

# LA MATERIA PLASTICA DI DINO CAMPANA

di

Piero Bigongiari

**P**erché ho messo i *Canti orfici* tra i venti libri del Novecento da salvare? Perché coi *Canti orfici* è stato scoperto un nuovo modo della realtà che è per me essenziale a una compiuta definizione dell'uomo del Novecento. Campana non ha scisso oggetto e soggetto, la realtà dalla sua immagine; ora questa inscindibile unità, mantenuta a costo della vita, ha fatto di Campana, ai suoi bei momenti, un poeta dell'«età aurea» dell'uomo sulla terra. L'alternativa critica tra poeta visivo e poeta veggente non esiste. Poiché, dove Campana è «visivo», lo è di una realtà compiuta che sfuma nell'infinito orfico del mondo; dunque è «visivo» in quanto vede una realtà portagli dalle qualità intrinseche del «veggente»: una realtà che è qui, e insieme non è qui: che è Bologna, l'Arno, le stradine di Firenze, Campigno, Marradi, la Falterona, e insieme il disegno di un mondo perduto che esiste per la forza, che l'uomo ha, di tenerlo alto nella mente (mente in senso dantesco e medievale: «Al tornar della mente, che si chiuse...») sull'abisso dell'inesistente, sul *gouffre* romantico svuotatosi della condanna baudelairiana e divenuto il Néant simbolista, il Nada per la cui tentazione l'uomo è l'altro elemento della eterna bipolarità: se esisto, per il solo fatto che esisto, sono la dimostrazione dell'imperitura innocenza della vita. Ma la mente dell'uomo non è che il segnacolo di una realtà al suo culmine: invero questa realtà è immersa nella sua eterna *poiesis* orfica dalla quale emerge a tratti, con lucori da età dell'oro: è il poema campaniano un tratto, il tratto visibile, di questa perpetua circolarità orfica: la realtà è immersa nella notte, nella tenebra materna da cui succhia la forza di emergere alla luce, di farsi visibile: cioè la realtà è immersa nella tentazione dell'inesistente, alla ricerca del limite, ma, in definitiva, spinta a compiere il suo ciclo, il suo circolo vertiginoso. Dice Campana: «Nel giro del ritorno eterno vertiginoso l'immagine muore immediatamente»; ed è il mito dell'eterno ritorno che Campana ha mutuato, attraverso

Nietzsche, al primitivo impulso religioso dell'uomo (vedi *Le mythe de l'éternel retour*, di Mircea Eliade).

Ritorno eterno vertiginoso e istantanea morte dell'immagine. L'immagine muore immediatamente proprio per seguire il suo destino, la circolarità di quel « ritorno eterno vertiginoso » che è insieme, ogni volta, la sua condanna e il suo riscatto. In questo frammento del 1° gennaio 1917, d'una forza enorme, ecco appunto confondersi la « conoscenza eterna » insieme al « poco tempo » in cui essa si specchia, ecco il ritorno orfico che genera un'innocenza, un'« infanzia », che « in uno strano eco s'immobilizza e s'allontana dai giorni »: « L'infanzia nasce da un ritorno di se stessi giacché in uno strano eco s'immobilizza e s'allontana dai giorni; anzi nasce proprio da una cosa “specchiata” con le ridenti spighe gialle e con i campanili conoscenza eterna (di poco tempo) e sempre a sapersi da un tempo infinito come a stare sempre sulla riva di un giorno » (1). « Come a stare sempre sulla riva di un giorno »: stupenda immagine, da trovarne l'uguale solo in una *lekythos* o in una stele attica: quel sapere e non sapere pensoso, sulla riva di un giorno, dove è a confine l'infrenabile notte; e « come a stare sempre », pensando all'irrequietudine che lo pungolò, lui che non ebbe mai terreno fermo sotto i piedi.

Dunque c'è Carducci sì, la « sanità » di Carducci, alle origini della poesia di Campana, e i suoi sensi svegli e aperti; ma dove Carducci è in realtà un poeta macchiaiolo, né io intendo con questo diminuirlo (io non do la buona notte né a Fattori né a Sernesi): « e grigio urla il gabbiano su 'l violaceo mare »; Campana mutua nella sua mente la mente perduta del mondo, che dunque a folate musicali s'illumina con bagliori di « temps jadis ». Per cui il colore in cui la materia plastica campaniana, nella sua corsa, vorticando tende ad accendersi, è quello intensificato, ma non in modo impressionistico, perché nella disintegrazione dell'impasto tende a farsi cromaticamente allusivo a una propria turbata, primigenia purezza, di una realtà che cerca di rifarsi alla fonte dell'essere, alla fonte di Mnemosyne, cioè che cerca di porsi in ogni istante come causa, oltre che effetto, del proprio esistere; un colore antitetico a quello che gli orfici han simboleggiato nel cipresso bianco che sorveglia la fonte del Lete, là dove la materia par perdere questa sua intima qualità di palingenesi naturale, in quanto quella fonte estingue il ricordo dell'origine divina, e rispinge in un caos opaco, mentre la fonte di Mnemosyne, come l'*ἀνάμνησις* platonica, ne ridesta la memoria (2). Ecco il suo orfismo: cioè il dramma della memoria umana che ha perduto, o non ha acquistato, la facoltà di ordinarsi in storia; è, in atto, una memoria prenatale: una vera discesa nel regno delle Madri propria, vichianamente, dei primitivi per tenersi a contatto con la perpetua creatività dell'esistente, e imporvi un ordine umano al di fuori della storia. Il riscatto orfico è, in area pagana, un riscatto di carattere cristiano,

(1) «Successo», nov. 1959, pag. 65.

(2) Cfr. la laminetta orfica di Petelia, ora al Museo britannico. Vedine il testo e la traduzione in *Imni orfici*, a cura di Giuseppe Faggin, Firenze, Fussi, 1949, pagg. 142-43.

solo senza quella memoria del peccato che il cristianesimo ha innestato sulla memoria ideale dei classici, portandola a memoria storica. Il punto fisso, il punto primo è la caduta: che gli orfici non reperivano, ma implicitamente ammettevano, nella loro violenta, perpetua circolarità. Naturalmente a questa determinazione storica dell'orfismo si può bensì sostituire una definizione della costante orfica nella storia del pensiero, ma tenendo presente e legiferando questo insieme di condizioni.

Il « motivo » campaniano nasce al punto in cui la memoria si fa immemore, dall'ossessione tra memoria e innocenza, che significa anche tra memoria e caos immemorale: « esce » dal ricordo proprio mentre si fa ricordo, è « un ricordo che non ricorda ». Ecco, da una lettera a Sibilla Aleramo, forse dell'inizio del '17, come nasce il motivo fasciato da una poetica tanto intensamente difficile, perché autobiografica d'origine e insieme mirante a portare fuori della memoria la propria tematica, per rinnovare, secondo la mallarméana « explication orphique de la terre », l'« aptitude qu'a l'Univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi... pour que l'Univers retrouve, en ce moi, son identité ». Il poeta è a Livorno, donde guarda « il mare senza parole » come egli è « senza pensiero »: « Una volta in Sardegna entrai in una casa con fuori una vecchia lanterna di ferro che illuminava la parete di granito. Fuori la via metteva sulla costa pietrosa che scendeva dall'altipiano al mare. Questo ricordo che non ricorda nulla è così forte in me. La costa bianca di macigni aveva bevuto il tramonto cupo e rosso che chiudeva l'isola e ora colla lanterna rugginosa solo le stelle dell'altipiano brillavano a me e a Garcia. Io baciai la parete di granito senza pensare e non so ancora perché » (1). L'amore, da antico paladino in avventura, di Campana, pur nella sua proclamata assurdità (« Pensa che per vivere l'assurdità del nostro amore hai bisogno di tutta la tua grazia »), ha questo senso di risarcimento cosmico, il senso stesso, attraverso l'uomo che se ne è fatto tramite, dell'identità, in tutti i suoi termini, del cosmo.

Né si può, in questo ordine di idee, dimenticare che, nello stesso torno di tempo in cui Campana andava elaborando, nel vivo della poesia, la sua poetica, il pittore Delaunay, Peresiarca del cubismo, nel '12, cercava, nel ricostituire l'oggetto pittorico di una « réalité nouvelle », di oltrepassare la « brisure » di cui il cubismo post-cézanniano aveva praticamente preso atto, avviandosi verso « un art visuel » che ci pare anche fondamentale a intendere quello che vedeva l'« occhio » di Campana: « Après avoir brisé la ligne — ligne qui vient de très loin — on ne pouvait plus la recoller, la rajuster. C'est qu'il y avait, justement, à faire autre chose, à trouver un autre état d'Esprit. C'était bien, historiquement, un changement de compréhension, donc de technique, de mode de voir — ... Dans l'intuition, je voyais, j'entrevois bien autre chose qui ne serait plus déchiré, déchiqueté, dramatique... *A ce moment, vers 1912-13, j'eus l'idée d'une peinture qui ne tiendrait*

---

(1) « Successo », cit.

techniquement que de la couleur, des contrastes de couleur, mais se développant dans le temps et se percevant simultanément, d'un seul coup. J'employais le mot scientifique de Chevreul: les *contrastes simultanés*. Je jouais avec les couleurs comme on pourrait s'exprimer en musique par la fugue des phrases colorées, fuguées... Je m'attaquai au problème de la couleur formelle» (1). Non si può dimenticare, voglio aggiungere, che questa messa in luce dei colori semplici, quando essi, non determinando « le contrastes des complémentaires », come invece accade nel neo-impressionismo di Seurat, si iridano scomponendosi nell'atmosfera, provocando dunque simultaneamente tutti i colori dello spettro solare, fu proprio allora da Apollinaire chiamato Orfismo; e che « à cet Orphisme appartiennent également les futuristes italiens qui sont le produit du Fauvisme et du Cubisme, comme tous ceux d'ailleurs qui se révoltent contre les formes conventionnelles de la perspective et de la psychologie. — Ces deux mouvements [Cubisme e Orfisme] ne sont en somme qu'un seul mouvement de l'art pur car il ne vise qu'à affermir notre pouvoir visuel... Ici commence l'inspiration. — Nous nous dirigeons vers le lyrisme plastique. — Parallèlement à la peinture, il monte en France sous le nom de « Dramatisme », un mouvement de littérature qui vise également un lyrisme concret et direct que les écrivains naturalistes ne pouvaient pas atteindre. — Cette tendance créatrice s'étend actuellement sur tout. — La peinture n'est plus l'art de la reproduction mais de la création. — Avec ces deux mouvements, Cubiste et Orphisme, nous sommes en pleine poésie et en pure lumière» (2). Sottolineo quel « pouvoir visuel » e quel « lyrisme plastique », che fanno particolarmente al caso nostro; come sottolineo, con l'aiuto delle parole di Apollinaire, che l'interpretazione orfica del futurismo avrebbe visto Campana meno ostile a dichiarare le proprie ricerche come accostabili all'ambito di quel movimento. Campana anch'egli cercava quella « couleur formelle »; e nei momenti di intervallo della sua follia a Castel Pulci finì per dichiarare qualcosa di simile a quel che aveva affermato Delaunay: le « phrases colorées fuguées » ci richiamano, di Campana, le « note musicali che facevo io »: « È una fantasia pittorica, sono stati di fantasia. Sono colorismi più che altro. Sono un effetto di colori e di armonia; una armonia di colori e di assonanze »; « Cercavo armonizzare dei colori, delle forme. Nel paesaggio italiano collocavo dei ricordi » (3). Nel « ricordo » campaniano, che è più propriamente un acquistare memoria attraverso l'elaborazione di questa materia plastica, e un attingerne la fase ultima, fuoriuscente dalla memoria, e s'è visto, propria di « un ricordo che non ricorda », appunto per produrre quell'armonizzazione di colori e di forme, è già uno sfaglio coloristico. Ed è in questo iridarsi, in questo ricolorirsi della materia, nel

(1) R. DELAUNAY: *Premier cahier*, pagg. 19, 21, 23, 29. Vedilo in R. DELAUNAY: *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957, pagg. 77-84.

(2) G. APOLLINAIRE: *La peinture moderne*, in « Der Sturm », nn. 148-149, pag. 272, février 1913; e si ricordi che con « dramatisme » Apollinaire intendeva definire il proprio stile poetico.

(3) C. PARIANI: *Vite non romanzzate di Dino Campana scrittore ecc.*, Firenze, Vallecchi, 1938, pagg. 82-83 e 85.

suo riacquistar sangue e fluidità musicale, vinto il simbolo, che tutti li comprende ma anche li annulla, del colore bianco — si ricordi il cipresso bianco degli antichi orfici —, dove tutti i colori sono assorbiti: è il riemergere dal seme intellettuale della luce dei colori dell'iride, quando fusi, quando liberi nella loro gamma, ma sempre di per sé costruttivi. « La forme vivante », « la cellule du moment » s'apriva. « Cherchons à voir », concludeva Delaunay (1).

Ora Campana è ad un tempo il decadente e il primitivo del Novecento, se vogliamo accettare per un momento queste definizioni: la sua materia condannata, intendo, ha una freschezza originaria; è la bifrontalità di questa poesia, che si trova a fronteggiare insieme « sanità » e « malattia », condanna e riscatto, Otto e Novecento, Carducci e Ungaretti. Nella sua « prosa » c'è implicita la distensione prosodica legittima delle *Odi barbare* e l'impennata virtuale del sillabato ungarettiano. E le stesse ripetizioni in cui s'implicava la fantasia campaniana nel tentativo di captare, folgorata, la gran luce dell'« eterno ritorno », sono la musica che, senza toccare né la cantilena né la cosa in sé, non raggiungeva, vorticiando, il silenzio o la forma compiuta: dinanzi a cui gli « spazi bianchi » e le sillabe ungarettiane rifaranno udire il respiro soffocato dell'anima biografante.

Ma come sorge nel canto informale di Campana il suo contenuto, come si leva la forma proprio attraverso, anzi grazie al canto informale? (Dico informale per richiamarmi a un corrispettivo, sul piano tecnico, del termine « orfico »). Né si dimentichi che per Campana « È falso il nulla perché dorme informe » (*Quando gioconda trasvolò la vita*): d'altronde il poeta deve accostare al Nada il Tutto, per la stessa ragione per cui, nella circolarità orfica, come annotava Modigliani, « Le Vide cherche le Plein et le Plein cherche le Vide ». Le narrazioni stratificate di Campana urtano, nella reviviscenza, eloquenti contro le necessità metriche. Non esiste il metro limite, sollevatore, in sé, di fantasia: il metro unico superstito di un mondo defunto, e attorno a cui è possibile la trama mentale di una realtà. Campana dalle sue distruzioni si solleva un attimo prima. È questo attimo d'antecedenza che gli è costato il suo continuo sregolamento: figlio del « dérèglement de tous les sens » rimbaudiano; ma in tal caso conseguenza, e non causa, del profondo « vero » poetico. L'attimo prima gli offre una voce superiore ai singoli momenti, i quali allora si perpetuano da una penombra ancestrale (l'*ancestre*, cioè l'*antecessor*, è qui una passione originaria) come illividiti e non coincidenti coi loro margini prosastici. Sorge l'arabesco — i margini contusi tremano e si sdoppiano — a disegnarne l'unità. E dove il reale è solo una tensione atmosferica progressiva, una volontà indefinibile di simulacro s'addensa nel nome della Chimera. Questa perpetua con le sue posizioni nei cieli, coi suoi mille e mille e mille occhi, con le sue risa, quella tensione:

---

(1) R. DELAUNAY: *La lumière*, ora in *Du cubisme à l'art abstrait*, cit., pag. 146; ma vedi anche le pagine successive, fino alla citazione da Pimandro: « Bientôt descendirent des ténèbres... et il en sortit un cri inarticulé qui semblait la Voix de la lumière ».

*I palazzi marini avevan bianchi  
Arabeschi nell'ombra illanguidita  
Ed andavamo io e la sera ambigua:  
Ed io gli occhi alzavo su ai mille  
E mille e mille occhi benevoli  
Delle Chimere nei cieli...*

Le ombre che chiazzano come fiori mostruosi le apparenze molteplici sono addensamenti in un'atmosfera tanto carica di tensione e stanca della sua stessa tensione. In questo *horror vacui* coteste chiazze di densità azzurre, verdi e dorate (« Il cielo limpido all'orizzonte, carico verde e dorato dopo la burrasca ») si stabilizzano — come espressioni di una paura dolcissima e di una surreale stanchezza uguale a un riposo — a parare i vuoti indicibili, gli attacchi tra i momenti della realtà. Esitano pertanto sempre tra la bellezza e l'ambiguità.

Così i crepuscoli tuonano vulcanici e misteriosi. Così sentiamo la tenebra materna, per esempio ne *Il canto della tenebra*, come una « sorgente »: perché appunto nel chiudersi del cerchio la perdizione consegna a una possibile alterità naturale. La visione per Campana è in questo schiudersi della perdita, giunta all'ultimo di sé, nel primo acquisto di un'evidenza naturale, quasi di una feerica festività della natura. Ma è proprio del perdersi anche il perdere, *a parte subiecti*, questo possibile, ultimo, eventuale acquisto su un piano nozionale e razionale. E la visione è intravista nella serie negativa che porta ad essa, non ricostruita dal suo punto più basso, reversibilmente; perciò a tanti interpreti Campana è sembrato un visivo, tutto stretto com'è alla serie negativa della sua difficile oggettività, serie che lo porta senza ritorno verso la mente perduta del mondo. Il canto campaniano è insomma irreversibile: costruisce perdendosi, scalandosi musicalmente verso la negazione e la morte (« Non c'è dolcezza che possa uguagliare la Morte »):

*Guardiamo: di già il paesaggio  
Degli alberi e l'acque è notturno  
Il fiume va via taciturno...  
Pùm! mamma quell'omo lassù.*

Quando il vedere è inibito dalla tenebra, nella quale pure è celata la fonte dell'essere, solo un avvenimento abnorme potrebbe rompere la serie stregata del negativo: « Pùm! mamma quell'omo lassù ». Che cos'è? Un messaggero o un cacciatore di frodo? Al Pariani il poeta confessò: « Sarebbe uno che si è ucciso. Son tutte fantasie ». Il fatto è che l'inibizione kafkiana funziona anche in questa poesia, al suo punto infimo-eccezionale; il fatto è che un resto inconscio del fanciullo invoca la mamma, accecato dalla feerica difesa che l'essere gli oppone. Ed è di qui, contro questa serie recessiva, che un poeta posteriore, Montale, è partito, con una fede un po' feticistica nel talismano, cioè nell'ultima irrazionalità che il

vivere espunge da sé, a mera copertura di sé (« gli uomini affamati hanno una festa », conclude *Vento e bandiere*), nell'esplorazione di un cosmo scemato di memoria, volgendosi al riconoscimento delle « scerpate esistenze ». Ma, ben si badi, dinanzi a questo « post factum » montaliano, Campana è un assoluto antefatto, in un clima oltretutto più liberty che futurista. Ed è questo secessionismo stilistico, ma con una *consecutio*, un rapporto musicale fra le tarsie cromatiche, fra i colori puri e febbrili, ma disimpressionati, quasi resti del « cloisonnisme » dei simbolisti, a prestare alla poesia campaniana musicalmente i piani del colore, i quali dirompono, appunto in area liberty, la gravità atteggiata dei simboli in toppe coloristiche, che però nel secessionismo non comunicano tra loro e anzi si isolano come le cellule di una materia organica al microscopio; mentre la scomposizione futurista, con la quale Campana ebbe a dichiarare di non aver nulla a scompartire, anche se ne imitò contenutisticamente, come nella *Fantasia su un quadro d'Ardengo Soffici*, appunto l'introduzione dinamica a quel clima feerico che s'è accennato come terminale dello sforzo gnoseologico del poeta, — e meglio dunque diremmo la rifrazione orfica —, funge, nello sfaglio del colore, appunto da unificatrice del flusso coloristico campaniano (1). E voglio qui accostare il parallelo sforzo riduttivo, per costruirsi uno stile, operato da Modigliani sul clima morbido da cui era partito, da un'educazione livornese e macchiaiola (vogliamo dire carducciana per Campana?), attraverso la secessione più che sfiorata, fino a una convivenza « riduttiva » col cubismo negli anni parigini. Ricordo le cariatidi modiglianesche per quel che esse hanno di accostabile alle cariatidi campaniane: quell'impe-trare — e sorreggere — il cielo di un mistero chiuso all'uomo: colte nel gesto ancora dell'invocazione liberty o della Perdizione di maniera, ma già lievitanti in sé del loro misterioso pondo. E più ricordo il clima attestato dalle parole, dalla volontà di poesia con cui Modigliani accompagna questo suo rovello plastico: nel retro del disegno di una *Testa* (della coll. Jesi, Milano, circa 1914) è scritto: « Anche se triste / con avidi occhi / guarda la vita / con occhi fiammei / con avide mani / guarda ». Nel foglio *Acrobata* (della coll. Bernheim, Parigi, circa 1914): « Livorno. Souds drames nocturnes et Féeries nocturnes, Escarbouclées! Jusqu'à ce que jaillissent, En les féériques palais érigés, les avalanches de lumière, en les féériques palais érigés, sur les colonnes de lumière ». Nel foglio *Studi di figure* (coll. privata, Roma, 1915) tra l'altro: « L'Artiste: Je forgerai une coupe et cette coupe sera le réceptacle de ma Passion / La table d'Emeraude / Ce qui est vrai, est vrai également dans les trois Mondes; ce qui est en haut (est) comme ce qui est en bas / Ne dis pas: ne fais pas ça, mais dis: Fais ça / Le Vide cherche le Plein et le Plein cherche le Vide / Tu ne posséderas que ce que tu auras conquis ».

(1) Vedi per questa parte l'acuto esame compiuto da A. PARRONCHI, in « *Genova* » e il senso dei colori nella poesia di Campana (in *Artisti toscani del primo Novecento*, Firenze, Sansoni, 1958): dove il canto ch'io dico informale di *Genova* è visto come intermedio tra la tentazione futurista di scomposizione dei colori e la sua restituzione classica per cui l'armonia metrica crea, « nel suo stesso ritmo, dalle zone di colore scomposto l'effetto di rifrazione » (pag. 264). Io aggiungerei anche la girandola orfica di Delaunay come corrispettivo di queste alonature coloristiche.

E si vedrà che la campaniana « divinità del sentirsi oltre la musica, nel sogno abitato da immagini plastiche », oltre a tentare di vincere l'attrazione musicale del *gouffre*, e la sua minore simbologia liberty, dove è appunto l'atteggiamento musicale a predominare, con la violenza tutta vociana del temperamento poetico, è proprio la testimonianza che il poeta amava popolare il sogno di « immagini plastiche ». Cioè cercava Campana la materia che abitasse il sogno, e che lo rendesse concreto sulla terra. Il secondo capitolo de *La notte*, intitolato *Il viaggio e il ritorno*, così conclude:

*O il tuo corpo! Il tuo profumo mi velava gli occhi: io non vedevo il tuo corpo (un dolce e acuto profumo): là nel grande specchio ignudo, nel grande specchio ignudo velato dai fumi di viola, in alto baciato di una stella di luce era il bello, il bello e dolce dono di un dio: e le timide mammelle erano gonfie di luce, e le stelle erano assenti, e non un Dio era nella sera d'amore di viola: ma tu leggera tu sulle mie ginocchia sedevi, cariatide notturna di un incantevole cielo. Il tuo corpo un aereo dono sulle mie ginocchia, e le stelle assenti, e non un Dio nella sera d'amore di viola: ma tu nella sera d'amore di viola: ma tu chinati gli occhi di viola, tu ad un ignoto cielo notturno che avevi rapito una melodia di carezze. Ricordo cara: lievi come l'ali di una colomba tu le tue membra posasti sulle mie nobili membra. Alitarono felici, respirarono la loro bellezza, alitarono a una più chiara luce le mie membra nella tua docile nuvola dai divini riflessi. O non accenderle! non accenderle! Non accenderle: tutto è vano vano è il sogno: tutto è vano tutto è sogno: Amore, primavera del sogno sei sola sei sola che appari nel velo dei fumi di viola. Come una nuvola bianca, come una nuvola bianca presso al mio cuore, o resta o resta o resta! Non attristarti o Sole!*

*Aprimmo la finestra al cielo notturno. Gli uomini come spettri vaganti: vagavano come gli spettri: e la città (le vie le chiese le piazze) si componeva in un sogno cadenzato, come per una melodia invisibile scaturita da quel vagare. Non era dunque il mondo abitato da dolci spettri e nella notte non era il sogno ridesto nelle potenze sue tutte trionfale! Qual ponte, muti chiedemmo, qual ponte abbiamo noi gettato sull'infinito, che tutto ci appare ombra di eternità? A quale sogno levammo la nostalgia della nostra bellezza? La luna sorgeva nella sua vecchia vestaglia dietro la chiesa bizantina.*

A parte l'ultima frase, d'un tono crepuscolare che sarà Cardarelli a innalzare a un'ironia persa, ecco che gli uomini sono « spettri vaganti ». E la « melodia invisibile scaturita da quel vagare » è ancora un non « sentirsi oltre la musica ». Campana, se ha ridotto a sogno musicale, a coacervo di parole da accendere in musica, la poesia, è che voleva spezzare l'incantesimo del sogno con la luce che l'essere sprigiona nel suo bruciare. La notte campaniana è in attesa di questo falò; ma finché esso non si accendeva gli uomini nella notte « vagavano come gli spettri: e la città (le vie le chiese le piazze) si componeva in un sogno cadenzato ». Una reviviscenza di questo ardore nella fusione plastica, pur nel riassorbirsi del colore nel tono « in fusione », si avrà, vari anni dopo, sorvegliata dall'occhio ungarettiano che andava incendiando il barocco romano, rimosso dalle sue leggi acrobatiche verso l'arbitrio

del sogno, nel formarsi della pittura di Scipione: gli scipioneschi « uomini che si voltano » indubbiamente « vagavano come gli spettri » campaniani « in un sogno cadenzato ». D'altronde, che una tentazione barocca serpeggiasse nel « caos » campaniano, almeno come componente in fusione del suo simbolismo « caldo », appunto perché questo rasentava, cangiante, la pluralità simultanea delle forme (ricordo i « contrastes simultanés » di Chevreul), è attestato dallo stesso poeta: « Tutto ora posa in un silenzio vano È falso il nulla perché dorme informe. Ah! la vita barocca pluriforme A tradimento mi titilla piano » (*Quando gioconda trasvolò la vita*). Campana cercò sì di dar fuoco a questo essere spettrale, a questo potenziale « spettro » solare, ma allora bruciarono solo i « carboni della passione », cioè le scorie dell'uomo:

*Non accendere i carboni della passione: essi ti risponderanno col fuoco elementare delle carte da gioco. Ma se piuttosto intendi il battere di tamburi con cui il poverello Giotto accompagnava le sue Madonne sii certo che i doppii piani ti daranno la soluzione della doppia figurazione che lo spirito e l'orgoglio aspetta (Toscanità).*

Ed ecco che « il battere di tamburi » è allora l'ultima eco, verso il realizzarsi di quella materia plastica, del « sogno cadenzato » de *La notte*. E mentre l'échec orfico non può che segnalare, del linguaggio dell'Universo (« pour que l'Univers retrouve, en ce moi, son identité », secondo Mallarmé), non la parola, ma l'ansia e, come dire, il suo incomprensibile fonema di gran solitario, anche se Campana gli è andato incontro con una stilla malcerta del fuoco prometeico, onde reintegrarne l'unità primigenia:

*...gli occhi levati  
Invan seguendo la scia sconosciuta nell'aria  
De le parole rotte che il vicendevole vento  
Diceva per un'ansia solitaria*

(Vecchi versi);

ecco che il poeta deve ripiegare verso una simbologia plastica che accusi comunque l'échec: o per eccesso di passione (si ricordi: « i carboni della passione ») o per un ribaltamento fuori del tempo di quella infuocata materia plastica, dove allora essa diventa un'inerte e stupita forma (e qui riprenderà il filo interrotto Montale, reintroducendo nel tempo l'eco di un tale disastro plastico): « e i corpi lassi e vinti nelle fiamme inestinte e mute, e come fuori del tempo i corpi bianchi stupiti inerti nella forma opaca ». Abbandonati anche dalla notte come dal calco materno, quei « corpi bianchi » sono quasi sbucciati in un raccapricciante colore senza luce. D'altronde, come in *Sogno di prigionia*, le « canzoni bronzee » sono l'eco d'un linguaggio che il poeta non può decifrare, che può solo accostare al pericolo musicale che accompagna il suo informe loto prometeico, la sua materia plastica verso il suo volto coloristico, e « la cella è bianca, il giaciglio è bianco » come quei

« corpi bianchi »: anche qui un colore su cui la notte s'è alzata, ma non lasciandovi luce, bensì il senso di un vuoto. Così infine il suo *Bastimento in viaggio* è accompagnato dai « tocchi dell'acqua in sordina »: è sempre questo complotto musicale fuoruscente senz'esito dal visibilio a cui è portato il visibile (ricordo, del Credo, « visibilium omnium et invisibilium », e vorrei creare per Campana, per questo nuovo credente, il neologismo « invisibilio »), questo sordo richiamo a una voce senza parola, a una musica che accompagna la materia, e la precede, verso il suo tentato riscatto. Così « L'albero oscilla a tocchi nel silenzio », dove appunto l'azione si fa sin dall'inizio, visivamente, musica, quasi a lacerare un silenzio cosmico, a iscrivervi questa volontà di conquista dell'orfico vello d'oro.

Voglio terminare accostando, per quel che si può cavarne di suggestioni, la mente perduta di Campana alla « strutta mente » del grande Cavalcanti: anche in lui la visione è il fiore di un lungo processo intuitivo, ma questo, tutto si conclude, incolume, nella figura, tutto « figurato, more ». Anche in Campana, « l'immagine muore immediatamente », ma più viva per questa estrema fulgurazione, per la violenza che l'ha portata a dimostrarsi evidente, è appunto la visione-cosa: tanto più oggettivamente compiuta e campeggiante, supremo e imperscrutabile nitore, nello spazio, quanto più nutrita dalle sue radici pescanti nella notte. E vorrei accostare le regine della melodia, le regine notturne, le matrone campaniane, se ci si segue con un grano di sale, alla « donna mia », alla « bella donna », alla « donna piacente » della ballatetta dell'esilio cavalcantiana; e l'età perduta di Campana alla cortesia, supremo ideale ormai fattosi idolo della mente, concepita dal Cavalcanti non più secondo i concetti dell'amore cortese ma, con un tocco di gotico internazionale (e tale sarà il clima della *Décadence* in Campana), come suprema e metafisica legge dell'anima che stoicamente ha accettato la propria condizione di sofferenza e i tempi mutati a vile. Né si dimentichi, in tutt'altro poeta da questi, una reviviscenza di una condizione viva solo nel vagheggiamento: la cavalleria in cui spaziano gli eroi ariosteschi; persi nella notte mediterranea i cavalieri dell'ideale campaniani, se non hanno quella levità e quella durata, hanno virtualmente uguale slancio.

Conclude, avviandosi alla fine, la prima parte de *La Verna*: « E corre la memoria ancora alle signore gentili dalle bianche braccia ai balconi laggiù: come in un sogno: come in un sogno cavalleresco! ». Dall'immemorabile, la memoria come una cariatide si divincola, corre verso l'apprensione in qualcosa, a fondersi in una materia che attende, incandescente, di rappersersi nel crogiolo, appunto in figurazioni liberate. La memoria, sfuggendo alla sua condizione di mero ricordo, tende a farsi elemento agglutinante di queste forme intraviste: « Figure vagano, facelle vagano e si spengono... Qui, se non mi sbaglio, è sulla riva di un giorno, la battima lene, col suo pudore segreto, dell'infrenabile notte. E come tutto acquista norma, dantesca norma, per evidenza intrinseca, per insetà ».