

# L'IMMAGINE DELL'ALBERO NEI CANTI ORFICI DI DINO CAMPANA

*Marcello Verdenelli (Macerata)*

Una ricognizione della presenza e conseguentemente della funzionalità dell'immagine dell'albero, con il relativo simbolismo che l'accompagna, nella scrittura poetica di Dino Campana, guardando soprattutto al risultato dei *Canti Orfici*<sup>1</sup> pubblicati nel 1914, potrebbe, a prima vista, sembrare alquanto azzardata, alla luce soprattutto della pervasiva sostanza „orfica“ che informa quella scrittura sin dai primi quanto significativi movimenti. Movimenti che hanno non a caso proprio nella dimensione memoriale, subito dichiarata in apertura di libro („Ricordo una vecchia città, rossa di mura e turrata, arsa su la pianura sterminata nell'Agosto torrido, con il lontano refrigerio di colline verdi e molli sullo sfondo“), un tratto stilisticamente e culturalmente centrale, da cui si dipana la originale struttura dei *Canti Orfici*. Libro, i *Canti Orfici*, contrassegnato da innovative e variegata linfe culturali, quali quelle che discendono principalmente, e per vie più o meno traverse, dal grande filone del decadentismo europeo.

Una precisazione tuttavia va subito fatta per poter meglio comprendere il senso di una ricognizione linguistica e simbolica dell'immagine dell'albero nei *Canti Orfici*: ovvero la scansione del „libro“ (pensato tra l'altro sull'esempio del „libro unico“ di Mallarmé) in quattro sezioni: *La Notte*, *Notturni*, *La Verna*, *Varie e frammenti*; sezioni entro cui la scrittura campaniana non solo acquista profondità simbolica, ma entro cui anche l'immagine dell'albero, allargando necessariamente l'osservazione a parole di campo semantico affine (per esempio: „selva“, „foresta“, „bosco“, „ramo“, „tronco“, „foglia“, „abete“, „acacia“, „cipresso“, „platano“, „noce“, „tiglio“), può essere meglio compresa, partendo dall'assunto di fondo che una parola poetica non può essere vista isolatamente, ma in una rete di relazioni e di scambi con altre parole. A ben guardare, sono proprio certe aggregazioni lemmatiche ad ampliare il campo semantico di partenza di una parola, favorendo una significativa rete di sfumature, di incroci, di rifrangenze. Se venisse meno questo fisiologico movimento

---

<sup>1</sup> Per le citazioni dai *Canti Orfici* si è fatto riferimento alla seguente edizione: D. Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, Torino, Einaudi, 2003.

di apertura e dunque di contaminazione semantica, la parola poetica perderebbe gran parte della sua capacità propulsiva.

I *Canti Orfici* di Campana, opera peraltro nata sulla spinta di innovative spinte culturali e letterarie di respiro europeo, non si sottraggono certo a questa legge fondamentale, là dove appunto i *Canti Orfici* appaiono caratterizzati sì da momenti indubbiamente più accesi, terremotati, quelli in cui il senso sembra persino sfaldarsi, perdersi, favorendo di conseguenza un connotato stilisticamente più segreto e solipsistico (e non a caso Montale ha parlato, relativamente alla poesia campaniana, di una „poesia in fuga“), ma anche da momenti in cui tutto quel denso e agitato fuoco orfico sembra, a tratti, rasserenarsi, favorendo situazioni stilisticamente più riposate e tranquille, e comunque sia meno corruscate e tragiche. Naturalmente la scrittura campaniana non può essere interpretata al di fuori di quelle categorie di dionisiaco e apollineo che ne costituiscono il connotato stilistico e culturale di fondo; categorie che sono quasi una firma inconfondibile di Campana. Tenendo conto di queste due categorie culturali, entro cui la scrittura campaniana continuamente oscilla, l'immagine dell'albero, a rimanere sia ai risultati numerici emersi dalla nostra ricognizione, sia alla articolazione che tali dati hanno nell'impaginazione artistica dei *Canti Orfici*, sembra maggiormente riguardare la categoria apollinea, fermo restando che in Campana una categoria non può sussistere senza l'altra.

Per la ricognizione dell'immagine dell'albero, si è fatto innanzitutto riferimento al prezioso lavoro di Concordanza dei *Canti Orfici* di Giuseppe Savoca<sup>2</sup>, lavoro che permette di avere un quadro numericamente molto preciso delle varie occorrenze lemmatiche ascrivibili al campo semantico arboreo e della loro distribuzione nei *Canti Orfici*. Lo spoglio, relativamente alla parola „albero“, ha dato il seguente quanto significativo risultato: 9 occorrenze (6 ne *La Verna*; 1 ne *La Notte*; 1 ne *Il canto della tenebra*; 1 in *Scirocco (Bologna)*). Se poi si passa ad altre parole, per così dire, di tipo più generalizzante ma sempre inerenti lo stesso campo semantico, si ha il seguente quadro: „selva“ 7 occorrenze (6 ne *La Verna* e 1 in *Immagini del viaggio e della montagna*); „foresta“ 4 occorrenze (tutte ne *La Verna*); „bosco“ 1 occorrenza (*La Verna*). Particolarmente interessante è il quadro che emerge se si analizzano poi alcune tipologie arboree: „abete“ 6 occorrenze (4 ne *La Notte* e 2 ne *La Verna*); „noce“ 5 occorrenze (tutte ne *La Verna*); „tiglio“ 4 occorrenze (tutte ne *La Verna*); „acacia“ 2 occorrenze (entrambe ne *La Verna*); „cipresso“ 1 occorrenza (*La Verna*); „platano“ 1 occorrenza (*La Notte*). Quadro che si può completare con altre pertinenti parole:

---

<sup>2</sup> Cfr. G. Savoca, *Concordanza dei „Canti Orfici“ di Dino Campana. Testo, Concordanza, Liste di frequenza, Indici, Premessa (Le parole, la lunga marcia)* di M. Petrucciani, Firenze, Olschki, 1999.

„foglia“ 3 occorrenze (tutte ne *La Verna*); „tronco“ 2 occorrenze (1 ne *La Notte* e 1 ne *La Verna*); „ramo“ 1 occorrenza (ne *La Verna*).

Dati numerici indubbiamente di un certo interesse e che pongono la parola „albero“ inequivocabilmente al primo posto, subito seguita tale parola da altre di tipo più generalizzante come „selva“ (7), „foresta“ (4). Ma anche a leggere il quadro delle varie tipologie di „albero“ presenti nei *Canti Orfici*, certamente colpiscono alcuni dati: „abete“ (6), „noce“ (5), „tiglio“ (4); come se Campana avesse sentito, in un certo qual senso, la necessità di procedere ad alcune significative specificazioni. Insomma, una interessante e più allargata, diversificata rete linguistica che colloca la parola „albero“ in una posizione culturalmente e simbolicamente predominante, centrale. E scendendo più nei particolari della questione, il dato che emerge significativamente con una certa evidenza è non solo l'assoluta centralità, a livello di occorrenza, della parola „albero“ (9), e del conseguente allargamento del suo campo semantico, ma anche la concentrazione che tale parola ha in una sezione come *La Verna* (6); sezione che scandisce all'interno dei *Canti Orfici*, e in una impaginazione diaristica, non solo i tempi e la valenza umana, culturale e letteraria del pellegrinaggio del Marradese al santuario francescano della Verna nel cuore del Casentino, ma anche le ragioni di una scrittura poetica, almeno a un primo impatto, decisamente più pacata, rasserenata e a tratti caratterizzata persino da un poetico candore, pensando, per esempio, a certi riuscitissimi e riposati quadri descrittivi che si incontrano appunto ne *La Verna*; quadri che non annullano certo la rugosa e sempre attiva cifra dionisiaca della scrittura campaniana; cifra che alimenta nei *Canti Orfici* un andamento decisamente più ansiogeno e tormentato.

A riprova della grande capacità della scrittura campaniana di suggerire ne *La Verna* quadri più riposati e in un certo qual senso più minimalisti, quadri capaci di disegnare situazioni di vita molto semplici e naturali, valgono i seguenti esempi: „Tre ragazze e un ciuco per la strada mulattiera che scendono. I complimenti vivaci degli stradini che riparano la via“; „Incantevolmente cristiana fu l'ospitalità dei contadini là presso. Sudato mi offersero acqua. „In un'ora arriverete alla Verna, se Dio vole.“. Una ragazza mi guardava cogli occhi neri un po' tristi, attonita sotto l'ampio cappello di paglia“. Quadri, scene, situazioni, momenti di vita sicuramente da ascrivere alla cifra più riposata e appunto apollinea della scrittura campaniana, cifra che affiora a più riprese nel tessuto dei *Canti Orfici*, prima di essere inghiottita dall'impulso più dionisiaco e irrazionale della scrittura, quello che fa declinare anche le immagini verso un esito più tormentato e tragico.

Guardando l'immagine dell'albero da questa particolare angolazione, il dato che emerge con una certa e significativa evidenza è che *La Verna*, che segna la più dichiarata adesione di Campana al tema del francescanesimo che

proprio a inizio Novecento conobbe un momento particolarmente importante, è una sezione del libro che calamita maggiormente l'attenzione del poeta verso il mondo arboreo. Prima di procedere a un'analisi più dettagliata delle varie aggregazioni semantiche che si vengono a determinare attorno alla parola „albero“, è interessante vedere la distribuzione che la parola ha nelle quattro sezioni dei *Canti Orfici*: 9 occorrenze della parola „albero“, di cui ben 6 ne *La Verna* (mentre le altre tre occorrenze si trovano distribuite rispettivamente ne *La Notte*, nei componimenti *Il canto della tenebra* e *Scirocco (Bologna)*). Ed estendendo l'osservazione a parole di campo semantico affine, ancorché di tipo più generalizzante, si ha il seguente quadro: 7 occorrenze della parola „selva“ (di cui ben 6 ne *La Verna*, mentre una sola occorrenza in *Immagini del viaggio e della montagna*); 4 occorrenze della parola „foresta“ (tutte ne *La Verna*); 1 occorrenza della parola „bosco“ (*La Verna*).

Per quanto riguarda il quadro delle varie tipologie arboree attestate nei *Canti Orfici*, anche questo quadro pende significativamente, tranne una sola eccezione, a favore della sezione de *La Verna*: 6 occorrenze per la parola „abete“ (4 ne *La Notte* e 2 ne *La Verna*, da leggersi appunto come una eccezione rispetto alla centralità che una sezione come *La Verna* ha rispetto alle altre sezioni del libro campaniano); 5 per la parola „noce“ (tutte ne *La Verna*); 4 per la parola „tiglio“ (tutte ne *La Verna*); 2 per la parola „acacia“ (entrambe ne *La Verna*); 1 per la parola „cipresso“ (*La Verna*); 1 per la parola „platano“ (*La Notte*). E analizzando altri lemmi sempre direttamente legati al campo semantico arboreo, si ha il seguente quadro: 3 occorrenze per la parola „foglia“ (tutte ne *La Verna*); 2 per la parola „tronco“ (una ne *La Notte* e una ne *La Verna*); 2 per la parola „lancia“ (metaforicamente abbinata, in entrambi i casi, alla espressione: „le lance immobili degli abeti“ e quindi dichiaratamente legate quelle „armature“ al campo semantico arboreo) (entrambe ne *La Notte*); 1 occorrenza per la parola „ramo“ (*La Verna*).

Solo a leggere numericamente il quadro, si evince, in maniera molto chiara, la assoluta rilevanza di una sezione come *La Verna*. Sezione che rappresenta nella generale impaginazione dei *Canti Orfici* una sorta di tuffo, di immersione, anche per la diretta azione della lezione francescana che le fa da sfondo, negli elementi del mondo naturale, quelli che il poeta chiama gli „elementi primordiali“, e cioè l'acqua, la roccia, il vento, il cielo, il fiume, la montagna, la selva, la foresta, il bosco, con la conseguente varietà tipologica del mondo arboreo che proprio in questa sezione conosce la sua massima concentrazione linguistica ed espressiva. C'è da dire che questo intenso e quasi cercato (almeno relativamente alla sezione de *La Verna*) dialogo campaniano con la natura non avviene mai nel segno della semplice e scontata dimensione idillica o elegiaca; svolgendosi, quel dialogo, sempre per increspature, dislivelli, „stratificazioni“ (per usare una parola cara a Campana) di senso, là dove il

francescanesimo campaniano rappresenta una dimensione non semplicemente di arrivo, di approdo, ma piuttosto di ricerca, di partenza, di messa a fuoco di un simbolismo tutto naturale, e dove l'immagine dell'„albero“ (immagine davvero trainante di tutta la complessa rete arborea che si dirama nei *Canti Orfici*) campeggia, da un punto di vista anche numerico (in assoluto è la parola più richiamata), come indicatore stilistico e culturale di fondo, sia pure con quelle significative articolazioni che muovono un così denso e sfaccettato simbolismo.

Sulla base di questi presupposti, è inevitabile partire, vista la assoluta rilevanza strategica, dalla parola „albero“, là dove lo stesso primo richiamo della parola, quello che si legge nella sezione di apertura dei *Canti Orfici* e cioè *La Notte*, ha a che fare con una dimensione profonda e in un certo senso anche „cristiana“ della vita, assumendo, relativamente alla poetica campaniana, questo indicatore „cristiano“ con estrema cautela. Certo si è che la poetica del Marradese risulta profondamente e sinceramente pervasa di una concezione cristiana e francescana della vita, leggibile, e non a caso proprio ne *La Verna*, nella rappresentazione di quel „paesaggio cristiano“ segnato da „croci inclinate dal vento“ („21 Settembre (presso la Verna)“): „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“. Immagine, dunque, di un cristianesimo autentico, sincero, vero, un cristianesimo delle origini straordinariamente incastonato in uno scenario tutto naturale, e dove la vibrante e sempre irrisolta domanda dell'uomo sul mistero della vita si tinge di connotazioni antiche, sulla linea di quella straordinaria quanto rivoluzionaria lezione di umanità e di vita che San Francesco ha donato, come un prezioso, inimitabile e sempre attuale testamento morale, all'uomo. Ecco perché l'orfica, accesa e quasi „combustionata“ (per riprendere un tratto della moderna pittura di Aldo Burri) poesia di Campana, dove appunto le „combustioni“ aprono improvvise voragini di senso (di qui le tante *crucis* interpretative ancora irrisolte), con effetti, a dir poco devastanti, sulla normale catena grammaticale e sintattica del discorso poetico, a tratti sembra rasserinarsi, pacificarsi, quasi contenendo quella punta di tormento, di tragedia, che pure agita la scrittura; scrittura che ritrova una profonda consonanza proprio con la lezione francescana, lezione che non a caso ispira una sezione come *La Verna* dove certi elementi naturali (l'„albero“ su tutti) giocano un ruolo assolutamente essenziale.

Che l'immagine dell'albero giochi un ruolo così centrale e decisivo proprio in una sezione come *La Verna*, crediamo che questo abbia a che fare con la declinazione cristiana di tale immagine, ricordando, per esempio, il valore altamente simbolico che l'„albero della vita“ ha nella stessa iconografia cristiana. Si legge, infatti, alla voce „Albero“ nel *Lessico di iconografia cristiana* di

Gerd Heinz-Mohr: „La ricchezza di riferimenti simbolici offerti dall’a. è molto evidente. Esso ha infatti, come l’uomo, una figura verticale che indica il cielo e personifica, nella sua forza vitale perennemente rinnovata, la vittoria costante sulla morte. Il suo ciclo annuo, il suo visibile morire e rinascere, la ricchezza di foglie, fiori, e frutti, e infine il suo ritorno a una apparente sterilità, offrono molte analogie con la vita e la morte, il fiorire e il dare o rifiutare frutti dell’essere umano”<sup>3</sup>. E non dimenticando poi, in questo percorso simbolico e anche religioso dell’immagine dell’„albero“, l’„albero del paradiso terrestre“, chiamato anche nel *Genesi* della scienza del bene e del male (Gn 2,9.17).

Così inteso, l’„albero“ rientra perfettamente nello schema poetico campaniano, là dove appunto l’alternanza continua e quasi necessaria di vita e di morte, per effetto anche del registro orfico della scrittura che vive fisiologicamente di questo movimento, è condizione assolutamente imprescindibile della stessa scrittura dei *Canti Orfici*. „Albero“ già richiamato non a caso da Campana proprio nella parte finale del primo movimento de *La Notte*, là dove la stessa geografia simbolica del libro si apre, significativa anticipazione dell’atmosfera di un testo sudamericano come *Pampa*, che si trova all’interno della sezione *Varie e frammenti* (l’ultima sezione del libro), alla dimensione iniziatica e appunto rituale, là dove richiama la Pampa argentina („dolci come il vento senza parole della Pampa che sommerge“). Condizione iniziatica che annulla appunto la parola, o meglio ancora il suo normale registro comunicativo, alimentando di conseguenza una intensa rete analogica, e che fa sì che la parola sprofondi verso la zona dell’„albero della vita“, per una autentica ricerca di significato della vita che in Campana emerge nei momenti più ingorgati e magmatici della sua scrittura: „A un tratto la fanciulla liberata esalò la sua giovinezza, languida nella sua grazia selvaggia, gli occhi dolci e acuti come un gorgo. Sulle spalle della bella selvaggia si illanguidì la grazia all’ombra dei capelli fluidi e la chioma augusta dell’albero della vita si tramò nella sosta sul terreno nudo invitando le chitarre il lontano sonno“. Campana imposta, dunque, in termini iniziatici e dunque altamente evocativi un parallelismo tra la figura femminile e un elemento del paesaggio, per effetto di una visione strutturale del paesaggio, visto non più come semplice e decorativa cornice, ma puntuale ed efficace espressione, cassa di risonanza di una condizione sempre più profonda e problematica del vivere.

E a dimostrazione di come Campana innesti questa particolare e tutta moderna visione del paesaggio su una materia poetica dai tratti fortemente iniziatici, quasi a voler dissipare l’equivoco retorico di fondo sul paesaggio, c’è un secondo riferimento all’„albero“, quello che si legge in un testo come *Il*

---

<sup>3</sup> G. Heinz-Mohr, *Lessico di iconografia cristiana*, trad. it. di M. Fiorillo e L. Montessori, Milano, Istituto di Propaganda Libreria, 1995, p. 27.

*canto della tenebra* (il quinto della sezione *Notturni*), là dove il poeta sente la necessità di inquadrare il riferimento arboreo in una scenografia tutta „notturna“; scenografia peraltro tutta giocata sulla dimensione visiva: „Guardiamo: di già il paesaggio / Degli alberi e l'acque è notturno / Il fiume va via taciturno.....“ (vv. 21-23).

Altro interessante riferimento all'„albero“ si legge in *Scirocco (Bologna)*; testo, come si evince chiaramente dal titolo, non solo di chiara ambientazione bolognese, ma dove l'io della scrittura rivolge il proprio sguardo verso la campagna circostante: „Tutta verde la campagna intorno. Le grandi masse fumose degli alberi gravavano sui piccoli colli, la loro linea nel cielo aggiungeva un carattere di fantasia“. Alberi visti come vere e proprie personificazioni, sia pure di fantasia.

Ma è indubbiamente ne *La Verna*, la sezione „diaristica“ dei *Canti Orfici* e che racconta del pellegrinaggio campaniano al luogo francescano della Verna, che si ha il massimo di concentrazione emotiva e linguistica del tema. La fantasia di Campana è sempre felicemente ispirata nella resa delle analogie, impaginate con estrema naturalezza, semplicità, come se il poeta si lasciasse trasportare dal ritmo naturale delle cose, degli elementi: „[...] stradine solitarie tra gli alti colonnari d'alberi contente di una lieve stria di sole. ... .. finché io là giunsi indove avanti a una vastità velata di paesaggio una divina dolcezza notturna mi si discoprì nel mattino, tutto velato di chiare il verde, sfumato e digradante all'infinito: e pieno delle potenze delle sue profilate catene notturne“. Dove si vede chiaramente il bisogno campaniano di annullare persino certe presenze umane, lasciando in campo in quel particolare paesaggio solo l'io poetico, per dare più respiro, più respiro naturale, a quei filari di alberi visti come vere e proprie colonne.

Ci sono, in particolare, due quadri ne *La Verna (Ritorno)* in cui il campo semantico arboreo conosce una significativa impennata, in termini sia di frequenza di un certo lessico sia di una vera e propria resa immaginativa, là dove si viene a creare una rete particolarmente intrecciata di convergenze, sponde tematiche, stilistiche, segno indubbiamente della piena consapevolezza del progetto campaniano in questa direzione. Più precisamente, sono le parti „Monte Filetto 25 Settembre“ e „Presso Campigno (26 Settembre)“; parti, come si è detto, di massima concentrazione tematica e dove effettivamente si ha la sensazione di una ricerca poetica particolarmente mirata. Relativamente a „Monte Filetto 25 Settembre“, si legge:

Un usignolo canta tra i rami del noce. Il poggio è troppo bello sul cielo troppo azzurro. Il fiume canta bene la sua cantilena. È un'ora che guardo lo spazio laggiù e la strada a mezza costa del poggio che vi conduce. Quas-sù abitano i falchi. La pioggia leggera d'estate batteva come un ricco ac-

cordo sulle foglie del noce. Ma le foglie dell'acacia albero caro alla notte si piegavano senza rumore come un'ombra verde. L'azzurro si apre tra questi due alberi. Il noce è davanti alla finestra della mia stanza. Di notte sembra raccogliere tutta l'ombra e curvare le cupe foglie canore come una messe di canti sul tronco rotondo lattiginoso quasi umano: l'acacia sa profilarsi come un chimerico fumo. Le stelle danzavano sul poggio deserto. Nessuno viene per la strada. Mi piace dai balconi guardare la campagna deserta abitata da alberi sparsi, anima della solitudine forgiata di vento.

E ora si leggano, sempre in questa prospettiva, alcuni passaggi di „Presso Campigno (26 Settembre)“:

Per rendere il paesaggio, il paese vergine che il fiume docile a valle solo riempie del suo rumore di tremiti freschi, non basta la pittura, ci vuole l'acqua, l'elemento stesso, la melodia docile dell'acqua che si stende tra le forre all'ampia rovina del suo letto, che dolce come l'antica voce dei venti incalza verso le valli in curve regali: poiché essa è qui veramente la regina del paesaggio.

.....

Valdervé è una costa interamente alpina che scende a tratti a dirupi e getta sull'acqua il suo piedistallo come la zanna del leone. L'acqua volge con tonfi chiari e profondi lasciando l'alto scenario pastorale di grandi alberi e colline.

.....

Ecco le rocce, strati su strati, monumenti di tenacia solitaria che consolano il cuore degli uomini. 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 roccie, 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.

Citazioni che sanciscono, inequivocabilmente, la distanza di Campana da ogni tentazione idillica ed elegiaca relativamente al modo di descrivere il paesaggio, là dove si vede che l'io poetico si mette quasi da parte, affidandosi principalmente alla dimensione visiva, per permettere alla natura di rivelarsi nel suo ritmo profondo, o meglio ancora nella sua misteriosa quanto calamitante „melodia“ (per usare una parola cara a Campana). Un paesaggio naturale, specie quello efficacemente descritto in „Monte Filetto 25 Settembre“, mosso, incre-

spato, soprattutto a più piani, attraversato da quel canto che l'usignolo, in apertura di quadro, propaga generosamente „tra i rami del noce“, contaminando quel „canto“ di altri „canti“, come, per esempio, il fiume che finisce per cantare „bene la sua cantilena“. Canto, anche questo, che introduce verso quell'atmosfera iniziatica che se è vero che ne *La Verna* risulta complessivamente meno marcata, non vuol dire però che non ci sia come sottofondo funzionale alla scrittura.

A guardar bene, è un po' tutta la natura ad assumere su di sé quel „ricco accordo“ che la pioggia produce „sulle foglie del noce“, le cui foglie sono già diverse, a conferma del fatto che Campana tende continuamente alla specificazione delle immagini, da quelle dell'„acacia“; „albero caro alla notte“ e quindi completamente immerso nella condizione segreta e quasi implosiva della scrittura, e le cui „foglie“ non producono più nella loro resistenza quell'„accordo“, quel particolare timbro sonoro, piegandosi „senza rumore come un'ombra verde“, quasi misteriosamente inghiottite da quella particolare e sempre inseguita condizione. È l'„ombra“ ad attutire quel variato pentagramma musicale, a distendere sulla scrittura un senso quasi ovattato, acusticamente sordo. „Ombra“ che lotta sempre nella scrittura campaniana con la „luce“, con il momento, per così dire, più defatigante e riposato delle stesse immagini. In questo caso, sono gli „alberi“ a fare da cornice a una apertura, quasi di timbro leopardiano, di „azzurro“ („L'azzurro si apre tra questi due alberi“). „Alberi“, dunque, come sentinelle di un bisogno di apertura e quasi di liberazione che interviene sempre nei momenti di maggiore sprofondamento e ingorgo della scrittura campaniana.

Se sulle „foglie“ quella variazione di senso musicale è possibile e percepita (le „foglie del noce“ producono un „ricco accordo“, mentre quelle dell'„acacia“ attutiscono quella ricerca di accordo), sugli „alberi“ quella iniziale distinzione non sembra più reggere, là dove la cifra „notturna“ della scrittura attira a sé sia il „noce“ sia l'„acacia“, e la stessa „acacia“, inizialmente „albero caro alla notte“, verso la fine del quadro „sa profilarsi come un chimerico fumo“, in un dissolvimento che riesce a superare, sia pure per un attimo, il denso e materico gorgo notturno.

C'è poi un altro importante indicatore culturale e stilistico del gioco di personificazione che Campana proietta significativamente sull'„albero“. Nella parte conclusiva del quadro „Monte Filetto 25 Settembre“, dopo una prima parte interamente contrassegnata da una soggettività di segno naturale (l'usignolo, i rami del noce, le foglie del noce, le foglie dell'acacia), torna in campo, sia pure con una certa discrezione, l'io poetico, un io che guarda, che osserva (quasi a non voler rovinare quell'insegnamento della natura), in una solitudine non più sentita drammaticamente, la campagna circostante; campagna „deserta abitata da alberi sparsi, anima della solitudine forgiata di vento“. Che

è l'unico modo per familiarizzare con una solitudine non più disperata, drammatica, ma accettata come condizione naturale.

Relativamente poi alla citazione che riguarda Valdervé, „un luogo – come ebbe a dichiarare il poeta nel manicomio di Castel Pulci al dott. Carlo Pariani – di montagna presso Marradi“<sup>4</sup>, mentre l'io poetico si trova sulla strada di ritorno dal pellegrinaggio alla Verna, gli „alberi“, come anche le colline, si inscrivono, sia pure per una breve parentesi, in un „alto scenario pastorale“; scenario dove la fantasia arborea di Campana sembra galleggiare, conoscere un momento quasi di sospensione, prima che le „rocce“, „strati su strati“ (in una costruzione di segno cubistico), si pongano come „monumenti di tenacia solitaria che consolano il cuore degli uomini“, per effetto di quelle „profondità della terra“ che riprendono con tenacia la loro pervasiva azione sul paesaggio. Ma c'è anche, sempre nello stesso quadro, l'„ombra degli alberi della casa paterna“, e dunque un „albero“ chiamato da Campana a delimitare un ambito affettivamente più familiare, nel segno cioè di un'accoglienza sincera e aperta, appunto quella che racconta (e il riferimento al quadro *Il figliol prodigo* di Johann Liss ce lo dice chiaramente) la parabola antica e piena di amore del figliuol prodigo, del figlio che torna a casa dopo un lungo peregrinare; parabola che sembra dettare alla scrittura di Campana un ritmo, un fraseggio naturale, quasi a voler attutire nella semplicità evocativa del quadro la dolorosa ferita del distacco, della assenza.

Proseguendo l'analisi delle varie tipologie arboree presenti nei *Canti Orfici*, un discorso a parte merita senz'altro la parola „abete“, non foss'altro perché è la tipologia arborea con il maggior numero di occorrenze (6 per la precisazione), così suddivise: 4 ne *La Notte* e 2 ne *La Verna*. Tra l'altro, la parola „abete“ costituisce una vera e propria eccezione rispetto ad altre tipologie arboree presenti nei *Canti Orfici*, e in considerazione anche del fatto che *La Verna* è la sezione di punta relativamente alla presenza delle varie tipologie arboree. La parola „abete“ ha infatti la maggiore concentrazione numerica in una sezione come *La Notte* (ribaltando, in questo caso, la assoluta centralità numerica di una sezione come *La Verna*), la sezione indubbiamente più accesa, tormentata e di timbro più dichiaratamente orfico dei *Canti Orfici*. Più precisamente, si è all'interno del quattordicesimo stolloncino de *La Notte* (quello che inizia significativamente con „Faust era giovane e bello“), e dove il registro visionario della scrittura campaniana gioca a creare un significativo gioco di risponderne tra l'io poetico e il personaggio di Faust; personaggio, quest'ultimo, che sembra riassumere splendidamente i connotati dello stesso io poetico („bello di tormento, inquieto pallido assetato errante dietro le larve del mistero“), e dove

---

<sup>4</sup> Cfr. C. Pariani, *Vita non romanziata di Dino Campana. Con un'appendice di lettere e testimonianze*, a cura di C. Ortesta, Milano, Guanda, 1978, p. 54.

la stessa visionarietà campaniana sembra conoscere una felice impennata evocativa proprio nelle immagini delle „bianche cattedrali“ viste „levarsi congerie enorme di fede e di sogno colle mille punte nel cielo“. Visionarietà, si badi, tutta di segno verticale, richiamando anche in questo movimento la stilizzata immagine dell'albero; visionarietà capace di evocare, nella frenetica incandescenza della scrittura, quale quella che informa una sezione come *La Notte*, un paesaggio alpino:

Tutto era mistero per la mia fede, la mia vita era tutta „un'ansia del segreto delle stelle, tutta un chinarsi sull'abisso“. Ero bello di tormento, inquieto pallido assetato errante dietro le larve del mistero. 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 e 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.

Quegli „abeti“, tipologia arborea che più di altre sembra adattarsi alla densa visionarietà della scrittura campaniana de *La Notte*, e simboli comunque sia, quegli „abeti“, di una verticalità, di una tensione verso l'alto, verso il mistero, poco dopo si trasformano in guerrieri, in guardiani, in custodi di un mondo naturale che il poeta avverte sempre più minacciato, assalito, e proprio per questo, quegli „alberi“, visionariamente trasfigurati in „guerrieri“, „soldati“, „difensori“. Ecco perché, dopo che il „torrente“ gli ha raccontato „oscuramente la storia“, il poeta vede quegli stessi „abeti“, forse passando attraverso un certo filtro dannunziano (*Villa Chigi* IV, 4–6), ergersi come guerrieri:

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.

Quelle „lance immobili degli abeti“ (sintagma ripetuto per ben due volte nel giro di poche righe) esprimono qualcosa di minaccioso, di incombente, un mondo naturale che sembra chiudersi decisamente sulla difensiva.

Dimensione che torna anche negli altri due riferimenti alla parola „abete“ che si leggono ne *La Verna*. Il primo, se si vuole, forse meno pronunciato e più allusivo („La sera scende dalla cresta alpina e si accoglie nel seno verde degli abeti“), dove appunto quel verbo „si accoglie“ inteso come „si raccoglie“ mostra chiaramente il carattere difensivo di quegli „abeti“; il secondo decisa-

mente più esplicito e dunque più in linea con il percorso più difensivo, non foss'altro per quegli „abeti“ visti come „lancie“, de *La Notte* („Su la costa lontana traluce la linea vittoriosa dei giovani abeti, l'avanguardia dei giganti giovanetti serrati in battaglia, felici nel sole lungo la lunga costa torrenziale“). Atmosfera decisamente più cupa che riverbera sulla pagina la seguente espressione, anch'essa simbolicamente e felicemente avvitata attorno al campo semantico arboreo: „In fondo, nel frusciar delle nere selve sempre più avanti accampanti lo scoglio enorme che si ripiega grottesco su sé stesso, pachiderma a quattro zampe sotto la massa oscura: la Verna. E varco e varco“. Atmosfera tutta allusiva di un profondo, oscuro e misterioso senso grottesco quasi compresso in quel paesaggio naturale e capace di risolvere tutta quella dimensione profonda in minacciose figurazioni animalesche; atmosfera che Campana tenta di risolvere, di alleggerire con quel verbo „varcare“ di chiara ascendenza nietzscheana, quasi a voler arginare con il „varcare“ la profonda, minacciosa e dionisiaca forza.

Che anche ne *La Verna*, la sezione di gran lunga vincente sulle altre (in particolare su *La Notte*) relativamente alla presenza di un certo lessico e immaginario arboreo, persista un certo sottofondo più antico e misterioso, è dato da ben 6 occorrenze della parola „selva“ (1 occorrenza si trova invece in *Immagini del viaggio e della montagna* della sezione *Varie e frammenti*) e di 4 occorrenze della parola „foresta“; parole entrambe simbolicamente più arcaiche e „primitive“ (per usare ancora un aggettivo caro a Campana) rispetto, per esempio, alla parola „bosco“ (1 occorrenza sempre ne *La Verna*, e sempre in una funzione molto „difensiva“): „Stia, 20 Settembre: Nell'albergo un vecchio milanese cavaliere parla dei suoi amori lontani a una signora dai capelli bianchi e dal viso di bambina. Lei calma gli spiega le stranezze del cuore: lui ancora stupisce e si affanna: qua nell'antico paese chiuso dai boschi“. Appunto: „antico paese“, „chiuso“, „difeso“ dai „boschi“.

Per quanto riguarda la parola „foresta“, la parola, a dimostrazione di una radice simbolicamente profonda e che sfiora un fondo irrazionale, è sempre ripresa, a parte una prima indicazione di titolo („Campagna, foresta della Falterona“), in un contesto emotivamente sempre molto forte e ansiogeno: „Le altissime colonne di roccia della Verna si levavano a picco grige nel crepuscolo, tutt'intorno rinchiuso dalla foresta cupa“ („21 Settembre (presso la Verna)“); e poi ancora („22 Settembre (La Verna)“): „Me ne sono andato per la foresta con un ricordo risentendo la prima ansia“; mentre un altro richiamo, decisamente meno ansiogeno, evoca certa lezione dantesca: „Riposo ora per l'ultima volta nella solitudine della foresta. Dante la sua poesia di movimento, mi torna tutta in memoria. O pellegrini, o pellegrini che pensosi andate!“. Lezione dantesca da leggersi in una duplice direzione: la *Vita Nuova* e il *Purgatorio*. E dove certamente quell'idea di una „poesia di movimento“ è segnale di

una ricerca (possibile) di salvezza. Sicuramente un certo tratto di solitudine e di pensosità persiste ne *La Verna*, ma si ha anche la sensazione che Campana, affascinato da un disegno di salvezza che quella „poesia di movimento“ riversa generosamente sulla pagina, attenui e riduca il tratto più ansiogeno e tormentato della scrittura.

Di un certo interesse anche la parola „selva“, con ben 6 occorrenze (sulle 7 complessivamente registrate nei *Canti Orfici*) ne *La Verna*, di cui ben 3 legate a un'altra tipologia arborea, e cioè il „tiglio“. Questo significativo collegamento linguistico si legge nella parte che ha per titolo „Campigna, foresta della Falterona“, frammento diaristico che crea tra l'altro una significativa e densa rete simbolica tra le parole „foresta“ (richiamata peraltro solo nel titolo del frammento diaristico), „selva“, „abete“, „tiglio“:

(Le case quadrangolari in pietra viva costruite dai Lorena restano vuote e il viale dei tigli dà un tono romantico alla solitudine dove i potenti della terra si sono fabbricate le loro dimore. La sera scende dalla cresta alpina e si accoglie nel seno verde degli abeti).

Dal viale dei tigli io guardavo accendersi una stella solitaria sullo sprone alpino e la selva antichissima addensare l'ombra e i profondi fruscii del silenzio. Dalla cresta acuta nel cielo, sopra il mistero assopito della selva io scorsi andando pel viale dei tigli la vecchia amica luna che sorgeva in nuova veste rossa di fumi di rame: e risalutai l'amica senza stupore come se le profondità selvaggie dello sprone l'attendessero levarsi dal paesaggio ignoto. Io per il viale dei tigli andavo intanto difeso dagli incanti mentre tu sorgevi e sparivi dolce amica luna, solitario e fumigante vapore sui barbari recessi. E non guardai più la tua strana faccia ma volli andare ancora a lungo pel viale se udissi la tua rossa aurora nel sospiro della vita notturna delle selve.

Brano, questo, senz'altro tra i più significativi, per il riuscito intreccio linguistico, immaginativo, simbolico, culturale di termini ascrivibili al campo semantico arboreo, là dove la stessa specificazione linguistica, così concentrata e funzionale, sembra rispondere a un discorso strutturale di fondo della scrittura campaniana, capace, anche in una sezione sostanzialmente più rasserenata come *La Verna*, di slittamenti metaforici impervi e rugosi, là dove tocca la radice profonda di un fare poetico primitivo, antico, arcaico, dando all'immagine stessa dell'„albero“ un pregnante senso evocativo, allusivo che porta fuori la parola da un ambito puramente referenziale.

La parola „selva“, oltre alla sua funzionale presenza nella succitata parte diaristica, torna altre 3 volte ne *La Verna* e sempre in compagnia di altre parole ascrivibili al campo semantico arboreo. La prima in „21 Settembre (presso la Verna)“: „Si levava la fortezza dello spirito, le enormi rocce gettate in cataste

da una legge violenta verso il cielo, pacificate dalla natura prima 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"; là dove nella stessa parte ci si imbatte nel sintagma „foresta cupa“ („Le altissime colonne di roccia della Verna si levavano a picco grige nel crepuscolo, tutt'intorno rinchiuso dalla foresta cupa“). La seconda attestazione è nel brano intitolato „22 Settembre (La Verna)“: „Un alito continuo e leggero soffia dalla selva in alto, ma non si ode né il fruscio della massa oscura né il suo fluire per gli antri“; e nello stesso brano figurano parole come „foresta“, „albero“, „noce“ (quest'ultima parola 2 volte sulle 5 totali nel senso di „legno di noce“). La terza attestazione della parola si trova nella prima parte di *Ritorno. Salgo (nello spazio, fuori del tempo)*, là dove si parla di „nere selve“, e nello stesso brano, dove peraltro si incontrano „giovani abeti“, si trova il verbo „s'inselva“ („L'ultimo asterisco della melodia della Falterona s'inselva nelle nuvole“), chiara derivazione linguistica da „selva“. Anche nell'ultima attestazione della parola „selva“, quella che si legge in *Immagini del viaggio e della montagna*, torna, proprio nel richiamo alle „selve oscure“ („Da selve oscure il torrente / Sorte ed in torpidi gorgi la chiostra di rocce / Lambe ed involge aereo cilestrino ...“) (vv. 22–24), la valenza culturalmente profonda e misteriosa della „selva“.

In una poesia a intensa gradazione iniziatica, misteriosofica, quella che decide in sostanza della particolare quanto originale impaginazione di un'opera come i *Canti Orfici*, dove appunto l'ispirazione orfica della scrittura fa sentire tutta la sua naturale inclinazione verso la categoria del dionisiaco, dionisiaco in verità mai disgiunto dall'apollineo, c'è posto anche per una articolata, interessante rete letteraria dell'„albero“, con tutte le sfaccettature di carattere linguistico, emotivo, simbolico, culturale che tale parola evoca, attestandosi, la parola „albero“, nella significativa filiera arborea dei *Canti Orfici* in una posizione di assoluto rilievo. Parola, „albero“, da cui derivano peraltro interessanti specificazioni, percorsi, nonché significative aggregazioni lessicali e semantiche, non foss'altro per quel suo collegarsi a un antico e arcaico simbolismo, quello che parla in definitiva della eterna lotta tra la vita e la morte, e che Campana assume come un tratto distintivo e ineludibile della sua scrittura. Proprio nel suo ampio quanto articolato ventaglio di proposte simboliche e culturali, la parola „albero“ rivela la fisiologica esigenza della scrittura di Campana di esperire quella non facile e assolutamente rischiosa condizione, cui la sua scrittura non sa rinunciare neanche per un attimo. In questo senso, l'„albero“ è verticalità e profondità, vita e morte, salvezza e condanna, felicità e dolore, sogno apollineo e ossessione dionisiaca, paradiso e inferno, luce e ombra, alimentando, in questa sua forsennata e sempre intrecciata dinamica, persino quella nozione del „tragico“ che è il segno della inconfondibile modernità di Campana.