

NEL NOME DI CAMPANA

di

Carlo Bo

Nei giorni 18 e 19 marzo u.s. si è tenuto a Firenze il Convegno di studi intorno a Dino Campana e ai suoi « Canti orfici » indetto dal Gabinetto Viousseux e curato da un Comitato promotore di scrittori e studiosi fiorentini. Per la stessa occasione si è anche provveduto a sistemare in una sala del Viousseux una mostra bio-bibliografica campaniana al cui centro figurava il famoso primo quaderno dei « Canti orfici » che, già dato per smarrito, è stato recentemente ritrovato dagli eredi di Ardengo Soffici durante lo spoglio delle carte lasciate da lui; e del quale si sta ora curando una edizione anastatica presentata da Enrico Falqui e commentata da Domenico De Robertis.

La solenne inaugurazione del suddetto convegno è avvenuta il 18 marzo in Palazzo Vecchio a Firenze con un lucidissimo discorso di apertura di Carlo Bo. Ringraziamo qui la Presidenza e la Direzione del Gabinetto Viousseux che ne hanno concesso la presente pubblicazione in attesa di quella degli Atti del Convegno affidata alla Casa Editrice Vallecchi.

I termini della storia poetica — così come quelli della vita — di Campana stanno in queste due invocazioni: « O poesia poesia poesia / sorgi, sorgi, sorgi » e « O poesia tu non tornerai ». Diciamo i termini ufficiali, i limiti di una vicenda unica nella storia della letteratura di questo secolo ma dentro, dentro che cosa c'è stato, che cosa c'è stato di riconoscibile e di identificabile per lo spettatore sospeso, senza fiato, senza soccorso della memoria critica? Questa è la domanda che ci ossessiona da tantissimo tempo, da quando per la prima volta abbiamo letto i *Canti* nell'edizione Vallecchi del 1928, in un'epoca priva ormai di qualsiasi sollecitazione polemica e dove tutte le possibili tentazioni ribelli o rivoluzionarie risultavano come materia morta e un capitolo spento ed inerte della letteratura del passato. Campana

era sempre un atto violento, leggerlo costituiva uno « choc » e fatalmente, meccanicamente diventava un'occasione d'assoluto, il modo più puro per sottrarsi alle ragioni immediate della realtà e — soprattutto — un'offerta di poesia allo stato puro. Questo accadeva quando Campana era ancora vivo, seppure sepolto nel manicomio di Castel Pulci e aveva già assunto quella particolare fisionomia da cui non si sarebbe più scostato e diviso, di voce liberata e sciolta dalla carne della condizione umana. Assistevamo — senza d'altra parte rendercene conto — a uno straordinario evento: quello di un poeta che più d'ogni altro ci raggiungeva dentro il cuore e in effetti apparteneva di pieno diritto a una storia fin troppo conclusa. La poesia di Campana stava riprendendo la sua strada mentre l'uomo Campana era — tutt'al più — un caso, studiato e contemplato da un medico dotato di particolari virtù ma, comunque, perduto per l'anagrafe degli spiriti presenti. E fu così che una sera ci capitò di leggere sul giornale della sera di Firenze una notizia di pochissime righe: Campana era morto il primo marzo del 1932. E bisogna aggiungere che anche quella è stata una delle notizie che più hanno contato per noi: una notizia sotterranea che per molti anni ha continuato a crescerci dentro, quasi fosse il simbolo di un'avventura senza nomi possibili e il termine di una vicenda poetica che nel momento della sua fine ufficiale ritrovava per miracolo una continuità; diciamolo ora, a distanza di quarant'anni, la sua ragione eterna. In questo senso Campana non ha perduto nulla della sua prima figura, al contrario si è solidificato fino a diventare il grande problema della coesistenza e della convivenza della poesia con la vita. Dicendo questo, siamo ben coscienti di spostare il tema critico su un terreno che non gli è proprio e in realtà sottraiamo Campana alla storia della poesia del suo tempo per farne qualcosa di più e che va molto al di là dei risultati accertabili e di tutte le soluzioni offerte. E questo perché siamo ugualmente convinti che — riportato nell'ambito di una valutazione letteraria — Campana non sarebbe nulla di più di un campione — illustre e eccezionale quanto si vuole — ma sempre un campione di un'opera non conclusa, appena vagheggiata e bruscamente interrotta dalla follia. Aggiungiamo che facendo questo non ci sentiamo in colpa, non commettiamo un abuso, al

contrario lo riportiamo sul suo confine naturale, in un territorio particolare dove la parola cozza e si frantuma nel più violento e disperato silenzio. Perché nessuno vorrà mettere in dubbio che è proprio questa parte di silenzio pieno che illumina il libro di Campana, è tutto quello che non gli è stato possibile esprimere, meglio è tutto quanto Campana non ha potuto calare nella forma del linguaggio della poesia. Come vedete, i due termini citati al principio si avvicinano a tal punto da confondersi, il risultato è la poesia invocata che immediatamente si perde, se ne va, scompare. Eppure Campana aveva puntato tutto su quella prima invocazione, su quel dolore della nascita e non occorre notare che la poesia è stata fino all'ultimo l'unica via di scampo, l'unico modo che il poeta sentiva d'aver per trovare un ancoraggio alla sua vita che andava alla deriva. In che modo aveva coscienza di questa progressiva disgregazione? Chi confronti la sua storia sui pochi dati e sulle testimonianze che abbiamo, finisce per sapere che, sin da principio, c'era in Campana una difficoltà estrema di conciliare i due momenti contrapposti della realtà e della sua accettazione. Ciò che — bene o male — finisce per verificarsi in ogni uomo per Campana non è stato mai possibile: di qui il suo bisogno di fuga, di qui il ricorso al viaggio. Due modi per ingigantire la sua sofferenza, nell'illusione di trovare un rimedio nella sostituzione dei paesaggi e — senza mai dirlo — nella presunzione di annullare il tumulto delle voci interiori. Da questo punto di vista la sua è un'immagine simbolica, è il poeta che dilata i confini della propria terra ma il fatto che non ci siano stati né conquiste e neppure progressi sensibili ci lascia capire che non si trattava affatto di un problema letterario. Così quando appare nel suo cielo la promessa della « chimera » Campana sposta il termine della sua ricerca e prende atto del fallimento a cui va incontro come poeta. La chimera abolisce ogni idea di rapporto, non è spendibile, e questa è un'altra conferma della sua incapacità di adattamento o di componimento. Il poeta — quando gli riesca di stabilire delle dimensioni riconoscibili da tutti — è sempre uno che vince una scommessa ma si tratta di scommesse che rientrano in un ordine o che per quanto tale scommessa sia eccezionale, fuori della norma, resta pur sempre identificabile dalla tribù dei lettori. Il libro dei surrealisti è l'esempio più calzante di questa obbedienza finale, a *fortiori* della poesia che

accetta un codice. Campana ha cominciato subito con l'avvertire queste difficoltà che gli anni — prima — e il male — dopo — gli avrebbero puntualmente accresciute. Anzi, più sentiva il peso di questo contrasto, più i suoi tentativi diventavano disperati e la parola tendeva a mutarsi in colpi battuti a una porta qualunque della poesia. Questo spiega certe sproporzioni o diciamo pure certi squilibri altrimenti ingiustificabili che ci mostrano da una parte un Campana impegnato in un'impresa prometeica e dall'altra un poeta come timido ripetitore o esecutore di moduli fin troppo volgari. Era il segno della sua condanna: Campana avrebbe al massimo ottenuto un libro come tanti di quel tempo di passaggio dal crepuscolarismo al futurismo e lo avrebbe ottenuto se avesse potuto fingere di essere d'accordo su questa riuscita marginale mentre non lo ha ottenuto perché la sua posta era assai più alta e ambiziosa. La poesia avrebbe dovuto essere la chimera e sostituire il disordine delle cose, supplire all'ordine che gli mancava e il mondo reale non gli dava. Ma Campana non conosceva la strada della composizione, ignorava il rapporto fra cose e sentimenti e, del resto, la frammentazione o il disordine assoluto delle sue poesie più belle non sono che il riflesso di questa prima naturale incapacità di sovrapposizione. Torniamo ancora una volta all'immagine del poeta che si riconosce nella propria opera; il suo riconoscersi non è che l'accettazione di un fenomeno attivo di sovrapposizione, come dire che il mondo della realtà è stato sostituito da un'altra immagine con virtù assolute di pacificazione. In altre parole, per i poeti della norma c'è per lo meno un momento assolutorio che comprende una curiosa saldatura e quindi in un secondo tempo quella vacanza che consente il ritorno al ritmo normale della esistenza. Con Campana non ci sono registri del genere né regole che consentano la normalizzazione e se dobbiamo parlare di un regime questo sarà il regime della disperazione, dell'esaltazione e dell'abbandono. Gli stessi salti che disegnano il quadro del respiro normale del Campana stanno a denunciare un'altra situazione, un'altra condizione di vita. Ecco cosa faceva diverso l'uomo e che cosa ha costretto interpreti, critici e semplici testimoni a creare la figura leggendaria dell'uomo, figura che, del resto, sembra in parte convalidata dalla geografia stessa del poeta dei *Canti*. Ma osserviamo da vicino questa figura, i suoi viaggi, il modo delle sue memorie: per quanto

faccia, Campana resta intero e si porta dietro l'origine, la prima inquietudine, il vagabondare, resta intatto nella sua prima e insostituibile diversione dal mondo degli altri. Questo spiega come non lo si possa inquadrare nella famiglia dei ribelli, dei disadattati né ci sia dato di leggere la sua poesia alla luce della ribellione. Anche da questo punto di vista la sua aletterarietà è inconfondibile. Chi ha creduto di poterlo spiegare riportandolo nella storia della letteratura eversiva della fine dell'Ottocento francese si è servito inutilmente di uno schema astratto, e per una semplicissima ragione. Campana non è mai guidato e le poche volte che lo cogliamo in colpa di letteratura si sente subito che sono riferimenti casuali, esteriori e che non toccano affatto la sua consistenza spirituale. Anche in questo senso Campana è in fuga, in fuga da tutto ma non da se stesso e se volessimo servirci di un paradosso dovremmo aggiungere che la sua fuga non fa che riportarlo a se stesso: il mare, la pampa, le città lontane e misteriose, la stessa idea della poesia notturna non sono che conferme della sua impotenza a perdersi, a perdere la propria immagine. Questo Campana che non smette di inseguirsi per perdersi è una di quelle immagini eterne che nutriranno fino all'ultimo la nostra vita ed è di lì che vengono i gridi, gli inceppamenti, gli scoppi di silenzio che lo caratterizzano. Solo al momento dell'ingresso definitivo in manicomio e nella sua lunga permanenza di quindici anni a Castel Pulci si ha la sensazione che sia stata interrotta questa caccia disperata, questa tragica invenzione della chimera. Quando Campana ricorderà il tempo della poesia con il suo medico, lo sentiremo trattenuto e infine trasformato da una lunga frazione di rassegnazione, Campana ritrova se stesso, i suoi limiti, una voce normale nella follia, quando, cioè, gli è stata assegnata dal di fuori una parte. È allora che si rovescia il quadro della sua esistenza, quando il delirio diventa una pausa e segna la presenza dello sforzo e della fatica. Mentre nel Campana che corre il mondo si direbbe che è il delirio a muoverlo, anzi a « farlo », ma stiamo attenti a non fare coincidere delirio e poesia (una tipica operazione a freddo dei surrealisti), il delirio del Campana che approda a Buenos Aires o a Odessa o a Parigi è costituito dall'impossibilità di ottenere la poesia e di fermarla. Se Campana avesse potuto superare le porte della notte non avrebbe più

avuto ragione di camminare, di andare, la notte essendo al termine del suo viaggio. Come si vede, tutti gli strumenti che abbiamo a disposizione per fare le nostre ricerche si mostrano per quello che sono, degli strumenti parziali, utili per noi, del tutto inservibili per chi ben presto non ha più saputo trovare un centro di identificazione. Lo conferma il fatto che la sua poesia non è mai poesia di confessione, protesta: mai intima, mai personale, ma al contrario, fatta di oggetti fin troppo riconoscibili o esaltati, smisurati. Evidentemente il mondo quando andava a pezzi sotto i suoi occhi, diventava di colpo impraticabile: restavano dei frammenti mostruosi che il canto non era in grado di correggere né — tanto meno — di rendere sensibili alla nostra orbita. La notte — nel senso dell'inconoscibile — tiene il posto che per gli altri ha il giorno e non per nulla i bagliori che ci colpiscono non vengono mai dal nostro mondo, da quello che noi crediamo come poesia, vengono dall'altra parte e per questo non si inseriscono in un discorso credibile. Né sarebbe giusto sostenere che Campana è un poeta posseduto, alla stregua di Hölderlin o dell'ultimo Hugo — un riferimento che in altri tempi ci aveva illuso — perché se lo fosse stato, alla fine avrebbe trovato una sistemazione, avrebbe trovato un punto a cui rifarsi e permettere agli altri di rifarsi. Non sradicato (Marradi se lo sarebbe portato addosso fino all'ultimo) non ribelle, non posseduto; da qualunque parte lo si voglia prendere, Campana resta un caso a sé e padrone di una lingua che non sarà mai di nessuno. Qui sta il suo fascino, meglio stanno la sua natura e una verità infrangibile. Ma le distinzioni e le differenze non si fermano qui. Scendiamo per un attimo in letteratura e fermiamoci al grande anno della nuova letteratura, al 1913. Campana spesso volte è stato rapportato alla poetica del frammento ma era una semplificazione di comodo. Ben poco ha a che fare con un Rebora o uno Sbarbaro e con gli altri che hanno poi fatto del frammento un genere: in tutti questi scrittori il frammento, il frantume era pur sempre il prodotto di un calcolo, era il frutto di un lavoro di depurazione e di scarnificazione. In Campana il frammento è il segno dello scacco, del fallimento, è il resto minimo della sua vocazione al canto e mentre gli occhi degli altri erano volti a terra — una terra ridotta a porzione fisica — gli occhi di Campana non si

muovono dal cielo, dalla notte ed ecco che allora c'è già nella prima destinazione una diversa ambizione, un diverso pianeta dove i calcoli dell'uomo non hanno senso. Campana vive di miti, vive anzi nel mito, tutto il contrario di chi era impegnato in una partita fin troppo controllata e dove il minimo scarto sarebbe suonato come un atto di orgoglio. Abbiamo detto « orgoglio » e immediatamente ci accorgiamo che continuiamo nell'errore di servirci di categorie che non hanno senso, anche se in questo caso particolare un tratto della leggenda del Campana uomo sembra contraddirci. Ma nell'atto di strappare i fogli del libro o in quello di rifiutarlo a probabili compratori non c'è orgoglio, c'è nuovamente il segno di non appartenenza, di diversità, di non assimilabilità alle ragioni della norma. E ancora, il suo viaggio è tutt'altra cosa di una categoria letteraria che ha avuto nel secolo del romanticismo le sue più famose esemplificazioni. Se nell'espressione più alta, quella di Baudelaire, il tentativo era di uscire dal mondo, per Campana il mondo non perde nulla del suo fulgore né i sentimenti perdono nulla della loro forza. Non c'è bestemmia che valga per Campana, così come Dio non è in discussione, al contrario è, sì, dall'altra parte della notte ma è ben sensibile nell'ordine del canto e, se non negli uomini, è nel creato. Il mondo è una melodia e sarebbe salvezza poterne diventare il ripetitore, l'esecutore. Insomma la tragedia non si sposta dal suo cuore e per questo a volte Campana ci appare come un gigante impotente, il poeta folgorato, bloccato e paralizzato. Era pronto per un confronto diretto con il mondo della creazione ma tutte le volte che sospendeva il passo del suo eterno vagabondaggio nell'illusione di stabilire un modo di fusione il suo discorso saltava o doveva apparirgli meschino, certo troppo inferiore alla carica che lo aveva animato. Non c'è dubbio che da questo punto di vista i *Canti* sono soltanto un meschino disegno, una pallidissima ombra della sua naturale ambizione, se poi volesimo avvicinarlo alle *Foglie d'erba* di Whitman saremmo costretti a svuotare l'immagine stessa del poeta americano e soprattutto a confrontare due termini di poesia. Piena, solare quella di Whitman, notturna e dispersa quella di Campana ma non per questo meno importante, se è vero come crediamo che ci sono dei mondi poetici inesprimibili e delle esistenze che soddisfano,

prima dell'opera scritta, il senso di una tragedia. E Campana parla di tragedia, se pure distorce in senso ironico il termine ma è indubitabile che nessuno ha avuto come lui la coscienza di quel suo modo di essere impotente. Che è un modo stupendo per la sua purezza, perché non è mai stato contaminato e forse non lo sarebbe potuto neppure essere. La « chimera non saziata » resta l'unico centro d'intelligibilità offerto al lettore di Campana che non sia disposto ad accettare la regola della letteratura fissa ed è il metro per misurare l'abisso della sproporzione, l'incolmabilità del divario che passava fra la propria offerta e la voracità insaziabile della chimera, fra quello che avrebbe voluto dare e l'enormità della richiesta. È sempre lo spettacolo notturno del cielo a guidare i passi di Campana. Su questo dato va innestato quel tanto che c'era nella sua impresa poetica di speculazione pura, quasi astratta, quel suo non potere fare a meno di cedere alla improvvisa violenza del raptus « interiore », insomma della sua condizione di visionario. È proprio nei momenti di maggiore tensione che la parola gli si tronca sulle labbra e il discorso fa naufragio nelle secche invisibili del silenzio, si legga un altro « incipit » famoso: « ...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 » e, del resto, tutta la poesia è un esempio di questo particolare procedimento di sovrapposizioni e di scomposizioni contemporanee, di quel modo dissennato di conciliare gli oggetti della realtà e quelli della visione con la conseguente condanna del discorso poetico. Il frammento — lo ripetiamo — è in Campana un risultato obbligato, il segno del fallimento, la traccia di una lotta di cui conosciamo appena certi dati e non sempre fra i più importanti.

Ma se Campana ha poco a che fare con i poeti diretti della sua generazione, ci sono delle curiose coincidenze con uomini della generazione precedente e che a loro volta erano stati vittime della chiusura e della saturazione della grande lirica della fine dell'Ottocento. Soprattutto con uno di questi testimoni sacrificati il rapporto è in qualche modo autorizzato, pensiamo a Ceccardo che a suo modo è stato un portatore insoddisfatto e infelice di poesia autentica. Ceccardo ci appare — superfluo notare — ancora legato a

certi schemi carducciani, ci risulta investito di quella particolare vocazione che tendeva a fare del poeta un vate, un apostolo, una guida, ma ciò che era stato possibile ancora a un Carducci in lui si tramutava in gesto vano, in eloquenza. Senonché, contro questo scenario non si poteva notare una diversa nascita, una diversa condizione della poesia: Ceccardo è stato il primo esempio di poeta nonostante la poesia, l'esempio di una lacerazione profonda che mostrava esattamente che cosa sarebbe potuto nascere da un crollo d'ordine generale. E c'era di più, in Ceccardo c'era già una parte di leggenda, anche se leggenda d'obbligo, nel senso che i suoi modelli li strappava a un teatro convenzionale e per questo si sentiva autorizzato a stabilire nel territorio delle Apuane una repubblica ideale, di cui per una straordinaria contraddizione avrebbe dovuto essere il dittatore e il condottiero. Lasciamo da parte tutto ciò che vi poteva essere d'ironia indiretta o di commedia dell'arte in quelle rappresentazioni e prendiamo Ceccardo quando scappa di scena per chiudersi in casa e piangere. È allora che nascono alcune delle più belle liriche del nostro tempo e una delle voci più penetrate di malinconia. Ceccardo ritrovava o per meglio dire scopriva fra i primi il nuovo paese della poesia pura e annunciava l'apparizione di un Campana. Naturalmente il poeta dei *Canti orfici* avrebbe avuto ben altre possibilità di scioglimento e di disincagliamento, resta il fatto che la sua primissima partenza è avvenuta grazie al crollo delle rovine sofferto e patito da Ceccardo, dal poeta del *Viandante* (non dimentichiamolo). Né vale fare osservare che dopo Ceccardo la nozione stessa della vita come teatro era ormai impossibile, Campana si presenta su una scena vuota e deserta dove la memoria del monumento è diventata polvere. Ma non si saprebbe sostenere che Campana non abbia sottinteso questo punto di partenza, anche perché sussistono nel primo tessuto lirico dei *Taccuini* e nei *Canti* certi riferimenti carducciani e la critica più attenta non ha mancato di registrare il fatto. Viene da quel mondo in rovina, non ci sono dubbi, ma subito dopo sposta i confini, i tempi e i modi della sua ricerca. Non si parla più di eroi, non ci sono più drammi da sostenere, il viandante che intendeva essere una nuova categoria dell'uomo innocente e colpito, ferito, in Campana acquista una fisionomia tutta diversa e — per cominciare — è ano-

nimo. Il poeta segue la sorte dell'uomo che va alla deriva con le cose e gli restano solo gli occhi per seguire il corso della rapida assoluta in cui viene coinvolto tutto e senza scampo alcuno, anzi addirittura senza la minima nozione di sentimento che sa dirigere e imporre una volontà. Entra così nel cielo della nostra poesia questo eccezionale esempio di fusione, ma di una fusione che salvaguarda le posizioni dell'uomo nello stesso grado in cui salva quelle del mondo. La conclusione, il punto d'arrivo non è neppure più la parola, è la parola che si rompe e si scioglie in musica. Accettiamo un altro paradosso, le parole di Campana non muovono a un porto, al contrario di quello che avviene di solito partono, salpano da un porto. L'immagine di Genova — tante volte invocata — ha proprio questo significato: un'immagine doppia se da una parte c'è tutta la serie dei quadri medievali e dall'altra il rumore, il traffico del porto che — peraltro — fa a meno di codici navali, di convenzioni ma è gonfio di navi che ignorano la loro destinazione e non sottovalutano, esaltano il peso e la portata della « rotta ». La rotta che è poi un'altra figurazione del camminare, dell'andare, dell'uomo che si spoglia delle sue ragioni nell'istinto del passo. Se potessimo ricostruire la carta geografica precisa delle terre e dei paesi di Campana, dovremmo per forza stabilire una soluzione unica dei diversi viaggi, il cui patrimonio reale è la cancellazione, l'abolizione d'ogni termine umano. Perfino i surrealisti riconoscevano nell'esperimento un valore positivo e in tal senso rientravano al seguito dei romantici e dei simbolisti, per Campana ogni esperimento è fine a se stesso: è inevitabile e vano, è indispensabile e inutile. E così, come anni più tardi si sarebbe scoperto la nozione di poesia ininterrotta, in Campana si assiste a una eccezionale continuità di movimento, di cui a noi spettatori restano frammenti di meteore, le tracce di quel suo rapidissimo passare sui cammini del mondo. Si è perso per intero il libro di bordo, abbiamo i nomi dei grandi approdi o quelle rare nozioni che sono passate nelle poesie e nelle prose, non sappiamo assolutamente nulla di come Campana abbia riempito le ore di quei giorni di navigazione e le stesse testimonianze di chi lo ha conosciuto sono per forza del tutto inadeguate, com'è inadeguato il rapporto scritto del suo incontro con Sibilla Aleramo. È molto più misterioso di

Rimbaud. Restano invece testimonianze degli anni passati in manicomio che, a stare alle sue ammissioni, furono poi gli anni della liberazione. Il male, quando lo ferma gli restituisce quell'abito d'uomo che il poeta non rende; la stessa modestia ed umiltà con cui risponde sul suo passato di poeta vogliono dire che il tempo della lunga avventura, il tempo che va dal primo approdo alla facoltà di chimica dell'Università di Bologna fino agli internamenti nelle case d'Europa, era finito per sempre. Quando Campana accetta il suo destino, veste finalmente un abito, una divisa, ha un nome, conosce la tranquillità: l'inferno di cui non sappiamo quasi nulla per tutti gli anni che è durato è stato consumato come la polvere o le maree che hanno segnato il tempo inconoscibile. I *Canti* ci arrivano, dunque, come un testo mutilato, un prezioso frammento strappato al sepolcro della storia e ci sembra a questo punto inutile tentare ancora una volta d'inserirlo nel libro della poesia nuova.

Ma allora che cosa intendiamo dire quando diciamo di muoverci « nel nome di Campana »? Ebbene, intendiamo dire soltanto che c'è stata in questi sessant'anni una tentazione nuova per i poeti italiani, quella d'uscire o di spezzare il cerchio della tradizione e delle istituzioni, per cui Campana finiva per assumere una parte che forse non pensava gli dovesse spettare. Chi conosce tale storia sa che nulla o ben poco è avvenuto di tutto questo e oggi Campana è diventato a sua volta un mito. Il mito del poeta che ribalta il mondo e lo inserisce in un movimento del tutto diverso, in un'altra natura delle cose, della realtà. Ed è stata una tentazione sempre più difficile a mano a mano che si andavano ricostituendo delle poetiche e con il riportare la parola ai suoi limiti di autosufficienza cresceva il sospetto di un completo abbandono al disordine, al movimento per se stesso.

Nel nome di Campana si sarebbe potuto sperare in un totale capovolgimento delle posizioni e delle funzioni del poeta ma per fare questo sarebbe stato necessario dimenticare il giuoco degli equilibri interni e soprattutto l'idea del poeta che tenta una creazione, un atto di creazione. Campana da questo punto di vista è privo di qualsiasi ambizione, la sua è una poesia libera, disposta a annullarsi in musica, in una sola ansia di respiro naturale. È pur vero che il suo è stato un abbozzo di tentativo e forse addirittura la conseguenza di un meccanismo interiore che — di colpo — si è bloccato.

La ripetizione e l'insistenza sono due momenti caratteristici dell'ultima stagione poetica dichiarata e rappresentano da una parte l'impossibilità di alludere a un discorso significativo e dall'altra la prova che il poeta stava per agganciare un nuovo modo di dire le cose. Nei momenti più alti non c'è lettore che non avverta questa profonda modificazione di lettura delle cose; Campana appare smarrito, vittima di motivi ossessivi, di parole ossessive e pure nello stesso tempo libere, perfettamente autonome. Non conosciamo molti altri esempi di queste apparizioni mistiche, per cui l'oggetto è investito da una forza magnetica tale da trasferire sul nome delle cose i più alti significati. Era successo a San Juan de la Cruz, in qualche raro momento è accaduto all'ultimo Michaux ma nei due casi il lettore ha sempre un punto di riferimento, nel senso che riesce a cogliere il momento di saldatura fra chi parla e l'oggetto espresso. Campana non consente dimostrazioni di questo tipo e così si chiude questo cerchio magico fra la straordinaria tensione, lo spasimo dell'inseguimento e il simbolo che torna ad essere una cosa. Valga l'esempio del « fanale rosso » che è in effetti la matrice della nuova poesia di Campana, dell'enorme capitale che è rimasto nascosto e si è inabissato nel secondo silenzio della follia. C'è tutta una parte di poesia non visibile, quella che sta al di là delle porte che si aprivano soltanto per lui — per riprendere la felice immagine montaliana — e che per noi equivale a quello che non è stato toccato davanti alle porte che restavano chiuse anche per lui. Questa immagine del poeta Campana che finisce per essere prigioniero di una rete mostruosa di nuovi suoni, di nuovi colori è il simbolo della nostra invocazione fatta nel suo nome. In tal modo si definisce meglio il territorio perduto che è poi rappresentato dalla sua eredità. Un'eredità non più richiesta: il testamento di Campana non è mai stato aperto. Il cammino della poesia italiana di questo secolo che è uno dei grandi cammini di tutti i tempi lo ignora, quel Kamciakta non ha più avuto nessun Baudelaire e proprio per questo diventa il segno della strada negata, il segno dei limiti che la ragione — bene o male — impone a ogni poesia che non intenda rinunciare al rapporto umano. Di qui ancora quel senso di indefinibile, di non componibile, diciamo pure la parola di inutile che avvolge la sua brevissima opera. Di qui la nostra perplessità a definire il senso primo dell'opera, tutto ci viene a

manca al momento di tentare un minuscolo bilancio. Campana sfugge ai nostri calcoli, diciamo questo Campana maggiore che è per una minima parte il poeta consegnato alla carta. La sua poesia si è arrestata, è arrivata fino a un certo limite ma il poeta non si è ancora fermato e lo risentiamo camminare accanto a noi tutte le volte che si apre il registro segreto della ripetizione moltiplicata all'infinito. Si ha un bel dire che la leggenda non conta ma non pensiamo alla storia dell'uomo, pensiamo soltanto all'immagine del poeta, all'eccezionale dirottatore di verbo poetico verso altri territori. Il critico non ha mai avuto come in questo caso la certezza della propria impotenza e non lo soccorre più la sollecitazione consolatoria di Valéry, secondo cui a poema finito il poeta deve cedere il posto al lettore. Nel caso di Campana non ci sarà mai questo passaggio di poteri, a meno che non gli si opponga un rifiuto aprioristico e gli si contrapponga il metro della retorica. In ogni altro modo una vita diversa non cessa di battere e di parlare al lettore e al critico che arriva fino a un certo punto e al momento della decisione getta la spugna. Da questo punto di vista e in maniera paradossale ci è consentito di parlare di una materia frantumata che trova la sua unità. È allora che finalmente si ha la sensazione che il territorio della Chimera sia stato raggiunto, che è poi un'ennesima riprova della fuga che continua di Campana. Non c'è verso di trattenerlo, Campana non conosce la strada della confidenza, non si confessa, non chiama intorno a sé testimoni o compartecipi, addirittura non aspetta risposta. I grandi poeti che sono venuti dopo di lui, i Rebora, gli Ungaretti, i Montale e i Betocchi hanno lavorato per questo. Anche quando Rebora si limitava a ripetere l'umile preghiera del più umile dei suoi confratelli, anche lui vedeva un uomo, sia pure toccato o suscettibile di grazia. L'uomo resta il segno grande di Ungaretti e perfino l'ultimo Montale dei ribaltamenti nel nome della sua nuova disperazione, tutti insomma hanno davanti un uomo o da amare o da condannare o irridere. Comunque, per tutti esiste questo interlocutore. In Betocchi la regola è lampante. Per Campana è il vento delle cose, è l'idea delle strade aperte, del mare come una strada, del passato inteso come l'avvenire da scoprire, per Campana a contare è il movimento della vita. Non per nulla gli manca il corrispettivo nascosto dell'interlocutore, gli manca la nozione della morte. In uno spet-

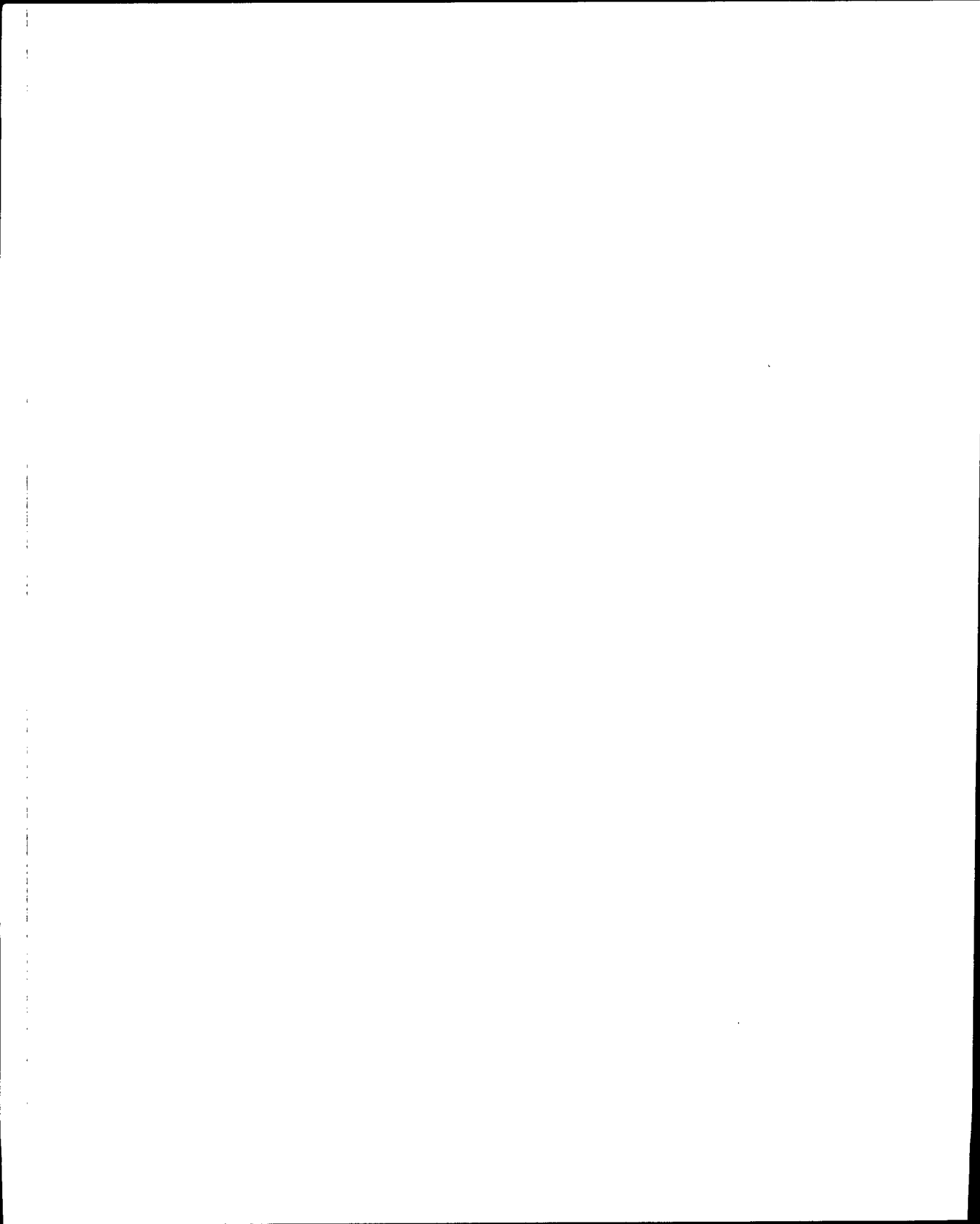
tacolo che è al di fuori delle nostre leggi perfino la morte è superflua. Forse questo è il significato da dare a uno dei suoi grandi postulati, quello del « poeta notturno », un'immagine che non ha nulla a che fare né con il profeta Hugo né — tanto meno — con il D'Annunzio bendato, con due procedimenti cioè che tendono a mantenere il comando nelle mani del poeta. Nella carriera di Campana c'è un solo comandante ed è quello della nave senza rotta prestabilita, della nave che va alla deriva, almeno per noi che siamo di stretta obbedienza ai calcoli psicologici. Quante cose non ha lasciato volutamente fuori del suo « canto » il Campana, se cerchiamo di vedere meglio in questa direzione riusciamo a calcolare la vastità e il coraggio della sua impresa. C'era a bordo delle sue navi misteriose un personaggio, un sosia che lo aiutava a buttare via tutto quello che per un uomo della norma rappresenta il carico prezioso della stiva. Non abbiamo i documenti diretti di questo lavoro di spogliazione e di disseminazione ma abbiamo qualcosa di più: un Campana nudo, il Campana vestito solo dei colori della Chimera, il Campana che è rimasto il solo a sentire il richiamo delle sirene. In fondo la parte splendente della sua poesia è quella che coincide con questo modo impavido di colare a fondo, a occhi aperti, nell'ultimo sforzo di sciogliere la parola in musica, quasi volesse scoprirsi una nuova natura. Qui sta la bellezza del suo viaggio intorno alla Terra, il fascino di questo suo modo di rivestirsi soltanto di vita abolendo ogni traccia della sua storia umana.

Più misterioso ma anche più conseguente del Rimbaud che — bene o male — ha conosciuto il ritorno, Campana non si rifà neppure ad Ulisse, il suo sparire nell'ombra della sua porta, della « porta per lui » gli ha risparmiato di dover pagare il debito con l'esistenza.

Questa sua natura, così rispettata e costante, senza incrinatura visibile, è dunque la spiegazione più facile ed immediata della sorte di Campana fra di noi, è la ragione della sua apparizione e della sua scomparsa come poeta, anzi come il poeta. Chi è venuto dopo ha risposto a un'altra categoria e per questo ha conosciuto una diversa fortuna e appartiene di pieno diritto alla storia della città. Per Campana tutto è rimasto problematico, in apparenza casuale, se non addirittura marginale, è insomma da un altro pianeta che ci parla e lo fa con una perentorietà e un'assolutezza che sembrano molto dif-



René Magritte: *La condizione umana* (1934), olio su tela



ficili da classificare. Ciò significa che la sua estraneità coincide con il senso della sua forza, il suo essere, il suo stare fuori della tribù gli attribuiscono una grazia che non dipende esclusivamente dal grado dei risultati né dalla perfezione della sua parola che — lo ripetiamo — è stata una parola interrotta, spezzata, pallido riflesso del discorso che continuava per conto suo e a noi spettatori lontani e insufficienti, disarmati sembra proseguire ancor oggi. Ciò vorrà pur dire che Campana appartiene esclusivamente a un'idea di poesia che esula dalle nostre carte e piuttosto rientra nell'ordine del mistero da affrontare con la speranza di scalfirlo o — per lo meno — sentirlo fisicamente. Nessun altro gli può stare vicino, nel senso che nessuno gode di questa particolare grazia straordinaria, fuori della norma comune e in effetti non lo può perché ha imparato a fare dei conti, a maturare nella speculazione interiore. Campana è — al contrario — illuminato in qualche momento da una luce che è sua e non sarà più divisibile, quasi che la stessa nozione di comunicabilità per lui fosse a senso unico, ne fosse il padrone e la vittima. Di questo regime d'eccezione sono i suoi canti, somma composta dal desiderio disperato di canto e dalla certezza, dalla ineluttabilità del silenzio che avrebbe annullato qualsiasi proseguimento verso una soluzione più chiara. La poesia di Campana ha così trovato nell'impotenza la sua ultima definizione. Probabilmente la situazione non sarebbe mutata anche sotto un altro destino; quando nel manicomio di Castel Pulci ridimensiona il suo lavoro di poeta lo fa da critico misurando finalmente lo squilibrio irreparabile fra il capitale da esprimere e il capitale espresso. Campana appartiene alla prima ragione, è quello che è per quanto ha sentito, per quanto è stato folgorato e da questo punto di vista è un esempio di paralisi totale. C'è o a volte sembra che ci sia stata una discordanza paurosa fra quello che vedeva e quello che riusciva a dire: gli occhi hanno avuto un predominio assoluto sulla bocca. Quando Campana sospende il canto che era già franato in musica mostra fino a che punto la sua fosse una sofferenza anche fisica. Diremmo allora che lo spettro della Chimera lo atterrava e che le frasi non finite, i versi troncati, i segni del silenzio che sopravviene erano altrettanti simboli vivi della sua impotenza, di quel sentirsi colto da una paralisi, dall'invasione della paralisi. Le sue parole cedevano, si frantumavano fino a polverizzarsi e il lettore aveva in modo

palpitante il processo di questo sfaldamento della ragione poetica. Il grande Campana che non finisce perché non lo può acquista di colpo un rilievo unico, diventando il simbolo di tutte le fatiche della poesia. Nell'uscire di scena si addossa tutte le colpe e le miserie della poesia, diciamo pure della più alta perché anch'essa è costretta a cedere. Nei suoi momenti più facili conosce l'arte di allontanare il silenzio ma non di più: c'è un destino comune ed è questo destino che ha avuto in Campana la sua più moderna raffigurazione. Ma non basta, nel suo abbandono, in quel suo progressivo blocco delle capacità creative non ci sembra pericoloso leggere quello che è il destino di ogni uomo, nel subire — e con quanta tragica partecipazione — la legge comune della natura. I suoi gesti, quel suo scomparire nel silenzio sono ancora fra le risposte più alte che noi possiamo dare al cospetto del mistero. L'orfismo di Campana sta tutto qui, egli adoperava una sollecitazione culturale del tutto fuori di posto ma è ben chiaro ciò che intendeva, almeno lo sentiva fin dentro la carne. Qui sta un'ultima nota di distinzione e di separazione, nel senso che alla fine la sua poesia non consente più separazioni né divisioni: il testo poteva essere provvisorio, il fondamento del testo, l'antefatto non lo era. Talché la stessa nozione di tempo verso gli ultimi esperimenti aveva perduto ogni credibilità e parlare di metafisica non avrebbe più senso, arrivati a questo punto. È un impasto unico, è un grumo di poesia che Campana ci ha lasciato tra le maglie di un discorso che secondo le norme va giudicato come sconnesso o non riparabile. Un grumo di poesia che il passare del tempo non altera, non corrompe. Ciò che a noi riesce difficile da sistemare o da inquadrare corrisponde esattamente a quella porzione di poesia intatta che i critici più avvertiti, a cominciare da Boine e Cecchi, hanno saputo percepire subito. Per gli altri i diversi elementi compositivi dell'opera costituiscono un approdo, un ancoraggio: per Campana quello che noi chiamiamo il suo grumo di poesia non permette confronti, al contrario esige una netta separazione. Non vorremmo che questo modo di leggere Campana, meglio, di vederlo fosse frainteso e giudicato come uno stratagemma per evadere il nostro umile compito di cronisti: no, non ne facciamo una figura leggendaria, un martire e neppure un simbolo, ci limitiamo a vederlo come un nostro estraneo e un non estraneo della poesia, senza storia, senza

tempo. Una suggestione assai ardua da sostenere oggi, in un tempo sempre più ligio alle determinazioni meccaniche ma che a noi sinceramente appare come l'unica logica, l'unica che ci consenta un avvicinamento, sia pure imperfetto e da lontano. Il che poi vuol dire anche che confessiamo ancora una volta la nostra assoluta inadeguatezza, la nostra impotenza di lettori ma sono cose di poco conto e che non toccano affatto quella che è e resta la chimera campaniana, vale a dire la poesia come segno dell'anima e come respiro, come il termine dei confini entro i quali siamo chiusi. Campana non diremo che abbia oltrepassato la porta del mistero, ma è sufficiente dire che in quel suo stare sul limite del mistero, nel socchiudere la porta della notte ha fatto sì che un alito di quel segreto ci sfiorasse in modo da permettere anche a noi di sentire un brivido, un fremito, insomma una diversa possibilità di essere.