

SANDRO BRIOSI

L'ORFISMO «VISIVO» DI DINO CAMPANA

Campana è un poeta «visivo», non un «veggente», ha scritto Contini; pochi anni dopo Montale è ritornato su questa definizione per sostenere come «le corna del dilemma» non siano inconciliabili. Lo scopo delle note che seguono è tentar di sviluppare le indicazioni di Contini e Montale e di vedere come la visionarietà-veggenza di Campana si manifesti in alcuni caratteri dei suoi testi poetici; in particolare, delle loro immagini metaforiche ed analogiche (1).

Partiamo dal lato della veggenza. L'«idolo» della *Spada barbarica* è un'immagine che irrompe nel testo carica di una violenza espressiva e di una densità simbolica indubitabili. Siamo ben lontani qui da un impressionismo di tipo vociano e si pensa, semmai, ad un Rimbaud associato ad un compiacimento sadico di tipo dannunziano. Ma in Rimbaud, in un visionario «vero», l'immagine si sarebbe ben presto imposta al poeta: la sua carica di significazione e suggestione sarebbe diventata il nucleo intorno al quale altre immagini, altri significati si sarebbero aggregati. Il visionario è in una certa misura schiavo della sua visione; sente che essa ha radici in qualche parte oscura di sé alle cui rivelazioni deve restar fedele perché non può, come Orfeo, rivolgersi direttamente alla loro fonte senza distruggerla. Certo anche l'«orfico» Campana non può esplicitare e razionalizzare il sentimento o l'idea che lo muove. Ma ciò che lo contraddistingue subito è una singolare indipendenza del suo spirito nei ri-

(1) Cf. E. MONTALE, *Sulla poesia di Campana*, in *Sulla poesia*, 1973; G. CONTINI, *D. Campana*, in *Esercizi di lettura* (1938), 1974.

guardi dei propri stessi frutti. Appena scaturita dal profondo, la visione acquista spesso in lui una strana nettezza di contorni, gli si pone davanti con la fermezza di un dato oggettivo dal quale il poeta può distaccarsi fino a giocare con essa un libero e pur drammatico gioco. Campana tende spesso ad assumere, insomma, nei riguardi dei frutti della propria veggenza, l'atteggiamento della rapida e netta notazione impressionistica, visiva, che i vociani assumono spesso nei riguardi delle cose. La sua è una «conoscenza che raccorda il senso ottico al senso orfico», come scrive S. Ramat, aggiungendo una interpretazione «positiva» (essa forse discutibile) del suo procedimento, inteso come via ad un «rapporto "vero" con le cose... sottratto all'ipocrisia del consorzio civile» (Ramat 1978).

Ecco perché l'immagine «tesa e sovraccarica» (2) del «Sangue pagano / paradisiaco sangue» di *Spada barbarica* si pone, all'inizio della terza strofa, come il punto di partenza di una serie di variazioni non disposte (metaforicamente) intorno ad un nucleo ma legate (metonimicamente) l'una all'altra; legate ora dallo sforzo di precisare il contenuto della precedente («Il vostro sangue magnifico e aborrito / Il vostro sangue dolce e soffocante»), ora dall'irrompere di un'immagine imprevista («Clessidra / degli eroi e degli dei»), ora dall'illuminazione di un'analogia svolta poi, con procedimento quasi barocco, in *métaphore philée* («Il vostro sangue che odora di *muschio* / Il vostro sangue *tappeto* regale / Dove si smorza il passo della vita»), ora in uno sviluppo dell'immagine che inizia con un gesto di precisazione "descrittiva" sul quale s'innesta una immagine nuova ed anch'essa inattesa: quella del «re in esilio» che «cammina» sul tappeto di sangue: alla fine dell'ultima strofa il sangue della donna-idolo ritorna ed «io camminerò sopra il tappeto Rosso e movente, come un re in esilio / In un sogno di regno sopra i cieli».

Tutto questo non significa, d'altra parte, che Campana si conceda ad un "automatismo" di tipo pre-surrealista e, tanto meno, che la sua sia una poesia negativa, disgregatrice di tipo pre-dada: anche se nelle poesie del primo Tzara si ritrova un moto, vorremmo dire, di aggressione e disintegrazione del sistema espressivo simbolista che ricorda certi momenti dei *Canti orfici*, soprattutto i momenti del tipo «Ed amo le tue pose schife / O triglia condita al ragù / Di gelsomino bianca e baccalà» (*Specie di serenata...*). Ma per Tzara questo è stato il punto di partenza di un processo destinato a finire nel gesto della negazione più radicale. Il

(2) F. FORTINI, *I poeti del 900*, 1977.

motivo ispiratore di *Spada barbarica*, invece, è abbastanza chiaro ed unitario: si tratta del sogno di un «regno» nel quale la violenza dei rapporti umani si sublima in una dimensione di dolcezza e di eternità. Il fatto è, semplicemente, che quest'unità è costruita man mano dal poeta, nasce gradualmente attraverso una serie di aggiustamenti successivi, non dall'allargarsi concentrico di un nucleo già dato. La linea del lavoro poetico di Campana che qui c'interessa consiste proprio nel ridurre lo spessore, la pregnanza evocativa ed espressiva delle sue visioni, senza però trasformare queste ultime (come farà Ungaretti) nell'essenzialità della «parola scavata in un abisso». La visione non si scioglie in parola, essa continua a porsi davanti al poeta, ad aprire uno spazio di tensione, di ricerca, tra se stessa ed il linguaggio di cui il poeta dispone: solo, Campana tende a togliere ad essa il mistero, la magia, l'orfismo che l'han fatta nascere (da qui tra l'altro la sua distanza da Pascoli (3), per cercar la sua verità su un piano di maggiore rarefazione ed astrazione. Su un piano in cui la profondità «veggente» del simbolo è dominata dalla nettezza «visiva» dell'immagine.

Sono molti, ancora, gli artifici a cui Campana ricorre per ricondurre i frutti della sua veggenza entro i confini dominabili del visibile. Vediamo, come dicevamo, alcuni esempi: senza dimenticare naturalmente che questa direzione di ricerca non esclude affatto né i momenti in cui i frutti della visione ritornano al poeta ridotti a simboli rigidi e noti ed egli cerca di vivificarli con una goffa violenza verbale (4); né il frequente ripiegamento sul «puro» impressionismo visivo e «spiritoso» alla Palazzeschi. Per un esempio si ricordi «Le stelle sono bottoni di madreperla e la sera si veste di velluto» (*L'invetriata*); o ancora si pensi, in *Genova*, ai versi «Velario d'oro di felicità / È il cielo ove il sole ricchissimo / Lasciò le sue spoglie preziose»: dove però la trovata «spiritosa» degli ultimi due versi serve già come «giustificazione» dell'immagine assai più astratta e rarefatta del primo (5). Un'analogia, «brillante» antropomorfizzazione del paesaggio è presente d'altronde anche nei *Vecchi versi* dei *Versi sparsi*: «Esse (le torri di Bologna) parlavano lievi e tacevano: gli occhi levati / Invan seguendo la scia sconosciuta nell'aria / De le parole rotte che il vivendevole vento / Diceva per un'ansia solitaria». Ma, ecco: quell'«ansia

(3) Echi pascoliani, forse, sono avvertibili nella *Poesia facile*.

(4) P.e. vd. *A una troia dagli occhi ferrigni* (*Quaderno*): «L'alto bruciante della vita / Tragicamente come a lionessa / Ti disquassa la tua criniera nera...».

(5) Una superficiale riduzione della «non razionalità» di C. all'«impressionismo» si trova in G. CECCHETTI, *Sulla poesia associativa di C.*, «Lettere italiane», II (1980).

solitaria» (l'ansia del poeta; o del cielo bolognese?) è immagine non più impressionistica, è indicazione di una realtà più pregnante e densa. Quest'ultima però, incastrata entro il quadro descrittivo così netto e concreto, perde ogni suggestività, ambiguità, ricchezza di echi e si può quasi «vedere».

E se può apparire paradossale questa nostra assimilazione dell'astrazione, cui Campana conduce le sue visioni, e della visibilità, è perché si considera il «vedere» come atto di rapporto «diretto» con le «cose», caratterizzato da un'immediatezza e concretezza che mancherebbero agli atteggiamenti in cui si esprime un sentimento, un punto di vista, una valutazione delle cose stesse. In realtà un'attitudine «puramente» visiva nei riguardi del mondo, priva di ogni «sentimento» o «punto di vista» si può definire proprio per la sua astrattezza derivante dal fatto che il soggetto si limita a riconoscere gli oggetti come rispondenti al «modello percettivo» istituito dai codici semiotici in uso e rinuncia a dar loro un «senso» concreto, legato al suo ordinamento intenzionale, non semiotico del mondo (6). Si potrebbe dire allora che lo sforzo di Campana consiste nel render «riconoscibili» gli oggetti nati dalla sua «visionarietà». O, se si vuole, nel «depurare» la dannunziana «cupidigia dell'occhio» che «tuffa in simbolo il reale» (7).

Poco più sopra, d'altronde, la riduzione del simbolo alla nettezza del visibile è attuata sfruttando l'etimologia del verbo «commuovere»: la commozione che anima il cielo di Bologna è il movimento stesso del vento, e «le rosse torri altissime ed accese / Dentro dell'azzurro tramonto commosso di vento / Vegliavano...».

Anche Genova, la città nata dalla più travolgente delle visioni di Campana, sembra far di tutto per rendersi percepibile in una dimensione di realtà precisa e netta attraverso, ancora una volta, un prolungamento della metafora iniziale della «città percossa di suoni di navi e di carri» per cui i vicoli del centro diventano le sue «vene» (ultima strofa); dove è chiaro che le vene non hanno, in sé, alcun significato collegabile, che so, a visioni di sangue o di ferita. La funzione di questa nuova immagine è solo quella di render l'idea della città «percossa» più, diremmo, verosimile, di permettere all'immagine prima d'esser percepita come una realtà quasi letterale.

(6) Vd. su questo U. ECO, *Trattato di semiotica generale*, 1977; S. BRIOSI, *Denotazione, connotazione e metafora*, «Sigma», I (1981).

(7) A. BOCELLI, *Fortuna di C.*, «Letteratura italiana del 900», 1972.

Come la metafora viene privata d'ogni «profondità», così la rapida notazione analogica entra nel discorso di Campana, molto spesso, depurata di ogni effetto brillante, di ogni capacità di sorpresa (si pensi, ancora in *Genova*, alla naturalezza con cui, nel lento ritmo descrittivo, s'inserisce il verso «Negli alberi quieti frutti di luce...»): il visivo e il veggente si trasformano a vicenda per ritrovarsi identici sul piano di un discorso poetico che realizza un equilibrio nuovo e delicatissimo tra l'esigenza della novità e quella della certezza. In questo senso, ci pare, si spiega anche l'uso frequente di sostantivi metaforici seguiti da aggettivi che propriamente si riferiscono al significato letterale: così in la «sinfonia feconda» della febbrile vitalità di Genova ciò che questa attività ha di «musicale» non s'impone, non si allarga in echi e suggestioni, diventa subito un carattere quasi letterale della città. Si potrebbe dire, addirittura, che la poesia di Campana tende a realizzare una catacresi anticipata delle proprie metafore, a vedere il risultato del proprio gesto di donazione di senso alle cose come un dato già fermo e iscritto nell'ordine certo ed intersoggettivo della realtà e del linguaggio; come una realtà «vuota e insieme irradiante» (8).

Si pensi ad un verso come il seguente (da *A Mario Novaro*): «L'oro e l'azzurro dei tramonti decrepiti si è cambiato in verde». Estratti dal contesto, i «tramonti decrepiti» potrebbero ben figurare in una delle poesie tardo-simboliste del primo Marinetti. Ma qui, come fare a non sentire che il motivo tragico e cosmico si prosciuga immediatamente, si riduce a un'essenziale nettezza, così costretto com'è tra le altre, precise ed esteriori, notazioni descrittivo-coloristiche? O ancora (*Il tempo miserabile consumi*), si veda come lo sviluppo della metafora (in sé, ricca di echi e suggestioni) della «morte magra» porti — proprio attraverso l'accumulazione delle notazioni concrete («nella voce», «io gusto») — ad un effetto di astrazione che potrebbe dirsi ermetico; ma ermetico non perché sostenuto da una ricerca di «essenzialità» e «purezza» bensì, al contrario, per eccesso di nettezza e visività: «La morte magra e seria ha nella voce /

(8) Così H. Michaux a proposito della percezione degli oggetti sotto l'effetto della droga. M. DEL SERRA, *L'immagine aperta*, 1973, p. 72 e ss., rileva come questo carattere della condizione psicotica si ritrovi nella poesia di C., ma non l'«assoluta e casuale disponibilità degli oggetti vuoti verso qualunque senso». Sviluppando questo accostamento (suggerito già da GALIMBERTI, *Dino Campana*, 1967) fra C. e il «manierismo» studiato da Binswanger come procedimenti vicini alla schizofrenia, potremmo dire forse che la poesia di C. tende a creare una dimensione di psicosi artificiale in cui l'irresponsabilità e la «certezza assoluta» della visione schizofrenica del mondo intervengono a fissare i simboli nati dalla responsabilità e dall'insicurezza del poeta. Intervengono ad impedire all'«esistere di “dispiegarsi” storicamente» (BINSWANGER, cit. da Del Serra a p. 87), agendo sulle immagini più cariche della realtà esistenziale del poeta.

Un'armonia che pure io gusto tutta».

Se è vero che la metafora è un modo di vedere un oggetto «sotto la specie» di un altro, di porre l'oggetto in una «luce» particolare in cui la scelta, il punto di vista del parlante si esprime, allora la metafora si fonda su un rapporto di «tensione» (9) fra il parlante e la realtà: tensione che nasce dal fatto che il soggetto — mentre riconosce l'«oggettività» e l'«autonomia» della cosa, è insieme cosciente di star gettando su di essa uno sguardo nuovo e «soggettivo». E questa tensione, in fondo, non è che il segno della presenza di un atteggiamento di conoscenza della realtà, idealmente situabile a mezza strada fra il puro riconoscimento, da un lato, della cosa in quanto attuazione delle regole differenziali (come dicevamo sopra) del «codice percettivo» e l'attitudine «puramente» soggettiva, solipsistica, non comunicante per esempio del sogno. Si può allora precisare la definizione già data dello sforzo di Campana, che appare quello di conservare alla realtà la densità significativa che le viene dall'essere, essa, il termine della sua conoscenza intenzionale, ma al tempo stesso di ridurre al minimo la tensione di cui parlavamo, di cancellare quasi o di nascondere lo spazio che si apre fra i due termini dell'atto conoscitivo — il soggetto e l'oggetto, il «veggente» e ciò che egli «vede».

I seni della «matrona di Spagna» del *Viaggio a Montevideo* appaiono al poeta come l'incarnazione di un mondo, il mondo della sessualità e dell'avventura, che costituisce la sua «vertigine». Ma Campana non dice «seni, fonti della mia vertigine» e nemmeno, metonimicamente, «seni vertiginosi». Preferisce scrivere «seni gravidi di vertigine», dove l'aggettivo indica al tempo stesso il peso, la pienezza di quei seni e la loro capacità (potenzialmente contenuta in essi, come il bambino in un ventre materno «gravido») di scatenare nel poeta la passione vertiginosa dell'annullamento di sé. In questo modo Campana trasferisce nel mondo stesso la tensione di cui si vuol liberare, e della doppiezza delle cose — realtà certe ed a sé stanti eppure inafferrabili se non da un nostro punto di vista — cerca di trasferire la responsabilità interamente nelle cose stesse. Il lettore non sa, così, su quale dei due sensi di «gravidi» concentrare la sua attenzione e l'aggettivo — privato d'ogni capacità di svilupparsi, di suscitare echi ed associazioni — impone un'interpretazione che lo riconduca ad un senso «superiore» capace di comprenderli ambedue. Campana non si accontenta, certo, del significato univoco e convenzionale delle parole e la sua poesia mette in moto tutti i meccanismi capaci di aprire il

(9) P. RICOEUR, *La métafore vive*, 1975.

discorso all'ambiguità e alla polisemanticità: ma il suo fine, pare, è poi quello di attraversare questo spazio per giungere ad una univocità nuova, ad una più alta letteralità. A questo suo fine particolare utilizza spesso l'artificio (che percorre, volto a fini diversi, la linea che va dal simbolismo al futurismo) di accostare parole che non legano sul piano immediato della coerenza logica. Altre volte, più semplicemente, la parola è bloccata, costretta a cercarsi un altro senso dall'isolamento in cui è posta rispetto al contesto: è il caso, in *Oscar Wilde a S. Miniato*, dell'aggettivo, ancora, «gravida» nel verso «Nella sera gravida, tra i cipressi».

In altri casi la fusione dell'elemento soggettivo ed oggettivo tra i quali si apre la tensione metaforica si verifica in modo meno diretto, più aperto e drammatico. Si pensi al bellissimo finale di *Genova*: «Nuda mistica in alto cava / Infinitamente occhiuta devastazione era la notte tirrena». Notevole è qui la successione degli aggettivi: il primo (nuda) indica per via metaforica le sensazioni di purezza e sensualità che il cielo provoca nel poeta; il secondo (mistica) aggiunge a quel mondo di sensazioni una qualificazione diretta, esplicita; il terzo (cava) si riferisce alla realtà esteriore, visibile del cielo; l'«occhiuta devastazione» infine (e non, per esempio, «gli occhi devastatori») collabora a rendere il discorso di Campana più netto ed astratto, in modi che indubbiamente anticipano certi momenti più «rarefatti» del primo Ungaretti. Ma in Campana la tensione del discorso metaforico non può spegnersi, ancora, nella «sillabazione» analogica ermetica; e neppure può annullarsi in una visione delle cose sentite come portatrici di ferme verità di cui esse siano il «correlativo oggettivo»; ma nemmeno può richiudersi più in se stessa, acquietandosi e giustificandosi nella contemplazione compiaciuta dei propri simboli e della loro misteriosa profondità.

L'alto grado di sperimentaltà che deriva a Campana da questa sua condizione ci appare più evidente ancora in altri momenti della poesia dei *Canti orfici*. Certo, come diceva Montale, «sono avvertibili nelle sue oscure intenzioni una demiurgia, una ritualità di sollecitatore della poesia che non avrebbero potuto appagarsi sul piano della lirica pura». Ma neppure nella demiurgia egli può appagarsi: sull'immagine sorta dal profondo egli non può fare a meno di intervenire per cercar di dominarla, di girarle intorno quasi avesse paura di cader vittima della propria veggenza e volesse ridurne i risultati alla nettezza della visione. Da ciò nasce, per dirlo ancora con Montale, la sua «poesia in fuga... che si disfà sempre sul punto di concludere»; ma anche, aggiungeremo noi, che «conclude» sempre (o almeno spesso) sul punto di disfarsi. E questo ricomporsi sull'orlo della disgregazione totale potrà esser ben visto, sociologicamente, come la sola soluzione lasciata, nell'universo dell'«equivalenza

generale», a chi non si rassegni a rinunciare alla dimensione della «qualità» e del «simbolo» (10).

Vediamo l'inizio di *Viaggio a Montevideo*: «Io vidi dal ponte della nave / I colli di Spagna / Svanire, nel verde / Dentro il crepuscolo d'oro la bruna terra celando / Come una melodia: / D'ignota scena fanciulla sola / Come una melodia / Blu, sulla riva dei colli ancora trema una viola». Il paragone dei primi versi (come una melodia) restituisce secondo i modi della tradizione le sensazioni di armonica dolcezza che accompagnano lo svanire del paesaggio. Ma ecco, improvviso, lo scatto dell'immaginazione di Campana, che «scherza con le parole, le lascia andar sole... le sente sicure di sé» (11). Entrata nel discorso per le vie convenzionali del paragone, la «melodia» si svincola subito dai legami logico-grammaticali che l'hanno generata e le sensazioni che in essa si concentrano (l'«atmosfera» di solitudine, freschezza e mistero) si esprimono in quel «d'ignota scena fanciulla sola» dove il nesso grammaticale «di» — privo di qualunque univoco significato — sembra testimoniare la volontà impotente del poeta di conservare all'unità libera della sua visione i segni esteriori dell'unità convenzionale del discorso (12). Subito poi, alla ripresa del nesso «come una melodia» segue un nuovo brusco scarto, un nuovo gesto di autonomizzazione della parola «sicura di sé» in quella vertiginosa sinestesia — sottolineata dall'enjambement — «melodia / Blu».

Ma lo «scherzo» non è fine a se stesso, la sua funzione non è puramente negativa: quasi imposta dalle parole «lasciate andar sole», pure la «melodia blu» ritrova un senso nella viola tremante che riprende e riassume il mondo di sensazioni che aveva aperto la poesia. N. Bonifazi (op. cit.) recupera questi versi al significato univoco traducibile in una parafraasi: «io vidi (sottinteso) su la riva dei colli ancora tremare una viola, quasi una melodia blu di una ignota scena infantile solitaria». L'interpretazione è verosimile e confermerebbe in questo caso (ma ciò non vale certo sempre per la poesia di Campana) la tendenza del nostro poeta a recuperare, nel momento in cui «riprende» le immagini «lasciate andare», anche una rarefatta coerenza logica. La presenza di questa, in ogni caso, non è essenziale ed è comunque subordinata alla coerenza estetica del discorso. Se così non fosse, domande ingenuie potrebbero sorgere da questi versi e restar senza risposta. Per esempio: come può Campana

(10) A. MAZZARELLA, *Vita romanzata di D.C.*, «Lavoro critico», XV-XVI (1978).

(11) G. DE ROBERTIS, *Sulla poesia di Campana*, «Altro 900», 1962.

(12) Sulla questione della «coerenza» del discorso di C. vd. L. BONAFFINI, *Ordine e disordine in Campana; «Genova» e la questione della quarta strofa*, «Forum italicum», III (1979).

«vedere» la viola-melodia «celata» dalla bruna terra? D'altro canto, una ricerca della coerenza logica potrebbe anche condurre a interpretare «come una melodia» come un termine di sinestetico paragone riferito allo «svanire» dei colli; la «melodia blu» «riprenderebbe» allora quell'immagine di dolce svanire spostandola sulla «viola».

Questa dimensione dello «scherzo» con le parole che «van da sole» resta insomma fondamentale nella poesia di Campana, che sembra proprio nascer così, dal poeta che lascia andare le sue immagini, se le lascia suggerire da ragioni esterne (un'assonanza, una regolarità ritmica inattesa, un'ambiguità creata dalla sintassi (13)) e poi le riprende e cerca, a posteriori, di adattare al discorso che le ha precedute. Un'anticipazione dei versi che abbiamo ora esaminato si trova nei *Taccuini*: «Ignota la scena fanciulla / La terra felice / Sola: / Come una melodia blu / Su la riva dei colli ancora / Tremare una viola», ed è probabile che essi siano nati come nucleo immaginario autonomo. La rifusione di essi entro il motivo dello svanire dei colli sembra aver lasciato il segno nella ripetizione del nesso tra i due blocchi, «come una melodia»: ripetizione in cui si esprime il gesto compiaciuto dello «scherzo», del suo sperimentalismo non gratuito ma teso quasi in una sfida: una sfida tra la capacità di resistere del sentimento, della visione del poeta e l'autonomia delle immagini che «se ne vanno sole».

In effetti, generalizzando, potremmo dire che lo «scherzare» di Campana col linguaggio ha proprio questo fine: di permettere alla visione, al discorso poetico di formarsi, seguendo le vie tradizionali, per poi fermarlo, sospenderlo e dominarlo riconducendolo entro le linee esatte («visibili») della nuova univocità. È a questo teso gioco del poeta con se stesso, a questa delicata dialettica di lasciare e riprendere (14), e non al presunto irrompere d'una violenza incontrollabile dell'ispirazione, che va ricondotta, anche, la famosa disgregazione del discorso di Campana.

Esemplare, in questo senso, è *La Chimera* dove il discorso è costruito con frasi che ad ogni fine di verso sembrano doversi interrompere, concentrandosi e placandosi l'attenzione del poeta nella contemplazione affascinata delle immagini: anche se il discorso, qui, poi non si

(13) Cf. gli «echi concatenati» di cui parla N. BONIFAZI, «D. Campana oggi», Firenze 1973, p. 67: il quale, pur individuando alcuni meccanismi di questa logica «altra» della poesia di C., tenta poi di ricondurla entro sensi traducibili in precise parafrasi. Ma è significativo che egli debba rinunciare, per *Genova*, a tale «spiegazione» davanti ai vv. «Ora di già nel rosso del fanale...» (p. 74).

(14) Momenti fra i quali si collocano i «salti d'aria, rapide immersioni in un'atmosfera diversa» che separano C. dallo «scavo» degli ermetici (cf. MONTALE, op. cit., p. 257).

spezza e — quando ormai non lo si aspetta più — interviene il verbo («Fosti» al v. 4, «Vegliai» al v. 18) a far tornare i conti della logica e della sintassi. Ma l'unità vera è altrove, è nel richiamarsi vicendevole delle immagini e delle suggestioni che si succedono staccate, liberate dalla coerenza logico-grammaticale, avvolte in una luce di ferma autonoma certezza, di fronte a cui il poeta sembra estraneo, stupito: e che però non rinunciano a cercare una coerenza diversa, la quale resta sempre lì, presente e a portata di mano ma mai veramente afferrabile. Tanto che la successione finale d'immagini, unite in un ritmo martellante dalle congiunzioni e dalle rime, volge a tutt'altro fine il cumulo tipico della «oratio perpetua dannunziana» (15), sembra veramente la reazione rabbiosa del poeta davanti a quell'inafferrabilità; tanto che la chimera che Campana invoca alla fine può vedersi come emblema di ciò verso cui tende la sua poesia: una dimensione di verità interiore svincolata dai legami del discorso, ritrovata nella luce di certezza delle cose (16).

Anche ne *La speranza* le rime sembrano non aver propriamente una funzione semantica. Esse danno ai versi di Campana un sapore quasi di parodia dell'unità poetica tradizionale: di parodia o di tentativo rabbioso, doloroso, non convinto, di attingere per quella via l'unità sempre sfuggente. Il discorso è veramente «lasciato a se stesso» e lo stupore del poeta di fronte alle proprie visioni cede il posto ad un atteggiamento duro, quasi aggressivo: affrontata di petto, l'immagine in questo caso eccede nel suo sforzo di farsi visibile, che si traduce in un gesto troppo brusco («O tu chiomata di muti canti»); oppure — imposta dal «gioco» del poeta con le sue parole — interviene senza ragione, semplicemente suggerita dall'immagine precedente, con effetti di un ermetismo che non ha nulla della sillabazione ungarettiana («Chinan l'ore / Col sogno vanito / China la pallida Sorte»); oppure s'abbandona, rilassandosi del tutto la sua tensione astrattizzante, a facili effetti «impressivi» (17) od oratori («Nei gorghi della sorte!»).

Diversa è la struttura di *Giardino autunnale*. Qui, l'unità ritmica e

(15) Cf. S. COSTA, *D. Campana: un rendiconto dannunziano*, «Paragone», CCCXXX (1977), p. 87.

(16) Ad una lettura condotta con gli «strumenti» di un certo lacanismo banalizzato ancor oggi così diffuso, la Chimera non può che diventare un ottimo simbolo del Desiderio liberato, o dell'inconscio, dell'Altro. Vd. p.e. T. FERRI, *La Notte degli «Orfici» o la scrittura dell'Impossibile allo specchio*, «Nuova corrente», LXXXII-LXXXIII, 1980. Assai più pertinente appare la definizione della Chimera offerta da M. MAGGI, *La contingente eternità de «La Chimera» di Campana*, «Esperienze letterarie», I (1979), come del luogo in cui si compongono le contraddizioni e C. sogna di poter essere «poesia e poeta nello stesso tempo».

(17) Cf. G. BARBERI SQUAROTTI, *Poesia e ideologia borghese*, 1976, p. 231.

metrica, costruita su un succedersi di regolari endecasillabi e settenari, non nasce dalla rabbia o da una volontà di parodia ma da una descrittività precisa («Confusa di rumori / Rauchi grida la lontana vita») e da un'effusione leggermente oratoria («A la terra autunnale / Un ultimo saluto!») che ricordano il Carducci, da molti indicato come uno dei maestri di Campana. Ma poi, introdotto dall'immagine «dechirichiana» e dannunziana delle «bianche statue», ecco lo stacco netto, corrispondente all'irrompere di un verso metricamente inatteso («Volte; e le cose già non sono più»), che introduce in una nuova dimensione: la dimensione abitata dalle immagini nette e ferme, ma astratte, come quell'immagine del coro «E dal fondo silenzio come un coro / Tenero e grandioso / Sorge ed anela in alto al mio balcone». Ritradurre nei termini di una visibilità, per così dire, di primo grado quest'immagine nata dall'immobilizzazione impressionistica di una «visione» è impossibile: è impossibile, cioè, «vedere» nel senso proprio quel coro: vederlo, per esempio, come formato da luci e colori della natura armonizzatisi d'improvviso intorno al poeta. Suggesta, forse, per analogia o contrasto dai «rumori rauchi» della vita reale, l'immagine, se così ancora la si può chiamare — del coro diventa portatrice di un'indicazione ferma ma del tutto disincarnata, astratta appunto, chimerica, di armonia ed unità. L'immagine vive ormai «per conto proprio»: suggerita dal puro gioco fonico dell'iterazione della «a», l'immagine seguente entra allora con facilità nel discorso, accordandosi subito all'aura atemporale che lo avvolge. In quest'aura, profumata da un metafisico «aroma d'alloro acre languente», Campana può abbandonarsi all'illusione, può dire di aver visto — senza paura di profanarla in una forma troppo concreta — la Chimera: e la poesia si conclude così su due versi, ancora, distesamente carducciani: «Tra le statue immortali nel tramonto / Ella m'appar, presente».

Che il procedimento astrattivo, la ricerca di un discorso poetico costruito con immagini senza spessore sia un carattere essenziale della poesia di Campana si può verificare, qui, anche attraverso un confronto di *Giardino autunnale* con la sua versione del *Quaderno, Boboli*. In quest'ultima, l'«Ella» con cui si conclude il *Giardino* è ancora una figura «reale» (18): il ricordo della donna si fa strada tre volte, mescolandosi alla descrizione della realtà presente alla nostalgia del suo «profumo biondo»: e in questa sinestesia un po' di maniera lo sforzo astrattivo del poe-

(18) Per lo più, notava già A. FRATTINI, *Critica, struttura, stile*, 1977, p. 136, il lavoro di revisione di C. va nel senso dell'«indugio derealizzante... sul reperto immediato».

ta si rivela, come nel successivo «ribelle sguardo d'oro», al livello non ancora della struttura compositiva ma della singola immagine. E, sia detto tra parentesi, non è escluso che agisca in casi come questi l'esempio dell'analogismo futurista, del gesto duro, ordinatore e conquistatore, privo di inquietudini e di «sfumature», dell'accostamento delle «cose distanti» (Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*). Ma questo gesto non può allargarsi, in Campana, alla «gradazione di analogie sempre più vaste» di cui parla Marinetti perché al nostro poeta manca del tutto la fede in una sostanziale omologia tra le reti d'immagini «lanciate nel mondo dei fenomeni» e gli «impulsi direttivi della materia». L'universo su cui Campana getta le sue tese e timorose reti è, sempre, soltanto quello della sua «veggenza».

In *Boboli*, infatti, la «fanfara straziante» e l'invocazione della donna perduta danno ancora verità psicologica all'intera situazione, tanto che la tristezza del passato che non torna può esprimersi in un'immagine gonfia come quella del fiume che «portava silenzioso / I fasti d'altri tempi». Mentre nel *Giardino autunnale* i toni più oratori, nonostante la loro energia carducciana («Alla terra autunnale / Un ultimo saluto! ... Grida al morente Sole / Che insanguina le aiole») risuonano anch'essi in un'atmosfera distaccata, astratta, così privi come sono di ogni riferimento ad una situazione psicologica riconoscibile. Riconoscibile e «reale», in *Boboli*, è anche la funzione svolta dall'alloro (19): «Io m'affaccio a un balcone / E m'investe suadente / Tenero e grandioso / Fondo e amaro il profumo dell'alloro»: il sentimento di una gioia piena ed improvvisa, inquietata dalla coscienza della fragilità spettrale che le viene dal suo trar vita dalla memoria, prende corpo ancora in una situazione concreta: un profumo sentito da un balcone. Potremmo dire che qui ci troviamo ancora di fronte a una metafora, a un oggetto che significa qualcosa d'altro da sé: mentre nella redazione dei *Canti orfici* è più chiara la tendenza di Campana verso immagini che non rinviando ad altro, che si identificano con il loro significato (20). Il «coro» e l'«aroma d'alloro» non prendono corpo nella nostra immaginazione affinché possiamo, poi, co-

(19) Che conferma l'origine dannunziana del motivo di questa poesia: cf. COSTA, op. cit., p. 84.

(20) Cf. GALIMBERTI, op. cit., p. 123: «Da una redazione all'altra l'elemento autobiografico e sentimentale è scomparso e la lirica ha acquistato un ritmo come di fenomeno naturale». Per N. BONIFAZI, *Dino Campana*, Roma 1964, p. 175, si passa da una «decadente deflorazione dei sensi» alla «forma assoluta». Un'interpretazione benjaminiana di questo appiattimento dei simboli (che «non alludono più a niente, sono la Forma») che s'opponesse alla totalità dell'«ideologia» si trova in A. ACCIANI, *La «gaia» poesia. Appunti su Campana*, «Nuova corrente», LXXXVIII (1979), p. 134.

gliere al di là di essi il loro senso. Non si «vedono» e non si «sentono» perché lo scopo ultimo di Campana è di far sì che si veda, che si colga in un'immediatezza senza ambiguità il senso stesso. Ma: scopo ultimo, ripetiamo, non fine primo, come nella poetica della parola di Ungaretti: dietro ogni immagine, anche la più disincarnata, di Campana non c'è la ricerca del silenzio, non c'è la «partenza da zero» ma l'urgenza e la piechezza di un sentimento che cerca di possedersi. Campana insomma tende, come all'orizzonte del suo lavoro poetico, verso il luogo da cui Ungaretti comincia: e vi tende appunto, come scriveva Bo, dall'interno di «un vuoto fra il canto pieno della grande poesia dell'Ottocento e la partenza di Ungaretti, avvenuta da zero» (21). Lo «sciogliersi di tutto l'uomo nel linguaggio» (22) è il suo punto d'arrivo, non il suo punto di partenza.

Ancora più esemplare è *La sera di fiera*, in cui la coerenza logico-grammaticale è assicurata dal ritorno, al 15° verso, delle parole iniziali che il cuore dice al poeta: «non sai?». Ciò che il poeta non sa, ciò che il poeta sospetta è che la sua Chimera «è morta». Ma ecco: tra il sospetto iniziale e la certezza di quella morte, in questo spazio libero dalla coerenza che lo obbligherebbe a dire se è, il suo, un sogno o un desiderio ancor realizzabile, in questo spazio la figura della «rosabruna incantevole» prende forma, man mano, in un discorso in cui la successione delle congiunzioni (E dagli occhi... E tu seguivi... E solleva... E il profumo... E bianca) è formata da altrettanti scatti della fantasia che rifiuta ogni volta di ricadere al livello di quella coerenza, che pure l'attende, paziente, fino a riemergere al 15° verso. Ognuno di questi scatti sposta l'attenzione del poeta da se stesso (E tu seguivi... Che tu amavi) alla figura della donna (E solleva vagare... che solleva passare) esprimendo così l'impossibilità di distinguere, una volta che si è presi nella dimensione della Chimera, della poesia, tra il soggetto e l'oggetto della visione: cioè appunto tra la piechezza e la realtà del desiderio e la certezza atemporale del sogno. «Non amore, non spasimo, un fantasma / Un'ombra della necessità che vaga / Serena e ineluttabile per l'anima» dirà Campana in *Donna genovese*. La «rosabruna incantevole», infatti, è una presenza umana che dà vita e senso al mondo intatto della natura, «incantava la rosea / Freschezza del mattino»; tu però, dice a se stesso il poeta, «seguivi nell'aria / La fresca incarnazione di un mattutino sogno»; ma, egli aggiunge subito, il so-

(21) Cf. C. BO, *Introduzione ai Canti Orfici*, 1972.

(22) Cf. R. JACOBBI, *Invito alla lettura di C.*, 1977.

gno non crea la Chimera; il sogno (e si tratta, poi, veramente di un suo sogno, o non piuttosto di qualcosa di esterno e reale, di un «profumo»?) si limita a «velare» le «stelle» e a permettere che la Chimera appaia, «silenziosa / E bianca come un volo di colombe». In fondo l'aspirazione di Campana, la sua Chimera, non è che un silenzio in cui le cose stesse parlano cancellando ogni distanza, ogni tensione con l'anima del poeta che vuole non saper più se egli vede o se sogna, perché le cose stesse parlano in lui (23).

La sua Chimera non fa parte della storia: per questo, Campana può dire che «non è nata eppure è morta». E a questa morte, a questo tramonto della speranza nel miracoloso equilibrio non può che seguire il caos, la «fiera della perfida Babele» in cui la «sinfonia» futurista dei rumori e dei suoni della città riappare in una luce grottesca di estraneità. Rotto l'incanto del silenzio, a Campana non resta che reimmergersi nel caos o abbandonarsi al patetismo della «canzone da tre soldi» (24) della strofa finale dove, visto dall'interno del mondo reale e babelico, il sogno del poeta non può che apparire come una «canzonetta volgaruccia» che «era morta»; e allora il poeta «è pronto ancora una volta alla partenza e all'addio» (25), è pronto a reimmergersi nella «volgarità» della vita che è l'altra faccia del «silenzio» che egli cerca in essa.

Il «gioco» astrattivo messo in moto dalla poesia di Campana si rivela ancor meglio in *Viaggio a Montevideo*. Svaniti i colli di Spagna, subito s'impone l'immagine così campaniana del volo silenzioso degli uccelli. «Pure i dorati silenzi ad ora ad ora dell'ale / Varcano lentamente in un azzurreggiare»: silenzio, volo e viaggio sono i motivi messi in gioco a costituire un'immagine resa già astratta, non descrittiva dal non esser le ali, ma i silenzi, il soggetto della frase: dove ritroviamo l'artificio, frequente in Campana, della trasformazione in sostantivo dell'aggettivo che qualifica l'oggetto concreto a cui si riferisce; procedimento, questo, il cui effetto di astrazione è simile a quello ottenuto — altre volte — sostituendo alla cosa l'azione con cui essa si identifica (è il caso del «torreggiare bianco» di *Genova*). Basti pensare, per un altro esempio, alla «bianca gioventù in colonne» di *Firenze* in cui alla fusione dell'astratto e del concreto, del visivo e del visionario collabora anche l'artificio opposto di

(23) È questa aspirazione che conduce l'immagine di Campana a vivere nella dimensione effimera in cui la poesia opera una «metamorfofi che include insieme il dato e il segno»: così si esprimeva M. Luzi nella sua relazione a questo Convegno.

(24) JACOBBI, op. cit.

(25) Ibid.

quel «bianca», indicazione materiale e visiva trasferita dall'oggetto reale — le colonne — al concetto — la gioventù — che ne è stato ricavato. Cosicché veramente il colore non ha più nulla di «impressionistico» e si carica tutto della tensione verso quella univocità «altra» che può esser vista (in una prospettiva un po' «complice», che prende forse troppo sul serio il misticismo che funziona da sovrastruttura ideologica della ricerca campaniana), può esser vista come «allusione» del colore «a una propria turbata, primigenia purezza» (26).

I «dorati silenzi», tuttavia, sono ancora all'inizio (silenzi dell'ale) indicazione degli uccelli. Rifuggendo da quel tanto di precisione che ancora abita l'immagine (dunque di presenza ancora, nell'immagine, della realtà esistenziale che ha dato vita alla visione), ecco allora Campana spostare leggermente il tiro: «Dai più lontani silenzi / Ne la celeste sera varcan gli uccelli d'oro», e qui il silenzio è il luogo, lontano e misterioso, da cui gli uccelli provengono. Ma, subito dopo, ecco: «la nave / Già cieca varcando battendo la tenebra / Coi nostri naufraghi cuori / Battendo la tenebra l'ale celeste sul mare»: dove la realtà del volo, del silenzio, del varco non s'incarna più negli uccelli ma nel buio della notte in cui s'identifica (coi nostri naufraghi cuori) la soggettività del poeta: e questo grazie, anche, al rallentamento del discorso che apre al proprio interno momenti di sospensione che rendono possibili accostamenti nuovi e liberi dai vincoli della sintassi. Così, leggendo «la nave / Già cieca varcando battendo la tenebra...», è la nave, all'inizio, che «varca»: e nella coerenza poetica istituita da questi versi (che è «ambigua», si sa, ma solo in rapporto alla coerenza dell'altro discorso che la traduce in parafrasi) la nave, il volo, il viaggio, la tenebra e il silenzio costituiscono gli elementi di un'unica realtà, di un'unica visione (27).

Il «palpito struggente e smarrito» che sostiene le immagini «accese e spente al pari di fuochi fatui» di cui parlava Solmi (28) a proposito di questi versi nasce proprio così: lo struggimento è il segno della presenza d'una immagine viva nella memoria del poeta; lo smarrimento deriva dal suo sforzo di liberarsene, di scomporla e ricomporla su un piano diverso

(26) P. BIGONGIARI, *La materia plastica di D. Campana*, in *Poesia italiana del 900*, 1960. In questo senso ci pare che la poesia di C., più che come luogo di liberazione nel «primigenio» (o nell'«autentico» come dicevamo all'inizio a proposito di Ramat) si possa ben definire come la «tragedia di non poter dire... della trasgressione impossibile» (BARBERI SQUAROTTI, op. cit., p. 220).

(27) Più di queste interpretazioni «ottimistiche» ci sembra perciò convincente quanto scrive FORTINI (op. cit., p. 25) sul ritmo di C. che «precipita in ammassi verbali ansimanti, corse catastrofiche e suicide entro il buio».

(28) Cf. *Scrittori negli anni*, 1963 (Scritti su C. del 1928, 1942, 1953).

in cui essa, senza cancellare i suoi legami con quella memoria, possa porsi, nuova e libera, davanti a lui. Per ciò Campana non è un frammentista, ma un frammentario, come ancora scriveva Solmi nel 1944: «il suo frammento non appare concluso in sé... ma come brano d'un organismo che il lettore non sa però immaginare». L'unità della poesia di Campana, in effetti, non si immagina: essa si colloca al limite di tutti i frammenti d'immagini che suscita nel lettore.

Diversa è la dialettica di realtà e sogno in *Genova*. L'«anima», all'apparire della città, era immersa nella dimensione «metafisica», abitata da statue superbe, di un «verde / sogno»: dove nessuna tensione metaforica corre tra aggettivo e sostantivo, nessuna «scintilla» scocca fra i due termini «lontani», riuniti sul piano d'una nuova astratta letteralità. Il sogno d'altronde è fermo e netto davanti al poeta, è già vissuto come un'opera d'arte di cui non si sente più responsabile: esso è infatti «illustrato» e le fonti e le sfingi che lo riempiono sono metafore private al massimo grado di suggestività, nella loro tensione verso l'unidimensionalità del simbolo diventano gli emblemi trasparenti e chiarissimi (al limite dell'allegoria) del mistero. Allora, «dai segreti dedali uscii»: gli ultimi echi del sogno sembrano, nella realtà, incarnarsi nel suono e nella spuma delle onde del mare. Nobilitata, così, dalle tracce, che essa conserva in sé, del mondo verso cui l'anima era «partita», la realtà di Genova può riconoscersi per un momento (la seconda strofa, la «febbre della vita» della terza) in una celebrazione di sapore quasi futurista. Ma subito dopo il poeta torna a sentire che lui (Io e la sera ambigua) è la sola fonte dell'incontro; egli allora si concentra su di sé e tenta di ricondurre la realtà che lo circonda all'unità di una «visione di Grazia». Da ciò le ripetizioni, le continue interruzioni e riprese della 4/a strofa: altrettanti sforzi vani di rimettere in moto, di ridare unità e di lanciare sul mondo il discorso che è rimasto rappreso, bloccato nelle disgregate immagini dell'«alto sale», delle «ali rosse dei fanali». Ma fuori dal verde sogno, nella realtà cruda della Genova reale quell'unità resta irraggiungibile: ed ancora una volta la musicalità cantabile dei tre versi «citati» («Come nell'ali rosse dei fanali / Bianca e rossa nell'ombra del fanale / Che bianca e lieve e tremula sali») ha il sapore del patetico ripiegare del poeta sulle forme più credibili dell'unità antica.

Perché la tensione astrattizzante e — quando questa fallisca — il gesto dell'iterazione scattano in Campana a partire da una realtà concreta, sensualmente partecipata, sulla cui pregnanza esistenziale e simbolica egli interviene per ricondurla, dove riesce, a nettezza di visione. Questo, ripetiamolo, è il suo punto di partenza, e non l'autonomia «frammentaria» dell'impressione né la sacralità della parola «scavata». Di questo ci

si può rendere conto, ancora, confrontando il testo dei *Canti orfici* con i precedenti, dove esistano, del *Quaderno*. Per i versi ora citati si vedano i versi 13 e seguenti di *Pei vichi fondi tra il palpito rosso* dove si scopre, per esempio, che l'origine della «bianca visione di Grazia» è una riconoscibile «apparizione» d'una «grazia lombarda... dolce e querula» (29).

Ma rotto ormai, nei *Canti orfici*, ogni ponte con la coerenza logico-descrittiva, il discorso può riprendere movimento grazie a spostamenti suggeriti magari dalla semplice ripetizione della parola: il «bianco», il colore della «visione di Grazia», ha cercato di riconoscersi nell'ombra, ora cerca se stesso — riprendendosi — nell'«eco attonita» che «rise». Campana sente però che questo riso, questa gioia non hanno luogo nel mondo e sono ancora il frutto del «sogno». I «rumori» «frananti» del mondo esprimono questa coscienza con il loro «chiedere» «se dal mare / Il riso non saliva... / Chiedendo se l'udiva / Infaticabilmente / La sera: a la vicenda / Di nuvole là in alto / Dentro al cielo stellare». Ed anche qui le immagini sono ricondotte al grado massimo di rarefazione e di nuova univocità: private di spessore, di gravidanza psicologica esse possono inserirsi (come quel «riso» che deve «salire» dal mare) entro i netti contorni della visibilità: di una «fissità illusoria e sublime» (Solmi 1944).

È così che Campana riempie il «vuoto fra il canto pieno della grande poesia dell'Ottocento e la partenza di Ungaretti, avvenuta da zero». E in questo, forse, sta la sua «modernità»: nel movimento vertiginoso, ricco di cadute e di grandi risultati, che rifiuta le soluzioni del canto ma anche quelle dell'essenzialità, della «parola». Di un discorso che — diviso tra gli slanci della visione e le certezze del visivo — offre al lettore l'esempio di una scrittura concepita, forse contro l'aspirazione dello stesso Campana, non come un messaggio di verità ma come un luogo di ricerca nel quale non le verità «profonde» della vita si esprimono, ma le sue tensioni, le sue contraddizioni, le sue impotenze.

Qualche osservazione ancora, per concludere, su *Oscar Wilde a San Miniato*, basata su una situazione non lontana da quella del *Giardino autunnale*: il mondo dei «rauchi» rumori della vita da cui il poeta si allontana (qui, i «ragazzi accaniti briachi di beffa») e, opposta ad esso ed accompagnata dai segni del miracolo (il «bianco chiostro sepolcrale», l'alloro), la dimensione del sogno sublime, del contatto con la chimera. A prima lettura, il testo si rivela carico di un linguaggio «visio-

(29) Un'accurata rassegna delle varianti di *Genova* si trova in P. CUDINI, *Dinamica e figuratività del linguaggio poetico. Ipotesi su «Genova» di D.C.*, «Ann. Sc. Norm. Sup. Pisa», 1978, n. 2.

nario» (città fantastica / Soffio glorioso / Sogno sublime) non privo di una certa sostenutezza carducciana (il solenne enjambement «l'alto / Soffio glorioso»); ma questo linguaggio entra presto in un rapporto stretto — tipicamente campaniano — con le immagini più crudamente visive (nero naviglio alberato di torri), pronte a trasferire la loro nettezza di contorni su un piano più astratto (battello bruciato tra l'alto soffio...) dove più nulla resta da «vedere» nel senso proprio, e ciò che rimane è il senso più rarefatto e chimerico di cui l'immagine era portatrice: il senso astratto, vorremmo dire, del nero e del bruciato di cui già la prima immagine («visione» e non «impressione» diretta) era carica. In quest'atmosfera astratta, Campana può allora ridare un senso nuovo anche agli elementi carducciani del suo discorso: la solennità descrittiva dell'«alto/soffio» diventa una solennità «metafisica» in quell'immagine dell'«alto/soffio del ricordo» nella quale il senso «realistico» (si tratta dell'odore dell'alloro che ventava dall'alto) si riduce a semplice occasione d'una metafora attraverso cui Campana riduce all'«essenzialità» non le «parole» ma le cose della sua visione (30).

Parallelo al processo di depurazione della visione e di frenaggio, così, del tono alto del discorso entro le linee dell'astrazione, è poi lo sforzo del poeta di annullare i confini tra la propria realtà di individuo e lo spettacolo della città incendiata dal tramonto, trasfigurata in simbolo d'una tensione autodistruttiva verso la bellezza atemporale della chimera. La fusione avviene alla fine, quando la città s'è ormai disincarnata e liberata di tutti i tratti descrittivi (i suoni sordi, le linee di fuoco dei primi versi), divenuti la «funebre febbre incendiaria» (v. 13) e trasformati infine nell'astratto battello bruciato. «Io salivo», «io cogli occhi rivolti alla funebre febbre», «gridai o città»: l'«io» a questo punto ricompare per far posto al «sogno sublime di tendere in fiamma / I corpi alla chimera non saziata» dove il poeta s'è fatto carico ormai dell'«amarissimo brivido funebre» (si noti il piano astratto su cui si colloca l'aggettivo, suggerito dall'amaro odore dell'alloro e qui incapace d'esser interpretato come in-

(30) Certo, non mancano i casi in cui l'oratorietà carducciana non riesce a superarsi verso la dimensione «metafisica» e resta il supporto di una serie d'immagini che «riassumono» troppo rapidamente il senso dei versi precedenti: così l'incendio di *Firenze vecchia* si colloca, se confrontato con quello di *Oscar Wilde a San Miniato*, su un piano di allegoria facile e gridata: «O ferro o sangue o fiamma è tutto fuoco / Che brucia la viltà dentro le vene!». In altri casi, la trasformazione della «visione» in «cosa» si verifica troppo bruscamente dando forma a paesaggi un po' rigidamente allegorici. Così nei primi due dei seguenti versi di *Marradi*, mentre nei seguenti si ritrova la visibilità astratta tipica di Campana: «Vita e sogno che in fondo alla mistica valle / Agitate l'anima dei secoli passati: / Ora per voi la speranza / Nell'aria ininterrottamente / Sopra l'ombra del bosco che la annega / Sale un lontano appello...».

dicazione d'un concreto stato d'animo del poeta); brivido funebre che è certamente quello del poeta poiché si pone (si ricordino i vv. 2 e 3, «io salivo davanti / A te») «davanti all'incendio sordo» (nella scomposizione e ricomposizione «cubistica» (31) dell'immagine, il «sordo» ritorna qui dai «suoni sordi» del v. 1); incendio sordo e «lunare»: totalmente bruciata ormai, potremmo dire seguendo la «logica» veggente di Campana, la città s'è fatta fredda e non rappresenta più la tensione verso la chimera, che si è trasferita nel poeta, ma si trasforma, al contrario, nell'incarnazione della chimera stessa.

(31) Per l'accostamento di C. ai procedimenti cubisti cf. S. RAMAT, *D.C. nella tradizione novecentesca*, «Protonovecento», 1978. Pertinente ci pare anche l'omologia posta tra l'«armonizzare astrattivo» di C. e la pittura metafisica (vd. DE ROBERTIS, op. cit. e MONTALE, op. cit.). Sulle varianti di questa poesia vd. E. TADDEO, *Un gorgo di varianti in D.C.*, «Filologia e critica», I (1979).