

Daniela Fabiani

Dino Campana e la cultura francese degli inizi del Novecento

C'est Poètes Absolus qu'il fallait dire pour rester dans le calme [...]. Absolus par l'imagination, absolu dans l'expression¹.

Con queste parole, scritte nell'*Avant-propos* al suo volume *Les poèmes maudits* del 1884, Paul Verlaine tentava di indicare agli uomini di cultura del suo tempo, con una forza non esente da polemica, i nuovi sentieri su cui doveva inoltrarsi la poesia per un suo reale rinnovamento: autori *maudits* come Tristan Corbière, Arthur Rimbaud e lo stesso Paul Verlaine venivano considerati degli «irregolari», «des fous» per la carica ideale, propulsiva e rivoluzionaria che animava la loro creazione², forti di una concezione artistica in cui la poesia era il luogo assoluto dell'esperienza umana, l'avventura della Parola che è capace di rompere i legami con la realtà contingente per ricreare, attraverso un costante lavoro sul verso, un immaginario che rigenera e cambia la vita, secondo il noto ideale rimbaudiano.

Non è un caso perciò se proprio una poesia di Verlaine ritorna esplicitamente nell'opera di Campana: la traduzione e l'adattamento dell'ultima quartina de *Il Bacio*, poema della raccolta *Poèmes saturniens* del 1866, diventata nel testo campaniano *Io povero troviero di Parigi*³ è la testimonianza più diretta, forse, di una sensibilità artistica che l'autore italiano sentiva affine alla propria. Del resto Campana, come ha detto Papini, conosceva abbastanza

¹ Paul Verlaine, *Avant-propos* a *Les Poètes maudits*, in Id., *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p. 637.

² Cfr. Gabriele Aldo Bertozzi, *Introduzione*, in Paul Verlaine, *Les poètes maudits*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1977, p. 14.

³ Paul Verlaine, *Poèmes saturniens*, in Id., *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1962, p. 82; Dino Campana, *Canti Orfici, versi e scritti pubblicati in vita, inediti*, a cura di Sebastiano Vassalli e Carlo Fini, Milano, Tea, 1989, p. 211.

la moderna poesia francese⁴: varie altre indicazioni rimandano a Verlaine, a Rimbaud, a Baudelaire, i tre poeti innovativi per eccellenza della poesia ottocentesca d'Oltralpe; ma parimenti sappiamo, grazie alla paziente ricerca dei critici campaniani⁵, che molti di più erano i suoi «phares» francesi, per riprendere l'espressione baudelairiana: accanto ai nomi che egli stesso cita, come Maupassant e Jammes, l'arte di Nerval, di Laforgue, di Huysmans, di Verhaeren è stata variamente ritrovata nella raccolta come anche quella ben più antica di un Villon e di un Ronsard. Allo stesso tempo la raccolta documenta una conoscenza della lingua francese, forse non sempre precisa e puntuale, probabilmente mutuata anche dalla semplice oralità che egli aveva appreso e usato nei suoi vari soggiorni in terre francofone, ma certamente adeguata ad esprimere la sua vena poetica e a suggerire una linea interpretativa soggiacente o latente alla sua produzione artistica. Tuttavia, come giustamente da più parti si è detto, non si può parlare al riguardo di «modelli» precisi: le citazioni e i rimandi a questi nomi della lirica francese sono per lo più di tipo analogico, a dimostrazione e testimonianza di una pratica poetica concepita e vissuta nell'alveo di una sensibilità culturale europea che accomunava tanti artisti di questo *tournant de siècle*. Campana, lettore attento e curioso, ma soprattutto animato da un instancabile desiderio di superare «l'immortale pedanteria italiana»⁶, e forte della sua conoscenza della poesia europea, in particolare francese, non disdegna perciò di far trasparire nei suoi versi gli echi di autori a lui cari o il cui canto egli aveva particolarmente ammirato, pur se occorre dire che la sua opera mostra una personalità artistica troppo spiccata e viva per non aver ripensato e riorientato nella prospettiva del suo universo poetico idee, versi e ritmi appresi da altri autori. Egli del resto vive e scrive in quei primi anni del '900 in cui la cultura letteraria francese, ma non solo, è fortemente scossa dalla passione per vecchi fermenti, come la poesia cinquecentesca della «Pléiade», che vengono ripresi e riattualizzati, cui si unisce il fasci-

⁴ Cfr. Renato Martinoni, *Introduzione*, in Dino Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, Torino, Einaudi, 2004, p. XXI.

⁵ Si rimanda al riguardo al volume di Maura Del Serra, *L'immagine aperta. Poetica e stilistica dei «Canti Orfici»*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.

⁶ Renato Martinoni, *Introduzione*, in Dino Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, cit., p. XVII.

no per le nuove proposte delle varie avanguardie: tutto ciò contribuisce a intessere, nel nostro caso specifico tra gli uomini di cultura di Italia e Francia, una rete di relazioni e rapporti che inevitabilmente diventano un confronto artistico e contribuiscono così a creare una comune sensibilità, pur nella diversa storia culturale di ogni paese. La poesia di questi anni esprime infatti un sentire comune, un canto poetico che, modulato nelle singole personalità, manifesta un disagio, un senso di rivolta, un desiderio di novità che cristallizza sulla carta un mondo in profonda mutazione. Anche per questo le tracce «francesi» nel testo campaniano, puntualmente rilevate e registrate, al di là di qualche caso sporadico, sono per lo più accostamenti fatti per analogia, per affinità, per corrispondenza di un sentimento lirico più che per una vera e propria ripresa di temi e di versi. E in questo senso la poesia di Campana risente e si alimenta anche di quei grandi fermenti innovativi dell'inizio del '900 francese, che, pur traendo le loro origini dal fiorire delle varie poetiche della fine del XIX secolo, si nutrono di nuovi spazi e di nuovi orizzonti, cercano ritmi e temi differenti, si interrogano su una diversa funzione della creazione poetica. Dal 1895 al 1914 la poesia francese vive quella che Michel Décaudin ha chiamato, come dice il titolo del suo fondamentale saggio, *La crise des valeurs symbolistes*, aprendosi a tutti quegli «...ismi» cui le storie letterarie ci hanno abituato: *naturisme*, *humanisme*, *néo-symbolisme*, *néo-classicisme*, *Unanimisme*, *Ecole fantaisiste*, ecc. Se la breve vita di alcune di queste «cosiddette» avanguardie ci fa capire la debolezza di un'estetica concepita essenzialmente come rottura, la loro proliferazione fa invece intuire la forza propulsiva di questo impeto di novità che nel dar loro un ruolo di pura transizione nondimeno ne esprime la forza vitale.

A questa prima rimessa in discussione di una tradizione poetica cui d'altra parte aveva contribuito lo stesso Verlaine, intorno agli anni 1908/10, ne succede un'altra, ben più incisiva e determinante, che, se trova il suo apice nel futurismo, nondimeno vive di un pullulare di fermenti, di idee, di suggestioni che orientano in modo diversificato il dibattito anche teorico sull'arte poetica. Dice Décaudin:

Entre 1908 et 1911, les dilemmes de 1900 – conciliation de l'art et de la vie, du vers libre et de la tradition prosodique, de la génération de 1885

et de celle de 1895 – sont abolis dans ces attitudes nouvelles, qui impliquent une révision des valeurs esthétiques. Tandis que chemine lentement l'esprit d'avant-garde nourri par l'exemple de la peinture, un vaste reclassement s'opère à partir de 1908 dans le mouvement poétique, autour de l'idée d'un ordre nouveau dont les uns voient le secret dans la fidélité aux formes classiques, les autres dans le sens de l'expérience humaine allié aux exigences de l'art, d'autres encore dans les émotions de la vie moderne⁷.

Di questo fiorire di idee e stimoli nuovi, testimoniato dal pullulare di riviste più o meno importanti in cui si sperimenta il connubio/scontro tra vecchio e nuovo, va colto proprio il forte anelito a una innovazione di fronte a uno status dell'arte apparentemente asfittico, in cui tuttavia restava ben presente nella mente di tutti il valore assoluto del fare poetico, concepito dalla maggior parte degli artisti non più nel senso mallarmeiano del termine come un assoluto fine a se stesso, ma come il canto perfetto, puro, di una realtà in mutazione.

Ora, la personalità inquieta di Campana ci induce a pensare che massima fosse la sua attenzione a quanto di nuovo si agitava nel mondo letterario d'Oltralpe e che quindi, per conoscenza diretta o indiretta, molti di quei fermenti gli fossero noti anche perché analogie ed affinità emergono in modo chiaro nella sua poesia. Nel tentativo di esplicitarne alcune, forse meno sottolintate fino ad ora, vorrei partire anzitutto dal titolo della raccolta campaniana, *Canti Orfici*, su cui molto è già stato detto ma su cui a mio avviso vale la pena soffermarsi ancora per ulteriori riflessioni. Il richiamo ad Orfeo, e quindi ad una poesia originaria, divina e misteriosa, cioè ispirata, è evidente così come lo è il riferimento alle «più recenti correnti di cultura»⁸ che nello specifico ha giustamente fatto pensare all'idea enucleata da Apollinaire inizialmente in una conferenza tenuta nel 1912 all'esposizione della «Section d'Or» e in parte confluita nei suoi *Peintres cubistes* del 1913. Qui Apollinaire, riferendosi all'arte cubista, aveva scritto che essa è

[...] l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés à la réalité visuelle, mais entièrement créés par l'artiste et

⁷ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*, Genève-Paris, Slatkine, 1981, p. 275.

⁸ Fiorenza Ceragioli, Introduzione e commento, in Dino Campana, *Canti Orfici*, Milano, BUR, 2002, p. 13.

doués par lui d'une puissante réalité. Les oeuvres des artistes orphiques doivent présenter simultanément un agrément esthétique pur, une construction qui tombe sous les sens et une signification sublime, c'est-à-dire le sujet. C'est de l'art pur⁹.

Gli artisti orfici, quindi, nella visione di Apollinaire, concepiscono la creazione artistica come l'espressione di un io capace di dar vita ad un universo sensoriale a tutto campo ma rigorosamente costruito, tale da procurare un godimento estetico perfetto. Nel riferimento all'arte pittorica, Apollinaire si riferiva essenzialmente ai quadri di Robert Delaunay di cui aveva in particolare apprezzato quelle tele così apertamente innovative quali la serie de *La Fenêtre* e de *La Tour Eiffel*: la sua pittura è una combinazione di piani e di colori contrastanti che dà l'impressione di profondità e di lontananza sfruttando le sfumature cromatiche e facendo prevalere l'aspetto luminoso che permette di delineare la plasticità degli elementi materiali pur se a volte evanescenti. E questa, secondo Apollinaire, è arte pura perché determina il piacere del nostro potere visivo, perché senza appoggiarsi su nessuna convenzione artistica crea il sublime¹⁰. Ora, nelle sue *Chroniques d'art* Apollinaire era solito legare il suo giudizio pittorico alla parallela espressione letteraria: nel caso specifico egli lega l'orfismo al nuovo movimento poetico, cui egli stesso aveva aderito, che viene comunemente chiamato *dramatisme*: «Parallèlement, le nouveau mouvement poétique que nous connaissons en France sous le nom de "dramatisme" s'élève vers ce lyrisme concret, direct, auquel des auteurs descriptifs ne sauraient atteindre»¹¹. Il movimento poetico cui rimanda Apollinaire è il gruppo dal nome omonimo creato nel 1912 da vari poeti, tra cui Apollinaire stesso, la cui estetica è stata presentata dal fondatore, Henri-Martin Barzun, nel suo volume *L'ère du drame*¹² e sempre nello stesso anno riproposta attraverso la rivista «Poème et Drame». Ma cos'è il *dramatisme*? È un canto individuale che nel suo esprimersi si unisce al canto universale, col-

⁹ Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, in Id., *Œuvres en prose complètes*, t. II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1991, pp. 16-17.

¹⁰ Cfr. Id., *Chroniques d'art*, Textes réunis par Louis-Charles Breunig, Paris, Gallimard, 1960, p. 275.

¹¹ *Ibid.*

¹² Henri-Martin Barzun, *L'ère du drame*, Paris, Figuière, 1912.

lettivo di tutti gli uomini ed acquisisce così l'ampiezza polifonica di un canto molteplice, più intenso, che utilizza tutte le modalità espressive; scrive Barzun: «Ainsi les ordres psychologiques, fondamentaux, à l'état de voix et de présences poétiques simultanées, dramatisent l'oeuvre; ainsi le poème devient drame par l'innombrable conflit entre l'individuel et l'universel»¹³.

Il *dramatisme* cioè riconduce anche la creazione poetica a quel principio di simultaneismo di visione proposto dai pittori del tempo:

De même que les peintres projettent simultanément par la couleur les sept secrets du prisme [...] que les sculpteurs découvrent à la vision les faces simultanées de la matière polymorphe, il appartient au poète de rendre simultanément, donc dramatiquement, telles qu'elles sont perçues dans la vie, les différentes impressions des sens¹⁴.

Su questo si fonda d'altra parte la vera rivoluzione anche tecnica del movimento *dramatiste* che tenta di restituire attraverso la versificazione, diversamente dalla pratica poetica ad esso contemporanea, una densità maggiore in cui ciò che conta è la polifonia dell'insieme realizzata però dall'incontro/scontro del singolo con la realtà per cui la poesia è, come dice sempre Barzun, «[...] un art entièrement nouveau, non plus successif, [...] mais plastique, c'est-à-dire formé d'un plasma, d'un corps ayant des dimensions autres que la seule longueur, c'est-à-dire des volumes, des masses, de la profondeur»¹⁵. Quindi, l'idea di simultaneità, di poesia aperta a tutte le voci del mondo e di conseguenza capace di esprimere la drammaticità del reale, diventa il punto di forza di un movimento che, pur se ebbe vita breve, servì da momento di transizione per la creazione artistica in quanto riuscì a suscitare in ambito letterario un interesse e un dibattito attorno a temi e tecniche compositive in quel momento appannaggio dei soli pittori. Rispetto a un'estetica futurista che pure aveva cercato di abbracciare e penetrare tutti gli aspetti della realtà privilegiando però gli elementi estremi della modernità e negando il valore del 'genio' a vantaggio della 'folla', come scrisse Benedetto Croce nel 1918¹⁶, e ponen-

¹³ Cit. in Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*, cit., p. 477.

¹⁴ *Ibid.*, p. 478.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Cit. in Mario Richter, *Apollinaire. Il rinnovamento della scrittura poetica all'inizio del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 352.

dosi perciò essenzialmente come forma di rottura netta con il passato, il *dramatisme* si pone invece come forma di passaggio tra il vecchio e il nuovo, tentando di coniugare e sintetizzare nella sua proposta le suggestioni naturaliste, quelle dei neo-simbolisti e degli unanimisti, e i nuovi impulsi per una rivoluzione poetica vera e propria nel senso indicato dai futuristi.

L'estetica *dramatiste* in quanto tale probabilmente non fu mai conosciuta direttamente da Campana ma solo per il tramite della ben nota divulgazione che ne fece Apollinaire attraverso il termine di «orfismo» o poesia orfica e delle relative ripercussioni che se ne ebbero anche in Italia, soprattutto grazie all'ambiente fiorentino tramite Ardengo Soffici: è sorprendente comunque come questa estetica, anche nella sua ridefinizione orfica coniata da Apollinaire, trovi un riscontro immediato e diretto nella raccolta dell'autore italiano. Fermiamoci un istante a considerare la primissima sezione del testo *La Notte*: qui il ricordo genera una visione materica, la vecchia città con le sue mura e la torre, la cui pesantezza viene stemperata dal senso della lontananza e della profondità suggerito dalla prospettiva da cui la osserva il poeta; in essa i suoni, i rumori, i colori si rincorrono in un rimando continuo che contribuisce a suggerire più che a descrivere i contorni degli elementi figurativi; inoltre l'insieme, connotato lessicalmente in modo da suggerire un costante andirivieni tra vita e morte («città, rossa di mura e turrata, arsa su la pianura [...]. Archi enormemente vuoti di ponti sul fiume impaludato in magre stagnazioni plumbee»; ecc.)¹⁷, propone, come diceva Barzun, la plasticità di una realtà che apre alla visione le varie sfaccettature di una materia polimorfa, colta attraverso le diverse impressioni sensoriali. L'evidente plasticità del testo, intesa nel senso sopra detto, cioè di un corpo vivo che pulsa simultaneamente agli occhi del lettore in tutti gli elementi che lo compongono, richiama del resto alla mente le varie tele di Delaunay intitolate *La Tour Eiffel*: anche qui la visione prospettica permette un abbraccio simultaneo di tutto l'ambiente descritto, attuato attraverso contrasti e sfumature cromatiche; ma soprattutto entrambi costruiscono un insieme in cui gli elementi del reale, sapientemente combinati, sembrano annul-

¹⁷ Dino Campana, *Canti Orfici*, Introduzione e commento di Fiorenza Ceragioli, cit., p. 83.

lare progressivamente gli agganci con il reale per porre la visione in una dimensione atemporale. Anche la conclusione della prima sezione de *La Notte* si chiude su una espressione «e del tempo fu sospeso il corso» in cui, come è stato detto, «si annulla la prospettiva che separa il passato dal presente»¹⁸ e inizia quel viaggio che attraverso l'esperienza della memoria porterà la rivelazione.

La lettura di tutta questa prima sezione de *La Notte* ci presenta inoltre l'immagine di quella torre barbara che «Sopra il silenzio fatto intenso essa riviveva il suo mito lontano e selvaggio»¹⁹, e dà poi avvio all'esperienza della memoria, cioè al recupero di un passato attraverso l'arte che giunge a suscitare l'immagine della poesia²⁰. Tutto questo ci spinge ad approfondire queste prime considerazioni e a riflettere su altre possibili suggestioni francesi sempre sulla linea di quanto detto fin qui. La fama dell'estetica *drammatiste* era stata determinata, come ho già detto, non tanto dai «proclami» di Barzun quanto dalla risonanza datale da Apollinaire non solo nelle sue cronache artistiche ma anche dalla sua aperta adesione: due poesie in particolare Apollinaire pubblicò, nel 1912 e 1913, nella rivista del gruppo, *Cortège* e *Les fenêtres*, di cui l'ultima chiaramente ispirata dalla tela di Delaunay intitolata *La Fenêtre*. Pur se successivamente Apollinaire criticò apertamente Barzun accusando il suo simultaneismo di inadattabilità poetica²¹, la sua iniziale adesione contribuì alla diffusione di tale estetica di cui i due poemi sono chiaramente debitori, pur se con accenti già indicativi della sua particolare concezione poetica. In *Cortège*, pubblicata inizialmente nel 1912 in «Poème et drame» e inserita nella raccolta *Alcools* del 1913²², la visione sensoriale simultanea del poeta, modulata su un verso libero che culmina su alessandrini anch'essi liberamente proposti e chiusa con due classiche quartine a rima baciata, confluisce nella parte centrale del poema sulla mirabile creazione di una magica processione che risuscitando ombre di un passato artistico emerge dalla notte dei tempi per

¹⁸ *Ibid.*, p. 241.

¹⁹ *Ibid.*, p. 84.

²⁰ Cfr. *Ibid.*, p. 28.

²¹ Cfr. Guillaume Apollinaire, *Simultanisme-librettisme*, «Les soirées de Paris», 1914, p. 323; ora in Id., *Œuvres en prose complètes*, t. II, cit., pp. 974-79.

²² Guillaume Apollinaire, *Alcools*, in Id., *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1965, pp. 37-154.

constituire quella «tour respirante»²³ che è il poeta Apollinaire, la cui sostanza è intessuta da uomini ed elementi di un passato che in lui si rivitalizza: «Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même / Amenaient un à un les morceaux de moi-même / On me bâtit peu à peu comme on élève une tour / Les peuples s'entassaient et je parus moi-même / Qu'ont formé tous les corps et les choses humaines»²⁴. L'idea del corteo generazionale che giunge a dar forma e densificare la sua identità poetica trova un antecedente illustre nel Nerval di *Aurélia*, che Apollinaire amava in modo particolare²⁵, dove un personaggio dice: «Notre passé et notre avenir sont solidaires. Nous vivons dans notre race, et notre race vit en nous» e subito dopo esemplifica l'idea attraverso la visione di una «chaîne non interrompue d'hommes et de femmes en qui j'étais et qui étaient moi-même»²⁶. Sulla scia della stessa concezione il poeta Apollinaire sorge da questo passato luminoso e se «Rien n'est mort que ce qui n'existe pas encore / Près du passé luisant demain est incolore»²⁷, è perché il futuro non è ancora creato, come ha acutamente sottolineato Marie-Jeanne Durry:

Car le maître du Verbe a le droit de rejeter et de saisir, de préserver l'héritage et d'aller à la découverte, de brûler le périmé en préservant le séculaire et en s'ouvrant à l'invention, pour que s'illumine dans la pure clarté éternelle et universelle le génie humain que chaque poète doit à son tour engendrer ancien et neuf. Nouveau langage et passé luisant²⁸.

L'immagine del poeta/torre costruito con un passato artistico di cui l'artista è tributario, quindi come immagine del poeta che diventa l'epigono e la sintesi di una tradizione, suggerendo l'idea di una verticalità pazientemente costruita su un accumulo artistico che ha attraversato i secoli ma che ora si innalza, pura, su tutto il resto, è invece più tipica del nostro poeta: essa ritorna ne *Les fenêtres* dove, nel caleidoscopio di colori che la finestra offre allo sguardo del poeta,

²³ Così la chiama Marie-Jeanne Durry nel suo commento critico all'opera del poeta francese: *Guillaume Apollinaire. Alcools*, Paris, Sedes, 1964, t. III, p. 181.

²⁴ Guillaume Apollinaire, *Cortège*, in *Alcools*, cit., pp. 75-76.

²⁵ Cfr. Marie-Jeanne Durry, commento critico all'opera del poeta francese: *Guillaume Apollinaire. Alcools*, cit., p. 181.

²⁶ Gérard de Nerval, *Aurélia*, in Id., *Œuvres Complètes*, t. I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1966, p. 368.

²⁷ Guillaume Apollinaire, *Cortège*, cit., p. 76.

²⁸ *Ibid.*

la visione delle «Tours» e dei «Puits», anche qui metaforicamente intesi, elabora una struttura spaziale estremamente plastica e viva nell'immediata opposizione che i due elementi offrono: «Tours / Les Tours ce sont les rues / Puits / Puits ce sont les places»²⁹: torri e pozzi si dispongono su un asse verticale mentre strade e piazze appartengono ad un asse orizzontale ma la maiuscola usata per gli elementi verticali, unitamente alla loro disposizione tipografica, sollecita immediatamente ad una metaforizzazione di essi. In Apollinaire il termine «tour» fa subito venire in mente la Tour Eiffel e quel celebre verso iniziale di *Zone*, «Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bête ce matin»³⁰, in cui la torre simbolo della modernità è antropomorficamente assimilata ad una pastora circondata dal suo gregge, ma rimanda anche al piccolo componimento intitolato *Tour* che l'autore scrisse in omaggio all'omonima tela di Delaunay e che pubblicò sulla rivista «Der Sturm» nel 1913³¹ dove la «Tour» «è messa in rapporto con la circolarità del globo indicato nei suoi quattro punti cardinali e nella sua proiezione verticale sulla volta celeste»³² attraverso l'abbinamento alla «Roue», quella ruota/icona solare che per Apollinaire era il simbolo per eccellenza della creatività umana³³. Il poeta francese riproporrà poco dopo la stessa coppia di elementi nel famoso ideogramma *Lettre-Océan*, pubblicato inizialmente nel 1914 e inserito poi nell'edizione dei *Calligrammes* del 1918: la magnifica analisi di Mario Richter, dopo aver sottolineato l'implicito rimando che qui viene fatto alla Torre di Babele per cui la Torre Eiffel diventa una sorta di «amplificazione della lingua umana»³⁴, giunge a dimostrare che nel poema: «Ci troviamo di fronte, essenzialmente, alla fusione del lavoro dell'uomo (la tour Eiffel) e del sole. Due *tout* si incontrano: quello della Tour (Eiffel) e quello del sole, il *tout* della scienza tecnologica e il *tout* della poesia orficamente intesa»³⁵.

La torre quindi, simbolo privilegiato della modernità, diventa anche il luogo poetico per eccellenza: l'unione della creatività umana

²⁹ Id., *Les fenêtres*, in *Calligrammes*, in Id., *Œuvres poétiques*, cit., p. 168.

³⁰ Id., *Zone*, in *Alcools*, cit., p. 39.

³¹ Il poema è stato inserito poco dopo dallo stesso autore nella raccolta *Calligrammes*: cfr. Guillaume Apollinaire, *Tour*, in Id., *Œuvres poétiques*, cit., p. 200.

³² Mario Richter, *Apollinaire. Il rinnovamento della scrittura poetica all'inizio del Novecento*, cit., p. 124.

³³ Cfr. *Ibid.*, p. 139.

³⁴ *Ibid.*, p. 141.

³⁵ *Ibid.*, p. 146.

con l'icona solare, simbolo della perennità poetica, sancisce questa riaffermazione della attività peculiare del poeta che consiste nel creare. Apollinaire intendeva in questo modo opporsi all'idolatria dei futuristi di fronte alle macchine e alle innovazioni della società industriale: egli difendeva Orfeo, cioè il canto, anche nelle sue espressioni più antiche ed eterne, offrendogli però la possibilità di utilizzare i nuovi spazi ' lirici ' che le avanguardie avevano indicato. La 'Tour', in quanto simbolo, è una vera centrale polisemica in questo periodo: celebrata in questi stessi anni anche da poeti celebri come Leon-Paul Fargue o minori come Dorian³⁶, così come lo sarà pochi anni dopo da Cocteau nella sua pièce *Les Mariés de la Tour Eiffel* (1921), essa ritorna anche nelle poesie dell'altro celebre cantore della modernità di questi anni, Blaise Cendrars: anch'egli scrisse nel 1913 un poema, *La Tour*, in omaggio all'opera di Delaunay, in cui dopo aver enumerato le sue varie associazioni possibili, dalla croce di Cristo sino alla Torre di Babele, conclude: «Tu es tout / Tour / Dieu antique / Bête moderne / Spectre solaire / Sujet de mon poème / Tour / Tour du monde / Tour en mouvement»³⁷. In questa enumerazione, in cui la torre condensa in sé tante possibili associazioni che discendono da quel «Tu es tout» iniziale, è evidente riconoscere ancora una volta l'analogia tra la torre e la creazione artistica, capace di fondere in sé l'immobilità, la stabilità e il movimento.

Non so se la torre barbara di Campana abbia un legame diretto con questa immagine così ricorrente ai suoi tempi, specie in Apollinaire, e ancor meno è dato sapere se l'italiano conoscesse l'opera del poeta francese, pur se, come dice Martinoni nella sua introduzione alla recente edizione dei *Canti Orfici*, nelle lettere di Campana ci sono accenni molto fugaci al poeta francese³⁸: resta il fatto che la torre barbara, capace di rivivere «il suo mito lontano e selvaggio», «mitica custode dei sogni dell'adolescenza»³⁹, smaterializzata quindi del suo dato reale e vista come luogo cui tende il cammino del poeta per giungere a quella creazione artistica che dalla notte pren-

³⁶ Cfr. Pierre Bergman, «Modernolatria» et «Simultaneità», Uppsala, Svenska Bokforlaget/Bonniers, 1962, pp. 263-78.

³⁷ Cit. in Mario Richter, *Apollinaire. Il rinnovamento della scrittura all'inizio del Novecento*, cit., p. 123.

³⁸ Cfr. Renato Martinoni, *Introduzione*, in Dino Campana, *Canti Orfici e altre poesie*, cit., p. XXII.

³⁹ Dino Campana, *Canti Orfici*, Introduzione e commento di Fiorenza Ceragioli, cit., p. 84.

derà forma, la Chimera-poesia⁴⁰, si presenta come la fonte ispiratrice per eccellenza. L'itinerario di tutta questa prima sezione dei *Canti Orfici* racchiude molti temi e immagini che ritroviamo anche nel poeta d'Oltralpe: anzitutto le figure femminili, prevalentemente le ragazze di strada, «le fanciulle del mondo arido e dolce dei piaceri sterili» che possono divenire incarnazioni del sogno⁴¹ che parimenti troviamo in Apollinaire. La donna è al centro della poesia del francese che non solo dissemina le sue raccolte dei nomi delle donne da lui amate, ma anche di tutte quelle donne, dispensatrici di un godimento effimero, che egli associa spesso alle città notturne: basta citare per tutte la stupenda strofa in cui nella *Chanson du Mal-Aimé*, nel suo vagare notturno alla ricerca della donna amata, vede «Une femme lui ressemblant / C'était son regard d'inhumaine / La cicatrice à son cou nu / Sortit saoule d'une taverne / Au moment où je reconnus / La fausseté de l'amour même»⁴². In *Alcools* alle figure già note poeticamente di Salomé, della Zigana, di Loreley si aggiungono donne di strada e di taverna i cui nomi vengono scanditi di verso in verso con un andamento che ben ricorda il Villon della *Belle Heaulmière* e delle sue «filles des rues»⁴³. All'ascendente villoniano, riconosciuto dallo stesso autore⁴⁴, si accompagna anche quello ronsardiano della bellezza femminile legata alla fuga del tempo come nei poemi *La Cueillette* e *Adieux*⁴⁵: ci troviamo tuttavia di fronte ad una ripresa di temi e versi antichi comune a molti autori del tempo e quindi forse non è un caso se anche in Campana si ritrovano accenti di questo tipo, come nella poesia *In un momento*⁴⁶, in cui ritorna il ronsardiano motivo della coppia che osserva le rose sfiorire, e forse mediati per lui da un autore come Verlaine, che egli ben conosceva, come nel caso di *Io povero troviero di Parigi*.

Ma altri aspetti sembrano denotare un'analogia sensibilità artistica come quel contrasto tra vecchio e nuovo mondo descritto in

⁴⁰ Cfr. Fiorenza Ceragioli, Introduzione, in Dino Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 28.

⁴¹ Cfr. *Ibid.*, p. 27.

⁴² Guillaume Apollinaire, *Chanson du Mal-Aimé*, in *Alcools*, cit., pp. 46-47.

⁴³ Cfr. in particolare *L'Ermite* (1902) e *Les cloches* (1906), in Guillaume Apollinaire, *Alcools*, cit., pp. 100-103 e p. 114.

⁴⁴ Cfr. Jean-Baptiste Barrère, *Le regard d'Orphée ou l'échange poétique*, Paris, Sedes, 1977, p. 227.

⁴⁵ Cfr. Guillaume Apollinaire, *Il y a*, in Id., *Œuvres poétiques*, cit., p. 318 e pp. 332-34.

⁴⁶ Dino Campana, *Canti Orfici, versi e scritti pubblicati in vita, inediti*, a cura di Sebastiano Vassalli e Carlo Fini, cit., p. 222.

Viaggio a Montevideo che fa pensare a *Zone* di Apollinaire, il poema liminare di *Alcools* che il francese aggiunse all'ultimo momento alla sua raccolta, dopo aver letto *Les Pâques à New York* (1912) di Blaise Cendrars; o ancora la visione della città il cui aspetto violento e infernale si alterna alla sua bellezza quasi divina: se per Campana pensiamo a Firenze, per Apollinaire pensiamo sempre alla Parigi di *Zone* o alla Londra della *Chanson du Mal-Aimé*, per limitarci a quelle più famose: è certamente evidente l'influenza baudelairiana che si è estesa su tutta la fine del secolo ed è risorta con accenti nuovi, come nei poemi de *Les villes tentaculaires* (1896) di Verhaeren, priva tuttavia di quello *spleen* tutto metafisico che Baudelaire le aveva impresso. E ancora si potrebbe pensare alla concezione del viaggio e all'idea di creazione poetica come avventura, ben presente in entrambi gli autori, così come al cosmopolitismo che li accomunò anche personalmente nei loro vagabondaggi europei.

Ciò che comunque occorre dire a conclusione di queste considerazioni è che entrambi gli autori hanno vissuto una tensione lirica estremamente forte, animati com'erano dal desiderio di raggiungere una creazione artistica nuova anche dal punto di vista formale che sapesse unire l'intero ritmo della vita moderna alla grande lirica classica. Impregnati entrambi di quella cultura di inizio secolo che ai temi e ritmi della tradizione univa le voci provocatorie di una modernità ancora da rivelare, entrambi si presentano come le figure più tipiche di quel genio solitario, di quell'Orfeo che per la perdita dell'amata intona un canto che è anzitutto un lamento, un rimpianto, un'eterna nota malinconica su una realtà infausta. Baudelaire e Rimbaud avevano già riproposto questa immagine archetipa caricandola della densità del cantore infelice ma superiore, capace di imporsi come guida a tutti gli uomini in forza del suo genio. In questo cammino del mito originario il termine orfismo, così come viene proposto da Apollinaire e riproposto da Campana nella sua raccolta, sembra come interrompere il suo progredire poiché ciò che esso accentua è il senso di sorpresa e di meraviglia di fronte alla nuova realtà, e quindi la sua cristallizzazione in canto di un mutamento in continuo divenire. In realtà, in entrambi gli autori e al di là di ogni possibile rapporto reale ma in forza delle grandi analogie che li legano, l'orfismo in quanto tale e con esso il mito di Orfeo sembra

invece arricchirsi di un nuovo traguardo: per essi l'amore alla vita unito a quello per l'arte ha fatto sì che l'Orfeo che esce dall'Ade, nella malinconia che pur lo contraddistingue, è consapevole che solo grazie alla perdita di Euridice il suo canto può permanere e ritrovare una nuova forza; l'ombra in cui ella è racchiusa per sempre, cioè il passato, potrà trasformarsi in luce perché da essa Orfeo saprà trarre nuove note e melodie, capaci di rendere eterna la sua voce.

Apollinaire, novello Orfeo, ha saputo cogliere tutti i fermenti di novità che hanno attraversato e vivificato il suo tempo, senza mai rinnegare quella tradizione poetica che con Baudelaire era riuscita a raggiungere l'apice della sua intensità lirica; ha saputo conservare il 'vecchio', per così dire, epurato ed emendato, per trasformarlo in 'nuovo' riuscendo nel contempo a creare un lirismo tutto personale, dirompente e a volte trasgressivo, che spesso non è stato capito ma che per lui era la sola strada capace di far uscire la poesia dalle secche del suo tempo. E in questo suo percorso che ha effettivamente rinnovato la creazione poetica ha forse trovato, senza saperlo, un compagno di viaggio in Dino Campana.