

Gianni Turchetta

Campana e la vertigine della modernità

C'è una domanda che non possiamo fare a meno di porci: come mai Campana, con il passare degli anni, non solo non passa di moda, ma pare assestarsi con sempre maggiore solidità fra gli autori irrinunciabili del Novecento e ormai del Terzo Millennio? Proverò nelle pagine che seguono a dare una sintetica spiegazione alla persistente attualità di Campana: un'attualità che, con ogni evidenza, deriva direttamente dalla forza imperiosa e luminosa della sua poesia.

Anzitutto, i *Canti Orfici* mettono in gioco un dinamismo strutturale costitutivo della poesia moderna, che mette in scena un'esperienza nel suo farsi, un'esperienza che, di più, costruisce le proprie regole via via che si realizza. Questo dinamismo strutturale si sovrappone, nella poesia di Campana, alla presenza onnipervasiva e ossessiva di moduli iterativi, a un peculiare infinito ripetersi delle stesse strutture e delle stesse immagini: una sorta di regno della somiglianza, se non dell'identità, generalizzata, cioè un campo che non parrebbe immediatamente integrabile con l'idea di una processualità del testo, e conseguentemente della lettura. Nei testi di Campana, o, più esattamente e più specificamente, nei testi dei *Canti Orfici* e negli altri testi campaniani cronologicamente vicini, cioè nel Campana "maturo", tutto appare in perenne movimento, e al tempo stesso tutto appare riconducibile a pochissime costanti, formali e tematiche. In uno dei più celebri fra i suoi folgoranti aforismi, Campana parrebbe del resto descrivere, o quanto meno rendere esplicita questa condizione costitutiva del proprio fare poetico:

Nel giro del ritorno eterno vertiginoso l'immagine muore immediatamente.¹

In modo abbastanza evidente, l'idea di un "eterno ritorno dell'immagine" chiama immediatamente in causa un'idea del mondo, cioè un fatto ontologico (l'"eterno ritorno", di evidente derivazione nietzschiana), ma al tempo stesso qualcosa ("l'immagine") che è sia una modalità percettiva del soggetto, sia una modalità rappresentativa, e dunque un procedimento formale. Campana pare qui alludere alla necessità dell'iterazione, come un modo per mettere in scena nel testo un mondo dove gli eventi comunque si ripetono. In una sua lettera scrive anche: "Infine io credo nel riprodursi simbolico degli avvenimenti".² Parafrasando appena un poco, Campana parrebbe dire che l'immagine ritorna e non può che ritornare, solo che, nel suo infinito ripetersi, muore continuamente

¹ Dino Campana, *Storie, II*, in Id., *Taccuni, abbozzi e carte varie*, in Id., *Opere e contributi*, cit., vol. II, p. 444. Com'è noto, il titolo *Storie, II* è un titolo dovuto a Enrico Falqui, che stabilisce una corrispondenza a senso, filologicamente forzata, con *Storie, I*, che invece costituisce un gruppo di testi unitario, mandato da Campana a Mario Novaro per «La Riviera Ligure», e poi rimasti inediti. Cfr. Enrico Falqui, *Per una cronistoria dei «Canti Orfici»*, in Dino Campana, *Opere e contributi*, cit., vol. I, p. 249.

² Dino Campana, Lettera a Emilio Cecchi, da Torino, 10 marzo 1915, in D. Campana, *Lettere di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931) con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, a cura di G. Cacho Millet, Firenze, Edizioni Polistampa, 2011, p. 40.

a se stessa e diventa qualcos'altro, ma intanto continua a ritornare, e continua a morire, e così via: questo paradigma percettivo viene proposto come la base stessa dell'esperienza, e per questo la poesia è chiamata a metterlo, o meglio a rimetterlo in scena. È facile vedere come praticamente ogni passo dei *Canti Orfici* corrisponda agevolmente a questa descrizione / dichiarazione di poetica. Anche mettendo del tutto da parte l'ambiguo fascino della biografia di Campana, è dunque impossibile sfuggire alla profonda, e starei per dire feroce coerenza che tiene insieme i suoi procedimenti formali, le idee portanti della sua *Weltanschauung* e le sue dinamiche psichiche, per quanto ci è dato di capirne. Comunque la si voglia intendere, la diffusione onnipervasiva, di inaudita radicalità, delle tecniche di iterazione, pare fare tutt'uno con la convinzione che la ripetizione, anzi la coazione a ripetere, siano una dimensione fondamentale dell'essere e dell'esistere.

La profonda ambivalenza della rappresentazione campaniana ci riporta dunque alla sua esperienza del mondo e alla sua visione del mondo. Sappiamo, ormai da tempo, che i *Canti Orfici* sono, nel profondo, ispirati a Nietzsche. Certo, in quegli anni moltissimi leggevano Nietzsche, e soprattutto lo *Zarathustra*; ma il Nietzsche che sorregge la *Weltanschauung* campaniana è un Nietzsche tutt'altro che scontato, anzi con connotati di non trascurabile originalità. Anzitutto, è un Nietzsche assolutamente privo di "superomismo": del superuomo dannunziano, violento e aristocratico, qui non c'è la benché minima traccia. Invece si ritrova negli *Orfici* il motivo del recupero del "senso della terra", ricordato in modo esplicito in particolare in *Pampa*. Ma ben più importante, e anzi decisamente fondamentale, è il tema dell'eterno ritorno: tematizzato esplicitamente, e, di più, trasformato in un vero e proprio paradigma strutturante del Libro campaniano. Al centro della vertiginosa e per non pochi aspetti enigmatica intuizione nietzschiana dell'eterno ritorno pare essere la percezione di una sostanziale ambiguità del tempo, della dimensione temporale, dove viene a cadere l'opposizione tra l'effimero, tra ciò che passa e muore, e l'eterno: ogni momento dell'esistenza ha in sé la dimensione dell'istantaneità, ma, dal momento che ha avuto accesso all'essere, anche quella dell'eternità. Come direbbe probabilmente Parmenide: quello che è, non può non-essere. L'intuizione della duplicità del tempo, in quanto compresenza di effimero ed eterno, viene simboleggiata da Nietzsche attraverso una costellazione di immagini incentrata, sul tema del passaggio, immagini che ritroviamo puntualmente, e ossessivamente, nei *Canti Orfici*: il meriggio che diventa tramonto e poi notte, perché ogni perfezione proprio in quanto tale annuncia la propria morte; la compresenza di buio e luce, notte e giorno (dove entra in gioco anche il tema mistico e poi romantico della conoscenza acuita dal buio); l'acqua che scorre e si ferma; l'arco e il ponte. Del resto, non è certo un caso che una dichiarata citazione nietzschiana, in cui compare proprio il simbolo sovra-determinato del ponte, sia premessa come epigrafe e / o titolo prima al *Taccuinetto faentino*, e poi,

fatto decisivo, inequivocabilmente ancora “a mo’ di titolo”³ a *Il più lungo giorno*, il manoscritto perduto e poi ritrovato del Libro di Campana:

E come puro spirito varca il ponte⁴

Nell’edizione italiana curata da Colli e Montinari, la frase, con un pochino di contesto, suona così:

Io amo colui che ama la sua virtù: giacché virtù è volontà di tramontare e una freccia anelante.

Io amo colui che non serba per sé una goccia di spirito, bensì vuol essere in tutto e per tutto lo spirito della sua virtù: in questo modo egli passa, come spirito, al di là del ponte⁵

Notiamo, per quanto rapidamente, che la coincidenza di “virtù” amata fino in fondo e “volontà di tramontare” significa anche *amor fati*: ma i *Canti Orfici* tutti sono sorretti dall’idea di *amor fati*, sotto la quale Campana, come già Nietzsche, postula la possibile coincidenza di libertà e necessità, volontà individuale ed essere del mondo. Ci basti qui ricordare l’altrimenti incomprensibile finale di *L’incontro di Regolo*:

così puri come due iddii noi liberi liberamente ci abbandonammo all’irreparabile.⁶

Dove è anche evidente come, di nuovo in perfetta consonanza con la filosofia nietzschiana, l’amore del proprio destino faccia tutt’uno con la divinizzazione del soggetto e dell’esistente. È questa, come dire?, l’altra faccia della “morte di Dio”: o meglio di una “morte di Dio” vissuta non nichilisticamente. A quest’idea fanno visibilmente esplicito riferimento sia *Pampa*, sia la seconda sezione di *La notte*: perché solo la morte di Dio prepara il ritorno degli dei, che saremo noi, se sapremo amare il nostro destino e così conferire pienezza di senso a ogni istante del nostro esistere. È sulla scorta di una filosofia dell’*amor fati* che Campana costruisce una rappresentazione del mondo

³ Domenico de Robertis, Nota in apparato alle pp. 1-2 del ms., in Dino Campana, *Il più lungo giorno*, a cura di Domenico de Robertis, Firenze, Archivi di Arte e cultura dell’età moderna - Vallecchi, 1973, vol. II, p. 3.

⁴ *Ib.* e nella Riproduzione anastatica, vol. I, p. 1. Ma la frase era già in Dino Campana, *Taccuinetto faentino*, a cura di Domenico de Robertis, Firenze, Vallecchi, 1960, poi in Dino Campana, *Opere e contributi*, cit., vol. II, p. 497. Poi in nuova edizione (corredata di riproduzioni anastatiche dei mss.), D. Campana, *Taccuinetto faentino*, in Id., *Taccuini*, edizione critica e commento di Fiorenza Ceragioli, Pisa, Pubblicazioni della Scuola Normale Superiore, 1990, pp. 228 e 229.

⁵ Il passo si trova nella *Prefazione di Zarathustra*, § 4, in Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Versione e appendici di Mazzino Montinari, Nota introduttiva di Giorgio Colli, Milano, Adelphi (Piccola Biblioteca), 1979⁵, vol. I, p. 9. Nell’originale tedesco il passo citato dal *Taccuinetto* e da *Il più lungo giorno* suona: “So schreit er als Geist über die Brücke”.

⁶ D. Campana, *Canti Orfici*, .

che è tragica non nel senso comune, ma in quanto percezione di un mondo caratterizzato da opposizioni inconciliabili, e da un'irriducibile ambivalenza emotiva, un mondo dove l'angoscia, o meglio, la lacerazione, la perdita, il lutto convivono sempre con l'estasi, con la gioia, con un'ambigua felicità, che a sua volta di nuovo si fa tragedia: e così via.⁷

Ancora una volta, non siamo di fronte a una percezione del mondo puramente idiosincratice, individuale, ma a una *Weltanschauung* che mette radici in un sentire collettivo. In particolare, sia l'irriducibile ambivalenza emotiva degli *Orfici*, sia, ancora più in generale, quella loro costante tensione verso un limite sempre oltrepassato e sempre irraggiungibile, sono in profonda sintonia, e non è certo un caso, proprio col capolavoro che Campana dichiarava di avere preso a modello per il suo Libro: il *Faust* di Goethe.⁸ Non è qui la sede per approfondire il discorso, ma, al di là delle sporadiche e tutto sommato secondarie identificazioni del personaggio-poeta con Faust, i *Canti Orfici* mettono a loro volta in scena un peculiare *streben*: che è la parola tematica del *Faust*, verso cui certo anche Nietzsche ha grandissimi debiti. Fra le altre cose, non dimentichiamo che Faust si serve di Gretchen, che verrà imprigionata e condannata a morte per causa sua, per ottenere “la divinizzazione di se stesso”, dove il tempo e lo spazio vengono trascesi “nell'assolutizzazione dell'istante del compimento amoroso”.⁹ Solo che lo *streben* di Faust, proiettato com'è verso un *oltre* per definizione irraggiungibile, non può placarsi, resta fatalmente tensione, permanente, è un “cercare”, ma al tempo stesso un “irren”, cioè un “errare” che non ha una possibile meta:¹⁰ almeno, non in questo mondo. È un quadro, lo vediamo subito, a noi fin troppo familiare: valorizzazione del mondo, conquista senza sosta di nuove possibilità vitali e di nuove possibili gioie; ma anche ansia permanente, incertezza, incombere permanente del lutto e della perdita, cui non riusciamo ad attribuire un senso: il tutto rimescolato all'infinito in una spinta dinamica sempre uguale e proprio per questo sempre diversa, nella spinta verso un futuro che dovrebbe essere indefinitamente migliore, ma che si costruisce al prezzo della distruzione del passato. La stessa persistente forza della rappresentazione goethiana risiede del resto proprio nel fatto ch'essa mette in scena le dinamiche dell'esperienza e della coscienza della modernità: “La costellazione faustiana che vede *Streben* e *Irren* presi uno nell'altro demarca esattamente il modo in cui, nella modernità, infinite possibilità implicano incal-

⁷ Per un'indagine più analitica sul rapporto fra Campana e Nietzsche, e più in generale sul modo in cui gli *Orfici* organizzano le proprie fonti, mi permetto di rimandare al mio *Cultura di Campana e significati dei “Canti Orfici”*, in «Comunità», n.187, novembre 1985, pp. 359-417, e soprattutto pp. 394-410.

⁸ Campana, com'è noto, ebbe a dichiarare che con i *Canti Orfici* aveva voluto fare “un piccolo Faust”, nella lettera a Bino Binazzi dell'11 aprile 1930, in Dino Campana, *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate*, cit., p. 144; poi in Id., *Souvenir d'un pendu*, cit., p. 242. Sul significato di questa dichiarazione e sui modi in cui il progetto di Campana trovò almeno parziale realizzazione nel testo, cfr. G. Turchetta, op. cit., pp. 364-371.

⁹ Gerhard Kaiser, *Faust o il destino della modernità*, a cura di Aldo Venturelli, Milano, Guerini e Associati, 1998, p. 16.

¹⁰ Sul significato di “*Streben*” cfr. ancora Gerhard Kaiser, pp. 16-17, 25-31 *et passim*.

colabili pericoli”; ma questa “È la stessa costellazione che ancora struttura la nostra coscienza contemporanea”.¹¹

Ritroviamo questa stessa percezione della realtà, come ci ha mostrato magistralmente il grande libro di Marshall Berman su *L'esperienza della modernità*, in innumerevoli opere, dalla fine del Settecento ai giorni nostri: dal *Faust* al *Manifesto del Partito comunista*, dai *Fiori del Male* alle *Memorie del sottosuolo*, fino alla Beat Generation e magari, aggiungerei io, a Pasolini. Anche nei *Canti Orfici* ritroviamo l'ansietà e la pulsione, “tipicamente moderne”, che muovono “al tempo stesso dal desiderio di cambiare, di trasformare se stessi e il mondo; e dal terrore di essere disorientati e annullati, di vedere distrutte le loro vite”.¹² Campana, per conto suo, rappresenta ossessivamente un'esperienza urbana, di movimento rinnovato all'infinito, in cui il viaggio si sovrappone senza sosta all'incontro con la donna, sempre amata e sempre perduta, anzi amata nel momento stesso in cui la si perde; da questo punto di vista i *Canti Orfici* si presentano come una spettacolare apoteosi della *Choc-Erlebnis*, quasi ripetizione all'infinito di quello che Benjamin scrisse, genialmente, a proposito del sonetto *À une passante* di Baudelaire: “L'estasi del cittadino è un amore non tanto al primo quanto all'ultimo sguardo. È un congedo per sempre, che coincide, nella poesia, con l'attimo dell'incanto”.¹³ Così è anche la “visione di Grazia” su cui culmina il libro di Campana, prima di precipitare nell’“Infinitamente occhiuta devastazione” della “notte tirrena” (pp. 288 e 291) e di suggellarsi sul martirio del “boy”. Anche la possibile verità, l'assoluto e la poesia, in Campana, si svelano per poi sparire immediatamente: come la donna che si ama e si lascia subito dopo, sacerdotessa e prostituta; come i luoghi che si lasciano, per viaggiare, per poi ritornarci, e lasciarli di nuovo, e ritornarci ancora. Ma il permanente, “infrenabile” e quasi coatto dinamismo dell'esperienza e della rappresentazione campaniana, persino la sua patologica dromomania, quell'impossibilità di placarsi in un qualsiasi luogo, assomigliano appunto, fin troppo, all’“esperienza della modernità” e alla nostra condizione quotidiana, alle nostre forsennate corse verso un di più che non sarà mai abbastanza e verso un oltre dove non arriveremo mai, al nostro costante oscillare fra esaltazione e depressione. Semmai l'esperienza della modernità si fa, in Campana, vertigine della modernità, fascinazione estatica e angoscia di morte allo stesso tempo, declinazione estrema, tragicamente violenta e proprio per questo così rapinosamente fascinosa, di una tensione che comunque non cessa di appartenere a tutti noi.

È la stessa struttura testuale del libro di Campana a mettere in scena questa tensione, e questa esperienza: proprio la moltiplicazione esponenziale dei rimandi interni e perciò della complessi-

¹¹ *Ivi*, p. 26 e p. 31.

¹² Marshall Berman, *L'esperienza della modernità*, Bologna, il Mulino, 1985, p. 21.

¹³ Walter Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, traduzione e introduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, poi 1981, p. 103.

tà semantica, l'impossibilità, fino all'ultima parola, di risolvere compiutamente la somma delle associazioni evocate da ogni termine della rappresentazione, simula un'esperienza sempre proiettata verso un "oltre", instabile, dinamica, ambivalente. E la forza della poesia di Campana deriva dal fatto che egli proietta sul lettore parole ad altissima densità, tali da, per così dire, da sfondare il confine stesso delle parole: come hanno più volte suggerito alcuni dei suoi critici più consentanei, da Bo a Sanguineti.

Campana, dunque, ci parla così intensamente non perché è "strano" e diverso, ma proprio perché ci assomiglia: a cominciare proprio dalla sua irriducibile ambivalenza emotiva, dal rimescolamento continuo di una dimensione euforica e di una dimensione disforica, non sempre distinguibili. Campana scava profondissimo nella propria psiche, e in quella di tutti, proprio perché nei suoi testi tutto è instabile e dinamico, così da mettere in scena lo sradicamento e persino la fluidificazione dell'identità dell'uomo moderno: uno sradicamento e una perdita d'identità che, se sono alle radici della modernità e ancor più della condizione novecentesca (ricordate il *Girovago* di Ungaretti? "In nessuna / parte / di terra / mi posso / accasare"), oggi sono, drammaticamente, ancora più profondi e diffusi. Davvero non si è insistito abbastanza sul fatto che il Campana vagabondo, sempre alla ricerca di lavori precari per sopravvivere, è anche se non anzitutto un emigrante, emarginato, qualche volta clandestino, sempre precario: come tanti, come troppi di noi, sempre di più, e in sempre più luoghi. Nei *Canti Orfici*, per riprendere ancora una volta la celebre categoria di Zygmunt Bauman, la modernità è già liquida: ma questo era, del resto, il destino della modernità.¹⁴ Insomma, forse non ce lo aspettavamo, ma lo specchio dei *Canti orfici* ci restituisce un'immagine di noi stessi: esasperata, certo, ma ancora stranamente, vera, e anzi negli ultimi tempi dolorosamente sempre più vera. Lo sappiamo anche troppo bene: nel mondo caotico e senza silenzio che ci circonda, nel mondo dei *mass media* e di Internet 2.0 siamo sempre circondati da tante, da troppe immagini, che proliferano all'infinito e muoiono in fretta. Ma le immagini della letteratura qualche volta, per fortuna, resistono e durano nel tempo. Accade così anche ai *Canti Orfici*: le cui immagini che "muoiono immediatamente" continuano proprio per questo a durare, e a parlarci di noi.

¹⁴ Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2000. Anche Berman ci ricorda che la società moderna da sempre non solo è "aperta e fluida", ma obbliga le persone che ci vivono ad assumerne la forma, op. cit., p. 127.