

Maura Del Serra

Sul ponte dei Canti Orfici e oltre

La storia del mio rapporto con Campana e col suo libro unico – quei *Canti orfici* nei quali la figura del poeta appare versata con così totale e sacrificale aderenza da farli ritenere una vera ipostasi magica, un “doppio” fantastico ancora bruciante della tormentata avventura terrena del loro autore – è, in sintesi, la storia inconclusa di un duplice attraversamento, biografico e lirico, della letteratura: duplice per il potere di esemplarità e in un certo senso di vicariato che il percorso di Campana ha rivestito nella mia esperienza interiore, in anni in cui tali proiezioni sono una tappa insopprimibile di manifestazione e crescita della propria *domus* profonda. Già dunque nei primissimi anni Settanta, quando il giovanile amore, nato da un incontro solitario e da una frequentazione quasi ancora adolescenziale degli *Orfici*, si andò concretando e approfondendo vocationalmente nel lavoro di laurea e nei due successivi volumi critici del 1973 e del 1974 dedicati a Campana, la fascinazione immediata del primo rapporto con questa magmatica e anelante quanto a tratti lucidissima «poesia in fuga» (come la definì esemplarmente Montale) si andò convertendo in una verifica per così dire di convivenza, più lenticolare ma non meno fervida, del percorso di attraversamento sperimentale, ardito quanto “artigianale”, compiuto da Campana nei confronti della complessa eredità simbolista e decadente europea, da lui recepita attraverso l’abbagliante ipotesi teatrale del demiurgismo dannunziano e il suo più sottile, ma non meno ambizioso controcanto pascoliano, regressivo e creaturale. Via via che degli *Orfici* ripercorrevo o ricostruivo con varia strumentazione i labirinti, le cadute e le fulminee ascese epifaniche, i “manierismi” espressivi, le oscillazioni, divaricazioni e frantumazioni analogiche delle immagini, ambiguamente rinviati all’incipiente psicosi del poeta, questo attraversamento dello stigma dannunziano mi parve configurarsi come un vero attraversamento della letteratura nel nome assoluto della poesia *magistra et domina vitae*. Mi parve, cioè, che l’autodefinita «raccolta di effetti lirici qua e là lasciati a lo stato di natura», proprio perché

non era divenuta il «piccolo Faust con accordi di situazione e di scorcio» (che ancora e molto lucidamente Campana prospettava e rimpiangeva nella lettera a Binazzi scritta nel 1930 da Castel Pulci) proponesse con inequagliato strazio e fascino, e con ben poca o ben scontata cifra affabulatoria, il cammino senza guide dell'anima alla ricerca della visione salvifica del reale: dalle scommesse e illusioni demiurgiche della grande koiné simbolista alla disillusa esplosione di quel sogno in frammenti acuminati nel gorgo bellico che segnò il *finis Europae*. Ma Campana era passato ancor prima per il malamore, l'attrito o addirittura, come si sa, lo scontro fisico con gli esponenti più agguerriti e camaleontici del fiorentinismo vociano, nel quale egli ravvisava la perenne malafede dell'accademismo mascherato da avanguardia (ma salvando, significativamente, personalità d'altro segno etico come Boine e Sbarbaro); e il suo orgoglioso «primitivismo» era passato per il rifiuto sostanziale del velleitarismo futurista, del quale subito percepì il vuoto di valori dietro l'enfatica frenesia macchinistica, filiazione caricaturale del superuomismo dannunziano: «una improvvisazione senza colori e senza armonie» definì al Pariani il verso libero propugnato dal movimento futurista, contrapponendolo alla propria «arte», che in una notazione del *Taccuinetto faentino* è detta crearsi per sublimazione e sintesi, «nel fuggire la stretta oppressione dei contrari»: fuga che non è «il partito dei deboli» in cui in una lettera all'amata Sibilla Aleramo confessava di ricadere sempre per incapacità di adattamento vitale, per quella distassia spirituale che non sa, dirà Ungaretti dell'amico arabo suicida, «sciogliere / il canto / del suo abbandono». Seguivo questo rifiuto di Campana – in gran parte spontaneo e solo in superficie irritato dalla vis polemica antifilisteia – di ogni illusorio conforto ideologico capace di convertire la creatività esaltante e dolorosa in menzogna vincente sul piano societario, ossia capace di produrre della media letteratura; rifiuto che lo conduceva di slancio a rovesciare dall'interno il mito dannunziano dell'artefex, la demiurgia metamorfica che col tocco di Mida «invecchiava», a detta di Campana, cioè cristallizzava il reale, segretamente temuto, incastonandolo in un'alchimia verbale affabulatoria, in un vorace magismo oratorio fondato sul *trompe l'oeil*, sull'inesausto desiderio scenico per le esperienze e gli oggetti evocati come parvenze dell'io, e perciò inattingibili; e, una volta

attraversata coi sussidi di un germanesimo ideale, «inattuale», la sirena del «Vate grammofono» che gli appariva ormai, nel 1914, «senza nobiltà senza silenzio senza umiltà senza luce», da tale rifiuto Campana fu trasportato a trovare l'intimo colore delle cose, il famoso «senso dei colori» che è la sostanza, il loro peso-sapore analogico ed etimologicamente poetico, la loro energia radiante nello specchio dell'anima; specchio che solo Rebora, e in altro senso l'antroposofico Onofri, all'interno della stessa generazione, ebbe più strenua e vittoriosa coerenza di identificare con la coscienza testimoniale che esige la «scelta tremenda» e sacrificale dell'io all'Assoluto (mentre Ungaretti partirà dal di qua di ogni separazione). Tale *colore*, legato a quella che Campana definiva la «purezza di accento» della propria «parola che sale», è l'attributo costante (non di rado, sviante in musicale e carnea figuratività) del campaniano «sogno della vita in blocco» rammentato nel frammento *Il secondo stadio dello spirito ...* come ideale conoscitivo e creativo: è il sogno che informa di sé la struttura di novecentesca – perciò frammentaria e ruinosa – commedia degli *Orfici*, la cui traccia pulsante di viaggi va dai grovigli «neri» e maledettistici del *Quaderno* e le mimesi «paradisiache» dei *Notturmi* al vero *descensus ad inferos* ovvero *ad matres*, agli archetipi avventurosi dell'eros, ne *La Notte*, fino al purgatoriale e aurorale francescanesimo del prosimetro *La Verna* – già in gran parte affrancato dai modelli dello pseudomisticismo decadente – fino alla dissociazione analogica e alla rifrazione fonosimbolica delle immagini che agita testi celebri come *Arabesco-Olimpia*, *Piazza Sarzano* e *Genova*. Attraverso questo processo l'orfico-visivo Campana cerca di captare e ritrovare, come in *mantra* personali e sperimentali, la primigenia equazione sacrale suono-senso, parola-cosa e parola-appercezione; ne è prova la sua confessata aspirazione al «ricordo che non ricorda nulla» e al «più chiaro giorno» mediterraneo-apollineo, ossia alla percezione intuitiva del non-tempo unitario del cosmo che la poesia, come ogni rito, cerca di evocare e rigenerare.

Prima di lasciare la presa e rifluire dall'estrema tensione dell'avventura vitale, la «corsa cieca fantastica infrenabile», nel disperato rifugio psicotico, Campana ha lambito questa soglia di estatica intuizione dell'eterno presente nel frammento *L'infanzia nasce...*, dove il «ritorno eterno vertiginoso» di nietzschiana ascen-

denza (Saba lo parafraserà dieci anni dopo, nelle *Fughe*, in «aureo anello / che nel suo giro mirabile ha unito / il principio alla fine») diviene con attonita e folgorante sintesi, che evoca armoniche hölderliniane e proustiane, «conoscenza eterna (di poco tempo)» che ha la sua immagine-guida nello «stare sempre sulla riva di un giorno»: quel «più lungo giorno» che rinvia circolarmente il lettore al titolo primitivo degli *Orfici*, e che il cammino successivo da me compiuto dopo il loro incontro non ha dimenticato, ma séguita a ritrovare sotteso ai paesaggi e linguaggi di altri poeti, spesso più compiuti negli esiti e nelle forme interiori, ma non più sinceri del «pazzo sul serio» già secondo la formula-garanzia di Boine, il barbarico e dissipatore Campana ora assunto, dopo molti decenni di travagliosa e contrastata acquisizione critica della sua prospettiva, a quasi-classico dell'anticlassicismo novecentesco, che ancora si interroga sulla qualità e il prezzo del suo destino conoscitivo.