

TRA POESIA E PITTURA: IL SUONO NUOVO DI DINO CAMPANA

La critica non è mai stata univoca nei riguardi della poesia di Dino Campana¹. Eppure tutti su un punto paiono d'accordo: il carattere artistico della sua opera e della sua persona. Ma in cosa consiste questa *artisticità*? Quest'uomo «pieno di viste fine sull'arte»² sorprende tanto per la sua eccentricità quanto per la sua cultura; «tutt'altro che incompetente anche in quell'arte non sua»³, Campana dispiega nei *Canti* una profonda conoscenza degli artisti rinascimentali, toscani in particolare⁴. Accanto alla conoscenza della tradizione rinascimentale, Campana mostra anche un occhio attento e critico nei confronti degli avvenimenti contemporanei. Da giovane frequentava l'atelier del pittore Costetti e nei suoi anni bolognesi strinse una

¹ Le oscillazioni critiche sono sempre state forti. Nel corso degli anni ai giudizi positivi, ad esempio, di Binazzi, Raimondi, Bo, Montale, Bigongiari, Luzi, Sanguineti, si intrecciano, si affiancano o sostituiscono quelli negativi (o per lo meno scettici) di Papini, Contini, Saba, Bàrberi Squarotti, Mengaldo.

² Da una lettera di Emilio Cecchi a Boine, 1916, citata nel volume *I portici della poesia: Dino Campana a Bologna*, a cura di M. A. Bazzocchi e G. C. Millet, Bologna, Patron, 2002, p. 19.

³ ARDENGO SOFFICI, *Ricordi di vita artistica e letteraria*, Firenze, Vallecchi, 1930, p. 113.

⁴ Ai nomi più famosi (Michelangelo, Leonardo, Raffaello, Segantini...) se ne affiancano altri, anche meno noti. Nella *Notte* troviamo la *Santa Cecilia* di Raffaello, Botticelli in *Firenze*, l'*Annunciazione* di Andrea della Robbia nella *Verna*, subito seguito da Liss e Ribera che ricompare, insieme a Dürer e a Baccanini anche in *Faenza*. Questo per rimanere nell'ambito pittorico.

M. SPINELLI

«quasi amicizia»⁵ con Morandi, un'intesa basata sulla comune sorpresa davanti al «mistero delle cose»⁶. Sempre a Bologna, Campana conobbe un altro pittore, Osvaldo Licini, che rimase quasi soggiogato dalla sua poesia, tanto da declamarne alcuni stralci (l'inizio di *Firenze*) a Modigliani, per le strade di Parigi. Un certo peso ebbe anche un'altra "quasi amicizia": quella con Soffici. E non è passato inosservato lo slancio di Campana verso la coeva Parigi⁷ delle avanguardie: a partire da Bigongiari (subito seguito da Cudini e Verdenelli) ci si è chiesti quanto l'orfismo, che Apollinaire andava teorizzando in quegli anni, possa aver influito su quell'aggettivo, *Orfici*, che non compare nel manoscritto perduto, *Il più lungo giorno*, e che, in questo senso, legherebbe l'opera e il suo autore non all'ambito dell'esoterismo di fine Ottocento, ma a quello delle avanguardie di inizio Novecento. Ed è proprio verso questi ambienti, eterogenei ed in continuo divenire, che si indirizza la nostra ricerca, per comprendere quanto di "pittorico" ed "europeo" vi sia nella sua opera spesso costruita con modalità apparentabili alla pittura. Quali sono i movimenti che influenzano maggiormente i suoi versi? E come si realizza quest'influenza?

Del resto la liceità di un confronto tra la poesia di Campana e il coevo mondo pittorico è data da una prerogativa del poeta di Marradi: la capacità di «assimilare» ed utilizzare «diversi sistemi di segni»⁸. L'interazione con diversi sistemi linguistici (conosceva circa cinque lingue⁹) oltre che artistici (conosceva e praticava la musica suonando il piano ed il triangolo, oltre alla pittura e alla scultura) gli dona una notevole elasticità

⁵ GABRIEL CACHO MILLET, «Parole rotte» di Dino Campana a Bologna, in *I portici della poesia: Dino Campana a Bologna*, op. cit., p. 22.

⁶ G. C. MILLET, *ibid.*

⁷ Ricordiamo che a Parigi Campana dice di essere stato nel 1906 e nel 1909. Sul primo viaggio la critica ha oggi forti dubbi; abbiamo invece notizie certe riguardo al soggiorno parigino del 1909.

⁸ FIORENZA CERAGIOLI, introduzione ai *Canti Orfici*, Firenze, Vallecchi, 1985, p. XXV.

⁹ L'approssimazione è necessaria data la fonte (una lettera di Campana – non sempre sincero – alla rivista *Difesa dell'Arte* citata dalla Ceragioli. Cfr. CERAGIOLI, introduzione ai *Canti Orfici*, op. cit., p. XXIII). Se dubbi restano sul numero preciso delle lingue conosciute, nessun dubbio rimane invece sulla grande padronanza delle lingue straniere che Campana mostrò in più occasioni. Significativo lo stupore di Soffici: «Si parlava di letteratura? e Campana citava nomi di poeti tedeschi, francesi, inglesi, spagnoli e brani delle loro opere nella lingua originale». ARDENGO SOFFICI, *Ricordi di vita artistica e letteraria*, Firenze, Vallecchi, 1942, p. 148.

nel trattare il materiale poetico e l'audacia per creare nuovi rapporti sintattici che siano l'eco di una diversa visione del mondo.

1. Impressionismo: l'occhio naturale di Campana

Il nostro punto di partenza è ben lontano da Marradi: siamo a Parigi, nel 1874. È da qui che prende le mosse l'Impressionismo, movimento a cui è dedicata la prima parte della nostra analisi. Questa scelta potrebbe sorprendere: l'anelito orfico di Campana ha ben poco in comune con il lavoro dei pittori impressionisti. Eppure mondi così lontani paiono avvicinarsi qualora si confrontino alcuni punti posti a fondamento dei reciproci lavori.

Campana del resto conosceva il lavoro degli Impressionisti. Lui stesso infatti cita al Pariani¹⁰ L'*Olympia* di Manet, vista al Louvre, e in *Arabesco-Olimpia* parla della «capanna di Cézanne», riferendosi alla *Casa dell'Impiccato*, quadro che partecipò all'esposizione del 1874. Sempre rispondendo alle domande dello psichiatra il poeta fa alcune affermazioni interessanti: «Viaggiando avevo delle impressioni d'arte; le scrissi». Più avanti, sempre riferendosi ad *Arabesco-Olimpia*: «sono un effetto di colori e di armonia; un'armonia di colori e di assonanze», e ancora: «Nel paesaggio italiano collocavo dei ricordi»¹¹. Affermazioni degne di attenzione per almeno due motivi. Il primo è l'importanza data alla realtà circostante come punto di partenza della poesia stessa (le *impressioni* di cui si compongono le poesie derivano dai diversi luoghi incontrati nei viaggi o dalla bellezza del paesaggio che circonda il poeta). Il secondo è la sostanza di cui si nutre

¹⁰ Carlo Pariani è lo psichiatra che si interessò a Campana, ricoverato a Castel Pulci, a partire dal 1926. Dei suoi incontri con il poeta, delle assillanti domande e delle evasive risposte, ci ha lasciato un'importante testimonianza nel libro *Vita non romanzata di Dino Campana*. Il documento risulta particolarmente utile per ricostruire alcuni accadimenti connessi alla nascita dei testi poetici, ma necessita anche di una lettura distaccata ed attenta a causa della reticenza e dell'atteggiamento difensivo che Campana mostra in più occasioni nei confronti delle pressioni e della curiosità del Pariani.

¹¹ Le affermazioni di Campana sono tratte da CARLO PARIANI, *Vita non romanzata di Dino Campana: con un'appendice di lettere e testimonianze*, a cura di C. Ortensa, Milano, Guanda, 1978, pp. 48, 65, 67.

l'arte: il vero verso è intreccio di colori, armonia di colori¹². Senza dimenticare, inoltre, che uno stralcio del *Taccuinetto Faentino* recita: «[...] *Il russo l'incontro* / da unirsi a impressioni di città prose e poesie [...]»¹³. Il termine *impressione* era dunque ben saldo nel vocabolario campaniano. Ma, al di là della parola utilizzata, quali sono i procedimenti *impressionistici* nell'opera di Campana?

1.1 Il colore e la visione

Sappiamo che gli Impressionisti decidono di mettere da parte invenzioni di scene o rievocazioni storiche¹⁴: scelgono la «poursuite de la réalité»¹⁵ e lo fanno innanzitutto negando l'imponente apparato di nozioni accademiche allora in possesso di ogni buon pittore. L'*Académie* aveva infatti precise regole circa la scelta dei modelli, il modo di porli, di illuminarli, di disegnarli, di colorarli. Contro questa «fausse éducation»¹⁶ degli occhi si schierano gli Impressionisti. E nel farlo decidono innanzitutto di smantellare gli ormai codificati mezzi di costruzione pittorica (disegno, prospettiva, chiaroscuro). Sebbene profondamente diversi l'uno dall'altro, i pittori riuniti sotto questa etichetta avevano uno scopo in comune: riuscire a rendere la freschezza del primo sguardo sul mondo. Nessun commento o giudizio sulla realtà riportata, semplice trascrizione degli intrecci di luce e di colore che cadevano sotto il loro sguardo. La visione che si forma nell'occhio si presenta come un intreccio colorato: macchie cromatiche sono gli oggetti visti dall'occhio, dal *semplice* occhio; solo in seguito, attraverso il cervello, si arriva a discernere con esattezza i particolari e il senso di ciò che si sta osservando. La fugacità, la confusione, a volte l'inesattezza di questa immediata e perentoria sensazione, fa sì che i quadri risultino spesso

¹² E infatti, sempre al Pariani, parlando dei futuristi, dice: «Il verso libero futurista è falso, non è armonico. È un'improvvisazione senza colore e senza armonie». C. PARIANI, *Vita non romanzata di Dino Campana*, op. cit., p. 42.

¹³ DINO CAMPANA, *Opere e Contributi*, a cura di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1973, p. 494.

¹⁴ C'è da dire che in questo continuano sulla strada già tracciata da Millet e Courbet, tra i primi a dar spazio ad una realtà diversa, più vera, di quella ufficiale. Agli impressionisti però manca la volontà di incidere sulla società del proprio tempo che avevano questi loro predecessori.

¹⁵ ERNEST CHESNEAU in AA.VV. *L'Impressionisme*, Aubenas d'Ardèche, Édition de l'Amateur, 1996, p. 62.

¹⁶ JULES LAFORGUE, « L'impressionnisme », in AA.VV., *L'Impressionisme*, op. cit., p. 10.

un groviglio di macchie colorate che solo ad una certa distanza acquistano fisionomie più nette. Ma voler dare vita ad un'immagine senza costruirla oppure ordinarla, senza quasi darsi il tempo per riconoscere ciò che si osserva, significa dare spazio alla sua qualità più che alla sua identità. Una casa, un albero, un fiore, valgono e vengono rappresentati non in quanto casa, albero, fiore, ma per i toni e l'intreccio cromatico che presentano. È un po' come, *mutatis mutandis*, decidere di dar risalto all'aggettivo piuttosto che al sostantivo. È a questo punto che si può istituire un legame con alcuni procedimenti campaniani. In più passi dei *Canti Orfici*, infatti, l'autore tende a presentare prima la caratteristica che lo colpisce di una cosa che la cosa stessa. Questo si concretizza in una precedenza data, molto spesso, all'aggettivo rispetto al sostantivo che lo determina, con un effetto di forte risalto, di predominanza del carattere sull'oggetto stesso. Subito, ad apertura del libro ne possiamo trovare un esempio. Nella *Notte I,1* leggiamo infatti:

Ricordo una vecchia città, *rossa di mura* e turrata [...] ¹⁷.

L'aggettivo rosso unisce in un unico tono la città e le sue mura: infatti, pur essendo concordato con "città", il termine che ne è realmente la causa (cioè le "mura") è posposto, con il risultato di tingere immediatamente (cioè prima del precisarsi dell'immagine cittadina) l'intera scena di un colore e calore, di un ardore, che sarà ancor più decisivo nei segmenti seguenti ¹⁸. Nello stesso paragrafo abbiamo inoltre «archi vuoti di ponte»: in entrambi i casi c'è la resa immediata dell'impressione visiva e il rinvio della determinazione. Innanzitutto percepiamo il rosso, solo dopo comprendiamo che si tratta di mura; prima le sagome arcuate e vuote, in seguito la specificazione che si tratta di ponti ¹⁹. Altro esempio lo troviamo in *Piazza Sarzano*: i «vicoli verdi di muffa» sono ricollegabili alle mura di Faenza: Ciò a cui si decide di dar risalto è il verde, che solo un attimo dopo verrà contestualizzato. Continuando la lettura dei *Canti Orfici* si possono rintracciare altre esempi. «La rosabruna incantevole» nei primi versi della *Sera di Fiera*, segna l'apparizione della giovane donna protagonista,

¹⁷ Non sfuggirà chiaramente la vicinanza col procedimento *impressionista* di Pascoli.

¹⁸ Ci riferiamo in particolare ai segmenti I, 3, I, 4 e I, 5, dove la secchezza e lo sgretolamento dell'immagine regnano praticamente incontrastati.

¹⁹ Altro esempio lo troviamo in *Piazza Sarzano*: i «vicoli verdi di muffa» sono ricollegabili alle mura di Faenza (seppur in maniera "attenuata" per la posizione anticipata di «vicoli»). Ciò a cui si decide di dar risalto è il verde, che solo un attimo dopo verrà contestualizzato.

M. SPINELLI

caratterizzata da un'insolita leggerezza ed impalpabilità. Nessuna sinuosità *liberty* (come invece per le ancelle della *Notte*), nessuna concretezza o regalità da «opulenta» e «antica» matrona. Domina l'intreccio tenue dei toni, quasi privo di materialità: è come se la freschezza dell'aria mattutina si condensasse nella figura della donna, sua amplificazione, con una conseguente osmosi tra corpo ed atmosfera che ha davvero un sapore *impressionistico*. Semplice impressione visiva troviamo in *Firenze (Uffizi)* che al settimo verso presenta delle «[...] Candide righe nell'azzurro [...]»: gli uccelli non compaiono se non come colore («candide») e movimento («righe»). E viene in mente lo stupore che, nel 1874, suscitò il *Boulevard des Capucines* di Monet e che Leroy rende con ironica stizza:

[...] Seulement veuillez me dire ce que représentent ces innombrables lichettes noires dans le bas du tableau? – Mais, répondez-je, ce sont des promeneurs. – Alors je ressemble à ça quand je me promène sur le boulevard des Capucines? [...] ²⁰.

Decisamente più limpido e leggero appare il quadro dell'altra prosa dedicata a Bologna: *Scirocco*. Qui tutto è all'insegna di una maggiore lievità (basterà a questo proposito, tenere d'occhio il continuo apparire di veli, nuvole, riflessi) e lo stesso palazzo in cui il poeta si imbatte nel secondo segmento partecipa di questa sensazione grazie all'effetto di luce che lo determina:

[...] la luminosità marmorea di un grande palazzo moderno [...].

Fonte luminosa innanzitutto, la costruzione acquista consistenza («marmorea») e forma («grande palazzo moderno») solo in seguito; solo dopo l'occhio, prima abbagliato e quasi prevaricato dal suo splendore, riesce, abituandosi, a dargli un preciso posto nel campo della propria esperienza visiva. Nel segmento seguente

[...] una grande linea che apparve passò [...].

La linea è, ovviamente, una donna colta nella realtà stessa del suo movimento, nella forma fluida che si impone allo sguardo prima che esso stesso possa soffermarsi con nettezza sui particolari che le sono propri.

²⁰ LOUIS LEROY in AA.VV., *L'Impressionisme*, op. cit., p.33.

Molti altri esempi di questo tipo possono essere rintracciati nel testo²¹: la consonanza con gli impressionisti si estende a tutto il paesaggio degli Orfici.

1.2 Un'immagine impalpabile

Sappiamo che, nei quadri impressionisti, la volontà di tradurre su tela il fugace istante della percezione visiva porta ad un'immagine che appare fatua, evanescente, sempre sul punto di dissolversi. Rapidità, leggerezza, brillantezza: questi i tratti comuni delle opere impressioniste, questi i tratti che si possono scorgere in alcune parti degli stessi *Canti Orfici*. Con, però, una precisazione. Se la tendenza a percepire la realtà come luce, come scintillio, come fusione di ambiente e persone, può apparentare Campana all'Impressionismo, dallo stesso movimento lo allontana il più delle volte l'uso del colore. Le diverse tonalità vanno spesso oltre la semplice descrizione della realtà visiva ed assumono un valore psicologico, espressivo. Tuttavia, ci sono passaggi in cui Campana sistema delle note timbriche pure, prive di accenti drammatici, esasperati o deformanti. È il caso, ad esempio, della seconda parte della *Verna, Il Ritorno*:

L'azzurro si apre tra questi due alberi [...].

Oppure di *Scirocco (Bologna)*:

[...] poi guardavo le torri rosse dalle travi nere [...],

dove il parallelismo costruttivo di sostantivo ed aggettivo dà ancora maggiore *corposità* ai colori; di *Piazza Sarzano*:

L'aria pura è appena segnata di nubi leggere. L'aria è rosa [...],

In altri casi troviamo invece un'impressionistica osmosi tra atmosfera, ambiente, persone: nella *Notte I*; 6 e 8:

Distinsi nell'ombra l'ancella che dormiva [...] il bel corpo agile e *ambrato* [...],

²¹ Ricordiamo per esempio *La giornata di un nevristenico (Bologna)*: «[...] bianca, dal mio spirito esausto silenziosa si sciolse, Eva si sciolse e mi risvegliò [...].»

M. SPINELLI

Era intanto calato il tramonto ed avvolgeva del suo *oro* il luogo [...],

nella *Notte I*; 11:

[...] sulla sua fronte dalla *frangia notturna* dei suoi capelli [...] mentre il suo fascino si approfondiva sotto la *frangia notturna* dei suoi capelli [...],

nella seconda parte della *Verna, Il Ritorno*:

[...] E dolce mi è sembrato il mio destino fuggitivo al fascino dei lontani miraggi di ventura che ancora arridono dai *monti azzurri* [...].

In tutti questi casi registriamo quasi lo sfaldamento dei contorni e la perdita di una netta distinzione tra le persone e l'ambiente in cui si muovono, o tra gli elementi naturali e l'aria circostante. Dunque siamo di fronte ad un'impressionistica capacità di rendere non solo gli elementi protagonisti della scena, ma anche lo spazio circostante, di rendere «des êtres ou des choses dans leur atmosphère»²².

Questi stessi procedimenti giungeranno al parossismo in *Viaggio a Montevideo*, vera e propria sinfonia colorata. L'accordo visivo dei colori diventa accordo sonoro, melodia; pure note cromatiche sembrano trasvolare da un piano all'altro, caratterizzando ed unificando elementi diversi²³. I continui intrecci tra i colori della terra («verde», «bruna») e quelli del cielo («oro», «celeste») creano quasi una maglia, una rete che avvolge tutti gli elementi della scena. Siamo ad un passo dall'astrazione cromatica, nel campo di lavoro che più avanti sarà di Kandinsky e dove si situerà anche l'opera del più tardo Monet che, dalla fine degli anni ottanta ai primi del Novecento, crea arabeschi cromatici che tendono a smaterializzare le architetture rappresentate²⁴.

²² JULES LAFORGUE, art. cit., in AA.VV., *L'Impressionisme*, op. cit., p.13.

²³ A proposito di questo componimento la Ceragioli osserva che «gli arabeschi sintattici fanno sì che l'azzurro e l'oro si comunichino a tutti gli elementi della scena [...]». DINO CAMPANA, *I Canti Orfici*, a cura di Fiorenza Ceragioli, Milano, Rizzoli, 1989 (VIII ed. 2002), p. 341.

²⁴ Si vedano, a questo proposito, le vedute di Londra o di Venezia realizzate ai primi anni del Novecento.

1.3 Campana, Cézanne e la sacra montagna

Il continuo viaggio del nomade Campana vive un momento particolarmente significativo durante il pellegrinaggio da Marradi al santuario francescano della Verna, compiuto dal poeta nel 1910. Quest'avvenimento, reale, datato, è solo il punto di partenza per un'esperienza più complessa e spiritualmente elevata. L'ascesa al monte è infatti vera e propria ascesa spirituale. È questo viaggio il nucleo del componimento *La Verna*, composto da tre parti nelle quali forte, quasi dominatrice, è la presenza della montagna che si erge in tutta la sua pesantezza e spigolosità:

[...] rocce ripide [...],

[...] roccia a picco altissima che si intagliava in un semicerchio dentato contro il violetto crepuscolare, arco solitario e magnifico teso in forza di catastrofe sotto gli ammuccamenti inquieti di rocce all'agguato dell'infinito [...],

[...] seno petroso [...].

Oltre ai profili taglienti, emerge anche la grandiosità dei monti, la loro altezza vertiginosa, che porta l'occhio a scrutare sempre più in là (più in su), dove il vertice (la roccia, la terra), si confonde e unisce al cielo, quasi antica ierogamia.

Soprattutto nella prima parte la montagna si impone in tutta la sua geologica evidenza, scrigno roccioso a protezione dello *Spirito* della Natura che governa ogni cosa. Ricordiamo che già nel 1912, quando pubblicò sul foglio goliardico «Il Papiro» la prima redazione della poesia *La Chimera*, Campana scelse come titolo: *Montagna – La Chimera*. Già allora quindi, la montagna come luogo ideale di comunione con ciò che per Campana c'è di più divino: la Poesia-Chimera, ideale di bellezza, di armonia al suo stato più puro e verginale²⁵.

Nel componimento della Verna la montagna è spesso accompagnata da un'atmosfera tersa e cristallina, un cielo azzurro, un azzurro che fa

²⁵ E i monti come palcoscenico di unioni mistiche, li troviamo anche in altri luoghi dei *Canti Orfici*, ad esempio ne *La Notte I*, 14 e in *Immagini del viaggio e della montagna*.

«sentire l'aria»²⁶. La citazione da Cézanne non è casuale. Il pittore dedicò infatti numerosi quadri alla montagna Sainte-Victoire, suo prediletto *motif*, e, sebbene nelle ultime opere, quelle del primo decennio del XX sec., l'immagine tenda a configurarsi come un serrato mosaico cromatico, nelle prime redazioni è possibile ravvisare una vicinanza alla «cresta acuta» campaniana. In un quadro come *La montagna Sainte-Victoire vista da Bibémus*, (1898-1900), la roccia è capace di soggiogare lo sguardo dello spettatore con le sue forme nette, taglienti. Le pennellate che sembrano trascinare in un ritmo vorticoso la vegetazione e la cava sottostante, paiono non toccare la montagna che si staglia imponente e solida come solo la natura, appunto, sa fare. L'imponenza dell'immagine è caratteristica propria dell'intera pittura cézanniana, tanto da spingere Rilke ad affermare: «Sans en examiner aucun en particulier, quand on se trouve entre les deux salles, on sent leur présence qui se referme sur vous comme une réalité colossale»²⁷. «La struttura dura e cristallina della montagna si accorda inoltre con la volontà di Cézanne di creare qualcosa di duraturo, di solido, di concepire la stratificazione come nucleo della natura»²⁸.

L'affastellamento caotico, bizzarro, delle rocce di *Cava di Bibémus*, (1898-1900), richiama da vicino «gli ammassamenti inquieti di rocce all'agguato dell'infinito». Il «sogno catastrofico» del monte prende forma attraverso l'incastro di rocce massicce che «ostacolano la vista dell'osservatore»²⁹, ostruendo quasi totalmente il cielo. La Natura sembra essersi «liberata» di ogni presenza umana, una Natura che andando avanti, superando l'uomo, ha saputo tornare indietro, al punto zero, al «primo mattino del mondo»³⁰.

Alla stratificazione geologica fa eco quella pittorica. Cézanne compone i suoi lavori con lentezza e fatica, meditando su ogni singola pennellata, la cui apposizione sembra costituire un passo in avanti, fondamentale nella sua irriproducibilità, all'interno di un percorso di ascesi personale. Un'atmosfera maggiormente riflessiva, una maggiore regolarità di «tocco», di costruzione, caratterizza anche la prosa della *Verna*. Rispetto all'altra grande prosa, *La Notte*, notiamo una costruzione sintattica

²⁶ PAUL CÉZANNE, lettera a Emile Bernard, 15 aprile 1904, in *Lettere di Paul Cézanne*, a cura di Duilio Morosini ed Ernesto Treccani, Milano, Bompiani, 1945, p.107.

²⁷ RILKE, *Lettres sur Cézanne*, Paris, Le Seuil, 1995, p.76.

²⁸ HAJO DÜCHTING, *Cézanne*, Köln, Taschen, 1991, p.216.

²⁹ H. DÜCHTING, *Cézanne*, op. cit., p. 195.

³⁰ H. DÜCHTING, *Cézanne*, op. cit., p.198.

leggermente più piana, più regolare. Sebbene il dizionario campaniano rimanga lo stesso (basterà a questo proposito notare l'uso insistito di termini quale «mistico», «mistiche», «incantate», «sfumava», «interminabile», «mistero», «sogno», «ignoto»), l'immagine si profila in maniera più netta. All'impalpabilità ed evanescenza dei riti liturgico-postribolari della *Notte*, si oppone il mistero più concreto e quotidiano della montagna e dei suoi abitanti, presentati nel frammento de *La Verna* del 21 settembre:

Incantevolmente cristiana fu l'ospitalità dei contadini là presso. Sudato mi offersero l'acqua. «In un'ora arriverete alla Verna, se Dio vole. » Una ragazzina mi guardava cogli occhi neri un po' tristi, attonita sotto l'ampio cappello di paglia. In tutti un raccoglimento inconscio, una serenità conventuale addolciva a tutti i tratti del volto [...]

A questo, più che a qualsiasi altro componimento dei *Canti Orfici*, può riferirsi ciò che Cézanne disse parlando di Pissarro, e che Rilke riprese proprio per Cézanne: qui tutto è «humble et colossal».

L'ammirazione per la «bona gente» era propria anche di Cézanne che, in una lettera all'amico d'infanzia Numa Coste, ricorda:

Là mi sono coricato nel fieno, vicino alla gente del molino, buon vino, buona ospitalità. Mi sono ricordato quei tentativi d'ascensione, li rifaremo ancora?³¹.

In entrambi i casi, il magnetismo esercitato dalla natura è dunque innegabile: «[...] il sentire la natura [...] è la base necessaria di ogni concetto d'arte»³², il cui scopo è quindi «penetrare in ciò che si ha davanti a sé»³³, andare aldilà delle apparenze fatue e mutevoli e cogliere ciò che di permanente si cela dietro la caducità del mondo. In entrambi la realtà è trampolino di lancio, in entrambi il sentimento di *qualcos'altro*, di *qualcosa oltre*, li segue come un fantasma inquietante e inafferrabile. La montagna dunque come ponte tra due mondi: quello della contingenza, del quotidiano (l'evento diaristico in Campana, la sensazione visiva in Cézanne), e quello

³¹ P. CÉZANNE, lettera a Numa Coste, inizi luglio 1868, in *Lettere di Paul Cézanne*, op. cit., p. 28.

³² P. CÉZANNE, lettera a Louis Aurenche, 25 gennaio 1904, in *Lettere di Paul Cézanne*, op. cit., p. 106.

³³ P. CÉZANNE, lettera a Emile Bernard, 26 maggio 1904, in *Lettere di Paul Cézanne*, op. cit., p. 109.

di una forza immutabile ed eterna che sulla ripetizione continua di cicli innesta la sua stabilità. Il *fenomeno* come condizione necessaria per l'estrinsecazione del *noumeno*, dunque.

2. Campana e il Cubismo

L'ipotesi di un interessamento di Campana alla tendenza cubista è stata da più parti avanzata e analizzata³⁴. A sostegno di questa ipotesi ci sono innanzitutto circostanze esterne, eventi nella vita del poeta di Marradi che paiono intrecciarsi con questa nuova concezione artistica. Sebbene in alcuni casi le date della vita di Campana siano, ancor oggi, incerte, sappiamo che, attorno all'ottobre del 1909³⁵, la sua mania di vagabondaggio lo portò in Francia, a Parigi per la precisione. Qui era in pieno fermento una vita artistica che continuava a subire profondi cambiamenti. Ad esempio nel 1907, al Salon d'Automne, viene organizzata una grande retrospettiva su Cézanne considerato il padre del Cubismo³⁶; e sempre il 1907 è l'anno di realizzazione del quadro che molti considerano il primo quadro cubista: le *Demoiselles d'Avignon* di Picasso. In seguito l'attenzione per questo nuovo movimento crescerà e i relativi dibattiti troveranno spazio sulle riviste contemporanee, anche italiane. È Soffici, attraverso una serie di articoli pubblicati su *La Voce* a far conoscere in Italia il Cubismo, e la rivista *Lacerba* di Soffici e Papini continuerà su questa strada. Nei tre anni di pubblicazione infatti si susseguono articoli dedicati alla nuova arte e al rapporto contraddittorio instaurato con essa dal Futurismo. Sappiamo della vicinanza di Campana alla rivista: è a partire dalla primavera del 1913 che inizia la corrispondenza con i suoi redattori, ed è nel dicembre dello stesso anno che arriva a Firenze per conoscerli e per far leggere loro quel manoscritto, *Il più lungo giorno*, il cui smarrimento tanta parte avrà nella

³⁴ Cfr. gli interventi di PIERO CUDINI, «Dinamica e figuratività nel linguaggio poetico. Ipotesi su *Genova* di Dino Campana», in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, s. III, VIII, 1978, pp. 615-683, e di MARCELLO VERDENELLI, «Campana e le avanguardie», in *Bibliografia campaniana*, Longo, Ravenna, 1985, pp. 99-129.

³⁵ Cfr. GIANNI TURCHETTA, *Dino Campana. Biografia di un poeta*, Milano, Feltrinelli, 2003.

³⁶ Così Picasso sull'importanza di Cézanne per la propria arte: «Era il mio solo ed unico maestro! Pensate se non ho guardato i suoi quadri... Ho passato degli anni a studiarli...Cézanne! Era come un padre per tutti noi. Era lui che ci proteggeva...» in BRASSAI, *Conversazioni con Picasso*, Torino, Allemandi, 1996, p. 108.

nascita dei *Canti Orfici*. Campana leggeva dunque *Lacerba*, e non è pertanto un azzardo affermare che proprio attraverso le pagine di questa rivista sia giunto ad una comprensione ancora più approfondita del Cubismo. A sostegno di questa ipotesi possiamo ricordare inoltre che la maggior parte degli indizi testuali che ci spingono in questa direzione appartengono alla redazione dei *Canti* e non compaiono invece ne *Il più lungo giorno*.

Ma quali sono le novità introdotte dal movimento cubista? Con il Cubismo la pittura diventa un'operazione essenzialmente mentale che, con strumenti peculiari, diversi da quelli della realtà, cerca di affrontare il proprio compito gnoseologico. Affrancato dalla necessità di un oggetto (anzi della presenza del soggetto), l'artista può finalmente tentare il superamento dell'apparenza fenomenica, arrivare all'essenza delle cose. Il quadro diventa una costruzione mentale prima ancora che visiva. Oramai la pittura non può più *ri-produrre* le cose circostanti, oramai «I grappoli d'uva dipinta non attirano più gli uccelli»³⁷. Questa negazione si trasforma nella scoperta di nuove potenzialità: se l'arte è un processo prima di tutto mentale, è attraverso lei che si possono indagare quegli stessi procedimenti razionali che ne sono alla base. La pittura acquista dunque un nuovo carattere di riflessività e di indagine «di ordine metalinguistico»³⁸. Per evitare che l'attenzione delle persone si concentri su ciò che il quadro rappresenta anziché sui meccanismi di creazione, i cubisti tendono a privilegiare elementi quotidiani e apparentemente anonimi, conosciuti e praticati dalla massa. Lavorano cioè su un patrimonio mentale già acquisito che però, a causa del processo subito, di comune ha oramai ben poco. Non può, a questo proposito, non tornare alla mente Campana e la sua scelta di un lessico “normale” o classicheggiante³⁹: ciò che davvero colpisce il lettore non è tanto la singola parola quanto il continuo lavoro sulla sintassi e sui legami che parole, sintagmi, periodi instaurano tra loro.

2.1 Una sintassi cubista

Sul soggetto i cubisti applicano un meccanismo di scomposizione finalizzato ad analizzare il dato visivo lato per lato. Interessante, a questo

³⁷ J. COCTEAU citato da F. MENNA, *La linea analitica nell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1984, p. 40.

³⁸ F. MENNA, *La linea analitica nell'arte moderna*, op. cit., p. 4.

³⁹ Cfr. F. BANDINI, *Note sulla lingua poetica di Dino Campana*, in AA.VV., *Dino Campana alla fine del secolo*, a cura di Anna Rosa Gentilini, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 39-50.

proposito, ciò che Soffici scrive su *Lacerba*. Interessante non solo perché illustra la comprensione del movimento in ambito italiano, ma anche perché, come dicevamo prima, se ci fu un qualche avvicinamento teorico di Campana al Cubismo, esso passò molto probabilmente attraverso la lettura di quelle pagine. Soffici dedica un pezzo diviso in tre articoli all'illustrazione specifica (quasi didattica) del Cubismo, sui numeri di *Lacerba* del 15 gennaio 1913, 1 febbraio 1913 e 15 febbraio 1913. Illustrandone gli attributi caratteristici, si sofferma su ciò che definisce come «la figurazione integrale delle cose»⁴⁰. Cosa intende? Di fronte ad un oggetto reale, per esempio, una poltrona, il pittore cubista non si limita a renderne l'immagine secondo un unico punto di vista (come vorrebbe la più classica prospettiva rinascimentale) ma “fa il giro” attorno ad essa, focalizzando dunque l'oggetto secondo diversi punti di vista che poi, nella resa pittorica, tende ad accostare. Sulla tela l'immagine appare dunque scomposta secondo le sue diverse prospettive che appaiono tutte insieme *simultaneamente* e in maniera *contigua*. Siamo qui di fronte a due punti molto importanti anche per l'analisi campaniana. Innanzitutto la simultaneità. Come il poeta stesso ci dice, il viaggio dei *Canti Orfici* si compie «fuori del tempo». Il viaggio c'è dunque, ma il tempo nel quale si iscrive non è più quello normale, lineare, bensì si presenta come circolare, con un accavallamento di passato e presente. La simultaneità si pone quindi come elemento centrale: simultaneamente vengono percepite sensazioni che scaturiscono da fonti diverse (l'uso insistito della sinestesia nei diversi componimenti è, in questo senso, illuminante), simultaneamente ai grandi spiriti del passato Campana compie un percorso che è conoscenza orfica del mondo. Come giustamente afferma Cudini, la simultaneità comprende sia il porre «in una ritmica dinamica diversi accadimenti su uno stesso piano» sia «far slittare su più piani accostati un unico oggetto»⁴¹. Nel primo caso sarà utile soffermarci sulla paratassi, nel secondo sull'aggettivazione.

La paratassi tende a porre su uno stesso livello frasi, azioni, momenti diversi. Proprio questa giustapposizione fa sì che la struttura della pagina rimanga, per così dire, “in superficie”. Tutti gli elementi sono sullo stesso piano senza una scala (sintattica) di importanza, senza che la mente del lettore venga indirizzata verso un punto piuttosto che un altro.

⁴⁰ A. SOFFICI, « Cubismo e oltre », in *Lacerba*, I, 2, 15 gennaio 1913.

⁴¹ P. CUDINI, « Dinamica e figuratività nel linguaggio poetico. Ipotesi su *Genova* di Dino Campana », art. cit., p. 658.

Particolarmente frequente nell'opera campaniana, la paratassi tende ad organizzare il componimento secondo più centri prospettici: contemporaneamente ci troviamo in luoghi diversi (alcune volte in tempi diversi) e l'apparente frammentarietà che potrebbe scaturirne viene superata nella più vasta unità dei temi trattati (il viaggio, il martirio). Prendiamo ad esempio i due punti che scandiscono il movimento dell'occhio nel primo segmento della *Notte*: l'immagine passa ritmicamente dagli «archi [...] vuoti» alle «sagome nere di zingari», alle «forme ignude di adolescenti», al «profilo e la barba giudaica di un vecchio», per chiudersi su una notazione non visiva ma uditiva: «una nenia primordiale». L'occhio si muove quasi impercettibilmente da un punto all'altro del panorama: noi *sappiamo* che per cogliere i diversi particolari è costretto ad una serie di movimenti che si danno nel tempo, ma questo lo possiamo ricostruire a livello mentale; a livello, per così dire, tecnico, poetico, i due punti segnano una giustapposizione dei diversi momenti, ricomposti nel momento più ampio e significativo del «Ricordo». Discorso simile anche nella *Notte II*, 3:

[...] il tuo profumo mi velava gli occhi: io non vedevo il tuo corpo (un dolce e acuto profumo): là nel grande specchio ignudo velato dai fiumi 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 [...].

La frantumazione dell'immagine appare accentuata in questo segmento dal gioco di specchi e dal continuo sovrapporsi di ciò che il poeta vede in alto e ciò che si colloca invece al suo livello. La paratassi, presente quasi in ogni pagina degli *Orfici*, è spesso unita ad un altro procedimento: l'iterazione. L'insistita ripetizione sia di singoli termini che di interi sintagmi, oltre a concorrere alla particolare concezione temporale di Campana⁴², dà al termine stesso maggiore concretezza e pesantezza⁴³,

⁴² Così la Ceragioli: « Per sua natura l'iterazione, dato il carattere lineare dell'enunciato, crea una successione; ma ripetendosi sempre il medesimo elemento, si produce anche l'effetto di immutabilità che nasce dall'identità ». DINO CAMPANA, *Canti Orfici*, introduzione di F. Ceragioli, op. cit., p. 35.

⁴³ Del resto « l'iterazione disperde e moltiplica un significato, lo intensifica [...] lo fa più forte e meno preciso » afferma V. COLETTI, « Dalla lingua al testo: note sui "Canti Orfici" », in AA.VV., *Dino Campana alla fine del secolo*, op. cit., p. 70.

M. SPINELLI

facendolo diventare un elemento strutturale molto forte. Ancora una volta il pensiero corre a Soffici e alla «sodezza e gravitazione»⁴⁴ del reale individuata come seconda caratteristica imprescindibile del cubismo.

Per quel che riguarda il secondo punto, l'aggettivazione, ci riferiamo in particolare all'accumulo paratattico di elementi attorno ad un unico sostantivo. Prendiamo *La Notte*, I, 3:

[...] a lato in un balenio enorme la torre, otticuspide rossa impenetrabile arida [...],

o *La Notte* I, 5:

[...] un vecchio si voltò a guardarlo con uno sguardo assurdo lucente e vuoto [...],

La Notte I, 14:

[...] Ero bello di tormento, inquieto pallido assetato errante dietro le larve del mistero [...].

Ci troviamo di fronte, rispettivamente, a quattro, tre e ancora quattro aggettivi che presentano diverse visioni (o meglio diversi modi di guardare un elemento) che, nella realtà si dovrebbero dare in successione e che qui, invece vengono presentati simultaneamente. Significativa assenza è quella delle virgole tra un aggettivo e l'altro, quasi si trattasse non di diversi aspetti ma di un'unica parola pronunciata tutta d'un fiato⁴⁵. La conseguenza più immediata ed evidente è un rallentamento dell'azione. Infatti presentare diversi aspetti di un unico oggetto significa anche soffermarsi su quello stesso oggetto, quindi un approfondimento, un'analisi del dato che, avvicinando Campana ai cubisti, lo allontana dalla velocità meccanica, dalla «realizzazione dinamica evolutiva»⁴⁶ dei futuristi.

⁴⁴ A. SOFFICI, « Cubismo e oltre », art. cit.

⁴⁵ Si tratta, da parte mia, di una selezione. Volendo infatti si potrebbero rintracciare ancora altri esempi ; nella *Verna* : « Tra le rocce crepuscolari una forma nera cornuta immobile mi guarda immobile con occhi d'oro » ; nella prosa *Firenze* : « La grazia degli adolescenti [...] vivo vergine continuo alito, fresco che vivifica i marmi ».

⁴⁶ U. BOCCIONI, « Il dinamismo futurista e la pittura francese », in *Lacerba*, I, 15, 1 agosto 1913.

Una vera e propria moltiplicazione dell'immagine appare invece in altri due casi. In *Passeggiata in tram in America e ritorno* leggiamo:

[...] la mole bianca della città torreggia come un sogno, moltiplicato miraggio di enormi palazzi regali e barbari [...],

è come se l'immagine fosse riflessa in molteplici direzioni da una serie di specchi che, quindi, la frantumano («moltiplicato») e poi la ricompongono con un vero processo di sintesi (abbiamo un unico «miraggio»); nel *Russo*:

[...] Un suo ritratto di delinquente, un insensato, severo nei suoi abiti eleganti, la testa portata alta con dignità animale: un altro, un sorriso, l'immagine di un sorriso ritratta a memoria, la testa della fanciulla d'Este. Poi teste di contadini russi teste barbute tutte, teste, teste, ancora teste [...].

Dall'immagine di un unico uomo, paiono scaturire innumerevoli altri ritratti, e l'insistita ripetizione di «teste» (termine se vogliamo, più "organico" rispetto, ad esempio, a volto) tende a mettere l'accento su quegli elementi fisici, basilari, che uguagliano tutti gli uomini, più che sui caratteri fisionomici che li differenziano. Tutti questi esempi ci presentano un caso di continuità che possiamo definire sintattico-visivo: sulla pagina, materialmente, abbiamo l'accostamento di frammenti diversi. Ma c'è anche una continuità che può porsi come mentale. Siamo nel campo della metonimia. Sull'«orientamento evidentemente metonimico del cubismo che trasforma l'oggetto in una serie di sineddoci»⁴⁷ già aveva insistito Roman Jakobson: la scomposizione dell'oggetto e dello spazio in cui è inserito

⁴⁷ R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Hellmann, Milano, Feltrinelli 1970, p. 42. L'autore afferma tra l'altro (a sottolineare la stretta connessione che, in particolare nel XX sec., si viene a creare tra lettere e arti figurative): « Forse l'impulso più forte a modificare lo studio del linguaggio e della linguistica fu tuttavia – almeno per me – il turbolento movimento artistico dell'inizio del ventesimo secolo [...]. La capacità straordinaria di questi creatori di oltrepassare le loro antiche abitudini, ormai superate, così come la loro abilità, senza precedenti, che consisteva nel cogliere e rimodellare una qualunque tradizione più antica e ogni modello straniero, senza sacrificare la loro individualità nella meravigliosa polifonia di creazioni sempre nuove, erano intimamente connesse alla loro sensibilità unica nel loro cogliere la tensione dialettica che esiste tra le parti e il tutto unificante, e tra le parti combinate, soprattutto tra i due aspetti del segno artistico, il *signans* e il *signatum* ».

secondo un unico e indifferenziato criterio strutturale, porta alla creazione di una serie di piani che si intersecano, si susseguono, si sovrappongono, in una sorta di “griglia ritmica” da cui emergono solo alcuni particolari. Prendiamo ad esempio *L’Africanado (Il torero)* di Picasso (1912). La destrutturazione dell’immagine umana è evidente: il corpo è quasi completamente scomparso, dissolto in unità geometriche elementari che si sovrappongono o giustappongono. Eppure delle forme umane qualcosa è rimasto. Nella parte superiore, a destra, si può ancora scorgere un sopracciglio, più giù i baffi seguiti in maniera asimmetrica dalle labbra. Una linea di circa quarantacinque gradi unisce questo sopracciglio alle labbra passando per i baffi, rinviando in maniera diretta ad un naso. Il volto umano dunque è ancora, in qualche modo, presente in quelli che potremmo definire come suoi elementi base (naso-labbra-baffi) disposti in maniera autonoma l’uno dall’altro. Il volto in sé per sé dunque non c’è; compare però l’*idea* del volto, indicata da quelle tante sineddochi che sono le labbra, i baffi⁴⁸. Ritroviamo un procedimento simile nei *Canti Orfici*: pensiamo alle diverse figure di donne che emergono attraverso particolari isolati del loro corpo. Per esempio Manuelita Etchegaray, che appare al poeta come una linea convulsa e spezzata (la definisce «esile e nervosa») segnata all’estremità superiore dal cappello e dalla piuma di struzzo, e a quella inferiore da piedi “scattanti” (la sensazione di movimento aritmico è forte in queste righe) indicati non direttamente ma metonimicamente attraverso i «piccoli passi». Su tutto, di nuovo, spiccano gli occhi: «neri e scintillanti come metallo in fusione». O in *Scirocco (Bologna)*:

[...] offrendo il contorno della mascella rosea e forte e a tratti la luce obliqua dell’occhio nero al di sopra dell’omero servile, del braccio, onusti di giovinezza: muta [...].

La donna è presentata in una maniera chiaramente linearizzante: il contorno della mascella, il braccio, la stessa luce che illumina gli occhi è definita come «obliqua», quasi fosse una linea retta che parte da essi. Abbiamo parlato di «sodezza e gravitazione» del reale. Ma cosa intende di preciso Soffici con l’affermare che il cubismo tende alla sodezza e alla tangibilità del reale? È lui stesso a spiegarcelo:

⁴⁸ Un simile procedimento di scomposizione metonimica Picasso lo applica anche agli oggetti. Basti pensare, ad esempio, al dipinto *Il violino (Jolie Eve)*, 1912: abbiamo non l’intero strumento ma solo alcuni dei suoi elementi centrali.

Tra poesia e pittura: il *suono nuovo* di Dino Campana

Immaginiamo un paese [...] il pittore cubista vede tutte queste cose come un insieme omogeneo, fisso, corposo, assiso, stabile; e sono queste qualità [...] che vuole rendere [...] uno studio della struttura in generale [...] sarà necessario. Ne ricaverà che la casa, la collina, gli alberi [...] consistono di superfici piane, convesse o concave; perpendicolari, orizzontali o inclinate, aventi fra loro un dato rapporto di proporzioni [...] L'artista sente oltre [...] qualcosa di sostanziale; una pienezza interna [...] che potrebbe spiegarsi in altre infinite superfici [...] Così, ecco che la collina non è più un semplice rigonfiamento del terreno – egli ne intuisce il sezionabile contesto interiore – [...] Arrivato a concepire così la realtà non gli resta che sviscerarla nei suoi nuovi elementi per proiettarne sulla tela il riflesso espressivo, emotivo, e ciò con misure e rapporti adeguati a questo fine, nuovi anch'essi necessariamente; secondo la logica e il ritmo che la natura e il suo particolare temperamento gli dettano. È questo che si deve intendere per interpretazione dei volumi⁴⁹.

Nell'immagine dominano volumi solidi, fortemente strutturati, con una particolare preponderanza dei cubi. Una *morfologia cubica* emerge anche in alcuni passi dei *Canti Orfici*. Tre sono i casi in cui il poeta usa esplicitamente il sostantivo cubo o il suo aggettivo. Nella *Verna*:

[...] così a le creature del paesaggio cubistico [...],

in *Passeggiata in tram in America e ritorno*:

[...] Gli alti cubi della città si sparpagliano tutti pel golfo in dadi infiniti di luce [...] I piccoli dadi bianchi sorridono sulla costa tutti in cerchio [...],

in *Crepuscolo mediterraneo*:

[...] un altro mito si cova che illumina solitaria limpida cubica la lampada colossale a spigoli verdi? [...].

Soprattutto nel primo caso (un paesaggio cubistico) Campana sembra richiamarsi esplicitamente al movimento di Picasso e Braque, utilizzando lo stesso lessico usato dai critici d'arte, primo fra tutti Ardengo

⁴⁹ A. SOFFICI, « Cubismo e oltre », art. cit.

Soffici. E non possiamo non notare la coerenza di questa scelta lessicale con il componimento stesso. Come giustamente notato da Verdenelli, *La Verna* mostra (soprattutto nella costruzione dei personaggi) una tendenza monocromatica⁵⁰ che può essere considerata un ulteriore punto di contatto con il mondo cubista.

2.2 Orfismo e Cubismo orfico

A questo punto si rende necessaria un'ulteriore precisazione. Sappiamo che nel 1912 Apollinaire individua, in seno al Cubismo, una nuova corrente che lui stesso definisce Cubismo orfico, con particolare riferimento all'opera di Robert Delaunay. Più volte, proprio partendo da quest'etichetta di orfismo, che tanta importanza ha avuto nella cultura del Novecento, fin quasi, potremmo dire, a diventare una moda, si è avvicinato Campana a questa frangia. In realtà sarà utile fare alcune distinzioni.

Conosciamo la capitale importanza che, nella poesia di Campana, rivestono i colori, e sappiamo della sua volontà di creare una poesia coloristica, pura. Sappiamo anche però che questa volontà è accompagnata da un senso mistico e dionisiaco. L'orfismo di Campana è possibilità di rigenerazione (prima di tutto spirituale ma che, obbligatoriamente, per compiersi, deve passare attraverso gli strati più bassi della materia), di verità, di spiritualità più profonda capace di superare le circostanze storico-temporali e porsi come esperienza valida per tutti i luoghi, i tempi, gli uomini.

Al contrario l'orfismo di Delaunay si configura in partenza come «pas mystique»⁵¹. Nessuno slancio mistico o spirituale, ma volontà ferrea di raggiungere la purezza assoluta della pittura. Questo vuol dire volontà ferrea di realizzare una pittura che sia unicamente basata sui propri elementi plastici, anzi, su di un unico elemento plastico imprescindibile: il colore. Il colore in Delaunay non ha più una funzione decorativa ma assume una funzione costruttiva⁵². Non più semplice campitura di un sistema di linee

⁵⁰ Basti pensare, ad esempio, al « viso legnoso » oppure ai « toni bruni su toni giallognoli » che caratterizzano le donne de *La Verna* e che sono in sintonia con la tavolozza dalle tinte ocra (o più genere dal carattere monocromatico) dei pittori cubisti.

⁵¹ ROBERT DELAUNAY, *Du cubisme à l'art abstrait*, a cura di P. Francastel, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957, p. 168.

⁵² Conseguenza inevitabile di questa nuova concezione del colore è la progressiva indipendenza dagli oggetti della realtà quotidiana.

preesistenti; è lui stesso e creare (attraverso i suoi contrasti, le sue vibrazioni) il sistema da cui scaturisce l'immagine pittorica. All'interno del quadro il movimento, la profondità, non sono più determinati dai sistemi tradizionali di scrittura pittorica⁵³ (rinascimentali, potremmo dire: contorno, prospettiva...) ma attraverso il gioco dei contrasti simultanei e dei loro rapporti capaci di creare dinamismo e profondità. La purezza della pittura di Delaunay sta dunque in questo: nell'assoluta mancanza di interferenze esterne (letterarie, trascendentali, liriche) con il sistema di relazioni coloristiche che costruisce il quadro e che, a sua volta, è costruito dal quadro (non essendo, quest'ultimo, il risultato di un insieme di leggi fisse e a priori che vengono sovrapposte alla tela indipendentemente da essa). Quella di Delaunay è inoltre una pittura fortemente tesa ad instaurare un dialogo con una società di cui si sente parte attiva: «Elle devient à ce moment la représentation vivante de son époque; elle est humaine, elle devient sociale»⁵⁴. Lo stesso termine orfismo⁵⁵ pare aver il compito di congiungerla alle frange più avanzate della cultura del suo tempo. Lo stesso pittore infatti, parlando della nascita della sua pittura *non oggettiva*, ci dice che Apollinaire, il primo a mettere in circolo la definizione di pittura *orfica*,

[...] voulait que les inquiétudes et les recherches des artistes fassent une masse, un front unique devant l'incompréhension du public et amateurs de l'époque. Il assimilait donc, dans un sens plutôt politique qu'artistique, cette naissance de la couleur, il lui donnait la désignation d'*orphique*, deuxième branche du cubisme [...]⁵⁶.

⁵³ Completa rottura della precedente tradizione, dunque, del resto sull'assoluta novità del suo fare artistico, insiste molto Delaunay stesso che definisce la sua arte « réelle création » che « ne trouve pas son semblable dans la tradition et dans le temps présents, il est, je pense, incompris »; e sulla serie di opere *Finestre* afferma che si tratta di « fenêtres ouvertes sur les nouveaux horizons plastiques ». R. DELAUNAY, *Du cubisme à l'art abstrait*, op. cit., p. 171 e p. 113.

⁵⁴ R. DELAUNAY, *Du cubisme à l'art abstrait*, op. cit., p. 95.

⁵⁵ Delaunay sembra accettare l'uso di un termine particolarmente diffuso nella società intellettuale del termine, più che condividerlo totalmente. Lo stesso Francastel afferma: « Incapable de formuler une théorie de caractère philosophique, Delaunay, lorsqu'il voulut manifester la conscience qu'il avait de son génie, emprunta tout naturellement au vocabulaire de son temps ». P. FRANCASTEL, Introduzione a R. Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, op. cit., p. 31.

⁵⁶ R. DELAUNAY, *Du cubisme à l'art abstrait*, op. cit., p. 172. [Trad: voleva che le inquietudini e le ricerche degli artisti facessero una massa, un fronte unico di fronte all'incomprensione del pubblico e degli amatori dell'epoca. Assimilava quindi, in un senso

M. SPINELLI

Il pittore è calato nel suo tempo, vuole diventarne uno degli interpreti principali e afferma

[...] la haute mission du peintre comme interprète des valeurs sensibles et intellectuelles nécessaires à la prise de conscience de la société tout entière⁵⁷.

Dall'altro lato abbiamo invece un Campana che vuole reagire ad una società che lo rifiuta, che opera un tentativo di ribellione attraverso la degradazione e la violenta distorsione degli elementi principali su cui poggia l'impalcatura della società stessa. Forti differenze dunque. Ma almeno due punti paiono avvicinarli⁵⁸.

Innanzitutto l'importanza data al ritmo che non ordina ma crea l'immagine. I colori sembrano dialogare tra loro, in un continuo contrapporsi, richiamarsi, interagire, sulla base della legge dei contrasti simultanei di Chevreul. Allo stesso modo le parole in Campana paiono richiamarsi l'una l'altra, vibrare, muoversi all'interno di un tessuto sintattico che scardina le codificate regole di costruzione poetica. In più la Tour Eiffel⁵⁹ che interessa Delaunay e che tante volte l'artista ritrae nei suoi quadri non è documento di un preciso istante temporale e storico; è piuttosto l'immagine della Tour radicata nell'inconscio collettivo, vale a dire la forma eterna di quel monumento che acquista valore assoluto e mitico⁶⁰. La vicinanza con le *torri barbare* che affollano lo scenario dei *Canti* è forte e probabilmente concretizza un'esigenza caratteristica degli intellettuali del

più politico che artistico, questa nascita del colore, gli dava la designazione di *orfico*, seconda branca del cubismo].

⁵⁷ P. FRANCASTEL, introduzione a R. DELAUNAY, *Du cubisme à l'art abstrait*, op. cit., p. 10. [Trad: l'alta missione del pittore come interprete dei valori sensibili e intellettuali necessari alla presa di coscienza della società intera].

⁵⁸ Del resto su questa vicinanza tra Campana e Delaunay insiste molto Bigongiari: «[...] 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', la 'poesia musicale colorita' [...]». PIERO BIGONGIARI, «La materia plastica di Dino Campana», in ID., *Poesia Italiana del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1965, p. 45.

⁵⁹ Ricordiamo che a partire dal 1909, Delaunay cominciò una serie di quadri aventi per soggetto la Tour Eiffel analizzata attraverso la scomposizione dei volumi e dei colori.

⁶⁰ Non dimentichiamo che dietro la prima tela raffigurante la Tour Eiffel, nel 1909, Delaunay stesso appone un'iscrizione che recita: «La Tour à l'univers s'adresse».

Tra poesia e pittura: il *suono nuovo* di Dino Campana

primo Novecento: andare oltre il visibile, consapevolezza che quello che si sa (o che si potrebbe sapere) non coincide con quello che si vede. In alcuni casi quest'esigenza è accompagnata da una tensione metafisica, in altri da un rigore scientifico; in alcuni casi tenta di sintonizzarsi sul palpito cosmico, in altri diventa forte istanza sociale. In tutti però c'è una nuova percezione delle possibilità dell'umanità.

Manuela SPINELLI

Université Paris Ouest Nanterre La Défense