

Paolo Pettinari

L'espressionismo mediterraneo di Dino

Campana*

Ardengo Soffici molti anni dopo avrebbe ricordato così quell'incontro del 1913: "Un uomo giovane, d'una venticinquina d'anni, tarchiato, con capelli e barba d'un biondo acceso, la faccia piena e di color roseo, illuminata da un paio d'occhi celesti che esprimevano a un tempo sincerità e timidezza". Lui e Giovanni Papini si trovavano nella tipografia di *Lacerba* e quel giovane biondo, dalla faccia rosea e barbuto, gli stava consegnando un quadernetto contenente la "tragedia dell'ultimo germano in Italia". Al momento non gli diedero molta importanza: il barbaro (o germano che fosse) diceva di chiamarsi Dino Campana e dovette sembrargli, più che altro, uno dei tanti squinternati che li contattavano per proporgli manoscritti. Lo trattarono con cortesia, gli dissero qualcosa del tipo: "Le faremo sapere" e poi, quando se ne andò, tirarono un sospiro di sollievo. In realtà avrebbero dato un'occhiata a quei fogli di quaderno e ci avrebbero trovato anche qualcosa di molto buono, ma poi si dimenticarono di quel manoscritto e, durante un trasloco, lo persero. Un anno dopo lo stesso Soffici, passando davanti a una libreria, vide in vetrina un volumetto, ne lesse il titolo: *Canti orfici*, lesse il nome dell'autore e vi riconobbe il biondo barbuto e squinternato dell'anno prima. In quelle pagine che (parole sue) si mise a sfogliare "febbrilmente", gli ricomparvero, si materializzarono le frasi, i versi, l'oscura congerie di raffigurazioni, i testi perduti dell'anno prima. Tra essi,

* "L'area di Broca", n.100-101, 2014-2015.

quasi a metà del libriccino, anche una breve, perfetta poesia dedicata a un suo quadro.

Faccia, zig zag anatomico che oscura
La passione torva di una vecchia luna
Che guarda sospesa al soffitto
In una taverna café chantant
D'America: la rossa velocità
Di luci funambola che tanga
Spagnola cinerina
Isterica in tango di luci si disfà:
Che guarda nel café chantant
D'America:
Sul piano martellato tre
Fiammelle rosse si sono accese da sé.

Erano versi sorprendenti nella partitura simbolista dei *Canti orfici*. L'armamentario di chimere e torri barbare, opulente matrone e sorrisi di Cerere bionda, le immagini uscite dai quadri di Moreau e Previati (piaga rossa languente, fini capelli vegetali, forme ignude di adolescenti, oro crepuscolare...) insomma tutto il bataclan decadente che spuntava qua e là fra i suoi testi qui era assente. Non c'era più la raffigurazione della natura che rivela corrispondenze (come la foresta di simboli di Baudelaire) trasformandosi in rappresentazione di una realtà nascosta. No, qui c'era la traduzione in parole di una raffigurazione deformata del mondo sensibile, una descrizione da cui erano spariti i simboli, sostituiti da metafore dissonanti in cui era la stessa sintassi a comunicare la frammentarietà dell'esperienza, la precarietà dell'oggetto raffigurato, la precarietà del soggetto che descrive. Non sappiamo che reazione abbia avuto Ardengo Soffici a questa poesia in particolare, ma sicuramente il tipo di arte che in quel momento Soffici proponeva, quel

connubio di cubismo e futurismo, deve avere avuto un impatto non secondario nella composizione dei *Canti orfici*. E forse non è un caso che questa breve composizione figurì, come un intermezzo, a circa metà dell'opera. Probabilmente, anzi, è un indizio.

D'altra parte il biondo barbaro non era certo uno sprovveduto. Varie volte, alla ricerca di collaborazioni editoriali per sbarcare il lunario, lo vediamo dichiarare di conoscere cinque lingue ("tranne il russo"). E sappiamo che in molti dei posti in cui viaggiò, in Europa e America latina, frequentava le biblioteche e leggeva testi nella lingua del posto, tenendosi aggiornato sulle tendenze letterarie e artistiche. Di sicuro conosceva il cubismo (in uno dei brani dedicati alla Verna scrive di "creature del paesaggio cubistico") e aveva qualche ruvida familiarità con i futuristi. Tutto questo si riconosce nello stile, nella forma dell'espressione dei *Canti*, nella sintassi frantumata, nell'iterazione insistita, a volte ipnotica, nell'iperbolico accumularsi di parole, nel mimare (ma chissà se si tratta soltanto di imitazione?) il linguaggio del delirio. Contemporaneo di D'Annunzio e Gozzano, ma anche di Rilke, di Trakl e Apollinaire, appassionato di Poe e di opera lirica, Campana accoglie la cultura del suo tempo in modo talvolta consapevole e talvolta istintivo, portandovi un contributo che non è facile individuare, ma che tuttavia oscuramente percepiamo. Frutto di un contesto culturale in movimento, in rapido passaggio da un atteggiamento in cui si pretendeva di descrivere il mondo per come era e per cosa significava (realismo, impressionismo, naturalismo, verismo, simbolismo), a un atteggiamento speculare in cui si aspirava ad indagare la materia del mondo fino a de-

formarla per scoprirne i lati nascosti (cubismo, futurismo, espressionismo, surrealismo).

Si avverte in effetti nei *Canti orfici* un punto di vista che sta cambiando, uno spostamento di prospettiva, una tensione fra due modi opposti di porsi nei confronti della natura e del reale. E' stato osservato, per esempio da G.C. Argan, che nell'atteggiamento impressionista (e il simbolismo ne è un'estensione) è l'oggetto che si proietta sul soggetto agendo su di esso e influenzandone la percezione. Al contrario, nell'atteggiamento espressionista è il soggetto che si proietta sull'oggetto, costringendolo entro categorie mentali che gli attribuiscono una forma. Soggetti diversi possono pertanto attribuire forme diverse allo stesso oggetto, fino al limite di deformarlo. E' curioso come un tale atteggiamento faccia tornare in mente certe idee dei pitagorici a proposito della facoltà della vista. Questi antichi maestri-sacerdoti avevano sviluppato una teoria secondo la quale noi vediamo perché dai nostri occhi parte una sorta di fuoco, dei raggi che vanno a toccare quello che guardiamo comunicandoci, non è chiaro come, la superficie dell'oggetto. In tal modo saremmo noi a dar forma al reale, sono i nostri sensi a modellare il mondo e non quest'ultimo a imprimersi in noi. Idee apparentemente paradossali che sono state riprese recentemente (e portate all'estremo) in alcune opere di fantascienza. Nel film *Matrix*, ad esempio, i sensi manipolati di individui mantenuti allo stato vegetativo potevano creare un mondo parallelo in cui quegli stessi individui credevano di vivere una vita reale. Ma quelle stesse idee si possono scovare in modo inaspettato anche in altri luoghi. Negli anni in cui Campana stava lavorando ai *Canti orfici*, Giovanni Gentile pubblica *L'atto del pensare come atto puro* in cui si afferma che la

sola realtà è l'atto del pensare, vale a dire che la realtà esiste solo in quanto la pensiamo, vale a dire che è una elaborazione del soggetto che pensa. Fuori dall'atto del pensare, non c'è realtà, non c'è nulla. Di nuovo: gli occhi del soggetto danno forma al mondo, i sensi creano la realtà.

L'ultima sezione dei *Canti orfici* è dedicata a Genova. Le tre composizioni, due prose e una lunga poesia, hanno titoli descrittivi: *Crepuscolo mediterraneo*, *Piazza Sarzano*, *Genova*. E in effetti i *Canti* sono un'opera descrittiva: descrizione di viaggi, di luoghi, di sogni, di quadri. Tuttavia il mondo descritto in quei testi appare sempre in bilico tra la rappresentazione di una realtà che nasconde significati e la raffigurazione di un universo onirico, retorico, da quinta teatrale, incerto, ansiogeno e ansioso, deforme. Leggiamo in *Crepuscolo mediterraneo*:

"Ed ecco che sul tuo porto fumoso di antenne, ecco che sul tuo porto fumoso di molli cordami dorati, per le tue vie mi appaiono in grave incenso giovani forme, di già presaghe al cuore di una bellezza immortale appaiono rilevando al passo un lato della persona gloriosa, del puro viso ove l'occhio rideva nel tenero agile ovale".

La scenografia è simbolista, tuttavia sembra uscita dalla fantasia di un D'Annunzio straccione, di un profeta da angiporti in preda ad ossessioni. La descrizione è al presente, è pensiero in atto che si fa realtà, ma realtà iperbolica priva di metafore, densa di oggetti e di azioni che l'occhio che guarda modifica, trasforma e trasfigura. Forse quella processione di giovani forme simboleggia qualcosa, più probabilmente è la mimesi di un'allucinazione, come Don Chisciotte che vede giganti al posto dei mulini a vento. Leggiamo in *Piazza Sarzano*:

"Dall'altra parte della piazza la torre quadrangolare s'alza accesa sul corroso mattone su a capo dei vicoli gonfi cupi tortuosi palpitanti di fiamme. La quadricuspide vetta a quadretta ride svariata di smalto mentre nel fondo bianca e torbida a lato dei lampioni verdi la lussuria siede imperiale. Accanto il busto dagli occhi bianchi rosi e vuoti, e l'orologio verde come un bottone in alto aggancia il tempo all'eternità della piazza. La via si torce e sprofonda. Come nubi sui colli le case veleggiano ancora tra lo svariare del verde e si scorge in fondo il trofeo della V.M. tutto bianco che vibra d'ali nell'aria".

Qui gli oggetti prendono vita: edifici, vicoli, statue si gonfiano, palpitano, ridono, si animano in un'atmosfera corrusca. Il crepuscolo si deforma in una sorta di purgatorio onirico, dove le fiamme non bruciano, dove le vie sprofondano, le case volano in una sorta di anticipo di surrealismo, ma anche dell'espressionismo di Scipione, che in opere come *Il cardinale decano* e *La cortigiana romana* esprime le medesime atmosfere di cupo purgatorio. D'altra parte gli scenari marini dei *Canti orfici* hanno sempre qualcosa di inquietante: non siamo mai di fronte al "tetto tranquillo percorso da colombe" che ritroviamo in Valéry. Qui il mare ha sempre qualcosa di notturno, è spesso accostato a immagini di lussuria: "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". Il mare è sale, corrosione, disfacimento; la notte mediterranea è bianca, colore della morte in Edgar Allan Poe e in Herman Melville, come bianche sono le colossali prostitute sotto i lampioni. Verso quel mare che emana sale, che "addensa le navi inesausto", sprofonda una via "come una mostruosa ferita". Altrove la partenza

per l'America si deforma in una sorta di incubo: "Ma mi parve che la città scomparisse mentre che il mare rabbriviva nella sua fuga veloce. Sulla poppa balzante io già ero portato lontano nel turbinare delle acque. Il molo, gli uomini erano scomparsi fusi come in una nebbia. Cresceva l'odore mostruoso del mare. La lanterna spenta s'alzava. Il gorgoglio dell'acqua tutto annegava irremissibilmente". Se nel *Cimitero marino* di Valéry il Mediterraneo diviene metafora di tutto ciò che sempre si rigenera, nei *Canti orfici* è generatore di inquietudini, luogo di desiderio, ma universo spaventevole, via per un mondo nuovo, ma anche liquida soglia dell'Ade. Leggiamo in *Genova*:

Vasto, dentro un odor tenue vanito
Di catrame, vegliato da le lune
Elettriche, sul mare appena vivo
Il vasto porto si addorme.
S'alza la nube delle ciminiere
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 silente.

E' un brano dall'ultimo testo dei *Canti orfici*, un inno alla "città mediterranea", alla "notte fonda", e forse non è un caso che vi sia un collegamento con il testo dedicato al quadro di Soffici. Quelle "lune elettriche" del secondo-terzo verso rimandano con forza alla "vecchia luna" sospesa al soffitto di quella poesia. L'atmosfera industriale, l'odore di catrame, le ciminiere ricordano l'immaginario futurista. Ma ecco che la visione del porto come un organismo vivente, la sintassi deformata ("e che

la forza / dorme, dorme che culla la tristezza"), la fatica della versificazione, l'ipnotico ricorrere delle immagini e dell'aggettivazione, la visione del fumo come "vomito", l'uso dell'aggettivo "vasto" che richiama l'idea di devastazione, tutto questo ci rivela come quella realtà voglia essere una barocca costruzione dell'io. I versi conclusivi di *Genova* mettono il suggello al lavoro trasfigurante del poeta. In cinque parole troviamo definito lo spazio di significato di tutta l'opera: l'infinito, l'occhio, la devastazione, la notte, il mare. Non sappiamo se questi versi preludano a una partenza, certo vi percepiamo un'attesa. La bianca notte mediterranea si è fatta "devastazione", si è ristretta in una sorta di sfera dantesca cava, mistica, occhiuta, un universo più chiuso, notte serena ma opprimente, mare che si indovina fuori da un porto percorso da stridori di catene, una calma densa di timore e tremore, un presagio di morte che la citazione finale da Walt Whitman rivela in modo enigmatico.

Cigolava cigolava cigolava di catene
La gru sul porto nel cavo de la notte serena:
E dentro il cavo de la notte serena
E nelle braccia di ferro
Il debole cuore batteva un più alto palpito: tu
La finestra avevi spenta:
Nuda mistica in alto cava
Infinitamente occhiuta devastazione era la notte tirrena.

Cento anni più tardi le stesse notti serene, occhiute, devastanti raffigurate da Campana, notti di desiderio e di spavento, di stridori e speranze, avvolgono l'attesa dei migranti in fuga dalle coste dell'Africa.

"They were all torn and cover'd with the boy's blood"

Walt Whitman

Nota

Per il testo e il commento dei *Canti* si rimanda a Dino Campana, *Canti orfici*, introduzione e commento di Fiorenza Ceragioli, Vallecchi, Firenze, 1985. La trascrizione elettronica dei *Canti* è disponibile sul sito Liber Liber (www.liberliber.it) a cui si rinvia per la ricerca e la contestualizzazione di tutte le citazioni presenti nell'articolo. Per l'opposizione impressionismo / espressionismo si veda G.C.Argan, *L'arte contemporanea 1770-1970*, Sansoni, Firenze, 1970.

Estratto da: Paolo Pettinari, *Articoli e divagazioni*, Edizioni Mediateca, 2015
www.emt.it/pettinari.html - © dell'autore