

Maura Del Serra

La Verna di Campana

A distanza di quasi un settantennio dalla prima apparizione dei *Canti Orfici* (1914) il segno novecentesco, che fin da allora ne emergeva chiaro dal composito fondo dell'eredità ottocentesca europea – decadentismo e simbolismo – si è ormai decantato e identificato nella direzione interpretativa di un'arte «totale», aperta, che ha le sue radici nell'interazione profonda di vita e letteratura, di parola e cosa. Attraverso il costante approfondimento del senso delle immagini evocate, la poesia campaniana mira infatti, con progressione via via più cosciente, alla conversione reciproca della materia vissuta nella forma espressa; o, sul piano dell'espressione lirica, alla progressiva ricostruzione – demitizzante nei confronti degli stilemi usurati del tardo decadentismo – dell'immagine stessa, che viene recuperata alla sua polivalente unità di rapporti (conoscitivi, simbolici ed iconico-espressivi) con la sua fonte concettuale più vitale. Mediante questa dinamica – perseguita nel costante quanto intenso travaglio dialettico fra intenzione ed espressione – quest'arte segna dunque pienamente, da parte del poeta e dell'uomo Campana, la verifica di un'autoconoscenza creativa.

Questa direzione esegetica conduce il lettore degli *Orfici* dalla valenza tematica e musicale composita (talvolta ingorgata e talvolta fluida) dei *Notturni* (1909 circa), alle visioni de *La Notte* (1910 circa), chiuse in uno spaziotempo memoriale teso, insieme centrifugo ed immobilizzante. Ma, dopo aver attraversato il *mélange* denso ed eterogeneo del *Quaderno* (1909-1912 circa), spesso sbilanciato da una pluralità di intenzioni, il cammino degli *Orfici* propone alla lettura evolutiva la già distesa pienezza d'immagini de *La Verna*.¹ Nella sua centralità compositiva, è infatti questo compatto *poème en prose* ad indicare al lettore come la dinamica del rapporto-fulcro dell'opera campaniana, quello fra immagine, storia e tempo (parallelo a quello vita-parola-letteratura) sia giunto al suo momento più concreto di

verifica, tanto biografica e psicologica che espressiva: all'apparente dimensione di cronaca spirituale de *La Verna* (che reca infatti, come sottotitolo parentetico, la parola *diario*) Campana ha affidato la funzione di struttura portante del complementare storicizzarsi delle immagini: da un lato nei confronti dell'espressione artistica, e dall'altro della testimonianza vitale, attraverso un processo di innalzamento convergente – tonale e simbolico – che coinvolge e porta al massimo dell'intensità i due momenti tematici centrali della poetica degli *Orfici*: quello della memoria e quello del viaggio, a sua volta duplice (la partenza, che segna la presa di contatto con le immagini; il ritorno, che attraverso la memoria ne libera la polivalenza). *La Verna* segna dunque il momento dell'immagine-storia, che, a causa della sua natura bipolare, storica-personale e simbolica-atemporale, slitta attraverso il tempo in una rinnovata dinamica creativa, all'interno della quale tendono sempre più a rarefarsi gli appoggi tematici, le suggestioni simbolistico-decadenti e specialmente i richiami dannunziani. Ancora riscontrabili nei *Notturni* e ne *La Notte*, questi ultimi si fanno ormai, nell'atmosfera novecentesca de *La Verna*, più allusivi, meno precisabili, quasi esclusivamente «di cornice» (il processo di rarefazione, allargandosi al piano biografico, continuerà poi nei *Taccuini*, nelle *Varie* e frammenti, nei *Versi* sparsi e nelle ultime composizioni degli *Orfici*). Non diversamente, ne *La Verna* hanno natura pittorico-scenografica tanto gli elementi di tipo impressionistico, permeati di musicalità analogica (ad es. i paesaggi di selve ed acque), che quelli di tipo espressionistico, dominati dall'incombente irrefutabilità oggettuale e dalla *Klangfarbe*² (ad es. i piani dinamici delle rocce e dei monti): elementi la cui interazione permea, in varia misura ed intensità, tutte le raccolte degli *Orfici*. Ma quel che è più importante notare, è che ne *La Verna* la fluidità compositiva del *work in progress* di Campana si concreta in una costante dialettica spaziotemporale fra due piani: quello «atmosferico» di sfondo, dominato dalla presenza prospettica dei grandi elementi naturali – monti, rocce, acque, colori, cieli ecc. – e l'immagine umana, singola e puntuale, che il poeta fa risaltare su questo sfondo (di volta in volta all'inizio o alla fine

dello scorcio evocato dalla pagina di «diario»), attraverso una messa a fuoco sempre tesa a cogliere, con sottile precisione, gli elementi di unità psicologica delle immagini con lo sfondo ambientale su cui la loro vita artistica ed iconica si staglia.

In questo senso può essere valido il parallelo, avanzato dalla critica più recente, fra l'atmosfera coloristico-psicologica de *La Verna* e quella del *Purgatorio* dantesco³ (parallelo che rispecchia un'indubbia impressione immediata del lettore): nel senso, cioè, che c'è qui un'effettiva resa intensificata – da parte di Campana come già di Dante nella seconda cantica – di quel tono unitario che fonde l'*humus* psicologica della cornice spazio-temporale con le immagini umane, naturali ed architettoniche, che di volta in volta ne emergono o vi si riassorbono. Di questo equilibrio tonale si avverte il segno fin dalla scena d'inizio, in apparenza esemplata sul bozzettismo impressionistico del quadretto di genere (con qualche concessione ad una più veristica e paesana *tranche de vie*):

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 rocce e il fiume.⁴

L'alternarsi pendolare del piano visivo-dinamico (lo scendere delle ragazze e del ciuco, il *voltolarsi* di quest'ultimo) e di quello uditivo parallelo al primo (*i complimenti vivaci, le risa, le imprecazioni*) è appunto finalizzato all'allargamento scenico e psicologico che la visione critica del poeta introduce nel quadro precedente (fino allora apparentemente autonomo) moltiplicando il quadro stesso per un valore ambientale (*le rocce e il fiume*) che fin d'ora è facilmente identificabile come *Leitmotiv* de *La Verna*.

La scena seguente abbraccia, nel suo arco narrativo molto più ampio, una vera e propria successione – scandita da mosse linguistiche attente – di piani d'immagine resi interdipendenti mediante un continuo spostamento dai primi piani ai medi e da questi ai «campi lunghi» di attenzione all'immagine.

Il processo si svolge fino a produrre, per successione crescente a spirale, la perfetta saldatura dinamica della prima immagine con l'ultima: come si può constatare seguendo l'immagine dei fianchi della Falterona, che in apertura appare situata ad una distanza insieme analitica e ritmica (alla visualizzazione dei *canali rocciosi* si alterna infatti quella dell'onda ricorrente delle nebbie):

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 dei sole non riescono a diradare.

Ma il semplice tocco successivo: «La pioggia à reso cupo il grigio delle montagne», subito la riassorbe, ristrutturandola in senso logico-causale e coloristico. Con un aggancio multiplo, psicologicamente dialettico, ai motivi precedenti dell'acqua e del sole, vengono introdotte poi le presenze umane, colte in un gesto di attesa di dimessa dignità («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»).⁵ E subito, complementare a tali presenze, riappare il piano naturale, incupitosi ora in un senso che lascia trasparire, sotto la veste descrittiva e sociale della solidarietà umana, le implicazioni di colpa e di impotenza psicologica del narratore:

Il torrente gonfio nel suo rumore cupo commenta tutta questa miseria. Guardo oppresso le rocce ripide della Falterona: dovrò salire, salire.

Daipiani precedenti emerge poi quello iconico-femminile, mediato da un inciso ambientale di tipo architettonico-documentario:

Nel presbiterio trovo una lapide ad Andrea del Castagno. Mi colpisce il tipo delle ragazze: viso legnoso, occhi cupi incavati, toni bruni su toni giallognoli: contrasta con una così semplice antica grazia toscana del profilo e del collo che riesce a renderle piacevoli! forse.

L'allargamento paesistico seguente rende poi esplicita la natura analogica della metafora di collegamento sottintesa fra le immagini femminili (estheticamente «disarmoniche») e l'«armonia» francescana del paesaggio, rimpianto e subito fatto presente dall'incalzare esclamativo e da sfumate convergenze spaziali:

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!

L'ombra di enfasi che grava su questa prima visione di crepuscolo montano viene però dissipata nella sintetica ripresa dello stesso motivo («Io sentivo le stelle sorgere e collocarsi luminose su quel mistero»); ripresa la cui brevità è funzionale, per antitesi, alla prima delle molte evocazioni delle forme rocciose, a loro volta viventi nella misura simbolica di una presenza umana rarefatta (qui armonizzata al massimo nel *canto* femminile, le cui *onde* e la cui eco, che rifonde le voci *allungate*, rispondono, con simmetria sinestetica perfetta, all'*arco solitario* e al *semi-cerchio dentato* precedenti).⁶ Alla forza profonda e persuasiva delle immagini campaniane è interessante raffrontare, per inciso, le analoghe variazioni tematiche svolte in precedenza dal patinato *milieu* dannunziano: la meditazione filosofico-crepuscolare di Angelo Conti, ondeggiante fra echi leopardiani e tinte leonardesche:

[Quando] nella sera giungono dalla valle sulle colline gli ultimi suoni del lavoro umano e le forme delle cose gradatamente si velano, finché di esse non resta altro che la massa oscura sull'orizzonte ancora luminoso; nei lunghi crepuscolari estivi, quando nel lontano cielo, sulle colline o sul mare regna uno splendore infinito; in tutti i profondi istanti di raccoglimento nei quali l'anima liberata ascolta la gran voce della Natura e vive in intima comunione col mistero senza averne paura.⁷

ed uno scorcio arcano-aulico di vette di D'Annunzio stesso:

[...] le Alpi marmifere in lontananza segnano nel cielo una linea di bellezza, in cui si rivela il sogno che sorge dal loro chiuso popolo di statue addormentate.⁸

La pausa seguente di riflessioni coincide sulla pagina campaniana col valore «critico» del silenzio; anch'esso raggiunto dopo attente notazioni ad esso prolettiche, e a loro volta introduttive delle figure femminili:

Il canto fu *breve: una pausa, un commento* improvviso e misterioso e la montagna riprese il suo sogno catastrofico. Il canto *breve*: le tre fanciulle avevano espresso disperatamente nella cadenza millenaria la loro *pena breve* ed oscura e *si erano tacite* nella notte!⁹

Ma il punto di maggior valenza espressiva, sia psicologica che lirica e spaziale (e, di riflesso, temporale) dell'immagine, è raggiunto dall'essenzialità che anima la chiusa alla scena precedente:

Tutte le finestre della valle erano accese. Ero solo.

chiusa in cui si avverte come distillato e sublimato, senza sforzo, il peso connotativo di tutte le immagini precedenti, dallo slancio di identificazione mistica alla contemplazione oggettivante o umanamente partecipe. È la natura stessa dell'intensità dialettica (fra l'io del poeta e il mondo naturale, umano e sociale circostante) a richiedere, dopo questa chiusa, una distensione di tipo più narrativo, un abbozzo di vera e propria dimensione diaristica:

Le nebbie sono scomparse: esco. Mi rallegra il buon odore casalingo di spigo e di lavanda dei paesetti toscani. La chiesa ha un portico a colonnette quadrate di sasso intero, nudo ed elegante, semplice e austero, veramente toscano. Tra i cipressi scorgo altri portici.

Su una costa una croce apre le braccia ai vastissimi fianchi della Falterona, spoglia di macchie, che scopre la sua costruzione sassosa.¹⁰

Ma anche qui la catena delle risposdenze analogiche, prolettiche all'immagine dominante (la Falterona) non si perde: la *chiesa* prepara la *croce* montana, e la Falterona *spoglia* di macchie scopre la costruttura sassosa, corrispondente al precedente *sasso intero, nudo ed elegante*; mentre la chiusa definitiva del passo («Con una fiamma pallida e fulva bruciano le erbe del camposanto») si aggancia ad arco alle *luci* delle *finestre nella valle*, riprendendone la forza espressiva in tono minore, ma non rinunciando, proprio per questo, ad allacciarsi ulteriormente – per antitesi figurativa (erbe-rocche) – al precedente *sasso nudo*.

È qui possibile riscontrare una notevole corrispondenza testuale fra la visione campaniana delle rocce, dei cipressi e degli elementi architettonici del paesaggio, e quella di un paesaggio montano fissato nell'*Arlecchino* di Soffici, cronologicamente di poco posteriore e stilisticamente esemplata sulla prima (le *rocce colossali*, gli *strati a piombo* e i *cipressi*):

Rocce colossali, a strati ocrei, grigi, ferrigni, a piombo su un mucchio di case acquattate: due cipressi nerissimi, come esiliati, qui, una strada tagliata nel sasso, un ponte di mattoni sopra una fratta buia sovrastata da macigni rotondi di color fosco.¹¹

Tornando alla pagina de *La Verna*, subito riprende l'onda ritmica della spirale spazio-coloristica in ulteriore espansione: la Falterona «che *si gonfia* come un enorme cavallone pietrificato»¹² si lascia dietro «una *cavalleria* di screpolature screpolature e screpolature», proseguito con fedeltà dai «*ribollimenti arenosi di colline*» e riflesse dalle «cassette di macigno disperse a mezza costa»; mentre le *finestre accese* riflettono simmetricamente la precedente immagine-guida («Tutte le finestre nella valle erano accese»). La complessa visione femminile che segue prende le mosse da un'immersione mnemonico-temporale nel clima dell'avanguardia pittorica contemporanea a Campana, per riassorbirsi poi, dialetticamente, nell'eredità figurativa e letteraria tradizionale, dove il carduccianesimo si salda alle intuizioni leonardesche:

Così a le creature del paesaggio cubistico, in luce appena dorata di occhi interni tra i fini capelli vegetali il rettangolo della testa in linea occultamente fine dai fini tratti traspare il sorriso di Cerere bionda: limpidi sotto la linea del sopra ciglio nero i chiari occhi grigi: la dolcezza della linea delle labbra, la serenità del sopra ciglio memoria della poesia toscana che fu. (Tu avevi già compreso o Leonardo, o divino primitivo).¹³

Questa complessa immagine deriva, a sua volta, da un'analogia simbiotica sotterranea (non certo chiarita dall'allusivo «così» iniziale) fra la *luce* che traspare dalle finestre delle casette sparse fra le rocce, e la *luminosità* degli occhi e del sorriso femminile che traluce *tra i fini capelli vegetali* (l'ultimo aggettivo, più volte riverberato, si riferisce alla resa intellettualistica dell'elemento). La punta riaffiorante di enfasi nel ricordo tutelare del *divino primitivo* non incrina la solidità costruttiva della visione, forte del suo simbolismo sottile; anzi ne sottolinea il piano oggettivo di stacco, di autocommento del poeta dall'interno del processo creativo (tecnica di verifica propria delle arti novecentesche: si pensi, ad esempio, alla prima poesia di Eliot).

La presenza di questo piano permane nel passo successivo, ma precede, anziché seguirle, le sequenze propriamente «liriche»;¹⁴ nelle quali tuttavia, forse proprio a causa del romanticismo usurato del tema (il sorgere della luna dalla selva) non va mai perduto il senso dell'attenzione oggettiva del poeta osservante nei confronti dell'immagine appena evocata (*io guardavo ... io scorsi ... andavo ... E non guardai più*). Così il consapevole leopardismo della «dolce amica luna» e il decadentismo figurativo – di origine crepuscolare – della «vecchia amica luna» che sorge «in una veste rossa di fumi di rame» (poi snaturalizzata in «solitario e fumigante vapore sui barbari recessi») restano indizi di un *background* rivisitato da Campana con consapevolezza, senza più stupore di tipo falsamente estatico di fronte alla «strana faccia» – ormai pienamente novecentesca anche se «vecchia» d'echi – di questa luna: la sensibilità sinestetica del poeta cerca, se mai, di udirne la «rossa aurora nel sospiro della vita notturna delle selve». ¹⁵ Questo piano di partecipazione

critica anima ancora, pienamente, l'immagine di apertura del brano successivo:

Nell'albergo un vecchio milanese cavaliere parla dei suoi amori lontani a una signora dai capelli bianchi e dal viso di bambina. Lei calma gli spiega le stranezze del cuore: lui ancora stupisce e si affanna: qui nell'antico paese chiuso dai boschi.

Immagine il cui reale valore, al di là di quello apparente di comunicazione gentilmente patetica e provvisoria fra vite al tramonto,¹⁶ resta quello di un pur velato e malinconico scontro di sessi, ancora ottocentesco, alla Strindberg e alla Becque, come precisa la ricercata citazione di chiusa, tratta appunto da quest'ultimo («Comme deux ennemis rompus / Que leur haine ne soutient plus / Et qui laissent tomber leur armes!»). Ad attenuare l'elemento di tensione psicologica introdotta da questa immagine, interviene di nuovo l'angolazione critica, che registra l'ossimoro fra le *stranezze del cuore*, gli *stupori* e gli *affanni* del vecchio, e la cornice naturale della scena, attraverso una semplice riaffermazione spazio-temporale «panoramica» («qui nell'antico paese chiuso dai boschi»). Dopo di che l'incastro delle immagini paesistiche, che rappresentano un *flash-back* del pellegrinaggio fino all'albergo di Stia, avviene senza nessun urto, con l'inedita fluidità di una vera anticipazione di *stream of consciousness* cinematografica:

Ho lasciato Castagno; ho salito la Falterona lentamente seguendo il dorso del torrente rubesto: ho riposato nella limpidezza angelica dell'alta montagna addolcita di toni cupi per la pioggia recente, ingemmata nel cielo coi contorni nitidi e luminosi che mi facevano sognare davanti alle colline dei quadri antichi. Ho sostato nelle case di Campigna. Son sceso per interminabili valli selvose e deserte con improvvisi sfondi di un paesaggio promesso, un castello isolato e lontano: e al fine Stia, bianca elegante tra il verde, melodiosa di castelli sereni: il primo saluto della vita felice del paese nuovo: la poesia toscana ancor

viva nella piazza sonante di voci tranquille, vegliate dal castello antico: le signore ai balconi poggiate il puro profilo languidamente nella sera: l'ora di grazia della giornata, di riposo e di oblio.¹⁷

La cura prolettica nella presentazione delle immagini, sia in senso cronologico (*ho salito / ho risposto; ho sostato / son sceso*) che iconico, si incentra nella rifrazione spaziale dell'immagine del *castello*, prima «isolato e lontano», poi moltiplicato per sinestesia («Stia [...] melodiosa di castelli sereni»), e infine carduccianamente posto a vegliare tanto «la poesia toscana ancor viva nella piazza sonante di voci tranquille», quanto le stilizzate *silhouettes* delle «signore ai balconi»; queste ultime a metà fra la dimensione letteraria carducciana e quella figurativa dei medaglioni rinascimentali (la mediazione è agevolata dall'accusativo alla greca *poggiate il puro profilo*). Appare infine perfettamente saldata al precedente piano sinestetico, ed ulteriormente preparata da questa «ora di grazia [...] di riposo e di oblio», la *quiete* dell'immagine di chiusa, dalla struttura ad arco psicospaziale.

Subito dopo, però, la pacatezza qui raggiunta trabocca in un panteismo francescano, che determina indubbiamente una caduta di tono, accentuata dalla mancanza di preparazione stilistica che caratterizza l'atmosfera idillica da *après deluge* di questo scorcio; nemmeno il consueto spostamento spaziale sul dato paesistico¹⁸ lo riequilibra del tutto, tanto che l'idillismo cristiano torna, subito dopo, ad appesantire l'autenticità psicologica delle presenze umane, il cui valore era, intenzionalmente, spontaneo.¹⁹ A Campana, del resto, questo dislivello non deve essere sfuggito, se, successivamente, il frammento dei *Taccuini* tratto da questa pagina salverà solo l'immagine, effettivamente fresca, della *ragazzina sotto il cappellone monacale*;²⁰ a quest'ultima si aggiungerà, sempre nei *Taccuini*, la rielaborazione dell'immagine (apertamente simbolica) della

fortezza dello spirito, le enormi rocce gettate in cataste da una legge violenta verso il cielo, pacificate dalla natura prima che le aveva coperte di verdi selve, purificate poi da

uno spirito d'amore infinito: la meta che aveva pacificato gli urti dell'ideale che avevano fatto strazio, a cui erano sacre pure supreme commozioni della mia vita.²¹

Immagine di cui non è difficile notare, per inciso, il retroterra ideologico fortemente dicotomico; sospeso, cioè, fra il post-positivismo naturalistico della *legge violenta* e della *natura*, che animano e pacificano le rocce, e l'eredità di un evangelismo panteistico-sentimentale ed antiintellettualistico (lo *spirito d'amore infinito* che calma *gli urti dell'ideale che avevano fatto strazio*). È forse interessante, a questo punto, confrontare l'atmosfera dei pellegrinaggi montani di Campana, animati da un simbolismo di recupero dell'apollineo, con quella, sbilanciata in un dolente dionisismo espressionistico, di un passo di Georg Trakl, cronologicamente parallelo:

Friedlose Wanderschaft durch wildes Gestein ferne den
Abendweilern, heimkehrenden Herden; ferne weidet die
sinkende Sonne auf kristallner Wiese und es erchuttert ihr
wieder Gesang, der einsame Schrei des Vogels, ersterbend
in blauer Ruh.²²

Tanto più ambigua di nuovo, al confronto, è l'immagine patetica di *ex voto* femminile che introduce in Campana la visione della meta raggiunta, il santuario della Verna;²³ un'immagine che compromette la sua forza evocativa (la figura della peccatrice concittadina del poeta, pur animata dagli elementi tipici dell'iconografia femminile campaniana: *gli occhi vittoriosi*, *la linea delle ciglia* subito risuscitano nell'uomo la prima ansia) cadendo successivamente in un *pathos* religioso-sensuale intriso di soterismo evangelico:

A metà, davanti alle semplici figure d'amore il suo cuore
si era aperto ad un grido ad una lacrima di passione, così
il destino era consumato!

Dove il ricordo del rituale consummatum est assume una evidente connotazione sadica e masochistica, rispettivamente dal punto di vista soggettivo (inconscio) di ostilità del poeta nei

confronti della donna prima impunita, e da quello conscio del *pathos* gioioso per la finale redenzione dell'infelice (si noti che la parola *peccatrice* compare come autoattribuzione della donna stessa). Ancora una volta, è il dato naturale e architettonico, che subentra con sobrietà alle presenze umane, a restituire l'equilibrio iconico e psicologico alla scena, e ad attirare nella sua dimensione anche i dati del piano d'immagine simbolico-figurativo: prima vi assimila l'*Annunciazione* di Andrea della Robbia, interpretata con un astratto misticismo non privo di suggestione (particolarmente la *purezza dolce* che definisce l'angelo, e la *nuvola bianca della sua bellezza*)²⁴ e successivamente vi attira la complessa evocazione onirica della Notte michelangeloesca, che germina per analogia dal «peso di tutto il sogno umano» incarnato dall'estasi del poeta davanti all'intensa bellezza coloristica dell'alba montana.²⁵ Il peso del simbolismo musicale che pervade il passo attraverso intrecci di annominazioni e ripetizioni variate (*vastità-velata; divina-dolcezza-discopri; notturna-tutto; velato-verde; catene-notturne; che piega che piega e non posa-posa arcana come le antiche sorelle-barbare regine antiche-sbattute-turbine-regina barbara*) non ne sopraffà mai il controcanto iconico e naturalistico; anche perché è qui particolarmente stretta la costante interdipendenza espressiva di questo elemento con la valenza psicologica (vedi il breve scorcio d'intermezzo fra le due sintesi figurative: «stradine solitarie tra gli alti colonnari d'alberi *contente* di una lieve stria di sole»)²⁶ Alla luce di questa valenza – che non degenera mai in elementare psicologismo diaristico – la capacità di sintesi fra i piani d'immagine riafferma il peso conclusivo della sua validità nella scena finale di questa prima parte. Dove, dopo la digressione mistico-sociale su S. Francesco, è appunto l'uso consapevole del naturalismo simbolico-figurativo (per di più primitivistico) a sottolineare il fine controcanto dell'elemento umano: primitivistico anch'esso (i frati) quando l'accordo coloristico univoco (l'oro del tramonto) richiede un'analogia di tipo «lineare»; iconico-classiceggiante, per contrasto (le signore ai balconi «come in un sogno cavalleresco») quando la gamma tonale, anche nel parallelo psicologico, si incupisce nell'am-

biguità del crepuscolo (le «strie di ferro» sui monti preparano e catalizzano il senso di solitudine e di «sogno al termine»).²⁷

Sul terreno delle analogie testuali si può notare come, in Trakl, impressioni di simile misticismo paesistico comportino una diversa trasfigurazione, autotensiva ed immobile, delle vibrazioni più rarefatte degli elementi, nei quali l'iconico è materia espressiva del simbolico:

Des Umbewegten Odem. Ein Tiergesicht erstarrt
vor Bläue, ihrer Heiligkeit. Gewaltig ist das Schweigen
im Stein.²⁸

O si può notare come, viceversa, in certe impressioni veneziane di D'Annunzio (cronologicamente successive), le progressioni psico-coloristiche dal tramonto al crepuscolo vengano immerse in un onirismo estetizzante:

La sera è di opale, d'oro, d'ambra. L'orizzonte è gemmato
come un lungo ordine di troni. Poi la dovizia si vela e si
fredda. Il cielo e la laguna sono due soavità gelide. V'è una
dolcezza che taglia? E questa.²⁹

La chiusa campaniana è articolata in un tempo «piano smorzato» al quale sono funzionalizzate sia la preterizione (il cui senso è di litote affermativa dell'immagine):

Un alito continuo e leggero soffia dalla selva in alto,
ma non si ode né il fruscio della massa oscura né il suo
fluire per gli antri³⁰

sia la citazione dantesca, di valore musicale universalizzante:

Una campana dalla chiesetta francescana tintinna
nella tristezza del chiostro: e pare il giorno dall'ombra, il
giorno piagner che si muore.

E suscita analoghe impressioni, se posta a confronto con un altro spunto, sempre veneziano, del *Notturmo*, dove il cromati-

simo musicale è portato, volutamente senza alcuna mediazione, a coincidere con la sinestesia e con l'analogia psicologica:

Una campana suona in mezzo al cielo, avvolta in una nuvola violetta. Il suono colora la mia visione che sembra discendere come se s'abbassasse al livello del pianto.³¹

Nella seconda parte, il *Ritorno*³² – che è ben lontano dall'assumere quella dimensione più raccolta che il titolo potrebbe suggerire – la profonda padronanza dei vari piani d'immagine e delle loro interrelazioni espressive, già dimostrata in precedenza da Campana, assume una veste che conferisce alle immagini un effetto tipico della maturità del poeta: un effetto, cioè, di evidenza formale, sensitiva (naturalistica, coloristica ed oggettuale) e, insieme, di allusività simbolica, che si rarefa fino al limite necessario a non recidere i legami psicologici con l'avventura fisica di Campana stesso. Questa sapienza di «intensificazione graduata» si manifesta fin dal brano lirico di apertura del *Ritorno*:

LACQUA 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.³³

La bellezza di questo proposito è, appunto, insieme iconico-coloristica e simbolico-musicale: il *trait d'union* (a malapena decifrabile come tale, data la sua perfetta assimilazione agli altri due piani) è rappresentato anche qui dal gioco armonioso

e circolare delle rime, assonanze, annominazioni e ripetizioni variate o incastrate l'una nell'altra. Si noti, ad esempio, l'effetto di presenza prima, animatrice dell'elemento *vento*, che risulta dall'impiego «ad arco», prima numericamente crescente e poi di colpo decrescente, della ripetizione del vocabolo e delle sue rime: *vento-elemento* (vv. 1 e 3); *vento-vento-ammonimento* (vv. 5, 6 e 7); *vento* (v. 10). Un effetto analogo ma opposto è ottenuto, viceversa, per la *valle* e la sua cornice, da un'intensificazione ripetitiva nei versi finali, e da un progressivo sganciamento dell'immagine dagli elementi spaziali gemelli (*vento*, *fiume*): *vento / che scherza nella valle* (vv. 5-6) *ammonimento / del fiume nella valle* (vv. 7-8) *vento / che scherza nella valle* (vv. 10-11) *lunghissima valle che sale in scale* (v. 12). Quest'ultimo verso si serve, inoltre, della rima doppia con consonanza, creando un'intensificazione del ritmo impresso alla progressione prospettica osservata dal poeta nel suo salire: un salire la cui dimensione è da lui stesso precisata, in apertura, «nello spazio, fuori del tempo». Non si può certo ritenere casuale l'analogia dell'espressione con quella, celebre, della *Dreamland* di Poe, «*Out of Space – out of Time*»³⁴ (che collocava in una zona di assoluta fuga onirica, attraverso l'impiego delle maiuscole, il pellegrinaggio infero nella *dim Thule*); ci sembra invece pienamente legittimo tanto assegnare tale analogia al campo delle coscienti risemantizzazioni critiche che Campana ha operato, alla luce della propria poetica, negli exempla degli autori a lui cari;³⁵ quanto, contemporaneamente, rilevare la funzione (a sua volta paradigmatica dello spirito dell'intero *Ritorno*) di tale personalissima ripresa.

Risultano invece molto meno funzionali, e riconducibili al piano delle fonti e delle analogie tematico-stilistiche, le corrispondenze del brano «ascensionale» di Campana con alcuni motivi paesistici carducciani delle *Rime e Ritmi*, assimilabili a reminiscenze tematiche nel caso di *Sant'Abbondio*, *Mezzogiorno alpino* o *L'ostessa di Gaby*.³⁶ Non diversamente si presenta il richiamo del v. 2 («la sanità delle prime cose») alla dannunziana «Dominazione dei monti, purità delle cose intatte»;³⁷ o l'analogia, ugualmente dannunziana ma più generica, del paesaggio campaniano con uno scorcio figurativo (che potremmo definire

di evasione leonardistico-mitizzante) del *Poema paradisiaco*:

Vidi per l'aperto
balcone un paese
lontano solcato da un fiume
volubile, chiuso da un serto
di rupi che accese
ardeano d'un lume
vermiglio, nel giorno
estivo; ed i venti
recavano odori
degli orti remoti ove in torno
andavano donne possenti
cantando tra cupidi fiori.³⁸

Sul terreno delle analogie pure, non riconducibili a reminiscenze per ragioni di contemporaneità (o addirittura posterità) cronologica, è interessante notare la versione futuristica del tema in *Sui monti* di Libero Altomare, che lo elabora in senso superuomistico-surreale, con venature apertamente grottesche:

Io salgo, io salgo!
Si sbaragliano le nebbie sotto la sferza solare
lasciano logori mantelli
e sfumano verso il mare.
Le ombre si danno in pasto a le caverne,
che le vomiteranno in sul tramonto,
insieme ai ladri, insieme ai pipistrelli.
Io salgo, io salgo!
Il vento mi avvolge nella sua rete
fischiando in sordina.
Ne la invisibile chioma gli ondeggiano
i tentacoli rossi de la valle.
Tutte le labbra che mi baciaron
hanno rampogne, mormorii sordi;
da la pianura giungono
profumi amari come ricordi:
Io salgo, io salgo!
A me d'intorno guglie fioriscono
e colonnati marmorei
ove bieca s'aggira la Vertigine
sbuzzando gli occhi ebbri di voragini.³⁹

Non meno interessante l'altra elaborazione del tema – più sobria, e cronologicamente successiva alla pagina campaniana – da parte del giovane Jahier:

E ora non più paesi schiacciati
con la bianca chiesina cantante, a gola spiegata,
l'ultimo doppio domenicale
ma artigli di nuvole
riganti di rosse saette i fianchi della montagna
tutto il cielo abbassato, colante,
e la terra pesante ...⁴⁰

Sul terreno di tali analogie tematiche, la più vastamente suggestiva e significativa è però, senza dubbio, quella che risulta dall'accostamento della scena campaniana con la visione alpina iniziale del *Heimkunft* (Ritorno in patria) di Hölderlin; visione il cui spirito, al di là delle barriere cronologiche, non può dirsi lontano da quello che anima i versi degli *Orfici*:

Drin in den Alpen ists noch helle Nacht, und die Wolke,
Freudiges dichtend, sie deckt drinnen das gähnende Tal.
Dahin, dorthin toset und stürzt die scherzende Bergluft,
Schroff durch Tannen herab glänzet und schwindet ein Strahl.
Langsam eilt und kämpft, das freudigschauernde Chaos,
Jung an Gestalt, doch stark, feiert es liebenden Streit.
Unter den Felsen, es gärt und wankt in den ewigen Schranken,
Denn baccantischer zieht drinnen der Morgen herauf.
Denn es wächst unendlicher dort das Jahr, und die heiligen
Stunden, die Tage, sie sind kühner geordnet, gemischt.

[...]

Jetzt auch wachet und schaut in der Tiefe drinnen das Dörflein,
Furchtlos, Hohem vertraut, unter den Gipfeln hinauf.⁴¹

La ripresa «prosastica» che segue, nella pagina campaniana, al verticismo ritmico del precedente *Salgo*, non manifesta tanto un attenuarsi dell'intensificazione riverberante di piani espressivi, quanto una progressiva scissione e riconcentrazione di quella forza in singole scene, che si organizzano come centri autonomi di una nuova valorizzazione iconica, via via

accentrata su un singolo elemento, di volta in volta umano o paesistico. Il processo è nettamente – e crediamo volutamente – avvertibile: dall'ancor piena unità melodico-simbolica dell'inizio della ripresa, fitta di variazioni concrescenti sull'immagine:

La tellurica melodia della Falterona. Le onde telluriche.
L'ultimo asterisco della melodia della Falterona s'inselva
nelle nuvole.

fino al primo stacco paesistico, di carattere nettamente letterario, oscillante fra l'apollineo-carducciano e il vitalistico-occulto:

Su la costa lontana traluce la linea vittoriosa dei giovani abeti, l'avanguardia dei giganti giovinetti serrati in battaglia, felici nel sole lungo la costa torrenziale. In fondo, nel fruscio delle nere selve sempre più avanti accampanti lo scoglio enorme che si ripiega grottesco su sé stesso, pachiderma a quattro zampe sotto la massa oscura: la Verna.

Al primo risponde un secondo stacco scenico, più netto ed accentuato dal brevissimo riferimento all'io lirico osservante («E varco e varco»); dove l'elemento animistico e notturno spicca ancora di più, arricchendosi di connotazioni a metà fra la citazione di tipo maledettistico-figurativo e l'immersione nell'analogia primordiale.

A quest'ultimo elemento non è estranea un'intenzione di richiamo autocritico all'atmosfera «barbarica» de *La Notte*, attuato per mezzo di stilemi ripetuti circolarmente, come «mistico incubo del caos» e «paese barbarico, fuggente, paese notturno»;⁴² il quadro umano seguente assume invece le forme composte, doppiamente stilizzate, di una lauda drammatica, cadenzata in un ritmo figurativo che è insieme, sinteticamente, umanistico (il riferimento al Ghirlandajo) e trecentesco (i pellegrini di Dante, sotto il cui segno di poesia di movimento, in senso psicologico, si colloca ora esplicitamente lo spirito paesistico de *La Verna*):

Riposo ora per l'ultima volta nella solitudine della foresta. Dante la sua poesia di movimento, mi torna tutta in memoria. O pellegrino, o pellegrini che pensosi andate! Catrina, bizzarra figlia della montagna barbarica, della conca rocciosa dei venti, come è dolce il tuo pianto: come è dolce quando tu assistevi alla scena di dolore della madre, della madre che aveva morto l'ultimo figlio. Una delle pie donne a lei dintorno, inginocchiata cercava di consolarla: ma lei non voleva essere consolata, ma lei gettata a terra voleva piangere tutto il suo pianto. Figura del Ghirlandaio, ultima figlia della poesia toscana che fu, tu scesa allora dal tuo cavallo tu allora guardavi: tu che nella profluvie ondosa dei tuoi capelli salivi, salivi con la tua compagnia, come nelle favole d'antica poesia: e già dimentica dell'amor del poeta.⁴³

Di tendenza divergente, il brano successivo (notato da qualche critico per le sue doti più palesi di tipo cromatico-musicale)⁴⁴ si riallaccia piuttosto allo spirito riverberante di Salgo; ma lo fa secondo la logica della dialettica campaniana, in un senso ad un tempo complementare e rinnovatore: complementare per la riaffermata circolarità concrescente del ritmo delle immagini; e rinnovatore in quanto i piani delle immagini stesse raggiungono una strutturazione dinamica diversa, che rende meno immediata (diffondendola però più sottilmente e in un tessuto più ampio in senso «orizzontale») la convergenza dei fattori iconici e spazio-temporali con quelli cronologici e simbolici. Il *trait d'union* fra i due tipi di fattori, rappresentato prima da fenomeni di rispecchiamento formale (rime, annominazioni ecc.) rende ora più sensibile il proprio peso e più riconoscibili le proprie valenze musicali; ma, al tempo stesso, trasforma la propria natura (che prima era di rispecchiamento intensivo dell'immagine-elemento) nel senso di un rispecchiamento estensivo, fluido e reciprocamente rimbalzante dei piani espressivi in cui le immagini si collocano; producendo, in tal modo, un gioco delicato e intenso di intersezioni fra immagini sensoriali del mondo paesistico, dati riflessivi dell'io narrante ed immagini più strettamente umanizzate da quest'ultimo piano (cioè animali e simbolico-figurative). Così, nel passo:

Un usignolo canta tra i rami del noce. Il poggio è troppo bello sul cielo troppo azzurro. Il fiume canta bene la sua cantilena. È un'ora che guardo lo spazio laggiù e la strada a mezza costa del poggio che vi conduce.

Quassù abitano i falchi. La pioggia leggera d'estate batteva come un ricco accordo sulle foglie del noce. Ma le foglie dell'acacia albero caro alla notte si piegavano senza rumore come un'ombra verde. L'azzurro si apre tra questi due alberi.⁴⁵

La rispondenza centrale fra il piano d'espressione e quello di osservazione dell'io («È un'ora che guardo lo spazio») guida un ampio complesso di rispondenze visivo-musicali fra elementi paesistici: *l'usignolo che canta* prepara sia il canto del fiume (e la *cantilena* ripetuta nel finale), sia il senso della presenza dei *falchi*, qui silenziosi e alla fine, dialetticamente, squittenti; alla collocazione canora dell'usignolo «tra i rami del noce» risponde il «ricco accordo» della pioggia «sulle foglie del noce» (albero che riappare successivamente, come vedremo, in funzione umanizzante); il poggio compare prima in senso pittorico-coloristico (introducendo un *azzurro* intenso che riaffiorerà fra gli alberi – righe 9-10 –) e poi in senso spazio-ambientale astratto, come veicolo per «lo spazio laggiù». Ma è nel passo successivo⁴⁶ che le rispondenze precedenti, sommandosi ed intersecandosi con le nuove, rivelano tutta l'ampiezza della loro funzione costruttiva, e non puramente musicale, all'interno delle immagini stesse: ricompare il *noce*, prima come localizzatore psicologico e spaziale dell'io narrante («davanti alla finestra della mia stanza»), e poi come elemento prolettico alle presenze iconografiche che affiorano al pensiero del poeta: le foglie curve sul «tronco rotondo lattiginoso» – come pure quelle dell'acacia che si piegano «senza rumore» – preparano infatti con fedeltà, anche senza il «quasi umano» della precisazione, l'immagine crepuscolare delle «signorine [...] chine l'ovale pallido sulla tappezzeria [...]»; mentre l'elemento «canoro» delle foglie stesse è ripreso dalla *cantilena* del fiume, che l'io torna a percepire dopo le immagini femminili. Fra gli elementi sensoriali complementari, l'«ombra verde» dell'acacia e il «chimerico fumo» ad essa legato per metafora sono ripresi dall'«ombra notturna» del noce; la

«pioggia leggera d'estate» del rigo 6 ricompare al rigo 20, ed i falchi, prima localizzati in senso vagamente spaziale («quassù») ricompaiono, nel finale, come cornice uditiva preziosa, quasi miniaturistica («la costa è un quadretto d'oro nello squittire dei falchi»); infine, la presenza dell'io narrante è riaffermata con frequenza moderata ma costante, e sempre nella funzione lineare-osservativa di introduzione all'immagine («È un'ora che guardo lo spazio [...]» [righe 3-41 «Mi piace... guardare la campagna» [righe 16-17] «Guardo ancora la finestra» [righe 3-4, p. 55]). Nell'ultimo brano l'unità dialettica degli elementi paesistico-iconici e di quelli umano-simbolici si fa ancora più stretta; all'inizio si articola in un ritmo di musicalità binaria, affidata alle «voci» dell'acqua e delle rocce, i due elementi naturali, dicotomici e insieme convergenti, che scandiscono la spazialità della scena, e che vengono assimilati, come si nota dalle risposdenze aggettivali e verbali, rispettivamente al principio fluido-femminile, metafigurativo, e a quello solido-maschile, vitalistico:

Per rendere il paesaggio, il paese vergine che il fiume docile a valle solo riempie del suo rumore di tremiti freschi, non basta la pittura, ci vuole l'acqua, l'elemento stesso, la melodia docile dell'acqua che si stende tra le forre a l'ampia rovina del suo letto che dolce come l'antica voce dei venti incalza verso le valli in curve regali: poichè essa è qui veramente la regina del paesaggio [...]. Valdervè è una costa interamente alpina che scende a tratti a dirupi e getta sull'acqua il suo piedistallo come la zanna del leone. L'acqua volge con tonfi chiari e profondi lasciando l'alto scenario di grandi alberi e colline.⁴⁷

Questa musicalità di elementi si apre poi, con graduale completezza, alla dimensione umano-simbolica dell'io di Campana: una dimensione individuale solo in quanto «esemplare» della parabola dell'uomo attraverso la *forêt de symboles*, ma che tuttavia, nel suo valore di unicità storica, rende senso ai «segni» atemporali della dimensione figurativa. I legami fra le due dimensioni dell'esperienza estetica sono qui affidati a

forme stilistiche già preparate da analoghi accenni nel tessuto precedente (la melodia dell'acqua si stende... all'ampia rovina: l'acqua volge):

Ecco le rocce, strati su strati, monumenti di tenacia solitaria che consolano il cuore degli uomini. E dolce mi è sembrato il mio destino fuggitivo *al fascino* dei lontani miraggi di ventura che ancora arridono dai monti azzurri: e a udire il sussurrare dell'acqua sotto le nude roccie, fresca ancora delle profondità della terra. Così conosco una musica dolce nel mio ricordo senza ricordarmene neppure una nota: so che si chiama la partenza o il ritorno: conosco un quadro perduto tra lo splendore dell'arte fiorentina colla sua parola di dolce nostalgia: è il figliuol prodigo all'ombra degli alberi della casa paterna. Letteratura? Non so. *Il mio ricordo, l'acqua è così*. Dopo gli sfondi spirituali senza spirito, dopo l'oro crepuscolare, dolce come il canto dell'onnipresente tenebra è il canto dell'acqua sotto le rocce [...]. Ribera, dove vidi le tue danze arieggiate di secchi accordi? Il tuo satiro *aguzzo alla danza* dei vittoriosi accordi? E in contro l'altra tua faccia, il cavaliere della morte, l'altra tua faccia *cuore profondo, cuore danzante*, satiro cinto di pampini danzante sulla sacra oscenità di Sileno? Nude scheletriche stampe, sulla rozza parete in un meriggio torrido fantasmi della pietra [...].⁴⁸

Al sincretismo figurativo e culturale dello spirito proto-novecentesco non doveva certo suonare peregrina questa sovrapposizione dell'allegorismo pittorico barocco (Ribera) e del simbolismo esistenziale nietzschiano (il cavaliere della morte, il cuore danzante); ma qui tale traccia sincretistica ha ormai un valore pienamente funzionale alle immagini evocate, tanto che il carattere di conferma in tal senso del breve frammento seguente:

(Ascolto. Le fontane hanno taciuto nella voce del vento.

Dalla roccia cola un filo d'acqua in un incavo. Il vento allenta e raffrena il morso del lontano dolore. Tra le rocce crepuscolari una forma nera cornuta immobile mi guarda immobile con occhi d'oro).⁴⁹

passa in secondo piano di fronte al perfetto senso di armonia, scenica, simbolica e psicologica, che viene comunicata al lettore dalla rapidissima concentrazione – altamente emotiva, epifanica ma non miracolistica – di tutti gli elementi dell’atmosfera precedente, convergenti in questa figura apollineo-dionisiaca di «sopravvivenza nella morte»;⁵⁰ la *voce del vento*, che riprende «l’antica voce dei venti» legata all’elemento acqua (p. 55); la fusione silenziosa dei due principi in una nuova unità creatrice («dalla roccia cola un filo d’acqua»); il *volgersi* dell’io del poeta – risvegliato ad una nuova attenzione – che rispecchia l’atteggiamento di felice abbandono assunto prima dall’elemento femminile («l’acqua volge [...] » [p. 55]); e infine l’immobilità tensiva dell’apparizione carismatica, nel cui attributo «occhi d’oro» si fondono le reminiscenze del precedente «oro crepuscolare» (aggettivo a sua volta arricchito dall’intersecazione con le «rocce crepuscolari») e di un’immagine della Salomè di Wilde, a sua volta di probabile origine balzachiana.⁵¹

Il motivo dell’oro *crepuscolare* riaffiora per l’ultima volta nella visione successiva,⁵² che potrebbe definirsi un volto onirico del paesaggio, via via smembrato e ricongiunto nei suoi due termini: dal «crepuscolo» iniziale alla «testa... dorata» e agli «occhi crepuscolari», fino al prevalere psicologico-luministico, nel finale, dell’aggettivo sul sostantivo («nobiltà carnale e *dorata*, profondità *dorata* degli occhi»). Ma a tale motivo, già noto, si affianca fin dalla frase di apertura l’*unicum* della *pianura*, che fonde in sé le due connotazioni di elemento paesistico e di dimensione psicologica: così alla «pianura di Romagna» e alla «guerreggiata pianura» – già dantesca in senso figurativo – si sovrappone il viaggio ideale del pellegrino e del divenire umano, segnato dalla rispondenza delle «vaste pianure» (significativamente unite a «lontani miracolosi destini») nell’animo del poeta. Nel gioco dialettico degli elementi, il senso simbolico – femminile e pacificante – dell’acqua viene raccolto ed assorbito dal segno dominante della materna *pianura*, e ne assume i vari volti psicologici («sulle rive della guerreggiata pianura, sulle rive dei fiumi *bevuti dalla terra avida*»; «sull’infinito della pianura o del mare»)⁵³ Ugualmente notevole è la perfetta

assimilazione dell'immagine femminile all'arco espressivo del paesaggio; un'assimilazione dialettica, che all'inizio registra le due presenze, la paesistica e la figurativa, su due piani, uno visivo-impressionistico ed uno iconico-memoriale, situati a distanza apparentemente parallela; ma le fonde, subito dopo, attraverso la consueta forma sintattica aperta («occhi crepuscolari in paesaggio di torri»). Ed è quest'ultima, divenendo via via sempre più accentuatamente vocativa, a suggellare con persuasività crescente l'assimilazione reciproca – che ora il lettore, *a posteriori*, riconosce avvenuta fin dall'inizio – delle due presenze:

[...] E tu da quel ritmo sacro a me commosso sorgevi [...] risveglia la mia speranza [...] nobiltà carnale e dorata, profondità dorata degli occhi: guerriera, amante, mistica, benigna di nobiltà umana antica Romagna.

La breve evocazione successiva comunica invece un senso di profondità armoniosa, dinamica ed insieme sospesa in un perfetto equilibrio di tutti i piani – scenico, psicologico, simbolico – un senso che indica un sensibile salto di atmosfera poetica (riflesso nell'improvvisa concentrazione rinnovatrice di tutti gli elementi espressivi usati da Campana in questo periodo), e che segna un'anticipazione vera e propria dello spirito analogico-cosmico degli ultimi frammenti degli *Orfici* (le poesie per Sibilla Aleramo, *Arabesco-Olimpia*, *L'infanzia nasce ...*; particolarmente di quest'ultimo). Campana presenta infatti l'immagine-guida del fanciullo sull'erba, immobile nel tempo e nello spazio sensibile del ricordo, con una perfetta consapevolezza della duplice dinamica fra il proprio io temporale presente – che fissa dall'esterno l'immagine, «proiettata dalla sua nostalgia», di un se stesso anteriore ed atemporale («lo stesso fanciullo») – e la contemporanea immedesimazione del piano temporale «normale», irreversibile, dell'io adulto, nel senso – fisso eppure circolarmente mobile – di quella presenza adolescente. L'intuizione insieme storica e mitica del poeta stesso conduce tale presenza fino al punto limite del dispiegamento

temporale dell'immagine, cioè fino alla riconversione mistica dell'infanzia nella morte:

Ripenso alla mia fanciullezza: quanto tempo è trascorso da quando i bagliori magnetici delle stelle mi dissero per la prima volta dell'infinità delle morti! [...] Il tempo è scorso, si è addensato, è scorso: così come l'acque scorre, immobile per quel fanciullo [...]. Così immobile laggiù: come il mio cadavere.⁵⁴

Una riconversione che risulta non certo astratta, ma profondamente coerente (in ogni senso del termine) con gli elementi naturalistico-simbolici che costituiscono non una cornice esteriore, ma il controcanto lirico della scena. La stessa immagine di apertura («L'acqua del mulino corre piana e invisibile nella gora») illumina nettamente tale funzione, e l'immagine successiva – preludente al finale – la ribadisce, prima attraverso una delicata tecnica di fusione fra il piano naturalistico e quello spazio-temporale («Il tempo è scorso... lasciando dietro a sè il silenzio, la gora profonda e uguale») e poi mediante una sottile prolessi analogica («conservando il silenzio come ogni giorno l'ombra») che, ancor prima di introdurlo, immette il *cadavere* finale nel flusso eterno del tempo, nel «giro del ritorno eterno vertiginoso» dove «l'immagine muore immediatamente».⁵⁵

Dopo tali premesse risulta quasi immediato (per quanto, anche qui, puramente analogico) l'accostamento del brano campaniano allo spirito della parte iniziale della *Recherche* di Proust, ed in particolare alla famosa espressione, che lo sintetizza:

Un uomo che dorme tiene intorno a sè in cerchio il filo delle ore, gli ordini degli anni e dei mondi.⁵⁶

Più da vicino, il concetto dell'*infinità delle morti* (che implica, nietzschianamente, quello delle rinascite) era stato espresso in termini quasi analoghi da Whitman:

And as to you Life I reckon you are the leavings
of many deaths,

(No doubt I have died myself ten thousand times
before);⁵⁷

come pure, in funzione meno onirico-filosofica, più vitalistica ed immediata, da D'Annunzio:

Nuova nozione del tempo. Lotta fra l'immagine viva,
continuamente creata dal ricordo, e il corpo immobile.⁵⁸

Su questa nota di forte tensione poetica si chiude il vero e proprio *ritorno* di Campana: le due seguenti «vedute di paese» (Marradi e Morticaia) per quanto sapiente sia la loro progressiva discesa di tono verso una ritrovata quotidianità di presenze e di gesti umani, indugiano – soprattutto la seconda – in una confessata dolcezza, che, al punto estremo del finale, conserva delle passate antitesi di elementi solo un ricordo, recepito nella dimensione più familiare («La finestra della mia stanza che affronta i venti [...]. I monti lontani ed alti, il rombo monotono del vento. Lontano è caduta la neve»), ed assimilato da quest'ultima con appena una punta di ironia verso la cornice psicologica di tale autoridimensionamento:

Son capitato in mezzo a bona gente [...]. Il figlio, povero uccellino dai tratti dolci e dall'anima indecisa, povero uccellino che trascina una gamba rotta [...]. La padrona zitta mi rifà il letto aiutata dalla fanciella. Monotona dolcezza della vita patriarcale. Fine del pellegrinaggio.⁵⁹

Tuttavia, nella precedente panoramica di Marradi, il sentimento di questa dolcezza di presenze è vivacizzato dal permanere di antitesi spaziali e coloristiche: dai piani elevati dell'inizio, composti in una rarefazione geometrica:

Il mattino arride sulle cime dei monti. *In alto* sulle *cuspidi* di un *triangolo* desolato si illumina il castello, *più alto* e *più lontano*.

si contrappone subito, per prevalere nel finale (attraverso un «piano medio» di sintesi) una visione ad altezza poco più elevata

di quella dell'occhio del poeta osservante, ritmata da verbi fluidi e da una vivace policromia:

Venere passa in barroccio accoccolata per la strada conventuale. Il fiume si snoda per la valle: rotto e muggente a tratti *canta e riposa* in larghi specchi d'azzurro; e più veloce *trascorre* le mura nere (una cupola *rossa* ride lontana con il suo leone).

Il piano medio del finale si sovrappone subito dopo, senza intervallo, al precedente, con un movimento, ottico e psicologico, di arsi e di *conkursus* gioioso:

[...] e i campanili *si affollano* e nel nereggiare inquieto dei tetti al sole una lunga veranda che ha messo un commento *variopinto* di archi!⁶⁰

L'impressione finale comunicata da *La Verna (diario)* e dal *Ritorno* risulta dunque, più che quella di un pellegrinaggio compiuto da un epigono dantesco o da un *Wanderer* decadente, quella di un'esperienza di verifica della storia individuale nella metastoria naturale, nel simbolismo naturalistico; verifica attuata mediante una letterale «visione», ed una conseguente resa lirica, della dinamica spaziotemporale dell'immagine.

Note

¹ Cfr. Dino Campana, *La Verna*, in *Canti Orfici*, (di cui si cita l'ed. Firenze, Vallecchi, 1966, pp. 43-58); cfr. ora, tra le molte edizioni correnti, quella a c. di F. Ceragioli, Milano, Rizzoli BUR, 2001.

² Il concetto kandinskiano di *Farbktangbild* (immagine di suono colorato) e quello, più generalmente espressionista, di *Klangfarbe* (colore musicalmente risuonante, in senso psichico e spaziale) è ricordato ed analizzato da Mittner nel suo noto volume *L'espressionismo* (Bari, Laterza, 1965).

³ Così Bigongiari, usando espressioni dello stesso Campana, ravvisa puntualmente modellato «il 'pellegrinaggio' [...] sulla 'poesia di movimento' dantesca, fin nel senso di vastità vuota, luminosa, donde si dislaga la montagna del Purgatorio», ed eleva l'arte di questa «condizione purgatoriale» a «volontà di trasfigurazione» vitale, a «riscatto al limite» (P.B., *La materia plastica di Dino Campana*, in *Poesia italiana del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1965, pp. 41-58). Galimberti invece si limita a riconoscere nella *Verna* una «intonazione fondamentale di risveglio alla luce» ed un'atmosfera immersa in un cangiare di luci, dominato però, come in una salita purgatoriale, da tonalità mattutine» (C. G., *Dino Campana*, Milano, Mursia, 1966, p. 110); mentre, dal *côté* del suo Campana «visivo», Contini aveva concesso appena, alla «serie più frammentistica» e agli «elementi più fini» della *Verna* rispetto alla *Notte*, la «poesia romantica dello slancio», dove «la rapidità si scioglie in movimento continuo» (G. C., *Dino Campana*, in *Esercizi di lettura*, Firenze, Le Mormier, 1947, pp. 18-28; poi Torino, Einaudi, 1974).

⁴ I. *La Verna* (diario), in *La Verna*, cit., p. 43.

⁵ I. *La Verna*, cit., pp. 43-44. I corsivi sono nostri.

⁶ «Alzando gli occhi alla roccia a picco altissima che si intagliava in un semicerchio dentato contro il violetto crepuscolare, arco solitario e magnifico teso in forza di catastrofe sotto gli ammicchiamenti inquieti di rocce all'agguato dell'infinito, io non ero non ero rapito di scoprire nel cielo luci ancora luci. E mentre il tempo fuggiva invano per me un canto, le lunghe onde di un triplice coro salienti a lanci la roccia trattenute ai confini dorati della notte dall'eco che nel seno petroso le rifondeva allungate, perdute» (I. *La Verna*, cit., p. 44).

⁷ Angelo Conti, *La beata riva*, Milano, Treves, 1900, pp. 86-87.

⁸ G. D'Annunzio, *La Gioconda*, in *Tragedie, sogni e misteri*, I, p. 335 (in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1962-64).

⁹ I. *La Verna*, cit., pp. 44-45. I corsivi sono nostri.

¹⁰ La frase di apertura del passo ricorda abbastanza da vicino il dia-rismo di un analogo «attacco mattutino-montano» contenuto in una lettera di Rimbaud del 1878 (dopo la rottura poetica), riportata e tradotta toscanamente da Soffici nel suo *Arthur Rimbaud* (Firenze, Quaderni della Voce, 1911, pp. 116-119), e cioè: «La mattina si esce [...]. Stamani, al sole, la montagna è meravigliosa: non più vento, tutta scesa per le scorciatoie, con dei salti, degli sdruciolli chilometrici che vi fanno arrivare [...] dove la strada piglia il carattere alpestre, circolare e infossa, ma discendente. È il Ticino» (*ivi*, p. 119)

¹¹ A. Soffici, *Arlecchino*, Firenze, Edizioni di Lacerba, 1914, p. 112.

¹² I. *La Verna*, cit., p. 45. I corsivi sono nostri. Il medico Pariani, nelle sue *Note ai Canti Orfici* (in *Vite non romanzate di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*, Firenze, Vallecchi, 1938, p. 130; cfr. poi *Vita non romanzata di Dino Campana*, a c. di C. Ortesta, Milano, SE, 2002) interpreta in senso artistico-animale l'immagine del cavallone, vedendovi un probabile «ricordo di monumento in S. Maria del Fiore, di Andrea del Castagno, a Nicola da Tolentino (poichè qui siamo appunto nei luoghi natali di Andrea)». A noi sembra ben più logico il significato popolareggiante di *grossa onda* di tale *cavallone*; tanto più che altrimenti rimarrebbe gratuita l'analogia delle successive *screpolatura* e *ribollimenti*, molto puntuale se si accetta la nostra interpretazione: alla quale, oltre tutto, sembra più credibile il gonfiarsi di un'onda che quello di un cavallo, sia pure *enorme*.

¹³ I. *La Verna*, cit., pp. 45-46.

¹⁴ «Le case quadrangolari in pietra viva costruite dai Lorena restano vuote e il viale dei tigli dà un tono romantico alla solitudine dove i potenti della terra si sono fabbricate le loro dimore. La sera scende dalla cresta alpina e si raccoglie nel seno verde degli abeti» (*ivi*, p. 46).

¹⁵ Tutte le citazioni si riferiscono a p. 46 de *La Verna*, cit.

¹⁶ Un motivo che ricorda, familiarizzandole, le analoghe scene di incontri in stazioni termali internazionali, che costituì un *Leitmotiv* di tutta la letteratura europea anteguerra: basta pensare al Thomas Mann del *Tristano* (1903), dal quale il motivo passa nella *Montagna incantata* (1912-24).

¹⁷ *Ivi*, p. 47.

¹⁸ «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 rinchiuso dalla foresta cupa» (*ivi*, p. 48).

¹⁹ «Incantevolmente cristiana fu l'ospitalità dei contadini là presso. Sudato mi offersero acqua [...]. Una ragazzina mi guardava cogli occhi neri, un po' tristi, attonita sotto l'ampio cappello di paglia. In tutti un raccoglimento inconscio, una serenità conventuale addolciva a tutti i tratti del volto. Ricorderò per molto tempo ancora la ragazzina e i suoi occhi consci e tranquilli sotto il cappellone monacale» (*ivi*, p. 48).

²⁰ Cfr. *Taccuini, abbozzi e carte varie*, I, (in *Canti Orfici*, cit., pp. 243-287), p. 281.

²¹ I. *La Verna*, cit., pp. 48-49. La rielaborazione è nei *Taccuini, abbozzi e carte varie*, II (in *Canti Orfici*, cit., pp. 290-340), p. 310.

²² «Pellegrinaggio senza pace traverso la viva roccia lontano dai borghi serali, dai greggi che tornano all'ovile; lontano pasce il sole calante sul prato di cristallo e sconvolge il suo canto selvaggio, il grido solitario dell'uccello, morente in azzurra calma» (G. Trakl, *Offenbarung und Untergang* [Rivelazione e tramonto], in G. T., *Poesie*, trad. L. Traverso, Milano, Cederna, 1949, p. 178); cfr. ora *Poesie*, a c. di G. Pulvirenti, Venezia, Marsilio, 1999.

²³ Cfr. I. *La Verna*, cit., p. 49.

²⁴ Cfr. *ivi*, p. 49. La metafora assoluta di senso estatico della nuvola bianca compariva già ne *La Notte* (cfr. *ivi*, in *Canti Orfici*, cit., p. 21).

²⁵ «[...] Finchè là io giunsi indove avanti a una vastità velata di paesaggio una divina dolcezza notturna mi si discoprì nel mattino, tutto velato di chiarie il verde, sfumato e digradante all'infinito: e piene della potenza delle sue profilate catene notturne. Caprese Michelangiolo, colei che tu piegasti sulle ginocchia stanche di cammino, che piega che piega e non posa, nella sua posa arcana come le antiche sorelle, le barbare regine antiche sbattute nel turbine del canto di Dante, regina barbara sotto il peso di tutto il sogno umano» (I. *La Verna*, cit., p. 50).

²⁶ *Ivi*, p. 50. Il corsivo è nostro.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 51.

²⁸ «Fiato dell'immobile. Un volto d'animale impietra davanti all'azzurro, alla sua santità. È gagliardo il silenzio della pietra». (G. Trakl, *Nachttied* [Nenia notturna], in op. cit., p. 65).

²⁹ G. D'Annunzio, *Notturmo*, in *Prose di ricerca, di lotta, di comando*, I, in *Tutte le opere*, cit., p. 213.

³⁰ I. *La Verna*, cit., p. 51. I corsivi sono nostri.

³¹ G. D'Annunzio, *Notturmo*, cit., p. 355.

³² I. *La Verna; Ritorno*, pp. 52-58.

³³ *Ritorno*, cit., p. 52.

³⁴ E.A. Poe, *Dream-land*, in *Poesie*, Parma, Guanda, 1964, p. 78, v. 8.

³⁵ Che Poe appartenesse al numero di questi fu confermato dallo stesso Campana al medico-biografo Pariani, durante la sua degenza a Castel

Pulci (1918-32): «Carducci mi piaceva molto [...] Poe anche; l'ho letto molto Poe» (Carlo Pariani, *op. cit.*, p. 56).

³⁶ In particolare queste due ultime liriche, non escluso il loro metro, devono aver agito da *background* generale del brano campaniano.

³⁷ G. D'Annunzio, *Per la morte di Giovanni Segantini*, in *Elettra*, compresa in *Versi d'amore e di gloria*, I, p. 433, v. 13, in *Tutte le opere*, cit.

³⁸ G. D'Annunzio, *Sopra un'aria antica*, in *Poema paradisiaco* (*ivi*, pp. 661-662, vv. 43-54).

³⁹ Libero Altomare, *Sui monti* vv. 17-38, in *I poeti futuristi*, Milano, Ed. Futuriste di poesia, 1912, pp. 71-72.

⁴⁰ P. Jahier, *Canto del camminatore*, IV, (datato 1913), in *Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1964 p. 15, vv. 103-111. (cfr. poi P. J., *Poesie in versi e in prosa*, Torino, Einaudi, 1981) L'atmosfera generale di questa parte de *La Verna* ha, inoltre, probabilmente ispirato la *Sera di Gavinana* di Cardarelli, più tarda di vari anni.

⁴¹ «Là in grembo alle Alpi è ancor notte chiara e la nuvola / Addensando gioia, ammantata lì dentro lo squarcio della vallata. / Piomba qua e là fragoroso l'allegro vento montano. / A picco traverso gli abeti un raggio balena e dilegua. / Lento s'affretta e combatte, con gioia di brividi il Caos. / In giovanile temprà, eppur forte, celebra amorosa gara, / Fra le rupi, fermenta e vacilla entro l'eterne barriere, / Poichè più bacchico sorge là in fondo il mattino nell'alto. / Più infinito là cresce l'anno e le sacre / Ore, i giorni, son con più audacia ordinate, commiste. / ... / Ora si sveglia nel fondo anche il piccolo borgo. / E familiare con le altitudini, intrepido guarda alle vette» (F. Hölderlin, *Heimkunft*, [*Ritorno in patria*], 1, in *Poesie*, trad. Vigolo, Milano, Mondadori, 1971, p. 142, vv. 1-12; 15-17).

⁴² Tutte le citazioni si riferiscono alle pp. 52-53 del *Ritorno*, cit.

⁴³ *Ivi*, pp. 53-54.

⁴⁴ Ad esempio Gerola ne loda la «tavolozza dalle tonalità dolci e delicate», la «politezza», la «misura», e (con citazione direttamente campaniana) il «ricco accordo». (G. Gerola, *Dino Campana*, Firenze, Sansoni, 1955, p. 110).

⁴⁵ *Ritorno*, cit., p. 54.

⁴⁶ Cfr. *ivi*, pp. 54-55.

⁴⁷ *Ivi*, p. 55. I corsivi sono nostri.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 55-56. I corsivi sono nostri.

⁴⁹ *Ivi*, p. 56.

⁵⁰ Tale precisa interpretazione è dello stesso Campana (cfr. C. Pariani, *op. cit.*, p. 65).

⁵¹ «Chi è questa donna che mi guarda? [...] Perchè mi guarda con quegli occhi d'oro sotto le ciglia dorate?» (O. Wilde, *Salomé* [1891], Milano,

Rizzoli 1950, p. 31). L'origine balzachiana di tale espressione è probabilmente⁵² *La fille aux yeux d'or*.

⁵² *Ritorno*, cit., p. 57.

⁵³ *Ivi*, p. 57. I corsivi, compresi i precedenti, sono nostri.

⁵⁴ *Ivi*, pp. 57-58.

⁵⁵ L'espressione campaniana – variamente interpretata dai critici, per lo più in senso ortodossamente nietzschiano, ma riconducibile, crediamo, anche all'atmosfera del brano precedente, è nelle *Storie* (II) (In *Canti Orfici*, cit., p. 333). Analogamente riconducibile al nostro testo è il brevissimo appunto: «I lenti ticchettii del silenzio» (Dino Campana, *Taccuinetto faentino*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Vallecchi, 1960, p. 68).

⁵⁶ Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. I, *La strada di Swann* (trad. N. Ginzburg), Torino, Einaudi, 1963, p. 7.

⁵⁷ Walt Whitman, *Song of Myself*, 49, in *Leaves of Grass* (1892), London-New York, 1909, p. 94 (cfr. ed. it. *Foglie d'erba*, trad. E. Giachino, Torino, Einaudi, 1993, p. 109. «E quanto a te, vita, ritengo che tu sia il risultato d'innanzi morti / (Senza dubbio io stesso per l'innanzi sono morto diecimila volte)»).

⁵⁸ G. D'Annunzio, *Notturmo*, cit., p. 203.

⁵⁹ *Ritorno*, cit., p. 58.

⁶⁰ *Ivi*, p. 58. Tutti i corsivi, compresi quelli delle citazioni precedenti, sono nostri.