

IL VIAGGIO MITICO IN SUD AMERICA. DINO CAMPANA – UNA SOVVERSIONE NON SOLO LETTERARIA

Natália Rusnáková - Fabiano Gritti - Monika Pamulová-Šavelová

Katedra romanistiky, Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre,
Hodžova 1, 949 74 Nitra, Slovakia

nrusnakova@ukf.sk – fgritti@ukf.sk – mpsavelova@ukf.sk

Dino Campana's mythical journey in South America. A literary and personal subversion

Abstract: The paper focuses on the background to the cultural and literary reception in modern European societies which was, because of common aesthetic and ideological roots, formed by idealist thinking, later modified by phenomenological reduction, prepared to receive some of the literary production of Dino Campana. Even if interpreted as a precursor of the Italian literary avant-garde almost immediately, aiming to actualize the national literature and culture within the modernist European frame, Campana's reception was highly ambiguous as regards the critical evaluation of his poetry. The perception of his orphic and impressionist poetic work was conditioned by the lack of critical interpretations even in the Italian ambience, but the legend of the poet's personality gained him a place in every cultural panorama. The article also centres on Campana's journey to Argentina and Uruguay and on the topic of the memory of South American natural and cultural phenomena, which Campana transformed into poetic images in his most discussed texts of *Canti Orfici*. The legacy of the inner experience of some South American geographical places and cultural contexts is transformed into a poetic image of a mythic illusory South, discussed in terms of its motifs and poetic contents. It is assumed that Campana's poetry, by motifs legated to the South American ambience, is an exquisite example of the transformation of the memory in the mythopoietic process, where both the conscious work on expression and unconscious psychic conditions of the author are reflected in a poetry which is considered unique and inimitable within the early 1910s.

Keywords: literary impression; memory; mythologizing process; poetic visualization

Riassunto: Il saggio che proponiamo studia la ricezione dell'opera di Dino Campana in relazione con il retroterra culturale e letterario delle moderne società europee, le quali, grazie a radici estetiche e ideologiche comuni, influenzate dal pensiero idealista e poi corrette dalla riduzione fenomenologica, si dimostrarono pronte a ricevere la produzione letteraria

di Campana. Anche se venne da subito ritenuto un precursore dell'avanguardia letteraria italiana, movimento che voleva aggiornare e modernizzare la letteratura e la cultura nazionali, la ricezione dell'opera di Campana presentò non pochi elementi di ambiguità. La sua poesia, in ogni caso, è stata rivalutata dalla critica successiva: se in un primo momento la percezione del suo lavoro orfico e impressionista era condizionata, nello stesso ambiente italiano, dalla carenza di letture critiche, la leggenda della straordinaria personalità di Campana ha finito per guadagnargli un posto di rilievo nel panorama culturale internazionale. Il saggio tratta, altresì, del famoso viaggio di Campana in Argentina e Uruguay e della memoria fenomenologica naturalistica e culturale legata all'America del Sud, trasformatasi poi nel peculiare linguaggio poetico dei testi più discussi dei *Canti orfici*, in cui la relazione tra l'esperienza interiore di alcuni luoghi geografici sudamericani e di alcuni richiami culturali è stata trasposta nell'immagine poetica di un Sud mitico e illusorio. Possiamo quindi assumere che la poesia di Campana, in virtù dei motivi e delle immagini legati all'ambiente sudamericano, sia uno squisito esempio di trasformazione della memoria nel processo mitopoietico. Sia il lavoro cosciente sull'espressione sia le condizioni psicologiche dell'inconscio dell'autore si riflettono in una poesia considerata unica e inimitabile nel panorama letterario del primo decennio del Novecento.

Parole chiave: impressionismo letterario; memoria; mitopoiesi; visualizzazione poetica

1. Introduzione

Il fondo ideologico comune che ha permesso l'evoluzione interconnessa delle singole correnti letterarie nella prima metà del Novecento è stato plasmato in modo rilevante soprattutto dai principi fondamentali dell'estetica idealista di Benedetto Croce e dal pensiero fenomenologico, recepito e divulgato in ambito italiano da Antonio Banfi e, più tardi, da Luciano Anceschi. Tali fondamenti di estetica stanno alla base della produzione letteraria del periodo tra le due guerre mondiali e hanno altresì plasmato i modi di ricezione da parte delle culture nazionali europee ed extraeuropee, in tal modo connesse tra di loro da invisibili fili estetici e ideologici.

Benedetto Croce, con la sua *Estetica* (1^a ed. del 1902), ha creato le basi pratiche dell'estetica idealista, che influenzò e in certa misura condizionò tutte le diramazioni dell'arte moderna fino alla fine della seconda guerra mondiale. Tale pensiero ha plasmato la percezione e la creazione della poesia pura e delle correnti ermetiche, di carattere astratto e socialmente disimpegnato. L'arte come visione o intuizione pura non è soggetta ad alcun criterio di produzione né di percezione né di valutazione razionale. La sua sostanza rimane priva della componente materiale e formale, essendo inaccessibile a qualsiasi gnosi. L'arte, secondo Croce, può essere presente in un'opera, ma la sua presenza non dipende né dall'intenzione dell'autore, né dalla volontà del percipiente di vivere l'esperienza artistica. Nel caso dell'arte letteraria, il suo linguaggio viene ridotto così solo all'espressione estetica: il suo contenuto non ha niente a che fare con l'utilità, il piacere, il dolore o la morale. Tale postulato si rispecchia perfettamente non soltanto nelle opere dell'estetismo letterario, ma anche nei testi impressionistici, i quali, seppur partendo da spunti reali (la natura, le emozioni ricavate dal vivere passionale), rimangono sempre di contenuto annebbiato, vago. Lo stesso Dino Campana ha negato diverse volte una sua ricezione positiva

dell'estetica crociana ma gli esiti della sua poesia provano che egli ne fu influenzato. Al tempo della pubblicazione dell'*Estetica* crociana, il poeta si trovava nella città di Faenza, dove si può ipotizzare che l'abbia anche letta, almeno parzialmente; non avrebbe potuto, altrimenti, dichiararsi contrario a essa né al contempo cogliere, tra i principi che l'opera esprimeva, quelli a cui anche egli stesso era arrivato: «[sul] l'allora recentissima *Estetica* di Croce, [Campana] affermava che non l'avrebbe mai letta né cercato di discuterne perché, diceva, a quelle conclusioni voleva arrivarci da sé e molto meglio» (Cacho Millet 1985: 259). Nonostante le convinzioni di Croce, Campana riteneva che la tradizione letteraria e culturale del Nord Italia fosse completamente diversa da quella meridionale e al compatriota Corrado Govoni disse che «Noi dell'alta Italia apparteniamo ancora all'Europa per costituzione etnica e geologicamente» (Campana 1997: app. VII). Cosa intendeva dire? Nelle date circostanze temporali e spaziali: l'appartenenza al clima culturale diffusosi da Parigi e conosciuto come decadentismo di stampo impressionista, la fine della *Belle époque* monarchica, sonnolenta, ma solenne. Di fatto, ancora alla fine del 1917 Campana riteneva che il Sud italiano fosse per carattere estraneo al pensiero europeo: un paese del tutto agricolo, che «ha prodotto troppi contadini che hanno occupato le cattedre di estetica» (Campana 1997: 4). E tale riteneva Croce in quanto al suo pensiero, insistendo poi sul concetto di coltura / cultura dei colti e dei coltivatori italiani: «In materia di coltura la colpa mi sembra che sia specialmente dei coltivatori» (Campana 1997: 5). Sono questi i meridionali di spirito, cioè i crociani, a cui opponeva il suo stesso pangermanismo di spirito e pensiero. Campana disprezzava dichiaratamente i fiorentino – napoletani, per cui intendeva la *Voce*, Croce, Papini, propagatori allora dell'idealismo che riduceva la forma materiale percepibile dell'arte a una pura espressione estetica e arrivava alla corruzione linguistica e stilistica della letteratura. La cura sia della lingua che dello stile era da Campana ritenuta tra i più importanti fondamenti dell'italianità letteraria e gli era cara fino a tal punto da chiedere ad Ardengo Soffici di scegliere tra Croce e Verlaine (Campana 1997: 5).

L'insostenibilità pratica della poetica dell'arte ideale e pura ha provocato anche una reazione in campo filosofico, soprattutto da parte della fenomenologia, almeno nella concezione di Edmund Husserl e Antonio Banfi. L'idealità della sostanza dell'arte viene quindi di nuovo ancorata all'enciclopedia culturale del dato periodo storico. Nel caso della poesia, viene sancita l'idealità dell'espressione, ma nel contempo è concretizzata la potenzialità del suo significato in una forma verbale singolare. Essa spalanca la porta all'intuizione, con la premessa che la nostra coscienza articolata in un dato momento storico-spaziale è in grado di svelare solo parzialmente il significato totale del segno percepito e interpretato. L'elaborazione della forma, dell'espressione definita, e il lavoro sulle sue potenzialità interpretative sarebbero quindi la base della creazione artistica, linguistica e letteraria. Con queste premesse Banfi ha respinto e criticato le poetiche decadenti dell'occulto, del mistico, ma anche la poetica dell'idealismo puro. Egli assegna al linguaggio un carattere triplice: atto soggettivo dell'espressione rappresentante, da cui deriva la parola; fatto ideale oggettivo; partecipazione e diffusione intersoggettiva (Banfi 1962: 60).

Volendo semplificare il discorso, potremmo dire che alla fin fine il fondamento della concezione moderna della bellezza consiste, per il percipiente, nella coscienza dell'intreccio intimo di fenomeni apparentemente dissimili: nei colori e nelle parole della poesia, nei suoi grafemi e nelle parole, nella sua musica, ecc. Tale meta-analogia divina e generale deve venire però concepita nella mente del poeta, e ciò in un particolare momento storico e in un contesto che permettano di poter cambiare i colori, le forme, gli odori e i profumi in parole (Grittiová 2013: 32). A questo sforzo si potrebbero ricondurre i tentativi di tutta l'avanguardia europea moderna di promuovere il processo evolutivo della letteratura oltre che a livello contenutistico anche al livello formale, quello della stessa espressione letteraria. Da qui partono i tentativi di formulare un'espressione sintetica dei fenomeni percepiti, trasposti alla sensualità verbale. La natura eteronoma dell'arte (Anceschi 1936), cioè il fatto che il modo in cui le cose diventano fatti poetici è sempre soggetto a circostanze e leggi esteriori (storiche, sociologiche, psicologiche, individuali), indica il motivo e la dinamica dei mutamenti stilistici letterari. Tale concretismo estetico si è espresso nella poesia italiana dell'anteguerra soprattutto nelle personalità individualiste, in poeti difficilmente inseribili in qualche scuola o corrente letteraria: questo sarebbe, appunto, il caso di Dino Campana.

Campana, nella creazione dell'immagine e dell'espressione poetica, usa tecniche analoghe a quelle degli ermetici, ossia la dissoluzione dei processi narrativi e descrittivi, per esprimere uno sguardo sincronico e allo stesso tempo sinestetico sull'immagine-soggetto dell'enunciato. Le radici di tale espressività risalgono all'impressionismo artistico parigino, con immagini connesse senza alcun filo visibile, l'abolizione della sintassi e dell'interpunzione e l'accento posto sulla forma grafica del testo. Il testo funge da veicolo magico dell'idea-impressione, essendo in grado di comunicarla tra le menti umane tramite la sua immagine. L'interiorizzazione del mondo poetico, portata agli estremi dall'ermetismo, lavorata con tecniche impressioniste, sta pure alla base dell'espressione campaniana. Tutta la nuova poesia in Italia, d'altro canto, è in relazione con gli stili dei vociani, crepuscolari o futuristi (Petrucciani 1955: 105). Infatti il 4 gennaio 1914 lo stesso Campana aveva visitato una Mostra Futurista il cui frutto fu la poesia *Fantasia su un quadro di Ardengo Soffici*, stilizzata sul ritmo melodico di un tango.¹ In essa si esprime l'interpretazione del quadro in oggetto come immagine del mito americano di velocità e libertà, emblematicizzate nella danza del tango. Tant'è vero che l'elemento musicale e armonioso in questa poesia è predominante, in relazione alla concezione di Rimbaud di una poesia che si canta invece di essere destinata alla lettura e a quella di Picasso, che aveva definito i suoi quadri come opere da essere cantate, non guardate (Campana 1997).

I componenti di Campana che hanno avuto più successo a livello internazionale sono quelli in cui, grazie alla tecnica impressionista dell'impiego di immagini riflettenti combinazioni sensoriali nelle espressioni verbali, si sviluppa il motivo del

¹ Il quadro di Soffici in questione, *Tarantella dei pederasti*, non ha però niente a che fare con il tango. L'idea del combattimento tra la luce elettrica che uccide la luce di luna, evocata dai futuristi pure in forma di immagini tratte dai *café chantant*, fu probabilmente espressa anche dal quadro qui citato. Campana ha invece offerto un'interpretazione propria del quadro (Brignoli 2019).

viaggio reale o immaginario. Per quel che riguarda la composizione e la struttura, quella di Campana è una prosa poetizzante, che contiene anche dei versi dall'andatura verbale prosaica. Le immagini sono dotate di una forza capace di evocare il contesto di riferimento poetico dell'autore. Campana faceva costantemente uso di tale immaginario nella poesia e nella sua vita privata.

2. La ricezione della poesia campaniana in Italia e nell'ambiente cecoslovacco

Una prima testimonianza dell'opera poetica di Campana è attestata da Ardengo Soffici e Giovanni Papini, editori e recensori del suo testo manoscritto *Il più lungo giorno* (1913). Il testo rappresentava una prima redazione dei versi dei *Canti orfici*, andata poi perduta da Soffici e quindi riscoperta solo nel 1971. Prima del ritrovamento, era stata più volte negata la sua esistenza, e per questo Campana elaborò una seconda redazione, fatta a memoria, nel 1914. Questa seconda edizione, pubblicata con il titolo *Canti orfici* da un amico dello stesso Campana, suscitò subito molto clamore, e non solo per la sua qualità letteraria. Il provocatorio sottotitolo, *Die Tragödie des Letzten Germanen in Italien*, e la dedica al Kaiser Wilhelm II causarono molti problemi all'autore, che fu costretto a cancellare la dedica a mano dalle copie già stampate dopo lo scoppio della prima guerra mondiale e l'entrata in guerra dell'Italia a fianco dell'Intesa. Tale dedica, in ogni caso, non è da considerarsi un'espressione d'appartenenza politica, ma una confessione esplicita del riacciamento della poetica letteraria campaniana a quella del romanticismo tedesco, alla *res publica* ideale del pensiero e dello spirito idealistico germanico e ai postulati di Friedrich Nietzsche.

Il primo intervento su Campana è un'ampia recensione dei *Canti orfici* di Bino Binazzi (Binazzi 1914). Fino agli anni Venti, i recensori dell'opera, editori e amici personali, non fecero accenno alla leggenda della vita vagabonda e spensierata, a un Campana folle, o a un Rimbaud italiano, come invece è stato recepito *a posteriori* negli ambienti cecoslovacchi. Tale leggenda nacque solo nel 1922 con un altro articolo dello stesso Binazzi, *Gli ultimi bohémien d'Italia: Dino Campana* (Petruccianni 2019: 235-287). Giovanni Papini, pur essendo tra i primi a introdurre Campana sulla scena letteraria a livello nazionale, inserendolo nell'antologia *Poeti d'oggi* (1920), aveva espresso un certo riserbo sul valore della sua opera poetica, preferendo i versi composti in forma di prosa impressionista, che poi scelse per l'antologia menzionata (Papini – Pancrazi 1925: 689-694). Papini e Soffici percepirono la personalità di Campana con una certa compassione umana, definendolo un *bohémien* folle, malato e infelice, dotato di enorme talento. Papini aveva insomma intuito il potenziale editoriale della fama della vita di Campana e la popolarità della sua opera, caratterizzandolo come un precursore nazionale degli ermetici italiani. I poeti ermetici italiani, a suo avviso, potevano dirsi lusingati dal fatto di non avere un predecessore francese o inglese, come tante altre nazioni, ma uno nazionale, italiano. L'Italia, paese senza poeti maledetti, poteva finalmente vantarsi di averne uno a portata di mano. Papini lo riteneva una versione nazionale di Hölderlin e Rimbaud messi insieme, un fuggitivo matto e vagabondo, frenetico e geniale (Benevento 1990: 25). Riguardo l'ispirazione tratta dalla poesia di Rimbaud, inteso come poeta che annebbia il senso

dell'espressione a favore della predilezione di immagini tutte dipendenti dalla psicologia personale, ispirazione attribuita poi a quasi tutti i poeti europei dei primi decenni del Novecento, il critico Emilio Cecchi esprime un certo apprezzamento della poetica di Campana: «Se mai, c'è un senso più sorgivo, un'aria più succulenta qua e là nei *Canti orfici* di Dino Campana: accozzaglia inverosimile di idiotaggini e accenti virili; un museo da fiera, con qualche numero bello. Ancora qui, l'eccesso di sigle plastiche e descrittive, dentro le quali il senso lirico balugina, invece di essere affrontato e afferrato» (Cecchi 1915: 3).

La prima ricezione della poesia di Dino Campana nell'ambiente centroeuropeo, specificamente cecoslovacco, avviene negli anni Trenta e fu molto difficile e ambigua. Per primo ne dà un riferimento brevissimo (in realtà ne cita solo il nome) Benjamin Crémieux nel suo *Panorama della letteratura italiana contemporanea* (traduzione in ceco del 1930), testo che faceva parte di una collana di panoramiche letterarie mondiali. Alcuni frammenti delle poesie dei *Canti orfici* furono tradotti più tardi in ceco da Adolf Felix e pubblicati nel 1933 nella raccolta finanziata dal locale Istituto Italiano di Cultura *Italští básníci 1900-1930*. Si tratta di estratti dalle poesie *Giardino autunnale*, *L'invetriata* e *Viaggio a Montevideo*. Il poeta e mediatore culturale slovacco del primo dopoguerra Ján Smrek tradusse poi alcuni versi della poesia *Genova* e tali estratti vennero pubblicati nella rivista letteraria e culturale *Elán* del 1942-43, con i titoli *Siciliánka* (*Siciliana*) e *Lahká pieseň* (*Canzone leggera*). Felix presentò Campana al pubblico cecoslovacco come un poeta maledetto più nella vita che nell'arte, pur evitando di inserirlo in un gruppo letterario preciso, riservandogli un posto nella sezione della sua antologia dedicata alle traduzioni, tra la generazione più giovane e gli autori non appartenenti a scuole o correnti (Felix 1933). In questa luce appare molto controversa la valutazione di Bohuslav Turčanský, pubblicata nel 1938: «Dino Campana può essere inserito in una fase letteraria del tutto nuova, il suo parlato è intuitivo fino alla fantasia, essendo pure visionario. La base della sua intuizione sta nella contemplazione della cultura italiana, della sua forma e architettura» (Turčanský 1938, traduzione mia). La vena innovativa di Campana consiste, secondo la critica di Turčanský, nell'impiego intenzionale della visione, del sogno, di un'ottica annebbiata, fino a diventare un metodo di lavoro, pur partendo da una contemplazione interiore delle percezioni ricavate dall'ambiente e dal paesaggio circostanti. Turčanský crede che lo spunto di partenza per Campana siano state le forme architettoniche, scultoree e paesaggistiche italiane. Infatti Campana ha dedicato parecchie poesie ai paesaggi e alle città di Marradi, Faenza o Genova, ma questi luoghi (come pure altri luoghi, inclusi quelli sudamericani) al poeta servono solo come simboli degli stati d'animo che essi, mediante la memoria visiva, riescono a suscitare nel poeta. La contemplazione paesaggistica campaniana però non sempre ha l'intento di lodare la cultura e l'ambiente italiani. Anzi, essendo in cerca di uno spazio "germanico e meridionale", libero spiritualmente e non corrotto dalla civiltà moderna, ne fa un'esplicita negazione, preferendo, anche nella vita privata, la fuga dal Paese verso realtà straniere, a volte addirittura esotiche, come per esempio nel caso della fuga in

Sud America, terra tanto misteriosa quanto reale, di cui i diversi testi dei *Canti orfici* saranno il frutto poetico.

È opinione diffusa tra i critici italiani che le polarità estreme della personalità di Campana e anche del soggetto lirico da lui espresso sarebbero frutto del Romanticismo nelle sue forme più esasperate, del decorativismo estetico e delle correnti filosofiche irrazionali di vena orientale. Il mito dionisiaco di Nietzsche attualmente è considerato un elemento fondamentale della poetica di Campana. Il suo orfismo poi, benché poggi su fondamenti romantici e rimbaudiani, ha molti legami con Whitman (anche in forma intertestuale esplicita) e Verlaine, coinvolgendo anche Poe e il Baudelaire dalla vena maledetta. Noto è il legame dello stesso titolo dei *Canti orfici* con il famoso verso di Whitman «They were all torn and cover'd with the boy's blood», che si collega al mito di Orfeo, ragazzo innocente dal canto divino, fatto a pezzi dalle baccanti e morto sulla strada e nella speranza di congiungersi con la sua amata (Cacho Millet 2014). Per Campana, quella orfica è forse un'identità scelta, forse vissuta; comunque si può trovare un certo parallelismo con la ricerca della felicità nelle "terre del Sud", tanto mitiche quanto ideali; in un ambiente puro (nel senso dell'idealismo attribuito al mondo germanico) e mitico nel senso classico del termine. A questo proposito così il poeta si esprime in un estratto di *Il più lungo giorno*, che però non volle inserire nell'edizione riscritta dei *Canti orfici*:

Dolce illusorio Sud, strade marine seminate di bianchi trofei, grandi crepuscoli che sulla città tonante sembrano continuare un eterno sogno! Sud dell'arabesco e del barocco, fanciulle marine per le vie dove l'arte dei miti ingenua si esprime (arabeschi, grifi, chimere, cortei dei giovani re della leggenda) sui bianchi e azzurri palazzi marini: e mentre il fervore umano assorda i lunghi crepuscoli piazzette marine che aprono i colonnati dei loro balconi alla fantasmagoria dei porti fumosi che nelle antenne e nei molli cordami delle navi trattengono al cuore la dorata avventura. Sud: Porte seicentesche nobiliari aperte sulle grandiose colonne bianche su cui posa l'architrave dominato da un trofeo alato. Antichi bassorilievi, il mercante, la lampada, la madre virtuosa e tutti i simboli della vita che si continuano nel fervore delle vie: e i grandi atrii dalla colossale lampada solitaria, e sulle volte basse le decorazioni convenzionali che vestono di illusione la carne che si scioglie per una più vasta luce. (Non forse è questo il simbolo della grande illusione mediterranea?) (Campana 1997: 9).

La percezione della poesia, in Campana, sarebbe una fusione del percipiente con l'universo in quanto tale, realizzata in una dimensione sovratemporale (o atemporale) e senza alcuna collocazione spaziale fissa. Essa rappresenterebbe per Campana una conoscenza totale, una specie di esperienza mistica. Il suo metodo di lavoro è soprattutto la rappresentazione della percezione espressa tramite tutti i sensi e le facoltà intellettuali, per passare poi alla divagazione mentale. La poesia di Campana è piena di colori, odori, musica. Soprattutto il vivace colorismo poetico, analogo a quello pittorico del tempo, lo fa unico e irripetibile nell'ambiente della poesia italiana del primo decennio del XX secolo. Gli esiti espressivi di tale tecnica agiscono molto sulla psiche del percipiente e sul piano letterario corrispondono a quelli provocati dalla magia della natura vissuta sia nella sua realtà fisica che in quella letteraria. Oggi, a posteriori, Campana è valutato alla stregua di un poeta decadente per tematiche e tono poetico, ma come un realista descrittivo per lo stile verbale delle

poesie. Gli stilemi basilari della sua poesia sarebbero l'accento sulla musicalità del verso, la paratassi fondata su locuzioni nominali, la rottura della logica sintattica dell'enunciato e gli esperimenti grafici sull'interpunzione, così come un verso che si avvicina alla prosa per andatura e alla pittura per l'espressionismo (Mengaldo 1978). I messaggi delle immagini verbali campaniane sono però sempre incompiuti, sfocianti nell'ambiente miticizzante del non detto, ideale e irrazionale. Eugenio Montale ha caratterizzato questo tratto di Campana come «poesia in fuga... che si disfa sempre sul punto di concludere» (Mengaldo 1978: 279), così come avviene appunto anche nelle fughe musicali.

3. Il mitizzato viaggio in Sud America

Dino Campana, il quale ebbe un'infanzia e una giovinezza difficili e tormentate, ebbe modo di accumulare una cultura linguistica e letteraria orientata dai suoi interessi intimi. I tempi felici degli studi liceali a Faenza furono poi oscurati dall'instabilità emotiva e psichica del poeta, esasperata anche dall'abuso di sostanze eccitanti. Diverse volte egli cerca di fuggire, nella mente e nel fisico, dalle condizioni da lui ritenute opprimenti della città natale di Marradi e della società italiana, compresa quella letteraria.

Il viaggio in Argentina e Uruguay è stato ricostruito dagli studiosi partendo da diverse tracce letterarie, dalle testimonianze dei familiari e dai ricordi dello stesso poeta. Pare che egli si sia imbarcato sul piroscafo Prinz Adalbert della Hamburg Amerika Linie, sulla rotta Genova-Buenos Aires, con un regolare biglietto da passeggero, compratogli dal padre, il quale scelse un viaggio senza scali per evitare che il figlio combinasse dei guai o cambiasse programma. In questo periodo l'emigrazione italiana verso le Americhe raggiungeva il suo culmine: partivano a migliaia ogni settimana. Si trattò di un soggiorno comunque breve, di meno di un anno, che in Campana ha però lasciato una traccia poetica indelebile. Si ritiene che egli, sbarcato a Buenos Aires e fuggito dalla famiglia che lo avrebbe dovuto accogliere il giorno seguente, si sia diretto verso l'entroterra, arrivando fino a Santa Rosa de Toay e a Mendoza, a piedi fino alle pendici delle Ande, lavorando come bracciante nei lavori per la ferrovia. Quindi, dopo un ulteriore vagabondaggio per il Sud, egli si imbarca per l'Europa (Gialdroni 2010: 138). Non a caso parliamo di impressioni e non di poesie. Tutto quello che è rimasto in esse di sudamericano, oltre qualche accenno toponomastico nel titolo, sono la percezione degli spazi immensi, della natura vergine, di una civiltà primitiva dell'età selvaggia d'oro. Il ritorno allo stato primordiale dell'anima, a quello stato puro, felice e libero, di cui parlava Rousseau, da Campana è stato realizzato mediante la sintonia con l'ambiente naturale quasi vergine. I testi sudamericani sono ritenuti tra le sue prove migliori.

Nella prosa intitolata *Passeggiata in tram in America e ritorno*, in cui Campana comincia a elaborare il mito del viaggio in America, partendo da Genova, il motivo è introdotto, come al suo solito, da un'immagine sonora creata da paradossi sensuali (il treno come una corda elettrizzata di violino che apre una sinfonia sorda). La descrizione della città di Genova è emblematica, da paragonare alle impressioni

dedicate a Buenos Aires e a Montevideo: «miraggio di enormi palazzi regali e barbari, i diademi elettrici spenti». E ancora: «Gli alti cubi della città si sparpagliano tutti pel golfo in dadi infiniti di luce striati d'azzurro: nel mentre il mare tra le tanaglie del molo come un fiume che fugge» (Campana 2016: 544). Anche nel componimento lirico *Viaggio a Montevideo*, città che in realtà la nave ha non ha accostato e che il poeta considera «del continente nuovo la capitale marina», il luogo reale è proposto come un punto mitico: dopo un lungo pellegrinaggio per il mare equatoriale appare «una fanciulla della razza nuova, Occhi lucenti e le vesti al vento!». Eppure la terra del possibile approdo è caratterizzata dalla stessa espressione: selvaggia, la riva selvaggia che dà verso le dune. «Verso la prateria senza fine / Deserta senza le case umane», circondata dal «mare del pirata» (Campana 1993: 31). L'impressione di *Buenos Aires* all'attracco della nave è quella di una «lotta imminente». La lotta tra le civiltà degli emigranti e degli indigeni a cui veniva attribuita la qualità di essere liberi: i paesani italiani all'arrivo «ringhiano feroci» alla «prole di libertà» che gli getta gli aranci addosso (Nazzaro 2016).

Fra i topoi ricorrenti figura soprattutto la pampa come serbatoio di quello stato primitivo felice. È da considerare anche l'uso disomogeneo delle forme *pampa* / *Pampa* nei testi campaniani. Nel componimento intitolato *La Notte*², che apre e introduce la serie dei *Canti orfici*, Campana descrive diverse notti-simbolo della sua formazione emozionale giovanile e simboli dell'evoluzione dei suoi rapporti con la donna, per arrivare alla notte nella Pampa:

E allora figurazioni di un'antichissima libera vita [...]. In faccia a me una matrona selvaggia mi fissava senza batter ciglio. [...] A lato sul tesoro fiorente di una fanciulla in sogno la vecchia stava ora aggrappata come un ragno mentre pareva sussurrare all'orecchio parole che non udivo, dolci come il vento senza parole della Pampa che sommerge (Campana 1993: 10).

L'immagine è diverse volte integrata dal motivo ripetuto del suono metallico delle chitarre, per finire ancora una volta nell'affermazione del predominio selvaggio di quell'ambiente:

Dalla Pampa si udì chiaramente un balzare uno scalpitare di cavalli selvaggi, il vento si udì chiaramente levarsi, lo scalpitare parve perdersi sordo nell'infinito. Nel quadro della porta aperta le stelle brillarono rosse e calde nella lontananza: l'ombra delle selvagge nell'ombra (Campana 1993: 10).

Alla pampa Campana dedica un intero testo poetico dal titolo omonimo. Di nuovo è notte e il nostro guarda le stelle dal bivacco delle tende, quando un improvviso «Quiere Usted Mate?» scatena la divagazione mentale di Campana. Egli contempla, quasi da uomo del medioevo, le stelle, la luna e altri corpi celesti come analogie del destino umano, precisando le circostanze storico-geografiche in cui si trova,

² Nel testo Campana fa chiari riferimenti intertestuali alla tradizione letteraria italiana. Partendo da una Faenza fisica («una vecchia città, rossa di mura e turrata»), per la torre si immerge nel subconscio (più volte il paragrafo del testo viene sottolineato con l'incipit «inconsciamente»). Così arriva alla «teoria degli amori» e ne fa un resoconto (Campana 2016: 6). Per es. in una notte della festa estiva fa riferimento al componimento esistenziale di Giacomo Leopardi (*La sera del dì di festa*), per proseguire alla notte invernale, a quella alpina e infine a quella della pampa.

nell'immagine della luna come insegna dell'esercito degli indiani alla riconquista della loro patria perduta:

Lentamente gradatamente io assurgevo all'illusione universale: dalle profondità del mio essere e della terra io ribattevo per le vie del cielo il cammino avventuroso degli uomini verso la felicità a traverso i secoli. [...] Un disco livido spettrale spuntò all'orizzonte lontano profumato irraggiando riflessi gelidi d'acciaio sopra la prateria. Il teschio che si levava lentamente era l'insegna formidabile di un esercito che lanciava torme di cavalieri colle lance in resta, acutissime lucenti: gli indiani morti e vivi si lanciavano alla riconquista del loro dominio di libertà in lancio fulmineo. Le erbe piegavano in gemito leggero al vento del loro passaggio (Campana 1993: 45).

L'indiano è come il selvaggio, il primitivo di Rousseau originariamente felice, ora privato della sua libertà e della felicità primordiale per colpa di una civilizzazione forzata. Tale esercito degli indiani (così come pure la matrona selvaggia dell'incipit della *Notte*) alla fine prende, sopravviene e sommerge il nostro poeta. La pampa, serbatoio di libertà, è tuttora rimasta selvaggia. Caratteristiche e simboli ne sarebbero il vento e il suono / odore metallico, diverse volte richiamato dal poeta:

Che cosa fuggiva sulla mia testa? Fuggivano le nuvole e le stelle, fuggivano: mentre che dalla Pampa nera scossa che sfuggiva a tratti nella selvaggia nera corsa del vento ora più forte ora più fiavole ora come un lontano fragore ferreo: a tratti alla malinconia più profonda dell'errante un richiamo:... dalle criniere dell'erbe scosse come alla malinconia più profonda dell'eterno errante per la Pampa riscossa come un richiamo che fuggiva lugubre [...].

D'improvviso Campana sente di stare in piedi sul treno che percorre la pampa:

selvaggia, nera, corsa dai venti la Pampa che mi correva incontro per prendermi nel suo mistero. [...] Io ero in piedi: sulla pampa nella corsa dei venti, in piedi sulla pampa che mi volava incontro: per prendermi nel suo mistero! Un nuovo sole mi avrebbe salutato al mattino! Io correvo tra le tribù indiane? Od era la morte? Od era la vita? (Campana 1993: 45).

Tale immagine si chiude però con una grande disillusione, con la pace morta di una semplice prateria deserta su cui è sorta una banale luna («La luna illuminava ora tutta la Pampa deserta e uguale in un silenzio profondo»), prateria che tuttavia era, una volta, la terra libera, bramata e cercata: «una più vasta patria il destino ci aveva dato: un più dolce calor naturale era nel mistero della terra selvaggia e buona» (Campana 1993: 45).

La libertà interiore cercata e per un momento trovata proprio nella pampa è più volte esplicitamente confermata, come per esempio nel brano intitolato *Dualismo* (*Lettera aperta a Manuelita Etchegarray*), dove si ripetono ancora una volta i motivi del colore / suono di metallo, del vento libero e della femmina, incarnazione di passaggio tra i due mondi simboleggiati, rispettivamente, dall'Europa di vecchia cultura e dal Sud mitico, talvolta indicata coi nomi di "creola", "spagnola", "matrona": «Voi adorabile creola dagli occhi neri e scintillanti come metallo in fusione, voi figlia generosa della prateria nutrita di aria vergine voi tornate ad apparirmi col ricordo lontano: anima dell'oasi dove la mia vita ritrovò un istante il contatto colle forze del cosmo» (Campana 1993: 38). Manuelita è l'emblema di un paesaggio a cui il nostro non sa nemmeno pensare, essendo capace di concepirlo solo tramite la sua negazione, tramite il pensiero della vecchia Europa che lì, nella perseguitata libertà,

comincia a mancargli: «Il silenzio era scandito dal trotto monotono di una pattuglia: e allora il mio anelito infrenabile andava lontano da voi, verso le calme oasi della sensibilità della vecchia Europa e mi si stringeva con violenza il cuore» (Campana 1993: 38). In contrapposizione alla libertà selvaggia, inespressa, si sottintende la voglia latente della cultura conosciuta, delle biblioteche. Manuelita è il punto di transizione tra i due mondi, tra la realtà e il vagabondaggio mentale del poeta: «E pure vi giuro Manuelita io vi amavo vi amo e vi amerò sempre più di qualunque altra donna... dei due mondi» (Campana 1993: 38).

Non sempre però il paesaggio sudamericano ha il valore di libertà qui accennato. Nel componimento *Nella pampa giallastra il treno ardente* Campana capovolge l'ottica grazie alla velocità sconvolgente del treno che percorre il paese e distrugge la sua verginità: «travolto vertiginosamente il vergine infinito, senza posa / Mi baciava sul viso, e il continente / Grottesco e enorme cambiava la posa» (Campana 1942: 138). Partendo da una terra libera, tornando da uno stato di ebrezza mentale, cambia anche l'aspetto del continente americano che ora è grottesco e incapace di capire la parola del poeta o di esserne il punto di riferimento. Il nostro, quindi, arriva alla volontà di sputare nel viso la «parola-dinamite», tale da far scoppiare i «corpi putridi» del suo pubblico mancato.

4. Conclusioni sul mito sudamericano e sulla sua rappresentazione poetica

La redazione della maggior parte dei testi venne realizzata solo posteriormente e non è quindi contemporanea alle sensazioni e percezioni naturalistiche che li ispirarono. Tale percezione è filtrata e plasmata dalla memoria, in forma di espressioni vive, onomatopeiche, visionarie, con tratti espressionistici dai colori e profumi vivaci. Proprio il passaggio da “vedo e descrivo” alla “visualizzazione della cosa impressa in memoria” sottolinea la doppia natura delle poesie campaniane, che dalla descrizione impressionista dei paesaggi realmente visti giungono fino al sognare a occhi aperti, alla divagazione mentale visionaria. Edoardo Sanguineti, a proposito del dilemma Campana visivo / visionario, descrive il passaggio dalla visione alla visualizzazione sull'esempio del famoso incipit dei *Canti orfici*: dalla narrazione del paesaggio realmente visto, con intrusione della nenia cantata dalle zingare, cioè di un elemento sonoro, il poeta comincia a sognare, profetare, a sviluppare le connotazioni di spirito e di subconscio (Drei 2014: 78). Franco Contini diffida però tale opinione in una valutazione emblematica, in cui sottolinea il carattere impressionistico e descrittivo della poesia campaniana: «Campana non è un veggente o un visionario: è un visivo, che è quasi la cosa inversa» (Benevento 1990: 70). Con tecniche quasi psicanalitiche, Campana ricava dall'inconscio l'immagine latente delle cose viste e messe in memoria (Li Vigni 1983). Il processo mitopoietico in Campana si esprime mediante la mitizzazione della storia, del momento storico impresso in una memoria del visto. È così che tra i suoi spunti vanno spesso annoverati quelli delle arti vive: una fotografia, una statua o un quadro, nonché il panorama del paesaggio reale. I tempi verbali messi al passato raccontano il visto e il vissuto, un viaggio da cui si è già tornati. La visione della percezione suscitata dalla memoria è incorniciata

e ancorata soprattutto nello spazio più che nel tempo vissuto. Si sente un perenne ondulare della realtà davvero percepita e dell'immagine di essa da poco rimodellata nella memoria, di un "vedo" e "ho visto". La visione diventa annebbiata, in un lento movimento di focalizzazione mai compiuta, perché portata via dal passare del tempo della coscienza. Con questo approccio Campana ci introduce in paesi lontani, in una natura rimasta inabitata, ignota, che il narratore o la voce narrante abita.

Sembra che Campana voglia cogliere proprio questa metamorfosi: il senso temporale della realtà che diventa inafferrabile, lo svanimento della percezione sensuale nella memoria, la sua fugace natura tradotta in visioni del ricordo. Il soggetto poetico si concentra ora sulla vista, ora sull'udito, ora sull'olfatto per cogliere tale realtà nell'attimo appena passato. Così si arriva alle suggestioni cromatico-visive o uditive, scandite dai ritmi lenti del viaggio e del viavai tra la realtà e la sua memoria. La concentrazione del poeta sui panorami naturalistici svela la sua propensione all'impressionismo delle arti visive. Il Sud America, in quest'ottica, è una terra mitica e selvaggia, un paese la cui aria rende liberi, ma che, alla fine, non lascia un'impronta sistematica nella mente di Campana. L'itinerario che Campana riferisce nei suoi versi "sudamericani" è quello eroico: il soggetto del viaggio originario (Campana continentale) si trasforma in un altro soggetto, maturato tramite le diverse esperienze, le prove che supera e vive durante il viaggio stesso (Bravo Herrera 2021).

Il viaggio in Argentina fu esperienza di fuga, ma non di quella libertà che Campana sperava di provare. Egli credeva nella libertà di non dipendere da limiti geografici né temporali. Nella libertà che magari si trova in un "Sud" mitico, ideale e irreali. L'Argentina, pur nelle zone della Pampa prive di popolazione e cultura omogenee, è, nel processo mitopoietico, trasfigurata in un essere irrazionale, non soggiacente alle leggi opprimenti della civiltà: una chiara rimodellazione volitiva della realtà da parte del poeta. Il mondo come volontà e rappresentazione. Semplificando, forse eccessivamente, le poesie di cui abbiamo parlato non sono altro che un diario di viaggio in forma di impressioni poetiche e considerazioni personali di Campana, anch'esse stilizzate in forma poetica. Tale diario è stato spesso studiato sotto vari aspetti, per esempio il cromatismo espressivo in esso contenuto, gli odori e suoni che veicola, gli sfoghi psichici e mentali dell'autore, il rapporto tra umano e troppo umano del suo servizio poetico.

Bibliografia

- ANCESCHI, Luciano (1936), *Autonomia ed eteronomia dell'arte: sviluppo e teoria di un problema estetico*, Firenze: Sansoni.
- BANFI, Antonio (1962), *Filosofia dell'arte*, Roma: Ed. Riuniti.
- BENEVENTO, Aurelio (1990), *Primo Novecento. Campana, Sbarbaro, Rèbora*, Napoli: Loffredo.
- BINAZZI, Bino (1914), «Un poeta romagnolo», *Giornale del mattino*, 25 dicembre 1914.
- BRAVO HERRERA, Fernanda Elisa (2021), «Mitos y mitificaciones de la e(in)migración italiana en Argentina. Inscripciones y configuraciones literarias en las dos orillas», *Oltreoceano. Rivista sulle migrazioni* 17, 271-280.
- BRIGNOLI, Laura (2019), *Interartes: Diegesi migranti*, Sesto San Giovanni: Mimesis.

- CACHO MILLET, Gabriel (1985), *Dino Campana: Souvenir d'un pendu: carteggio 1910-1931 con documenti inediti e rari*, Napoli: Edizioni scientifiche italiane.
- CACHO MILLET, Gabriel (2014), «Prefazione», in: DREL, S., *Dino Campana. Ritrovamenti biografici e appunti testuali*, Faenza: Carta Bianca, 5-8.
- CAMPANA, Dino (1942), *Inediti*, Firenze:Valecchi.
- CAMPANA, Dino (1993), *Canti orfici*, Messina: Rubbettino.
- CAMPANA, Dino (1997), *Dolce illusorio Sud. Autografi sparsi 1906-1918*, Roma: Postcart.
- CAMPANA, Dino (2016), *Canti orfici*, Savona: Matisklo.
- CECCHI, Emilio (1915), «False audacie», *Tribuna* 44, 3.
- DREL, Stefano (2014), *Dino Campana. Ritrovamenti biografici e appunti testuali*, Faenza: Carta Bianca.
- FELIX, Adolf (1933), *Italští básníci 1900-1930*, Praha: Ústav italské kultury v Praze.
- GIALDRONI, Michele (2010), «Viaggiatori italiani di primo Novecento in Argentina: i singolari viaggi fantasma di Dino Campana ed Enrico Mreule», in: TIMME, Ch. – UZCANGA, F. (a cura di), *Das Motiv der Reise in Literatur und Alltag*, Hamburg: Dr. Kovac, 135-154.
- GRITTHOVÁ, Monika (2013), *Štýlové premeny v talianskej literatúre 20. storočia*, Nitra: FF UKF.
- LI VIGNI, Ida (1983), *Orfismo e poesia in Dino Campana*, Genova: Il Melangolo.
- MENGALDO, Pier Vincenzo (1978), *Poeti italiani del Novecento*, Milano: Mondadori.
- NAZZARO, Antonio (2016), «Buenos Aires y Otros Poemas de Dino Campana», *Buenos Aires Poetry. Revista y editorial de poesía* 6, 4.
- PAPINI, Giovanni – PANCRAZI, Pietro (1925), *Poeti d'oggi. 1900-1925*, Firenze: Vallecchi.
- PETRUCCIANI, Mario (1955), *La poetica dell'ermetismo italiano*, Torino: Loescher.
- PETRUCCIANI, Alberto (2019), «Ancora per la biografia di Dino Campana: questioni di metodo e ipotesi sul viaggio in Argentina», *Nuovi annali della scuola speciale per archivisti e bibliotecari* 33, Firenze: Leo Olschki, 235-287.
- TURČANSKÝ, Bohuslav (1938), «Pohled do současné italské poesie», *Národní listy* 78/205, 5.

