



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

Autobiografia onirica
di Dino Campana
Tra realtà e *Canti orfici*

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof. Aldo Maria Costantini

Prof. Beniamino Mirisola

Laureando

Alberto Artuso

Matricola

832746

Anno Accademico

2018/2019

*Ai miei genitori, a mio fratello,
a mio zio e a Caterina,
senza i quali nulla sarebbe stato possibile.*

INDICE

CAPITOLO PRIMO

L'AUTORE NEL CONTESTO NARRATIVO	5
I.1. Considerazioni preliminari	5
I.2. Oscillazioni tra reale e immaginario	6
I.3. I punti di vista. Le focalizzazioni	9
I.3.1. Focalizzazione zero	10
I.3.2. Focalizzazione interna	10
I.3.3. Focalizzazione esterna	11
I.3.4. Problemi e limiti della classificazione	11
I.3.5. Distanza	13
I.3.6. Metalessi	14
I.4. L'autobiografia	14
I.4.1. Autobiografia e romanzo	16
I.4.2. <i>Autofiction</i>	19
I.4.3. Autobiografia e autoriferimento	20

CAPITOLO SECONDO

LA VITA DI DINO CAMPANA	22
II.1. Considerazioni sulla stesura di un testo biografico	22
II.2. Marradi	24
II.3. La famiglia	25
II.4. Dino Campana	27
II.4.1. L'infanzia e i primi studi	27

II.4.2. L'arruolamento, l'università e i primi viaggi	29
II.4.3. Il primo internamento	34
II.4.4. Viaggio in Argentina e ritorno	38
II.4.5. Firenze e l'arresto in Belgio	41
II.4.6. Bologna	43
II.4.7. Il manoscritto perduto	46
II.4.8. La prima edizione degli <i>Orfici</i>	48
II.4.9. L'amore per Sibilla Aleramo	55
II.4.10. L'ultimo internamento	61
CAPITOLO TERZO	
L'OPERA DELLA VITA	64
III.1. <i>Canti Orfici</i> : un'onirica scrittura autobiografica	64
III.1.1 <i>La Notte</i>	66
III.1.2 <i>Il viaggio e il ritorno</i>	75
III.1.3 <i>I Notturni</i>	77
III.2. <i>La Verna</i>	78
III.2.1. <i>Ritorno</i>	80
III.3. <i>Immagini del viaggio e della montagna</i>	82
III.3.1. <i>Viaggio a Montevideo</i>	84
III.4. <i>Faenza</i>	85
III.5. <i>Dualismo</i>	86
III.6. <i>Giornata di un nevrastenico</i>	87
III.7. <i>Il Russo</i>	89
III.8. <i>Genova</i>	90
BIBLIOGRAFIA	97

CAPITOLO PRIMO

L'AUTORE NEL CONTESTO NARRATIVO

I.1. Considerazioni preliminari

Per comprendere la figura di Dino Campana come autore dell'opera letteraria *Canti orfici* è indispensabile analizzare cosa significhi "autore" nel contesto delle discipline semiotiche, semiologiche e più in generale della linguistica.

Prima di tutto è opportuno precisare che ogni opera letteraria si inserisce all'interno di un sistema comunicativo, in cui sono ben delineabili, attraverso gli studi di Jakobson, i cosiddetti «fattori costitutivi di ogni processo linguistico».¹ Lo schema che egli propone è formato da tre elementi indispensabili per ogni tipologia di atto comunicativo ovvero: «il mittente che invia un messaggio al destinatario».² Oltre a questi tre fattori Jakobson sottolinea come ogni messaggio, per essere operante, deve innanzitutto fare riferimento a un "contesto"; in secondo luogo deve essere stabilito un "codice", il quale necessariamente deve risultare interpretabile, anche solo in parte, sia dal mittente che dal destinatario; infine deve essere sempre presente un "contatto", sia esso fisico o psicologico, che metta in comunicazione chi produce e chi riceve il messaggio.

¹ ROMAN JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, trad. it. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Milano, Feltrinelli, 1972 (Moskva 1959), p. 185.

² *Ibidem*.

Questa brevissima analisi permette di chiarire come ogni comunicazione necessiti di ognuna di tali funzioni; dal momento che è possibile considerare la letteratura una forma di comunicazione è doveroso individuare nel contesto letterario come tali funzioni vengano ricoperte. Se prendiamo in esempio un testo scritto è facile intuire come il “mittente” sia individuabile nell’autore, ovvero in colui che materialmente scrive il “messaggio” e che desidera veicolarlo a un pubblico, o meglio a dei lettori, i quali ricoprono il ruolo di “riceventi”.

Il messaggio che si intende veicolare in questo caso è il testo scritto o l’opera letteraria. I codici utilizzati per scrivere il testo sono tutte quelle convenzioni compositive e storicamente accettate che si concretizzano nella lingua. Il lettore perciò dovrà essere in grado di comprendere la lingua utilizzata dall’autore e inserire l’opera in un adeguato contesto culturale, ovvero una tradizione che permette di comprendere a cosa si riferisca una specifica opera, quali siano i possibili collegamenti esterni a essa e in quale contesto culturale abbia operato l’autore.

Grazie a questa breve rassegna delle funzioni essenziali proposte da Jakobson e reinterpretate sulla base del contesto letterario e più in particolare dell’opera letteraria, sarà ora possibile esaminare meglio la figura dell’autore e come questo concetto risulti spesso problematico.

I.2. Oscillazioni tra reale e immaginario

Avvalendosi degli studi di Chatman è possibile analizzare ulteriormente le funzioni dell’autore, del testo e del lettore precedentemente individuate attraverso le teorie di Jakobson.

Nel testo è possibile identificare un ulteriore circuito comunicativo in questo caso definito “immaginario”. Lo schema proposto da Chatman³ perciò sarà integrato con la distinzione tra autore

³ Cfr. SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it. di Elisabetta Graziosi Parma, Pratiche Editrice, 1981 (London 1978), p. 158.

reale e implicito, lettore reale e implicito; inoltre a essa saranno aggiunti due elementi quali il narratore e il narratario.

Autore reale → [Autore implicito → (Narratore) → (Narratario) → Lettore implicito]
→ Lettore reale⁴

L'autore reale è la persona storica dello scrittore e l'idea che si ha su di lui la si può attingere da fatti documentati e di cronaca o, se ancora in vita, dall'esperienza diretta.

L'autore implicito o "Autore Modello" in Eco⁵ rappresenta l'idea che il lettore si crea basandosi solo sugli elementi che può individuare all'interno del testo e ricavabili solo da esso. Ogniquale volta si termini una lettura inevitabilmente si verrà a delineare un'immagine dell'autore che deriva dal giudizio e dal rapporto che si crea con le sue scelte narrative, per esempio nella scelta dei personaggi, degli argomenti, del linguaggio. Se però successivamente si decidesse di effettuare un'indagine per verificare se le convinzioni così generate abbiano riscontro nella realtà, la maggior parte delle volte ci si accorgerebbe della netta differenza tra autore reale e autore implicito. Il caso più esemplificativo avviene quando l'opera è composta da più autori reali ma nella lettura del romanzo viene alimentata l'idea di un unico autore implicito. Un caso emblematico è quello del collettivo Wu Ming poiché, sebbene un'opera possa essere scritta anche da uno solo dei membri del collettivo, un lettore ingenuo difficilmente potrebbe scorgere dalla lettura di un romanzo quale *Manituana*⁶ il lungo processo che ha portato alla creazione del progetto Wu Ming e l'insieme di principi e istanze che tutt'oggi guidano e caratterizzano il collettivo nel panorama culturale italiano. Per questo motivo una lettura critica del testo dovrà sempre distinguere l'autore reale dall'autore implicito perché, anche qualora uno scrittore cercasse di creare un'opera con lo

⁴ HERMANN GROSSER, *Narrativa*, Milano, Principato, 1985, p. 42.

⁵ UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.

⁶ WU MING, *Manituana*, Torino, Einaudi, 2009.

scopo di rappresentarsi il più veridicamente possibile, essa sarebbe sempre e solo una cristallizzazione di un momento specifico, nel quale risulterebbe impossibile e riduttivo concentrare tutte le complessità e i mutamenti a cui è soggetto un individuo nel tempo.

Per concludere l'analisi dell'autore implicito possiamo citare le parole di Umberto Eco nel suo *Lector in fabula*⁷ nel quale definisce l'Autore Modello

come ipotesi interpretativa quando ci si configura il soggetto di una strategia testuale, quale appare dal testo in esame e non quando si ipotizza, dietro alla strategia testuale, un soggetto empirico che magari voleva o pensava o voleva pensare cose diverse da quello che il testo, commisurato ai codici cui si riferisce, dice al proprio Lettore Modello.⁸

Il narratore è colui che, indipendentemente dal fatto che sia in prima o terza persona, all'interno dell'opera racconta la storia; inoltre la figura del narratore può essere di due tipologie: interna ed esterna. Il narratore interno è colui che racconta la propria storia, o un evento alla quale abbia partecipato almeno in qualità di testimone. Il narratore esterno invece non racconta la propria storia, ma narra una vicenda a cui è estraneo. Talvolta colui che narra le vicende può risultare inserito in un rapporto di ambiguità con l'autore reale, creando di conseguenza una situazione equivoca per il lettore ingenuo che si troverà ad associare due figure non corrispondenti.

Ora per completezza espositiva verranno elencate e brevemente riassunte quelle figure descritte da Chatman riguardanti l'altro versante del processo comunicativo ovvero quello relativo al destinatario.

A partire dal livello più interno del testo letterario è possibile individuare il narratario. Esso è un personaggio che può comparire nel testo ed è il destinatario del narratore; è facilmente

⁷ U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1983.

⁸ Ivi, p. 64.

individuabile, dal momento che questa figura «acquista un senso solo in relazione alla persona del narratore, di un personaggio d'invenzione cioè».⁹

Il Lettore implicito, il quale può essere accostato alla definizione di Lettore Modello proposta da Eco, designa l'idea di pubblico che l'autore reale ha in mente quando scrive la sua opera, ovvero quell'insieme di scelte linguistiche, stilistiche e contenutistiche a cui farà riferimento. Per l'autore reale inoltre è molto importante individuare correttamente quale sarà il lettore implicito a cui vuole indirizzare l'opera e in base alle sue scelte rendere questa informazione facilmente individuabile dal lettore reale, poiché in questo modo esso avrà la giusta propensione nell'avviare la lettura del testo in questione. Maggiori saranno le differenze e le incomprensioni dei codici culturali tra lettore implicito e lettore reale meno l'opera sarà fruibile da quest'ultimo e il livello di immedesimazione sarà minimo.

Il lettore reale, infine, designa tutti i lettori effettivi dell'opera, anche quelli che l'autore non avrebbe mai potuto ipotizzare.

I.3. I punti di vista. Le focalizzazioni

Si ritiene importante passare in rassegna i differenti punti di vista che il narratore può avere all'interno del racconto dal momento che provocano uno specifico flusso di informazione che modificherà il coinvolgimento emotivo in colui che legge. Il punto di vista del narratore muta a seconda della «focalizzazione»¹⁰ ovvero, «l'adozione di un punto di vista particolare, ristretto, determinabile in relazione alla storia».¹¹ Genette di conseguenza individua tre tipologie di

⁹ H. GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 45.

¹⁰ Ivi, p. 83.

¹¹ *Ibidem*.

focalizzazione: racconto a focalizzazione zero (o non focalizzato), a focalizzazione interna e a focalizzazione esterna.

I.3.1. Focalizzazione zero

Il racconto a focalizzazione zero è individuabile nel momento in cui il narratore è onnisciente, ne sa più del personaggio e può muoversi liberamente all'interno dell'opera, sia nello spazio che nel tempo e perfino nelle menti degli altri personaggi. A sua volta potrà essere esterno, ovvero estraneo alla vicenda, o interno, essendo egli stesso protagonista della vicenda così rafforzando il patto narrativo col lettore che dovrà accettare che il protagonista possa ad esempio conoscere i pensieri degli altri personaggi. Ne consegue che il lettore avrà la possibilità di seguire e immedesimarsi in ogni personaggio.

I.3.2. Focalizzazione interna

Il racconto a focalizzazione interna prevede che il narratore abbia le medesime conoscenze del personaggio. In questo modo il narratore condivide e fa proprio il punto di vista di un personaggio specifico, per questo motivo il caso più semplice di focalizzazione interna si ha quando l'autore scrive della propria storia o la storia di cui è stato testimone. Genette rileva tre sottocategorie: la focalizzazione interna fissa, se coinvolge un solo personaggio creando l'effetto di maggior coinvolgimento e *suspense*; variabile se il punto di vista passa da un personaggio a un altro; multiplo se per uno stesso evento si può disporre di più punti di vista, ad esempio è ciò che accade in alcuni romanzi epistolari.

In conclusione, Genette spiega:

ciò che chiamiamo focalizzazione interna sia raramente applicato in maniera rigorosissima. Il principio stesso di questo modo narrativo, effettivamente, implica con

estremo rigore che il personaggio focale non venga mai descritto, e neppure designato dall'esterno e che i suoi pensieri o le sue percezioni non vengano mai analizzate oggettivamente dal narratore.¹²

I.3.3. Focalizzazione esterna

Il racconto a focalizzazione esterna si ha quando il narratore esprime meno informazioni «di quanto ne sappia il personaggio».¹³ In questo tipo di racconto è presente un narratore esterno che descrive le azioni dei personaggi, ma non ha la possibilità di entrare nei loro pensieri, non vedrà il mondo attraverso i loro occhi, al contrario il narratore potrà solamente raccontare le loro azioni e i loro gesti; egli descrive i fatti, i dialoghi e in base a ciò propone delle ipotesi sul senso di tali azioni, senza però eliminare l'enigma che si instaurerà attorno ai personaggi. Sul lettore l'effetto sarà quello di spingerlo a sciogliere i dubbi che stanno alla base delle azioni compiute dai vari soggetti; inoltre, tale focalizzazione può creare atmosfere enigmatiche e cariche di *suspense* che sono caratteristica propria di alcuni generi letterari quali romanzi d'avventura o polizieschi.

Se si volesse utilizzare la tecnica della focalizzazione esterna con rigore essa ammetterebbe solo «registrazioni del dialogo, e descrizioni – generalmente in brevi didascalie – dei gesti dei personaggi e dell'ambiente in cui essi si collocano e tutt'al più deduzioni ipotetiche circa il senso di gesti o sguardi dei medesimi personaggi».¹⁴

I.3.4. Problemi e limiti della classificazione

Faust alzava gli occhi ai comignoli delle case che nella luce della luna sembravano punti interrogativi e restava pensieroso allo strisciare dei loro passi che si attenuavano. Dalla vecchia taverna a volte che raccoglieva gli scolari gli piaceva udire tra i calmi conversari dell'inverno bolognese, frigido e nebuloso come il suo, e lo schioccare dei ciocchi e i guizzi della fiamma

¹² GERARD GENETTE, *Figure III*, trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976 (Paris 1972), p. 183.

¹³ H. GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 91.

¹⁴ Ivi, p. 93.

sull'ocra delle volte i passi frettolosi sotto gli archi prossimi. Amava allora raccogliersi in un canto mentre la giovine ostessa, rosso il guarnello e le belle gote sotto la pettinatura fumosa passava e ripassava davanti a lui. Faust era giovane e bello.¹⁵

Leggendo questo breve brano estratto dai *Canti Orfici* si intuiscono i tratti distintivi di quella che è stata definita come focalizzazione zero: il narratore può muoversi liberamente nello spazio e nel tempo ed entrare nella mente del personaggio; conosce le sensazioni che prova Faust in specifici momenti ed è in grado di raccontare sia quello che fa sia quello che era solito fare durante «l'inverno bolognese». Se si continua però con la lettura è possibile notare un brusco cambiamento nella focalizzazione e della voce narrate che da non focalizzata diventerà a focalizzazione interna di un narratore interno alla storia:

In un giorno come quello, dalla saletta tappezzata, tra i ritornelli degli organi automatici e una decorazione floreale, dalla saletta udivo la folla scorrere e i rumori cupi dell'inverno. Oh! ricordo!: ero giovine.¹⁶

Solo inserendo correttamente nel contesto dell'opera il primo brano si potrà scoprire che Faust altri non è che lo stesso autore degli *Orfici*¹⁷ e, dal momento che la voce narrante del libro è rappresentata dallo stesso autore che racconta la propria storia, il punto di vista non è mai mutato. Perciò può accadere, come in questo caso, che più tipi di focalizzazione possano coincidere dal momento che si può concludere che entrambi i brani hanno sia lo stesso narratore che lo stesso soggetto. Cambia solo il punto di vista utilizzato dal narratore.

Isolare i brani di un testo, estrapolandoli dal loro contesto e analizzandoli come se fossero a sé stanti, aiuta a evidenziare come sia in realtà equivoco e sviante classificare i testi in base alle

¹⁵ DINO CAMPANA, *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, Torino, Einaudi, 2018 (2003), p. 16.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ RENATO MARTINONI, *Introduzione*, in D. CAMPANA, *Canti orfici*, cit., XX.

scelte narrative che gli autori applicano in quel determinato frammento senza considerare l'opera nel suo complesso; a tal proposito è lo stesso Genette ad ammettere che: «la distinzione tra i diversi punti di vista [...] non è sempre tanto precisa come ci potrebbe far credere la semplice considerazione dei tipi puri».¹⁸

I.3.5. Distanza

Con “distanza” ci si riferisce al modo in cui l'autore decide di mettere in risalto o meno la figura del narratore nell'opera.

Si usa il termine “narrazione diegetica” quando è ben individuabile la figura del narratore attraverso la sua voce e il suo punto di vista. La sua figura perciò è forte e mette in rilievo la propria funzione, per esempio nei casi in cui si ha un narratore che racconta la propria storia o un narratore esterno che interferisce nel racconto commentando la storia.

Al contrario nella narrazione mimetica il narratore tende a scomparire e a non essere caratterizzato in alcun modo; si viene così a configurare il canone dell'impersonalità¹⁹ il quale nel “racconto di parole” ha il suo apice. Genette ha spiegato che la scomparsa dell'autore-narratore è possibile solo in questo tipo di racconto, cioè nel caso in cui vengano registrate le parole di un dialogo prive di descrizioni, caratterizzazioni e contestualizzazioni. Infatti, anche la più obiettiva e impersonale delle considerazioni sulle parole dei personaggi implicherebbe la presenza di un punto di osservazione. Perciò, escludendo il caso del racconto di parole, per Genette si può parlare solo di diversi gradi di diegesi del racconto.

¹⁸ E. GENETTE, *Figure III*, cit., p. 239.

¹⁹ H. GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 99.

I.3.6. Metalessi

“L'intrusione d'autore” o “metalessi” risulta un caso particolarmente interessante per analizzare più a fondo in che modo l'autore si manifesta nell'opera con tutto il proprio patrimonio di esperienze, convinzioni e idee o al contrario come egli cerchi di celarsi il più possibile e scomparire tra le parole e le vicende dei personaggi.

Gli enunciati descrittivi sono il modo in cui il narratore-autore si intromette il meno possibile in una narrazione, ma anche questo tipo di enunciati rivelano in minima parte delle informazioni che lo riguardano soprattutto quando in una descrizione vengono inserite delle espressioni deittiche. I deittici, come gli avverbi di tempo e luogo, permettono di inserire il narratore all'interno della narrazione. In questo modo si ha la sensazione di poter accomunare il narratore alle vicende e ai luoghi dei personaggi.

Un'intrusione marcata del narratore si ha con l'utilizzo dei “ragguagli narrativi”, ovvero quando sono presenti delle sospensioni della storia inserite dall'autore-narratore per rendere noti alcuni fatti con il preciso scopo di esplicitare un avvenimento, una certa situazione o delle scelte operate dai personaggi. I “ragguagli extra-narrativi” invece marcano ancora di più la presenza della voce narrante, poiché le informazioni sono trasmesse con il fine di colmare le lacune, operazione essenziale per la corretta comprensione delle vicende.

I.4. L'autobiografia

Si prenderà in esame ora un particolare testo quale l'autobiografia dal momento che la sua analisi tornerà utile per delineare alcuni aspetti dei *Canti Orfici*.

L'autobiografia, nel caso in cui si riferisca all'autore, è un tipo di testo nel quale si ha, in teoria, una perfetta coincidenza tra autore reale e protagonista della storia, in cui le vicende narrate

sono il frutto di una «retrospettiva in prosa»²⁰ della propria vita. L'autore, perciò, narra di una storia in cui egli viene messo in scena come personaggio storico realmente esistito e collocabile in tempi e luoghi reali (e che per loro stessa natura devono poter essere verificabili dal lettore). Questo tipo di narrazione rappresenta l'apice del livello di ambiguità che si può creare tra l'autore reale, il narratore e il personaggio, poiché spesso la tradizione letteraria utilizza l'autobiografia come espediente narrativo e presenta opere in cui questi tre soggetti vengono indentificati in un unico individuo anche quando ciò non corrisponde alla realtà. Per Lejeune nel momento in cui si identifica questa identità tra i soggetti narrativi è possibile parlare di autobiografia. Perciò anche qualora si narrassero fatti non realmente accaduti e deliberatamente fittizi per Lejeune si tratterebbe di «menzogna»,²¹ un particolare tipo di autobiografia.

La psicanalisi a tal riguardo ha prodotto importanti riflessioni²² sull'impossibilità da parte dell'autobiografo di trattare di se stesso in modo del tutto veritiero. Sebbene nello scrivente possa esserci l'intenzione di creare un'opera che rispecchi nella maniera più fedele le vicende che hanno costellato la propria vita, esso si dovrà sempre scontrare con alcuni elementi che corrompono la memoria e il ricordo che egli ha degli avvenimenti.

Innanzitutto, si deve tenere presente la natura intrinseca del ricordo, il quale oscilla tra realtà e immaginazione tra il mondo reale e il mondo interiore dell'autore. Il ricordo per questo motivo sarà sempre soggetto a modifiche relative alla rielaborazione che l'autore fa di elementi che ormai sono irrecuperabili del proprio vissuto. Paradossalmente un autore conosce più cose di un personaggio da lui inventato che di se stesso.

A questo problema si aggiunge che un'opera è scritta perché possa essere pubblicata e fruita da un pubblico che l'autore può solo in parte idealizzare, e per questo motivo nella scelta di

²⁰ PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, trad. it. di F. Santini, Bologna, Il Mulino, 1986 (Paris 1975), p. 12.

²¹ Ivi, p. 31.

²² H. GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 58.

scrivere della propria vita il ricordo sarà sempre soggetto a una rielaborazione, a un'autocensura che prevede una selezione e una valutazione degli elementi da riportare su carta. Ne consegue che in nessun caso, sia esso velato o palese, cosciente o meno dell'autocensura che opera nel testo, un autore potrà raccontare se stesso in completa aderenza con i fatti della propria vita, ma essi saranno sempre frutto di una deformazione.

Sarà utile quindi analizzare se la convergenza tra autore reale, autore implicito e personaggio sia esclusiva del testo autobiografico, o se le esperienze dell'autore reale possano trovare spazio anche in testi che non hanno come unico obiettivo quello di delineare cronologicamente una storia personale.

I.4.1 Autobiografia e romanzo

La scrittura autobiografica è una tipologia di scrittura che precede di gran lunga la sua teorizzazione o formalizzazione in genere letterario, ma anzi veniva largamente praticata anche da autori di indiscusso rilievo²³ con fini utilitaristici e pratici o comunque senza pretesa di essere considerata un prodotto artistico.

La creazione di questo genere letterario è da far risalire alle *Confessioni*²⁴ di Rousseau poiché con quest'opera darà origine a un canone letterario che successivamente avrà grande fortuna in età romantica.²⁵ All'inizio delle sue confessioni Rousseau espone chiaramente al lettore quali saranno gli intenti che perseguirà nella sua opera:

Ecco il solo ritratto d'uomo, dipinto esattamente al naturale e assolutamente fedele al vero, che esiste e che mai probabilmente esisterà. Chiunque voi siate, che la mia sorte o la mia fiducia hanno reso arbitro di queste pagine, io vi scongiuro, per le mie sventure per le vostre viscere, e a nome dell'intera specie umana, di non annientare un'opera utile e unica, un'opera

²³ Cfr. MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi, 1977.

²⁴ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Le confessioni*, trad. it. Felice Filippini, Einaudi, Torino, 1955 (Paris 1782).

²⁵ H. GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 59.

che può servire come prima pietra di paragone per quello studio degli uomini che è ancora certamente da cominciare, e di non privare l'onore della mia memoria dell'unico sicuro documento sul mio carattere che non sia stato sfigurato dai miei avversari. [...] Mi inoltro in un'impresa senza precedenti, l'esecuzione della quale non troverà imitatori. Intendo mostrare ai miei simili un uomo in tutta la verità della sua natura; e quest'uomo sarò io. [...] Dirò fermamente: «Qui è ciò che ho fatto, ciò che ho pensato, ciò che sono stato. Ho detto il bene e il male con identica franchezza. Nulla ho taciuto di cattivo e nulla ho aggiunto di buono, e se mi è occorso di usare, qua e là, qualche trascurabile ornamento, l'ho fatto esclusivamente per colmare i vuoti della mia debole memoria; ho potuto supporre vero quanto sapevo che avrebbe potuto esserlo, mai ciò che sapevo falso. Mi sono mostrato così come fui, spregevole e vile, quando lo sono stato, buono, generoso, sublime quando lo sono stato: ho disvelato il mio intimo così come tu stesso l'hai visto. Essere esterno, raduna intorno a me la folla innumerevole dei miei simili; ascoltino le mie confessioni, piangono sulle mie indegnità, arrossiscano delle mie miserie.²⁶

In queste parole iniziali di Rousseau si può chiaramente leggere la sua professione totale al desiderio di autenticità e sincerità, in completa antitesi con tutto quello che poteva essere scritto autobiograficamente in precedenza. In realtà Rousseau ha ben chiara l'immagine di sé che vuole trasmettere al suo pubblico. L'operazione che porterà alla nascita di questo genere letterario sarà quella di eliminare i tratti di sé eccessivamente idealizzati e infrangere quegli schemi e registri stilistici appartenenti alla tradizione precedente. Insomma, egli con intento più provocatorio che sincero sceglierà deliberatamente di narrare i particolari più sgradevoli della propria vita. La ricerca della verità però verrà meno in quei luoghi del testo in cui si tratteranno argomenti quali l'amicizia, la lealtà e la sincerità: argomenti che hanno lo scopo di tramandare una chiara idea dell'autore, idea di sé che è stata più volte ritenuta poco attendibile da storici e da contemporanei.²⁷

Per queste ragioni Frye ritiene che «Dopo Rousseau – anzi, nello stesso Rousseau – la confessione sconfinava nel romanzo e tale mescolanza produce l'autobiografia di carattere

²⁶ J.J. ROUSSEAU, *Le confessioni*, cit., p. 7.

²⁷ H. GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 60.

immaginario, il *Kiinstler-roman*, e altre forme affini».²⁸ In particolare, il critico canadese fa rientrare l'autobiografia nell'area semantica della *fiction*²⁹ dal momento che gli impulsi che muovono l'autore che scrive un'autobiografia e un romanzo possono essere i medesimi.

Riprendendo l'affermazione di Lejeune secondo il quale un'opera è definibile come autobiografia esclusivamente nel caso in cui «ci sia identità di nome fra l'autore (col suo nome, in copertina), il narratore del racconto e il personaggio di cui si parla»,³⁰ è possibile ora, cercare di confutare o perlomeno rendere meno categorica questa definizione lejeuniana.

L'identità nominale come scelta dell'autore può solamente indicare il suo proposito di voler creare un'opera autobiografica, ma ciò non salva il testo dalle dai problemi sopra esposti al fine di creare una maggiore veridicità in opposizione al romanzo. Per di più, la categoria dell'identità nominale è definitivamente confutata dal completamento di una delle due «caselle vuote»³¹ di Lejeune, corrispondenti rispettivamente alla tipologia testuale in cui l'eroe di un romanzo dichiarato tale abbia lo stesso nome dell'autore e all'autobiografia dichiarata in cui la circostanza per la quale il personaggio ha un nome diverso da quello dell'autore contribuisce a fare del testo un «gioco pirandelliano di ambiguità».³²

Per concludere, sebbene per Lejeune il patto autobiografico e il patto romanzesco siano distinti e propri rispettivamente di due generi differenti, è indispensabile riconoscere in queste due tipologie di opera delle contaminazioni reciproche che ne rendono i confini labili. La prima dal momento che non è possibile ritenerla completamente veritiera, la seconda perché anche se dichiaratamente fittizia è portatrice di maggiore veridicità rispetto all'autobiografia.

²⁸ NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica*, trad. it. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Torino, Einaudi, 1969 (Princeton 1957), p. 415.

²⁹ Ivi, p. 409.

³⁰ P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, cit., p. 23.

³¹ Ivi, p. 32.

³² Ivi, p. 33.

I.4.2 Autofiction

Le caselle vuote precedentemente citate sono state colmate dal critico letterario e scrittore Julien Serge Doubrovsky che con il suo romanzo *Fils*³³ teorizzò un nuovo genere che lui stesso chiamò col nome di *autofiction*.

Doubrovsky utilizza il termine *autofiction* per la prima volta sulla quarta di copertina del suo romanzo nel 1977. L'opera dello scrittore francese in Italia non riscontrò mai il successo meritato, ne è la prova il fatto che il romanzo non è mai stato tradotto in lingua italiana.

Il progetto autoriale di Doubrovsky era quello di mettere in evidenza i limiti del racconto autobiografico portando all'esasperazione il contrasto che esso ha con il romanzo, partendo proprio dal concetto di Lejeune di identità tra autore, narratore e personaggio. Egli dunque creò deliberatamente un testo in cui la confusione viene a crearsi dall'unione delle caratteristiche proprie del testo autobiografico con la libertà espressiva e creatrice del romanzo. Questo effetto spiazzante è creato ponendo al centro della narrazione un personaggio che presenta il nome dell'autore ma i cui fatti narrati sono dichiaratamente fittizi e frutto di invenzione. *Fils* si presenta quindi contemporaneamente come vera autobiografia e vero romanzo.

Una esaustiva e semplice definizione di *autofiction* è stata fornita da Isabelle Grelle, studiosa di letteratura e specialista di tale genere letterario nonché promotrice del sito autofiction.org avente come scopo quello di monitorare l'evoluzione di questo nuovo genere letterario:

Se dovessi formulare una definizione semplice, molto semplice, dell'autofiction, direi che è un racconto connotato da uno stile, socialmente riconoscibile e impegnato, interamente riconosciuto da un IO che è l'autore. Racconto, per evitare il termine del romanzo o di autobiografia, connotato da uno stile, perché è proprio lo stile, la sottile musica poetica che ogni autore percepisce quando scrive, che distingue l'autofiction dall'autobiografia classica, che si iscrive piuttosto nella cronaca di una vita. Socialmente riconoscibile e impegnata,

³³ JULIEN SERGE DOUBROVSKY, *Fil*, Paris, Galilee, 1977.

perché in una autofiction non viene riportato il racconto di tutta la vita del protagonista, ma solo di una parte, che è "in situazione", se si vuole riprendere l'espressione di Sartre. Infine, "interamente riconosciuta da un IO", poiché lo scrittore porta lo stesso nome del narratore e ne assume la responsabilità fino a doversi difendere davanti alla legge, come abbiamo visto negli ultimi tempi, o a dover mettere a rischio la propria vita.³⁴

I.4.3 Autobiografia e autoriferimento

In ultima analisi e per avvicinarci ancora di più all'argomento che verrà in seguito esposto per l'analisi dei *Canti Orfici* è ora necessario prendere in considerazione la differenza che intercorre tra l'autobiografia e l'autoriferimento.

La definizione di "autoriferimento" viene utilizzata per quel tipo di opere in cui è ugualmente presente l'utilizzo della prima persona e della narrazione di avvenimenti riguardanti la figura dell'autore, ma, a differenza dell'autobiografia, l'autoriferimento non riporta le vicende secondo un ordine cronologico degli eventi e non è presente in esso una deliberata intenzionalità di produrre un'opera autobiografica.

Sussistono vari gradi di autoriferimento i quali vengono a configurarsi col progressivo allontanamento dalla forma autobiografica pura per tendere sempre più ad aspetti propri del romanzo. Si verrà così a creare un testo in cui l'autore nel parlare di sé convaliderà ancora il suo legame con l'opera ma la triade autore-narratore-personaggio sarà più difficile da individuare e meno chiara, fino ad arrivare al punto di non essere più rintracciabile e scomparire.

Generalmente la critica letteraria e gli stessi autori hanno giudicato negativamente le opere fondate sull'utilizzo dell'autoriferimento, attribuendole a scrittori principianti e inesperti. Ciononostante, come vedremo nell'opera posta in esame in questo elaborato, non è possibile

³⁴ GIUSI ALESSANDRA FALCO, *Sull'autofiction - Intervista a Isabelle Grell*, 15 gennaio 2014, <http://www.grecart.it/it/convegni/item/126-sull-autofiction-intervista-a-isabelle-grell?tmpl=component&print=1> (data di ultima consultazione 12/10/2020).

attribuire *a priori* agli scrittori che decidano di utilizzare la narrazione della propria vita come espediente narrativo accuse di diletterantismo e scarse abilità poetiche.

Per concludere, sebbene sia relativamente semplice riconoscere un'opera autobiografica dal momento che la sua natura è apertamente conclamata, inquadrare gli echi autobiografici di un romanzo è un'operazione generalmente più complessa. Per fare ciò sarà indispensabile avere un'approfondita conoscenza della biografia dello scrittore e individuare nel testo tutti quei rimandi alla sua esistenza che permetteranno un'interpretazione dell'opera che sia il più completa possibile.

Per questo motivo nel capitolo successivo si cercherà di eseguire una dettagliata disamina biografica dello scrittore Dino Campana volta a dissipare tutti i dubbi relativi alla complicata e turbolenta vita del poeta.

CAPITOLO SECONDO

LA VITA DI DINO CAMPANA

II.1. Considerazioni sulla stesura di un testo biografico

La biografia secondo Lejeune è un tipo di testo referenziale dal momento che l'oggetto stesso della sua trattazione è quello di «un referente extratestuale che si potrebbe chiamare il prototipo, o meglio il modello»,¹ e il modello a cui vuole assomigliare fa riferimento alla realtà. Questo significa che la biografia (come l'autobiografia) è un tipo di testo che si deve relazionare e confrontare con un 'originale' a cui il lettore sarà sempre portato a porsi come riferimento.

Anche in questo caso è difficile riscontrare una perfetta coincidenza tra i fatti narrati dal biografo e gli avvenimenti realmente accaduti nel soggetto posto al centro dell'opera. Lejeune a tal proposito si pone un quesito fondamentale: «come può infatti un testo "assomigliare" a una vita?».² Apparentemente sembra che ciò non sia possibile. A maggior ragione se si cerca di ricreare la vita di un artista tumultuoso come quella di Dino Campana.

Perciò per cercare quantomeno di creare una biografia che possa essere utile all'esperienza del lettore è utile sottolineare il metodo di lavoro che si intende utilizzare: stabilire i due limiti

¹ P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, cit., p. 38.

² *Ibidem*.

naturali dell'esistenza di una vita, nascita e morte, e cercare di colmare la distanza tra questi due punti con un'ordinata sequenza di fatti cronologici che sia il più possibile completa, e minuziosa.

Un'obiezione potrebbe essere subito mossa riguardo a questo modo di procedere, ovvero se sia realmente utile soffermarsi anche sui dettagli apparentemente più insignificanti di una vita o se sia preferibile affrontare e analizzare subito i passaggi nevralgici che hanno caratterizzato l'esistenza della persona studiata e solo sulla base di essi ricostruire un percorso esistenziale.

Ancora una volta la scrittura di una biografia (o autobiografia) si mescola con la letteratura, o la *fiction*,³ perché proprio come la letteratura moderna ha spostato il suo centro gravitazionale sui dettagli, anche la scrittura biografica non potrà esimersi dal ritenere indispensabili i dettagli per comprendere una vita, e in questo caso come in Campana la sua opera. Questa idea è spiegata dal critico tedesco Erich Auerbach nella sua magistrale opera *Mimesis*⁴:

Ai tempi nostri si è avuto uno spostamento di accento; molti scrittori rappresentano i piccoli fatti insignificanti per amore dei fatti stessi, o piuttosto quale fonte di motivi, di penetrazione prospettica in un ambiente, in una coscienza o nello sfondo del tempo. [...] Questo spostamento del centro di gravità esprime quasi uno spostamento di fiducia: si attribuisce meno importanza alle grandi svolte esteriori e ai colpi del destino, come se da essi non possa scaturire nulla di decisivo per l'oggetto; si ha fiducia invece che un qualunque fatto della vita scelto casualmente contenga in ogni momento e possa rappresentare la somma dei destini;⁵

Facendo perno sulla considerazione auerbachiana si cercherà di analizzare la vita di Campana dentro questi piccoli fatti con la speranza di esternare la natura più intima della sua vita-opera.

³ N. FRYE, *Anatomia della critica*, cit., p. 330.

⁴ ERICH AUERBACH, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di Alberto Romagnoli, Hans Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 2000 (Bern 1946).

⁵ Ivi, pp. 331-332.

II.2. Marradi

Marradi è il paese natale di Campana. Il comune, in provincia di Firenze, è situato sull'appenino tosco-emiliano e per questo si parla un dialetto più simile al romagnolo che al toscano. Esso è situato sulla valle del fiume Lamone e sulla strada detta Faentina che collega Faenza con Firenze.

Negli anni successivi alla Prima guerra mondiale il paese vide un progressivo spopolamento dovuto anche alla stagnazione economica che imperversava in quel periodo; negli anni precedenti infatti era arrivato a contare una popolazione di quasi 10000 individui.

Nel decennio che intercorre tra il XIX e il XX secolo, Marradi era un centro economico e culturale abbastanza vivo, e proprio in quegli anni si assiste a un periodo di «spettacolari realizzazioni e di progresso».⁶ Ne è prova l'inaugurazione della linea ferroviaria, che dal 1904 collega Faenza e Firenze, quale segno della vivacità del comune fiorentino e luogo economicamente rilevante della zona tosco-emiliana.

Negli anni in cui Campana vive a Marradi la città è così descritta:

Verso la fine del secolo scorso [...] all'epoca di Campana, Marradi poteva considerarsi uno dei paesi più evoluti della penisola, in senso moderno, in riferimento in particolare all'applicazione di scoperte scientifiche e nuove tecnologie, se si considera che fu, in ordine di tempo, il terzo comune d'Italia (dopo Torino e Milano) ad essere dotato di illuminazione a energia elettrica, che veniva prodotta anche per l'uso industriale, nella locale centrale idroelettrica [...]. In detta epoca, nel piccolo capoluogo [...] operavano ben quattro tipografie; in un bel teatro edificato nel '700 [il Teatro degli Animosi] si rappresentavano opere di ottimo livello culturale da parte di compagnie di rinomanza nazionale; molto diffuso era l'associazionismo a fini culturali, sportivi, ricreativi e di beneficenza; la comunità si era dotata

⁶ GIUSEPPE TARABUSI, *Marradi com'era. Album di ricordi 1800-1945*, Faenza, Tipografia faentina, 1992, p. 139.

da tempo di un moderno attrezzato ospedale ed era molto operosa nel campo delle attività produttive agricole, artigianali e industriali (fabbriche di laterizi, fabbrica di paste alimentari, grande e moderno mulino a cilindri, filande della seta, ecc.).⁷

In linea generale il quadro che se ne ricava è di una comunità appenninica situata in un importante crocevia tra due aree in rapida ascesa (Firenze-Romagna), in cui era presente uno slancio marcatamente modernizzante seppure ancora saldamente radicata alle sue radici contadine.

II.3. La famiglia

Il padre di Dino, Giovanni (1854-1926), nacque dal primo matrimonio di Raffaello Campana, e visse tutta la sua vita a Marradi: fu proprio il nonno paterno di Dino, il primo Campana, a trasferircisi. Continuando la tradizione di famiglia, anche Giovanni Campana svolse la professione di insegnante delle scuole elementari. Venne descritto come un uomo mite e gentile capace di farsi voler bene. Come maestro sapeva essere rigido ma all'occorrenza anche comprensivo. Fu un convinto patriota, e a tal proposito uno dei primi biografi di Dino, Gino Gerola, nella sua opera riporta il ricordo di Giovanni tramite la testimonianza di un collega:

era un maestro vecchio stampo, patriota convinto e appassionato, insegnante che riscuoteva l'incondizionata stima e fiducia della popolazione, un poco estroso, ma pieno di comprensione e d'umanità.⁸

Francesca "Fanny" Luti fu la madre di Dino. Nacque in una famiglia benestante, nel 1857, a Carmignano un paesino in provincia di Prato. Morì a Marradi nell'aprile 1925.

⁷ FRANCO SCALINI, *Aspetti comici del romanzo «La notte della cometa» e osservazioni sui falsi contenuti*, Faenza, Tipografia faentina, 1998, pp. 30-31.

⁸ GINO GEROLA, *Dino Campana*, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 8-9.

Il marito Giovanni la descrisse, in una lettera indirizzata allo psichiatra Raffaele Brugia, come una donna «sana, energica, intelligente, risentita».⁹ Una particolarità di questa lettera del 1906 è dovuta al fatto che Giovanni parlò della sanità della madre in netto e duro contrasto con l'insanità di Dino, quasi a voler allontanare ogni sospetto che la condizione del figlio potesse avere radici familiari. Un altro aspetto poco credibile di questa lettera si riferisce al temperamento della madre poiché, sempre attraverso le testimonianze dei marradesi, raccolte da Gerola, la personalità di Fanny risulta decisamente più complessa:

È ricordata [...] come una persona un po' bizzarra che [...] si assentava, ad esempio, per qualche giorno, all'improvviso, magari senza un motivo plausibile, almeno all'apparenza. Nei confronti di lei Dino provò sempre una specie di avversione che si direbbe quasi innaturale.¹⁰

Riguardo al rapporto difficile che intercorre tra Fanny e Dino si approfondirà in seguito poiché stabilire le dinamiche che regolarono le relazioni all'interno della famiglia Campana è un fattore determinante per capire come ciò può aver influenzato l'instabilità di Dino e di conseguenza la sua produzione letteraria.

La famiglia Campana visse in una palazzina di due piani vicino alla chiesetta di San Lorenzo, toccata da un lato da un affluente del fiume Lamone. Sebbene questa non fosse la casa natale di Dino, rivestì per la vita dello scrittore un ruolo molto importante: fu nella soffitta di questa abitazione che ebbero luogo le fasi decisive dell'elaborazione dei *Canti Orfici*; inoltre il luogo fu anche motivo di ispirazione per Campana come possiamo leggere nei versi de *L'invetriata*¹¹ in riferimento alla «Madonnina del Ponte»,¹² una scultura di Luca dalla Robbia in precedenza posta

⁹ CARLO PARIANI, *Vita non romanziata di Dino Campana*, Milano, Guanda, 1978, p. 21.

¹⁰ G. GEROLA, *Dino Campana*, cit., p. 9.

¹¹ D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 29.

¹² *Ibidem*.

sull'antico ponte e in seguito alla sua modernizzazione rimossa e murata in una abitazione poco distante.

Oggi la casa che fu di proprietà della famiglia Campana è facilmente riconoscibile per via della targa commemorativa posta in suo onore la quale reca scritto:

In questa casa che fu sua
Il poeta Dino Campana
Riordinò e pubblicò
I suoi Canti Orfici
Sbocciati nei due mondi
Ma ispirati a questa terra
Che il 20 agosto 1885
Gli aveva dato i natali
Ricevendo non caduca risonanza
Dall'alta e umana poesia
Del suo figlio grande e infelice

II.4. Dino Campana

II.4.1 L'infanzia e i primi studi

Il 20 agosto 1885 nasce Dino Campana. Il neonato è biondo, occhi azzurri e la madre è orgogliosa di avere un figlio sano e robusto.¹³

Lo stesso Dino durante gli anni della sua permanenza nel manicomio di Castel Pulci dichiarerà allo psichiatra Carlo Pariani che da bambino ebbe un'infanzia felice.¹⁴

I primi anni scolastici trascorrono, fino al 1900, con grande tranquillità. Durante quel periodo si dimostra uno studente né troppo capace ma neppure problematico: «Questo mio figliolo [...]

¹³ GIANNI TURCHETTA, *Vita oscura e luminosa di Dino Campana poeta*, Milano/Firenze, Giunti/Bompiani, 2020, p. 48.

¹⁴ C. PARIANI, *Vita non romanziata di Dino Campana*, cit., p. 41.

fino a quindici anni è sempre stato di carattere un po' chiuso, ma sempre buono, obbediente, e giudizioso nelle sue cose, sebbene alquanto disordinato». ¹⁵ La madre invece, in una lettera destinata ad Aleramo datata 5 marzo 1917, ne darà una visione molto più appassionata:

L'infanzia e l'adolescenza di quel figliolo è stata meravigliosa. Pacifico bello grasso ricciuto, intelligente [sic] di due anni diceva l'Ave in francese, ero da tutti invidiata. Di un ubbidienza [sic] di bontà eccezionale, i suoi professori di ginnasio il liceo lo dicevano di un ingegno non comune, a noi genitori dicevano, *sarà la loro consolazione*.¹⁶

Frequenta le elementari a Marradi, dove sicuramente ebbe come maestro il padre, nel quinquennio 1891-1896. Sfortunatamente questa datazione non è verificabile con certezza poiché i registri scolastici presenti nell'archivio dell'istituto sono andati distrutti durante i bombardamenti della Seconda guerra mondiale. Ciononostante, è possibile desumere che questo sia il periodo corretto¹⁷ attraverso i rari documenti pervenutici grazie al lavoro di Gabriel Cacho Millet¹⁸ e prendendo come riferimento la data di iscrizione al ginnasio. Terminerà il ginnasio nell'anno scolastico 1899-1900, presso l'istituto salesiano di Faenza. Nella ricostruzione di questo periodo riscontriamo la prima ambiguità cronologica. A conti fatti risulta che Dino si sia iscritto al ginnasio con un anno di anticipo, il che sarebbe perfettamente plausibile se avesse completato il ciclo degli studi elementare in quattro anni, però sarà lui stesso ad affermare che: «feci le scuole elementari a Marradi; cinque classi». ¹⁹ Dal momento che i documenti ufficiali sono andati perduti, non sarebbe corretto ritenere le parole di Campana false e senza fondamento perciò per il momento se ne sospende il giudizio.

¹⁵ Ivi, p. 21.

¹⁶ SIBILLA ALERAMO, DINO CAMPANA, *Un Viaggio chiamato amore: lettere 1916-1918*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 105.

¹⁷ G. TURCHETTA, *Vita oscura e luminosa di Dino Campana poeta*, cit., p. 51.

¹⁸ STEFANO DREI, *Dino Campana. Ritrovamenti biografici e appunti testuali*, prefazione di Gabriel Cacho Millet, Faenza, Carta Bianca, 2014.

¹⁹ C. PARIANI, *Vita non romanzata di Dino Campana*, cit., p. 41.

Fino a questo punto (1900) non si ha alcuna notizia relativa a segni di squilibrio o anomalie comportamentali, e questo a ragione può far pensare che effettivamente non ce ne siano stati.

È al liceo che però è possibile assistere a un netto peggioramento comportamentale e un graduale abbassamento del rendimento scolastico. Durante il primo anno di liceo, trascorso al Torricelli di Faenza, si notò un susseguirsi di giudizi negativi in condotta e insufficienze in quasi tutte le materie, comprese quelle umanistiche,²⁰ che gli varranno la bocciatura. Sebbene i dati scolastici dimostrino che non risultasse compatibile con i comportamenti richiesti dagli insegnanti in quel periodo, socialmente non era emarginato e partecipava attivamente alle attività con i compagni di liceo: un episodio degno di nota fu quello che lo vide fare la conoscenza, insieme ad altri 52 studenti del suo liceo, di Giosuè Carducci, in viaggio verso Bologna, il 21 maggio 1901.²¹

Per recuperare gli anni perduti si trasferì a Carmagnola, in Piemonte, dove nel 1903 presso il Regio Liceo Baldessona riuscì, con qualche fatica ma più che dignitosamente, a conseguire il diploma di maturità classica.

II.4.2 L'arruolamento, l'università e i primi viaggi

Finito il liceo Campana decide di intraprendere contemporaneamente due percorsi molto differenti: si iscrive all'università di Bologna e fa domanda di arruolamento come allievo ufficiale.

Senza grossi problemi riuscì regolarmente ad arruolarsi ed entrò in servizio il 4 gennaio 1904. L'esperienza sotto le armi fu breve, poiché il 4 agosto dello stesso anno questa parentesi si concluse: non riuscì a superare gli esami per il grado di sergente e venne prosciolto dal servizio.²²

Senza dubbio furono gli anni universitari che influenzarono ed ebbero rilievo nella sua vita.

²⁰ G. TURCHETTA, *Vita oscura e luminosa di Dino Campana poeta*, cit., p. 56.

²¹ Ivi, p. 57.

²² Cfr. MARIO CATANI, CLAUDIO MERCATALI, *Dino Campana: l'iscrizione nelle liste elettorali*, in *Il blog della Biblioteca di Marradi*, 19 maggio 2014, <https://ilkiblog.blogspot.com/2014/05/dino-campana-liscrizione-nelle-liste.html> (data di ultima consultazione 12/10/2020).

Dino si iscrive all'università di Bologna nell'ottobre del 1903, alla facoltà di Chimica pura. A ben vedere un indirizzo non in linea con la personalità tratteggiata finora del giovane Campana. Egli rivelerà, sempre durante i colloqui in manicomio avuti con il Pariani, che «fu uno zio che mi suggerì di studiare chimica. Io accettai senza pensarci, per inconsistenza».²³ La famiglia ricoprì quindi in questa decisione un ruolo di primaria importanza; essi non vollero inibire le aspirazioni letterarie del giovane, ma la loro idea fu più che altro mossa da istanze utilitaristiche. Effettuare degli studi pratici secondo la loro visione avrebbe garantito a un ragazzo turbolento come Dino un rispettabile e confortevole futuro lavorativo ed economico. Non è difficile immaginare che la scelta non incontrò in alcun modo le sue passioni e la scia di scarsi rendimenti scolastici non si arrestò; inoltre questa scelta portò ad accrescere il suo malumore e la sua instabilità psichica come egli stesso dirà in seguito in manicomio:

Io studiavo chimica per errore e non ci capivo nulla. Non la capivo affatto. La presi per errore, per consiglio di un mio parente. Io dovevo studiare lettere. Se studiavo lettere potevo vivere. Le lettere erano una cosa più equilibrata, il soggetto mi piaceva, potevo guadagnarci da vivere e mettermi a posto. La chimica non la capivo assolutamente, quindi mi abbandonai al nulla.²⁴

Fu probabilmente a causa del disagio e della frustrazione accumulata che Campana agli inizi del 1905 fece richiesta di trasferimento all'università di Firenze per studiare Chimica Farmaceutica. Questa scelta dimostra come se da un lato l'insofferenza per questi studi in lui cresceva, dall'altro i vincoli familiari ed economici a questo punto della sua vita non gli consentivano ancora un cambiamento radicale. Riesce a mal sopportare un anno di studi a lui avversi: già nel 1905 si ritrasferisce a Bologna. I risultati saranno altalenanti e non conclusivi.

²³ C. PARIANI, *Vita non romanzata di Dino Campana*, cit., p. 41.

²⁴ Ivi, p. 44.

Gli anni che intercorrono tra il 1903 e il 1906 sono in assoluto quelli più difficili da riassumere e da proporre: le fonti attendibili sono poche, se si escludono i riferimenti cronologici forniti dagli studi militari e universitari, rimangono solo i primi segni di uno squilibrio sempre maggiore e di poco realistici viaggi da lui intrapresi.

È bene fare subito una considerazione che sarà utile per interpretare la vita del poeta marradese: l'esistenza errabonda di un poeta pazzo e criptico come Dino Campana si presta a essere velata dal mito e dalla leggenda; anzi egli stesso non si esimé mai dal corroborare a più riprese quest'aura che aleggiava attorno a lui. In questo elaborato si cercherà di non farsi mai influenzare da questi vagheggiamenti troppo spesso dovuti al chiacchiericcio e alla superficialità di alcune analisi dedite più alla spettacolarizzazione che allo studio scientifico di una figura unica nel panorama letterario novecentesco italiano. Solo a titolo esemplificativo si riporteranno alcuni esempi dovuti a dei viaggi intrapresi in questo periodo.

Pur se vero che Campana era solito percorrere lunghe distanze a piedi (da Marradi a Firenze sono circa 60 chilometri), alcuni racconti sui suoi viaggi hanno dell'incredibile:

Il 6 gennaio 1904 la famiglia Collina si trovò Campana disteso a dormire sulla soglia esterna della porta di casa, cioè all'addiaccio (la notte aveva nevicato). Dino tornava dalla Russia ed era affamato. Vestiva un cappottaccio di tipo militare russo, appunto color giallonocciola, barba incolta, di molti giorni. Portava già i capelli lunghi [...]. La governante, che al mattino uscì presto di casa, si prese paura. Chiamò. Scesero i fratelli Collina, lo fecero entrare e lo rifocillarono, ricordano, con latte e con gli allora famosi bracciatelli” (oggi scomparsi nella ricetta genuina), una sorta di pane faentino. Di ristorarlo al ritorno dai suoi viaggi era già accaduto spesso agli amici di via Bondiolo. Giunto nella notte, forse con qualche treno, aveva avuto il riserbo e la delicatezza di non bussare, preferendo aspettare il giorno. Da casa Collina se ne ripartì, come quasi sempre, per Marradi, a piedi.²⁵

²⁵ D. CAMPANA, *Souvenir d'un pendu: carteggio 1910-1931: con documenti inediti e rari*, a cura di Gabriel Cacho Millet, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985, p. 256.

Il racconto è degli amici di infanzia di Dino: Giovanni e Michele Collina. La storia che raccontano è indubbiamente suggestiva, ma oltre a non poter essere provata in alcun modo presenta alcune incongruenze. Come scritto in precedenza la data riportata non può essere corretta: il 6 gennaio del 1904 Campana prestava regolarmente servizio presso la scuola militare per allievi ufficiali; inoltre i viaggi campaniani oltre il confine italiano non ebbero inizio prima del 1906. Le innumerevoli notizie provenienti da fonti contraddittorie e non ampiamente verificabili, utili solo a creare il “mito Campana”, volontariamente non sono state inserite in questo lavoro.

Negli anni del periodo universitario, Campana compie però alcuni viaggi degni di nota, o come lui stesso racconta al Pariani dei vagabondaggi: «non riuscivo in chimica. E allora mi diedi un po' a scrivere un po' a vagabondare».²⁶ Si reca a Genova, probabilmente a trovare l'amico Giovanni Accardo.²⁷ Di questo trascorso genovese abbiamo certezza, perché come spesso accadrà nella vita del poeta le fonti a nostra disposizione provengono da questure e case di cura: Campana viene espulso dalla città ligure e scortato a Marradi. Le parole del questore di Firenze sono esplicative di una condizione psichica non più ignorabile: «alquanto squilibrato di mente».²⁸

Data la situazione la famiglia si rivolge al professor Giovanni Vitali il quale, dopo aver esaminato il ragazzo dal suo studio di Bologna, esprimerà un giudizio non eccessivamente preoccupante, anzi speranzoso, ma che tragicamente si rivelerà segnante:

Il signor Campana mi ha accompagnato il suo figliolo. Si tratta di una forma psichica a base di esaltazione, per cui si rende necessario il riposo intellettuale, l'isolamento affettivo e morale, e l'uso di preparati bromici. Con tali mezzi si otterranno vantaggi; ma quali? E fino a qual punto? Che peccato! Egli è un ragazzo tanto simpatico! Ad ogni modo insisti perché i suoi lo lascino tranquillo il più possibile; e chissà?²⁹

²⁶ C. PARIANI, *Vita non romanzata di Dino Campana*, cit., p. 43.

²⁷ R. MARTINONI, *Introduzione*, in D. CAMPANA, *Canti orfici*, cit., LXVI.

²⁸ GABRIEL CACHO MILLET, *Dino Campana fuorilegge*, Palermo, Novecento, 1985, p. 37.

²⁹ C. PARIANI, *Vita non romanzata di Dino Campana*, cit., p. 21.

Le raccomandazioni che riceve non vengono seguite anzi si rivelano impraticabili per Campana: la sua dromomania oramai non può più essere controllata. Non riesce a concedersi oltre un mese di tranquillità. È verso giugno che racconta che mentre osservava un treno in partenza alla stazione di Bologna «Sentii che in quello fuggiva la mia vita! Vi balzai su, e non avendo che due soldi in tasca, mi nascosi nel gabinetto e mi vi chiusi fino a Milano».³⁰ Da lì, senza soldi e passaporto, decise di valicare le Alpi, in direzione della Svizzera. Di questo viaggio abbiamo alcune testimonianze epistolari, datate fine giugno 1906, nelle quali Dino richiede aiuti economici; inoltre il sindaco di Marradi comunica al borgomastro di Bignasco che la famiglia versa in uno stato di grande «apprensione»³¹ e che richiede di «somministrare i mezzi di viaggio da S. Carlo a Locarno, allo scopo di rimpatrio».³² Il giovane poeta però aveva già intrapreso un nuovo percorso verso la Francia, ma qui le sue tracce si perdono fino alla fine di luglio, quando ricompare a Bardonecchia.

Questo suo primo viaggio estero però segna una svolta fondamentale: è il primo momento in cui è possibile unire la sua biografia alla sua opera.

Poi fuggii. Mi persi per il tumulto delle città colossali, vidi le bianche cattedrali levarsi congerie enorme di fede e di sogno colle mille punte nel cielo, vidi le Alpi levarsi ancora come più grandi cattedrali, e piene delle grandi ombre verdi degli abeti, e piene della melodia dei torrenti di cui udivo il canto nascente dall'infinito del sogno. Lassù tra gli abeti fumosi nella nebbia, tra i mille ticchietti le mille voci del silenzio svelata una giovine luce tra i tronchi, per sentieri di chiare salivo: salivo alle Alpi, sullo sfondo bianco delicato mistero. Laghi, lassù tra gli scogli chiare gore vegliate dal sorriso del sogno, le chiare gore i laghi estatici dell'oblio che tu Leonardo fingevi. Il torrente mi raccontava oscuramente la storia. Io fisso tra le lancie immobili degli abeti credendo a tratti vagare una nuova melodia selvaggia e pure triste forse fissavo le nubi che sembravano attardarsi curiose un istante su quel paesaggio profondo e spiarlo e svanire dietro le lancie immobili degli abeti. E povero, ignudo, felice di essere povero

³⁰ R. MARTINONI, *Introduzione*, in D. CAMPANA, *Canti orfici*, cit., p. LXIV.

³¹ *Ibidem*.

³² G. TURCHETTA, *Vita oscura e luminosa di Dino Campana poeta*, cit., p. 122.

ignudo, di riflettere un istante il paesaggio quale un ricordo incantevole ed orrido in fondo al mio cuore salivo: e giunsi giunsi là fino dove le nevi delle Alpi mi sbarravano il cammino. Una fanciulla nel torrente lavava, lavava e cantava nelle nevi delle bianche Alpi. Si volse, mi accolse, nella notte mi amò.³³

D'ora in avanti nel vagare e nello scrivere Campana proverà i pochi momenti di felicità e gioia vera. Aveva già viaggiato più volte prima di questa fuga, Genova, Bologna, Firenze, Carmagnola, ma mai come in quest'occasione era riuscito a trarre da un'esperienza tutto il valore mistico e salvifico di un'ascesa purificante che, nonostante le asperità, lo riempie di felicità; inoltre come verrà ampiamente spiegato in seguito, la scrittura di tali episodi intrinsecamente connessi alla sua esistenza aiuteranno «a risolvere i conflitti psichici di campana, anzi a bloccarli, quasi in un rapporto terapeutico».³⁴

II.4.3 Il primo internamento

Il 30 luglio Dino è di ritorno dalla Francia. Se ne ha certezza perché la questura di Firenze scrive al sindaco di Marradi di provvedere al rientro in paese di Campana, ancora una volta arrestato perché privo dei mezzi per sostentarsi.

In seguito a questo ennesimo atto di fuga e di rimpatrio, Fanny e Giovanni prendono la decisione di affidarsi a un manicomio per le cure del figlio. Come sottolinea giustamente Turchetta, lasciarsi influenzare da congetture riguardanti le ragioni che portano i coniugi Campana a prendere questa decisione è scorretto; se da un lato è lecito pensare che questa scelta sia stata presa anche in seguito a fatti di cui non si è mai venuti a conoscenza, dall'altro lato non è poco plausibile

³³ D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 17.

³⁴ NEURO BONIFAZI, *Dino Campana. La storia segreta e la tragica poesia*, Ravenna, Longo Editore, 2009, p. 28.

pensare che una parte della motivazione sia dovuta alla volontà di «liberarsi dalle preoccupazioni e incertezze»³⁵ di un figlio il cui desiderio di viaggiare è incontrollabile.

Il 5 settembre 1906 Dino Campana a 21 anni viene internato nel manicomio di Imola in via provvisoria. Pariani riporta le parole del medico compilatore del modulo che la legge richiede per mandare qualcuno in manicomio, il quale

Notava di Dino nello spazio delle cause fisiche e morali della malattia: – Dedito al caffè del quale è avidissimo consumatore e ne fa abuso eccezionalissimo –.

In quello delle manifestazioni morbose attuali scriveva: – Esaltazione psichica. Impulsività e vita errabonda –.

I motivi che richiedevano i provvedimenti erano: – Per toglierlo dai pericoli del suo stato impulsivamente irritabile e per la sua vita errabonda che lo potrebbe esporre a gravi pericoli –.

Circa alla natura della malattia accennava in maniera dubitativa una – demenza precoce –.³⁶

Il quadro clinico descritto è assai preoccupante data la gravità delle conseguenze a cui, rispetto alle conoscenze psichiatriche dell'epoca, una diagnosi di questo tipo portava: «ipotizzava processi psichici degenerativi inarrestabili».³⁷ Si noti comunque che solo quindici anni dopo questa definizione clinica decadde in favore di una più accurata diagnosi di schizofrenia³⁸.

Il Pariani nel suo libro *Vita non romanzata di Dino Campana* riporta una lettera³⁹ in cui Giovanni Campana chiede al professor Brugia che ha in cura Dino di guarirlo nello stesso modo in cui riuscì a guarire lui anni prima.

³⁵ G. TURCHETTA, *Vita oscura e luminosa di Dino Campana poeta*, cit., p. 134.

³⁶ C. PARIANI, *Vita non romanzata di Dino Campana*, cit., p. 20.

³⁷ G. TURCHETTA, *Vita oscura e luminosa di Dino Campana poeta*, cit., p. 137.

³⁸ EUGEN BLEULER, *Dementia precox o il gruppo delle schizofrenie*, trad. it. di Johanna Vennemann e Antonello Sciacchitano, Roma, Carocci, 1985 (1908).

³⁹ C. PARIANI, *Vita non romanzata di Dino Campana*, cit., p. 20.

A questo punto non è fuori luogo riassumere il quadro clinico di alcuni membri della famiglia Campana: il padre Giovanni soffre di «disturbi nevrastenici»;⁴⁰ la madre Fanny dedica a immotivate fughe da casa della durata di alcuni giorni;⁴¹ lo zio Mario a cui fu diagnosticata una «monomania religiosa e dubbiosa».⁴²

Le opinioni riguardanti il ricovero di Dino non sono unanimi nella famiglia Campana: se la madre non intende per alcun motivo riprendere il figlio sotto la sua cura e ritiene che «a casa non guarirà mai»,⁴³ il padre è di tutt'altro avviso. Perciò scrive al direttore dell'ospedale di Imola e chiede se sia possibile riprendere con sé il figlio; quest'ultimo gli risponde:

Dopo due mesi di assidua osservazione sul suo figliuolo, debbo confermarle ch'egli è un psicopatico grave, e riservatissima è la prognosi della malattia che lo affligge. Ei non sarebbe in istato tale da poter essere dimesso dal Manicomio, perché lontano ancora dall'essere guarito; ma, tenuto calcolo della insistenza colla quale ella lo richiede a casa, delle condizioni speciali di vita isolata che ella gli prepara in campagna, e anche del desiderio vivissimo e quasi eccessivo del malato di uscire di qui, io non mi opporrò a che ella lo ritiri dal Manicomio, in via di prova. Ma per ciò è necessario ch'ella venga qui in persona e qui rilasci sottoscritto un atto della più grave responsabilità per ogni possibile evenienza derivante dal ritorno del suo figliuolo alla libertà.⁴⁴

Giovanni Campana a questo punto firma l'atto di responsabilità con il quale permette al figlio di essere dimesso dal manicomio il 31 ottobre 1906.

Sei mesi dopo, nel maggio del 1907, in seguito al controllo semestrale obbligatorio che la legge prevede in casi come questo, i medici riportano una situazione in netto contrasto con quanto asserito sino a questo momento:

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ G. GEROLA, *Dino Campana*, cit., p. 9-13.

⁴² G. CACHO MILLET, *Dino Campana fuorilegge*, cit., pp. 23-27.

⁴³ SERGIO ZAVOLI, *I giorni della meraviglia. Campana, Oriani, Panzini, Serra e «I giullari della poesia»*, Venezia Marsilio, 1994, p. 92.

⁴⁴ C. PARIANI, *Vita non romanzata di Dino Campana*, cit., p. 22.

di aver visto Campana Dino e di averlo ritrovato assai migliorato nelle sue condizioni di mente. Non ha più nessun delirio, e neanche per quello che riferiscono i suoi di famiglia le funzioni psichiche si sono fatte assai regolari.⁴⁵

Un tale miglioramento delle condizioni mentali di Dino difficilmente è spiegabile solo grazie alla tranquillità della vita di campagna e alle amorevoli cure della famiglia; ma anche se così fosse non è da sottovalutare l'ipotesi che per paura di un secondo internamento, le opinioni della famiglia rivolte ai medici abbiano l'intenzione di minimizzare la situazione al fine di tranquillizzarli.

Indipendentemente da ciò, sia che Dino fosse rinsavito o meno, se ne evince la drammatica situazione in cui la scienza psichiatrica versava in quegli anni, in cui le valutazioni mediche erano basate su opinioni più che su fatti scientificamente provati. Anni in cui troppo spesso la condizione di insanità mentale veniva attribuita in base a inadeguate categorie personali a cui i medici facevano riferimento, più che alla realtà dei comportamenti di un individuo. Il manicomio e l'internamento coatto erano un'istituzione usata troppo spesso per allontanare soggetti problematici dalla società, attribuendo loro una condizione di follia irreversibile, e per perseguire fini che troppo spesso si sono rivelati ideologici. Come scrive Franco Basaglia:

l'oggettivazione non è la condizione obiettiva del malato, ma risiede all'interno del rapporto fra malato e terapeuta, quindi all'interno del rapporto fra il malato e la società che ne delega al medico la cura e la tutela. Ciò significa che è il medico ad aver bisogno di un'oggettività su cui poter affermare la propria soggettività; così com'è la nostra società ad aver bisogno di aree di scarico e di compenso dove poter relegare e nascondere le proprie contraddizioni. Il rifiuto della condizione disumana in cui si trova il malato mentale; il rifiuto del livello di oggettivazione in cui è stato lasciato, non può non presentarsi strettamente legato alla messa in crisi dello psichiatra, della scienza cui egli si riferisce, e della società di cui è il rappresentante.⁴⁶

⁴⁵ Ivi, pp. 22-23.

⁴⁶ FRANCO BASAGLIA, *Le istituzioni della violenza*, in F. Basaglia, *L'istituzione negata: rapporto da un ospedale psichiatrico*, Milano, Baldini & Castoldi, 2014, p. 112.

II.4.4 Viaggio in Argentina e ritorno

«Solo vediamo che ha bisogno di mettere ad effetto quando dice di partire. [...] Quando dice partire [sic] si sente agitato tanto che meglio è per lui e per noi lasciarlo fare»;⁴⁷ con queste parole, scritte dalla madre Fanny ad Aleramo, si ricorda quanto sia irrefrenabile il desiderio di movimento in Dino.

Indicativamente verso la fine dell'estate del 1907⁴⁸ il giovane Campana decide di partire verso il “nuovo mondo” e la meta che si prefigge è l'Argentina. Come si evince dalle parole della madre, a questo punto l'unica decisione che possono prendere i famigliari è quella di supportare la scelta del figlio in modo da poterlo seguire e tutelare durante questo suo nuovo viaggio; i genitori perciò lo aiuteranno nei preparativi per il viaggio e, nella loro idea, anche per il periodo di soggiorno in Argentina; contrariamente alle loro aspettative dopo pochi giorni perderanno le sue tracce.

In seguito alle numerose sollecitazioni del padre, e per intercessione delle autorità comunali di Marradi, in data 9 settembre 1907 la questura di Firenze rilascia a Dino un passaporto che gli consente di viaggiare esclusivamente verso l'Argentina.⁴⁹

La partenza avviene tra settembre e ottobre. A portarlo a Genova per l'imbarco è il fratello del padre, Torquato, il quale non avrà poche difficoltà nell'assolvere al suo compito, dal momento che pochi giorni prima della partenza Dino è irreperibile.⁵⁰ Ciononostante lo zio riesce a vederlo imbarcarsi per l'America.

⁴⁷ S. ALERAMO, D. CAMPANA, *Un Viaggio chiamato amore: lettere 1916-1918*, cit., pp. 100-101.

⁴⁸ R. MARTINONI, *Introduzione*, in D. CAMPANA, *Canti orfici*, cit., p. LXVIII.

⁴⁹ G. CACHO MILLET, *Dino Campana fuorilegge*, cit., pp. 56-57.

⁵⁰ G. TURCHETTA, *Vita oscura e luminosa di Dino Campana poeta*, cit., p. 157.

È possibile avere informazioni abbastanza certe fino all'arrivo a Buenos Aires, poiché il padre aveva precedentemente concordato per Dino un alloggio da vecchi amici marradesi; il giovane però non tarda a far perdere ogni tipo di comunicazione con la famiglia:

come sappiamo dalla testimonianza del fratello [...] dopo aver alloggiato un giorno e una notte, o al massimo due giorni, presso la famiglia amica di Buenos Aires, la mattina del secondo o del terzo giorno sparisce. Arriverà dopo non molto uno sconosciuto a ritirare per conto suo i bagagli, comunicando che Dino è partito verso la Pampa.⁵¹

Da questo momento vengono a mancare informazioni certe sul periodo che Dino ha trascorso in Argentina. Più di ogni altro viaggio questo è avvolto dalla leggenda. Sia all'epoca che ora, questo lasso di tempo così privo di notizie certe, di cui abbiamo solo sparute testimonianze lacunose ma ricche di peripezie e avventure, ha fatto sì che si creasse il "mito Campana".

Anche se non è possibile ricostruire con esattezza ciò che avvenne in quel periodo, sicuramente questo viaggio ha influenzato tantissimo la poetica campaniana; il poeta lo descrive in più occasioni come il periodo di maggiore felicità che abbia mai vissuto. Questo benessere è confermato anche dai successivi colloqui con Pariani: «stavo benissimo»;⁵² o come nella lettera scritta a Manuelita Etchegarray in cui la definisce l'anima «del luogo in cui la mia vita ritrovò un istante il contatto colle forze del cosmo»;⁵³ inoltre questo periodo per Campana acquista maggiormente una valenza positiva perché riesce finalmente a mettere a compimento il suo ideale di vita errabonda: a differenza dell'Europa la sua vita nomade non incontrava ostacoli e in aggiunta, essendo terra di emigranti, l'Argentina offriva a Campana la possibilità di trovare senza difficoltà di volta in volta lavori saltuari che gli permettessero un minimo di sostentamento. Lui

⁵¹ Ivi, p. 163.

⁵² C. PARIANI, *Vita non romanzata di Dino Campana*, cit., p. 42.

⁵³ D. CAMPANA, *Opere e contributi*, a cura di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1973, p. 411.

stesso ammette: «Andai in America perché là è più facile trovare da vivere in quel modo».⁵⁴ Questo viaggio però gli permette anche di mettere in pratica nel “nuovo mondo” quell’ideale di “uomo nuovo” maturato durante gli studi delle opere nietzschiane. La questione verrà ampiamente affrontata nel capitolo seguente. Solo a titolo esemplificativo si riporta un brano tratto dai *Canti Orfici*:

io sentii con delizia l’uomo nuovo nascere: l’uomo nascere riconciliato colla natura ineffabilmente dolce e terribile: deliziosamente e orgogliosamente succhi vitali nascere alle profondità dell’essere: fluire dalle profondità della terra: il cielo come la terra in alto, misterioso, puro, deserto dall’ombra, infinito.

Mi ero alzato. Sotto le stelle impassibili, sulla terra infinitamente deserta e misteriosa, dalla sua tenda l’uomo libero tendeva le braccia al cielo infinito non deturpato dall’ombra di Nessun Dio.⁵⁵

Poiché non è possibile ricostruire con certezza ciò che accadde in Argentina, in più di un’occasione critici e storici⁵⁶ hanno cercato di provare come il suo soggiorno in Argentina non sia mai realmente avvenuto o comunque che esso sia stato molto più breve, e non della durata di circa un anno come appena sostenuto. A suffragio di questa teoria però, se da un lato è impossibile credere alle parole di Campana il quale fa durare il suo viaggio cinque anni,⁵⁷ si possono utilizzare sia la considerazione del Pariani che ne attribuirebbe una durata minima di otto o nove mesi sia l’osservazione di uno dei massimi studiosi della vita di Dino, Gabriel Cacho Millet, il quale sottolinea che poiché non si registra alcun avvenimento giudiziario in Europa che porti il nome di Dino Campana non è inopportuno «dire, in un uomo come lui, che non lascia mai senza segni, anche involontari, il suo percorso, che nel Vecchio Mondo non c’era».⁵⁸

⁵⁴ C. PARIANI, *Vita non romanzata di Dino Campana*, cit., p. 42.

⁵⁵ D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., pp. 95-96.

⁵⁶ Cfr. G. TURCHETTA, *Vita oscura e luminosa di Dino Campana poeta*, cit., p. 121.

⁵⁷ C. PARIANI, *Vita non romanzata di Dino Campana*, cit., p. 42.

⁵⁸ G. CACHO MILLET, *Dino Campana fuorilegge*, cit., p. 51.

Quello che è certo però è che, a cavallo tra 1908 e 1909, Campana sente l'esigenza di tornare verso casa; intento che riesce a compiere pochi mesi più tardi tra gennaio e febbraio del 1909. Anche sul ritorno è possibile effettuare numerose speculazioni riguardanti il suo itinerario, il quale comprenderebbe una tappa ad Anversa, la quale spiegherebbe l'origine del brano *Il cappello alla Rembrandt*.⁵⁹

La serenità accumulata durante l'anno trascorso in Argentina non dura molto. Pochi mesi dopo il suo rientro in Italia, l'8 aprile 1909, viene arrestato dai carabinieri di Marradi. Il verbale⁶⁰ delle forze dell'ordine riferisce di segni di pazzia furiosa e percosse a chiunque lo incrociasse; inoltre una volta portato in caserma inveisce contro le guardie con insulti, calci, pugni e sputi.

Il giorno seguente a causa di questi suoi comportamenti viene ricoverato nuovamente presso il manicomio San Salvi di Firenze. Non rimane a lungo in questa struttura. Solo due settimane dopo, il direttore del San Salvi che ha in cura Campana ritiene che non ci siano i presupposti per prolungare la sua permanenza nella struttura. Può così ritornare in famiglia e programmare il prossimo viaggio.

II.4.5 Firenze e l'arresto in Belgio

Dino si rimette subito in viaggio e va a Firenze. Resta nel capoluogo toscano indicativamente nei mesi estivi del 1909.⁶¹ Saranno mesi molto importanti per la sua formazione culturale e per il suo apprendistato poetico. Dai registri della biblioteca Nazionale di Firenze si può vedere che la sua cultura e la sua capacità di studio sono in grado di spaziare dalla letteratura alla filosofia alla religione, il tutto senza problemi a districarsi nelle lingue, in particolare l'inglese e il francese.

⁵⁹ D. CAMPANA, *Opere e contributi*, cit., p. 418.

⁶⁰ G. CACHO MILLET, *Dino Campana fuorilegge*, cit., pp. 59-60.

⁶¹ G. TURCHETTA, *Vita oscura e luminosa di Dino Campana poeta*, cit., p. 176.

Questa parentesi in cui si dedica esclusivamente allo studio si interrompe nell'ottobre dello stesso anno: confiderà a Mario Bejor⁶² che in quell'autunno si trovava in Francia; il fatto è plausibile perché risulterebbe una ragionevole tappa per arrivare in Belgio, luogo in cui il soggiorno è comprovato dal suo arresto da parte delle autorità belghe. Viene rinchiuso nella prigione di Saint-Gilles a Bruxelles e vi rimane per circa due mesi.⁶³ Esperienza che viene anche raccontata nella sua opera:

Nel viola della notte odo canzoni bronzee. La cella è bianca, il giaciglio è bianco. La cella è bianca, piena di un torrente di voci che muoiono nelle angeliche cune, delle voci angeliche bronzee è piena la cella bianca. Silenzio: il viola della notte: in rabeschi dalle sbarre bianche il blu del sonno.⁶⁴

Come se non fosse abbastanza drammatica tale situazione, probabilmente in questo momento qualcuno deve aver notato che i comportamenti di Campana potevano essere originati da qualche squilibrio psichico. Non oltre l'inizio del 1910 Campana viene trasferito «in una specie di casa di salute»⁶⁵ a Tournay in una cittadina a pochi chilometri da Bruxelles, dove fa la conoscenza de “il Russo” che sarà d'ispirazione per l'omonima prosa presente nei *Canti Orfici*.⁶⁶ Dopo circa sei mesi le autorità consolari italiane sollecitate dal sindaco di Marradi e dalla Prefettura di Firenze autorizzano il rimpatrio di Dino. Il suo ritorno in Italia dà conferma del complicato rapporto che ormai si era instaurato con i suoi genitori. Giovanni e Fanny a più riprese avanzando motivazioni economiche poco credibili comunicano alle autorità comunali che non hanno più intenzione di prendersi cura del figlio e di assumersene la responsabilità e perciò chiedono, attraverso il sindaco di Marradi, di «trasportare un alienato da una Casa di Salute

⁶² R. MARTINONI, *Introduzione*, in D. CAMPANA, *Canti orfici*, cit., pp. LXX – LXXI.

⁶³ C. PARIANI, *Vita non romanzata di Dino Campana*, cit., p. 59.

⁶⁴ D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 77.

⁶⁵ C. PARIANI, *Vita non romanzata di Dino Campana*, cit., p. 59.

⁶⁶ D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 97.

straniera in una italiana». ⁶⁷ La prefettura è irremovibile e obbliga la famiglia Campana a occuparsi del giovane. Così il 17 giugno Dino è nuovamente a Marradi con un certificato in cui si legge che «non si riscontra verun segno di alienazione di alienazione mentale né altri sintomi che possano giustificare la sua ammissione d'urgenza al manicomio». ⁶⁸

Fino alla primavera del 1911 Campana si muoverà relativamente poco, resterà quasi sempre a Marradi senza mai spingersi troppo lontano. Frequenterà assiduamente la Falterona, una delle cime più alte dell'appennino tosco-emiliano. Queste escursioni verranno poi raccontate in alcune tra le pagine più significative dei *Canti Orfici: La Verna*, sezione pensata in forma di diario a sottolineare il carattere di memoriale autobiografico che Campana attribuisce al suo lavoro. In questa sezione compaiono luoghi specifici e reali degli abituali peregrinaggi campaniani. I luoghi citati da Campana sono connotati simbolicamente e intrisi di richiami letterari; queste descrizioni hanno una duplice valenza biografica e poetica che non rappresenta una dicotomia, ma anzi fa parte di uno stesso concetto riassumibile nell'idea di "vita-opera". Non vi è in lui alcuna distinzione tra vita e arte, tanto che affermerà «ho bisogno di essere stampato: per provarmi che esisto». ⁶⁹

II.4.6 Bologna

Del suo soggiorno bolognese, finalmente si può rendere conto non più solamente grazie alle vicende giudiziarie, ma grazie alle testimonianze dei suoi amici goliardi dell'Università di Bologna, in particolare utili quelle lasciate da Federico Ravagli. ⁷⁰

⁶⁷ R. MARTINONI, *Introduzione*, in D. CAMPANA, *Canti orfici*, cit., p. LXXI.

⁶⁸ G. CACHO MILLET, *Dino Campana fuorilegge*, cit., p. 85.

⁶⁹ D. CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931) con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, a cura di Gabriel Cacho Millet, Firenze, Edizioni Polistampa, 2011, p. 21.

⁷⁰ FEDERICO RAVAGLI, *Dino Campana e i goliardi del suo tempo (1911-1914). Autografi e documenti, confessioni e memorie*, Firenze, Marzocco, 1942.

Campana arriva a Bologna per riscrivere alla facoltà di chimica dopo aver tentato e fallito l'esame per diventare insegnante di lingua francese.⁷¹ Un altro episodio alquanto singolare è rappresentato dalla richiesta alla prefettura di Firenze di partecipare al concorso per entrare in polizia (che venne respinta). Risulta incomprensibile però il desiderio di Campana di diventare poliziotto, quella figura da lui tanto osteggiata perché simbolo di fermezza e rigida ostentazione delle norme sociali a lui così strette. Va considerato quindi che entrambi questi episodi dimostrano il conflitto interiore del poeta marradese: da una parte la profonda irrequietezza che si manifesta nella dromomania, nei ripetuti atti di furia immotivata e di isolamento; dall'altra il desiderio di essere integrato nella società volendo ricoprire ruoli cardine per ogni comunità: l'insegnante o il tutore della legge.

Del periodo compreso tra il 1911 e il 1912 grazie alla già citata opera di Ravagli è possibile ricostruire dettagliatamente le vicende, soprattutto per ciò che riguarda i rapporti sociali di Campana.

Le sue amicizie non possono essere definite intime; si evince che non fosse molto abile nel socializzare e che non avesse nessun interesse a farsi conoscere, a meno che non fosse Dino a sentirne la necessità. Alternava momenti di completa estraneità, «gli era così agevole estraniarsi da tutto ciò che lo circondava»,⁷² a episodi di ira esplosiva:

fu preso da un accesso di improvviso furore: e, impugnando una chiave, spezzò l'uno dopo l'altro i vetri delle mostrine dei negozi. Nessuno osò avvicinarlo: e la sua opera di distruzione fu interrotta soltanto dal laborioso intervento di numerosi vigili.⁷³

⁷¹ G. TURCHETTA, *Vita oscura e luminosa di Dino Campana poeta*, cit., p. 218.

⁷² F. RAVAGLI, *Dino Campana e i goliardi del suo tempo (1911-1914). Autografi e documenti, confessioni e memorie*, cit., p. 72.

⁷³ Ivi, p. 73.

Degne di nota sono anche le frequentazioni dei bordelli cittadini: nel Ravagli questi episodi vengono riportati in tono paternalistico quasi a non voler gravare ulteriormente sulla dignità del poeta in un'ottica medio-borghese. Per esempio, racconta che nelle frequentazioni dei postriboli si manifestava il carattere introverso di Campana, il quale come un timido ragazzo stava «in un angolo [...] immobile, a capo chino, turbato».⁷⁴ Non è possibile confutare le sue affermazioni, ma è altrettanto vero che nell'opera di Campana la prostituta-matrona è una figura chiave trattata con disinvoltura e senza timore; non di meno racconta egli stesso delle sue avventure amorose effimere:

Ero sotto l'ombra dei portici stillata di gocce e gocce di luce sanguigna ne la nebbia di una notte di dicembre. A un tratto una porta si era aperta in uno sfarzo di luce. In fondo avanti posava nello sfarzo di un'ottomana rossa il gomito reggendo la testa, poggiava il gomito reggendo la testa una matrona, gli occhi bruni vivaci, le mammelle enormi: accanto una fanciulla inginocchiata, ambrata e fine, i capelli recisi sulla fronte, con grazia giovanile, le gambe lisce e ignude dalla vestaglia smagliante. [...] Già era tardi, fummo soli e tra noi nacque una intimità libera e la matrona dagli occhi giovani poggiata per sfondo la mobile tenda di trina parlò. La sua vita era un lungo peccato: la lussuria.⁷⁵

È alla fine del 1912 che si hanno le prime pubblicazioni ufficiali di Campana. Ne «Il papiro», pubblicazione di matrice goliardica, escono: «*Montagna – La Chimera, Le Cafard* (che è in parte una redazione più antica di *Barche amorratoe dei Canti Orfici*) e *Dualismo – Ricordi di un vagabondo*. Rispettivamente firmati “Campanone”, “Campanula” e “Din Don”». ⁷⁶ Pochi mesi dopo la collaborazione con riviste universitarie si ripete e ne «Il Goliardo» viene riportata la prosa «*Torre rossa – Scorcio* (a firma, stavolta, Dino Campana), corrispondente ai primi otto capoversi di *La Notte dei Canti Orfici*». ⁷⁷

⁷⁴ Ivi, p. 76.

⁷⁵ D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 15.

⁷⁶ G. TURCHETTA, *Vita oscura e luminosa di Dino Campana poeta*, cit., pp. 238-239.

⁷⁷ Ivi, p. 239.

A marzo Dino si sposta verso Genova dove verrà in poco tempo arrestato, e dopo due settimane nel carcere giudiziario di Marassi;⁷⁸ alla fine dello stesso mese con l'ennesimo foglio di via farà ritorno alla sua città natale.

II.4.7 Il manoscritto perduto

L'evento che contraddistingue il 1913 è costituito dalla redazione de *Il più lungo giorno*,⁷⁹ il manoscritto precedente ai *Canti Orfici*. Quest'attività lo tiene impegnato pressappoco per tutta la durata dell'anno. L'idea è quella di creare un'opera unitaria che, alternando prosa e poesia, riesca a riunire gli scritti che fino a quel momento ha composto. *A posteriori*, la lettura de *Il più lungo giorno* mostra uno stato dell'opera ancora provvisorio e meno avanzato rispetto ai *Canti Orfici*, in cui molti carteggi non hanno ancora trovato la giusta collocazione. Non escludendo che il poeta potesse ritenere il manoscritto ancora perfezionabile decide di trascriverlo in bella copia su un pregiato quadernetto.⁸⁰

A fine anno Campana decide di sottoporre il libro al giudizio dei redattori de «Lacerba», i fiorentini Giovanni Papini e Ardengo Soffici, con il desiderio di essere pubblicato.

Approssimativamente a metà dicembre Dino è a Firenze alla redazione de «Lacerba» e consegna il manoscritto a Papini:

Lui si fece dare il mio manoscritto (non avevo che quello) e me lo restituì il giorno dopo e in un caffè mi disse che non era tutto quello che si aspettava (?) ma era *molto molto* bene.⁸¹

⁷⁸ R. MARTINONI, *Introduzione*, in D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. LXXIII.

⁷⁹ D. CAMPANA, *Il più lungo giorno*, a cura di Domenico De Robertis, Roma-Firenze, Archivi di Arte e Cultura dell'età moderna-Vallecchi, 1973.

⁸⁰ DOMENICO DE ROBERTIS, *Nota al Testo*, in D. CAMPANA, *Il più lungo giorno*, cit., p. XLII.

⁸¹ D. CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931) con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, cit., p. 131.

Pochi giorni dopo Papini chiede a Campana se gli può riconsegnare sia il manoscritto sia altri testi poiché ha deciso di stamparli su «Lacerba»; ciò non solo non avverrà ma da questo momento *Il più lungo giorno* non tornerà mai più al suo legittimo proprietario.

Dino è ritornato a Marradi da un mese, e non ricevendo più notizie riguardo alle sorti del suo romanzo inizia a scrivere a Papini e Soffici per riavere i suoi scritti. Nei mesi che intercorrono tra gennaio e marzo i due critici al riguardo mantengono un atteggiamento elusivo e distaccato.

Nel poeta la preoccupazione aumenta di volta in volta ma a Soffici, il custode del romanzo, la faccenda non desta alcun interesse; egli stesso scriverà al riguardo:

Verso la primavera del quattordici, ricevetti da Marradi una sua lettera con la quale mi richiedeva il manoscritto, di cui mi diceva non aver 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 altre mie carte, il libriccino era andato confuso nel gran sottosopra, e domandavo tempo per rintracciarlo. Tentai infatti di farlo: ma inutilmente: pensavo del resto che la cosa non fosse di grandissima urgenza.⁸²

Per sua stessa ammissione il manoscritto era andato perduto: l'opera che giustificava la vita del poeta di Marradi, che attribuiva significato alla sua esistenza come artista, basti ricordare le sue parole «ho bisogno di essere stampato: per provarmi che esisto»⁸³ era ormai irrecuperabile.

È ragionevole pensare che sia questa l'occasione in cui avvenne il definitivo tracollo psicologico di Campana. Eppure, le cose andarono diversamente: fu ancora in grado di recuperare gli scritti preparatori; inoltre è possibile affermare che proprio grazie al suo metodo di lavoro, sempre in divenire in cui si susseguono correzioni e riscritture continue, egli disponesse di un ampio numero di abbozzi e redazioni preparatorie de *Il più lungo giorno*; inoltre nella creazione

⁸² PEDRO LUIS LADRÓN DE GUEVARA, *Campana dal vivo: scritti e testimonianze sul poeta*, Firenze, FirenzeLibri, 2006, p. 124.

⁸³ D. CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931) con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, cit., p. 21.

dei *Canti Orfici* Campana aggiunge una serie di componimenti che erano stati precedentemente esclusi dal progetto precedente. In sostanza la riscrittura non è avvenuta «a memoria»,⁸⁴ ma attraverso un archetipo da cui derivano sia *Il più lungo giorno* che i *Canti Orfici*. È possibile affermare ciò anche in forza del ritrovamento del manoscritto originario nel 1971 nel quale le differenze più rilevanti sono: l'aggiunta di componimenti quali *Viaggio a Montevideo*, *L'incontro di Regolo*, *Crepuscolo mediterraneo*, *Piazza Sarzano*; le numerose modifiche relative al perfezionamento della lunga lirica finale *Genova*.

II.4.8 La prima edizione degli *Orfici*

Ormai rassegnato e convinto che non avrebbe più riavuto indietro il suo manoscritto Dino prosegue la scrittura dei *Canti Orfici* quasi senza interruzioni per un anno alternandosi tra la Svizzera e Marradi.

Nell'aprile del 1914 Dino si avvale del supporto dell'ufficio dattilografico del comune di Marradi per far scrivere a macchina la sua opera; un dipendente comunale racconta che

arrivava la mattina nell'ufficio, entrava e, senza salutar nessuno, andava presso la dattilografa e le ingiungeva imperiosamente: “Scrivi”. Tutti lasciavano fare. Egli dettava lentamente, con straordinaria concentrazione, correggendo e rifacendo frequentemente. A volte, non riuscendogli come voleva, s'arrabbiava, strappava il foglio dalla macchina, ne faceva una pallina e lo buttava nel cestino. Se si fosse pensato allora, conclude il segretario, di raccogliere quei fogli buttati, chissà quante cose interessanti sarebbero rimaste.⁸⁵

Ciò che importa a questo punto è sapere che l'opera di Campana era ormai prossima alla stampa: un testo dattiloscritto permetteva allo stampatore di non incorrere in problemi interpretativi e creare un prodotto più accurato.

⁸⁴ Ivi, p. 133.

⁸⁵ G. GEROLA, *Dino Campana*, cit., p. 40.

Per finanziare la stampa del libro, un gruppo di amici dello scrittore indice una sottoscrizione in paese utile a raccogliere i proventi che serviranno a pagare l'editore Ravagli di Marradi.⁸⁶

Il 6 giugno 1914, come confermato anche dal contratto editoriale⁸⁷ che viene stipulato tra Dino Campana e Bruno Ravagli, la sua opera inizia a essere stampata; qualche mese dopo le prime copie saranno pronte per il mercato.

Ravagli non è un editore, perciò è lo stesso Campana che si prodiga per distribuire e inviare le copie della sua opera ad amici, illustri scrittori come Giovanni Verga⁸⁸ e librai. Campana si trasferisce ancora a Firenze e si fa promotore della sua opera in prima persona, nei circoli letterari e nei caffè della città. Ora ha una nuova energia: la sua ritrovata passione nella poesia e nell'arte non gli conferiscono solo il riconoscimento sociale, ma gli assicurano anche una garanzia della propria esistenza e un momentaneo assopirsi delle tensioni interne che così spesso lo hanno tormentato. A Firenze, Soffici ne dà questa descrizione:

Più roseo e biondardente che mai, egli trionfava nei crocchi, irradiava vitalità e ne suscitava intorno, e, specie se aveva un tantino bevuto, allegria e poesia sprizzavano da tutto il suo essere formando l'aura felice d'interesse tavolate nei soliti caffè.⁸⁹

Acquistata una nuova sicurezza in se stesso, Campana comincia a frequentare l'*intelligenza* fiorentina: grazie alle nuove amicizie entra in contatto con «Giovanni Boine e Mario Novaro, cioè con le figure chiave della rivista *La Riviera Ligure*».⁹⁰

È in questo rinnovato clima di fiducia che si hanno alcune tra le più interessanti testimonianze delle sue azioni che, sebbene vadano ridimensionate, sono comunque molto utili per

⁸⁶ G. TURCHETTA, *Vita oscura e luminosa di Dino Campana poeta*, cit., p. 291.

⁸⁷ G. CACHO MILLET, *Dino Campana fuorilegge*, cit., pp. 116-117.

⁸⁸ Cfr. D. CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931) con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, cit., p. 91.

⁸⁹ P. L. LADRÓN DE GUEVARA, *Campana dal vivo: scritti e testimonianze sul poeta*, cit., p. 125.

⁹⁰ G. TURCHETTA, *Vita oscura e luminosa di Dino Campana poeta*, cit., p. 302.

rendere l'idea di quanto Campana si sentisse di incarnare la poesia, non per niente apriva il manoscritto de *Il più lungo giorno* con la seguente frase: «essere un grande artista non significa nulla: essere un puro artista ecco ciò che importa».⁹¹ Particolarmente degni di nota sono i racconti riguardanti l'eccentricità con cui Dino vendeva la sua opera; spesso incoraggiato da 'amici' che lo spronavano per deriderlo, il poeta si lasciava trasportare eccessivamente dalle emozioni creando situazioni sopra le righe:

Campana, con le tasche strabuzzanti e le mani colme di volumi, andava di tavolino in tavolino e offriva il suo "articolo" quasi mai ruscato. Secondo il tipo del compratore, il libro subiva più metamorfosi. Un individuo simpatico o giudicato intelligente poteva magari ottenere i *Canti* con la firma autografa del poeta, un sempliciotto *borghese* riceveva il libro secco secco, se non pure privato del frontespizio e della copertina posteriore incriminati; se poi si trattava di un filisteo evidentemente estraneo alle arti, Campana non glielo dava se prima non ne aveva strappate davanti a lui quelle pagine che riteneva troppo alte per meritare d'esser profanate dal solo suo sguardo. A certi presuntuosi imbecilli che la facevan da poeti e novatori, arrivò a non consegnare che la copertina e poche pagine da lui stimate men riuscite, e le sole adatte per simili cervelli senza eleganza.⁹²

Un altro aspetto controverso e che certamente non aiutava nel rendere meno anacronistica la sua figura riguarda nello specifico la dedica dell'opera: «A GUGLIELMO II IMPERATORE DEI GERMANI L'AUTORE DEDICA».⁹³ Parole che scritte a ridosso dell'entrata dell'Italia nel primo conflitto mondiale e del risentimento contro l'impero austro-ungarico destarono sospetto soprattutto nelle forze dell'ordine; tanto che gli amici più stretti gli scongiurarono di far circolare l'opera con tale dedica. Campana però giustifica le sue parole attraverso il risentimento che prova per i suoi compaesani e per beffarsi della loro pochezza culturale:

⁹¹ D. CAMPANA, *Il più lungo giorno*, cit., p. 6.

⁹² ARDENGO SOFFICI, *Ricordi di vita artistica e letteraria*, Firenze, Vallecchi, 1931, p. 129.

⁹³ D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 2.

tutti quegli idioti di Marradi, che ogni sera al caffè facevano quei discorsi da ignoranti e da scemi. Tedescofobi, francofili, massoni e gesuiti: dicevan tutti e sempre le stesse cose: e il Kaiser assassino, e le mani dei bimbi tagliate, e la sorella latina, e la guerra anti-militarista. Nessuno capiva nulla. Mi fecero andare in bestia; e dopo averli trattati di cretini e di vigliacchi, stampai la dedica e il resto per finirli di esasperare.⁹⁴

L'ideale filogermanico in Campana pare essere originato, più che da una precisa coscienza ideologica, da una reazione emotiva e impulsiva; il risentimento accumulato per anni durante la gioventù trascorsa a Marradi ha finito per essere proiettato su tutta l'Italia.

L'unica soddisfazione che riceve Campana in questo periodo riguarda la pubblicazione dei suoi scritti in numerose riviste; dopo aver ricevuto pareri positivi riguardanti i *Canti Orfici*, alcune prose vengono estrapolate per essere pubblicate in «Lacerba»; tra queste: «*Sogno di prigione, L'incontro di Regolo, Piazza Sarzano*. La nota redazionale della rivista li presenta come tre pezzi di minerale poetico».⁹⁵

Al discreto successo letterario però non consegue un incremento del suo tenore di vita. Con grande consapevolezza della realtà del suo tempo Campana è conscio del fatto che «il mercato librario in Italia è assolutamente nullo per il mio genere»⁹⁶ e che di conseguenza egli non potrà ottenere ricavi degni di nota dalla vendita delle sue opere.

La sua condizione economica è critica e per guadagnarsi una fonte di denaro che gli permetta di vivere prova a far valere le sue conoscenze nelle lingue straniere chiedendo qualche incarico come traduttore a Papini. Questo tentativo non avrà successo, Campana infatti non riesce a portare a termine la traduzione del libro di Bertrand Russell, *The Problems of Philosophy*, che gli era stata commissionata.

⁹⁴ A. SOFFICI, *Ricordi di vita artistica e letteraria*, cit., pp. 126-127.

⁹⁵ G. TURCHETTA, *Vita oscura e luminosa di Dino Campana poeta*, cit., p. 308.

⁹⁶ Ivi, p. 312.

Alla fine del 1914 decide di spostarsi da Firenze verso il nord passando per Torino: viene arrestato perché privo di documenti e rispedito a Marradi. I primi mesi del 1915 si hanno sue notizie, a causa di una zuffa,⁹⁷ nuovamente a Firenze, ma solo di passaggio; in poco tempo è già a La Spezia, poi si reca in Sardegna e infine ancora a Torino dove comincia a lavorare come strillone per la «Gazzetta del Popolo».

Rimane a Torino fino a marzo del 1915. In seguito, Campana riparte per l'ennesima volta verso la Francia, ma all'altezza del confine franco-elvetico gli viene negato l'accesso e decide di rimanere per questo motivo in Svizzera. A Ginevra si guadagna da vivere presso il Comitato delle società italiane con la qualifica di Operaio Straordinario.⁹⁸

Di questa estate trascorsa in Svizzera, grazie al lavoro di Petrucciani⁹⁹ è possibile conoscere di che portata e di quale livello fossero le letture campaniane.

È lo stesso Campana però che fa sì che sia degna di nota la sua frequentazione della biblioteca ginevrina e che lascia una delle più forti testimonianze riguardanti la cultura non comune che lo contraddistingue e della sua capacità di precedere i tempi affrontando letture riguardo a temi del tutto inediti nel panorama culturale italiano. Scrive così al Soffici:

Ho trovato alcuni studi, purtroppo tedeschi di psicanalisi sessuale di Segantini, Leonardo ed altri, che contengono cose in Italia inaudite e potrei fargliene un riassunto per Lacerba. Si tratta di utilizzare la capacità di osservazione di quella gente in favore della nostra sintesi latina.¹⁰⁰

Campana è tra i primi letterati in Italia che dimostra di leggere e comprendere opere di psicanalisi come per esempio il saggio di Freud *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* (1910)

⁹⁷ Cfr. A. SOFFICI, *Ricordi di vita artistica e letteraria*, cit., p. 271.

⁹⁸ G. TURCHETTA, *Vita oscura e luminosa di Dino Campana poeta*, cit., p. 317.

⁹⁹ Cfr. R. MARTINONI, *Orfeo barbaro. Cultura e mito in Dino Campana*, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 61 e seguenti.

¹⁰⁰ D. CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931) con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, cit., p. 56.

e quello di Karl Abraham *Giovanni Segantini: un saggio psicoanalitico* (1911). Questo dimostra che troppo spesso l'immagine del poeta che viene tramandata, un vagabondo mal conciato ed eccessivo nei sentimenti, rappresenta solo una parte della complessa figura del poeta marradese il quale era capace di conciliare una vita dalle difficili e precarie condizioni materiali con ordinati e vasti studi comprendenti discipline umanistiche, filosofiche, psicanalitiche e linguistiche.

Dopo essere stato licenziato dal Comitato delle società italiane di Ginevra, Dino decide di rientrare in Italia; le motivazioni del rientro dipendono, come è accaduto spesso nella vita del poeta, o dalla mancanza di disponibilità economiche o dai ricorrenti problemi con i documenti. In aggiunta a queste plausibili motivazioni però si può aggiungere la volontà di Campana di partecipare al primo conflitto mondiale: il 24 maggio 1915 l'Italia esce dalla Triplice alleanza e dichiara guerra all'Austria. Il clima italiano di quel periodo era ormai di esaltazione interventista e le frange della popolazione che auspicavano il neutralismo erano in netta minoranza.

La posizione del poeta marradese è anche in questo caso ambigua e difficilmente classificabile, perché sebbene desideroso di dare il proprio contributo per l'Italia egli non condivide per nulla l'esaltazione degli intellettuali a lui coevi, anzi ritiene che

per noi fratelli maggiori è ben facile fin d'ora prevedere senza sforzo e a noi che sappiamo che tutto è sforzo individuale sembra già enormemente stupida e ridicola l'idea di un miracolo nazionale prodotto dal meccanismo della guerra.¹⁰¹

Ciononostante, decide di presentarsi, verso la fine di giugno, come volontario per l'arruolamento. Sebbene sia stato già riformato anni prima, la condizione d'emergenza in cui versava l'esercito fa in modo che venga presa in considerazione la sua domanda e che gli venga concesso un periodo di prova nel quale verranno esaminate le sue condizioni di salute presso

¹⁰¹ Ivi, p. 63.

l'ospedale militare di Firenze. Dopo poco meno di due settimane di osservazione il verdetto è inequivocabile e Dino viene definitivamente riformato.

Nello stesso periodo però il nome di Campana quale scrittore inizia a circolare: *Frammento* esce su «La Voce» del 15 agosto; *Arabesco-Olimpia* su «La Tempra» il 15 ottobre; su «La Riviera Ligure» verranno pubblicati: *Toscanità*, *Vecchi Versi* e il *Notturmo teppista*, rispettivamente tra il 15 novembre e il 25 marzo 1916.¹⁰² Anche se le pubblicazioni aumentano, i ricavi provenienti dalle copie vendute rimangono miseri, e il poeta è ancora costretto ad accettare un sussidio fornitogli dalla famiglia attraverso un mensile. Come si può leggere dalla corrispondenza con il padre Giovanni, il rapporto con il figlio è ancora molto protettivo:

Cerca di non ispendere più del fissato. Partisti il 28, ricordatene... – Fai de' bagni, prendi in prestito una camicia, finché laveranno la tua. Perché volesti prenderne una soltanto? Bisogna essere sempre previdenti! Tieni ben legate e imbellettate le scarpe, fai rimettere bottoni e rassettare alla meglio l'abito, ove occorra. Sii buono, educato, gentile con tutti. Pregha almeno ogni sera Dio per te e per noi poveri vecchi, che ti contraccambiano centuplicati i più affettuosi saluti.¹⁰³

Nel gennaio del 1916 Campana si sposta tra Bologna e Firenze ripercorrendo tutte le sue amicizie ed elemosinando qualsiasi tipo di lavoro gli potessero offrire: la sua situazione psicologica sta però gradualmente e inesorabilmente peggiorando e anche gli amici più stretti nei circoli di Bologna difficilmente riescono ad aiutare l'amico ormai sempre più instabile. In aggiunta a questo alienamento sociale Dino non riesce neppure più a trovare il conforto nella scrittura: «Scrivere non posso, i miei nervi non lo tollerano più, per ora».¹⁰⁴

¹⁰² G. TURCHETTA, *Vita oscura e luminosa di Dino Campana poeta*, cit., p. 355.

¹⁰³ D. CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931) con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, cit., p. 66.

¹⁰⁴ Ivi, p. 158.

Su consiglio dei genitori, per ritrovare un po' di serenità il poeta si reca a Livorno per passare l'estate al mare. Il suo soggiorno livornese però è segnato da sempre più frequenti episodi di delirio pubblico: certamente la mentalità dell'epoca non rendeva più semplice accettare un personaggio al limite come Campana, il quale più volte viene additato a spia tedesca. In seguito ai vari arresti e ai relativi accertamenti il poeta è talmente adirato che scrive una lettera di invettiva, indirizzata alla redazione de «Il Telegrafo», contro l'intera popolazione di Livorno firmandosi in tono apertamente polemico date le circostanze «poeta germanico perseguitato ed errante».¹⁰⁵ Non tarda la risposta in cui Campana, più che ricevere una qualsivoglia replica edificante, viene banalmente messo alla berlina per i suoi comportamenti. La diatriba con l'autore dell'articolo, Athos Gastone Banti, ha fortunatamente¹⁰⁶ un epilogo meno tragico rispetto a quanto avrebbe voluto Dino Campana, il quale aveva sfidato a duello il giornalista livornese.

II.4.9. L'amore per Sibilla Aleramo

L'evento più significato del 1916 è indubbiamente l'incontro tra Dino e la scrittrice Sibilla Aleramo. Il primo contatto tra i due avviene verso la fine del luglio. Sibilla in seguito alla lettura degli *Orfici* non esiterà a comunicare all'autore l'ammirazione che ha provato per la sua opera. La risposta del poeta non tarderà: è datata 22 luglio la lettera d'apertura della loro raccolta epistolare intitolata: *Un viaggio chiamato amore*.

Oltre a essere significativa in quanto prima lettera scritta da Dino a Sibilla, è importante anche perché sottolinea chiaramente alcuni aspetti psicologici e caratteriali del poeta; il primo riguarda il suo stato d'animo in quel periodo: «Sono orribilmente annoiato».¹⁰⁷ Questa

¹⁰⁵ G. TURCHETTA, *Vita oscura e luminosa di Dino Campana poeta*, cit., p. 347.

¹⁰⁶ Il duello si sarebbe dovuto regolarmente svolgere presso il Circolo filologico di Livorno. Secondo le regole cavalleresche ognuno dei duellanti doveva presentarsi con due padrini; uno dei padrini di Campana, Mario Moschi, deciderà solo all'ultimo di non presentarsi all'incontro non lasciando ai duellanti altra possibilità che rinviare la disputa. Non se ne farà più nulla.

¹⁰⁷ S. ALERAMO, D. CAMPANA, *Un Viaggio chiamato amore: lettere 1916-1918*, cit., p. 43.

affermazione è dovuta al fatto che Dino si trova ancora in villeggiatura nei pressi di Livorno e, a causa del suo carattere, la monotonia ha su di lui un impatto estremamente negativo.

Il secondo punto di rilievo di questa prima lettera è costituito dalle parole di pessimismo riguardanti il passato e il futuro:

Mi avete riconosciuto per italiano: credo, egregia Sibilla, che non avrò eredi. Anderò col mio famoso fardello dove anderò. Finita la guerra "non esisterò più" ammesso che esista ancora.¹⁰⁸

Attraverso queste poche righe si può leggere il senso di mancanza di una patria che affligge il poeta, il quale si compiace nell'essere identificato come italiano: a tal proposito gli arresti subiti con l'accusa di essere una spia tedesca devono aver accentuato la sensazione di non appartenenza avvertita dal poeta. Nella lettera afferma anche che non «avrà eredi»; probabilmente queste parole sono riferite allo sconforto causato dal fatto di sentirsi unico nel suo genere; inoltre dal momento che ritiene la sua arte incompresa, è sicuro che nessuno si cimenterà in esperienze artistico-letterarie simili alla sua e perciò ritiene che la sua opera non lascerà alcuna eredità ai posteri. Le ultime frasi, *a posteriori*, suonano come una tragica profezia di quanto di lì a poco accadrà realmente, ovvero la perdita della sua libertà a causa delle condizioni psichiche che lo affliggono.

Campana, già con la sua seconda lettera, scritta questa volta in francese, dà prova di audacia con le donne, poiché invita Sibilla a Marradi per trascorrere del tempo in sua compagnia:

Allez voir Marradi et les montagnes autour. Comme je vous accompagnerais volontiers.
Comment vous ennuyez vous en votre solitude? Aimeriez vous de vivre un peu sous la tente?¹⁰⁹

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Ivi, p. 47.

Sibilla, anche se con un leggera titubanza, acconsente alla richiesta. Questa decisione non sorprende perché risulta in linea con l'atteggiamento tipico dell'epoca: la scrittrice vedeva una profonda affinità tra il suo spirito e quello del poeta, entrambi soli, e poeticamente sensibili; è plausibile ritenere che Sibilla si fosse già infatuata di Campana in seguito alla lettura dei *Canti Orfici*; come lei stessa sosterrà le è bastato «un primo sguardo»¹¹⁰ per averlo tutto, «interamente».¹¹¹

In seguito al loro primo incontro, Sibilla è talmente entusiasta che riverserà tutta la sua felicità in una serie di lettere che segnano la cifra stilistica dell'epistolario tra i due scrittori: il loro rapporto d'amore è sempre trattato in modo viscerale e totalizzante, e per questa ragione fonte di insicurezze, dolore e turbamenti. La lettera del 7 agosto 1916 è un chiaro esempio:

Tremo aspettando che tu mi scriva. M'hai amato, quei giorni. T'ho avuto tutto nel primo sguardo, così interamente. Perché tremo? E l'ultima sera m'hai detto: «Tanto dubitavi di te?».

Oh, ma è la verità, Dino. Io, che non vorrei, che mai avrei voluto cambiarmi con un'altra creatura, io che so il mio valore, so anche tutta la mia miseria, so che se tu domani mi scrivessi che è stato un sogno, che ti sei svegliato, che non mi ami, troverei nel mio orrore da chinare il capo... Perché amarmi, tu? Anche oggi, che povere frasi sciocche devo averti scritto. Come quando t'ero accanto, che non sapevo che piangere o baciarti. E ho fatto piangere tanti dacché vivo. Che importa se per ogni lagrima che ho fatto scendere ne ho versate io stessa cento. C'è tanta ombra intorno a me. Puoi averlo sentito, puoi, dopo che son partita, averlo sentito, tu che sei fatto per il sole... Dino, Dino!

M'hai detto: «tu non dici: "sempre", "mai", come le altre». Ma stasera mi sembra che "mai" io mi sia sentita davanti all'amore una così piccola cosa oscura. Dopo tutto quanto ho vissuto e voluto, dopo aver benedetto ogni sforzo e ogni martirio credendo ogni volta di crescere e d'adunar luce in me, come mi trovo davanti a te! E se tu sapessi il disprezzo che ho per queste stesse parole con le quali cerco come d'inginocchiarmi. Tacere, non dovrei che tacere, aspettando. Bisogno di distruzione, dicevi... Come m'hai parlato del «nostro» lavoro, quell'ultimo mattino! Della cosa bella creata sotto il cielo dal fatto solo del nostro amore. -

¹¹⁰ Ivi, p. 54.

¹¹¹ *Ibidem*.

Senti i miei silenzi? - T'ho veduto staccato da tutti, libero come nessuno, e più umano ancora di me, oh Dino, ch'ero così sola a portar tutta la mia umanità. Ma più forte di me, anche. Più alto. So quel che dico. Che ti potrò dare? T'adoro. E sento tutta la mia impotenza.

Baciarti.¹¹²

In questa prima fase è Sibilla a essere esuberante e incontenibile nei sentimenti e il loro epistolario continua con questo livello d'intensità per molte altre lettere. Dino, al contrario, mantiene un atteggiamento più distaccato, quasi a voler proteggere un'amante capace di riversare estrema fiducia in una persona appena conosciuta.

Entrambi si trasferiscono a Firenze, anche se a distanza di alcuni giorni l'uno dall'altro. Nel capoluogo toscano, Campana inizia a manifestare sin da subito una fortissima gelosia nei confronti di Sibilla a causa del suo passato. La fragilità psichica di Dino, che già si era manifestata attraverso immotivati scatti d'ira, ora rischia di trovare uno sfogo, non più solo in invettive contro l'Italia o coloro che non lo comprendono e deridono, ma anche contro la donna che tanto lo ama. Sibilla non è all'oscuro della condizione pregressa del poeta: ne è la prova la lettera in cui chiede aiuto a Emilio Cecchi. Ciononostante, non indugia nel voler assistere e aiutare con affetto e dedizione il suo amato:

C. è malato profondamente, neurastenia con mania continua di fuga, di annientamento. È atroce quel che la vita può su un uomo... Chiedete, vi prego, a vostro cognato costì o a quello di Arezzo, che cosa si potrebbe fargli prendere, calmante soprattutto per la notte, ma che non nuoccia al cuore.¹¹³

Gli scatti d'ira si fanno sempre più violenti e la gelosia di Campana è insostenibile, al punto che, per fuggire da questa situazione, i due amanti decidono di trasferirsi a Marina di Pisa in cerca

¹¹² *Ibidem.*

¹¹³ Ivi, p. 69.

di tranquillità. Il suo tormento però non si placa, anzi si aggrava a tal punto che Sibilla sarà obbligata a scappare dall'amica Ester Castiglioni, a Firenze, in seguito all'ennesimo litigio sfociato nella violenza fisica.¹¹⁴ La storia si ripete anche in seguito al loro riavvicinamento voluto da Sibilla; dopo l'ennesimo episodio di violenza sarà in questo caso lei ad allontanare Campana e persuaderlo a ritornare a Firenze. Dino a questo punto è lacerato dal rimorso a causa della gravità dei suoi impulsi aggressivi dei quali, riacquistata la lucidità, è perfettamente consapevole. Sibilla e Campana per tutto ottobre si incontrano più volte e passano anche momenti piacevoli, come testimoniano le poesie leggiadre e gioiose che lui le spedisce. Campana però ormai è in completa balia dei propri conflitti interiori che si manifestano nel suo stato d'animo attraverso un'alternanza di momenti di lucidità e scatti d'ira talmente incontrollabili da spingere Dino a prendere le distanze dalla donna amata. Il fatto è ricordato attraverso le struggenti parole che Sibilla invia ancora una volta all'amico Emilio:

C. è partito. Volevo partir io, dopo una serie di giorni e notti in cui ho ascoltato le cose più atroci, subito le cose più atroci. Allora ha avuto come un risveglio, e s'è determinato di colpo a tornar lassù in Mugello, «lontano dal mondo, ch'è brutto troppo, fuori della vita, di nuovo». M'ha promesso che ci ritroveremo, più tardi... Cecchi, vi ho scritto che m'ama? Voi avrete sorriso. Eppure, è amore, è dolore, una cosa orrida e meravigliosa. Vedere nel suo cuore, ho meritato questo dono spaventoso. Che accadrà ora? Non possiamo rinunciare, vedete. [...] Ma se sapeste il grado della sua sofferenza! La mia [s]'era fatta insostenibile: la sua lo è sempre stata.¹¹⁵

Sibilla è però distrutta da questo allontanamento e dalla paura di non rivedere mai più Dino, perciò pochi giorni dopo gli scrive per supplicarlo di rincontrarsi:

Ero abituata al silenzio: ma questo che s'è fatto dacché sei partito è così grande! [...]

¹¹⁴ G. TURCHETTA, *Vita oscura e luminosa di Dino Campana poeta*, cit., p. 363.

¹¹⁵ S. ALERAMO, D. CAMPANA, *Un Viaggio chiamato amore: lettere 1916-1918*, cit., p.77.

Dino, Dino! Dove sei? Voglio esser forte come mi hai chiesto, non voglio piangere, ma ho il cuore così gonfio! Quell'ultima ora, ieri, hai sentito come eravamo consacrati. Dino, vinceremo. Amor mio. Coraggio. Non so dire neanche per me altre parole oggi. Son ancora così stanca, attonita. E tu, e tu? Quando saprò? Ho tanta paura che tu stia male.¹¹⁶

Dino prova a resistere alla tentazione di rivederla, poiché è perfettamente conscio della sofferenza, fisica e sentimentale che provoca in Sibilla; ne è un esempio la lettera del 30 ottobre 1916. Il testo qui riportato è particolarmente lucido e autocritico; attraverso queste righe è possibile leggere tutta la consapevolezza di un uomo che sa ormai di essere destinato irreversibilmente alla follia:

Mia cara amica

sono troppo stanco e troppo malato per cercar di comprendere. Prendo il partito dei più deboli, il mio solito partito: parto.

Regalo a chi ne ha bisogno quel poco di poesia che può essere sorta in te dal nostro amore. Non posso dirti altro dopo questo. Mia cara sono realmente ammalato non ho potuto sopportare l'attesa e le tue lettere. Ricevo ora il telegramma. Parto domattina per la Casetta. Là c'è il silenzio.

Io ti amo tanto e rimpiango la poesia solo perché essa saprebbe baciare il tuo corpo di psiche e il tuo viso roseo e nero colla bocca sfiorita di faunessa.

Perdonami se non voglio essere più poeta neppure per te. Sai che neppure le acque e neppure il silenzio sanno più dirmi nulla – e senti la mia infinita desolazione. Ti porto come il mio ricordo di gloria e di gioia.

Ricorda quando soffrirai colui che ti ama infinitamente e porta per sé solo il tuo colore.

L'ultimo bacio del tuo Dino che ti adora.¹¹⁷

Sibilla è però sicura che le cose tra loro possono migliorare e che la condizione di Dino sia recuperabile; in virtù di questa convinzione i due amanti si incontreranno ancora: purtroppo però

¹¹⁶ Ivi, pp. 78-79.

¹¹⁷ Ivi, p. 80.

il comportamento di Campana non migliora e, la notte di Natale del 1916, il poeta sfocia nell'ennesimo eccesso d'ira. Sarà l'ultima notte che passeranno assieme.

II.4.10 L'internamento definitivo

Sebbene Dino e Sibilla decidano di non incontrarsi, i due amanti mantengono un florido scambio epistolare ricco di affetto e tenerezza in cui in più occasioni si dichiarano il reciproco amore. Campana, ormai solo, versa in condizioni sempre più drammatiche. L'unica persona in grado di aiutarlo è Aleramo, la quale oltre ad aiutarlo economicamente gli consiglia di farsi visitare dal professor Tanzi «illustre psichiatra, ordinario dell'Università di Firenze».¹¹⁸ La diagnosi sarà quella di neurastenia per la quale gli verrà prescritto «un lungo soggiorno in una casa di salute».¹¹⁹ Dino, se inizialmente rifiuta, in seguito accetterà solo grazie all'intervento di Sibilla che, oltre a pagare le cure del poeta, lo convince a trasferirsi presso Rubina, una località della Val di Susa.

Durante questo periodo di riposo in montagna, Campana sembra mostrare qualche miglioramento, ma è proprio nello scambio epistolare d'amore e odio con Sibilla che si manifestano in maniera sempre più acuta le sue frequenti alterazioni psichiche.

D'ora in avanti la vita del poeta sarà segnata dal rapporto morboso con l'oggetto del suo amore; gli unici spostamenti che compirà saranno i tentativi intrapresi per incontrare Sibilla, la quale cercherà e riuscirà a evitare ogni contatto con il poeta: la donna è ormai esasperata e impaurita dai comportamenti del marradese. È doveroso sottolineare che Sibilla, forse ingenuamente, nella scrittura delle sue lettere, mantiene una disposizione sentimentale in netto contrasto con il suo comportamento elusivo:

ti scrivo perché c'è una verità che ti voglio aver detto, che forse ti entrerà in petto ora

¹¹⁸ G. TURCHETTA, *Vita oscura e luminosa di Dino Campana poeta*, cit., p. 378.

¹¹⁹ *Ibidem*.

che te la dico di lontano e senza più speranza di rivederti.

Dino, io e te ci siamo amati come non era possibile amarsi di più, come nessuno potrà mai amare di più.

Dino, e il dolore non importa, e non importa la morte.

Io son già fuori della vita, anche se piango ancora.

Dino, fa di salvare nella tua anima il ricordo del nostro amore, poi che non hai saputo voler salvare l'amore nella vita, fa di portarlo nell'eternità com'io lo porterò!¹²⁰

Questo atteggiamento ambiguo ha suscitato molte critiche da parte delle sue amicizie più strette le quali, pur non giustificando l'aggressività di Dino, ritenevano deplorabile la condotta della donna. In particolare, a tal proposito Filippo Marfori le scrive:

Apprendo da Campana ch'Ella continua a mandarle delle lettere di straziante passione che egli non sa mettere d'accordo con la sua fuga.

Posso parlarle franco? In nome della nostra vecchia amicizia, non posso nasconderle la mia impressione sfavorevole su quello che lei fa in questo momento.

E tanto più me lo permetto cara amica perché in certo modo io coopero con lei in questa commedia.

Se lei ha voluto fuggire Campana e se noi l'abbiamo aiutata a ciò fare è stato appunto perché questo l'aveva fino ad ora fatta soffrire in ogni senso, ma se lei ora ch'è lontana eccita il Campana che già lo è abbastanza dal solo puntiglio di scoprire il suo rifugio, francamente è un gioco non solo pericoloso, dato il tipo, ma francamente non da immischiarci gli amici. Io sono contento di aiutarla in quello che penso sia una liberazione, ma non vorrei prestarmi a complicare morbosamente un assurdo groviglio di sofferenze volute. [...]

Dia dunque un strappo deciso e al lavoro. Se lo vorrà lo potrà di certo. Se poi non vuole allora a che scopo fuggire. Torni con lui e goda venga che venga e non racconti più nulla a nessuno. Cruda verità? Unica medicina per guarire.¹²¹

¹²⁰ S. ALERAMO, D. CAMPANA, *Un Viaggio chiamato amore: lettere 1916-1918*, cit., p. 104.

¹²¹ D. CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931) con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, cit., p. 330.

La svolta decisiva avviene l'11 settembre 1917. Mentre Dino è a Milano nell'ennesimo tentativo di rivedere Sibilla, viene arrestato con l'accusa di «vagabondaggio e insufficienza di documenti, ecc. Il suo aspetto l'aveva fatto prendere per un tedesco».¹²²

Sibilla viene a conoscenza dell'arresto di Dino e con riluttanza, ma conscia di essere l'ultimo affetto del poeta, decide di andare ad assisterlo in prigione per sincerarsi delle sue condizioni; come temeva non riesce a sopportare la vista di Dino «attraverso le sbarre»,¹²³ e decide di non fargli più visita.

Campana viene rilasciato e ricondotto a Marradi. Le sue condizioni psichiche degenerano rapidamente: Dino manifesta sempre più spesso comportamenti deliranti e aggressivi del tutto immotivati; al contrario i momenti di lucidità sono sempre più rari e, in quei pochi barlumi di senno, il suo stato d'animo alterna il rimorso per i suoi comportamenti alla rassegnazione per la sua condizione. In seguito all'ennesimo episodio in cui perde il controllo e sfoga la sua rabbia contro i concittadini, per ordine dell'autorità giudiziaria verrà ricoverato al manicomio di San Salvi, solo per essere in seguito trasferito, nei primi giorni d'aprile del 1918, al manicomio di Castel Pulci di Firenze, nel quale la sua condizione psichica viene giudicata «inguaribile».¹²⁴

La vita di Dino Campana terminerà in manicomio il 27 febbraio 1932, dopo 14 anni di internamento. Durante questi anni non avrà la forza per scrivere null'altro.

¹²² D. CAMPANA, *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate*, a cura di Gabriel Cacho Millet, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1978, p. 95.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ D. CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931) con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, cit., p. 351.

CAPITOLO TERZO

L'OPERA DELLA VITA

III.1. *Canti Orfici*: un'onirica scrittura autobiografica

La domanda che ci si pone a questo punto è se sia possibile ritenere i *Canti Orfici* un'opera autobiografica. Relativamente alle considerazioni espresse lungo il primo capitolo si cercherà ora di delineare i punti di contatto tra vita interiore ed esteriore del poeta e la scrittura della sua opera.

Innanzitutto, il testo è un prosimetro. In questo particolare caso però le «novelle»,¹ come le definisce lo stesso autore, hanno delle caratteristiche linguistiche che le portano a essere assimilabili alla categoria di poemetti in prosa lirica.

Risulta molto complicato distinguere cosa sia poesia da cosa non lo sia, soprattutto perché il concetto si rivela mutevole nel tempo. Il linguista Jakobson però sottolinea che è poesia tutto ciò che contiene in misura prevalente e con un'importanza decisiva «la funzione poetica, la poeticità».² La poeticità è la componente del linguaggio che fa sì che l'oggetto messo in rilievo sia il messaggio stesso, in cui viene dedicata la massima attenzione alla struttura formale e all'organizzazione interna; in altre parole sta

¹ D. CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931) con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, cit., p. 23.

² R. JAKOBSON, *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuale*, trad. it. di Renata Buzzo Margari, Margaret Contini, Luca Fontana, Torino, Einaudi, 1985 (Parigi 1977), p. 52.

nel fatto che la parola è sentita come parola e non come semplice sostituto dell'oggetto nominato, né come scoppio d'emozione. E ancora nel fatto che le parole e la loro sintassi, il loro significato, la loro forma esterna ed interna, non sono un indifferente rimando alla realtà, ma acquisiscono un peso e un valore propri.³

Questa definizione è particolarmente appropriata per definire e analizzare l'intera opera campaniana poiché permette di individuare la poeticità dei *Canti Orfici*, la quale si sviluppa lungo le due parallele costituite dall'unione del misteriosofico, del mito orfico e dionisiaco agli elementi autobiografici, familiari e paesani. Inoltre, si rivela utile per evidenziare come grazie all'approfondimento e allo studio delle opere nietzschiane egli sia stato in grado di risolvere gran parte dei suoi conflitti interiori trasformandoli in ispirazione poetica: una sorta di catarsi che in qualche misura ha ritardato il sopraggiungere della psicosi non solo attraverso la rielaborazione del ricordo ma soprattutto nell'immedesimarsi nell'opera poetica attraverso l'identificazione del suo Io quale poeta puro.

Campana in questo modo ha prodotto un testo che fosse allo stesso tempo poetico, con la combinazione di tecniche linguistiche volte a enfatizzare questa funzione, e autobiografico, essendo autore, narratore e protagonista. Gli elementi e gli episodi storici della sua vita si susseguono per fare da referenti reali ai temi affrontati nel testo.

È lo stesso Bonifazi che delinea chiaramente la direzione interpretativa delle prose, e in generale dell'intera opera, di Dino:

Nel suo sconvolgente e nuovissimo modo di trattare il genere memorialistico in prosa poetica, che lui chiama semplicemente "novella", dove intreccia, con un raffinato linguaggio metaforico di pura evocazione, le supposte avventure adolescenziali con gli inganni della memoria, i ricordi reali con le irrealità mitiche e mistiche. Sul binario del catastrofico o dello

³ Ivi, p. 53.

scheletrico della realtà favorisce così l'emersione di immagini inconse, in una ambientazione fantastica e ideale [...]. Nella costante trasformazione del reale in irreale e sacro e iniziatico.⁴

III.1.1 *La Notte*

La prima parte degli *Orfici* si articola attraverso l'alternanza tra il ricordo e la metafora, tra figure reali e apparizioni oniriche; il tutto sostenuto dall'apparato filosofico nichilista di Nietzsche.

Il movimento si apre per l'appunto con la parola «Ricordo»,⁵ la quale si ricollega subito al materiale autobiografico del poeta, il ricordo di «una vecchia città rossa».⁶ La città in questione è Faenza, dove trascorse gli studi ginnasiali. Il ricordo memoriale dell'adolescenza però in poche righe lascia subito spazio a un racconto visionario e mistico con istanze nietzschiane nichiliste; la pianura è «arsa», gli archi sono «vuoti» e del tempo viene «sospeso il corso».⁷ In particolare, gli archi e il tempo fermato in istanti atemporalmente sono un chiaro riferimento all'Eterno Ritorno delle cose, «e quindi sull'eternità e contemporaneità di ogni istante temporale e sulla virtualità della memoria e del Grande Ricordo».⁸ Il racconto prosegue con la descrizione attraverso una prospettiva via via più ravvicinata di elementi che sono ricorrenti nella vita del poeta come il «fiume impaludato»⁹ ovvero il Lamone o la «torre barbara» in riferimento al campanile «otticuspide»¹⁰ della chiesa di Santa Maria Vecchia a Faenza.

Il racconto dei *Canti Orfici* parte proprio dal ricordo della sua adolescenza faentina inserito però in un panorama visionario, visto e vissuto «inconsciamente» e in questo momento assorbito nella visione filosofica nietzschiana, e che una volta giunto nel momento della scrittura dà a Campana l'opportunità di liberare tutta la frustrazione che aveva accumulato durante gli anni del

⁴ N. BONIFAZI, *Dino Campana. La storia segreta e la tragica poesia*, cit., p. 108.

⁵ D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 9.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ N. BONIFAZI, *Dino Campana. La storia segreta e la tragica poesia*, cit., p. 103.

⁹ D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 9.

¹⁰ *Ivi*, p. 10.

Convitto Salesiano. Le descrizioni nel primo paragrafo sono contraddistinte da immagini di un paesaggio immobile trasportate su un piano simbolico; la successione di elementi non segue un percorso lineare ma multifocale nel quale le figure sembrano sovrapporsi:

Archi enormemente vuoti di ponti sul fiume impaludato in magre stagnazioni plumbee: sagome nere di zingari mobili e silenziose sulla riva: tra il barbaglio lontano di un canneto lontane forme ignude di adolescenti e il profilo e la barba giudaica di un vecchio: e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare e un canto, da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante.¹¹

Nel secondo paragrafo appaiono le 'visioni di realtà' in cui domina l'aridità silenziosa e oppressiva che ha come suo epicentro la torre rossa quale «mitica custode dei sogni dell'adolescenza»¹² nella quale Campana riflette la duplicità del mito costituito dalla storica antichità del monumento con il disagio interiore che provava nel ricordo di essere stato solo durante gli anni trascorsi nel collegio faentino.

L'*incipit* del paragrafo successivo, «inconsiamente colui che io ero stato»,¹³ manifesta il distacco con cui il poeta rivive il ricordo come se già all'epoca dei fatti non fosse in grado di riconoscersi in se stesso, alienato in una sorta di primordiale schizofrenia reinterpretata attraverso il suo vissuto.

Il VI paragrafo che si apre con la forma verbale «Non seppi mai»¹⁴ continua con la descrizione della matrona:

Una antica e opulenta matrona, dal profilo di montone, coi neri capelli agilmente attorti sulla testa sculturale barbaramente decorata dall'occhio liquido come da una gemma nera dagli

¹¹ Ivi, p. 9.

¹² Ivi, p. 10.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, p. 11.

sfaccettamenti bizzarri sedeva.¹⁵

L'ambientazione è fortemente influenzata dalle atmosfere iniziatiche di Shuré,¹⁶ perciò, come per lo scrittore francese, la Matrona è vista con il ruolo di sacerdotessa che introduce ai misteri dionisiaci; il parallelismo è rafforzato attraverso la descrizione della Matrona e del suo «profilo di montone» animale sacro a Dionisio, o grazie alla «testa scultorea» quale diretto richiamo all'arte scultorea dell'antica Grecia, luogo di nascita dell'orfismo.

La seconda evocazione, più visiva che simbolica, riguarda la giovane ancella: «Distinsi nell'ombra l'ancella che dormiva colla bocca semiaperta, rantolante di un sonno pesante, seminudo il bel corpo agile e ambrato».¹⁷ L'immagine che viene rappresentata è anch'essa di ispirazione scultorea di età classica, sia per i colori che ricordano il marmo levigato, sia per la posa che rievoca la posizione de *L'ermafrodito dormiente*.

È nel momento in cui si avvicina l'ora della notte che le atmosfere iniziatiche e i richiami mistico-simbolisti iniziano a farsi più acuti e inequivocabili:

Era intanto calato il tramonto ed avvolgeva del suo oro il luogo commosso dai ricordi e pareva consacrarlo. La voce della Ruffiana si era fatta man mano più dolce, e la sua testa di sacerdotessa orientale compiaceva a pose languenti. La magia della sera, languida amica del criminale, era galeotta delle nostre anime oscure e i suoi fastigi sembravano promettere un regno misterioso. E la sacerdotessa dei piaceri sterili, l'ancella ingenua ed avida e il poeta si guardavano, anime infeconde inconsciamente cercanti il problema della loro vita. Ma la sera scendeva messaggio d'oro dei brividi freschi della notte.¹⁸

In questo passaggio il tempo, che si era fermato nel meriggio della scena precedente, riprende a scorrere rivestito dell'atmosfera crepuscolare, propiziatoria per accogliere «la magia della sera»

¹⁵ Ivi, p. 11.

¹⁶ Cfr. N. BONIFAZI, *Dino Campana. La storia segreta e la tragica poesia*, cit., p. 106.

¹⁷ D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 11.

¹⁸ Ivi, pp. 11-12.

e consentire alle «anime oscure» di manifestarsi nella loro veste onirica; e così «venne la notte» in cui la scena si carica di irrealtà e la conquista dell'ancella è probabilmente¹⁹ la rievocazione di un sogno adolescenziale del giovane Campana in cui viene soddisfatta la sua libido nei confronti di «Lei»,²⁰ una figura rimasta simbolicamente nell'eterno ricordo del poeta.

Il sogno continua con il trittico caratterizzato dalla frase di chiusura «panorama scheletrico del mondo».²¹ Tutte e tre le novelle sono cromaticamente incentrate sulle variazioni prodotte dalla mescolanza del rosso e dell'azzurro; la prima novella si presenta come immobile ricordo di lucido onirismo in cui il *Leitmotiv* dell'Eterno Ritorno è marcatamente presente: «la luce affonda uguale dentro gli specchi all'infinito, [...] e ancora tutto quello che era arido e dolce, sfiorite le rose della giovinezza, tornava a rivivere sul panorama scheletrico del mondo».²²

Il secondo 'quadro' rievoca una «sera di fiera»,²³ una delle tante che Campana potrebbe aver visto durante i suoi anni faentini. Il motivo è subito declinato in chiave schureiana: l'episodio di festa viene reinterpretato come mito di iniziazione dionisiaca. In questa parte del testo di Campana è chiaro il richiamo ai riti di iniziazione: sono presenti le «antichissime fanciulle della prima illusione», l'odore è «pirico» e la luce si fa «orgiastica».²⁴ Le figure all'interno del passo sono tutte rivolte di tre quarti a guardare lo spettatore come a rendere l'effetto compositivo di un quadro rinascimentale; tale effetto è chiaramente ricercato da Dino anche in relazione all'inserimento del parallelismo con l'opera di Raffaello *Estasi di santa Cecilia*.²⁵ La novella si chiude con un altro tema centrale nella poetica degli *Orfici* ovvero la perdita e le sue conseguenze:

Ricordi di zingare, ricordi d'amori lontani, ricordi di suoni e di luci: stanchezze d'amore,

¹⁹ N. BONIFAZI, *Dino Campana. La storia segreta e la tragica poesia*, cit., p. 107.

²⁰ D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 12.

²¹ Ivi, pp. 13-15

²² Ivi, p. 13.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ RAFFAELLO SANZIO, *Estasi di Santa Cecilia*, 1515 ca, Pinacoteca Nazionale di Bologna.

stanchezze improvvise sul letto di una taverna lontana, altra culla avventurosa di incertezza e di rimpianto: così quello che ancora era arido e dolce, sfiorite le rose de la giovinezza, sorgeva sul panorama scheletrico del mondo.²⁶

Al paragrafo XII, l'ultimo del trittico, il poeta si colloca direttamente all'interno della scena iniziatica, nella quale ricorda di passeggiare accanto a «Lei»²⁷ descritta come una sacerdotessa vestita con «la sua vestaglia bianca a fini strappi azzurri».²⁸ Il loro camminare ravvicinato è caricato di erotismo, i due sono «illanguiditi» e si dirigono verso il baracchino del lunapark dove si proiettano le «vedute» di un'irrealtà «spettrale», ovvero i panorami «scheletrici di città» in cui appaiono «dei morti bizzarri» che «guardano il cielo in pose legnose».²⁹ A fianco a queste immagini oniriche, viste attraverso le «lenti in quella luce di sogno» il poeta inserisce elementi realistici come «l'odore acuto della segatura» stesa sul pavimento per assorbire l'umidità, e riferimenti concreti a luoghi reali tra i quali «Parigi», «Londra» o «Muckden»³⁰ località della Manciuria luogo di una battaglia fra russi e giapponesi nel 1905.

Si tratta di una immaginazione che aggiunge, a quell'apporto della semplice memoria, una sublimazione e trasfigurazione, nella dimensione della catastrofe e del giudizio nichilistico sul mondo e sulla stessa modernità e attualità (alla quale Nietzsche contrappone la sua "inattualità"), compresi la cinematografia e il futurismo e naturalmente "lo scheletro del mondo".³¹

Nel paragrafo successivo avviene una duplice trasformazione: l'ambientazione si trasferisce in una invernale Bologna, identificabile grazie ai suoi caratteristici «portici»;³² il mutamento della

²⁶ D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., pp. 15-16.

²⁷ Ivi, p. 12.

²⁸ Ivi, p. 14.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ N. BONIFAZI, *Dino Campana. La storia segreta e la tragica poesia*, cit., p. 111.

³² D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 15.

donna-lei da ingenua e crepuscolare compagna del poeta, descritta nel brano precedente come «fine e bruna, pura negli occhi e nel viso» e vestita di una «vestaglia a fini strappi azzurri»,³³ a «una fanciulla, inginocchiata, ambrata e fine» che mostra «le gambe lisce e ignude dalla vestaglia smagliante».³⁴ L'ambientazione che potrebbe ricordare quella di un bordello bolognese è descritta in più riprese che si accumulano l'una sull'altra, tutte incentrate sull'alternanza dei colori bianco e rosso in un crescendo di analogie psicologico-sessuali:

Ero sotto l'ombra dei portici stillata di gocce e gocce di luce sanguigna ne la nebbia di una notte di dicembre. A un tratto una porta si era aperta in uno sfarzo di luce. In fondo avanti posava nello sfarzo di un'ottomana rossa il gomito reggendo la testa, poggiava il gomito reggendo la testa una matrona, gli occhi bruni vivaci, le mammelle enormi. [...] e sopra di lei, sulla matrona pensierosa negli occhi giovani una tenda, una tenda bianca di trina, una tenda che sembrava agitare delle immagini, delle immagini sopra di lei, delle immagini candide sopra di lei pensierosa negli occhi giovani. Sbattuto a la luce dall'ombra dei portici stillata di gocce e gocce di luce sanguigna io fissavo astretto attonito la grazia simbolica e avventurosa di quella scena.³⁵

Il quattordicesimo paragrafo inizia con la dissociazione del poeta e la sua relativa identificazione nella persona del Faust, come è possibile riscontrare attraverso la lettura delle lettere di Campana da Castel Pulci o grazie alle interviste da lui rilasciate a Pariani. Il personaggio goethiano è stato scelto per alcune sue caratteristiche nelle quali Dino si rispecchia: innanzitutto, è «una figura di fantasia, uno che non muore mai; sono io»;³⁶ inoltre si ricorda come sia Faust che Orfeo siano scesi e risaliti attraverso gli inferi per la donna amata, anche se con epiloghi differenti; infine il sottotitolo dei *Canti Orfici, Die Tragoedie des letzten Germanen in Italien* potrebbe essere un richiamo all'opera di Goethe *Faust, Eine tragoedie*. A sostegno di quest'ultima ipotesi è

³³ Ivi, p. 14.

³⁴ Ivi, p. 15.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ C. PARIANI, *Vita non romanziata di Dino Campana*, cit., p. 50.

possibile citare le parole di Campana il quale scrive da Castel Pulci riguardo all'idea di continuare l'opera «formandone un piccolo Faust con accordi di situazione di scorcio»;³⁷ a tal proposito però Bonifazi esclude *in toto* tale opzione giustificando come segue il sottotitolo degli *Orfici*:

per il differente significato che Campana dà qui alla tragedia, che non è nel senso teatrale e di genere del titolo di Goethe, ma nel senso catastrofico e nichilistico e “tragico” che Nietzsche attribuisce alla civiltà contemporanea e quindi alla tragica decadenza degli ultimi eredi rimasti in Italia (tra i quali lui stesso?) degli antichi eroi germanici e nietzschiani.³⁸

In ogni caso è rilevante analizzare gli sdoppiamenti ai quali ricorre Campana, «Faust»³⁹ «colui che io ero stato»,⁴⁰ «la mia ombra»,⁴¹ poiché essi possono essere visti in chiave catartica dal momento che è il modo che ha l'autore per visualizzare da un punto di vista esterno istanze psicopatologiche inconse. A metà della narrazione l'allegorismo autobiografico si interrompe bruscamente dallo stacco «Poi fuggii»⁴² in cui il simbolismo si sposta sul piano naturalistico:

vidi le Alpi levarsi ancora come più grandi cattedrali, e piene delle grandi ombre verdi degli abeti, e piene della melodia dei torrenti di cui udivo il canto nascente dall'infinito del sogno. [...] Io fisso tra le lance immobili degli abeti credendo a tratti vagare una nuova melodia selvaggia e pure triste forse fissavo le nubi che sembravano attardarsi curiose un istante su quel paesaggio profondo e spiarlo e svanire dietro le lance immobili degli abeti.⁴³

Attraverso un gioco linguistico, costituito dall'uso di legami sinestetici uditivi, spaziali e temporali e un crescendo anaforico, vengono implicitamente espresse le pulsioni emotive che

³⁷ D. CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931) con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, cit., p. 297.

³⁸ N. BONIFAZI, *Dino Campana. La storia segreta e la tragica poesia*, cit., p. 115.

³⁹ D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 16.

⁴⁰ Ivi, p. 10.

⁴¹ Ivi, p. 11.

⁴² Ivi, p. 17.

⁴³ *Ibidem*.

agitavano il poeta in quel periodo. Tra il 1906 e il 1907 Dino era in viaggio tra le Alpi svizzere per allontanarsi dalla sua famiglia, dal paese natale e dal «tumulto delle città colossali»;⁴⁴ come affermato in precedenza, per il poeta vagabondare non era solo un vezzo passeggero ma una vera e propria necessità e nel momento in cui queste esperienze vengono riportate e rielaborate su pagina acquistano un nuovo valore filosofico e psicologico. Attraverso la dottrina nietzschiana il superamento delle vette, la ricerca di nuove città, l'allontanamento dalle sue origini acquistano un valore mistico nella creazione di un uomo nuovo; il poeta così riesce ad avvicinarsi all'idea del super-uomo attraverso la scrittura di quel momento di liberazione primordiale e di riconciliazione con la natura che gli permette di riportare alla memoria archetipi dell'origine dell'uomo e dello stato naturale delle cose in contrapposizione con la brutalità del mondo visto come un insieme di «città desolate, lunghe vie silenziose, deserte come dopo un saccheggio».⁴⁵

La seconda catarsi espressiva del brano è rappresentata dalla figura della fanciulla delle Alpi: la giovane ragazza, inserita in un contesto naturale mentre «lavava e cantava»,⁴⁶ inizialmente si fa espressione di un regno sensitivo chiuso al suo stesso mistero, in seguito si apre, attraverso l'iniziazione femminile, alla dimensione umana e comunicativa dell'amore.

E ancora sullo sfondo le Alpi il bianco delicato mistero, nel mio ricordo s'accese la purità della lampada stellare, brillò la luce della sera d'amore.⁴⁷

D'improvviso, nel paragrafo successivo, l'idillio si spezza e il ricordo onirico di felicità si tramuta in incubo esistenziale: «ma quale incubo gravava ancora su tutta la mia giovinezza?».⁴⁸ La figura della fanciulla del torrente ritorna per un breve momento, ma il ricordo del piacere

⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁵ Ivi, p. 18.

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibidem.*

nostalgico lascia il passo a descrizioni desolanti di cupa decadenza in cui la donna è divenuta incarnazione dell'antico animale umano, e i colori sullo sfondo di lei si fanno pallidi: la dinamicità della scena precedente è stata completamente sostituita dalla immobilità pittorica di «un'icona bizantina».⁴⁹

«E allora»⁵⁰ ripiomba la notte misterica densa dei riti orgiastici ancestrali, selvaggi e barbari:

figurazioni di un'antichissima libera vita, di enormi miti solari, di stragi di orge si crearono avanti al mio spirito. Rividi un'antica immagine, una forma scheletrica vivente per la forza misteriosa di un mito barbaro, gli occhi gorgi cangianti vividi di linfe oscure, nella tortura del sogno scoprire il corpo vulcanizzato, due chiazze due fori di palle di moschetto sulle sue mammelle estinte.⁵¹

La figura della donna ora è rappresentata in chiave deformata e misogina a completare la parabola amore-odio innescata nella scena precedente. Sul piano figurativo l'immagine rievocata da Campana muta, attraverso un climax discendente di catabasi, da essere il tipo rinascimentale leonardesco, passando per l'immobilismo iconografico bizantino per terminare nella rievocazione delle figure ossee femminili tipiche nelle opere di Egon Schiele e Gustav Klimt.

La prima parte de *La Notte*, senza quasi nessun evidente segno di distacco o interruzione rispetto alle immagini archetipiche di donne precedenti, si chiude nella rievocazione della natura attraverso il ricordo simbolico della Pampa argentina:

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 selvaggie nell'ombra.⁵²

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² Ivi, p. 19.

L'*excipit* del XVI paragrafo fa da introduzione al tema principale che Campana tratterà nella seconda parte de *La Notte* ovvero *Il viaggio e il ritorno*.

III.1.2 *Il viaggio e il ritorno*

La seconda sezione del libro trae in parte ispirazione dal viaggio di andata e ritorno da Genova al Sudamerica, che viene trattato in chiave simbolico-misteriosofica come motivo di contemplazione sul tema del vecchio e nuovo mondo. Si tratta di un'altra serie di immagini di sospensione del tempo in cui la «saggezza misteriosofica può ancora una volta favorire l'esigenza segreta del poeta, ed ecco un nuovo ritorno al passato interiore infantile lontano, vago e indefinito».⁵³

La prima fase si apre, sempre nel culmine della notte, con la rievocazione di «colossali prostitute» descritte attraverso la visionaria luce «dei lampioni verdi»,⁵⁴ in cui la natura si fonde con gli elementi caratteristici della città portuale.

Il mare nel vento mesceva il suo sale che il vento mesceva e levava nell'odor lussurioso dei vichi, e la bianca notte mediterranea scherzava colle enormi forme delle femmine tra i tentativi bizzarri della fiamma di svellersi dal cavo dei lampioni.⁵⁵

La descrizione oscilla in un'alternanza tra dinamicità degli elementi naturali come il vento, il mare e il fuoco e staticità dell'immagine della donna-cariatide; il racconto prosegue fino alla prima pausa del brano scandita dal pronome «Ella» che interrompe l'ambiguità erotica finora attribuita alla sua figura, denotandola ora di caratteristiche iniziatico-dionisiache: «aveva la pura

⁵³ N. BONIFAZI, *Dino Campana. La storia segreta e la tragica poesia*, cit., p. 119.

⁵⁴ D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 19.

⁵⁵ Ivi, pp. 19-20.

linea imperiale del profilo e del collo vestita di splendore opalino»,⁵⁶ chiaramente in contrapposizione con le figure delle donne finora descritte nel paragrafo.

Il ricordo seguente si apre con un ripetuto «Ritorno» al sogno della «stanza»⁵⁷ dell'iniziazione erotica; in questo passaggio la cifra stilistica scrittoria si eleva a un tono marcatamente aulico che, attraverso un ritmo cadenzato da assonanze e anafore, crea un innalzamento progressivo del *focus* dell'immagine, permettendo di passare dalla descrizione della stanza, al giardino e infine al mondo.

Il ricordo onirico prosegue nella novella successiva nella quale l'incontro amoroso con la ambigua figura di donna raggiunge il massimo livello di orfismo estetico; qui anche la ormai assimilata dottrina nichilista trova le sue più chiare rappresentazioni. Si può leggere la netta contrapposizione tra il «dio» pagano del sole, Apollo, e il «Dio» assente con riferimento al Dio morto nietzschiano; o ancora si può leggere nella insistente anafora che allude chiaramente all'*amor fati* e all'Eterno Ritorno: «O non accenderle! non accenderle! Non accenderle: tutto è vano vano è il sogno: tutto è vano tutto è sogno».⁵⁸

Il sogno si chiude con un movimento prospettico a spirale che vede al centro il poeta, il quale, attraverso una serie di quesiti retorici, accresce la sua conoscenza riguardante l'irrealtà di tutto ciò che lo circonda, fino ad arrivare a contemplare l'infinito e l'eternità:

Aprimmo la finestra al cielo notturno. Gli uomini come spettri vaganti: vagavano come gli spettri: e la città (le vie le chiese le piazze) si componeva in un sogno cadenzato, come per una melodia invisibile scaturita da quel vagare. Non era dunque il mondo abitato da dolci spettri e nella notte non era il sogno ridesto nelle potenze sue tutte trionfale? Qual ponte, muti chiedemmo, qual ponte abbiamo noi gettato sull'infinito, che tutto ci appare ombra di eternità?⁵⁹

⁵⁶ Ivi, p. 20.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Ivi, p. 21.

⁵⁹ Ivi, pp. 21-22.

III.1.3. I Notturni

I *Notturni* rappresentano l'indiretta continuazione in versi della sezione in prosa de *La notte*. I temi trattati all'interno di questa sezione poetica insistono su argomenti quali la donna-chimera e le dottrine misteriosofiche nietzschiane; le ambientazioni richiamano ancora situazioni crepuscolari o notturne. In particolare, «la dialettica dominante è quella, di ascendenza generalmente decadente, fra oggetto e ricordo, che genera l'estetica del vortice».⁶⁰

Questi testi sono l'ultima stesura di brani già redatti prima del 1913: alcuni recavano inizialmente titoli differenti, ne è esempio *Giardino autunnale*, prima denominato *Boboli*, altri più recenti avevano trovato una precedente pubblicazione nel «Papiro», come il componimento *La Chimera*; inoltre in linea generale è giusto ricordare che gran parte dei testi in versi, e non solo, erano presenti anche nel manoscritto de *Il più lungo giorno*, e che proprio in virtù del processo creativo in divenire del poeta, essi presentano mutamenti, spostamenti e annotazioni che però non costituiscono differenze sostanziali.

Il primo componimento, *La Chimera*, è stato definito dallo stesso autore in una lettera indirizzata a Prezzolini come «la più vecchia e la più ingenua delle mie poesie, vecchia di immagini, ancora involuta di forme: ma Lei sentirà l'anima che si libera».⁶¹ Questo giudizio autocritico però va contestualizzato con l'umiltà e il tono remissivo di tutta la lettera (nella quale pregava di essere stampato «per provarmi che esisto»)⁶² Ne è prova il valore linguistico del componimento nel quale è presente una precisa consapevolezza sulla funzione semantica che non toglie spazio alla musicalità del verso, reso attraverso l'uso di rime e assonanze incentrate sulle

⁶⁰ MAURA DEL SERRA, *L'immagine aperta. Poetica e stilistica dei «Canti Orfici»*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1973, p. 94.

⁶¹ D. CAMPANA, *Lettere di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931) con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, cit., p. 21.

⁶² *Ibidem*.

fricative *s* e *f* («Non so se tra roccie il tuo pallido / Viso m'apparve, o sorriso»; «Fosti, la china eburnea / Fronte fulgente o giovine»); o l'utilizzo insistente delle occlusive alveolari *t* e *d* («Ma per il tuo ignoto poema / Di voluttà e di dolore»); o ancora la ricerca di assonanze sillabiche, rime multiple e omofonie consonantiche («Non so se la fiamma pallida / Fu dei capelli il vivente / segno del suo pallore / Non so se fu un dolce vapore, / Dolce del mio dolore»).⁶³

Questa attenzione stilistica non lascia però trascurato il piano simbolico-naturalistico: in cui a immagini di carattere paesaggistico si alternano rappresentazioni mitiche e inverosimili care al tema orfico campaniano.

III.2. *La Verna*

I *Canti Orfici* di Dino Campana sebbene risultino un prodotto che mostra una forte connessione tematica fra le varie parti, dal punto di vista della realizzazione, si presenta come un'opera molto sperimentale. Un chiaro esempio ne è *La Verna*. Questa seconda sezione si presenta sotto forma di scrittura diaristica e rappresenta il momento più concreto dell'unione biografica, psicologica ed espressiva. Qui si fondono inoltre i due temi principali dell'opera: la memoria e il viaggio. Nonostante la differenza esteriore con la sezione precedente, *La Notte*, i due componimenti a livello misteriosofico dialogano tra loro attraverso una stretta connessione simbolica, così che «nel rituale misterico la notte è il momento catastrofico e l'atmosfera mistica, mentre la montagna ne è l'ambientazione e l'aspetto primordiale e caotico».⁶⁴ *La Verna* sviluppa la narrazione autobiografica mediante le suggestioni simbolistico-decadenti novecentesche. L'immagine-storia si articola attraverso due piani: lo sfondo dominato dalla presenza della natura e dei fenomeni naturali, quali la nebbia, la montagna, il cielo, e la figura umana.

⁶³ D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 25.

⁶⁴ N. BONIFAZI, *Dino Campana. La storia segreta e la tragica poesia*, cit., p. 128.

Sul piano biografico, Campana recupera il ricordo dei suoi continui spostamenti attraverso gli Appennini tra Marradi e Firenze, in cui il riconciliamento con la natura e l'allontanamento dalla città e dall'uomo sono sempre accostati alla tradizione del pensiero mistico e religioso greco.

La Verna, nello specifico, è un santuario francescano che offre a Campana l'opportunità di inserire nel contesto naturalistico appenninico un elemento religioso, creando così un'unione naturalistico-spirituale alla quale può facilmente accostare il concetto di «misticismo vitalistico e selvaggio della misteriosofia dionisiaco-apollinea».⁶⁵

Il racconto si apre con la «Falterona [...] avvolta di nebbie»⁶⁶ in cui i colori e le atmosfere evocano sentimenti di oppressione e stagnazione; in questa immagine atmosferico-naturalistica che fa da sfondo, si ode «un canto [...] dalla cadenza millenaria», riconducibile a un coro di fanciulle, che ha la forza di sospendere il tempo e il «sogno catastrofico» della montagna. Il valore di questo passo sta nell'assimilazione del dionisiaco nell'apollineo, nell'alternarsi della catastrofe e della catarsi, così il grigio della nebbia e della roccia per un momento lascia spazio «ai confini dorati della notte».⁶⁷

All'avvicinamento di Dino alla cima della montagna corrisponde una riconquista della serenità che trova la sua massima espressione poetica in uno dei passaggi più significativi non solo de *La Verna*, ma di tutti i *Canti Orfici*:

io vidi dalle solitudini mistiche staccarsi una tortora e volare distesa verso le valli immensamente aperte. Il paesaggio cristiano segnato di croci inclinate dal vento ne fu vivificato misteriosamente. Volava senza fine sull'ali distese, leggera come una barca sul mare. Addio colomba, addio! Le altissime colonne di roccia della Verna si levavano a picco grige nel crepuscolo, tutt'intorno rinchiuso dalla foresta cupa.⁶⁸

⁶⁵ Ivi, p. 129.

⁶⁶ D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 37.

⁶⁷ Ivi, p. 38.

⁶⁸ Ivi, p. 41.

Questa visione di pacificazione interiore coinvolge anche il rapporto tra l'uomo e la natura violenta, ed è riconducibile all'amore infinito che ha reso l'uomo libero dai vincoli morali e innaturali:

Si leva la fortezza dello spirito, le enormi rocce gettate in cataste da una legge violenta verso il cielo, pacificate dalla natura primaria che le aveva coperte di verdi selve, purificate poi da uno spirito d'amore infinito: la meta che aveva pacificato gli urti dell'ideale che avevano fatto strazio, a cui erano sacre pure supreme commozioni della mia vita.⁶⁹

Il testo continua, fino alla fine della sezione, attraverso opposizioni declinate positivamente, tra l'ombra e il sogno, tra la roccia colossale dove «si sprofonda in un'ombra senza memoria»⁷⁰ e il sogno apollineo dell'arte e della natura in cui

nella chiesa l'angiolo, purità dolce che il giglio divide e la Vergine eletta, e un cirro azzurreggia nel cielo e un'anfora classica rinchiude la terra ed i gigli: che appare nello scorcio giusto in cui appare il sogno.⁷¹

III.2.1. Ritorno

La seconda parte de *La Verna* è caratterizzata dal tema del "ritorno", che assume valore simbolico sul passato del poeta e sulla sua fanciullezza.

Il suono dell'acqua e del vento, «la melodia della Falterona»,⁷² fanno da sottofondo musicale alla rievocazione dei ricordi del passato del poeta: se la montagna simbolicamente rappresenta l'ascesa catartica e purificatrice, la natura è un richiamo al passato, che si esprime attraverso i suoni della foresta e in particolare dell'acqua:

⁶⁹ Ivi, p. 41-42.

⁷⁰ Ivi, p. 42.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Ivi, p. 45.

E dolce mi è sembrato il mio destino fuggitivo al fascino dei lontani miraggi di ventura che ancora arridono dai monti azzurri: e a udire il sussurrare dell'acqua sotto le nude rocce, fresca ancora delle profondità della terra. Così conosco una musica dolce nel mio ricordo senza ricordarmene neppure una nota: so che si chiama la partenza o il ritorno: conosco un quadro perduto tra lo splendore dell'arte fiorentina colla sua parola di dolce nostalgia: è il figliuol prodigo all'ombra degli alberi della casa paterna. Letteratura? Non so. Il mio ricordo, l'acqua è così.⁷³

In questo modo il primo ricordo del poeta è la Romagna, luogo della sua fanciullezza, personificata da una donna «adorata» e «forte».⁷⁴ La rievocazione memoriale si tramuta in visione di se stesso:

Rivedo un fanciullo, lo stesso fanciullo, laggiù steso sull'erba. Sembra dormire. [...] Il tempo è scorso, si è addensato, è scorso: così come l'acqua scorre, immobile per quel fanciullo: lasciando dietro a sé il silenzio, la gora profonda e uguale: conservando il silenzio come ogni giorno l'ombra... Quel fanciullo o quella immagine proiettata dalla mia nostalgia? Così immobile laggiù: come il mio cadavere.⁷⁵

È in questo passaggio che si può cogliere il *Leitmotiv* di questa sezione: la nostalgia, in questo caso semanticamente associata alla morte, e adoperata «con un significato metonimico, di spostamento [...] per indicare il sentimento che gli fa proiettare nella fanciullezza quell'immagine di morte».⁷⁶ Questo tipo di proiezione e di visione di sé fanciullo e morto, nella quale il tempo scorre per tutti ma non per lui, nell'Eterno Ritorno, ha però un effetto confortante e curativo in linea con il resto della sezione *La Verna*; va sottolineato che si tratta di uno scritto che corrisponde a uno dei pochi e forse ultimi momenti veramente felici e sereni vissuti dal poeta.

⁷³ Ivi, pp. 47-48.

⁷⁴ Ivi, p. 48.

⁷⁵ Ivi, p. 49.

⁷⁶ N. BONIFAZI, *Dino Campana. La storia segreta e la tragica poesia*, cit., p. 134.

III.3. Immagini del viaggio e della montagna

Come per i *Notturni*, *Immagini del viaggio e della montagna* potrebbe rappresentare un proseguimento in versi dei temi in prosa trattati nella sezione precedente. L'atmosfera che si percepisce dalla lettura di questo componimento è ancora una volta il prodotto di una sintesi delle immagini iniziatiche riconducibili a Nietzsche e Schuré. La poesia è composta da sei strofe che Campana ha voluto rendere ben distinte graficamente attraverso l'abbondante uso di punti come a voler sottolineare non solo una separazione ma piuttosto una sospensione, uno spazio vuoto destinato a qualcosa che manca. Questo non detto può essere interpretato alla luce della prosa de *La Verna*; dal momento che nella prosa precedente si leggeva di uno sdoppiamento della figura del poeta nel ricordo di se stesso nel passato, è perciò possibile ritenere che nelle *Immagini* si faccia uso del soggetto plurale proprio per accentuare il senso di duplicità e raddoppiamento poetico, riconducibile alla pulsione schizofrenica dionisiaco-apollinea che caratterizza l'opera di Campana:

...poi che nella sorda lotta notturna
La più potente anima seconda ebbe frante le nostre catene
Noi ci svegliammo piangendo ed era l'azzurro mattino:
Come ombre d'eroi veleggiavano:
De l'alba non ombre nei puri silenzi
De l'alba
Nei puri pensieri
Non ombre
De l'alba non ombre:
Piangendo: giurando noi fede all'azzurro⁷⁷

⁷⁷ D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 53.

Nel secondo gruppo di versi il poeta fa ritorno a un linguaggio di tipo descrittivo, incentrato sulla figura d'una donna in contemplazione del paesaggio, in cui il punto focale si sposta dalle ampie vedute delle valli appenniniche a un più sommerso paesaggio terrestre di sottobosco in cui si ode il suono della Falterona immersa in un «silenzio azzurrino»; inoltre la decisione di porre tale figura retorica in chiusura è una chiara reminiscenza carducciana e reinterpretazione della sua sinestesia «silenzio verde».⁷⁸

Le sezioni successive del componimento sono caratterizzate da un abbondante uso di forme chiastiche e sovrapposizioni di immagini che creano una complessa trama di attribuzioni visivo-sinestetiche. Il metro, che si fa più regolare, fa da accompagnamento a un *milieu* visivo-allegorico carducciano.

Tutto il brano è segnato dall'interpretazione dello spirito, dell'anima o più propriamente della «più potente anima seconda» in chiave nietzschiana, la quale

critica tutto il passato filosofico e metafisico, da Platone al Cristianesimo, che ha concepito un'anima distaccata dal corpo, e ha teorizzato un'altra anima più potente, più forte. E l'ha fornita invece di qualità vitalistiche e terrene e superumane, collegandola alla naturalità istintuale dionisiaca, ereditando la concezione di "volontà" vitale da Schopenhauer, ma rifiutandone la rassegnazione e la negazione e l'ascetismo e accettando tutta la vita [...] col suo dolore e le sue atrocità, fino in fondo, ma sempre col potere eroico del sogno, dell'illusione e dell'arte⁷⁹

⁷⁸ GIOSUÈ CARDUCCI, *Rime Nuove*, Torino, Einaudi, 2006, p. 14.

⁷⁹ N. BONIFAZI, *Dino Campana. La storia segreta e la tragica poesia*, cit., pp. 136-137.

III.3.1. *Viaggio a Montevideo*

Viaggio a Montevideo trae origine dalla, ormai chiara, interpretazione nietzschiana di elementi biografici campaniani; la storia interiore del poeta in questo modo si fonde con l'aspettativa di trovare in sé un uomo nuovo, in un nuovo mondo: quello sudamericano. Tematicamente il componimento è affine al concetto del superamento e dell'ascesa affrontato durante la prosa precedente, sebbene in questo caso sia trasportato sul piano della navigazione e non più su quello della salita; in ogni caso rimane chiaro come questi concetti vadano interpretati nel tentativo di raggiungimento di una nuova percezione di sé in accordo con letture filosofiche riguardanti l'oltre-uomo.

Va sottolineato che in questo componimento, più che in altri, è presente una spiccata unità fra livello espressivo e quello concettuale. L'esempio più chiaro si palesa sul piano temporale che risulta essere dilatato oltre i ritmi narrativi, scanditi attraverso l'alternanza dei tempi passati, in particolare nel passato remoto a inizio verso: «io vidi», «noi vedemmo», «noi lasciammo», «noi volgemmo» e nel gerundio «varcando», «battendo», «fuggendo»; inoltre nell'intrico stilistico dei versi è possibile leggere un riverbero di ciascuna immagine nelle altre, cosicché attraverso rime, assonanze, consonanze, allitterazioni è possibile collegare la «fanciulla sola» del verso sesto alla tremante «viola» del verso ottavo; o, ancora, attraverso la rima «luce incantata» e «città addormentata» è possibile desumere il senso desolante del finale e della rima: la «città abbandonata» e «il mare pirata».⁸⁰

⁸⁰ D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., pp. 56-57.

III.4. *Faenza*

Il brano è percorso, lungo le quattro sezioni che lo compongono, da una serie di temi iconico-spaziali, in cui il piano della visione concreta si affievolisce progressivamente nell'astrattezza delle corrispondenze filosofiche. La città in questione è il luogo della giovinezza del poeta ed è rievocata attraverso la seicentesca Torre dell'Orologio sita nella piazza maggiore di Faenza. Risulta rilevante sottolineare che se all'inizio degli *Orfici* la torre era «rossa» e «barbara»⁸¹ in questo ricordo è «barocca» e munita «di una lampada accesa» che «mette nell'aria un senso di liberazione».⁸² Tale cambiamento è dovuto al fatto che il ricordo si è purificato e sublimato attraverso la poesia e la poetica che fin qui Campana ha maturato. Questo processo trova la sua più significativa espressione nell'introduzione della figura dell'ostessa Ofelia e nella conseguente dichiarazione di Campana il quale sostiene che la felicità sia raggiungibile grazie alla possibilità «di vivere in un paese senza filosofia».⁸³ Quest'ultima affermazione è facilmente interpretabile secondo la dottrina filosofica di Nietzsche il quale rifiutò la tradizione filosofica da Socrate e Platone in poi; per quanto riguarda l'interpretazione del personaggio di Ofelia è necessario invece affidarsi alle parole illuminanti del critico Neuro Bonifazi il quale fornisce questa spiegazione:

La misteriosa ostessa pallida di Campana [...] è un Ofelia che, di fronte alla delusione della realtà e alla tragicità della vita si è salvata dal suicidio o dall'ascetismo, per merito della sua forte naturalità [...]; ed è stata favorita anche dal fatto di vivere in un paese «senza filosofia», senza l'ansia della conoscenza razionale della verità tragica delle cose, anzi dimenticandole nell'estasi e nell'oblio dei mali, e con il gusto meridionale, spagnolo e italiano di vivere irrazionalmente, con la fantasia e l'illusione e la musica e l'arte, secondo i liberi dettami istintivi e sessuali della natura.⁸⁴

⁸¹ Ivi, p. 9.

⁸² Ivi, p. 69.

⁸³ Ivi, p. 70.

⁸⁴ N. BONIFAZI, *Dino Campana. La storia segreta e la tragica poesia*, cit., p. 158.

Ed è attraverso questa consapevolezza che nell'ultimo quarto si legge della vittoriosa unione del dionisiaco e dell'apollineo i quali trovano posto all'interno del luogo «museo»,⁸⁵ rappresentati dal dionisiaco fauno Sileno e dall'apollinea scultura marmorea di adolescente.

III.5. *Dualismo*

Questa novella racconta l'ultima fase del viaggio di Campana in Sudamerica, la cui parabola ha il suo termine con altri due componimenti: *Pampa* e *Passeggiata in tram in America e ritorno*; sebbene degni di nota, i due brani ampliano di poco i concetti analizzati in precedenza in *Il viaggio e il ritorno* e in *Viaggio a Montevideo*. Scritta sotto forma di epistola venne pubblicata per la prima volta sul «Papiro» nel 1912, e descrive la disillusione che Campana prova nel dover constatare che neppure nel nuovo mondo sia possibile elevarsi a *Übermensch*.

Il componimento si apre con la descrizione di Manuelita che viene presentata come una bellezza vergine in cui si fondono il primitivo-dionisiaco e il fascino moderno-eroico. Il personaggio di Manuelita rappresenta l'antitesi positiva del poeta; essa inoltre segna definitivamente la presa di coscienza di Campana sull'impossibilità di vivere realisticamente secondo la dottrina nietzschiana così profondamente studiata. In seguito a tale disillusione e alla conseguente frattura dell'io poetico, i toni e le atmosfere del brano ritornano sui temi dell'incubo:

Di notte nella piazza deserta, quando nuvole vaghe correvano verso strane costellazioni, alla triste luce elettrica io sentivo la mia infinita solitudine. La prateria si alzava come un mare argentato agli sfondi, e rigetti di quel mare, miseri, uomini feroci, uomini ignoti chiusi nel loro cupo volere, storie sanguinose subito dimenticate che rivivevano improvvisamente nella notte, tessevano attorno a me la storia della città giovine e feroce, conquistatrice implacabile, ardente di un'acre febbre di denaro e di gioie immediate. [...] Rivedevo [...] le baracche, i carrozzoni,

⁸⁵ D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 70.

i magri cavalieri dell'irreale, dal viso essiccato, dagli occhi perforanti di nostalgie feroci, tutta la grande piazza ardente di un concerto infernale stridente e irritante.⁸⁶

Ormai l'incanto è spezzato e la novella si conclude con il rammarico del poeta per non esser riuscito ad apprendere nulla dalla donna-guida Manuelita poiché moralmente obbligato a «restare fedele al suo destino», ovvero una sorte segnata incontrovertibilmente dall'*amor fati* nietzschiano.

III.6. Giornata di un nevrastenico

La svolta successiva nella produzione campaniana avviene attraverso due testi: *Sogno in prigione* e *Giornata di un nevrastenico*; il secondo in particolare cerca più concretamente di superare la precedente concezione poetica ormai delusa dall'impossibilità di applicare alla vita il suo ideale filosofico. Per liberarsi di questa visione della miserabile realtà, Campana utilizza il comico e la «satira senza pietà»⁸⁷ per reinterpretare i momenti più difficili del passato. In questo caso specifico si tratta dell'esperienza universitaria a Bologna, un periodo segnato dalla sua nevrastenia sempre crescente la quale lo rendeva oggetto di scherno e reiterate vessazioni da parte dei colleghi universitari. Per far fronte al ricordo di questa violenza subita, Campana agisce ridicolizzando l'ambiente culturale bolognese:

Numerose le studentesse sotto i portici. Si vede subito che siamo in un centro di cultura. Guardano a volte coll'ingenuità di Ofelia, tre a tre, parlando a fior di labbra. Formano sotto i portici il corteo pallido e interessante delle grazie moderne, le mie colleghe, che vanno a lezione! Non hanno l'arduo sorriso d'Annunziano palpitante nella gola come le letterate, ma più raro un sorriso e più severo, intento e masticato, di prognosi riservata, le scienziate.⁸⁸

⁸⁶ Ivi, p. 74.

⁸⁷ N. BONIFAZI, *Dino Campana. La storia segreta e la tragica poesia*, cit., p. 159.

⁸⁸ D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 84.

Il passaggio stilistico che Campana prova a effettuare, ovvero la conversione della sua prosa dal “sublime” al “comico”, non crea un effetto umoristico ma dà come risultato una nuova poesia del “disgusto”. Bologna perciò diventa modello ed emblema di tutte le «città colossali» precedentemente trattate lungo gli *Orfici*, e in questa nuova ottica viene rappresentata come esempio dell’assurdità dell’esistenza moderna e del falso progresso: le macchine, il treno, il telegrafo sono avvolti «nell’incubo della nebbia»; le donne sono private di ogni profondità, non vi si scorge nessun cenno di tradizione mitologica, esse sono «tutte uguali»⁸⁹ e letargiche.

In questa fase della produzione campaniana si avverte una nuova forma di catarsi che avviene attraverso la vendetta e la superiorità morale e che ha come beneficio diretto quello di garantire al poeta una posizione di totale indifferenza rispetto alla realtà che lo circonda:

Tutto mi è indifferente. Oggi risalta tutto il grigio monotono e sporco della città. Tutto fonde come la neve in questo pantano: e in fondo sento che è dolce questo dileguarsi di tutto quello che ci ha fatto soffrire.⁹⁰

In chiusura del brano, cala la notte, la luce si fa nuovamente «sanguigna» e la realtà si tramuta in incubo. Ricompare Ofelia, ma ora è «cadavere»,⁹¹ non è riuscita a sopravvivere all’atrocità della realtà; non è stata in grado di reagire alla visione del mondo privato di ogni sua velleità. Come nell’*Amleto* di Shakespeare l’inganno è stato svelato e alla giovane, in preda alla follia, non rimane che il suicidio.

⁸⁹ Ivi, p. 83.

⁹⁰ Ivi, p. 84.

⁹¹ Ivi, p. 86.

III.7. *Il Russo*

Questa prosa dei *Canti Orfici* è ambientata all'interno del manicomio belga di Tournay. Per Campana è necessario, in seguito alla morte-simbolo di Ofelia, trovare un nuovo modello, un nuovo esempio di superuomo che sia in grado di elevarsi al di sopra della corrotta e feroce esistenza umana. Questo bisogno viene soddisfatto attraverso l'introduzione della figura del Russo, come esplicitamente dichiarato dalla poesia che precede la prosa:

Tombé dans l'enfer
Grouillant d'êtres humains
O Russe tu m'apparus
Soudain, célestial
Parmi de la clameur
Du grouillement brutal
D'une lâche humanité
Se pourrissante d'elle même.
Se vis ta barbe blonde
Fulgurante au coin
Ton âme je vis aussi
Par le gouffre réjetée
Ton âme dans l'étreinte
L'étreinte désespérée
Des Chimères fulgurantes
Dans le miasme humain.
Voilà que tu ecc. ecc.⁹²

Quella del Russo è un'apparizione che avviene mentre il poeta si sente emotivamente sprofondare negli abissi infernali, circondato da un'umanità infame tra cui spicca però il Russo, l'unico che si distingue dalla mediocrità del genere umano.

⁹² Ivi, p. 99.

Il fulcro del racconto è rappresentato dalle parole che il Russo scrive «febrilmente».⁹³

Un uomo in una notte di dicembre, solo nella sua casa, sente il terrore della sua solitudine. Pensa che fuori degli uomini forse muoiono di freddo: ed esce per salvarli. Al mattino quando ritorna, solo, trova sulla sua porta una donna, morta assiderata. E si uccide.⁹⁴

Campana inserisce il brano nel mezzo della narrazione e gli conferisce il valore simbolico di rappresentare un uomo che ha la forza e la dignità di rifiutare la solitudine elitaria dell'artista e invece di alienarsi di fronte all'impossibilità di modificare l'esistenza, è in grado di uscire per salvare gli altri uomini, sebbene sia conscio che il suo tentativo sarà un fallimento e che per questo motivo esso sarà costretto a suicidarsi «secondo la normativa shopenaureiana della civiltà contemporanea, ossia sarà ucciso dalle norme assassine della società».⁹⁵

Campana si chiede ripetutamente «perché era uscito a salvare altri uomini?»⁹⁶ e di fronte a questo atteggiamento il poeta prova nei riguardi del Russo una profonda ammirazione, perché al contrario egli non solo non è in grado di salvare nessuno, ma neppure se stesso. Inoltre, lo compiangere poiché considera il suo essere «giustiziato, perché un delinquente confessore»⁹⁷ un martirio.

III.8. *Genova*

Il testo che chiude i *Canti Orfici* rappresenta anche la fine del percorso poetico ed esistenziale del poeta. Nelle tre sezioni precedenti Campana aveva introdotto gradualmente le atmosfere di liberazione, grazia e bellezza che si concretizzeranno nel poemetto finale *Genova*. Il

⁹³ Ivi, p. 100.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ N. BONIFAZI, *Dino Campana. La storia segreta e la tragica poesia*, cit., p. 165.

⁹⁶ D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 101.

⁹⁷ N. BONIFAZI, *Dino Campana. La storia segreta e la tragica poesia*, cit., p. 164.

processo intrapreso per arrivare a questa conclusione è fondato su una convinta filosofia mistica inattuabile, entusiasticamente sostenuta sia nella sua opera che nella sua vita. Esso ha implicato gravi ripercussioni affettive e legali e lo ha spinto a compiere spericolati viaggi e vagabondaggi alla ricerca di un mondo e un uomo 'nuovo'. Una dottrina di pensiero che

ha dato alla mente pericolante del giovane poeta un solido pensiero, sebbene irrazionale e fantastico, [...] di una nuova e superumana e inattuale moralità [...], per un ulteriore e non facile liberazione dagli incubi traumatici della sua narcisistica infanzia.⁹⁸

Nella sua opera questo si è rispecchiato inizialmente in un confronto tragico e catastrofico con gli ideali di donna, famiglia, società e vita per poi concludersi con il raggiungimento, solo sul piano poetico, della «bellezza» e della «grazia». Ciò è stato possibile attraverso il continuo sforzo di ricerca interiore, e nel risvolto inconscio delle sue immagini poetiche, fatte di colori e suoni, salite e discese, partenze e ritorni, nel tentativo di liberarsi da un incubo persistente e un indecifrabile senso di persecuzione. In *Genova* perciò, sin dai primi versi viene evocato il tema dell'ultimo Eterno ritorno dell'«anima partita» presente nell'opera.

La prima strofa si apre con l'evocazione della «tacita infinita / Marina»⁹⁹ per poi proseguire gradualmente riducendo il piano della visione spaziale fino ad arrivare all'interiorità del poeta e del sogno orfico.

E ritornava l'anima partita
Che tutto a lei d'intorno era già arcanamente
illustrato del giardino il verde
Sogno nell'apparenza sovrumana
De le corrusche sue statue superbe:
E udii canto udii voce di poeti

⁹⁸ Ivi, p. 198.

⁹⁹ D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 129.

Ne le fonti e le sfingi sui frontoni
Benigne un primo oblio parvero ai proni
Umani ancor largire¹⁰⁰

La scena si conclude seguendo un percorso analogo ma opposto al precedente: dalla visione claustrofobica dei «dedali» si termina con la ripresa della iniziale immagine marina, in cui il suono del vento e «il sole di maggio»¹⁰¹ restituiscono la sensazione di infinitezza di inizio strofa.

Nel successivo gruppo di versi il ritmo si allunga affinché spicchi al loro interno l'alternanza simmetrica di un piano verticale con uno orizzontale: alla «torre orientale» si contrappongono «le terrazze verdi»,¹⁰² così come «le navi» sono opposte «al mare» e il «palazzo rosso» al «portico grande»; queste opposizioni vengono riassunte simbolicamente nel «canto» del verso finale: «Genova canta il tuo canto!».¹⁰³

Nella terza strofa è possibile riscontrare il consueto *Leitmotiv* del simbolismo classico- iconico della figura femminile, che si articola in due movimenti: uno di avvicinamento e fissazione focale delle immagini femminili:

Entro una grotta di porcellana
Sorbendo caffè
Guardavo dall'invetriata la folla salire veloce
Tra le venditrici uguali a statue, porgenti
Frutti di mare con rauche grida cadenti
Su la bilancia immota¹⁰⁴

¹⁰⁰ *Ibidem.*

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² *Ibidem.*

¹⁰³ *Ivi*, p. 130.

¹⁰⁴ *Ibidem.*

l'altro di allontanamento panoramico della prospettiva che consente di vedere gli elementi-guida della città

Così ti ricordo ancora e ti rivedo imperiale
Su per l'erta tumultuante
Verso la porta disserrata
Contro l'azzurro serale,
Fantastica di trofei
Mitici tra torri nude al sereno,
A te aggrappata d'intorno
La febbre de la vita¹⁰⁵

La quarta strofa può essere considerata un componimento autonomo all'interno di *Genova*. Questa, per il suo particolare utilizzo delle strutture linguistiche disgregate in nuclei alogici di tipo musicale ed epifanico-orfico, è stata portata dai critici, quali Contini o Parronchi,¹⁰⁶ a esempio della crisi psichica e lirica di Campana. Tali giudizi però non tengono conto dell'elevato grado di preparazione strutturale del componimento, il quale trova le sue radici contenutistiche e formali nella precedente *Pei vichi fondi tra il palpito rosso*; inoltre Campana ha ben chiaro nella sua idea di progettazione degli *Orfici* dove verrà posizionare la lirica "apollinea" per eccellenza: «e il libro finisce nel più chiaro giorno di Genova e la discussione sull'arte mediterranea».¹⁰⁷ Per entrambi i motivi è opportuno analizzare il testo al fine di chiarire la natura dello stile ripetitivo di tali versi «dove il costante incoativo assoluto mantiene la qualità simbolica delle immagini ad una distanza ugualmente parallela – o, se si vuole, ugualmente ravvicinata – sia dall'analogismo impressionista che dal senso di presenza assoluta, ipersignificante e incombente, della visione espressionista».¹⁰⁸

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ M. DEL SERRA, *L'immagine aperta. Poetica e stilistica dei «Canti Orfici»*, cit., p. 264.

¹⁰⁷ D. CAMPANA, *Opere e contributi*, a cura di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1973, p. 494.

¹⁰⁸ M. DEL SERRA, *L'immagine aperta. Poetica e stilistica dei «Canti Orfici»*, cit., p. 265.

L'elemento dominante della strofa è rappresentato dalle gamme cromatiche del rosso e del bianco. Lungo la prima metà della strofa è possibile riscontrare come questi due elementi, grazie a un insistente ritmo anaforico, si fondono progressivamente, fino ad apparire nello stesso verso:

Dentro il vico chè rosse in alto sale
Marino l'ali rosse dei fanali
Rabescavano l'ombra illanguidita,
Che nel vico marino, in alto sale
Che bianca e lieve e querula salì!
*«Come nell'ali rosse dei fanali
Bianca e rossa nell'ombra del fanale
Che bianca e lieve e tremula salì: ...»* —
Ora di già nel rosso del fanale
Era già l'ombra faticosamente
Bianca...¹⁰⁹

La fine di questo intenso ritmo di riverbero e ricomposizione è segnata dal ritorno dell'imperfetto narrativo iniziale; tuttavia l'andamento circolare del moto analogico delle immagini ritorna fino alla fine della strofa, la quale si conclude in armonia con la ripresa dell'apertura panoramica dei versi iniziali.

La quinta strofa di *Genova* si sviluppa su una sequenza lineare, sia dal punto di vista temporale che spaziale, di immagini evocative del porto di Genova. Il procedimento per analogie in questa strofa sparisce in favore di una maggiore concretezza visiva, che inizialmente è centrata su un piano medio il quale progressivamente si allarga in immagini sempre più ampie:

Nel crepuscolo che brilla
Negli alberi quieti di frutti di luce,
Nel paesaggio mitico

¹⁰⁹ D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 131.

Un relativo senso di moto è introdotto dalla presenza artificiale, in contrapposizione agli elementi naturali precedenti, del «battello», alla quale si lega subito una nuova gamma coloristica propria dell'ora crepuscolare: la luce «d'oro». Assieme all'introduzione della figura umana, rappresentata dai «fanciulli», la luce si propaga verso la città: «La grande luce mediterranea / S'è fusa in pietra di cenere: / Pei vichi antichi e profondi».¹¹¹ L'intensità evocativa dell'immagine della luce crepuscolare rappresenta la forza con la quale essa pervade ogni istante della vita portuale, rendendo invisibile agli uomini-viaggiatori, che vengono rappresentati come «terribili e grotteschi come i ciechi»,¹¹² la magnificenza del mondo apollineo.

La penultima strofa della lirica ruota attorno al *topic* del porto notturno, in cui il mondo inanimato prende vita attraverso la ripetuta azione di dormire. Nel tentativo di umanizzare gli elementi compositivi della scena, il porto arriva ad assumere delle sfumature di coscienza o, più precisamente, dell'incoscienza tipica del sonno:

Mentre il porto in un dolce scricchiolio
Dei cordami s'addorme: e che la forza
Dorme, dorme che culla la tristezza
Inconscia de le cose che saranno
E il vasto porto oscilla dentro un ritmo
Affaticato e si sente
La nube che si forma dal vomito silente¹¹³

Nell'ultima strofa convergono tutti i motivi psicologici, ambientali e tematici già affrontati in quelle precedenti: dalla presenza della figura archetipica della donna-matrona intesa come

¹¹⁰ Ivi, p. 132.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Ivi, p. 133.

¹¹³ *Ibidem*.

guida, alle «finestre ventose del vico marino»¹¹⁴ sintesi dei motivi del vento del mare e dei «vichi»¹¹⁵ marini delle strofe tre e quattro, fino a «i clamori vespertini» della «città di ardesia»¹¹⁶ che fanno riferimento alla visione del porto nell'ora del crepuscolo della quinta strofa, o ancora la «luce vacillante»¹¹⁷ in relazione ai «fanali»¹¹⁸ della quarta strofa. Infine, «La grù sul porto nel cavo de la notte serena»¹¹⁹ è un chiaro riferimento alle atmosfere notturne dei versi della strofa precedente. Il *déjà-vu* letterario si allarga retrospettivamente fino alle atmosfere notturne e femminili presenti ne *La Notte* a inizio opera.

Ancora una volta la visione della notte rende dialettico e pregnante il *terminus ad quem* della visione: quella «devastazione» che il Bonifazi propone di intendere nel senso etimologico e positivo di «vastità», e che, in ogni caso, non esclude – anzi prepara, unitamente al simbolismo sacrificale della successiva, celebre epigrafe whitmaniana modificata («They were all torn / and cover'd with / the boy's / blood») – il ritorno ciclico di quel *più chiaro giorno* che Campana, come sappiamo, aveva assegnato come messaggio a Genova.¹²⁰

¹¹⁴ *Ibidem.*

¹¹⁵ *Ivi*, p. 130.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 134.

¹¹⁷ *Ibidem.*

¹¹⁸ *Ivi*, p. 131.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 134.

¹²⁰ M. DEL SERRA, *L'immagine aperta. Poetica e stilistica dei «Canti Orfici»*, cit., p. 282.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE E CRITICA SU DINO CAMPANA

ALERAMO SIBILLA, CAMPANA DINO, *Un Viaggio chiamato amore: lettere 1916-1918*, Milano, Feltrinelli, 2000.

AUERBACH ERICH, *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di Alberto Romagnoli, Hans Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 2000 (Bern 1946).

BASAGLIA FRANCO, *Le istituzioni della violenza*, in F. Basaglia, *L'istituzione negata: rapporto da un ospedale psichiatrico*, Milano, Baldini & Castoldi, 2014.

BLEULER EEUGEN, *Dementia precox o il gruppo delle schizofrenie*, trad. it. di Johanna Vennemann e Antonello Sciacchitano, Roma, Carocci, 1985.

BONIFAZI NEURO, *Dino Campana. La storia segreta e la tragica poesia*, Ravenna, Longo Editore, 2009.

CACHO MILLET GABRIEL, *Dino Campana fuorilegge*, Palermo, Novecento, 1985.

CATANI MARIO, MERCATALI CLAUDIO, *Dino Campana: l'iscrizione nelle liste elettorali*, in *Il blog della Biblioteca di Marradi*, 19 maggio 2014, <https://ilkiblog.blogspot.com/2014/05/dino-campana-liscrizione-nelle-liste.html>.

CHATMAN SEYMOUR, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it. di Elisabetta Graziosi Parma, Pratiche Editrice, 1981 (London 1978).

CARDUCCI GIOSUÈ, *Rime Nuove*, Torino, Einaudi, 2006.

DEL SERRA MAURA, *L'immagine aperta. Poetica e stilistica dei «Canti Orfici»*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1973.

DOUBROVSKY JULIEN SERGE, *Fil*, Paris, Galilee, 1977.

DREI STEFANO, *Dino Campana. Ritrovamenti biografici e appunti testuali*, prefazione di Gabriel Cacho Millet, Faenza, Carta Bianca, 2014.

ECO UMBERTO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1983.

—, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994.

FALCO GIUSI ALESSANDRA, *Sull'autofiction - Intervista a Isabelle Grell*, 15 gennaio 2014,

<http://www.grecart.it/it/convegni/item/126-sull-autofiction-intervista-a-isabelle-grell?tmpl=component&print=1>.

FRYE NORTHROP, *Anatomia della critica*, trad. it. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Torino, Einaudi, 1969 (Princeton 1957).

GENETTE GERARD, *Figure III*, trad. it. di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 1976 (Paris 1972).

GEROLA GINO, *Dino Campana*, Firenze, Sansoni, 1955.

GUGLIELMINETTI MARZIANO, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi, 1977.

GROSSER HERMANN, *Narrativa*, Milano, Principato, 1985.

JAKOBSON ROMAN, *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuale*, trad. it. di Renata Buzzo Margari, Margaret Contini, Luca Fontana, Torino, Einaudi, 1985 (Paris 1977).

—, *Saggi di linguistica generale*, trad. it. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, Milano, Feltrinelli, 1972 (Moskva 1959).

LADRÓN DE GUEVARA PEDRO LUIS, *Campana dal vivo: scritti e testimonianze sul poeta*, Firenze, FirenzeLibri, 2006.

LEJEUNE PHILIPPE, *Il patto autobiografico*, trad. it. di F. Santini, Bologna, Il Mulino, 1986 (Paris 1975).

MARTINONI RENATO, *Orfeo barbaro. Cultura e mito in Dino Campana*, Venezia, Marsilio, 2017.

PARIANI CARLO, *Vita non romanzata di Dino Campana*, Milano, Guanda, 1978.

RAVAGLI FEDERICO, *Dino Campana e i goliardi del suo tempo (1911-1914). Autografi e documenti, confessioni e memorie*, Firenze, Marzocco, 1942.

ROUSSEAU JEAN-JACQUES, *Le confessioni*, trad. it. Felice Filippini, Einaudi, Torino, 1955.

SCALINI FRANCO, *Aspetti comici del romanzo «La notte della cometa» e osservazioni sui falsi contenuti*, Faenza, Tipografia faentina, 1998.

SOFFICI ARDENGO, *Ricordi di vita artistica e letteraria*, Firenze, Vallecchi, 1931.

TARABUSI GIUSEPPE, *Marradi com'era. Album di ricordi 1800-1945*, Faenza, Tipografia faentina, 1992.

TURCHETTA GIANNI, *Vita oscura e luminosa di Dino Campana poeta*, Milano/Firenze, Giunti/Bompiani, 2020.

ZAVOLI SERGIO, *I giorni della meraviglia. Campana, Oriani, Panzini, Serra e «I giullari della poesia»*, Venezia Marsilio, 1994.

OPERE DI DINO CAMPANA PRESE IN ESAME

CAMPANA DINO, *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, Torino, Einaudi, 2018 (2003).

—, *Il più lungo giorno*, a cura di Domenico De Robertis, Roma-Firenze, Archivi di Arte e Cultura dell'età moderna-Vallecchi, 1973.

—, *Lettere di un povero diavolo. Carteggio (1903-1931) con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, a cura di Gabriel Cacho Millet, Firenze, Edizioni Polistampa, 2011.

—, *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate*, a cura di Gabriel Cacho Millet, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1978.

—, *Opere e contributi*, a cura di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1973.

—, *Souvenir d'un pendu: carteggio 1910-1931: con documenti inediti e rari*, a cura di Gabriel Cacho Millet, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1985.