

Sara Gregori

Costanza Geddes da Filicaia

Dino Campana. L'«universo mondo» dei Canti Orfici e altri studi

Firenze

Franco Cesati Editore

2018

ISBN: 978-88-7667-688-8

Definita da Boine «allucinata», l'opera di Campana conduce «per disperazioni di irrealtà» verso la «dimenticanza del mondo». Una poesia che dirompe dai confini del reale per anelare alla conoscenza universale è messa in evidenza da Costanza Geddes da Filicaia sin dal titolo del nuovo volume che si propone come bilancio della sua attività critico-letteraria, ma anche «utile strumento informativo per chi voglia accedere a una conoscenza approfondita della poetica dell'autore» (p. 11). Recuperare una visuale globale e plenaria del percorso campaniano non è certo facile impresa, come testimonia la grande quantità di eterogenea bibliografia a disposizione; la prima insidia consiste nel rischio di ripetere l'ormai canonico, magistrale, commento di Fiorenza Ceragioli. Tuttavia, sembra che Costanza Geddes da Filicaia non abbia immaginato un pubblico di esclusivi campanisti, ma, come direbbe Sanguineti, anche campanofili, allargando il saggio a prospettive didattiche con un'ampia bibliografia in nota che agevola la ricerca per chi desiderasse approfondire le questioni considerate. Va inoltre ricordato che il volume è in buona parte composto dall'accorpamento di articoli che Geddes da Filicaia ha pubblicato tra il 2003 e il 2016.

Il taglio del saggio impone una prima riflessione sul peso accordato alla biografia dell'autore in relazione alla poesia: i dati biografici si limitano a una introduzione per inquadrare la genesi dell'opera, e, finalmente, la mitografia del marradese lascia il posto alla riflessione sul testo in senso stretto. Nonostante ciò l'autrice insiste sul bagaglio culturale del poeta tutt'altro che istintivo e *naïf*, come è stato per troppo tempo considerato, e mette in luce l'interazione dinamica di esperienza e conoscenza letteraria. Geddes da Filicaia ritorna su un dato biografico rilevante solo nell'ultimo capitolo, in un paragrafo intitolato a Dino e Sibilla Aleramo: dopo aver dato conto della posizione di Bruna Conti, che crede nell'amore della donna per il poeta, in contrapposizione a quelle di Millet, Vassalli e Turchetta, l'autrice scandaglia il valore letterario del carteggio cronologicamente vicino al silente periodo a Castel Pulci e analizza le quattro poesie che Dino dedicò a Sibilla. Terminata la breve introduzione biografica si entra nei *Canti Orfici* con una prospettiva graduale: prima si indaga il titolo «misteriosofico» (p. 62), poi si ridimensiona il valore del germanico sottotitolo, che, messo tra parentesi, non vorrebbe dichiarare l'intento autobiografico dell'opera bensì uno degli «ascendenti culturali» (p. 21) di Campana. Infine, il *colophon* e i ringraziamenti a Ravagli chiudono l'analisi dei peritesti che fungono da ulteriore dato interpretativo. Il primo capitolo del libro è interamente dedicato all'opera edita dell'autore ed è diviso, come ci si aspetta, in tre sezioni: La notte, I notturni, *da La Verna in poi*. I *Canti Orfici*, opera dalla struttura «coerente e coesa» (p. 19) che non lascia spazio all'idea di frammentismo spesso associatagli, sarebbero disegnati secondo una architettura definita: alla sezione in prosa spetta il compito di presentare esplicitamente i temi per poi svilupparli in un nucleo lirico omogeneo fino a creare, nell'ultima sezione, *Varie e frammenti*, un vero prosimetro.

Il capitolo prosegue con l'analisi dei testi attraverso fitte citazioni che dimostrano la fedeltà dell'autrice alla parola di Campana: i paesaggi e le città che Montale associava alla metafisica di De Chirico, le figure umane, per lo più donne dai profili sensuali, le nudità connesse a suggestioni erotiche sono gli archetipi ossessivi che animano *La notte*, fondata su una struttura per flash cinematografici che non nasconde un dualismo di fondo e una insoddisfacente e sterile *quête* che sfocia nell'onirismo e nel mito. Che siano duplicità e aridità le chiavi di lettura volte ad aprire le porte della *Notte* è testimoniato dalle scelte lessicali di Campana: il lemma «arid-» ricorre sei volte

e spesso torna anche il lemma «ombr-». Valga questo esempio per presentare il metodo dell'autrice che si fonda su ricerche per lemmi, occorrenze – il modulo iterativo è appunto dominante negli *Orfici* – e collegamenti semantici che, direbbe lo psicocritico Mauron, aiutano a rintracciare il mito personale dell'autore.

Una scansione didatticamente utile a comprendere i *Notturni* è fornita da Maura del Serra, secondo cui i primi quattro componimenti sono caratterizzati dall'impronta dannunziana e simbolistico decadente, mentre i restanti si tingono di note crepuscolari. Nel complesso l'autrice lascia spazio a ogni testo evitando gerarchizzazioni o giudizi critici; fa eccezione il parere sulla terza sezione, la «meno efficace e, poeticamente, meno felice» (p. 37), dove i *topoi* si ripetono senza soluzioni originali e la competenza culturale del marradese si mostra con picchi esagerati, tesi a provare una conoscenza che, però, risulta artificiosa. È proprio il «funambolismo linguistico» (p. 43) della *Genova* «mediterranea» che fa asserire all'autrice che tale testo non sia tra i più riusciti.

Difficile non soffermarsi sulla visività di continiana memoria, che qui acquista un nuovo peso: le variazioni tra le tre macrosezioni dell'opera mostrano «gocce di luce» alternarsi con «oscuere sensazioni» e la prevalenza di gradazioni scure sulla tavolozza cromatica, che nella terza sezione si amplia (a dimostrazione della eterogeneità di questa). Se non fossero campiture di verde e rosso, i *Canti Orfici* potrebbero essere rappresentati dalla sfumatura cromatica del violetto, su cui insisteva Carlo Bo e che Alessandro Parronchi definisce il colore allucinatorio per eccellenza. In pittura Campana è stato accostato con ragione a Chagall e se i paratesti sono involucro ma anche strumento interpretativo dell'opera, allora *Il poeta sdraiato* che sulla copertina accoglie il lettore nel testo conduce a una riflessione critica che mi preme riportare: «siamo ancora nel punto più oscuro del viaggio dentro la propria luce e l'ombra, che in punti eccelsi si fondono in Chagall, e sfumano ai limiti di un eremo immerso nella nebbia alla fine del percorso, in Dino» (cfr. Patrizia Vicinelli, *Su Marc Chagall in contemporanea a Dino Campana. Il misfatto dell'essere in Non sempre ricordano*, a cura di Cecilia Bello Minciocchi, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 371-373).

Tornando alla cronistoria del volume, dalle lettere emerge come «il bisogno di essere stampato» di Campana lo condusse a «concentrarsi entro binari socialmente più accettabili» (p. 18) tanto che in una missiva a Papini del 25 settembre 1917 assimila sé stesso a un rospo che rischia di essere schiacciato perché fermo in mezzo alla strada, a dimostrazione di aver letto *Cento pagine di poesia* di Giovanni Papini, e quindi, ipotizza l'autrice con alcune riserve, tentare una *captatio benevolentiae* nei confronti del fiorentino.

Nel secondo capitolo Costanza Geddes da Filicaia vuole dimostrare come il passaggio dal *Più lungo giorno* agli *Orfici* sia frutto di una complessiva revisione semantica e espressiva che si chiarisce attraverso un sillogismo: se *Il più lungo giorno* –avantesto degli *Orfici* – era nato da una impronta dannunziana evidente nel titolo-citazione da *Forse che sì forse che no*, con la sua perdita Campana spiega la sconfitta del superomismo italico anti-tedesco e delle suggestioni futuriste. Una prova fortifica la validità del ragionamento: indagando le correzioni nel *Taccuino Matacotta*, l'autrice si sofferma su una lettera conservata nell'Archivio del Novecento della Sapienza di Roma, indirizzata a Sibilla Aleramo e probabilmente da datare tra il 1916 e il 1917, in cui D'Annunzio è ritratto come un «macchinista senza foco» alle prese con un volo fallimentare. Dal perimetro delle opere, l'autrice prosegue il confronto all'interno della scacchiera di componimenti che vengono spostati o cassati negli *Orfici*, per poi soffermarsi sui «dimenticati» con il fine di comprendere le motivazioni dell'esclusione. Problematica è la questione dell'eliminazione di *Giro d'Italia in bicicletta (1° arrivato al traguardo di Marradi)*, che si ritrova in una sorta di «testo parallelo» tra gli *Inediti: Traguardo*. La soluzione «tanto banale quanto concretamente determinante» (p. 71) vuole che Campana non lo ricordasse. Allora l'autrice dimostra in che modo gli *Orfici* siano il frutto di una mancanza che lascia nei lettori domande irrisolte per l'insufficienza di dati cronologici certi, e che è costitutiva del testo, nato da incompiutezze e insufficienze, come Enrico Falqui aveva ipotizzato. Infine, nel terzo capitolo si dà l'idea dell'eterogeneità del materiale che ruota intorno ai *Canti Orfici*: gli *Inediti* che Enrico Falqui pubblicò nel 1942, il già citato carteggio con la Aleramo, il *Quaderno* laboratorio che presenta temi poi maturati negli *Orfici* – le città di Firenze e Genova,

l'amore mercenario e la passione erotica, ma anche l'evocazione storico mitica. In quest'ultima parte, tutta dedicata a contaminazioni, trascrizioni indebite e ricostruzioni cronologiche, emerge l'importanza della componente filologica, predominante rispetto al giudizio critico. Se l'entrata del poeta tra gli innovatori del Novecento è sicura, l'autrice non manca, pur rapidamente, di esaminare quel «po' di coltura di pensiero veramente e vivamente moderno» che Campana era consapevole di possedere: il confronto con il viaggio esemplare di Dante nella *Commedia* funziona da cartina al tornasole del viaggio senza fine di Campana, un «povero diavolo» vicino alla «sensibilità tanto dei suoi contemporanei quanto dell'uomo del ventunesimo secolo» (p. 56). Sancisce infine la piena modernità di Campana il valore innovativo del lessico che si fissa nell'immagine della luna mentre «sorgeva nella sua vecchia vestaglia».