (Onofrio 2010, 37). L'estasi, che in questo passo è prossima all'ipnosi, trasfigura la realtà che, tuttavia, «non cessa per questo di apparire come inquietante enigma» (Onofrio 2010, 39): l'epifania non sempre soddisfa la ricerca di senso. Il motore del viaggio, interiore ed esteriore, trova carburante anche e soprattutto in questa dinamica di precarietà ontologico-esistenziale, che esorta il poeta a perpetuare la ricerca di senso attraverso il vagabondaggio.

All'interno dei *Canti Orfici*, la tematica del viaggio è massimamente espressa nella prosa *La Verna*, che si configura esplicitamente come un vero e proprio diario, comprensivo di coordinate spazio-temporali: in questo modo «la struttura diaristica produce […] una caratteristica sovrapposizione fra l'esperienza e la scrittura […] Meglio di altri testi campaniani, *La Verna* può essere così anche letta, con prudenza, come testimonianza biografica oltre che poetica» (Turchetta 2024, 951).

È assai improbabile che le date corrispondano fedelmente al viaggio intrapreso da Campana, ma senza dubbio l'itinerario è a tutti gli effetti stato percorso dal poeta che, muovendosi spesso a piedi da Marradi, conosceva benissimo i sentieri circostanti.

> LA VERNA. (Diario)
>
> *15 Settembre (per la strada di Campigno)*
> Tre ragazze e un ciuco per la strada mulattiera che scendono. I complimenti vivaci degli stradini che riparano la via. Il ciuco che si voltola in terra. Le risa. Le imprecazioni montanine. Le roccie e il fiume.
>
> *Castagno, 17 Settembre*
> La Falterona è ancora avvolta di nebbie. Vedo solo canali rocciosi che le venano i fianchi e si perdono nel cielo di nebbie che le onde alterne del sole non riescono a diradare. La pioggia à reso cupo il grigio delle montagne. Davanti alla fonte hanno stazionato a lungo i Castagnini attendendo il sole, aduggiati da una notte di pioggia nelle loro stamberghe allagate. Una ragazza in ciabatte passa che dice rimessamente: un giorno la piena ci porterà tutti. Il torrente gonfio nel suo rumore cupo commenta tutta questa miseria. Guardo oppresso le roccie ripide della Falterona: dovrò salire, salire. […] 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.

Le impressioni di viaggio sono riportate da un Campana «lettore del mondo […] che accoglie l'essere di tutte le cose e ne saggia la qualità, ne esperisce la consistenza, ne misura la forma» (Onofrio 2010, 62). Qui la sua visività impressionistica è nettamente differente rispetto all'incipit de *La Notte*, nel quale il paesaggio era da subito combinato all'interiorità poetica, quindi già "visione" sul nascere. Il processo qui parte leggermente più tardi, quando il "sentire" dell'io poetico inizia a prevalere sul "vedere" (Io *sentivo* le stelle sorgere).

> *Campigna, foresta della Falterona*
> […] Dal viale dei tigli io guardavo accendersi una stella solitaria sullo sprone alpino e la selva antichissima addensare l'ombra e i profondi fruscii del silenzio. Dalla cresta acuta nel cielo, sopra il mistero assopito della selva io scorsi andando pel viale dei tigli la vecchia amica luna che sorgeva in nuova veste rossa di fumi di rame: e risalutai l'amica senza stupore come se le profondità selvagge dello sprone l'attendessero levarsi dal paesaggio ignoto. Io per il viale dei tigli andavo intanto difeso dagli incanti mentre tu sorgevi e sparivi dolce amica luna, solitario e fumigante vapore sui barbari recessi. E non guardai più la tua strana faccia ma volli andare ancora a lungo pel viale se udissi la tua rossa aurora nel sospiro della vita notturna delle selve.

Campana attraversa l'odierno Parco Nazionale delle Foreste Casentinesi. Come di consueto, il momento rivelativo è un istante, fragile e fuggevole: Campana vuole "udire" la "rossa aurora" della luna, mette alla prova il potere della sinestesia in atteggiamento di sfida. Da notare, poi, come perfino la "vecchia amica luna" sia soggetta alla dinamica tipicamente orfica di apparizione/sparizione esattamente al pari d'ogni altra figura femminile dei Canti, come si vedrà nel capitolo dedicato.

Il processo si ripete analogamente, con splendida cura formale, anche nel paragrafo sei:

> *21 Settembre (presso la Verna)*
>
> Io vidi dalle solitudini mistiche staccarsi una tortora e volare distesa verso le valli immensamente aperte. Il paesaggio cristiano segnato di croci inclinate dal vento ne fu vivificato misteriosamente. Volava senza fine sull'ali distese, leggera come una barca sul mare. Addio colomba, addio! Le altissime colonne di roccia della Verna si levavano a picco grige nel crepuscolo, tutt'intorno rinchiuse dalla foresta cupa.

La metamorfosi a cui viene sottoposta la tortora è tutt'altro che casuale. Campana vuole caricare l'animale di tutta la spiritualità cristiana che pregna il santuario francescano, e lo fa scegliendo l'animale prediletto dalle Scritture: la colomba, simbolo di pace e incarnazione dello Spirito Santo. L'estasi dura ben poco, il ritorno sul piano reale è più brusco che mai: le "valli immensamente aperte", la leggerezza delle "ali distese" dell'uccello vengono immediatamente soppiantate dal grigiore delle "altissime colonne di roccia" e dalla "foresta cupa". Gli ultimi cinque paragrafi de *La Verna* sono inseriti in una parte II intitolata "Ritorno", nonostante non si fosse esplicitata inizialmente la prima ripartizione. In realtà, Campana ha quasi concluso il suo viaggio: «dopo l'attacco in versi e il primo capoverso, l'io poetico si trova infatti a Campigno, che dista solo 6 km e mezzo circa da Marradi, percorribili […] in un'oretta e mezzo di cammino. Praticamente, tutto il percorso di ritorno è sintetizzato in "E varco e varco", che racchiude qualcosa come un centinaio di km di sentieri e strade» (Turchetta 2024, 969). Questa seconda sezione presenta nel suo incipit un componimento in versi di pregevole fattura, il cuore dell'intera prosa e, in un certo modo, sua estrema sintesi.

> SALGO (nello spazio, fuori dal tempo)
>
> 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
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
Che scherza nella valle.
Su la lunghissima valle che sale in scale
La casetta di sasso sul faticoso verde:
La bianca immagine dell'elemento.

Come si può ben notare, da subito Campana ci suggerisce come abbia raggiunto l'apice del suo viaggio, non tanto nell'itinerario oggettivo, quanto più in quello visionario e spirituale: egli è ormai "fuori del tempo" dove domina una totale deriva dei sensi.
«Incomincia una storia metafisica della natura, una teoria cosmogonica, di una origine degli elementi, di prime cose, pure e sane, ma agenti anche in rivolta contro il lavoro umano che […] soccombe o trionfa, fino ad una fusione tra uomo e natura» (Bonifazi 1964, 190): "La casetta di sasso sul faticoso verde:/La bianca immagine dell'elemento."
La struttura stessa della poesia indica un disequilibrio, indicato testualmente dai trattini, associati ad una «precisa funzione semantica a cavallo tra spazio testuale e spazio concreto» (Meschiari 2008, 46), difatti segnano sempre una «connessione-opposizione tra elementi diversi» (Ibid.). Lo sguardo di Campana, esattamente come il vento, vola da una parte all'altra restituendo un paesaggio percepito, prima ancora che rappresentato.
È lo sguardo di chi coglie "l'oltre" nel suo manifestarsi. È il profondo, e più autentico, sguardo del Campana viaggiatore. È il senso del viaggio.

Passeggiata in tram in America e ritorno, pregevolissimo risultato poetico campaniano, racchiude in sé una perfetta commistione fra la memoria visionaria e la compulsata esperienza di *andata e ritorno*, condensate in una prosa, nel complesso, piuttosto breve. Come spessissimo accade nella poesia simbolista tutta, avvenimenti e vicende reali si giustappongono a fantasticherie, creando un cortocircuito caotico e dal fascino magnetico, volutamente ricercato dal poeta: «La sequenza narrativa fa saltare i vincoli spazio-temporali, con effetti quasi onirici» (Turchetta 2024, 1083).

Aspro preludio di sinfonia sorda, tremante violino a corda elettrizzata, tram che corre in una linea nel cielo ferreo di fili curvi mentre la mole bianca della città torreggia come un sogno, moltiplicato miraggio di enormi palazzi regali e barbari, i diademi elettrici spenti. Corro col

> preludio che tremola si assorda riprende si afforza e libero sgorga davanti al molo alla piazza densa di navi e di carri. Gli alti cubi della città si sparpagliano tutti pel golfo in dadi infiniti di luce striati d'azzurro: nel mentre il mare tra le tanaglie del molo come un fiume che fugge tacito pieno di singhiozzi taciuti corre veloce verso l'eternità del mare che si balocca e complotta laggiù per rompere la linea dell'orizzonte.

In PLG la città cui si fa riferimento è esplicitamente Genova. Nella redazione finale degli *Orfici* Campana sceglie di non nominarla direttamente, almeno fino alla seconda metà della prosa, tuttavia, dalla descrizione si può evincere con facilità. Il rumore del tram crea una musica, associata per analogia a quella di un violino; il poeta descrive in presa diretta lo snodarsi panoramico della città, la quale è già pervasa di caratteri mistici. «La realtà e poi organizzata secondo una disposizione pittorica, come in un quadro. Campana misura gli spazi, definisce i colori e i volumi, mette a posto ogni dettaglio della visione, per "renderla" ma anche per meglio chiarirla a se stesso» (Onofrio 2010, 104).
A poco a poco, lo stacco visionario diventa sempre più marcato:

> Ma mi parve che la città scomparisse mentre che il mare rabbrividiva nella sua fuga veloce. Sulla poppa balzante io già ero portato lontano nel turbinare delle acque. Il molo, gli uomini erano scomparsi fusi come in una nebbia. Cresceva l'odore mostruoso del mare. La lanterna spenta s'alzava. Il gorgoglio dell'acqua tutto annegava irremissibilmente. Il battito forte nei fianchi del bastimento confondeva il battito del mio cuore e ne svegliava un vago dolore intorno come se stesse per aprirsi un bubbone. Ascoltavo il gorgoglio dell'acqua. L'acqua a volte mi pareva musicale, poi tutto ricadeva in un rombo e la terra e la luce mi erano strappate inconsciamente.

Sembra quasi che avvenga un'improvvisa metamorfosi del tram in nave, perché la corsa non viene percepita in alcun modo come interrotta. Naturalmente così non è: la visione non pertiene al presente, ma alla dimensione del ricordo. Dov'è diretta questa imbarcazione?
Il titolo lo anticipa, il passo seguente lo specifica ancor meglio: Campana torna con la memoria a Buenos Aires, mentre il suo corpo è ben ancorato al "qui ed ora" della corsa tramviaria. Perfino in questo breve itinerario tutto interiore, Campana non manca di tener fede alla sua missione poetica, rimarcando, come sappiamo, il senso del suo esistere:

> C'erano due povere ragazze sulla poppa: «Leggera, siamo della leggera: te non la rivedi più la lanterna di Genova!» Eh! che importava in fondo! Ballasse il bastimento, ballasse fino a Buenos-Aires: questo dava allegria: e il mare se la rideva con noi del suo riso così buffo e sornione! Non so se fosse la bestialità irritante del mare, il disgusto che quel grosso bestione col suo riso mi dava... basta: i giorni passavano.

È bene soffermarsi con attenzione su questo passo dall'intenso sapore nietzschiano. "Leggera, siamo della leggera". «Leggera è il vagabondo» (Pariani 1978, 60) dice Campana al noto psichiatra, di certo non aiutando nell'interpretazione. Bonifazi approfondisce con acribia il passo, notando come nel *Così parlò Zarathustra* «dovendo trovare un nuovo nome per la terra, per il mondo, allorché tutti i termini umani verranno gettati all'aria, la terra - dice Nietzsche - sarà nuovamente battezzata con il nome di "*Die Leichte*" (La Leggera) […] e la frase vorrebbe dire: siamo della nuova terra, del nuovo mondo» (Bonifazi 1964, 59). L'aggettivo tedesco *leicht*, leggero, è usato da Campana per indicare la liberazione di uno spirito nuovo. Ecco, di nuovo il significato del viaggio orfico campaniano: ascendere attraverso quella strada indicata dal filosofo tedesco, gettare ponti sull'infinito del mistero altrimenti inaccessibile, trovare una patria ideale dove sentirsi finalmente libero.
Poi, come risvegliandosi da un bel sogno:

> Volavano uccelli lontano dal nido ed io pure: ma senza gioia. Poi sdraiato in coperta restavo a guardare gli alberi dondolare nella notte tiepida in mezzo al rumore dell'acqua...
> Riodo il preludio scordato delle rozze corde sotto l'arco di violino del tram domenicale.

Il viaggio è terminato, il ritorno al presente è brutale e con un movimento circolare si percorre il ritorno ad una realtà nauseante e nauseata, che non tiene fede alla promessa di quel "laggiù".

> I piccoli dadi bianchi sorridono sulla costa tutti in cerchio come una dentiera enorme tra il fetido odore di catrame e di carbone misto al nauseante odor d'infinito. Fumano i vapori agli scali desolati. Domenica. Per il porto pieno di carcasse delle lente file umane, formiche dell'enorme ossario. Nel mentre tra le tanaglie del molo rabbrividisce un fiume che fugge, tacito pieno di singhiozzi taciuti fugge veloce verso l'eternità del mare, che si balocca e complotta laggiù per rompere la linea dell'orizzonte.

La Notte

> 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!
>
> da DUALISMO

Protagonista indiscussa dell'eredità poetica campaniana, ancor prima della figura femminile *tout court*, è sicuramente la notte. Essa pervade quasi ogni pagina scritta dal poeta marradese il quale, come riportato da numerose testimonianze di gioventù, era in prima persona fortemente affascinato (o tormentato) al calar del sole: durante il periodo universitario soleva spesso rimanere alzato fino al mattino, trascorrendo le lunghe ore notturne leggendo, scrivendo, vagabondando, frequentando bordelli o bevendo alcolici. Chissà se, come nella sua poesia, la notte fu in grado di donare attimi di quieta serenità al suo animo travagliato. D'altronde non ci stupirebbe ritrovare nella sua produzione letteraria tratti essenziali del suo vivere: più volte abbiamo confermato lo strettissimo rapporto fra vita e poesia per Campana. Anzitutto, è bene notare come la struttura stessa dei *Canti Orfici* sia pensata per dare risalto alla notte. Le prime due sezioni, *La Notte* e i *Notturni*, occupano un terzo del volume e contengono alcuni dei migliori risultati poetici (basti pensare a *La Notte, La Chimera, L'invetriata*). È essenziale, perciò, comprendere bene le plurime sfaccettature di significato che assume la notte nell'opera campaniana.

Riprendendo una seconda volta le gravide pagine de *La Notte*, constatiamo che i primi paragrafi della lunga prosa sono ambientati ben prima del crepuscolo; i colori sono ben presenti nella descrizione paesaggistica, la calura estiva è percepibile, dei ragazzi si bagnano al fiume, Campana insiste sulle ombre di persone e oggetti. Poi, all'ottavo paragrafo:

> Era intanto calato il tramonto ed avvolgeva del suo oro il luogo commosso dai ricordi e pareva consacrarlo […] Ma la sera scendeva messaggio d'oro dei brividi freschi della notte.

E infine, al nono

> Venne la notte e fu compiuta la conquista dell'ancella.

Soffermiamoci su tale conquista. L'onnipresente figura femminile si carica di significato e di potere suggestivo proprio nelle ore notturne, questo perché la notte è «prima di tutto un simbolo […] un'immagine prepotente della redenzione e la sua atmosfera più antica e istintiva. Nella notte le forze irrazionali, inconsce e misteriose dell'uomo e della natura avevano trovato da tempo antichissimo l'atmosfera più adatta per ogni rivelazione trascendente» (Bonifazi 1964, 147). Difatti, proprio durante la notte avviene l'unione carnale

> Il suo corpo ambrato la sua bocca vorace i suoi ispidi neri capelli a tratti la rivelazione dei suoi occhi atterriti di voluttà intricarono una fantastica vicenda.

La carnalità crea, non solo in questo episodio, lo spazio per il momento epifanico, perno dell'atto poetico come raggiungimento della verità. Intuiamo, quindi, che la notte di Campana è sempre una "notte mistica", come viene da lui più volte detta, carica di primordiale sacralità. Un episodio dal valore analogo avviene nel paragrafo quattordici, quando il poeta-Faust attraversa le Alpi:

> E povero, ignudo, felice di essere povero ignudo, di riflettere un istante il paesaggio quale un ricordo incantevole ed orrido in fondo al mio cuore salivo: e giunsi giunsi là fino dove le nevi delle Alpi mi sbarravano il cammino. Una fanciulla nel torrente lavava, lavava e cantava nelle nevi delle bianche Alpi. Si volse, mi accolse, nella notte mi amò. E ancora sullo sfondo le Alpi il bianco delicato mistero, nel mio ricordo s'accese la purità della lampada stellare, brillò la luce della sera d'amore.

Ne LA SPERANZA, splendida poesia dei *Notturni*, Campana veste la notte con abiti regali:

> Per l'amor dei poeti
> Principessa dei sogni segreti
> Nell'ali dei vivi pensieri ripeti ripeti Principessa i tuoi canti:
> O tu chiomata di muti canti
> Pallido amor degli erranti
> Soffoca gli inestinti pianti
> Da' tregua agli amori segreti
> Chi le taciturne porte
> Guarda che la Notte
> Ha aperte sull'infinito?
> Chinan l'ore: col sogno vanito
> China la pallida Sorte
>
> Per l'amor dei poeti, porte
> Aperte de la morte
> Su l'infinito!
> Per l'amor dei poeti
> Principessa il mio sogno vanito
> Nei gorghi de la Sorte!

La Principessa cui si fa più volte riferimento è proprio la notte, personificata in una prestigiosa figura femminile che, a sua volta, «si rivela come una manifestazione della poesia, o di ciò che consente alla poesia di vivere» (Turchetta 2024, 918). La notte ha la possibilità di alleviare la sofferenza amorosa, che in Campana non rimane mai pura sofferenza emotivo-relazionale, ma assume la più ampia connotazione di dolore esistenziale. La Principessa apre

le porte di una realtà altra: quella dell'infinito, della morte. «Alla misteriosa epifania il poeta affida così il suo sogno: in questo consiste la speranza annunciata dal titolo, dove la possibilità della morte e la possibilità di fondersi con l'infinito coincidono» (Ibid.). Le porte sull'infinito sono lì, ma Campana si arresta sulla soglia, percepisce il Mistero ma non lo afferra. Una volta ancora Orfeo ha perso la sua Euridice.

Allacciato alla vasta tradizione romantica di testi caratterizzati dal trinomio amore-morte-notte, il *Canto della tenebra* è il componimento «di maggior contenuto mistico-romantico di Campana» (Bonifazi 1964, 182). Il titolo richiama esplicitamente, come in un *déjà vu*, il *Das Nachtlied* - Canto notturno - del *Così parlò Zarathustra*, «di cui l'incipit del testo campaniano pare quasi una libera traduzione» (Turchetta 2024, 926). Leggiamo il testo per scoprire come si declina, in questo caso, il topos del momento crepuscolare, già di per sé gravido di plurime declinazioni.

La luce del crepuscolo si attenua:
Inquieti spiriti sia dolce la tenebra
Al cuore che non ama più!
Sorgenti sorgenti abbiam da ascoltare,
Sorgenti sorgenti che sanno
Sorgenti che sanno che spiriti stanno
Che spiriti stanno a ascoltare...
Ascolta: la luce del crepuscolo attenua
Ed agli inquieti spiriti è dolce la tenebra:
Ascolta: ti ha vinto la Sorte:
Ma per i cuori leggeri un'altra vita è alle porte:
Non c'è di dolcezza che possa uguagliare la Morte
Più Più Più
Intendi chi ancora ti culla:
Intendi la dolce fanciulla
Che dice all'orecchio: Più Più
Ed ecco si leva e scompare
Il vento: ecco torna dal mare
Ed ecco sentiamo ansimare
Il cuore che ci amò di più!
Guardiamo: di già il paesaggio
Degli alberi e l'acque è notturno
Il fiume va via taciturno...
Pùm! mamma quell'omo lassù!

«Il canto della tenebra ci parla del dolce travaso della tenebra crepuscolare negli spiriti degli uomini inquieti, quando è più vivo il senso delle cose perdute e quando la consapevolezza della sconfitta […] può naufragare nell'incanto dell'ascolto e nell'oblio di un romantico *cupio*

dissolvi » (Onofrio 2010, 60). Il componimento traccia un percorso in cui il progressivo calare della notte evoca dapprima la fine di un amore ("cuore che non ama più!"), poi la morte, la "dolce fanciulla". È proprio la morte, una dimensione altra rispetto alla vita, quindi, il rifugio prediletto dal poeta quando è vinto dalla Sorte, un rifugio accessibile unicamente nelle buie ore notturne, e riservato ai "cuori leggeri". A ben guardare, l'immagine della Morte viene accompagnata da una progressiva regressione verso l'infanzia, sempre correlata ad un amore perduto ("il cuore che ci amò di più!"), ma ricca di dolcezza: questa fanciulla è l'unica che "ancora ti culla", che ti sussurra dolcemente tutto il suo nichilismo consolatorio. Il passo si carica di un'enorme valenza simbolica ed esistenziale, in quanto unico riferimento esplicito all'amore materno in tutta l'opera di Campana. Il crepuscolo e la notte, in questo caso specifico, non conducono ancora «alla scoperta del tutto, dell'universale terreno, perché il cuore non ama più, e soltanto un senso di vita ultraterrena può rischiarare di dolcezza la tenebra della notte. Questi momenti di negazione assoluta non sono frequenti in Campana, ma sono quasi indispensabili a rendere più percepibile la sua eroica fatica di salvezza e di fede nell'uomo e nella natura» (Bonifazi 1964, 182). Si osservi come la poesia non permetta nessuna supposizione di concreta localizzazione: traspare con chiarezza la volontà dell'autore di costruire una situazione marcatamente generalizzante, che potesse fare da specchio all'esperienza di *naufragio* che ogni lettore, più o meno spiccatamente, ha vissuto di persona. Il viaggio campaniano, se non fosse ancora chiaro, presenta certamente dei tratti allegorici, ma mai di pura astrazione. Qualche considerazione, infine, sull'ultimo verso del canto. Un'improvvisa onomatopea evoca fulmineamente un colpo d'arma da fuoco o, con minor probabilità, il tonfo d'un corpo che cade in acqua. Nulla ci impedisce di supporre che quell'"omo" posizionato sulla scena da Campana possa essere l'Uomo Nuovo e libero nietzschiano, ovvero colui che, nell'inquietudine, «s'avvia felicemente al Destino per lasciarsene assorbire, attraverso la morte» (Bonifazi 1964, 183). L'unica forma di superamento dell'apparenza sembra prender parte all'altra vita, quella degli *inquieti spiriti che stanno ad ascoltare*. «Anche Nietzsche aveva fissato a suo modo questo momento nelle parole del demone, del saggio Sileno: "La cosa per te migliore ti è del tutto impossibile raggiungerla: non esser nato, non essere, non esser nulla. La seconda cosa migliore... è di morir subito…"» (Ibid.). Quanto Campana fosse realmente convinto di ciò possiamo dedurlo dalla sua stessa testimonianza biografica: egli era tutto, fuorché un uomo blandamente ancorato alla vita. Commentando al Pariani il passo, Campana disse sommariamente, e forse con un filo d'ironia: «Sarebbe uno che si è ucciso. Son tutte fantasie».

Dall'esperienza maturata in Argentina, nasce un testo che porta al trionfo dell'orfismo campaniano: la prosa *Pampa*. È impossibile non notare la grande cura con la quale il poeta organizza, sul piano macrostrutturale, la disposizione dei componimenti nell'intera opera: esattamente come la lunga prosa de *La Notte* viene fatta seguire da sette componimenti in versi, in modo del tutto speculare *Pampa* inaugura una serie di sette prose consecutive, seguite da *Genova*, il grande poemetto conclusivo. La ricchezza del testo non è racchiusa unicamente nel suo valore autobiografico, ma anche e soprattutto nella sua rilevanza teorica, che lo rende decisivo per la lettura complessiva del Libro.

> Solo pochissimi altri testi possono esserle paragonati per la nitidezza e l'esplicitezza delle dichiarazioni filosofiche di principio […] *Pampa* mette in campo in modo chiarissimo e senza incertezze […] una chiave irrinunciabile: per Campana, l'"uomo libero" diventa possibile solo quando si smette di credere e confidare in una trascendenza, perché non solo non c'è nessuna trascendenza, ma soltanto accettandone seriamente l'assenza sarà possibile riconoscere con pienezza l'esistenza, e dunque il proprio destino, e il cosmo.[13]

Campana dimostra di aver perfettamente colto ed interiorizzato quella "morte di Dio" annunciata in prima battuta nell'aforisma 125 de *La Gaia Scienza*, declinandola nella sua sensibilità e percezione orfica: su invito di Nietzsche abbandona il culto astratto del "profondo" e le illusioni della trascendenza, valorizzando l'esistenza e il cosmo in quanto puro "fenomeno", senza affibbiargli forzatamente la ricerca di alcun noumeno.

> Quiere Usted Mate? uno spagnolo mi profferse a bassa voce, quasi a non turbare il profondo silenzio della Pampa - Le tende si allungavano a pochi passi da dove noi seduti in circolo in silenzio guardavamo a tratti furtivamente le strane costellazioni che doravano l'ignoto della prateria notturna. - Un mistero grandioso e veemente ci faceva fluire con refrigerio di fresca vena profonda il nostro sangue nelle vene: - che noi assaporavamo con voluttà misteriosa - come nella coppa del silenzio purissimo e stellato.
>
> Quiere Usted Mate? Ricevetti il vaso e succhiai la calda bevanda.

Nella serena notte argentina i "peones de via", i manovali addetti alla posa dei binari ferroviari, si riposano bevendo del mate, bevanda lievemente energizzante tipica del posto, ottenuta dall'infusione delle foglie dell'omonima pianta. «Nel silenzio ciascuno guarda "a tratti furtivamente" (come fosse una vergogna, un segno di fragilità) le costellazioni del cielo

---

[13] Turchetta 2020, 1067

notturno» (Onofrio 2010, 100). Sembra proprio che la bevanda, come un filtro prodigioso, sia l'elemento che permetta all'io poetico di entrare nella *rêverie* cosmica. Poco dopo, infatti

> Gettato sull'erba vergine, in faccia alle strane costellazioni io mi andavo abbandonando tutto ai misteriosi giuochi dei loro arabeschi, cullato deliziosamente dai rumori attutiti del bivacco. I miei pensieri fluttuavano: si susseguivano i miei ricordi: che deliziosamente sembravano sommergersi per riapparire a tratti lucidamente trasumanati 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 a traverso i secoli. Le idee brillavano della più pura luce stellare.

Inizia così, "gettato sull'erba vergine", un colloquio con l'immensità dell'Essere, in un profondissimo legame fra natura e coscienza. I ricordi sono "trasumanati" perché conducono ad una condizione oltreumana nella quale, ancora, si può leggere una smaccata reminiscenza nietzschiana. «Tutti gli elementi campaniani di un'immagine superiore della conoscenza sono qui riassunti: il ricordo, l'eco, il mistero svelato, l'infinito della natura, l'illusione universale, le immagini meravigliose del mito, la fine della storia, il tempo e l'eternità» (Bonifazi 1964, 209).

> Sgravata la bilancia del tempo sembrava risollevarsi lentamente oscillando: - per un meraviglioso attimo immutabilmente nel tempo e nello spazio alternandosi i destini eterni....
> Un disco livido spettrale spuntò all'orizzonte lontano profumato irraggiando riflessi gelidi d'acciaio sopra la prateria. Il teschio che si levava lentamente era l'insegna formidabile di un esercito che lanciava torme di cavalieri colle lance in resta, acutissime lucenti: gli indiani morti e vivi si lanciavano alla riconquista del loro dominio di libertà in lancio fulmineo. Le erbe piegavano in gemito leggero al vento del loro passaggio. La commozione del silenzio intenso era prodigiosa.
> Che cosa fuggiva sulla mia testa? Fuggivano le nuvole e le stelle, fuggivano: mentre che dalla Pampa nera scossa che sfuggiva a tratti nella selvaggia nera corsa del vento ora più forte ora più fievole ora come un lontano fragore ferreo: a tratti alla malinconia più profonda dell'errante un richiamo: ... dalle criniere dell'erbe scosse come alla malinconia più profonda dell'eterno errante per la Pampa riscossa come un richiamo che fuggiva lugubre.
> Ero sul treno in corsa: disteso sul vagone sulla mia testa ruggivano le stelle e i soffi del deserto in un fragore ferreo […].

L'esperienza visionaria, anche in questo caso, non si produce durante la lettura, ma viene scritta sotto forma di ricordo. La "macchina da presa" campaniana si muove verticalmente dall'alto verso il basso: dalle meraviglie stellari ci si sposta verso una luna "spettrale", poco dopo raffigurata come un "teschio", come a presagire la crudezza della visione seguente, che

sposta l'obiettivo all'orizzonte: «la fantasticheria campaniana, che mescola oniricamente "morti e vivi", contro le apparenze non è per nulla frutto di pura immaginazione, ma si rifà certo ai racconti, che si facevano fra le tende dei "*peones de via*", delle pericolosissime incursioni degli indios nella Pampa, tutt'altro che infrequenti in quegli anni e in quelle zone» (Turchetta 2024, 1072). Dalle erbe mosse dal vento si passa gradualmente a quello che Onofrio (2010, 101) definisce «ricordo di secondo grado»: l'immagine della corsa dei cavalli nella prateria muta in quella della corsa del treno fragoroso, «simbolo del travolgimento del tempo nell'automatismo e nella meccanicità, nel frastuono e nella ignoranza della meta; non c'è più certezza, nel cataclisma, nella corrente irresistibile delle cose» (Bonifazi 1964, 210).

> Dov'ero? Io ero in piedi: Io ero in piedi: sulla pampa nella corsa dei venti, in piedi sulla pampa che mi volava incontro: per prendermi nel suo mistero! Un nuovo sole mi avrebbe salutato al mattino! Io correvo tra le tribù indiane? Od era la morte? Od era la vita? E mai, mi parve che mai quel treno non avrebbe dovuto arrestarsi

Dopo aver raggiunto una fusione cosmica, ecco che si torna al ricordo di primo grado, dove avviene una profonda riconciliazione esistenziale. È probabilmente l'epifania più significativa e totalizzante di tutti gli Orfici: la serenità, eco di un'emozione straordinaria, raggiunge il culmine della liberazione

> La luna illuminava ora tutta la Pampa deserta e uguale in un silenzio profondo. [..]
> 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.
> Mi ero alzato. Sotto le stelle impassibili, sulla terra infinitamente deserta e misteriosa, dalla sua tenda l'uomo libero tendeva le braccia al cielo infinito non deturpato dall'ombra di Nessun Dio.

«Quando ormai tutto è compiuto, Io protagonista può raccogliere i frutti della propria incantagione, alzarsi e sancire l'avvenuta liberazione, di sé e del mondo, nel gesto titanico e orfico di tendere le braccia al cielo, adesso più che mai "infinito e «non deturpato dall'ombra di Nessun Dio» (che significa non l'irreligiosità di Campana, bensì il suo "credo nel valore

sacro ed eterno della vita, la sua fede in una religione più universale, oltre i dogmi di una Chiesa qualsiasi, oltre i vincoli della Storia e della Società)» (Onofrio 2010, 102).
Nonostante la nascita dell'"uomo nuovo riconciliato colla natura" sia un esito prodigioso, nonché uno dei momenti di massima positività di tutto il Libro, è chiaro che non possa mai darsi chiaramente come condizione stabile e duratura.

La Donna

La strada era assordante, urlava tutt'intorno.
Esile ed alta, in lutto, regina dolorosa
una donna passò, con la mano fastosa
sollevando il vestito, di trine e balze adorno.

Leggera, nelle gambe una scultorea grazia.
Negli occhi suoi, cielo ove s'annuncia l'uragano,
bevevo, come quello ch'è fatto ossesso e strano,
la dolcezza che incanta, il piacere che strazia.

Un lampo… poi la notte! Bellezza fuggitiva,
che con un solo sguardo la vita m'hai ridato,
non ti vedrò più dunque che nell'eterna riva?

Altrove, in lontananza, e tardi, o forse mai!
Non so dove tu fuggi, tu non sai dove vado,
io t'avrei certo amato, e tu certo lo sai!

Il componimento sopra riportato è niente meno che uno dei più mirabili risultati poetici di Charles Baudelaire: A una passante.[14] Il padre del Decadentismo ha lasciato più di una traccia negli scritti di Campana, il quale, come attestano i registri delle biblioteche da lui frequentate, fu un assiduo lettore del *poète maudit*. Non è un caso, d'altronde, che i *Canti Orfici* siano stati concepiti come un'opera dalla forma mista, di prosa e di versi: il ritorno a questa struttura ibrida si inserisce nel solco aperto da Baudelaire con i suoi *Petits Poèmes en prose* (*Le Spleen de Paris*), i quali avevano rilanciato, in chiave moderna, la possibilità di fondere lirica e narrazione. Questa poesia ci permette di affrontare con la giusta chiave interpretativa l'analisi

[14] Qui riportato nella traduzione di Antonio Prete, da Charles Baudelaire, *I fiori del male*, Feltrinelli 2014.

della figura femminile nella produzione campaniana, poiché ne riassume magistralmente i concetti fondanti. Baudelaire costruisce una scena nella quale l'io poetico scorge per la strada una signora affascinante, leggiadra e avvenente; i loro sguardi si incontrano ed il poeta "beve" negli occhi di lei, si nutre della vitalità che sgorga dalla bellezza di quella presenza. Al contrario di come ci si aspetterebbe, questo episodio non prelude a nessun amore futuro.
La donna si allontana, il poeta non la rivedrà più, e ne è consapevole. Nel momento stesso in cui l'amore avrebbe potuto nascere, sparisce per sempre. All'apparente promessa d'amore e di bene scaturita nell'attimo epifanico soggiace, in realtà, un lutto irrimediabile. «Campana non solo è pienamente coinvolto in quella che chiamerei la "sindrome della passante", ma ne fa il centro della sua poesia. Quasi tutte le numerose apparizioni femminili della sua poesia, in modo analogo, passano e spariscono rapidamente, epifanie della bellezza del mondo e insieme choc, esperienza di perdita» (Turchetta 2024, LXXXIX). Riprendiamo un'ultima volta le pagine de *La Notte* per vedere come e quando il poeta marradese concretizza tutto ciò nella sua produzione. Nella prima lunga prosa d'apertura degli Orfici colpisce da subito la grande quantità di figure femminili presenti: *zingare, passeggiatrici, fanciulle*, *ancelle, matrone, prostitute*; sono solo alcune delle numerose declinazioni del femminile nel componimento. Nel sesto paragrafo in particolare, l'io poetico vive un importante e suggestivo incontro:

> Ai confini della campagna una porta incisa di colpi, guardata da una giovine femmina in veste rosa, pallida e grassa, la attrasse: entrai. Una antica e opulenta matrona, dal profilo di montone, coi neri capelli agilmente attorti sulla testa sculturale barbaramente decorata dall'occhio liquido come da una gemma nera dagli sfaccettamenti bizzarri sedeva, agitata da grazie infantili che rinascevano colla speranza traendo essa da un mazzo di carte lunghe e untuose strane teorie di regine languenti re fanti armi e cavalieri. Salutai e una voce conventuale, profonda e melodrammatica mi rispose insieme ad un grazioso sorriso aggrinzito. Distinsi nell'ombra l'ancella che dormiva colla bocca semiaperta, rantolante di un sonno pesante, seminudo il bel corpo agile e ambrato. Sedetti piano.

La "matrona", figura ricorrente in tutto il Libro, non è altro che la *maitresse* del bordello, caratterizzata sempre da forme giunoniche e connotati mitici. La scena è caricata di un valore rituale: il ritmo della narrazione è quasi fermo, la descrizione della scena è precisa e direzionata dallo sguardo del soggetto, che per la prima volta interagisce con l'esterno rivolgendo un saluto alla matrona. La risposta della donna è sia verbale che mimica. L'attenzione si sposta poi sull'ancella dormiente, completando il "triangolo mitico" che si ritroverà variamente combinato in tutta la prosa. Il protagonista siede "piano", come detto esplicitamente, a conferma del valore iniziatico del momento.

> La lunga teoria dei suoi amori sfilava monotona ai miei orecchi. Antichi ritratti di famiglia erano sparsi sul tavolo untuoso. L'agile forma di donna dalla pelle ambrata stesa sul letto ascoltava curiosamente, poggiata sui gomiti come una Sfinge: fuori gli orti verdissimi tra i muri rosseggianti: noi soli tre vivi nel silenzio meridiano.
>
> ***
>
> Era intanto calato il tramonto ed avvolgeva del suo oro il luogo commosso dai ricordi e pareva consacrarlo. La voce della Ruffiana si era fatta man mano più dolce, e la sua testa di sacerdotessa orientale compiaceva a pose languenti. La magia della sera, languida amica del criminale, era galeotta delle nostre anime oscure e i suoi fastigi sembravano promettere un regno misterioso. E la sacerdotessa dei piaceri sterili, l'ancella ingenua ed avida e il poeta si guardavano, anime infeconde inconsciamente cercanti il problema della loro vita. Ma la sera scendeva messaggio d'oro dei brividi freschi della notte.
>
> ***
>
> Venne la notte e fu compiuta la conquista dell'ancella.

Da questo passo emerge la visione dell'erotismo campaniano: la matrona-sacerdotessa è definita "dei piaceri sterili", a significare l'intrinseco fallimento dell'eros come veicolo di trascendenza. Nei paragrafi successivi la figura femminile sarà accostata spessissimo a questo profondo senso d'illusione: "Ma quale incubo gravava ancora su tutta la mia giovinezza? O i baci i baci vani della fanciulla che lavava"; "A l'ombra dei lampioni verdi le bianche colossali prostitute sognavano sogni vaghi nella luce bizzarra del vento", o ancora "Governa una donna matura addolcita da una vita d'amore con un sorriso con un vago bagliore che è negli occhi il ricordo delle lacrime della voluttà".

Questo non può che riportarci al faticoso rapporto con la femminilità *tout court* che Campana viveva quotidianamente. «I suoi amici, o i testimoni casuali, sono in fondo d'accordo che la donna era per lui un problema molto importante. […] Certo Campana amava e odiava nello stesso tempo le donne, come amava e odiava la vita reale […] Odiava le forme miserabili dell'esistenza e amava la vera armoniosa vita, odiava la prostituzione e amava l'Amore. Ma è forse falso dire *odiava,* perché nella sua distruzione entra sempre la comprensione e la pietà […] Nelle prostitute Campana trova, anzi ritrova un'antica immagine di sofferenza umana nell'ansia del sogno liberatore» (Bonifazi 1964, 155-56).

La sera di fiera è un risultato poetico decisamente interessante, dal quale traspare una rara delicatezza del poeta nei confronti della sua "rosabruna". Una buona metà del componimento è tutta volta ad un'incantevole celebrazione della donna, una prostituta, con dei toni onirici ed incantati.

Il cuore stasera mi disse: non sai?
La rosabruna incantevole
Dorata da una chioma bionda:
E dagli occhi lucenti e bruni: colei che di grazia imperiale Incantava la rosea
Freschezza dei mattini:
E tu seguivi nell'aria
La fresca incarnazione di un mattutino sogno:
E soleva vagare quando il sogno
E il profumo velavano le stelle
(Che tu amavi guardar dietro i cancelli
Le stelle le pallide notturne):
Che soleva passare silenziosa
E bianca come un volo di colombe

Campana, con dei chiari riferimenti a *La Vita* Nova dantesca, dipinge un amore nobilitato poeticamente, posto sotto il segno dell'ammirazione; della donna si ricorda la bellezza fisica, la purezza, la grazia, la regalità. «Da un altro lato, però, già la stessa citazione dantesca colloca subito il testo sotto il segno della morte e di una lacerante ambivalenza emotiva» (Turchetta 2024, 932). Difatti, quel "non sai?" campaniano richiama inequivocabilmente il sogno della morte di Beatrice nel capitolo XXIII: "Or non sai? la tua mirabile donna è partita di questo secolo". Anche qui, nel colloquio con il proprio cuore, il poeta viene a sapere che improvvisamente, in pieno stile orfico, la bellezza appena celebrata è fuggita:

Certo è morta: non sai?
Era la notte
Di fiera della perfida Babele
Salente in fasci verso un cielo affastellato un paradiso di fiamma
In lubrici fischi grotteschi
E tintinnare d'angeliche campanelle
E gridi e voci di prostitute
E pantomime d'Ofelia
Stillate dall'umile pianto delle lampade elettriche

Mentre il poeta vive il lutto, in tutto l'ambiente circostante imperversa il caos della fiera, nel quale connotati paradisiaci ed infernali si sovrappongono, amplificando la profonda ambivalenza emotiva di tutta la vicenda. Segue, infine, una "canzonetta volgaruccia" che rovescia i toni sublimi attraverso delle rime volutamente banali e trite.

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.

In questo canto funebre, una nenia ritmata, si crea un'atmosfera disincantata e senza veli, in contrasto con l'entusiasmo stilnovistico della parte onirica precedente. «La morte di *Lei*, la donna del sogno, o meglio il sogno di una donna ideale lascia il cuore di nuovo *senza amore*, il cuore che *non ama più* del Canto precedente[15], e lo abbandona alla volgarità del reale» (Bonifazi 1964, 184), nel quale resta come unico apparente rifugio l'amore prezzolato dei bordelli.

DUALISMO – (Lettera aperta a Manuelita Etchegarray) è l'unico esemplare di lettera in "versi" presente nel ventaglio della produzione letteraria campaniana, e anche il solo che presenti nel titolo il nome proprio di una donna. Legata ai ricordi del soggiorno in Argentina, *Dualismo* è dedicata alla memoria della creola Manuelita: «Questa a cui fingo di scrivere era una mia vicina di Bahia Blanca, figlia di un notaio che stava Bahia Blanca. Manuelita e il nome che gli davo io; non sapevo il nome» (Pariani 1978, 57). Tuttavia, la vera unicità del testo è data dal particolarissimo e ricercato quadro sentimentale che ne emerge, una variazione sul tema orfico del tutto nuova: «qui non succede niente di paragonabile, neanche lontanamente, a una romantica sofferenza per l'amore perduto, o un'assenza che torna a farsi presente […] La persistente attrazione verso una donna non più presente, infatti, si sovrappone al fatto che il poeta afferma di non avere mai concretizzato una relazione amorosa possibile, per il semplice motivo che non l'ha voluto» (Turchetta 2024, 1038). Il poeta ha preferito amarla, a suo modo, solo dopo averla persa, senza darle (e darsi) la possibilità di costruire un'effettiva relazione sentimentale.

[15] Si fa riferimento a *Il canto della tenebra*, qui analizzato in relazione al tema della notte nei Canti Orfici, p. 33-34.

> Voi adorabile creola dagli occhi neri e scintillanti come metallo in fusione, voi figlia generosa della prateria nutrita di aria vergine voi tornate ad apparirmi col ricordo lontano: anima dell'oasi dove la mia vita ritrovò un istante il contatto colle forze del cosmo. Io vi rivedo Manuelita, il piccolo viso armato dell'ala battagliera del vostro cappello, la piuma di struzzo avvolta e ondulante eroicamente, i vostri piccoli passi pieni di slancio contenuto sopra il terreno delle promesse eroiche! Tutta mi siete presente esile e nervosa.

L'incipit è un probabile riferimento alla poesia di Baudelaire *A una signora creola*, ne *I Fiori del Male*. L'oasi qui, come ricordato in precedenza, è l'Argentina, dove Campana incontrò una natura selvaggia e potente. Protagonista del componimento è però l'ambivalenza emotiva, che sembra sfiorare in certi passi addirittura una derisione beffarda:

> E ancora il magnetismo di quando voi chinaste il capo, voi fiore meraviglioso di una razza eroica, mi attira non ostante il tempo ancora verso di voi! Eppure Manuelita sappiatelo se lo potete: io non pensavo, non pensavo a voi: io mai non ho pensato a voi.

Inizia a delinearsi, dunque, già dalle prime righe, il *dualismo* ambiguo dell'io poetico. Ne emerge una rappresentazione dell'amore irrazionale, travolgente, ingestibile a tal punto da impedire un autentico abbandono. Affascinante l'interpretazione di Onofrio (2010, 92), secondo il quale «il "dualismo" è quello di amare Manuelita ma al tempo stesso, faustianamente, di non poterle sacrificare l'amore per la "grande rivale", la Poesia (che esige abnegazione assoluta ed esclude e/o contrasta la possibilità di un amore umano)».

> Io vi perdevo allora Manuelita, perdonate, tra la turba delle signorine elastiche dal viso molle inconsciamente feroce, violentemente eccitante tra le due bande di capelli lisci nell'immobilità delle dee della razza. Il silenzio era scandito dal trotto monotono di una pattuglia: e allora il mio anelito infrenabile andava lontano da voi, verso le calme oasi della sensibilità della vecchia Europa e mi si stringeva con violenza il cuore. Entravo, ricordo, allora nella biblioteca: io che non potevo Manuelita io che non sapevo pensare a voi. Le lampade elettriche oscillavano lentamente. Su da le pagine risuscitava un mondo defunto, sorgevano immagini antiche che oscillavano lentamente coll'ombra del paralume e sovra il mio capo gravava un cielo misterioso, gravido di forme vaghe, rotto a tratti da gemiti di melodramma

L'oasi ora non è più quella del Nuovo Mondo, bensì della "vecchia Europa", la cui nostalgia è esplicitata nel gesto dell'entrare in biblioteca, il luogo deputato alla lettura, al sogno, alla poesia. A questo punto una *rêverie*, nata sopra i libri, trasporta il poeta per le strade di Parigi; sono proprio queste "ore di sogno" che lo tengono lontano (quasi a proteggerlo?) dal ricordo di Manuelita.

> E vi rivedevo Manuelita poi: che vigilavate pallida e lontana: voi anima semplice chiusa nelle vostre semplici armi.
>
> So Manuelita: voi cercavate la grande rivale. So: la cercavate nei miei occhi stanchi che mai non vi appresero nulla. Ma ora se lo potete sappiate: io dovevo restare fedele al mio destino: era un'anima inquieta quella di cui mi ricordavo sempre quando uscivo a sedermi sulle panchine della piazza deserta sotto le nubi in corsa. Essa era per cui solo il sogno mi era dolce. Essa era per cui io dimenticavo il vostro piccolo corpo convulso nella stretta del guanciale, il vostro piccolo corpo pericoloso tutto adorabile di snellezza e di forza. E pure vi giuro Manuelita io vi amavo vi amo e vi amerò sempre più di qualunque altra donna... dei due mondi.

Abbiamo quindi la conferma che la vera rivale di Manuelita è l'anima del poeta «che preferisce il "sogno", e dunque la poesia, a un amore concreto […] Si ripropone così il tema cruciale dell'*amor fati*, che è anche fedeltà a un destino segnato dalla dedizione non a una donna in carne e ossa, ma ha "un'anima inquieta", come la propria, e dunque alla poesia, che dà vita a una dimensione fuori dal tempo e dalla storia» (Turchetta 2024, 1039).

La giornata di un nevrastenico raccoglie delle notazioni in presa diretta di una giornata bolognese; un componimento diaristico schietto, crudo ed esplicitamente autoironico, come viene da subito suggerito nel titolo. Nonostante vi siano stati apportati numerosi tagli di alcuni passi violenti, questo resta il testo nel quale indubbiamente Campana lascia libero sfogo alle pulsioni aggressive e paranoiche. Ancora una volta è il poeta stesso a darci sinteticamente una chiave d'interpretazione: «Sarei io. Ero malato, non potevo stare fermo in nessun posto, viaggiavo da un paese all'altro, ero sempre nelle montagne a scrivere degli strampalati» (Pariani 1978, 58). Adottando come sfondo Bologna, Campana lascia che il vero *Leitmotif* della prosa siano proprio le figure femminili, verso le quali si dirigono maggiormente le pulsioni aggressive.

> La vecchia città dotta e sacerdotale era avvolta di nebbie nel pomeriggio di dicembre. I colli trasparivano più lontani sulla pianura percossa di strepiti. Sulla linea ferroviaria si scorgeva vicino, in uno scorcio falso di luce plumbea lo scalo delle merci. Lungo la linea di circonvallazione passavano pomposamente sfumate figure femminili, avvolte in pellicce, i cappelli copiosamente romantici, avvicinandosi a piccole scosse automatiche, rialzando la gorgiera carnosa come volatili di bassa corte. […]
>
> ***
>
> Dalla breccia dei bastioni rossi corrosi nella nebbia si aprono silenziosamente le lunghe vie. Il malvagio vapore della nebbia intristisce tra i palazzi velando la cima delle torri, le lunghe vie silenziose deserte come dopo il saccheggio. Delle ragazze tutte piccole, tutte scure,

> artifiziosamente avvolte nella sciarpa traversano saltellando le vie, rendendole più vuote ancora. E nell'incubo della nebbia, in quel cimitero, esse mi sembrano a un tratto tanti piccoli animali, tutte uguali, saltellanti, tutte nere, che vadano a covare in un lungo letargo un loro malefico sogno.

La città è data nel suo aspetto più nauseante e tetro, l'aria è fetida, triste, morta. I corpi femminili sono grottescamente caratterizzati da tratti animaleschi, con un linguaggio che rasenta il basso-corporeo. Ciò che impressiona è la perfetta commistione del tutto: in un tale ammorbante ambiente le donne si muovono con disinvoltura, come protette dal loro habitat naturale. «Lo spettacolo va ben oltre i limiti dell'oggettività visiva, chiaramente condizionato dall'umore del soggetto che lo guarda. La deformazione arriva ad una lettura onirica e grottesca davvero da incubo» (Onofrio 2010, 96).

> Numerose le studentesse sotto i portici. Si vede subito che siamo in un centro di cultura. Guardano a volte coll'ingenuità di Ofelia, tre a tre, parlando a fior di labbra. Formano sotto i portici il corteo pallido e interessante delle grazie moderne, le mie colleghe, che vanno a lezione! Non hanno l'arduo sorriso d'Annunziano palpitante nella gola come le letterate, ma più raro un sorriso e più severo, intento e masticato, di prognosi riservata, le scienziate.

Nel capitolo biografico si è fatto cenno del mal celato odio da parte di Campana verso l'ambiente universitario della facoltà di Chimica. Il grottesco, l'animalizzazione e la caustica ironia vengono qui usati dal poeta per affermare con forza il proprio critico distacco da una società nauseante, verso la quale può ora vendicarsi ricoprendola di ridicolo.

> È passata la Russa. La piaga delle sue labbra ardeva nel suo viso pallido. È venuta ed è passata portando il fiore e la piaga delle sue labbra. Con un passo elegante, troppo semplice troppo conscio è passata. La neve seguita a cadere e si scioglie indifferente nel fango della via. La sartina e l'avvocato ridono e chiacchierano. I cocchieri imbacuccati tirano fuori la testa dal bavero come bestie stupite. Tutto mi è indifferente. Oggi risalta tutto il grigio monotono e sporco della città. Tutto fonde come la neve in questo pantano: e in fondo sento che è dolce questo dileguarsi di tutto quello che ci ha fatto soffrire. Tanto più dolce che presto la neve si stenderà ineluttabilmente in un lenzuolo bianco e allora potremo riposare in sogni bianchi ancora.

Curioso come "la Russa", ovvero una prostituta, sia l'unica figura femminile del testo dai tratti affascinanti e seducenti. Anche lei, d'altronde, come uscita da un testo di Baudelaire, è l'ennesima passante, l'unica che possa sedare l'io poetico con il sogno di un amore *in absentia*.

Nel passo successivo, è sempre un'indefinita "Eva" a svegliare il poeta dalle sue orribili visioni. Il nome dato alla donna, anch'essa con tutta probabilità una prostituta, allude al peccato: ancora una volta l'eros non è in grado di render conto all'Amore, di colmare quindi il disagio esistenziale dell'io. Così, nuovamente, ci attende un ennesimo brusco risveglio.

> Nella fantasmagoria profonda dello specchio i corpi ignudi avvicendano muti: e i corpi lassi e vinti nelle fiamme inestinte e mute, e come fuori del tempo i corpi bianchi stupiti inerti nella fornace opaca: bianca, dal mio spirito esausto silenziosa si sciolse, Eva si sciolse e mi risvegliò.
>
> Passeggio sotto l'incubo dei portici. Una goccia di luce sanguigna, poi l'ombra, poi una goccia di luce sanguigna, la dolcezza dei seppelliti. Scompaio in un vicolo ma dall'ombra sotto un lampione s'imbianca un'ombra che ha le labbra tinte. O Satana, tu che le troie notturne metti in fondo ai quadrivii, o tu che dall'ombra mostri l'infame cadavere di Ofelia, o Satana abbi pietà della mia lunga miseria!

CONCLUSIONI

Il percorso compiuto in questa tesi ha mirato a ricomporre, senza appiattirli, i tre piani che in Campana si chiamano e si correggono a vicenda: la biografia inquieta, l'officina dei testi e la fisionomia "orfica" della sua poesia. Dal lavoro di ricognizione sulle carte e le prime uscite in rivista, passando per un'analisi ravvicinata delle singole composizioni, è emersa con chiarezza l'immagine di un autore tutt'altro che "irrelato" o abbandonato a un dettato in una trance psicotica. Campana si rivela, al contrario, come un poeta pienamente consapevole, capace di trasformare la propria febbre percettiva in un progetto coerente di libro, e di far sì che la tensione costante tra impulso e controllo, tra l'energia dionisiaca e la misura apollinea, si incarni in maniera organica e vitale nelle forme stesse della sua scrittura.

La ricostruzione filologica ha mostrato come i *Canti Orfici* siano il culmine di una lunga preparazione, che passa per taccuini e fascicoli via via più complessi e pensati.
Il *Taccuinetto faentino* attesta un uso intensivo del supporto, come deposito di visioni, abbozzi e riscritture sovrapposte, indizio di una gestazione a più livelli; il *Fascicolo marradese* si colloca a ridosso dell'assetto definitivo, con una lezione compatta e unitaria. La parabola che conduce alle prove in rivista (dicembre 1912 su «Il Papiro», febbraio 1913 su «Il Goliardo») e al definitivo uso del proprio nome, predispone il terreno alla stampa 1914, mentre la vicenda del PLG (creduto perduto e ritrovato) aiuta a dissolvere il mito della "riscrittura a memoria" e a riconoscere in Campana un autore capace di governare agilmente il proprio materiale. In questa luce, le *Carte Papini* e le *Carte Bandini* risultano decisive per comprendere i passaggi di selezione e disposizione testuale appena anteriori all'edizione. I segmenti successivi al 1914 confermano quanto Campana desiderasse rilavorare il materiale del Libro e proseguire la ricerca (inediti su rivista, desiderio di una nuova edizione, *Taccuino Matacotta*): segni di un'autorialità inquieta e vigile, non affatto pacificata nel proprio compimento. Le cinque poesie dedicate a Sibilla (1916–inizio 1917) testimoniano un ultimo scarto di voce, concentrato e bruciante, prima della reclusione in manicomio.

Il secondo fuoco della tesi ha definito l'orfismo campaniano come programma conoscitivo prima ancora che estetico: non un repertorio di simboli al quale attingere, ma un esercizio attraverso cui lo sguardo, forzando la soglia del visibile, cattura e porta con sé una verità nuova altrimenti inaccessibile. Per questo l'orfismo di Campana ha a che fare anche con Nietzsche: l'eterno ritorno non è un tema fra altri, ma il paradigma che regge insieme tempo e forma. La memoria, qui, non è repertorio autobiografico, ma energia formativa: il

testo si fa il luogo prediletto dove la memoria deforma, condensa, dilata, dove ogni immagine ritorna uguale e differente, in una spirale che riprova ogni volta l'atto della rivelazione.

Le analisi del terzo capitolo hanno mostrato come viaggio, notte e donna siano molto più che "temi": sono strumenti di conoscenza, cioè modi con cui la lingua fa accadere la visione. Il viaggio non rimane limitato all'insieme degli spostamenti, ma è tecnica di passaggio tra piani, montaggio di stati e di tempi. L'esperienza dello "smarrimento" vissuta tanto di persona quanto nella sua letteratura, si converte sempre in itinerario conoscitivo. In *Passeggiata in tram in America e ritorno*, che in questo è uno scritto essenziale e paradigmatico, si produce un continuo scavalcamento: il tram "diventa" nave per metamorfosi della percezione; Genova si trasfigura nel porto che è tutti i porti; l'andata si smaglia nel ritorno, che è già "ritorno eterno", con la realtà domenicale che rientra come risveglio nauseato.
I *Canti Orfici* stessi, «si configurano, fin dalla genesi, come itinerario dalla tenebra alla luce, dalla pesantezza alla leggerezza, dalla prigionia alla libertà, dal tempo all'eterno» (Onofrio 2010, 143).

Analogamente, la notte non è solo scenario, ma clima iniziatico, "principessa" che apre porte sull'infinito e insieme trattiene sulla soglia. Dalla "conquista dell'ancella" ne *La Notte* alla ieratica apparizione de *La speranza*, la notte crea la condizione ideale per fare esperienza di eros e conoscenza, di epifania e perdita, generando gli attimi in cui l'istante si rende momentaneamente eterno. Desidero, inoltre, richiamare l'attenzione su una personale scelta d'impostazione nell'analisi testuale. Il ripetuto ritorno alla prosa de *La Notte*, all'inizio di ciascun macro-tema del capitolo terzo, ha seguito il preciso intento critico di mettere in luce la posizione privilegiata che la prosa occupa all'interno della struttura dei *Canti Orfici*, tanto sul piano formale quanto su quello simbolico, confermando come essa possa considerarsi, in definitiva, un sunto dell'esperienza complessiva del Libro.

Negli *Orfici* la figura femminile è ovunque, anche nei luoghi in cui, a prima vista, sembra mancare. Basta osservare, anche solo in modo sommario, il tessuto simbolico dell'opera per cogliere come la donna vi sia costantemente associata ad altri elementi centrali: la città, la montagna, la nave, la poesia, la musica, la notte e molti altri ancora. «Si potrebbe perfino dire che i *Canti Orfici* sono, nel loro complesso, nient'altro che la messa in scena, infinitamente reiterata, dell'apparizione del corpo della donna, e della sua necessariamente compresente sparizione» (Turchetta 2020, 279). Questa presenza costante, come abbiamo visto, è caratterizzata da una dialettica fortemente ambigua fra desiderio e rifiuto, tenerezza e aggressione. La declinazione femminile più presente è, quindi, quella della prostituta.

Essa incarna perfettamente il paradigma campaniano dell'epifania seguita dalla sparizione: appare improvvisa, con forza dirompente, ma è destinata a dileguarsi. Questo duplice movimento produce nel testo un misto di attrazione e malinconia, di desiderio e consapevolezza della transitorietà.

Una poetica della ripresa, in conclusione, quella di Campana. Non come ripetizione ma come verifica, riportando ogni volta il mondo alla prova della visione. Questo spiega la circolarità costruttiva degli *Orfici*, la trama di richiami interni, la frequenza di immagini che riaffiorano diversamente (il porto, il mare, il tramonto, i tratti cromatici, il vento), l'uso ponderato dello spazio testuale. In tutto ciò, l'orfismo campaniano si manifesta non come mero espediente stilistico, ma come autentica impresa conoscitiva e, al tempo stesso, come forma viva della poesia. Se l'orfismo offre a Campana la figura etica ed estetica del suo compito, è la *forma-libro* dei *Canti Orfici* a rivelare la qualità della sua risposta. È lì che l'andare e il tornare si fanno scrittura; è lì che la notte si apre e si chiude, che la donna appare e scompare, che l'attimo si dilata nell'infinito e l'infinito si lascia toccare in un attimo. E ogni volta, a lettura finita, ciò che ci resta è un impulso a riprendere: tornare alla pagina, per rivedere diversamente ciò che, per un istante, abbiamo saputo vedere.

Bibliografia

Aleramo 1927 = S.A., *Amo dunque sono*, Milano, Mondadori.

Aleramo 2000 = S.A., *Un viaggio chiamato amore. Lettere 1916-1918*, Milano, Feltrinelli.

Bertolani e Moretti 2007 = L.B., M.M., *Dino Campana da Castel Pulci a Badia a Settimo*, Firenze, Centrolibro.

Bonifazi 1964 = N.B., *Dino Campana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

Cudini 1986 = P.C., *Materiali per Dino Campana*, Lucca, Maria Pacini Fazzi.

De Robertis 1960 = D. De R. (a cura di), *Taccuinetto faentino,* Firenze, Vallecchi.

Falqui 1960 = E.F., *Per una cronistoria dei "Canti Orfici"*, Firenze, Vallecchi.

Gallo 1958 = N.G. (a cura di), *Lettere*, Firenze, Vallecchi.

Grillo 1990 = G.G. (a cura di), *Canti Orfici*, Firenze, Vallecchi.

Jacobbi 1976 = R.J., *Invito alla lettura di Campana*, Milano, Mursia.

Li Vigni 1983 = I. Li V., *Orfismo e poesia in Dino Campana*, Genova, Il Melangolo.

Marchi 2016 = S.M., *Un viaggio (e ritorno) nei Canti Orfici. A che serve la letteratura quando c'è internet?*, Faenza, Carta Bianca.

Martinoni 2003 = R.M. (a cura di), *Canti Orfici e altre poesie*, Torino, Einaudi.

Matacotta 1941 = F.M., *Dino Campana e alcuni suoi inediti*, «Prospettive», V, nn. 14-15.

Meschiari 2008 = M.M., *Dino Campana: Formazione del paesaggio*, Napoli, Liguori Editore.

Millet 1985 = G.C.M., *Dino Campana fuorilegge*, Palermo, Novecento.

Millet 2011 = G.C.M., *Lettere di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931) con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, Firenze, Polistampa.

Onofrio 2010 = M.O., *Dentro del cielo stellare… La poesia orfica di Dino Campana*, Roma, Edilazio.

Pariani 1978 = C.P., *Vita non romanzata di Dino Campana*, Milano, Guanda.

Ravagli 1942 = F.R., *Dino Campana e i goliardi del suo tempo (1911-1914). Autografi e documenti, confessioni e memorie*, Firenze, Marzocco.

Ravagli 1954 = F.R., *Dino Campana a Marradi*, «Il Resto del Carlino», 26 Settembre.

Scalini 1998 = F.S., *Aspetti comici del romanzo «La notte della cometa» e osservazioni sui falsi contenuti. Risposta a S. Vassalli dal paese di Dino Campana*, Faenza, Tipografia Faentina.

Segal 1995 = C.S., *Orfeo. Il mito del poeta*, Torino, Einaudi.

Turchetta 2024 = G.T. (a cura di), *L'opera in versi e in prosa*, Milano, Mondadori.

Turchetta 2020 = G.T., *Vita oscura e luminosa di Dino Campana poeta*, Milano, Bompiani.