Intersezioni tra Mario Luzi e i «Canti Orfici» di Campana

di Rosanna Pozzi

Nell'ottobre del 1914 vedeva la luce la prima edizione dei *Canti Orfici* di Campana, per i tipi della Tipografia Francesco Ravagli di Marradi[1], poco prima della nascita del poeta fiorentino Mario Luzi (22 ottobre 2014), che, ignaro della novità letteraria di freschissima pubblicazione e ancor più del suo «destino incrociato» con essi, in qualità di lettore postumo e ancor più con il manoscritto di *Il più lungo giorno*, non poteva farne, per ovvie ragioni, una lettura coeva. Lo fu invece quella di Dino Binazzi, pubblicata sulla pagina culturale del «Giornale del Mattino» il 25 dicembre 1914[2], seguita a soli cinque giorni di distanza dalla lettura entusiasta di De Robertis su «La Voce»[3] e di lì a breve da quella di Emilio Cecchi, che recensì la raccolta per «La Tribuna»[4], mentre Giovanni Boine ne segnalò la pubblicazione nell'agosto del 1915, dalle pagine di «La Riviera Ligure»[5] con parole di entusiasmo e apprezzamento. Non è questa la sede per dar conto in modo esaustivo di recensioni, letture e interpretazioni espresse da poeti o critici quali Papini, Montale, Bo, Zanetti, Mengaldo e Sanguineti, solo per citare i nomi più noti, ma

[1] Come ricorda M. Gatta nell'articolo in *Quei Canti Orfici e «neri» tra Catania e Marradi*, in Quaderno «campaniano», a cura di M. Navone, «La Riviera Ligure», n. 73, pp. 45-55: «Un libretto povero, il suo, dimesso ed essenziale, stampato anche grazie alle 110 lire totali dei 44 sottoscrittori marradesi, versando ognuno due lire e cinquanta con diritto ad una copia del libro, colletta incoraggiata dall'amico Luigi 'Gigino' Bandini, perché gli amici contribuissero, anche se solo in parte (ma lo stampatore si accontentò), a finanziare la stampa del volume, con il poeta che sull'ultima pagina ringrazierà loro, oltre gli amici «che mi hanno incoraggiato» e soprattutto il «coscienzioso coraggioso e paziente stampatore sig. Bruno Ravagli». In copertina compare ancora l'intestazione al fratello Francesco, professore e anche tipografo, prima a Cortona quindi a Carpi».

[2] B. Binazzi, *Un poeta romagnolo (Dino Campana)*, in «Giornale del mattino», 25 dicembre 1914, p. 3 e l'anno successivo sempre a firma B. Binazzi, in «Giornale del mattino», 14 agosto 1915, p. 3.

[3] G. de Robertis, *Un po' di poesia. Dino Campana*, in «La Voce», VII, n. 2, 15 dicembre 1914, pp. 138-139.

[4] E. Cecchi, *False audacie*, in «La Tribuna», 13 febbraio 1915, p. 3.

[5] G. Boine, *Dino Campana. Canti Orfici*, *Plausi e botte*, in «La Riviera Ligure», serie 4°, XXI, 44, agosto 1915, pp. 431 bis e 438 bis.

è pur sempre necessario fornire per brevi cenni il quadro dei contributi principali, tenendo conto in special modo, per non uscir di traccia, degli scritti di Luzi[6], che furono tutti postumi al poeta di Marradi, ma non per questo meno significativi; al contrario, forse, proprio in forza di tale posterità, della distanza data tra l'oggetto e il soggetto, offrirono un importante contributo alla comprensione del poeta romagnolo e della sua lirica in ordine a due aspetti fondamentali. In primo luogo favorirono il superamento della divisione creatasi all'interno dei critici tra chi lo definiva un poeta «visionario» e chi invece lo descriveva come poeta «visivo», aprendo per così dire una terza via unificante le due tesi in linea con lo stesso Montale; in secondo luogo fu inaspettatamente parte attiva nella diffusione della notizia circa il ritrovamento da parte di Valeria Soffici del famoso manoscritto, che portava il titolo *Il più lungo giorno*, consegnato nella redazione della rivista «Lacerba», presso la casa editrice Vallecchi, nel 1913 *brevi manu* dallo stesso Campana a Giovanni Papini e ad Ardengo Soffici e da quest'ultimo inavvertitamente smarrito e successivamente occultato.

A proposito del primo aspetto, ovvero la lettura critica della poesia di Campana, sarà utile ricordare che, nonostante la sua pro-

[6] M. Luzi, *Vita di Campana*, in «Bargello», n. 30, 29 maggio 1938, p. 3; poi in *Prima semina. Articoli, saggi e studi (1993-1946),* a cura di M. Zuberti, Milano, Mursia, 1999, pp. 171-172; M. Luzi, *Situazione della poesia italiana di oggi*, in «Trivium», Schweiz Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft, Revue trimestrielle suisse d'etudes litteraires, Rivista trimestrale svizzera di critica letteraria, Jahrgang V, Heft 3, Atlantis Verlag Zürich, settembre 1947, pp. 200-213; poi in *L'inferno e il limbo*, Milano, Il Saggiatore, 1964, pp. 211-222; M. Luzi, *Appunti su Campana*, in «Giornale del mattino», 21 gennaio 1955, p. 3; poi pubblicato con il titolo *La poesia di Campana*, in «Il popolo di Milano», 22 gennaio 1955, p. 3; M. Luzi, *Dino Campana e Sibilla Aleramo*, in «Letteratura», n. 29, settembre-ottobre 1957, pp. 36-38; poi in «Gazzetta dell'Emilia», 25 giugno 1958, p. 3; poi *Prefazione*, in *Aleramo-Campana. Lettere*, a cura di N. Gallo, Firenze, Vallecchi, 1958, pp. 7-11; poi in *Prefazione* a *Dino Campana. Opere e contributi*, a cura di E. Falqui, Firenze, Vallecchi, 1973, pp. 521-525; Mario Luzi, *Dino Campana*, in *L'idea simbolista*, Milano, Garzanti, 1959, pp. 230-232; M. Luzi, *Campana precursore*, in «Tempo», 23 giugno 1962, p. 89; poi in *Scintille del «Tempo»*, introduzione e cura di E. Moretti, Firenze, Le Lettere, pp. 230-231; poi in *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura*, a cura di D. Piccini e D. Rondoni, Milano, Garzanti, 2002, pp. 110-112; M. Luzi, *Il quaderno di Dino Campana*, in «Corriere della Sera», 17 giugno 1971, p. 13, poi in *Desiderio di verità e altri scritti inediti e rari*, a cura di S. Verdino, incisioni di P. P. Tarasco, «Istmi», n. 35, 2014, pp. 76-77; M. Luzi, *Al di qua e al di là dell'elegia*, in *Dino Campana oggi*, Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, Firenze 18-19 marzo 1973, Firenze, Vallecchi, 1973, pp. 140-146; poi pubblicato con il titolo *Campana, al di qua e al di là* d*ell'elegia*, in *Dino Campana. Opere e contributi*, a cura di E. Falqui, Firenze, Vallecchi, 1973, pp. v-x; poi in *Vicissitudine e forma*, Milano, Rizzoli, 1974, pp. 157-163; M. Luzi, *Dino Campana*, in *Poesia italiana del Novecento*, a cura di P. Gelli e G. Lagorio, Milano, Garzanti, 1980, pp. 103-105; M. Luzi, *I Canti Orfici*, introduzione a *Dino Campana. Canti Orfici*, Alpigiano, Tallone Editore, 1986, pp. 11-15; poi in *Vero e verso. Scritti sui poeti e la letteratura*, cit., pp. 113-115; M. Luzi, *Campana, il mistero del manoscritto scomparso*, in «Corriere della Sera», 3 ottobre 2002, p. 37, poi in *Desiderio di verità e altri scritti inediti e rari*, cit., pp. 77-78; Mario Luzi, *L'intelligenza progressiva dell'opera di Campana*, in *Artisti per il museo d'arte contemporanea dedicata a Dino Campana*, poi in *Atti della giornata di studi su Dino Campana del 28 settembre 1991*, Marradi, Edizioni Centro Studi Dino Campana «Enrico Consolini», 1998, pp. 24-31; poi in *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura*, cit., pp. 116-122.

duzione poetica fosse composta essenzialmente da un'unica opera, i *Canti Orfici* appunto, e da altro materiale uscito postumo e sempre ad esso collegato, come abbozzi e prime stesure, la sua pubblicazione aprì un acceso e controverso 'caso' critico, forse tra i più vivaci della nostra letteratura del Novecento al quale contribuirono in molti a partire da Boine[7]. Questi sulle pagine di «La Riviera Ligure», in linea con l'entusiasmo di De Robertis, ne apprezzò il gusto tipicamente vociano con alternanza di prosa e poesia, così come l'uso di una prosa di tipo lirico, costituita da parti narrative e parti movimentate, caratterizzata dal ricorrere di versi o clausole metriche a fine periodo, e intuì l'originalità e la portata innovativa di «una poesia allucinata non si sa di che fatta», caratterizzata da «un'atmosfera d'ansia» e «disperazioni d'irrealtà», da «una strapotenza bizzarra» nella quale «la musica vince i discorsi, i vocaboli son fatti di voce; son simboli di suono con un polline vago d'immagini»[8].

Boine oltre a farne una lettura entusiasta e partecipe ne fece emergere contestualmente il profilo di un artista 'maledetto' e allucinato, un Rimbaud italiano per intendersi, che non giocava a scrivere versi illogici, dominati dal ritmo e dal «gorgo canoro» del significante, predominante sul significato, come certa poesia futurista o d'avanguardia, ma che scriveva in quel modo perché non poteva fare altrimenti: la sua era una musa autentica, ispirata dal fatto che Campana era «se Dio vuole, un pazzo sul serio», intendendo la pazzia, secondo l'espressione di Luzi, «una premessa di autenticità e di vocazione».

Anche Carlo Bo fu affascinato dalla poesia dei *Canti Orfici*, ne notò «l'altezza del titolo» in un articolo del dicembre del 1937, *Dell'infrenabile notte*, uscito sulle pagine di «Frontespizio»[99] all'insegna dell'entusiasmo per la «parola inquieta» di Campana e «assoluta necessità della parola in lui»[10]. Si soffermava e scavava più a fondo nell'accezione del termine «canto», contenuto nella titolazione, come premessa a un «movimento attivo d'iniziata libertà», che come per Leopardi nei suoi *Canti*, ancor più per Campana, «si fa strada, e sin da principio, con un'irruenza» nuova e insolita, segno di «un'altra

[7] G. Boine, *Dino Campana. Canti Orfici*, cit., p. 432. Sull'entusiasta recensione di Boine si legga di V. Pesce, *«Te Deum» Boine (Novaro) e Campana*, in «La Riviera Ligure», n. 73, pp. 7-15. Nell'articolo la studiosa genovese mette in luce la lode di Boine nei confronti di Campana espressa nella recensione e nel carteggio con Mario Novaro e la «consonanza poetica», l'influsso esercitato dai *Canti Orfici* su i *Delirii* di Boine nonché sulla lirica *Sangue* (*Tramonto*) di Mario Novaro.

[8] *Ibidem*, p. 432.

[9] C. Bo, *Dell'infrenabile notte*, in «Frontespizio», XVI, n. 12, 19 dicembre 1937, pp. 899-907; poi in *Otto studi*, Firenze, Vallecchi, 1939, pp. 105-125, cit. p. 107 e p. 108; poi in *Dell'infrenabile notte*, in *Letteratura come vita*, Milano, Guanda, 1994, pp. 433-445; poi in *Letteratura come vita. Libri d'artista e di poesia dalla collezione Manzitti*, introduzione di S. Verdino, con una poesia inedita di M. Luzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2001, pp. 173-182.

[10] *Ibidem*, p. 901.

presenza di ordine superiore», «una libertà più forte, straordinariamente robusta» di cui il poeta risultava essere «schiavo»[11]. Se Campana subisce la forza d'urto della propria ispirazione poetica, non meno robusto è l'impatto della sua poesia sul lettore, come osserva in altra sede l'appena citato critico ermetico: «Campana fu sùbito un atto violento, leggerlo costituiva uno «choc» e fatalmente, meccanicamente diventava un'occasione d'assoluto, il modo più puro per sottrarsi alle ragioni immediate della realtà e – soprattutto – un'offerta di poesia allo stato puro»[12]. Unico nel suo genere, impossibile da ascriversi a qualsiasi gruppo o da collocare in una tradizione o discendenza, Bo lo descriveva come un *apax* una *monade* a sé stante:

> Campana resta un caso a sé e padrone di una lingua che non sarà mai di nessuno. Qui sta il suo fascino, meglio stanno la sua natura e una verità infrangibile. Ma le distinzioni e le differenze non si fermano qui. Scendiamo per un attimo in letteratura e fermiamoci al grande anno della nuova letteratura, al 1913. Campana spesse volte è stato rapportato alla poetica del frammento ma era una semplificazione di comodo. Ben poco ha a che fare con un Rebora o uno Sbarbaro o con gli altri che hanno poi fatto del frammento un genere: in tutti questi scrittori il frammento, il frantume era pur sempre il prodotto di un calcolo, era il frutto di un lavoro di depurazione e di scarnificazione. In Campana il frammento è il segno dello scacco, del fallimento, è il resto minimo della sua vocazione al canto[13].

Nessuna categoria poteva adattarsi o essere applicata a Campana, né quella di «poeta del frammento», in quanto immune dal tentativo di controllo del verso, né quella di «poeta minimale», poiché il suo tratto distintivo si esprimeva con enunciati rotti, spezzati, iterazioni continue di parole, sintagmi o immagini fluenti, liberamente associati e mai predeterminati; tanto meno poteva essere esaustivo applicargli la categoria letteraria del viaggio, come uscita o rifiuto del mondo alla Baudelaire, «perché per Campana il mondo non perde nulla del suo fulgore né i sentimenti perdono nulla della loro forza. [...] Il mondo è una melodia e sarebbe salvezza potente diventarne il ripetitore, l'esecutore»[14]. È una lotta titanica quella ingaggiata da Campana per riuscire a rendere il mondo attraverso la poesia è la tragedia di «un gigante impotente, il poeta folgorato, bloccato e paralizzato»[15].

Se Bo ne scriveva con tono d'elogio entusiasta già nel 1937 (e poi nel 1973 in occasione del convegno *Dino Campana oggi*), nello stesso anno Luigi Fallacara, poeta amico di Mario Luzi, ne scriveva un *Ricordo*[16] delineandone un poetico ritratto, colto presso la trattoria da

[11] *Ibidem*, p. 902.
[12] C. Bo, *Nel nome di Campana*, in *Dino Campana Oggi*, cit., pp. 7-26.
[13] *Ibidem*, p. 7.
[14] *Ibidem*, p. 11.
[15] *Ibidem*, p. 15.
[16] L. Fallacara, *Ricordo di Dino Campana*, in «Il Frontespizio», XV, ottobre 1937, n. 10, pp. 761-766, citazioni comprese tra le p. 761 e p. 763. Nel saggio Fallacara fa riferimento all'abi-

Beppe a Firenze, seduto di traverso «mentre mangiava, faceva scorrere i suoi occhi sui commensali. Aveva la barba d'un mite oro, la fronte stretta a lama, gli occhi lucidi e sporgenti. Era uno che veniva di lontano. Sul suo vestito, stagnavano i colori e gli odori terrestri dei soli mediterranei, delle piogge montane, dei riposi nei fienili e nelle stive»[17]. Fallacara ne elogiò con ammirazione il piglio poetico, «il suo modo di ascoltare le cadenze del cuore, di vegliarne gli echi perduti», le sue «fermezze incantate; certe sue solidità carducciane», la sua ricerca di «impronte e luci della vita mediterranea», le sue «coloristiche sensualità dannuziane», il «senso di una toscanità mai smarrita»[18].

Da poeta religioso quale era Fallacara si accorse, inoltre, che il «messaggio di Campana era ben più profondo» e che «la sua sofferenza» era «già esperta di anticipazioni», ossia era già carica di quell'esperienza di dolore e dramma che tutti gli altri poeti e uomini sperimenteranno con la Grande Guerra: «quello che l'uomo [Campana] dolorando cercava, è la nostra ricerca, umana; la salvezza nella poesia non illude più nessuno; essa è appena una rivelazione delle cose impossibili»[19]. La sua è «una sofferenza senza nome» che si precisò «in momenti drammatici, in cui le antitesi si risolvono nel possesso del grido», poiché «si lasciò soffrire, senza cercare una via d'uscita, senza darsi una soluzione, un accomodamento»; secondo Fallacara Campana visse a tratti in una «condizione terribile [...] ma che, se accettata intera, può svelare la possibilità di affondare dentro di noi con l'occhio che vede, di misurare l'estensione della propria anima». Per il poeta pugliese[20] la poesia inconfondibile di Campana

tudine di Campana di girare per Firenze con le copie del suo libro sulle quali insieme alla dedica per il destinatario annotava variazioni ai testi sulla spinta dell'estro del momento. Anche Fallacara ne ricevette una copia come ricorda alla pagina 762 del sopracitato saggio:«Così mi trovai anch'io possessore di una copia dei *Canto Orfici*; ora è uno dei miei libri più cari. Tra la pagina 81 e la pagina 83 è scritta, d'una scrittura tagliente, viva e legata, «Arabesco-Olimpia». Tra le pagine 87-91 «Toscanità», «Bastimento in viaggio». Le correzioni principali sono ai primi versi di «La Chimera» e a pagina 26, dove Campana aggiunge delle riprese: «ma tu nella sera d'amore di viola; ma tu» (aggiunto: «così leggera»)... «ma tu nella sera d'amore di viola; ma tu» (aggiunto: «nella sera d'amore»)». Tra le numerose copie dei *Canti Orfici* annotate direttamente dal poeta una è stata ritrovata a Parigi dal bibliofilo Manzitti come racconta Verdino in un contributo dedicato all'argomento: *Una copia sconosciuta dei «Canti Orfici»*, in «WUZ», V, 5, settembre-ottobre 2007, pp. 3-8.

[17] *Ibidem*, p. 761.

[18] *Ibidem*, p. 762.

[19] *Ibidem*, p. 763.

[20] L. Fallacara (Bari 1890 – Firenze 1967) collaborò a «Lacerba», a «Il Frontespizio». Fu poeta, autore di alcune raccolte poetiche caratterizzate da sofferta e limpida religiosità: *Illuminazioni* (1925), *Notturni* (1940), *Celeste affanno* (1956), *Il frutto del tempo* (1962). Si veda anche L. Fallacara, *Le ragioni dell'anima*, a cura di A. Cecconi, Fiesole, Fondazione Ernesto Balducci, 2012; il volume contiene l'epistolario di Fallacara nel quale si possono leggere le lettere che il poeta inviò tra gli altri a Bargellini, Spagnoletti, Caproni, Sereni, Macrì con relative risposte oltre che un'antologia di poesie e prose.

è tutta in questa sua durata fuori del tempo e dello spazio, che è poi la misura più vera ed intera del sentimento».

Il poeta di Marradi, e qui si torna al tema del presente studio, non aveva lasciato indifferente neppure Mario Luzi, che in età adolescenziale ne aveva svolto una precocissima lettura, ricavandone un senso di strana fascinazione, come afferma Luzi stesso in una intervista raccolta da Daniele Maria Pegorari[21], per poi ritornarvi a distanza di anni, nel 1938, con altra coscienza e consapevolezza critica per consegnare alle pagine di «Il Bargello»[22] una nota di due paginette sulla *Vita di Campana*, nella quale cercava di delineare il profilo umano e vitale del poeta quale esempio di fusione tra letteratura e vita, sconosciuta a tanti intellettuali e letterati italiani a lui coevi e incomprensibile a chi pretendeva di accostarsi ai suoi versi e alla sua vita con piglio eccessivamente scientifico. L'intervento risultava essere in polemica aperta con la biografia scientifica scritta da Carlo Pariani[23] su Dino Campana per la Vallecchi qualche tempo prima e una difesa a spada tratta del poeta di Marradi. Al primo imputava un errore di fondo, quello di aver accentrato la sua attenzione e indagine solo sulla realtà patologica cui il poeta «dovette affidarsi inerme», linea seguita e accentuata anche da Papini[24], e di aver trascurato, pur avendolo colto, il cuore centrale della lirica dei *Canti Orifici*, ossia «una poesia musicale colorita», che ha introdotto «il senso dei colori (alla moderna) nelle patrie lettere». Luzi lo definiva a sua volta «un libro sconcertante» e riportava in linea con Enrico Falqui «la tesi di un Campana visivo che amplifica le singole suggestioni con apporti spuri e letterari»[25].

Gianfranco Contini, sulla linea di Falqui nel 1939 metteva in discussione la prima interpretazione di Campana «vojant», ossia veggente o visionario, e riproponeva l'aggettivo «visivo», chiarendone il significato come opposto a «visionario»[26].

[21] D.M. Pegorari, *Dall'«acqua di polvere» alla «grigia rosa». L'itinerario del dicibile in Mario Luzi*, Fasano, Schena, 1994. Nell'intervista pubblicata in appendice alla sopracitata monografia Luzi forniva una testimonianza diretta in merito alla sua precocissima lettura delle liriche di Campana.

[22] M. Luzi, *Vita di Campana*, in *Prima semina. Articoli, saggi e studi (1933-1946)*, cit., pp. 171-172.

[23] C. Pariani, *Vite non romanzate, di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*, Firenze, Vallecchi, 1938; poi C. Pariai, *Vita non romanzata di Dino Campana*, a cura di C. Ortesta, Milano, Guanda, 1978, poi con medesimo titolo a cura di T. Giannotti, Firenze, Ponte alle Grazie, 1994.

[24] G. Papini, *Il poeta pazzo*, in *Passato remoto*, Firenze, L'arco, 1948, pp. 265-269, a pagina 269 si legge: «Dino Campana resterà, credo, nella storia della nostra poesia del Novecento ma, passate le smanie della moda, in un cantuccio assai più appartato di quello che vorrebbero assegnargli gli *aficionados* dei nostri giorni».

[25] Tra i primi contributi di E. Falqui su Campana si segnala la recensione uscita su «Quadrivio» nel 1939 e *Notizia intorno a un inedito di Dino Campana*, in «Corrente», 15 ottobre 1939, p. 4.

[26] G. Contini, *Due poeti anteguerra. II. Dino Campana, in Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, Firenze, Parenti, 1939, pp. 21-28, poi Torino, Einaudi, 1974, pp. 16-24.

Montale tentò di unire le due letture, per usare una sua espressione si rifiutò di pensare che i due aspetti «di questo dilemma fossero tutt'altro che inconciliabili» e in un saggio pubblicato nel 1942 sulla rivista «L'Italia che scrive»[27] si soffermò, tra le altre cose, sulla dilatazione linguistica che Campana volle germanicamente conferire all'italiano, mentre qualche tempo dopo fu tra i primi a individuare nessi e rimandi tra la lirica campaniana e alcune tele di De Chirico[28], propendendo per la linea visiva e figurativa del poeta romagnolo. Su Campana coloristico è interessante leggere anche il contributo di Alessandro Parronchi, significativamente amico di Luzi e come lui appassionato d'arte[29], a proposito del «senso dei colori»[30] rintracciabile nella lirica dedicata dal poeta di Marradi a Genova. Anche Mario Luzi si pose in tale linea unificante ed espresse i suoi convincimenti in merito con una serie di interventi compresi tra il 1938 e il 2002 su riviste, quotidiani, nella prefazione al carteggio amoroso tra Dino Campana e Sibilla Aleramo, con la partecipazione nel 1973 al convegno dedicato al poeta, intitolato *Dino Campana oggi* e con la pubblicazione di articoli sulle pagine del «Corriere della Sera» a proposito del ritrovamento del manoscritto scomparso e al mistero del suo occultamento da parte di Soffici.

Un interesse vivo e costante quello di Luzi per la poesia di Campana, che ritorna periodicamente con approfondimenti specifici o riferimenti inseriti in discorsi più ampi relativi alla poesia del Novecento in generale. È quest'ultimo il caso del discorso scritto per la rivista svizzera «Trivium» di Zurigo nel 1947, poi confluita nella raccolta di saggi *L'inferno e il limbo*[31]: nel discorso generale riguardante il clima della poesia italiana nella prima metà del Novecento, rifiutando l'idea che il rinnovamento potesse derivare da «estetiche preliminari o programmate», Luzi si soffermava, isolandoli, sui nomi di Rebora, Campana, Ungaretti e Montale, definendoli «poeti inevitabili», forieri di una nuova lirica nata come «fatalità di pochi gesti individuali», dai quali «sarebbe assurdo voler ricavare una poetica generale del nostro tempo». Nell'intervento Luzi si sofferma più volte su Campana definendolo ora poeta della «fuga chimerica nel suo sogno colorato da cui l'uomo pare assente e dimenticato», ora

[27] E. Montale, *Sulla poesia di Campana*, in «L'Italia che scrive», XXV, n. 9-10, settembre-ottobre 1942, pp. 152-154; poi in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, I, pp. 569-581.

[28] E. Montale, in *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, 1998, pp. 248-259. Montale evoca *La Notte* di Campana quale *ecfrasis* di *Autoritratto* (1914) di De Chirico.

[29] A. Parronchi, *Mario Luzi critico d'arte*, in *Luzi critico d'arte*, a cura di N. Micieli, Firenze, LoGisma, 1997, pp. 9-11.

[30] A. Parronchi, *Genova e il senso dei colori nella poesia di Campana*, in «Paragone», IV, n. 48, dicembre 1953, pp. 13-34; poi in *Artisti toscani del primo Novecento*, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 239-276.

[31] M. Luzi, *Situazione della poesia italiana di oggi*, in *L'inferno e il limbo*, Milano, Il Saggiatore, 1964, pp. 211-222, citazioni comprese tra le p. 214 e p. 220.

poeta nella cui lirica si è attuata una «trasfigurazione» tale per cui il «mondo» è «veduto, rappresentato e fatto vivere sia pure nel significato suo più latente e perduto, o, se volete ripetere la sua illustre parola, orfico». Proseguiva poi riportando per intero, unica citazione all'interno del discorso, la lirica *La Chimera*, preceduta da un breve ma significativo commento: «E quando parve negata anche la possibiltà di esprimersi, egli ha creduto puramente suo compito di partecipare con gli uomini una superstite e desolata idea naturale della bellezza»[32]. Ciò che Luzi apprezzava in Campana, non era tanto e solo l'indiscutibile bellezza emergente dai versi della lirica sopracitata, quanto piuttosto ed anche lo sprigionarsi da essa di uno spirito di libertà, di movimento, di naturalezza:

> Non pretendo che questo sia il luogo nel quale ci siamo meglio riconosciuti, ma, certo, in versi come questi abbiamo sentito confortato il bisogno di libertà e di movimento, l'aspirazione a una poesia che risultasse dagli elementi stessi della vita e del mondo interpretati liberamente, e secondo quella fatale accidentalità che costituisce la nostra figura umana, quando non si voglia ridurla a una tesi, immobilizzarla in un'attitudine sia pure ideale[33].

La frequentazione di Luzi con la poesia di Campana, l'incrociarsi dei destini di un lettore speciale con l'opera di un autore altrettanto speciale, si rintraccia anche in due articoli di giornale usciti con titolo lievemente modificato in due giorni successivi, per la precisione sulla terza pagina di «Il Giornale del mattino» il 21 gennaio 1955 e il giorno seguente sul «Il Popolo di Milano». Nei due articoli, di identico contenuto, Luzi divulgava ai non addetti ai lavori la sua ammirazione nei confronti del poeta di Marradi in un articolo a due colonne, fitto di suggerimenti per l'interpretazione e la fruizione della lirica campaniana:

> La poesia di Campana vive in un colore di ispirato diletto; le sue possibilità di usare in pieno la propria voce non hanno contratto alcun debito con la sua coscienza. Come in un rapsodo tutte le sue doti attive – le sue doti umane – sono confuse e cancellate nell'immaginazione, nell'incontro dei colori e della musica; come in un rapsodo, impersonale fin dall'inizio, ancor più che creare egli ricanta i propri miti visivi o biografici come esistenti nella memoria universale dell'uomo[34].

Per Luzi Campana è «un poeta senza segreto», la cui «voce in realtà mira naturalmente, senza valersi di alcuna esperienza particolare, all'appropriazione di tutto il segreto umano», ed individuava nella presenza di tale segreto il significato orfico dei *Canti*, annotando:

[32] *Ibidem*, p. 214
[33] *Ibidem*, p. 220.
[34] M. Luzi, *Appunti su Campana*, in «Giornale del mattino», 21 gennaio 1955, p. 3; poi pubblicato con il titolo *La poesia di Campana*, in «Il Popolo di Milano», 22 gennaio 1955, p. 3.

La presenza di questo segreto illumina più intensamente gli oggetti e le immagini dinanzi al suo sguardo aperto sulla terra: al di sopra e contro quell'ombra che non è la morte, lo sfumato, il mistero, il sogno, l'indefinito, il senso della terra è più forte, la luce della vita tanto intensa che appare infine chimerica. Il sentimento orfico della terra corrisponde pertanto alla suggestione potente delle immagini più energiche della vita, le città, i porti, i viaggi, e al richiamo delle stagioni piene, perfette e leggendarie in cui la vita umana ha sofferto il proprio simbolo culminante[35].

Il punto nodale dell'interpretazione del 'fenomeno' Campana, il cuore della sua poesia e del suo stile, non sono da rintracciarsi secondo Luzi «nell'interpretazione orfica della terra, né nell'analogia con l'inferno o con un mondo formale, quanto piuttosto sul piano evidente delle cose», nella luce in cui situa le cose, «una luce tanto forte da provocare proprio per eccesso di luce il senso dell'ombra e del mistero».

Genova, il mare, le navi, le torri barbariche, la Gioconda, l'Italia come espressione più intensa e drammatica della natura dell'uomo, sono il passaggio indispensabile: sono un'essenza della poesia di Campana, l'altra consistente nella luce accecante che l'inquietudine o meglio l'instabilità proiettano su codesto scenario[36].

Alla sua poesia per nascere, dopo le «cose» e la «luce», basta «abbandonarsi passivamente all'enorme fertilità dell'immaginazione e a quel suo movimento, propagato in cerchi concentrici di musica, ai suoi divertimenti oscuri che poi esplodono in colori squillanti»[37].

Luzi si chiedeva anche quale fosse «il fomento di tale inquietudine e quindi di tale attività», del suo continuo «senso di fuga e di violentissimo incanto» e lo descriveva con entusiasmo ed enfasi in chiusura d'articolo, facendo riferimento al «disegno» e ai «colori»:

Egli possedeva in realtà un senso e un sentimento complessi, unitari, integrali della vita dell'uomo e della terra come lo possedettero i più grandi poeti lirici del nostro Ottocento; di quella vita profonda del pianeta che coloro che non sono poeti percepiscono per categorie come il tempo e lo spazio: ne possedeva anche lo sgomento. Tale sgomento s'è ripercosso, essenzialmente nell'immaginazione, nell'instabilità agitata della sua esistenza, conservando appunto per questo un carattere indefinito che sospingeva forse per contrasto il poeta verso il disegno, i colori[38].

Concludeva poi individuando «l'importanza storica del libro» *Canti Orfici* non solo nella sua autentica bellezza, ma nello «stacco operatosi con tanta semplicità e tanto liberamente nella natura poetica di questo rapsodo». Il successivo intervento luziano su Campana fu

[35] *Ibidem.*
[36] *Ibidem.*
[37] La sinestesia utilizzata da Luzi richiama immediatamente alla memoria il contenuto di un intervento di molto successivo di Maura del Serra, *Evoluzione degli stati cromatici musicali*, in *Dino Campana oggi*, cit., pp. 86-108.
[38] M. Luzi, *Appunti su Campana*, cit., p. 3.

la prefazione al carteggio intercorso tra Dino Campana (cinquantasei scritti fra lettere, cartoline, telegrammi e frammenti) e Sibilla Aleramo (trentasei lettere), edito da Valecchi nel 1958[39], segno evidente della predilizione campaniana di Luzi, del valore riconosciuto in ambito letterario dei suoi contributi in merito e del suo fattivo operarsi per pareggiare un conto con la critica scritto parzialmente in perdita, nonostante alcuni importanti e costanti estimatori[40]. Eloquente in tal senso l'*incipit* alla prefazione:

> Ora che Dino Campana, senza uscire dalla mitologia, è entrato nella storia essenziale del Novecento un libro come questo non ha, spero, bisogno di giustificazione. Esso ci accosta al segreto dell'uomo fino a farcene sentire il fuoco, ma senza renderlo per nulla confidenziale, mentre ce ne mostra il riflesso vivido e tormentoso in altre creature, in altre vite[41].

Sebbene le lettere appartengano ad una stagione successiva a quella della produzione poetica dei *Canti Orfic*i, Luzi precisa che «sono di questo tempo e in gran parte concernono questa stessa vicenda i brevi componimenti del *Taccuino*» e segnala al lettore la possibilità di «ritrovare tra queste pagine, in una lezione un po' diversa, il bel testo di *Fabbricare*, nella sua origine epistolare»; Luzi ne evidenzia il carattere di estemporaneità, di epigoni lirici, caratterizzati comunque dall'antica e vivida potenza creatrice:

> Sono proiezioni di un talento che ha toccato già «l'ultimo suo» e dato il suo pieno frutto, improvvisi, accensioni estrose che portano ancora il suggello; ma la volontà creativa è in disarmo. Pure sono rimaste intatte, se mai si sono esasperate, le doti che avevano alimentato quella vampa. Sono doti di illusione e di rapimento che hanno il loro fedele contrappunto negli scontrosi rabbuffi e, sempre più, negli attriti oscuri con la realtà[42].

Presentando il carteggio vi rintracciava i medesimi lineamenti della lirica precedente, caratterizzata dal «tratto della sua incorrotta genuinità», tipico di «uno spirito indifeso, esposto alle ventate di esaltazione e di feroce disinganno e disgusto», espresso nell'«alternanza di ordine vitale che sul piano della creazione poetica aveva prodotto quella apparente duplicità di modi – da visionario a visivo, da canto spiegato a notazione ruvida». Luzi ritrova e sottolinea nel carteggio il medesimo slancio vitale di un uomo che non ebbe mai

[39] M. Luzi, *Prefazione*, in *Aleramo-Campana. Lettere*, in «Letteratura», n. 29, settembre-ottobre 1957, pp. 36-38, pp. 7-11; poi *Prefazione*, in *Dino Campana. Opere e contributi*, cit., pp. 521-525.

[40] Sulla fortuna critica di Campana e sull'inversione di tendenza dall'iniziale campanismo al rifiuto e alla 'censura' dei *Canti Orfici* si veda S. Verdino, *Campana e i liguri*, in *La Liguria per Dino Campana. Il viaggio, il mistero*, *il mare, la mediterraneità*, Atti del Convegno di Studi (Genova-La Spezia, 1992) «Resine», 58-59, 1993-94, pp. 28-37.

[41] M. Luzi, *Prefazione*, in *Aleramo-Campana. Lettere*, cit., p. 522.

[42] *Ibidem*, p. 523.

«riserva o circospezione o anche semplicemente contegno di fronte alla vita» ma «una passione che investe i contenuti della vita in modo assolutamente integro, privo di ironia e di cautele». Val la pena poi ricordare, nonostante la brevità estrema dell'annotazione, il significativo inserimento di Campana all'interno del volume *L'idea simbolista*, edito da Garzanti nel 1959, nel quale in chiusura di libro, dopo una più vasta rassegna del simbolismo francese[43], inseriva alla nota N. 25 *Dino Campana (1885-1932)* e ne antologizzava le liriche *Invetriata* e *Immagini del viaggio o della montagna*, precedute da tale telegrafico commento:

> Creare «una poesia europea musicale colorita», immettere «il senso dei colori che prima non c'era nella poesia italiana»: così definì la sua poetica Dino Campana. È una poesia sostenuta da un genuino e acceso impeto figurativo che insegue il mistero delle immagini stesse della vita. *Canti Orfici*[44].

Era il 1962 quando Luzi, a distanza di tre anni, dedicava nuova attenzione e spazio al poeta in esame intitolando *Campana precursore*[45], un articolo pubblicato per la prima volta nel giugno del 1962 sul settimanale milanese «Tempo», nel quale ben enucleava il doppio tratto distintivo del poeta di Marradi, e se nell' *incipit* riprendeva la tesi dei vociani e di Bo, descrivendolo come poeta 'maudie', caratterizzato da «intolleranza di una realtà troppo ridotta, disprezzo della cultura e delle istituzioni ufficiali o pronte a diventarlo, conflitto feroce e fuga, sconfitta, pazzia»; proseguendo affermava che, sebbene «con Campana si replichi l'ultimo atto del dramma romantico dell'orgoglio e della rivolta», non gli si addiceva la definizione di epigono, poiché con la sua radicale adesione alla poesia, con l'ardore della sua parola vissuta senza stacco tra vita e letteratura, poteva essere collocato all'origine della poesia del Novecento piuttosto che in coda a quella dell'Ottocento:

> I lineamenti di epigono sono cancellati da tratti più vigorosi e fermi: sono i tratti di uno scrittore che porta un fuoco incorrotto e presume di conquistare il principio di una scienza poetica totale; non importa se quel fuoco troppo violento sfugge alla custodia e si appicca alle vesti di lui che lo cova e lo agita; nemmeno importa che quella scienza sia una scienza illusoria che non può possedere il suo oggetto ma solo illuminarlo con uno sprazzo di luce discontinua. [...] Era tempo che la poesia fosse richiamata ad un confronto risolutivo con la sua essenza, con il suo compito e con il suo destino. La poesia del nostro tempo vive di un terribile dilemma: o tutto o nulla. Per aver acceso questo dilemma in modo così folgorante, alle origine della nuova poesia italiana sta Dino Campana[46].

[43] M. Luzi, *Dino Campana*, in *L'idea simbolista,* Milano, Garzanti, 1959, II. ed. 1979, pp. 230-232.
[44] *Ibidem*, p. 230.
[45] M. Luzi, *Campana precursore*, in *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura*, pp. 110-112.
[46] *Ibidem*, p. 110.

La definizione adatta a Campana, per Luzi, è quella di poeta «visivo» e insieme poeta «del mito», che si esprime e vive mosso da ansia in un viaggio di ricerca reale e ideale; dalle parole di Luzi si possono cogliere le numerose valenze implicate nella sua densa riflessione:

> La poesia di Campana è una poesia d'immagini: sono immagini ansiose, trafelate, fissate con il cuore in gola, eppure straordinariamente nette e lucenti. Il fatto è che nell'atto di percepirle egli le convoca altrove, in un punto dove anche lui si dirige. Questo punto di convergenza è il mito, un *abrupto* mito tellurico nel quale la vita assume significato nella sua ciclicità e anche la tensione del poeta giunge al suo fine. Mitiche le immagini, mitica l'operazione del poetare che pare identificarsi con il viaggio. Il tema del viaggio è infatti essenziale nei *Canti Orfici*, e riflette i vagabondaggi reali e ideali di Campana; in un senso più profondo il viaggio significa risalire al mito[47].

Dopo aver chiarito quale sia il significato di «viaggio» e di «ritorno al mito» attuato da Campana e aver preso le distanze dalle «interpretazioni esoteriche e gnostiche con le quali tanta parte dell'Ottocento placava il suo bisogno di assoluto», chiariva che «il mito di Campana è un elementare simbolo vitale nella cui profondità e ambiguità si idealizza la potente avventura dell'esistenza; un'avventura celebrata appunto nel suo mistero, proprio in quanto ciclica, inconoscibile e mutevole», espressa in «immagini mitiche»[48], in altra sede definite «immagini madri», nel senso che «stanno all'origine di tutto il flusso vitale e tutto lo raccolgono», compresi la spinta creativa del poeta e il suo viaggio, che solo in esse si placa. Considerava poi il dibattito della critica italiana circa la possibilità di definirlo poeta «visionario» o «visivo» ed introduceva una terza via interpretativa che le ricongiungeva ed avvalorava entrambe; affermava infatti:

> Molta parte della critica su Campana è stata spesa nel tentativo di decidere se egli sia un poeta visionario o visivo. Le alternanze della sua poesia giustificano l'uno e l'altro attributo: infatti Campana è visionario nel suo regime di viaggio e di fuga, visivo nel suo regime di quiete riottosa[49].

Enucleava, inoltre, nell'officina creativa del poeta di Marradi, ossia «nel crogiuolo dove si prepara, a una temperatura di incandescenza, la metamorfosi ininterrotta di Campana», tre diverse componenti: l'estetica dannunziana, il vitalismo nietzschiano e «percezioni e tecniche più immediate di tipo frammentista e futurista, che aguzzano la cattura del reale, quando egli ne è prigioniero»; annotava anche che nei *Canti Orfici* la sua poesia si esprimeva interamente «dalla parte

[47] *Ibidem*, p. 111.
[48] *Ibidem.*
[49] *Ibidem*, p. 112.

dell'esistenza», come «promanazione di uno spirito rapito e violento e di un umore popolare».

Non stupirà quindi dopo tanti anni di frequentazione, di lettura e rilettura del poeta orfico, di passione e tentativi di diffusione del valore della sua lirica che la figlia di Ardengo Soffici, Valeria, abbia immediatamente contattato Mario Luzi nella primavera del 1971, ancor prima di avere il consenso della madre, per metterlo al corrente del ritrovamento del famoso e sventurato manoscritto de *Il più lungo giorno*, prima versione di quel che poi sarebbe diventato il libro dei *Canti Orfici*. Ad informarci in presa diretta fu Luzi stesso con un articolo pubblicato dal «Corriere della Sera» nel giugno del 1971[50], nel quale riassumeva la storia dello smarrimento e poi raccontava il «fortunato caso». Vale la pena rileggere i passaggi salieti del racconto nel piacevole stile narrativo di Luzi:

La sparizione del quaderno manoscritto delle poesie di Dino Campana fa parte ormai della leggenda artistica novecentesca, ne è anzi uno degli episodi più coloriti e, dato il personaggio della vittima, perfino più drammatici. Non mancarono insinuazioni sul conto di Papini e Soffici, consegnatari dell'inedito; non mancarono da parte del poeta propositi, pare, di vendetta sanguinaria, d'altronde sbolliti ben presto se è vero che poco dopo pubblicò una poesia ispirata da un quadro di Soffici e ancora a Soffici si rivolse, qualche anno più tardi, in un momento di disperazione. Nei *Ricordi di vita artistica e letteraria* Ardengo Soffici racconta con molta nitidezza di particolari la circostanza dello strano abboccamento nella tipografia di *Lacerba*, la timida proposta di collaborazione di Campana, la consegna del quaderno nelle mani di Papini che in seguito, avendoci trovato «cose molto buone», lo passò a Soffici che fu dello stesso parere. Campana frattanto era sparito nel nulla […] Quando si ripresentò a Firenze si astenne dal sollecitare risposta e del quaderno, stranamente, non fu fatta parola, né da una parte né dall'altra. Fin quando «verso la primavera del quattordici – scrive Soffici – ricevetti da Marradi una sua lettera con la quale mi richiedeva il manoscritto, di cui mi diceva non avere altra copia, e che intendeva pubblicare in volume. Ma io dovetti allora scusarmi di non poterglielo mandare: in un trasloco che nel frattempo avevo fatto da una stanza ad un' altra dei miei libri e delle mie carte, il libriccino era andato confuso nel gran sottosopra, e domandavo tempo per rintracciarlo […]. Passarono così vari mesi. Quand' ecco che un giorno in cui mi trovavo a Firenze guardando distrattamente nella vetrina di un libraio di via Martelli, il mio sguardo fu attratto da un libro giallo dall'aspetto francese ma che non era francese, e sulla copertina del quale spiccava un titolo che subito mi piacque: *Canti Orfici*. Lessi il nome dell' autore: ed era quello di Dino Campana. La gioia e lo stupore di quella scoperta si confusero nel mio animo […] Infatti la materia del volume, che subito entrai a comprare e sfogliai febbrilmente, era la stessa di quella dello scartafaccio smarrito, appena ritoccata qua e là, e con soltanto un paio di componimenti aggiunti, fra cui i versi dedicati al mio quadro futurista dell' inverno passato». Così inesplicabilmente, dice Soffici. Era stato infatti un prodigio di ricostruzione mnemonica, sebbene il lavoro non si fosse limitato a questo. Un caso fortunato, verificatosi di recente proprio in casa Soffici, ci permette di obiettare che la memoria del pittore-scrittore fu in questo caso un po' approssimativa. L'edizione Ravagli dei *Canti Orfici* era trasformata, rispetto al manoscritto. Il fortunato caso è questo. Nel riordinare la casa di Poggio a Caiano e in particolare la grande quan-

[50] M. Luzi, *Il quaderno di Dino Campana*, in «Corriere della Sera», 17 giugno 1971, p. 13; poi in M. Luzi, *Desiderio di verità e altri scritti inediti e rari*, pp. 76-77.

tità di carte, manoscritti opuscoli, corrispondenza lasciati dal marito […] il famoso quaderno è venuto alle mani della signora Maria Soffici. Molto emozionata, la figlia Valeria mi comunicò la notizie ma alla mia impazienza di vedere il reperto oppose la necessità del consenso materno. In realtà madre e figlia erano molto comprese della responsabilità del ritrovamento, ma infine maturò in loro la convinzione che il primo dovere fosse di rendere pubblica la cosa, ed è proprio ciò che vado facendo. Intanto si sono l'una e l'altra […] orientate e confermate nel proponimento di donare il quaderno a una importante biblioteca e sperano che non sorgano ostacoli a questo loro disegno[51].

Proseguiva poi riflettendo sulla grande opportunità di studio e comparazione offerto dal ritrovamento del manoscritto per gli studiosi della materia, e la possibilità di incrementare l'analisi delle ultime fasi del linguaggio di Campana e ne offriva una descrizione rapida e un primo veloce raffronto con i *Canti Orfici*:

Sono sessantanove pagine di scrittura accurata, evidentemente una bella copia, salvo posteriori pentimenti, correzioni, cancellature anche ampie, soppressione di parti indicate da freghi. Nella prima il titolo: *Il più lungo giorno* (una locuzione, suppongo di natura esoterica, che prelude bene a *Canti Orfici*). Sotto il titolo il nome dell'autore. Nella seconda il nome dell'autore è ripetuto in un angolo, mentre il resto è occupato da epigrafi (primeggia Nietzsche) in parte cancellate da un frego. Segue il poema che nei *Canti Orfici* sarà intitolato *La notte* e qui è invece *La notte mistica dell'amore e del dolore*, *Scorci bizantini morti cinematografiche* dopo essere stato *Cinematografia sentimentale*, come si legge sotto la cancellatura. Poi in ordine *La chimera*, *Giardino autunnale*, *La petite promenade du poète*, *Il canto della tenebra*, *Scirocco serale (Piazza San Petronio).* Testo escluso, questo, dell'edizione Ravagli e ricomparso poi, notevolmente scorciato, nell'edizione Vallecchi a cura di Bino Binazzi con il titolo di *Vecchi versi*. E ancora *L'invetriata, Sul torrente notturno, La speranza, La notte di fiera* (che nel volume a stampa diventerà *La sera di fiera*), *Firenze* (il breve componimento in versi, non l'altro in prosa), *La Verna note di viaggio, Alba* (che in *Canti Orfici* diventerà *Immagini del viaggio e della montagna*). *Giro d'Italia in bicicletta* (*1° arrivato al traguardo di Marradi*) è un testo omesso dall'edizione Ravagli così come quello che segue e comincia «Ma un giorno salirono sopra le navi». Gli ultimi tre componimenti del quaderno sono *Passeggiata in tram fino in America e ritorno, Pampa, Il canto di Genova*, *Preludi mediterranei*, prima organizzazione di quello che sarà poi il poema *Genova*. Alcuni di questi testi (a parte i due poi abbandonati) si trovano qui in una lezione notevolmente diversa da quella nota[52].

Luzi individuava, inoltre, nella «condensazione», in «una più decisa fusione», in «una più forte intensità ritmica» la linea sottesa alla ricostruzione del poema perduto, sostenendo che si potesse affermare che «la ricca materia avesse subito un processo di decurtazione a cui non è estranea la sua propria forza di memorabilità»[53]. Infine, indirizzava gli eredi Campana al filologo Giuseppe De Robertis, affinché

[51] *Ibidem*, p. 76.
[52] *Ibidem*, p. 77.
[53] M. Luzi, *Il quaderno di Dino Campana*, in *Desiderio di verità e altri scritti inediti e rari*, cit., pp. 76-77.

il manoscritto potesse essere pubblicato con una accurata e degna edizione critica.

Ma Luzi lettore ed estimatore di Campana non si esaurì con la pubblicazione dell'articolo e la diffusione pubblica della notizia del ritrovamento del manoscritto, proseguì infatti nel 1973 in occasione del convegno intitolato *Dino Campana oggi*, organizzato dal Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Viessieux a Firenze il 18-19 marzo, proprio per presentare al pubblico il prezioso manoscritto de *Il più lungo giorno*, insieme al giudizio e alle riflessioni di critici, poeti e studiosi del poeta romagnolo. Tra loro, solo per citarne alcuni, Carlo Bo, Enrico Falqui, Domenico De Robertis, Silvio Ramat, Geno Pampaloni e il nostro Mario Luzi, che espose il contributo intitolato *Al di qua e al di là dell'elegia*[54]; in esso, soprasedendo sulla «storia delle predilezioni e delle mezze ripulse che accompagnarono il libro di Campana fin nel cuore del Novecento», si interrogava su quale «punto vivo tocca la poesia di Campana per stimolare alcune speranze di fondo, fecondare qualche germe di volontà liberatrice nei riguardi del discorso e della volontà che lo sorregge», «quali diversioni dall'ordine in cui si riconosce la tradizione moderna hanno [abbiano] invece fatto apparire quella poesia poco più che come balzana e pittoresca alla già instaurata ortodossia del Novecento»[55].

Luzi sintetizzava tale divisione e «discrepanza tra coloro che avevano fissato la condizione moderna nella dignità e nella rigidità di un istituto e coloro che facevano consistere il moderno nella condizione di perpetuo facimento», due gruppi che di fronte a poesie come *La Notte* e *Genova* si trovavano divisi tra «una nascente dogmatica» e una «più libera e più incognita fondazione», che cercava in ogni caso a suo modo di riempire il vuoto lasciato, dopo l'agonistica relazione intrapresa tra Leopardi e il mondo, dal crollo dell'umanesimo e dalla caduta delle *favole antiche.*

Se tutta la lirica moderna può essere definita «l'elegia di una privazione», ossia l'espressione e la testimonianza «di quello che il mondo non ha […] nello struggimento di un altro pensiero che dice: non ha più», in una versificazione che diventa lamento o geremiade per un mondo abumano e disumano, nel quale il poeta non si riconosce più, secondo Luzi il poeta di Marradi risultava estraneo a tale norma, poiché «Campana si presenta davvero come un poeta diverso, direi insieme più antico e più moderno. La sua mitologia barbarica e il suo tutt'altro che peregrino esoterismo possono apparire fuori fase in quegli anni […], ma sono invece punti di sollecitazione per i suoi

[54] M. Luzi, *Al di qua e al di là dell'elegia*, in *Dino Campana oggi*, cit., pp. 140-146; poi pubblicato con il titolo *Campana, al di qua e al di là dell'elegia*, in *Dino Campana. Opere e contributi*, a cura di E. Falqui, Firenze, Vallecchi, 1973, pp. v-x; poi in *Vicissitudine e forma*, Milano, Rizzoli, 1974, pp. 157-163, citazioni comprese tra p. 160 e p. 163.

[55] *Ibidem*, p. 160.

excursus temporali»[56]. La cognizione del tempo, emergente nei versi di Campana, costituisce per Luzi qualcosa di originale, che può in parte spiegare quella sorta di coinvolgimento e impossibile estraneità cui si va incontro leggendo la sua lirica:

> Campana ha bisogno di non considerare morto il passato né fuori della gittata il futuro, ben altrimenti che un deserto il tempo è tutto abitato, e non dalla memoria e dalla speranza ma dall'avvenimento inesauribile dell'io che include ciò che noi chiamiamo passato presente e futuro; ben altrimenti che un'alterità ostile il mondo è l'oggetto di una appropriazione e perdita continue e ricorrenti[57].

A tal proposito esemplificava attraverso le poesie *La Notte* e *Genova*, osservando come «*La Notte* con le sue accese figurazioni metaforiche la dice lunga sul circuito di regressioni e di *transfert* che percorre l'individuo umano così come le spirali continuamente rotte e ricomposte di *Genova* ci dicono della sua contrastata capacità di proiezione nella dinamica del possibile».

È come se Campana contrapponesse al «disinganno umanistico una variante sostanziale che è quella della completa integrazione dell'uomo nella vicissitudine del mondo, nella continuità e nella onnipresenza di tutta la vita. È vero che in superficie sulla scorta di una mitologia culturale un po' *kitsch* egli sembra fornire pretesti di evasione nella nostalgia, nel sogno e nel desiderio; ma nella sostanza egli compie d'intuito la doppia operazione di sottrarre l'uomo-poeta alla sua esclusione e al suo alibi». Secondo il Nostro, Campana «ha prospettato il dramma dell'uomo nel pieno della reciprocità con il mondo, richiamandolo dalla terra di nessuno», e in controtendenza con «l'elegia moderna ortodossa in cui rientra la linea ufficiale del Novecento italiano [che] si regge sul presupposto antropocentrico della felicità negata o resa impossibile [...] ignora o rifiuta il sentimento della diminuzione forse perché gli è estranea la premessa inconscia della priorità»

Insomma l'uomo è percepito da Campana come parte dell'universo, «un agente non inerte, ma da nulla autorizzato all'arbitrio», il poeta della «religione dell'avvenimento del mondo in cui tutto è coinvolto, il fenomeno e il su testimone»; per spiegare meglio tale affermazione Luzi adduce alcuni esempi riferiti ad alcune liriche:

> Ricorre spesso nelle sue pagine l'emozione esaltante del lavoro dell'uomo: eccezionalmente esso non è opposto alla natura ma omogeneo con la dinamica dell'universo: «e l'ombre del lavoro umano curve là sui poggi algenti» rimandano del resto al vento che vorrei definire rotatorio dell'evento perpetuo dov'è trascinato, ma non inghiottito, ogni segno vitale[58].

[56] *Ibidem*, p. 161.
[57] *Ibidem*, p. 162.
[58] *Ibidem*, p. 163.

Poi concludeva con una definizione che semplifica e chiarisce ulteriormente la lettura luziana di Campana: «I *Canti Orfici*, come li ho letti, sono una grande metafora della onnipresenza umile e solenne della vita. Da lì parte un invito ad aprirsi alla inesauribile trasformazione del mondo esattamente contrario alla volontà sempre sconfitta di ridurlo entro il limite di uno schema premeditato o presunto»[59].

L'intervento al convegno di Firenze del '73 si concludeva con tale esortazione, mentre non si esaurivano lo studio e le riflessioni pubbliche di Luzi sulla lirica campaniana, l'intersecarsi dei loro destini non s'era concluso: nel 2002, infatti, si riaperse il caso del ritrovamento del manoscritto, a seguito delle dichiarazioni di Luigi Cavallo sul presunto occultamento dello stesso da parte di Soffici in persona, affidate ad un articolo pubblicato su «Il Giornale» del 13 settembre 2002 dal sensazionale titolo: *Come ritrovai la copia smarrita tra le carte di Soffici a Poggio a Caiano*[60], nel quale appunto dichiarava che il ritrovamento del manoscritto doveva essere retrodatato al 1953 e o al 1971. Sull'accaduto si aprì un pubblico ed acceso dibattito tra Cavallo e Luzi: al primo articolo Luzi rispose con un nuovo intervento sul «Corriere della Sera» del 2 ottobre 2002, *Campana, il mistero del manoscritto scomparso*[61], nel quale dopo aver riscritto la sua versione dei fatti, quella già comunicata con l'articolo del 1971, concludeva:

> Le notizie che ci dà Luigi Cavallo nell'articolo pubblicato nei giorni passati da «Il Giornale» sono davvero sorprendenti. Quando Valeria Soffici mi cercò per comunicarmi il ritrovamento del manoscritto campaniano tra le carte del padre non mi disse che il fortunato evento si era verificato sei anni prima secondo la data memorizzata da Cavallo. Dunque il manoscritto ritrovato sarebbe stato custodito in silenzio per tutto quel tempo senza che a nessuno della famiglia Soffici e nemmeno a Luigi Cavallo venisse in mente che si stava commettendo un arbitrio grave nei confronti della storia di Campana e della storia della poesia italiana e degli studi correlati; nonché dell'appassionata aspettativa di molti cultori della materia. Mi riesce difficile crederlo[62].

Non restava in silenzio l'avversario che replicava ancora su «Il Giornale» del 5 ottobre 2002 con *Caro Luzi, ecco perché Campana restò nel cassetto*:

> Nei primi mesi del 1965 lavoravo nella casa di Soffici a Poggio a Caiano, adunando materiale per la monografia della pittura, mi venne tra mano il manoscritto di Campana confuso con la dovizia di quelle carte [...]. Certo il manoscritto di Campana aveva rilievo straordinario, ma era stato deciso che solo quando l'intero *corpus* dell'archivio fosse stato ordinato si sarebbero avviate iniziative di pubblicazione.[...]

[59] *Ibidem*

[60] L. Cavallo, *Come nel '65 ritrovai la copia smarrita tra le carte di Soffici a Poggio a Caiano*, in «Il Giornale», 13 settembre 2002, p. 29.

[61] M. Luzi, *Campana. Il mistero del manoscritto scomparso*, in *Desiderio di verità*, cit., pp. 86-87.

[62] *Ibidem*, p. 86.

Di quel ritrovamento furono comunque informati i figli di Soffici, Valeria e Sergio, e il genero Papini, intimo di famiglia, Barna Occhini[63].

Proseguendo, l'amico e complice di Soffici, spiegava che il ritrovamento del documento non venne diffuso per una sorta di «rispetto dell'autografo di Campana» e per evitare di «dare appigli alla mescolanza di fatti squisitamente letterari con argomenti politici, vista la *damnatio memoriae* di cui era stata afflitta la figura di Soffici».

Nell'articolo del 2002 Luzi definiva tale occultamento «un arbitrio grave nei confronti della storia di Campana e della storia della poesia italiana» e non poteva credere alla connivenza di Valeria Soffici, così come non vi credette lo studioso Gabriel Cacho Millet, che all'intricato caso dedicò un fondamentale saggio, *Il manoscritto di Campana: perduto, ritrovato e venduto*[64], a conclusione del quale si dichiarava certo della buona fede di Valeria e altrettanto sicuro della colpevolezza di Soffici:

> Il mio personale dubbio riguarda soprattutto «il silenzio» di Valeria Soffici. Pure a me riesce difficile credere che la figlia del pittore mentisse, quando mi disse di aver scoperto il manoscritto nella casa di Poggio a Caiano nel '71 e mi parlò del suo stupore per il ritrovamento. Che suo padre lo sapesse e non volesse rivelarlo, l'ho invece sempre sospettato. Intanto dovrei credere nell'affermazione di Cavallo, confermata in parte anche dal critico e pittore Sigfrido Bartolini, il quale suppone che il manoscritto potesse essere stato trovato a metà degli anni cinquanta nella casa di Poggio a Caiano durante un «generale riordino» delle carte di Soffici del quale fu testimone insieme al pittore Pietro Bugiani. A questo punto non so a chi credere. Vorrei tanto che Valeria Soffici fosse viva per chiederle quale sia stata realmente la verità[65].

Per avere una visione d'insieme ampia e ben documentata del «doloroso caso» dello sventurato manoscritto vale la pena leggere anche il recentissimo contributo gentilmente segnalatomi da Franco Contorbia a firma di Massimo Gatta[66]; resta il fatto che anche dopo la pubblicazione il manoscritto apparve e scomparve più volte,

[63] L. Cavallo, *Caro Luzi, ecco perché Campana restò nel cassetto*, in «Il Giornale», 5 ottobre 2002, p. 28.

[64] G.C. Millet, *Il manoscritto di Campana: perduto, ritrovato e venduto*, in «WUZ», III, 3, maggio-giugno 2004, pp. 1-43. Nel saggio Millet riporta due lettere: una di Mario Luzi a Millet inviata da Firenze il 13 settembre 1998; la seconda di Ardengo Soffici inviata a Michele Campana per invitarlo a recarsi al Poggio, dove «avrei qualcosa da mostrarti e da dirti, riguardante tuo cugino». La lettera è del 1957 ed è stata trovata da Millet presso la Fondazione Primo Conti. In essa Soffici sembrava intenzionato a rivelare il ritrovamento al presunto cugino di Dino Campana, Michele, ma una sorprendente memoria rivelata nell'intervista rilasciata ad Enrico Falqui, pubblicata in «La Fiera letteraria», 14 agosto 1953, dimostra che il manoscritto doveva essere stato ritrovato anteriormente al '57, dal momento che Soffici ricordava perfettamente l'esatto contenuto delle epigrafi che leggibili sul fronte del quaderno aveva letto nel '13, quarant'anni prima.

[65] *Ibidem*, p. 43.

[66] M. Gatta, *Canti Orfici a Catania*, tiratura privata di 18 copie fuori commercio e numerate a mano stampate in occasione dei 18 anni di Ludovica, Vasto, 12 gennaio 2014, pp. 1-15; poi in forma ridotta con il titolo *Canti Orfici alla catanese*, in «Il Sole 24 Ore-Domenica», 12

fruttando nella sua ultima riemersione un bel guadagno alle eredi di Dino Campana, poiché dopo essere stato editato in stampa diplomatica da Vallecchi a cura di De Robertis, verso il quale Luzi stesso aveva indirizzato le cugine siciliane nonché eredi di Campana, e dopo essere stato esposto, prima nel 1973 presso il Gabinetto Vissieux, durante il sopracitato convegno e dodici anni più tardi, nel 1985, in occasione del centenario della nascita del poeta nella Sala del Consiglio Comunale di Marradi, «ricomparve nel 2004 da Christie's», come ricorda ancora Millet, «per essere venduto all'asta il 18 marzo del 2004, dopo essere rimasto di fatto inaccessibile per quasi vent'anni, chiuso in cassaforte a Palermo».

Neppure allora Luzi fu estraneo al manoscritto, poiché, come riporta sulle pagine de «l'Unità» la giornalista Sonia Renzini il 19 marzo 2004, si adoperò in ogni modo affinché il manoscritto venisse acquistato da un ente pubblico, da una Fondazione o da una Banca, in modo tale che rimanesse a disposizione di tutti e fosse consultabile. Lo acquistò per 213.425 euro, tasse comprese, la Cassa di Risparmio di Firenze, che lo cedette in comodato d'uso alla Biblioteca Marucelliana di Firenze, che ne fece copia anastatica, disponibile online, sulla base dell'edizione critica di De Robertis del '73.

Davvero rocambolesco e doloroso il caso del manoscritto, così come lo fu la vita di Dino Campana e la sua «figura bizzarra, caratteristica, che ha lasciato qualche pagina difficile da interpretare, da ricollegare, da riconnettere», ma che in lui e nel suo manoscritto ci fosse «qualcosa di più di una figura semplicemente transeunte e passeggera», afferma ancora Luzi in un altro suo contributo[67], se ne accorsero anche i suoi nemici giurati, cioè Papini e Soffici:

> C'è qualcosa di più, e questo sospetto era visibile perfino nelle pagine dei suoi nemici giurati, di coloro che erano diventati suoi nemici giurati, cioè Papini e Soffici. Anche Papini, quando parla di Campana, ne parla con sufficienza, se vogliamo: Soffici, con maggior curiosità; però nell'uno e nell'altro c'è un'ombra di sospetto della «grandezza»; insomma hanno fiutato, è vero, sotto questa figura così poco canonica una forte presenza, un forte talento, di cui non si sono del tutto resi conto; ma nell'oscuro hanno ricevuto il colpo, perché la poesia si comunica prima di tutto così, prima di tutto è la comunicazione di una forte presenza umana, che viene da oltre le parole, spesso non del tutto intelligibili a prima vista. Subito si ha questo senso, e Papini e Soffici l'avevano avuto[68].

Per Luzi tale grandezza è da rintracciarsi nel fatto che con questo libro la poesia moderna non aveva subìto nessuna diminuzione, non aveva avuto nessuno degli stratagemmi riduttivi» presenti in altri

gennaio 2014, p. 35; poi in forma ampliata con il titolo *Quei Canti Orfici e «neri» tra Catania e Marradi*, in «La Riviera Ligure», Anno XV, I, n. 73, pp. 45-55.

[67] M. Luzi, *L'intelligenza progressiva di Campana*, in *Vero e verso. Scritti sulla poesia e sulla letteratura*, pp. 116-122.

[68] *Ibidem*, p. 117.

poeti simultanei crepuscolari o futuristi, poiché Campana «ignorava la rassegnazione moderna, pur non ignorando le angustie della condizione moderna».

La sua fu un'opera fatale, «era cioè dettata internamente, aveva una sua fatalità», un'opera non priva di memoria letteraria, dal momento che «c'era dietro la grande letteratura romantica da Novalis ai nascenti surrealisti [...] ai dada, che Campana conosceva benissimo, poiché al di là della sua immagine di barbone, era un lettore acutissimo ed era anche un uomo di letture essenziali»[69] e neppure priva di presupposti filosofici, quale quello nietzschiano, messo in evidenza dagli studi di Neuro Bonifazi[70], che, a detta del Nostro, ha «scoperto e provato l'organicità totale dell'opera di Campana» ed ha documentato che «i *Canti Orfici* sono un poema orfico, il cui titolo "Orfici" non è un titolo di colore, è un titolo interno, è un titolo dovuto alla conoscenza, al principio di conoscenza», di certo frammentaria nella sua formalizzazione, eppure valida secondo quanto afferma ancora una volta Luzi in *L'intelligenza progressiva di Campana*:

> La frammentarietà che presenta il libro è dovuta alla intensità della coesione del tutto che si manifesta solo per frammenti: cioè la mente inquieta del poeta che riconosce fatale la frammentarietà del suo scopo. Campana cresce molto di statura nell'opinione di coloro che accertano questa immagine e sono convinti più o meno dell'ambizione tutt'altro che impressionistica del libro, della sua interpretazione totale del mondo. [...] a un certo punto vedevo un effetto ontologico nell'opera di Campana. Campana lo vedevo come portatore e come attore nello stesso tempo di una diversa cosmografia antiromantica, antileopardiana, antielegiaca, che ignora il disinganno filosofico su cui si fonda dopo Leopardi un po' tutta la nostra moderna poesia, e lo ignora non per superbia ma anzi per umiltà creaturale, perché non ritiene così centrale nel mondo da dover accusare come un'eresia, come un anatema la sconfitta dell'uomo[71].

Per Luzi tale divergenza è dovuta alla «sua umiltà creaturale», che lo porta a comunicare nei suoi versi una «carica anticipatrice» sorprendente:

> Non è che l'uomo sia così importante che una volta detronizzato dalla sua centralità, dal pensiero moderno, dalle scienze moderne, non sia più nulla; al contrario l'uomo è un elemento, è una delle presenze feconde, se voliamo, nella terra, ma alla pari con le altre. Questa umiltà creaturale, questa passione esistenziale, questa forza e questo rapimento di un sogno universale riparatore, di armonia, in cui tutto rientra, anche il piccolo uomo che, appunto, secondo la poesia del disinganno non è più nulla, per lui non è che un ingrediente di questo tutto[72].

[69] *Ibidem*, p. 120 e p. 121.
[70] N. Bonifazi, *Introduzione*, in *Campana. Canti Orfici e altre poesie*, Milano, Garzanti, 1989, pp. VII-XXXIV.
[71] M. Luzi, *L'intelligenza progressiva di Campana*, cit., p. 122.
[72] *Ibidem*.

Alla luce di tale lettura, del fatto che *I Canti Orfici* per Luzi «non è il libro scritto contro il mondo, che è il libro scritto dal poeta moderno da Valéry a Montale, ma è il libro scritto nel mondo, nel circuito della vita planetaria» e tenendo conto che una delle frasi di Campana preferite da Luzi riguarda la sua visione ciclica del mondo: «Nel giro eterno vertiginoso l'immagine muore immediatamente», non stupirà riscontrare reminiscenze ed influssi campaniani nei suoi versi e una comune concezione della poesia, che da *Nel Magma* (1963) in poi si immerge progressivamente nel mondo, a partire già dal mutamento della titolazione delle sue raccolte poetiche, come notato da Stefano Verdino in un recente contributo intitolato *Paragrafi per la poesia di Luzi*[73].

Non fu certo un caso che nel già citato saggio di Gabriel Chaco Millet Luzi sia stato definito «il più campaniano dei poeti italiani» e che Stefano Verdino in *Dante e Leopardi o della modernità* abbia riscontrato «coaguli espressivi»[74] da ricollegarsi a Campana in molte poesie di *La Barca* e dell'*Avvento notturno*, oltre alle certo più evidenti e note reminiscenze leopardiane.

Si prenda quindi in considerazione la memorabilità campaniana in Luzi, si resterà sorpresi nel ritrovare affinità d'atmosfere, simili o variate, attorno ad alcuni elementi: la vastità degli spazi, certe ambientazioni boschive, campane, marine e fluviali, il ricorrere di alcune figure femminili, che in Campana erano palesemente meretrici o donne amanti del poeta, in Luzi sono invece fanciulle morte o fanciulle fiorentine o giovinette, ninfe paghe di boschi, ballerine di tango o danzatrici in verde; le notazioni cromatiche ricorrenti in entrambi e in particolare dei colori bianco, viola e rosso; l'idea di una poesia itinerante, che ha ambientazioni precise ma mobili, legate ad un *iter* appunto ad un viaggio. Cercherò di fornire di seguito esemplificazione concreta attraverso il raffronto dei testi nei quali l'influsso di Campana nella lirica luziana risulta più evidente.

Si consideri *in primis* la poesia *Genova* di Campana e *Alla primavera* di Luzi, non è tanto il rimando testuale preciso che le accomuna, anche per la evidente diversità strutturale e lunghezza compositiva, molto ampia e articolata, su più strofe la prima, raccolta in struttura di simil-sonetto la seconda; quanto piuttosto la presenza in essa di una medesima sensazione d'immensità, punteggiata qua e là da qualche «coagulo espressivo», significativo e certo non casuale, che rivela la profonda assimilazione dei versi di Campana in Luzi.

[73] S. Verdino, *Paragrafi per la poesia di Luzi*, in *Nell'opera di Mario Luzi*, in «Istmi», n. 34, 2014, pp. 19-35.

[74] S. Verdino, *Vis-à-vis*, in *Dante e Leopardi o della modernità*, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 144.

Se in Campana l'immagine dell'orizzonte è descritta con tratti d'ariosa immensità: «nei cieli / Lontano sulla tacita infinita / Marina» in Luzi ne ritroviamo una variazione sul tema, improntata a medesima ampia visuale: «Dal fondo dei mari i vascelli si faranno un'erba / ... nel flusso dell'acqua infinita», che riecheggia contemporaneamente con una sorta di sovrapposizioni d'immagini e di lessico altri due versi della stessa lirica: «E dal fondo del mar il vento senza posa» e «nel paesaggio mitico / di navi nel seno dell'infinito»; in questa ambientazione comune, a mezzo tra marina e campestre, le «navi» sono diventate «vascelli» e le «terrazze verdi» «un'erba». Anche nella descrizione del calar della sera, che in Campana si dipana dalla terza strofa in avanti, si possono rintracciare lessemi comuni, spia di una lettura penetrata nella memoria luziana e riemersa in forme leggermente variate e addensate, oppure probabile assimilazione di un comune modello pittorico da De Chirico, in questo caso come già indicato da Montale a proposito di Campana e come documentato a proposito di Luzi dalla scrivente[75] sulle tracce di quanto il poeta fiorentino stesso riferiva in un articolo pubblicato in «Corriere della Sera»[76], a proposito del pittore surrealista, e della strana «malia» e della «stregonica fissità» della sue tele, dominate dalla «Grecia, i suoi miti famosi, i suoi mitici eroi», dalla «luce tagliente creatrice di miraggi e di fughe del pensiero» e su quanto tali elementi «infraloquirono non poco con la immaginazione [di Luzi] e influirono sul linguaggio di *Avvento notturno*»[77].

Se in Luzi, infatti, leggiamo «scendono persuasioni calde sulla terra fiorita», nel poeta di Marradi «il battello si posa» nella «sera calida di felicità», e se alcuni passaggi campaniani relativi al crepuscolo e all'acquietarsi della vita a Genova e in porto, si esprimo intorno all'idea di fatica e tristezza, con «infaticabilmente», «culla la tristezza», «un ritmo affaticato», gli stessi accenti ritornano in Luzi in altro contesto serale: «le mamme asciugano la loro tristezza / nelle chiese, delle infaticate verità, di se stesse sorprese», sembra richiamare la tela *The painter's family* (1926) con l'immagine della madre pensierosa seduta sui sassi. Come non notare poi il ricorrere, comune ai due poeti, di presenze muliebri, certo divergenti per tratti e femminilità, eppure egualmente frequenti: è appena il caso di accennare al titolo di due liriche *Tre giovani fiorentine camminano* e *Notturno per le ragazze fiorentine*, nelle quali non si danno assonanze o similarità se

[75] R. Pozzi, in *Mario Luzi e l'arte: da Raffaello Sanzio a Pietro Tarasco, attraverso De Chirico*, in «Studi d'Italianistica nell'Africa Australe-Italian Studies in Southern Africa», Vol. 27, No. 1, 2014, pp. 37-57. Nell'articolo si documentano *ecfrasis* luziane di alcune tele di De Chirico.

[76] M. Luzi, *De Chirico. Imponente e taciturno anche al Caffè Greco*, in «Corriere della Sera», martedì 22 giugno 2004, «I Classici Dell'Arte», p. 30; poi in M. Luzi, *Prose*, a cura di S. Verdino, Torino, Aragno, 2014, pp. 377-380.

[77] *Ibidem*, p. 377.

non nella comune scelta di un soggetto femminile fiorentino e nella comune levità del passo, mentre risultano essere in qualche modo collegate le liriche *Chimera* e *Danzatrice verde*. In una sorta d'inversione di tematiche e d'ambientazioni i due poeti delineano con tratti affini due soggetti femminili opposti: Campana descrive un dipinto leonardesco a tema sacro, *La Vergine delle rocce* sovrapposta ad una *Proserpina* e all'estasi di Santa Cecilia, della quale annota e ricorda «il tuo pallido / viso m'apparve, o sorriso», mentre Luzi descrive una danzatrice verde, quasi dea profana di bellezza orientale, molto vicina ad altre presenze campaniana d'ambigua sensualità, della quale similmente ricorda «la vertigine esente di sorriso / [...] un'eco bianca elusa dal suo viso». Comune è anche l'ambientazione notturna: *Notturni* è titolata infatti la sezione cui appartiene *Chimera*, nella quale non a caso Campana si definisce «poeta notturno», intento a vegliare «le stelle vivide nei pelaghi del cielo», «e l'immobilità del firmamento», così come in *Danzatrice verde*, significativamente parte della silloge *Avvento notturno*, «destini si propagano ove annotta» e «di viola dal vuoto costellato / di vigilie al mio sguardo senza meta»; affine è anche il nesso donna-musica, che in Luzi è evidente nel titolo, in Campana si ritrova nelle espressioni «musica fanciulla esangue» e «Regina della melodia».

Si potrebbe azzardare, approfondendo la lettura e l'osservazione, un collegamento con la pittura e sostenere un'ipotesi forse un po' ardita, cioè che come *Chimera* cita la *Vergine delle rocce* di Leonardo, così *Danzatrice verde* sia una citazione di *Astarte sirica* o di *Proserpina* nelle raffigurazioni che ne fece Dante Gabriel Rossetti nel 1877, poeta e pittore prerafaellita e poi simbolista, che da un punto di vista cronologico Luzi poteva conoscere e che in qualità d'appassionato d'arte, come attestano i suoi numerosi scritti sulle tele di pittori antichi e moderni, poteva aver visto e ammirato. Ebbene se si osserva la rappresentazione pittorica della dea siriaca dell'amore realizzata da Rossetti, cui tra l'altro il pittore stesso aveva dedicato una composizione poetica, secondo l'uso simbolista della fusione delle arti, di poesia e pittura in particolare, tanto caro anche al primo Luzi di *La barca* e di *Avvento notturno*, ma anche a Charles Baudelaire che dedicò alla tela di *Salomé* due note liriche n. 27 e n. 28, non si potrà non notare una forte similarità tra la descrizione in versi del poeta toscano e la rappresentazione pittorica dell'artista inglese.

Sembra verificarsi tra i versi di Luzi e l'immagine di *Astarte Syriaca* una straordinaria coincidenza, quando la descrive con tono grave: «ella dalla profonda aria morta»; è infatti l'immagine di una dea dell'amore inquietante quella rappresentata da Rossetti, sulla quale aleggia un'aura di morte, mista a forte sensualità, insomma da *femme fatale*, ricorrente tanto in Baudelaire quanto in Campana, ed ora anche in Luzi: il volto della donna è «esente di sorriso», «nelle

sue braccia palpita e s'adorna / d'un eco bianca elusa dal suo viso»; come nei versi «solo lo sguardo evade la sua forma», così anche nella rappresentazione pittorica è lo sguardo che si distingue e fissa chi la osserva. Un altro elemento al contrario, l'allusione al gesto della mano «la sua mano ritrae come un pianeta», farebbe propendere per la citazione del dipinto di *Proserpina*, che tiene in mano una mela tonda come un pianeta. Ad avvalorare la seconda ipotesi poi si aggiunga che in Luzi non c'è riferimento alle due figure angeliche dello sfondo presenti invece in *Astarete Syriaca*. Comune è senza dubbio la notazione cromatica dominante in entrambe le composizioni artistiche e nella lirica di Luzi, del verde e del bianco: verde è infatti l'abito delle dee e della danzatrice, bianca la nota cromatica attribuita all'incarnato delle braccia, che ben si distingue nelle tele e nei versi. Curioso è poi scoprire che Rossetti abbia composto a margine della pittura due componimenti dedicati alle due divinità[78].

Il riferimento all'«inquietudine estrema dei velari» riporta alle «tende bianche», citazione da *La Notte* di Campana dei «velari della luce» nelle stanze, dove il poeta incontrava ed amava figure femminili di inequivocabile valenza sensuale e sessuale, rintracciabili anche nella prosa *Il viaggio e il ritorno*. Ricorrente e quindi di qualche importanza è poi l'accenno cromatico al colore «viola», caricato di valenze sensuali per i contesti nei quali ricorre e parola spia di evidente memoria campaniana: non a caso è presente in Luzi nella lirica *Tango* in una efficace congiunzione sinestetica: «in un soffio di musiche viola», e nella *Danzatrice verde*, associato a «ombre di viola dal vuoto costellato».

Se in Luzi si rintracciano precise penellate all'insegna del viola, in Campana invece questa nota cromatica ritorna in modo ossessivo nel terzo tempo di *Il viaggio e il ritorno*, in corrispondenza del ricorrere di incontri amorosi, dove si trova ripetuta in sequenza per tre volte in modo ossessivo la notazione temporale «nella sera d'amore viola», seguita a breve distanza dal riferimento a «occhi di viola» e a un «velo dei fiumi di viola».

Il richiamo in chiusura al colore bianco, «come una nuvola bianca, come una nuvola bianca», suggerisce altri possibili collegamenti con il ricorre in Luzi di toni cromatici variati, che vanno dal bianco al blu, dal rosso al roseo, all'oro oltre che ai più frequenti e già indagati verde e viola; si attesta una visività e cromaticità della poesia del primo Luzi, che certo subì l'influsso e il fascino di quella di Campana e che contaminò anche la prosa giovanile del poeta, in

[78] Rossetti dedicava al proprio dipinto, trascritta in parte sulla cornice dell'opera stessa, una lirica contenente riferimenti al viso e agli astri: «portatrici di fiaccole, le sue dolci ancelle / spingono tutti i troni di luce oltre il cielo e il mare / per essere testimoni del volto della bellezza / quel viso, d'Amore incantesimo che tutto penetra / amuleto talismano e oracolo / miracolo tra sole e luna».

particolare *Arnia*[79] risalente al 1938, nella quale sono presenti non poche affinità con *La Notte* di Campana.

Se infatti *La Notte* è «rossa», come «la torre otticuspide», mentre «il lontano refrigerio di colline è verde» così come «gli svolti» dietro ai quali spariscono i carrettini; «le sagome degli zingari» poi sono «nere» in contrasto con le «carni rosee» di Lei. «Rossastri e scalcinati» risultano i muri in doppia ricorrenza, mentre «una giovine femmina» è descritta «in veste rosa» e poi sensualmente connotata dal colore dell'incarnato del «bel corpo agile e ambrato», che ritorna dopo poche righe «nell'agile forma di donna dalla pelle ambrata». Dai colori caldi e sensuali dell'interno si torna agli «orti verdissimi» e ai «muri rosseggianti», che si stemperano in sfumature «d'oro» con «il tramonto che avvolgeva del suo oro» e la sera che scendeva «messaggio d'oro dei brividi freschi della notte». Nella seduzione della notte ritorna il «corpo ambrato» dell'ancella, «i suoi ispidi neri capelli», e poi ancora il corpo dell'ancella questa volta «dorato», che contrasta con il nitore metallico dei «cancelli d'argento» e la luminosità «della luce sugli specchi». Tornando all'esterno poi le sfumature del cielo sono «dolci e rosate» e le colline descritte come «sempre verdi paesaggi». Nella allegria della festa d'estate si accentua la policromia delle annotazioni, con «la luce deliziosa e bianca», «le stelle multicolori», «la vestaglia bianca a fini strappi azzurri» di «lei fine e bruna» connotata dalla «frangia notturna dei capelli», mentre in altro ambiente, «sotto l'ombra di generici portici» stillano «gocce e gocce di luce sanguigna» e poi nell'interno di un lupanare di sapore orientale si posa «nello sfarzo un'ottomana rossa», vi spiccano «occhi bruni e vivaci» di una matrona, «una fanciulla inginocchiata, ambrata e fine» e «una tenda bianca di trine» che accendono «fantasie bianche».

Non meno frequenti le notazioni cromatiche e suggestive di Luzi in *Arnia*, dove «un cavallo s'inerpica nell'oro della pianura» e «il verde rinasceva dalla luce» e un'allodola «fu scorta nella porpora», mentre la memoria rischia di liberarsi «nell'oro della plaga» e «le donne tendevano i bucati nella fuliggine color cenere di suburbi» opposto all' «apparire dell'iride sopra le case». Proseguendo si scopre che «nelle città irraggiate dai fulcri di pietra si levava sui muri una rosa difficile» mentre «nei giardini cintati s'innalzavano bianche statue di silenzi», candide «come le nostre mani bianche». L'esemplificazione riportata dimostra che per Luzi «i *Canti Orfici* non lasciarono per il poeta *un a parte*, una possibilità di ritrazione davanti all'evento», al

[79] M. Luzi, *Arnia*, in «Campo di Marte», I, 5, 1° ottobre 1938, p. 3; poi in *Prose*, pp. 277-280.

contrario abolirono «la condanna e il privilegio dell'esclusione, della non complicità e della riserva»[80].

Non s'avverò la profezia di Papini poiché Campana non rimase emarginato in un angolo del Novecento, non solo per le letture critiche che ne vennero svolte e neppure unicamente per l'influsso che poté esercitare su altri poeti coevi o successivi, ma poiché, per chiudere ancora con una riflessione di Mario Luzi:

> I *Canti Orfici*, come li ho letti, sono una grande metafora della onnipresenza umile e solenne della vita. Da lì parte un invito ad aprirsi alla inesauribile trasformazione del mondo esattamente contrario alla volontà sempre sconfitta di ridurlo entro il limite di uno schema premeditato o presunto – a cui non corrisponde, dove non sta, «non cape»[81].

Abstract: Mario Luzi and Dino Campana's «Canti Orfici»: an overlapping between poetry and life

In this essay the author studies with accuracy Luzi's interest in Campana's poetry and life: from his early reading in teen years to the short biografical note for the literary journal «Il Bargello» (1938); from several critical assessments on Campana as «the necessary poet» to the presence of Campana's model in Luzi's own poetry (as Stefano Verdino stressed in his edition: Mondadori 1994).

Keywords: Luzi-Campana, *Canti Orfici*, overlapping, poetry, life

Rosanna Pozzi, Università di Genova, Dipartimento DIRAAS, via Balbi 6, 16126 Genova, pozzi.rosanna@virgilio.it

[80] M. Luzi, *Al di qua e al di là dell'elegia*, in *Vicissitudine e forma*, cit., p. 163.
[81] M. Luzi, *Al di qua e al di là dell'elegia*, in *Dino Campana oggi*, cit., p. 146.