

Maura Del Serra

Sacrificio e conoscenza:
elementi di simbologia
nei Canti Orfici di Campana

Dopo sette decenni di laboriosa acquisizione critica, fiancheggiata da una concrescente mitologia biografica, Campana appare oggi assunto a classico dell'anticlassicismo di quel Novecento che si è variamente interrogato sul segno e sul senso, sulla qualità e sul prezzo del destino conoscitivo di un tale poeta-meteora, sulla sua avventura creativa esaltante e dolorosa, che spontaneamente quanto tenacemente persegue sulla pagina il ritrovamento della primigenia equazione creativa e sacrale fra suono e significato, fra parola e cosa: e la persegue attraverso la tensione costante fra immagine ostensiva ed essenza sfuggente. È questa tensione, caratteristica di Campana, a creare l'ansioso e gonfio alone simbolico dei suoi versi «in fuga», nonché a permettergli di attraversare sperimentalmente, artigianalmente direi, le remore dell'eredità tardoromantica e decadente italo-europea, l'*imprinting* scenico-affabulatorio dannunziano (che a giudizio di Campana «invecchiava» il reale): e di attraversarle nel nome assoluto della poesia (anzi, dell'«arte») che gli è insieme *magistra vitae e belle dame sans merci*, salvezza e perdizione, perché è il “doppio” fantastico immediato, mai definitivamente “sublimato”, della tormentata avventura vitale del poeta stesso. È per questo che la poesia incoativa, tempestosa e cangiante della “cometa” Campana sprigiona ad ogni nuova lettura, ad ogni nuovo lettore, un raggio inedito e forse non effimero del suo fascino. In quella che nella celebre lettera dell'11 aprile 1930 a Binazzi Campana lucidamente definiva «una raccolta di effetti lirici qua e là lasciati a lo stato di natura», negli *Orfici* che egli rimpiangeva non esser divenuti secondo il progetto «un piccolo Faust con accordi di situazione e di scorcio», Campana traccia infatti fedelmente (con affabulazione tutto sommato esigua, datata e ben riconoscibile) le tappe del proprio

cammino interiore, che è il moderno cammino tortuoso e senza guida dell'anima alla ricerca della visione salvifica del reale: ed è il cammino dell'eccesso fino all'*excessus mentis*, del *déré-glement* di rimbaudiana memoria, ma che in Campana non si alimenta tanto della orizzontale sfrenatezza utopico-demiurgica d'oltralpe, quanto di una verticalità vocativa che si espande sia verso l'alto (la «parola che sale», il para-nietzschiano «scorrere sopra la vita») sia verso il profondo, verso il pariniano e freudiano «cupò ove gli affetti han regno», verso le radici dell'eros, di quella pulsione creatrice e distruttrice che Coleridge chiamava *Death-in-Life*, e Rebora e Michelstaedter *vita-morte*. L'*error* ulissiaco, il viaggio che è fuga verso il tentato ritrovamento di sé al di là dell'io lacerato, è il noto *Leit-Motiv* degli *Orfici*, che configura il poeta come erede del pellegrino, dell'*homo viator* classico-cristiano (dantesco e petrarchesco): pellegrino che è divenuto prima il fantasticante «passeggiatore» rousseauiano, e poi il *Wanderer* romantico foscoliano esule dalla terra-madre, o dannunziano navigatore nei mari della Diversità, e che diverrà poi il pulviscolare e dissociato Bloom-Ulisse urbano di Joyce. La parola che in Campana mima questo viaggio, la parola accesa, agonica e ipersoggettiva degli *Orfici*, è investita da una sorta di battesimo di desiderio che diventa il lievito stilistico dell'*inventio* e che il lettore avverte anche nelle parti meno riuscite del libro; la parola del «barbarico» e dissipatore Campana è capace paradossalmente di rovesciarsi in intuita oggettività, di ribaltare il *pathos* saturnino della distanza, della melancolia, insomma della cattiva infinità che dal Barocco in poi minaccia esplicitamente l'arte occidentale, e di attingere – come nel frammento *L'infanzia nasce ...* che evoca Hölderlin e Proust più che Nietzsche – la percezione attonita e folgorante di uno spazio-tempo epifanico, cioè la sospensione estatica del tempo e della maya attraverso lo sperdimento dell'io del poeta nel sacro elementare e cosmico: ne è prova e pegno la costante aspirazione di Campana al «ricordo che non ricorda nulla», al «più chiaro giorno» mediterraneo-apollineo, ossia alla percezione liberatoria dell'unità metatemporale e ciclica del cosmo che la poesia, come ogni rito, cerca di evocare e di restaurare

affidandosi ai propri *mantra* personali e sperimentali. Questa è la fonte dell'emozione – e spesso anche del disagio – suscitato da Campana uomo e poeta, dalla radicalità incomposta della sua testimonianza che è letteralmente, come è stato detto, una *martyria*, dal suo polemico rifiuto di ogni illusorio conforto ideologico e letterario capace di convertire la dolorosa elezione creativa in una menzogna che avesse apparenza antiborghese e sublime, come il mito dannunziano dell'*artifex* dal vivere inimitabile, oppure avanguardistica, come quella futurista, ma che fosse comunque vincente sul piano del costume societario e culturale, mostrando abilità di amministrarsi e di produrre una media letteratura inseribile nel circuito nazionale di allora: capace insomma di «impiegarsi» scindendo profittevolmente la poesia dalla vita e lucrando sulle proprie ferite.

Si può dire invece che leggere Campana equivalga tuttora a interiorizzare la carne e il sangue della sua vita, a comunicare con lui comunicandosi di lui: la scrittura degli *Orfici*, che ritaglia in modo non sempre puro, ma sempre fondo e cruento il poeta in sé e da sé, malgrado le molte stratificazioni critico-biografiche (e recentemente filmiche), si ripresenta ad ogni approccio come una serie di vive incisioni nel corpo primordiale di una Madre che è insieme la Natura e la Parola (ed è quindi sogno e Chimera), attuate in una coincidenza spontanea e spesso violenta (perciò di effetto «mitico») dell'elemento estetico con quello religioso, ossia della dimensione conoscitiva con quella sacrificale: nel 1914 Campana scrive da Marradi a Papini:

Io sono indifferente, io che vivo al piede di innumerevoli calvari. Tutti mi hanno sputato addosso dall'età di 14 anni, spero che qualcuno vorrà al fine infilarmi. Ma sappiate che non infilerete un sacco di pus, ma l'alchimista supremo che del dolore ha fatto sangue.¹

e l'anno dopo a Cecchi, da Torino:

Infine io credo nel riprodursi simbolico degli avvenimenti e che il mio avvertimento è un simbolo di cui devo dare un'interpretazione che è la sola giustificazione di 1/1000 ecc. scala dell'universo. Perciò io sono anche tragico e morale.²

La poesia romantica del conato antagonistico, dello *streben*, dello sforzo soggettivo e solitario, la tensione all'*oltre* e al *lontano come profondo*, tenta in Campana di darsi una legge facendosi essa stessa legge conoscitiva, appunto attraverso una costante ed inconclusa esaltazione: e qui si situerà, sul piano biografico, l'inevitabile anche se ambiguo rimando alla «forma psichica a base di esaltazione» diagnosticatagli già nel 1906, e sul piano creativo una percezione non discreta ma continua del reale, come onda magmatica eppure armonica, densa di antinomie e di epifanie, *élan* libidico spazio-temporale che si alimenta del «sogno della vita in blocco» rammentato nel frammento *Il secondo stadio delle spirito ...*; o che confessa, come in *Pampa*, la disperazione orizzontale della propria «corsa cieca fantastica infrenabile», di quella tensione che si infrange colluttando con la storia privata e pubblica (le istituzioni, la burocrazia, i medici, la famiglia, i compaesani, la guerra, l'amore stesso) e produce dissociazione dolorosa, fino al riflusso psicotico. La cifra «orfica» del libro, mitologema addirittura usurato ma, a ben vedere, tuttora oscuro sul piano dei contenuti profondi – gli unici che contino in poesia, gli unici che ne fondino l'altezza – ci rimanda per prima cosa alla percezione dei lettori o sodali contemporanei a Campana, che è, in sostanza, quella dell'«Orfeo folle» di Sibilla Aleramo (ne è una variante la famosa formula-garanzia di Boine, il «pazzo sul serio» che fa poesia sempre «decisamente fuor del mondo»:³ lo stesso aggettivo «orfici» ci rinvia immediatamente alla risposta esplicativa data da Campana al Ravagli, e poi al Pariani, riguardo al titolo del libro («Campana parlò vagamente di "Orfeo, di misteri orfici, di potenza dionisiaca, di miti cosmici"»):⁴ Non mi sembra possibile liquidare frettolosamente come affabulazione letteraria questa autopercezione di Campana, che non evoca tanto il superuomo dannunziano (percepito allora dallo stesso Marinetti come istrionico Orfeo-Cagliostro) quanto la figura-fonte del mito, il poeta cantore e mago musicale (ricordiamo l'ideale campaniano della «poesia europea musicale colorita») che muove e commuove le forze naturali e cosmiche, ma che fallisce nel riportare l'amata dagli inferi («Orfeo vinse l'Inferno, e vinto poi / fu dagli affetti suoi»,

recita Striggio nel libretto dell' *Orfeo* monteverdiano): fallisce, cioè, nel tentativo di salvare l'amore dalla morte, di renderlo immortale. Questo scacco mitico ci rinvia alla più dolente fra le poesie di Campana dedicate a Sibilla, *In un momento*, col suo tema delle rose fatte di sangue e lacrime: è appena necessario rammentare che il centro del complesso simbolismo mistico-erotico della rosa (tipicamente rossa) è proprio la consumazione e la rinascita dell'amore in rapporto sacrificale col sangue versato dall'amante, mentre la «dimenticanza» finale da parte di entrambi gli amanti («E così dimenticammo le rose») sancisce la fine dell'amore stesso. Nel mito classico, dopo la morte di Euridice (simbolo dell'eros santificato, apollineo) Orfeo rifiuta l'amore dionisiaco per eccellenza, quello delle donne tracie, le Baccanti, che ne dilaniano per vendetta il corpo e lo gettano in un fiume: queste evidenti figure delle passioni che portano alla dissoluzione vitale chi vi si scontra, ci rinviano alle tormentate vicissitudini del rapporto di Campana con Sibilla, da lui percepita prima appunto come figura apollinea e salvifica, e poi, nel '17-'18, come malefica persecutrice sessuale, che fa scempio di lui prostituendo alle persone più indegne lo spirito puro della poesia italiana che egli incarnava:⁵ un'Euridice che diviene Baccante, ovvero, usando gli archetipi delle fiabe, una fata che diviene strega.

D'altronde il “doppio” esemplare di Campana-Orfeo è il Campana Dioniso sacrificato, la cui figura balza da molti testi degli *Orfici*, a partire dalla celebre epigrafe whitmaniana finale, modificata in senso generalizzante («They were all torn / and cover'd / with the boy's / blood»): epigrafe che a Boine parve, fuor di maniera maledettistica, letterale «traccia d'assassinio o di liturgico sacrificio» e «tragico sigillo dell'opera», e che a noi richiama, per stretta analogia, l'epigrafe leonardesca di apertura dei coevi *Frammenti lirici* di Rebora («Li omini batteranno aspramente chi fia causa di lor vita – batteranno il grano») dove è ugualmente sancita la missione sacrificale del poeta. Dioniso, il dio-fanciullo, balena anche in un'immagine enigmatica del *Ritorno* (ne *La Verna*), in quel fanciullo «così immobile laggiù: come il mio cadavere»; aleggia nel dostojew-

skiano alter-ego del Russo perseguitato e ucciso, e infine suggella il frammento *Dall'alto giù per la china ripida* (compreso nel *Quaderno*), scena di entusiasmo dionisiaco modernamente tradotto come slancio vitale del corridore anelante «alla vita primeva, gagliarda d'ebbrezze», mentre «come di fiera in caccia di dietro gli vola una turba»: poesia che nella prima stesura era chiusa appunto dalla triplice invocazione «Dionysos Dionysos Dionysos». Inoltre, il referente animale di Dioniso nel mito, a partire dall'etimo stesso di «tragedia», è il capro (o l'ariete), simbolo di forza virile, di fecondità e di coraggio (mentre il suo vello d'oro era simbolo di regalità); il capro era la cavalcatura di Dioniso, ma anche di Afrodite e di Pan, che ne indossavano la pelle, ossia gli istinti sfrenati, divenuti poi prerogativa del capro-demonio medievale; ma presso i Dori anche il solare Apollo era raffigurato come ariete (Apollo Karnéios), e in India la connotazione solare dell'animale ne faceva la cavalcatura di Agni, dio del fuoco. Senza ovviamente supporre né proporre un improbabile ricorso consapevole di Campana a tale simbolismo religioso, ancora nel *Ritorno* di *La Verna* colpisce tuttavia lo stagliarsi, non letterariamente acconciato, di una inquietante «forma nera cornuta immobile» che «tra le rocce crepuscolari» guarda il poeta «con occhi d'oro». Dioniso, il dio sempre adolescente, nato due volte (da Semele e dalla coscia di Zeus, ossia dalla terra e dal cielo) era poi l'interprete e il *pontifex* del mondo femminile, legato al ciclo della vegetazione (il vino, i frutti) e al rinnovo stagionale; era il dio delle donne, paredro di Artemide e poi di Arianna, e in quanto tale era il dio della liberazione istintuale, della trasgressione dei limiti razionali; come la Natura, era ambivalente, insieme luminoso e ctonio, psicopompo delle anime infere che si mescolavano ai baccanti e alle baccanti, guida al viaggio nelle profondità materne della terra quale premessa e pegno di rigenerazione, emblema e garante egli stesso di resurrezione, come tutti gli dei misterici. Il carattere della discesa alle Madri o viaggio infero, innegabile ne *La Notte* che apre gli *Orfici*, implica però, come contraltare della rinascita, il rischio dello sperdimento nelle forme molteplici della vita interiore, nelle sue immagini illusorie, aperte,

ambigue; implica la regressione verso il caotico primordiale, l'inconscio, la «barbarie» originaria, che non per caso sottostà all'anelito del vitalismo tardo-ottocentesco e protonovecentesco: dallo stesso erudito Nietzsche, che nei *Ditirambi di Dioniso* evocava il pazzo-poeta (*Narr-Dichter*) «peccaminoso sano e bello e screziato», modello dell'Uomo Libero «bello, grande e nudo» di *Pampa* e delle confidenze di Campana, fino a Whitman, Lawrence, Benn, D'Annunzio ecc. Questa risanante barbarie primigenia è il noto substrato utopico dell'avventura di rigenerazione degli *Orfici*, della sua riconversione della cultura in natura, paradossalmente tentata dal poeta attraverso la rivendicazione della colta e super-mediata cifra nietzschiano-wagneriana e attraverso il mito inattuale dell'«ultimo germano in Italia» (poi «ultimo avanzo dei barbari in Italia» e «fauno deluso»)⁶ divenuto davvero nietzschianamente «carnefice di se stesso» (si ricorderà che Nietzsche, alla fine della sua parabola dissociativa, si identificava e si firmava alternativamente «Il Crocifisso» e «Dioniso», e che scriveva a Cosima Wagner: «Arianna, ti amo»).⁷

Il superamento dei limiti, rito di passaggio proprio del dio dell'antitesi, implica la profusione vitale legata alla morte, l'Eros-Thanatos (simboleggiato nel sacrificio dei figli, cioè del futuro, da parte delle Baccanti); implica la faustiana gioia-pena, evocata da Campana nel frammento *Letteratura*, ed è, in sintesi, all'origine della moderna «coscienza infelice», dell'antinomia fra abbandono vitalistico e conoscenza razionale, che Campana esemplifica come «lotta fra il nordico e il latino» (frammento *È il carillon*, nei *Taccuini*) e rifluisce nella dolorosa rinuncia finale alla vagheggiata «gaia scienza» ancora di nietzschiana memoria, al «fantasma soleggiato di felicità» che, scrive nel 1916, aveva creduto di «intravedere molto tempo fa laggiù sul mediterraneo» e che ora confida a Cardarelli.⁸ I due elementi, solare e notturno, apollineo e dionisiaco, appaiono peraltro fusi, sia pur precariamente, in vari momenti degli *Orfici*, a partire dalla «notturna estate mediterranea» di *Crepuscolo mediterraneo*, fino al «ricordo che non ricorda nulla» evocato in una lettera dello stesso 1916 a Sibilla e assimilato agli *Orfici*

come frammento (*Davanti alle cose ...*), fino alla stessa conoscenza per dimenticanza affermata ancora nel *Ritorno* de *La Verna* («Così conosco una musica dolce nel mio ricordo senza ricordarmene neppure una nota»). Il legame del simbolismo dionisiaco col mondo femminile si riflette nella serie di catene simbolico-situazionali che negli *Orfici* si dispongono secondo una costante sequenza di catabasi ed anabasi, di esperienze di morte e resurrezione, sempre centrate, o almeno legate, agli emblemi femminili e alla polarità donna-poeta: a partire appunto dalla catabasi onirica de *La Notte*, che è ritmata dalle formule «inconsciamente» e «non seppi mai come», dal passato-presente o aoristo mitico e dalla dominanza cromatica di nero e rosso, colori rispettivi dell'immersione dissolutiva dell'io nel caos (cfr. la *nigredo*, primo stadio dell'opera alchemica) e dell'elemento femminile attrattivo, libidico, colore psicologico dell'anima e del mistero vitale: si può ricordare che nei Tarocchi vestono di rosso la Papessa, la Giustizia e l'Imperatrice, che porta come la Madonna un manto blu (cfr. il «blu della notte» avvolgente in *Sogno di prigionia*). La «vecchia città, rossa di mura e turrita» dell'avvio de *La Notte* non è la morta città borghese, che con la sua alienazione produttiva condanna i poeti a «morir di fame sulla scena» di fronte a un pubblico indifferente, secondo l'aforisma di *Storie*, I (che è l'ironica versione campaniana del tragico «tempo della povertà» di Hölderlin): è bensì la città-torre, emblema tellurico del grembo femminile, con le sue vene-vicoli o «vichi rossi», la Bologna-Dite (o Genova-Dite, o Faenza-Dite) che ha le sue radici nell'espressionismo «comico» dantesco, ed ha il suo parallelo contemporaneo nella tozziana Siena-Dite di *Con gli occhi chiusi*, anch'essa «rosso sangue», «bruciata», «bigia», percorsa dai vicoli obliqui che «s'anneravano». ⁹ La torre di Campana è «barbara» o «barocca», ma sempre quadrata, immagine perciò di stabilità e di unione fra terra e cielo: verranno poi la lampada cubica di *Crepuscolo mediterraneo* e la torre con orologio di *Piazza Sarzano*, che nell'unione di cubo e sfera suggerisce la totalità terrena e celeste, e sposa l'elemento visivo a quello visionario. Questa città turrita, notturna ma abbacinata da una luce allucinatória, è percorsa da

apparizioni, da «ombre» difformi, e fitta di interni improvvisi animati da «specchi»: lo specchio, antico strumento divinatorio (appunto di speculazione) è un simbolo ambivalente, solare e lunare insieme (cfr. infatti la pur mediocre poesia *Ermafrodito*, nel *Quaderno*) che, in quanto “doppio”, era stato assunto dalla Patristica ad immagine dell’anima-acqua, ma che ha poi attraversato l’accezione barocca di emblema della conoscenza indiretta, ingannevole, della *vanitas* narcisistica. Lo specchio e la magica «sera di fiera», percorsa da «luci orgiastiche», sono la cornice dell’avventura erotica del poeta, o meglio del suo doppio-ombra, Faust (un Faust passato attraverso l’Ulisse della *Laus vitae*) con la coppia Ruffiana-Ancella, cioè con la prostituta, *femme fatale* o Sfinge di baudelairiana memoria; prostituta che è per eccellenza sterile, ma che sul piano dei contenuti profondi è un simbolo di ierogamia, è la «cariatide» sacra e profana, la «Maddalena» con cui si consuma un rito di iniziazione ctonia: ve n’è un accenno alla fine della prima sezione, eponima, de *La Notte*, dove il *topos* decadente della chioma femminile diviene metafora esplicita dell’*arbor vitae* cristiano-orientale: «Sulle spalle della bella selvaggia si illanguidì la grazia all’ombra dei capelli fluidi e la chioma augusta dell’albero della vita si tramò nella sosta sul terreno nudo». Anche Genova, città nietzschiana, emblema della «notte mediterranea» e insieme del «più chiaro giorno», fa capo al suo grembo avventuroso, il porto, il cui “doppio” umano è la matrona: è dunque città-mare e città-madre, dai vicoli-vene (cfr. *Pei vichi fondi ...*), città-corpo che ha il respiro della *dynamis* erotico-tellurica, il battito, la sistole-diastrale di vita e morte: città-corpo il cui emblema è appunto la matrona-prostituta, la «classica mediterranea femina dei porti», che sarà il centro ideale del labirinto visionario di vie, voci, colori in *Genova*. Appare poi, come gemella della matrona e della Sfinge, «l’antica amica, l’eterna Chimera», figura senz’altro mediata dall’uso dannunziano, ma stagliantesi con vita autonoma all’inizio del secondo capitolo de *La Notte, Il viaggio e il ritorno*: non sarà inutile rammentare che il mito presenta tale mostro come nato dalla terra (quindi come divinità o potenza ctonia) e che esso è simbolo di immaginazione incontrollata, divorante:

infatti tiene «fra le mani rosse» l'«antico cuore» del poeta, è, cioè, padrona della sua coscienza e del suo spirito vitale: più che il ricordo del poeta votato al dolore e al pubblico disprezzo nella baudelairiana *Bénédiction*, in cui la madre lo maledice e la sua donna vuole strappargli il cuore con le unghie di arpia per gettarlo in pasto alla sua bestia favorita, mi sembra che in questa scena operi il modello della nota visione della *Vita nuova*, in cui Amore dà da mangiare a Beatrice il cuore di Dante: scena ben frequentata dai preraffaelliti, in particolare da Dante Gabriele Rossetti, ispiratore del nostro Gabriele «paradisiaco». Divenuta un *topos* dell'immaginario decadente, la Chimera è in primo luogo icona della sessualità perversa; nei *Notturni* è gemella della Gioconda leonardesca e della «pallida Sorte», e segna una cristallizzazione della catabasi: non per nulla, nei *Notturni*, alla Chimera e alle fanciulle si affiancano le «Gemme e Rose», ovvero le fiorentinesche «ciane».

Il poemetto in prosa *La Verna* segna invece l'opposto viaggio di anabasi purgatoriale cosciente, dominata dal tempo presente dell'esperienza *in fieri*, dallo slancio ascensionale e dalla corrispondente tonalità cromatica bianca e verde (acqualuca e boschi). Il perdurante senso di «oppressione», di scorata solitudine, che segna il preludio dell'anabasi, è chiuso dalle stelle, che il poeta sente «sorgere e collocarsi luminose su quel mistero» (ricordiamo che la stella è simbolo del mondo interiore in formazione, di creazione incoativa, di scoperta dei propri centri di energia, ovvero, *tout court*, simbolo dell'anima nel neoplatonismo rinascimentale, e poi *topos* romantico del destino individuale); le stelle sono dantesca mente portatrici di *risveglio*, di *scomparsa delle nebbie*, di *uscita* del poeta dal chiuso e quindi di scoperta del paesaggio «cubistico», con le sue «creature» di ascendenza figurativa, giottesco-leonardesca, sintetizzate nella «Cerere bionda» che è termine di paragone di Sibilla Aleramo in una delle quattro poesie a lei dedicate: un paesaggio percorso dall'*élan* circolare arte-natura, da quel «simbolismo naturalistico» di cui Campana parla nel *Taccuinetto faentino*, e che qui assume come figura per eccellenza delle forze opposte (morte e vita, civiltà e barbarie, ecc.) quella cristiana della croce che

domina la salita del poeta, e che è notissimo simbolo dell'unione redentrica dei contrari. Al di là di essa, in una nuova onda dialettica, riappare la «stella solitaria», seguita dalla luna (anzi da una laforghiana «vecchia amica luna») che è altrettanto noto simbolo femminile di mutazione e rinnovamento ciclico che scandisce il divenire universale e il tempo umano: infatti la sua apparizione sullo sfondo dell'«antico paese» è seguita dalla scena del «vecchio milanese cavaliere» che «parla dei suoi amori lontani a una signora dai capelli *bianchi* e dal viso di bambina». La luna, emblema femminile legato all'acqua, al freddo-umido, nella simbologia interiore segna anche il ritrarsi in sé, la meditazione ovvero l'esame di coscienza chiarificatore, favorito dalla donna-beatrice (che qui, con spesso filtro letterario, è la vecchia-bambina soprariocordata, che «calma [...] spiega le stranezze del cuore» al compagno stupito e affannato). È dopo tale apparizione lunare-femminile che comincia l'ascensione alla Falterona, ad un paesaggio dai toni rasserenanti e salvifici (*nitido, luminoso*, dai «castelli sereni», ecc.) e alla «vita felice nel paese nuovo»: paesaggio che letterariamente Campana fa coincidere con l'antica «poesia toscana», e che sintetizza nel volo francescano della tortora o colomba (tipico simbolo di fedeltà e di pace, ma anche di sublimazione degli istinti e dell'eros). Questo paesaggio di «onde telluriche», che ben presto scompongono i moduli del francescanesimo decadente, ha per meta il convento della Verna, esplicitamente definito «la fortezza dello spirito», ovvero il geometrico simbolo del mistico castello interiore, il luogo del divino che Meister Eckardt aveva chiamato appunto, analogamente, «la rocca dello spirito». Ma la nuova improvvisa apparizione ctonia della «regina barbara», identificata dall'immaginazione di Campana con la Notte michelangeloesca e con le «regine antiche sbattute nel turbine del canto di Dante», segna una nuova crisi di solitudine e di sperdimento elegiaco del poeta in un tramonto canonicamente provvisto di suono di campana e della conseguente citazione dantesca: il significato della scena sembra essere che l'esperienza di rigenerazione precedente è rivissuta come sogno («il sogno è al termine») e che, quindi, la successiva salita, scandita dal *Ritorno* nel prosimetro

dal titolo *SALGO* (*nello spazio, fuori del tempo*) segna sì una nuova scoperta congiunta degli «elementi» vitali e del «lavoro umano», cioè della natura e della storia, ma non si libera da una profonda ambivalenza fra l'elemento grottesco-caotico e quello sacrale-sublime (cfr. le immagini del «gaglioffo» e della «grossa puttana» viste nei monti di Campigno, e la scena susseguente di Catrina, «figura del Ghirlandaio», con le atteggiate «pie donne a lei dintorno»).

In questa atmosfera fra devozionale ed espressionistica domina il canto dell'acqua «sotto le nude roccie», metafora del fluire vitale-conoscitivo e del viaggio stesso (che, nella sua dialettica di partenza e ritorno, è a sua volta metafora della condizione del poeta): è in questo ciclico fluire che trova posto, al momento del crepuscolo, la citata epifania dionisiaca del *genius loci*, «forma nera cornuta immobile» dagli occhi d'oro, per il tramite femminile dell'«antica Romagna» in veste di *femme fatale*; a tale lampeggiante epifania segue la visione memoriale, anch'essa già ricordata, del fanciullo dormiente, paragonato da Campana al proprio cadavere. La scena ha come effetto uno stacco netto nella narrazione-vocazione, un corto circuito temporale analogo all'estatico «ritorno di se stessi» e alla «cosa specchiata» di *L'infanzia nasce...* (rifratta anche nell'appunto del *Taccuinetto*: «nel giro del ritorno eterno vertiginoso l'immagine muore immediatamente»).

A questa sospensione temporale segue la rinascita del mattino seguente, con la rinnovata percezione cromatico-musicale del paesaggio; e infine, nelle *Immagini del viaggio e della montagna*, il verso lungo ritma il canto corale di rinascita, intonato non dall'io ma dal noi, un noi non meno dantesco-purgatorio che dannunziano («[...] poi che nella sorda lotta notturna / La più potente anima seconda ebbe frante le nostre catene / Noi ci svegliammo piangendo ed era l'azzurro mattino»). Infine, nella ipotetica parte finale di questo nucleo, portante ma aperto, degli *Orfici*, *Sogno di prigionie* e *La giornata di un nevrastenico* segnano ancora una volta il riflusso allucinatorio del momento visionario-conoscitivo: il primo testo, attraverso i caratteristici sbattimenti cromatici, produce per *frottage* una somma di colori

(nero, blu, porpora) e di suoni (il *rombo* del treno) che equivale al loro annullamento nel silenzio e nel bianco ossessivo (*il letto, la cella, le sbarre*): un bianco che non è certo il colore cristiano, battesimale-teofanico, affiorato ne *La Verna*, bensì il bianco neutro o ctonio, colore dell'assenza e del vuoto, della scomparsa della coscienza coi suoi colori diurni, quindi dell'ingresso nella morte (la goyesca camicia bianca del condannato a morte).

Infatti, nella seguente *Giornata di un nevrastenico*, domina ossessivamente la nebbia: non la pascoliana protettrice del microcosmo lirico, ma «l'incubo della nebbia», il «malvagio vapore», segno disgregante del caos, che prepara la successiva richiusura ciclica notturna sull'eros purpureo e sacrificale dell'amplesso con la prostituta, visto cinematograficamente¹⁰ allo specchio, che questa volta è esplicitamente demonico (le «fiamme»), fino alla citazione baudelairiana nell'invocazione finale («O Satana abbi pietà della mia lunga miseria» è il noto *refrain* di *Les litanies de Satan*).

Concludendo, e senza addentrarci nel frastagliato arcipelago dei testi complementari che costituiscono gli *Orfici* (libro che resta tutt'altro che concluso), mi sembra che l'identità dell'elemento conoscitivo con quello sacrificale emerga dalla stessa progressione ciclica e intersecata dei suoi *Leitmotive*, che si dispongono nella catena mare-città-labirinto-porto-donna-città-mare-battello (l'equazione fra gli ultimi tre temi è palese in *Oscar Wilde a S. Miniato* con la sua città-nave,¹¹ in *Il porto che si addormenta, il porto il porto*, ecc.); città-mare che è città-madre da percorrere e conoscere nei suoi vicoli-vene e nelle sue piazze-grembo; e città-porto-naufragio-cimitero, cioè mare-tomba (cfr. ad es. *Sorga la larva di antico sogno*, nei *Taccuini*).

Al di là – o forse ancora all'interno – dell'ulissismo protonovecentesco, superuomistico-estetico in D'Annunzio, esistenziale-cosmico nel Pascoli, ironicamente borghese in Gozzano, gli *Orfici* mostrano Campana diffuso e disperso nella conoscenza empatica di questa città madre-mare, che è la mobile culla-tomba e, paradossalmente, è la terra promessa dal suo destino al diseredato e orgoglioso poeta, che poteva senza menzogna definirsi alternamente «una goccia d'acqua [...] che ha riflesso

un momento i raggi del sole ed è tornata senza nome» e «uno di cui nessuno potrà mai rifiutare la parola d'onore». ¹²

Note

¹ Cardarelli gli scriveva il 19 maggio 1916: «[Tu] pensi all'impiego come certi disperati pensano al suicidio, per distrarsi» (lettera riportata in *Souvenir d'un pendu – Carteggio 1910-1931 con documenti inediti e rari*, a cura di G. Cacho Millet, Napoli, ESI, 1985, p. 172).

² Lettera senza data del 1914; lettera del 10 marzo 1914, in *Souvenir d'un pendu*, cit., pp. 58 e 67-68.

³ Lettera di Boine a Campana del 22 aprile 1916 (la formula è riferita ad *Arabesco-Olimpia*), *ivi*, p. 163.

⁴ F. Ravagli, *Dino Campana e i goliardi del suo tempo*, Firenze, Mazzocco, 1942.

⁵ Cfr. L. Cecchi Pieraccini, *Apparizioni di Campana*, in *Visti da vicino*, Firenze, Vallecchi, 1952, p. 215.

⁶ Le espressioni autospregiative sono rispettivamente contenute nella lettera del 25 dicembre 1915 a Geribò (prestanome di Mario Novaro: cfr. *Souvenir d'un pendu* cit., p. 116) e nella lettera del 25 settembre 1917 a Papini, *ivi*, p. 219.

⁷ Cfr. F. Jesi, *Inattualità di Dioniso*, prefazione a H. Jeanmaire, *Dioniso – Religiosità e cultura in Grecia* (1951), trad. it. Torino, Einaudi, 1972, p. XII.

⁸ Lettera del 2 maggio 1916 a Cecchi, in *Souvenir d'un pendu* cit., p. 169.

⁹ Cfr. F. Mattesini, *Tozzi: il nascondimento del religioso*, in *Letteratura e religione: da Manzoni a Bacchelli*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 200-201 (dove gli accostamenti fra le varie esperienze protonovecentesche «di crisi interiore [...] tra moralismo vociano e sperimentalismo linguistico orfico-lacerbiano» annoverano un po' orizzontalmente anche i nomi di Rebora e Sbarbaro).

¹⁰ Non è inutile ricordare che il titolo primitivo degli *Orfici*, il danziano *Il più lungo giorno*, aveva come sottotitolo «Scorci bizantini morti cinematografiche».

¹¹ L'equivalenza dinamica città-nave è parallela, o meglio contiene, la tensione arco-onda, cioè ritmo della civiltà-ritmo della natura (cfr. *I piloni fanno il fiume più bello*, *Uomo, sin dai primevi torbidi*, *Piazza S. Giorgio*, *Le Cafard*, ecc.); così l'elemento acqueo contiene a sua volta in sé l'opposizione torrente (+borgo) - mare, cioè pace-inquietudine, finito-infinito, ecc.

¹² Cfr. la lettera del 24 dicembre 1917 a Carrà, e quella del marzo 1916 a Cecchi, in *Souvenir d'un pendu*, cit., p. 233 e p. 143.