

GIOVANNI PACCHIANO

UN'INTERPRETAZIONE SOCIOLOGICA  
DI DINO CAMPANA

Nell'ultimo decennio, la critica s'è dedicata con particolare attenzione alla poesia di Campana, analizzata nella sua genesi, nei rapporti con il patrimonio culturale italiano o estero con cui l'autore è stato a contatto, e nei suoi intrinsechi risultati poetici, come nel recentissimo, persino troppo sottile, libro di Maura Del Serra (*L'immagine aperta. Poetica e stilistica dei Canti orfici*). Per parte mia, vorrei mettere a fuoco un problema che, nonostante un'indicazione specifica dello stesso Campana — il quale, parlando del Leopardi, insiste sulla necessità di una analisi della vita come premessa dell'opera (« La vita di Leopardi nel suo significato », in *Il diario della Nuova Italia*) — è stato lasciato un poco in ombra dagli studiosi. L'esistenza chiarisce qualcosa, anche se, certo, non tutto della poesia, e viceversa; e non solo il cerchio chiuso del proprio 'io', ma anche il suo rapporto col mondo che gli sta attorno.

Insomma, vorrei tratteggiare brevemente la dimensione sociale della poesia di Campana, e il suo ruolo come poeta e come uomo nei confronti del suo tempo. Giacché la giovinezza dell'autore si colloca in una realtà storica, quella di fine Ottocento, che non solo è di crisi di valori; ma che, tra l'altro, con il consolidarsi delle differenze fra le diverse classi sociali e l'affermazione delle borghesie nazionalistiche, mette l'uomo di cultura di fronte alla necessità di scegliere: legarsi a un gruppo, assumere un ruolo, inserirsi in un ciclo produttivo, pro o contro la società; o, viceversa, tentare la strada tipica dell'apolide, dello sradicato. Il che comporta, tra l'altro, una revisione dell'idea tradizionale di poesia, e della sua funzione all'interno della so-

cietà. In un secolo tutt'altro che ironico come l'Ottocento, spicca la tranquilla coscienza dei valori della poesia dal Foscolo sino al Carducci; sino a giungere, per l'appunto, a talune amplificazioni di quest'ultimo: il poeta come vate, interprete della storia; la poesia come dono degli dei, la cui comprensione piena è trasmessa a pochi mortali; la necessità di trovare un punto di contatto fra il poeta come individuo e la nazione, tra il singolo e la realtà storica. E inoltre, la poesia come datrice di prestigio, oltre che d'un'eventuale tranquillità economica; mentre, nello stesso tempo, si considera il poeta famoso come individuo al di sopra delle classi, che può entrare in rapporto con qualsivoglia milieu sociale.

Ma in Europa, dalla generazione a cui apparteneva lo stesso Carducci, o di poco successiva (Rimbaud nasce nel 1854), emerge l'altra posizione, che poi s'imporrà come moda, staccata dalle sue reali motivazioni, tra l'Ottocento e il Novecento: quella esoterica, di distacco dalle strutture borghesi; il che comporta la perdita consapevole di tutta una serie di privilegi, ma consente, almeno, nell'intenzione degli autori, il recupero d'una vera poesia. Non totalmente ignari di simile istanza, in Italia, il Pascoli e il D'Annunzio finiscono per scegliere la strada collaudata, ricalcando, con variazioni, il ruolo carducciano; anzi, mercificandolo il più possibile. Ma la sicurezza economica legata alla poesia comincia a divenire fatto precario, vincolato a una quantità di variabili, tra cui la capacità dello scrittore di farsi portavoce di se stesso, di mescolare senza scrupolo la poesia alla vita, e viceversa; di captare in anticipo, con intuizione di mercato, la direzione dei gusti del pubblico. Sicché, agli inizi del secolo, diminuisce o, in ogni caso, si confonde, la differenza fra poeta vate e poeta esoterico, entrambi travolti dal dilagare di una produzione senza qualità, tanto che le nuove avanguardie storiche dovranno, poi, per non autodistruggersi, recuperare un rapporto, anche se polemicissimo, con la società che criticano. La stagione di Rimbaud e Mallarmé, agli inizi del '900, è tramontata per sempre.

Giunge dunque a Campana, giovane aspirante poeta verso il 1907-08, una serie di dati sulla nozione di poesia, che egli è in grado di elaborare più o meno consciamente; e, innanzitutto, gli si presenta un'immagine di poesia sdoppiata, schizoide; o addirittura tante poesie legate a tante scelte preliminari che, in questo momento, sono anche scelte di vita e di classe sociale. Campana non crede che la poesia possa dar pane; tant'è che,

finito il liceo, decide, senza alcuna vocazione, ma per esigenze pratiche, di seguire i corsi di chimica, che non porterà a termine. Del resto, la sfiducia sulla possibilità di mantenersi tramite la poesia gli sarà confermata dagli scarsi compensi che otterranno, in anni più tardi, i suoi versi. Il patetico e insieme tragico resoconto epistolare della relazione fra Campana e Sibilla Aleramo, in mezzo a spasmi e incomprensioni e liti e riconciliazioni, richiama con cenni continui alla durissima realtà di collaborazioni editoriali sottopagate, di traduzioni-capestro: insomma, la poesia e il mestiere dell'uomo di cultura producono una merce deprezzata. Rimane, agli intellettuali del primo Novecento, e anche a Campana, che tornerà sulla questione negli anni dell'internamento a Castel Pulici, un'altra prospettiva, quella dell'insegnamento. Se veramente il medico Pariani non ha alterato il testo delle 'interviste' a Campana, a un certo punto troviamo: « Volevo studiare chimica, ma poi non studiai più nulla perché non mi andava; mi misi a studiare il piano. Quando avevo denaro spendevo tutto quello che avevo. Un po' scrivevo, un po' suonavo il piano. Così finii per squilibrarmi completamente. Era meglio se studiavo lettere; in ogni caso potevo garantirmi la vita ». È singolare questo richiamo alle lettere, che non compare altrimenti nell'opera di Campana, il quale non ha mai mostrato propensione alcuna per l'insegnamento, tanto più che l'immagine di sé che egli crea nei *Canti orfici* è quella del viaggiatore-mistico alla ricerca dell'iniziazione.

Campana uomo ingenuo non può insegnare; se mai, può imparare e giungere alla verità. Ma la realtà pratica, al poeta condannato all'isolamento del manicomio, appare molto più semplice: « Era meglio se studiavo lettere ». Un dilemma obbligato per tutti gli intellettuali del primo Novecento. La figura del maestro-docente, alla Carducci, è però tramontata. Il Maestro non è più possessore di verità incrollabili da tramandare; ma ripetitore accademico o no (a seconda dei diversi gradi di insegnamento) di nozioni; esponente di una piccola borghesia frustrata in cerca di rispettabilità e rivendicazioni (1). Anche il lavoro dell'insegnante diviene merce e operazione non creativa. Lo comprende bene Renato Serra, nel suo rifiuto categorico di un insegnamento

---

(1) Si vedano soprattutto, nel patetismo dei loro empiti piccolo-borghesi, gli scritti dei compagni o degli eredi della tradizione carducciana — peraltro ragguardevoli nell'applicazione di un gusto ancora sicuro —, ad es. il Nencioni e il Chiarini.

stabile, nello scegliere, come direttore della Biblioteca Malatestiana, il male minore possibile, lo straniamento dal sistema, dal mercato e dalle sue leggi. Ma mentre Serra, per paradosso, ma anche per coincidenza d'opposti, sceglie la professione più stabile e sedentaria che possa esistere, quella del bibliotecario, Campana non ha davanti a sé che l'alternativa opposta, il viaggio. Ma, anche qui, le modalità sono molto diverse da quelle dell'artista dell'Ottocento: non più viaggio aristocratico, d'élite, alla ricerca dell'evasione nell'esotico, come in Chateaubriand e Baudelaire; ma il viaggio dell'emigrante, del proletario prenazionale o transnazionale che espatria nelle nazioni industrializzate d'Europa o verso le Americhe. Se vogliamo credere avvenuto, nonostante i dati approssimativi che Campana ci ha fornito, il viaggio nella America Meridionale, lo dobbiamo ascrivere a quell'ondata migratoria di mano d'opera non qualificata che, fino al 1914, si dirige verso i paesi d'oltreoceano di lingua neolatina, a lavorare, in prevalenza, a costruzioni ferroviarie o edili.

Campana rifiuta, in patria, l'immedesimazione in un ruolo sociale, in una maschera permanente: sicché gli resta il vagabondaggio, di paese in paese, cambiando continuamente ruolo e mestiere: « conosco una musica dolce nel mio ricordo senza ricordarmene neppure una nota: so che si chiama la partenza o il ritorno ». La tematica del viaggio ritorna ossessiva nelle poesie di Campana, sempre legata a intenti metaforici: viaggio verso il destino o verso l'ignoto, come espressione di vitalismo energetico. L'alternativa al viaggio, come emerge dagli *Orfici*, è quella del ritorno alla città, come luogo di sosta e insieme fermento di vita (si spiega così la predilezione di Campana per i porti, e per Genova in particolare); d'altro canto, il porto è per eccellenza, agli inizi del Novecento, il sito tipico della mescolanza di classi, della confusione dei ruoli che si cancellano nella figura del 'viaggiatore'.

Non credo si possa capire il dramma di Campana se non si considera la sua condizione di proletario povero e senza qualificazioni professionali; la sua ansia di autodefinirsi anche socialmente e, nello stesso tempo, l'impossibilità di farlo, perché l'unica via che gli è congeniale, quella della poesia, non glielo può concedere più. Ecco allora la scelta di una poesia in cui vaticinio ed esoterismo si mescolano non con premeditazione, ma perché Campana vuol creare un'immagine singolare di sé. Cesare Galimberti parla molto finemente, nella sua monografia, di « manierismo cam-

paniano » come forma d'esistenza mancata, citando Binswanger; ma mi parrebbe il caso di ricordare per Campana anche il secondo tipo Binswangeriano, la stramberia. Ma in questo caso, stramberia non come nevrosi esistenziale, ma come prodotto di un'impossibile identificazione sociale.

C'è molto orpello fine-Ottocento e kitsch (D'Annunzio, Angelo Conti, Schuré, Merežkovskij, Péladan) nella poesia di Campana, assieme a fonti più nobili (Nerval, Baudelaire, Carducci, Rimbaud, Laforgue, Withman), ma il tutto mescolato in maniera curiosamente naive, senza gradazioni di sorta o gerarchie, come, nella sua fantasticheria, non esistono gerarchie nella stratificazione delle classi sociali. Poiché per Campana il rifarsi alla tradizione poetica precedente vale soprattutto come certificato di nobiltà poetica: Campana proletario ha bisogno di costruirsi un albero genealogico, e prende dove può, a volte anche materiali di scarto (a voler ben vedere, nelle prime poesie degli *Orfici*, ci sono cose di gusto terribile, in chiave decadente); anche se ha la consapevolezza che il prestigio degli antenati è ormai assai debole. Ma, al di sotto di questa patina spessa, i suoi accenti più veri riportano a una realtà di vita proletaria quale in nessun altro poeta italiano del primo 900: il massimo di mimesi del reale tradotto nel massimo d'astrattezza: il porto, la città e il suo tanfo, i vicoli dei bassifondi, le prostitute e le mezzane, gli emigranti, i contadini del vecchio e nuovo mondo, la fiera, i fanali, le navi, le ciminiere; e le citazioni sparse potrebbero continuare a non finire.

Ma queste immagini di vita povera, popolare, riflesso della condizione del poeta, sono composte in un universo rigorosamente autistico, dove ciò che conta non è la cosa in sé, ma lo scenario elaborato, l'effetto prospettico. I paesaggi di Campana sono tanti fondali: vi manca volutamente la vita piena, poiché riprodurla, così com'è, significherebbe per lui trovarsi consapevole della sua condizione di proletario, quella che tenta di rimuovere anche in molte lettere alla Aleramo, la quale, viceversa, gli risponde sciorinando di continuo tutto il campionario di em-piti e sentimentalismi piccolo-borghesi di cui dispone.

Gli *Orfici*, dicevo, nascono, nella coscienza sociale di Campana, come incontro fra una concreta dimensione di realtà e la tendenza a svuotarla da ogni dato autobiografico doloroso. E in questa operazione giovano a Campana due procedimenti continui, legati fra loro, che egli applica indiscriminatamente a uomini e

cose: l'amplificazione e il travestimento della realtà. La vita umile de *La notte*, ad esempio, si metamorfizza nella scena di un rituale orfico: la mezzana diviene « sacerdotessa orientale », « sacerdotessa dei piaceri sterili », « un'antica e opulenta matrona » dalla testa « barbaramente decorata dall'occhio liquido come da una gemma nera »; e la prostituta « l'ancella avida e ingenua » dal « bel corpo agile e ambrato »; « l'ingenua Maddalena dai capelli ispidi e dagli occhi brillanti ». O ancora, nelle pagine successive, la descrizione di un interno sfarzoso di orpelli, sino alla conclusione: « la fanciulla posava ancora sulle ginocchia ambrate, piegate, piegate con grazia di cinedo ».

Si pensi anche alla realtà fuori del tempo, magica di *Viaggio a Montevideo*, in cui i singoli dati, se tolti dal contesto, rimandano a una traversata oceanica di emigranti. L'amplificazione e il travestimento, dunque, e la frequentissima tendenza ad ingigantire, anche fisicamente, figure e cose, inseriti in una ritmazione ossessiva, in una reiterazione di parole o blocchi di parole, grumi di tensione emotiva, fino a costituire veri e propri leit-motiv, con effetti di musica, valgono a sottrarre una connotazione sociale a testi che, di per se stessi, ne sarebbero segnati per sempre. Tra l'altro, tale procedere è più costante e attento negli *Orfici*, là dove nel giovanile *Quaderno* si notano ancora scompensi autobiografici, la rivendicazione generica del proletario che cerca uno sfogo:

La morte magra e seria ha nella voce / Un'armonia che pure io gusto tutta / Ma il mondo grasso l'ha scomunicata / E la disprezza / I ricchi son potenti al giorno d'oggi / Fanno le leggi e decretan la fame / Ai poveretti che cercan nel mondo / Un ideale. (*Il tempo miserabile consumi*);

e trasalimenti realistici percorrono i versi

L'ideale emaciato e affievolito / Va con occhi infantili ed incosciente / Vende [...] / Pei lupanari / Per non toccarlo s'alzan la sottana / Le donne (ibid.).

Ma negli *Orfici* l'esistenza che scorre, vita da angiporto, di città addormentate o al crepuscolo, trova la sua pace nell'immobilità visiva, nell'insistenza sullo scorcio, corredata da un'aggettivazione marcatissima, ossessiva, di stampo decadente, che si impenna soprattutto sui due poli di 'antico' e 'barbaro', a meglio connotare l'operazione d'antiquariato effettuata da Campana,

l'invecchiamento artificiale dell'oggetto o del sentimento, per abolire l'eventuale inserzione del dolore nel suo universo perfettamente costruito.

Così alla fine, tra immagini di città o di montagna, come nel caso de *La Verna*, non c'è differenza sostanziale: « paese barbarico fuggente »; « Catrina, bizzarra figlia della montagna barbarica ». L'inquietudine s'è placata nel sogno rituale dell'orfismo; come compare, del resto, anche in una pagina dei *Taccuini*, *Il secondo stadio dello spirito*, dove si dice: « La vita quale è la conosciamo: ora facciamo il sogno della vita in blocco », dove non vedrei desiderio di evasione, quanto piuttosto d'integrazione onirica alle manchevolezze della vita, al di là dello spazio e del tempo.

Ma l'illusoria pacificazione degli *Orfici*, il riparo programmatico da turbamenti esistenziali o sociali non può durare a lungo: intervengono altri eventi: la guerra, il tramonto della illusione di essere riconosciuto come poeta, l'amore con Sibilla Aleramo. Già nei *Versi sparsi*, e in maniera specifica in *A Mario Novaro* e *Notturmo teppista* si verifica un rigurgito di realismo, corredato nel primo esempio da un'ingenua esaltazione dell'avvenire proletario dell'Italia. Ma è assurdo parlare d'un Campana nazionalista, partendo da questi versi, come lo è altrettanto prendere alla lettera la dedica a Guglielmo II degli *Orfici*, o il loro sottotitolo, dove il poeta allude a se stesso come all'ultimo dei Germani in Italia. Poiché l'ideologia di Campana, vero déraciné che non può reinserirsi, o forse non vuole nemmeno farlo, è molto labile, legata solo all'emotività del momento.

Ho già detto che d'una sola cosa, a mio parere, l'autore si rendeva ben conto; della sua povertà e dell'incapacità di adattarsi a un ruolo. Anche l'amicizia con i futuristi è un tentativo d'identificazione che non può avere buoni esiti. Papini e Soffici rappresentano per Campana un mondo letterario più facilmente accessibile, non accademico, diverso dall'Olimpo chiuso delle università; ma le loro false istanze proletarie, il loro narcisismo becero non possono non infastidirlo. L'apertura al futurismo si limita, in lui, all'accettazione d'alcuni stilemi (l'uso ricorrente, ad es., di aggettivi come elettrico o simili); per il resto, il dissidio è inevitabile, non tanto in nome d'una differente ideologia, quanto per un diverso stile di vita. D'altra parte, gli ultimi anni di libertà di Campana vedono, crollata l'architettura autistica, una disperazione dolorosa che si tramuta nei toni polemicissimi

contro il perbenismo borghese e il trasformismo dell'età giolittiana, in *Prospectus I*, anticipazione geniale di modi del Surrealismo, e in *Prospectus III*, e nelle *Storie I* e *Storie II*. « Mi sono sempre battuto in condizioni così sfavorevoli che desidererei farlo alla pari. Sono molto modesto e non vi domando, amici, altro segno che il gesto. Il resto non vi riguarda. », leggiamo in *Storie I*. O tutti gli altri accenti antiretorici e sprezzanti, quando l'autore comprende che la letteratura è ormai prodotto mercificato: « Viene alle lettere una generazione di ladruncoli. Chi vi insegnò l'arte del facil vivere fanciulli? ».

Negli anni 1916 e 1917 si compie definitivamente la parabola umana dell'autore; non più verso improbabili identificazioni, col tramite della poesia o meno. Nelle quattro poesie per Sibilla Aleramo, in particolare in *In un momento*; e in *Fabbricare fabbricare fabbricare*, s'intuisce una stanchezza, un'ansia di rinuncia e un senso d'impotenza di fronte alla vita. I demoni, accuratamente esclusi dallo spazio degli *Orfici*, cominciano a penetrare nel mondo di Campana. Egli s'illude che l'arruolamento nell'esercito possa risolvere qualcosa; ma viene scartato. Nello stesso tempo, il fallimento dell'amore per la Aleramo viene testimoniato dalle ultime, terribili lettere, in chiave depressiva o d'esaltazione fissata.

Alla fine, il 28 gennaio 1918, l'internamento all'ospedale psichiatrico di Castel Pulici. Ho letto con irritazione via via crescente il libro dello psichiatra Pariani, che ebbe in cura Campana al manicomio. In esso si tenta, di continuo, di dare a Campana quel ruolo, quell'etichetta che nella vita civile egli aveva sempre allontanato, e che ora è costretto ad accettare; ma, in questo caso, è il ruolo di 'matto'. E addirittura, matto per vocazione dall'infanzia, matto predestinato, nell'acribia con cui il Pariani riporta anamnesi remote del 1906, tra cui ve n'è una agghiacciante del prof. Giovanni Vitali: « Si rende necessario il riposo intellettuale, l'isolamento affettivo e morale, e l'uso di preparati bromici. ». O quando, sempre nel 1906, dal manicomio di Imola, il prof. Brugia scrive a Giovanni Campana parlando, a proposito di Dino, del « desiderio vivissimo e quasi eccessivo del malato di uscire di qui ». Ancora dal Pariani si apprende che, nell'aprile del 1909, Campana dimorò 18 giorni nella Clinica fiorentina delle malattie nervose e mentali, uscendone « per 'insufficienza di titolo', cioè perché non era possibile riconoscergli la patente di matto, ottenuta, viceversa, nel 1918.

E mi illudo che, nelle diverse interviste col matto Campana riportate dal Pariani, soprattutto quelle del 1926, sia stato il poeta a giocare lo psichiatra, giacché i discorsi di Campana, che al medico presuntuoso paiono deliri senza senso, conservano, invece, un loro ordinato filo logico. Il leit-motiv dei diversi colloqui è uno solo: Campana rifiuta il ruolo di poeta ed è contento, perché a Castel Pulici ha acquistato un vero ruolo, quello onnipotente di chi organizza l'ordine del mondo. Campana comunica con tutto il mondo con la telepatia, con la suggestione: « La mia vita è di parlare continuamente. ». Ritorna costante nei dialoghi il termine « suggestione », assieme a quello « contentezza ».

Vorrei pensare a queste modalità come all'ultima difesa del poeta di una propria libertà interiore; del resto, come il prigioniero de *Il vagabondo delle stelle* di Jack London, mi pare che egli capisca come l'unica via d'uscita alla pazzia vera, quella della reclusione perpetua, sia la fantasticheria, il costruire mondi immaginari, lo sdoppiarsi in luoghi e persone e fatti diversi; sicché questa forma d'esistenza veramente mancata, perché priva della libertà, diviene la sua unica vita possibile: « Sono abituato ormai a questa vita, non desidero cambiare ». L'adattamento coatto alla struttura manicomiale (quando Campana dice « Sono stato tre anni senza vita in una forma di tortura e di sofferenza » si riferisce forse ai primi anni di reclusione) ha definito la figura di Campana anche nella coscienza dei suoi contemporanei, che l'hanno sdoppiata, spaccata in due parti: Campana prima del 1918 e Campana dopo.

Per questo mi sembra giusto, invece, conservare l'unità della persona per chi ha ottenuto paradossalmente, grottescamente, una sua stabile, definita dimensione umana e sociale solo perdendo, per sempre, il suo rapporto col mondo.