

CARLO VECCE

“O DIVINO PRIMITIVO”  
LEONARDO IN CAMPANA

Una delle prime occorrenze del nome di Leonardo nell'opera di Dino Campana appare ne *La Notte*, in quella sequenza che si apre con il memorabile *incipit* “Faust era giovane e bello, aveva i capelli ricciuti”, icona di bellezza adolescenziale e diabolica che emerge dall'oscurità con il sorriso e i riccioli del *San Giovanni Battista* del Louvre. Il testo, che sembra condensare l'esperienza esistenziale dell'inverno bolognese forse tra 1906 e 1907, e di una fuga verso il Nord, verso Milano, le Alpi e la Francia, lascia scorrere, in rapporto d'analogia, la visione delle cattedrali (le bianche guglie del duomo di Milano) e delle cime delle montagne “più grandi cattedrali”, dei boschi di abeti e dei torrenti, fino agli alti laghi di montagna, sui valichi alpini: “[...] salivo alle Alpi, sullo sfondo bianco delicato mistero. Laghi, lassù tra gli scogli chiare gore vegliate dal sorriso del sogno, le chiare gore i laghi estatici dell'oblio che tu Leonardo fingevi”<sup>1</sup>. Il breve accenno a Leonardo, ne *La Notte dei Canti Orfici* del 1914, era in realtà molto più ampio ne *Il più lungo giorno*, spia preziosa di un “modo campaniano di costruire l'espressione per gradi”<sup>2</sup>:

[...] su lo sfondo le Alpi un bianco delicato mistero: (forse così tu tra gli scogli chiara gora vegliata dal sorriso del sogno? forse così tu il riso di Simonetta e di Beatrice sull'acque specchianti del lago estatico dell'oblio Leonardo fingevi?) [...] // Le Alpi sullo sfondo un bianco delicato miste-

<sup>1</sup> D. Campana, *Canti Orfici*, introduzione e commento di F. Ceragioli, Vallecchi, Firenze 1985, p. 47; *La Notte*, 14, r. 44; id., *Opere. Canti Orfici. Versi e scritti sparsi pubblicati in vita. Inediti*, a cura di S. Vassalli e C. Fini, TEA, Milano 1989, p. 13; D. Campana, *Canti Orfici*, a cura di G. Grillo, Vallecchi, Firenze 1990, p. 29.

<sup>2</sup> Id., *Canti Orfici*, introduzione e commento di F. Ceragioli, cit., p. 47: nota della curatrice, che osserva anche che “il ricordo di L. nel paesaggio alpino pare riecheggiare Baudelaire”, l'inizio de *Les phares*.

ro per la verginità dei miei pensieri salivo (o immagini di sogno, chiusi occhi stanchi di amare il tuo [...] Cristo Leonardo! pallide immagini dolenti di ricordi oscuri prima che il sogno nel dolore si facesse carne!)

Le citazioni figurative che affiorano nella redazione manoscritta sembrano rinviare a diversi archetipi leonardeschi, sovrapposti e contaminati come in un *collage* cubista, e di cui Campana può avere una conoscenza diretta, o mediata dalle riproduzioni fotografiche: gli elementi tipici del paesaggio interpretato come paesaggio onirico, rocce montagne e laghi sfumati su orizzonti indefiniti e impalpabili come nell'*Annunciazione*, nella *Madonna del Garofano*, nella *Vergine delle Rocce*, nella *Sant'Anna* e nella *Gioconda*; il "sorriso del sogno" delle madonne vinciane e di Monna Lisa, che nel manoscritto diventa "il riso di Simonetta e di Beatrice", mentre i "chiusi occhi" del poeta, di fronte alle "immagini di sogno" del paesaggio alpino, sono "stanchi di amare" il volto malinconico del Cristo dell'*Ultima Cena*, forse da poco ammirato da Campana a Milano.

Che si tratti di dati visivi utilizzati in un gioco combinatorio e comunque attivi nella memoria del poeta, sembra provarlo la loro persistenza in altri testi più o meno contemporanei, come nel finale di *Scirocco (Bologna)*, dove il lago alpino diventa un laghetto di giardini pubblici bolognesi sfumato nel chiarore meridiano di uno strano scirocco invernale: "gli ultimi soffii di riflessi caldi e lontani nella grande chiarezza abbagliante e uguale quando per l'arco della porta mi inoltra nel verde e il cannone tonò mezzogiorno: solo coi passerini intorno che si commossero in breve volteggio attorno al lago Leonardesco"<sup>4</sup>. O ancora come ne *Il Russo*, ritratto di un artista

<sup>3</sup> *Il più lungo giorno*, pp. 24-25 (D. Campana, *Il più lungo giorno*, pref. di E. Falqui, ed. crit. di D. De Robertis, Vallecchi, Firenze 1973: il rinvio è alla pagina del manoscritto). Cfr. P. Cudini, *Un'idea di Campana. Percorsi e forme de "La Notte"*, in *Materiali per Dino Campana*, a cura di P. Cudini, Maria Pacini Fazzi, Lucca 1986, pp. 63-107 (= p. 94): il riferimento a Leonardo si dilata nei *Canti Orfici* "nella maggiore indeterminazione e vastità del plurale".

<sup>4</sup> D. Campana, *Canti Orfici*, introduzione e commento di F. Ceragioli, cit., p. 290, r. 75; id., *Opere*, a cura di S. Vassalli e C. Fini, cit., p. 86; id., *Canti Orfici*, a cura di G. Grillo, cit., p. 265. L'identificazione del "lago leonardesco" è resa possibile da una testimonianza resa negli anni Venti da Campana al dottor Carlo Pariani: "ricorda Leonardo, resta fuori Porta Santo Stefano, nei giardini pubblici" (C. Pariani, *Vite non romanzate, di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*, Vallecchi, Firenze 1938, p. 77).

russo compagno di cella di Campana in Belgio (intorno al 1907), i cui bozzetti fanno scattare la memoria dei ritratti di Leonardo: "Un suo ritratto di delinquente, un insensato, severo nei suoi abiti eleganti, la testa portata alta con dignità animale: un altro, un sorriso, l'immagine di un sorriso ritratta a memoria, la testa della fanciulla d'Este. Poi teste di contadini russi teste barbute, teste, teste, ancora teste"<sup>5</sup>. Anni dopo, il poeta rivelerà al medico Pariani il senso dell'accenno alla "fanciulla d'Este": "è un quadro di Leonardo da Vinci, Beatrice d'Este"<sup>6</sup>. È esattamente uno dei tasselli della sequenza de *La Notte ne Il più lungo giorno*, "il riso di Simonetta e di Beatrice", che lascia intuire una non banale conoscenza di opere minori, che Campana poteva aver visto a Milano. Beatrice è infatti identificabile con il ritratto di donna detta *La dama dalla reticella di perle*, alla Pinacoteca Ambrosiana, allora creduta Beatrice d'Este, sposa di Ludovico il Moro e duchessa di Milano, e tradizionalmente attribuita dal Seicento a Leonardo; un'opinione ancora seguita a fine Ottocento e inizio Novecento da parte della critica vinciana (Müntz, Beltrami, Bode), ma già contraddetta dal Morelli, e in seguito (in favore di Ambrogio De Predis o di altro leonardesco) dalla critica novecentesca (Seidlitz, Bodmer, Berenson, Poggi, Malaguzzi Valeri, Suida, Longhi, Adolfo Venturi, De Rinaldis e Castelfranco). Colpisce, nel ricordo campaniano, il rilievo dato al sorriso, che invece nella donna, ritratta di profilo, su fondo scuro, è appena percettibile nello scatto delle labbra carnose: un dettaglio che, interiorizzato e amplificato da Campana, diventa la cifra più significativa dell'immagine, "un sorriso ritratto a memoria", un altro elemento di scomposizione (come nei ritratti della pittura cubista) inserito in una catena analogica che permette lo scandaloso passaggio dal profilo della testa animalesca del delinquente insensato al profilo sensuale di Beatrice.

L'incontro di Campana con Leonardo non si esauriva solo nell'incontro diretto con la sua opera figurativa (autentica o apocrifa), ma passava naturalmente anche attraverso la mediazione del leonardismo simbolista e decadente della seconda metà dell'Ottocento, e dell'inizio Novecento, da Pater a Wilde, e soprattutto del mito di

<sup>5</sup> Id., *Canti Orfici*, introduzione e commento di F. Ceragioli, cit., p. 162, rr. 58-59; id., *Canti Orfici*, a cura di G. Grillo, cit., p. 243.

<sup>6</sup> C. Pariani, *Vite non romanzate, di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*, cit., p. 74.

Leonardo nella cultura fiorentina contemporanea, tale da consacrare programmaticamente lo stesso titolo della rivista "Leonardo" (1903-1906): mito del superuomo e del precursore geniale della civiltà tecnologica, ma anche grande iniziato, depositario di un sapere ermetico, intermediario tra il divino e l'umano, superatore della stessa modernità<sup>7</sup>.

Come è noto, in *Firenze* i brani di apertura e chiusura sono vere citazioni testuali da d'Annunzio e Merezkowskij:

*Fiorenza giglio di potenza virgulto primaverile.* Le mattine di primavera sull'Arno. La grazia degli adolescenti (che non è grazia al mondo che vinca tua grazia d'Aprile), vivo vergine continuo alito, fresco che vivifica i marmi e fa nascere Venere Botticelliana. [...] Serenata sui Lungarni. M'investe un soffio stanco dalle colline fiorentine: porta un profumo di corolle smorte, misto a un odor di lacche e di vernici di pitture antiche, percettibile appena (Mereszkowski)<sup>8</sup>.

o Fiorenza, o Fiorenza,  
giglio di potenza  
virgulto primaverile;  
e certo non è grazia alcuna  
che vinca tua grazia d'aprile<sup>9</sup>

E Leonardo notò come ogni città, alla stessa guisa che ogni persona, abbia un profumo suo proprio particolare; e gli parve che Firenze esalasse odor di polvere bagnata, come le iridi delle smorte corolle, misto a odor di lacche e di vernici di pitture antiche, percettibile a pena<sup>10</sup>.

Le citazioni erano facilmente riconoscibili dal lettore contemporaneo. Il romanziere russo Dimitrij Merezkowskij, con la sua trilo-

<sup>7</sup> C. Galimberti, *Dino Campana*, Mursia, Milano 1967, p. 53; S. Gentili, *Trionfo e crisi del modello dannunziano. "Il Marzocco"*, Angelo Conti, Dino Campana, Vallecchi, Firenze 1981; S. Migliore, *Tra Hermes e Prometeo: il mito di Leonardo nel Decadentismo europeo*, Olschki, Firenze 1994, pp. 210-20.

<sup>8</sup> D. Campana, *Canti Orfici*, introduzione e commento di F. Ceragioli, cit., pp. 193-197; id., *Canti Orfici*, a cura di G. Grillo, cit., p. 162. Sempre al Pariani Campana dichiarò: "il nome di Mereszkowski lo misi perché prendo da lui quell'ultime immagini" (C. Pariani, *Vite non romanizzate...*, cit., p. 68). Cfr. C. Galimberti, *Dino Campana*, cit., p. 42.

<sup>9</sup> G. d'Annunzio, *Laudi, Alcyone* (1903), *Ditirambo I*, vv. 113-17.

<sup>10</sup> D. Merezkowskij, *La resurrezione degli dèi*, trad. it. di N. Romanowsky, Treves, Milano 1901, vol. III, p. 98 (edd. successive: 1908, 1913). Cfr. C. Galimberti, *Dino Campana*, cit., p. 87.

gia intitolata *La resurrezione degli dèi*, si era imposto come uno degli autori più letti e tradotti in Europa, contribuendo alla diffusione del mito leonardesco con il volume dedicato a Leonardo, biografia romanzata all'inizio basata sulla solida base documentaria ed erudita dell'Uzielli, e poi potente e creativo ritratto della figura ideale del mago moderno, divino e diabolico allo stesso tempo. Un libro amato dunque da Campana, ma anche da Freud, che se ne servì per il suo celebre saggio sul ricordo d'infanzia di Leonardo nel 1910<sup>11</sup>. Di più, il brano citato da Campana è tratto dalla parte dell'opera dedicata a Monna Lisa, un vero romanzo nel romanzo, in cui Merezkowskij ricostruisce idealmente la genesi magico-alchemica del ritratto e la vita e la morte della donna, sintesi dell'enorme tradizione interpretativa e critica del XIX secolo, che vedeva nel ritratto l'incarnazione di un'entità mitica e soprannaturale, la sfinge, la chimera, l'androgino, l'ermafrodito: "quasi Monna Lisa fosse non una persona vivente [...] ma un essere soprannaturale, una fantasima evocata dal regno de' morti per virtù di magiche arti, una paurosa visione d'altri tempi", "fulgida visione eterea, più vetusta della sua mortale giovinezza dell'antichissime roccie di basalto vagamente accennate sullo sfondo della tela"<sup>12</sup>.

L'emersione di Monna Lisa dalle rocce del paesaggio, come dagli "scogli" alpini de *La Notte*, è la stessa che dirige l'apparizione de *La Chimera*, in cui ritornano tutti gli elementi figurativi identificati da Campana come "leonardeschi": il pallore, il sorriso, la fusione degli opposti, la voluttà e il dolore, la "fanciulla esangue" e la "linea di sangue / nel cerchio delle labbra sinuose", la verginità e il mistero, sullo sfondo onnipresente delle "bianche roccie":

Non so se tra roccie il tuo pallido  
viso m'apparve, o sorriso  
di lontananze ignote  
fosti, la china eburnea  
fronte fulgente o giovine  
suora de la Gioconda:

<sup>11</sup> S. Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, Franz Denticke, Leipzig und Wien 1910 (trad. it. in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol. I, *Leonardo e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1969, pp. 73-158).

<sup>12</sup> D. Merezkowskij, *La resurrezione degli dèi*, cit., pp. 71 e 130. Cfr. C. Galimberti, *Dino Campana*, cit., p. 87.

o delle primavere  
spente, per i tuoi mitici pallori  
o Regina o Regina adolescente [...]»<sup>13</sup>

Il testo dei *Canti Orfici*, sostanzialmente identico nel manoscritto de *Il più lungo giorno*<sup>14</sup>, presentava varianti notevoli nella prima redazione apparsa col titolo *Montagna - La chimera* su "Il Papiro" l'8 dicembre 1912, soprattutto (oltre al finale radicalmente diverso, ancora scopertamente "letterario" e dannunziano: "o Estate che ardi nei cieli / tu accendi pel tuo corpo eburneo: / a la regina dei sogni che appare nei suoi vaghi veli") nell'insistenza ossessiva del vocativo che rivela apertamente la contiguità con la sequenza "leonardesca" de *La Notte*:

Tu tra le roccie il tuo pallido  
viso *traente al sorriso*  
*da* lontananze ignote:  
*tu ne* la china eburnea  
fronte fulgente, o giovane  
suora de la Gioconda  
(*tu* de le Primavera  
spente, per i tuoi mitici pallori  
o Regina o Regina adolescente) [...]»<sup>15</sup>.

Inevitabile è allora il confronto con le "chimere" di d'Annunzio, già superate da Campana nel passaggio redazionale dal 1912 al 1914, e ancora connotate da un superficiale leonardismo decadente di maniera: il "pallor cupo", il "sorriso fulgidissimo e crudele", la "creatura bella e omicida", animale mostruoso che attira e uccide il suo amante, essere ambiguo, Ermafrodito e Androgino, Sfinge e Chimera:

Ella avea diffuso in volto  
quel pallor cupo che adoro.  
Le splendea l'alma ne li occhi  
quale in chiare acque un tesoro.

<sup>13</sup> D. Campana, *Canti Orfici*, introduzione e commento di F. Ceragioli, cit., p. 73; id., *Opere*, a cura di S. Vassalli e C. Fini, cit., p. 37; id., *Canti Orfici*, a cura di G. Grillo, cit., p. 51.

<sup>14</sup> Id., *Il più lungo giorno*, cit., pp. 40-41.

<sup>15</sup> Id., *Opere*, a cura di S. Vassalli e C. Fini, cit., p. 111.

Ne la bocca era il sorriso  
fulgidissimo e crudele  
che il divino Leonardo  
perseguì ne le sue tele.  
Quel sorriso tristamente  
combattea con la dolcezza  
de' lunghi occhi e dava un fascino  
sovrumano a la bellezza  
de le teste femminili  
che il gran Vinci amava.<sup>16</sup>

La creatura bella ed omicida  
che si nutriva del mio cor possente  
non più m'attira ne l'alcova infida.  
E anch'ella simigliava oscuramente  
l'Essere ambiguo, il prodigioso Mito  
che Leonardo amò ne la sua mente.  
Ell'era l'ideale Ermafrodito,  
era il pensato Andrògine. Lo sguardo  
suscitava un affanno indefinito,  
mordeva il cuore, acuto come un dardo;  
senza mai tregua, né tristi né liete  
sorrivedan le labbra... O Leonardo,  
insonne Prometèo, sottile Ermète,  
bel semidio, quali Anime divine  
chiudesti ne le tue Forme segrete?  
[...]  
"Io son la Sfinge e sono la Chimera.  
[...]  
Sola io contemplo, sola e senza voce,  
un mar che non ha fondo e non ha lido.  
O tu che soffri, il tuo soffrire è atroce;  
ma non saprai giammai perché sorrido"<sup>17</sup>.

All'ipostasi decorativa dannunziana Campana oppone la piena vitalità della sua creatura, il sangue che pulsa realmente sulle labbra con un ritmo musicale ("regina della melodia") accordato alla

<sup>16</sup> G. d'Annunzio, *La Chimera*, in *Isotta Guttadauro, Gorgon*, I, (La Tribuna, Roma 1886); poi ne *L'Isottee* (Treves, Milano 1890).

<sup>17</sup> Id., *La Chimera, Epodo*, *Al poeta Andrea Sperelli*, vv. 40-54, 70, 82-85. Cfr., per il leonardismo dannunziano, S. Migliore, *Tra Hermes e Prometeo: il mito di Leonardo nel Decadentismo europeo*, cit., pp. 155-93.

“musica mundana” dell’universo, in un immenso procedimento alchemico di trasformazione, di trasmutazione delle forme del vivente, che passa attraverso un rituale orgiastico, dionisiaco. Figura religiosa pagana e mito personale del poeta<sup>18</sup>, forse suggestionata anche dall’antica scultura etrusca di Arezzo, la Chimera è comunemente “sorella” della Gioconda, e quindi erede consapevole della giocondolatria del XIX secolo. È divinità che emerge dalle rocce, per Walter Pater,<sup>19</sup> e di volta in volta vampiro umano, donna serpente, essere perverso e feroce, Sfinge, Iside (Michelet, Dumesnil, Rollinat, Lorrain, Clement, Gautier, Bourget, Laforge)<sup>20</sup>.

Più vicino a Campana era Angelo Conti, che diede nel 1906 a Firenze una conferenza su *Leonardo pittore*, poi pubblicata nel 1910,<sup>21</sup> imperniata sull’idea del mito di Leonardo come mito del viaggio nello spazio e nel tempo, alla stregua di altri eroi come Ulisse,

<sup>18</sup> Quindi molto più importante, per il poeta, di quanto verrà ammesso al Pariani: “[La Chimera] è una fantasia che avevo, una fantasia qualunque” (C. Pariani, *Vite non romanizzate, di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore*, cit., p. 61). Cfr. per questa linea di divinità femminili del poeta (Chimera, Gioconda, Cerere-Proserpina), N. Bonifazi, *Dino Campana*, II ed., Edizioni dell’Ateneo, Roma 1978, p. 135; A. Asor Rosa, *Canti Orfici di Dino Campana*, in *Letteratura italiana Einaudi, Le Opere*, IV-1, Einaudi, Torino 1995, pp. 333-404 (= p. 367).

<sup>19</sup> W. Pater, *Leonardo da Vinci* (1869), in *The Renaissance* (1873), Collins, London 1961, pp. 103-125: “Set it for a moment beside one of those white Greek goddesses or beautiful women of antiquity, and how would they be troubled by this beauty, into which the soul with all its maladies has passed! [...] She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave; and has been a diver in deep seas, and keeps their fallen day about her; and trafficked for strange webs with Eastern merchants; and, as Leda, was the mother of Helen of Troy, and, as Saint Anne, the mother of Mary; and all this has been to her but as the sound of lyres and flutes, and lives only in the delicacy with which it has moulded the changing lineaments, and tinged the eyelids and the hands”. Cfr. R. Severi, *The myth of Leonardo in English Decadent Writers*, in “Achademia Leonardi Vinci”, V (1992), pp. 96-104.

<sup>20</sup> V. Ramacciotti Donato, *I decadenti e la Gioconda: ambiguità e polivalenza di un simbolo*, in “Studi francesi”, 1977, 70-98, e *La Chimera e la Sfinge. Immagini e profili decadenti*, Slatkine, Ginevra-Paris 1987; B. Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin de Siècle Culture*, Oxford University Press, New York-Oxford 1986; J.P. Guillermin, *Tombeau de Léonard de Vinci. Le peintre et ses tableaux dans l’écriture symboliste et décadente*, Presses Universitaires, Lille 1981; S. Migliore, *Tra Hermes e Prometeo: il mito di Leonardo nel Decadentismo europeo*, cit.

<sup>21</sup> A. Conti, *Leonardo pittore* (1906), in *Leonardo. Conferenze fiorentine*, Treves, Milano 1910, pp. 93-94: “La donna sorrideva in una calma regale: i suoi istinti di conquista, di ferocia, tutta l’eredità della specie, la volontà della seduzione e dell’agguato,

Orfeo ed Enea: un tema, quello del viaggio iniziatico, che viene contemporaneamente elaborato in *Sul fiume del tempo* nel 1907, e che a sua volta può essere considerato fondante anche per Campana, da *La Notte a La Verna*. Leonardo figura tipica dell’“iniziato” è opinione corrente dell’epoca, condivisa anche da studiosi vinciani come Jean Paul Richter e Eugène Müntz, presente nella grande “biographie psychologique” di Gabriel Séailles,<sup>22</sup> che finì con l’influenzare Merezkowskij, d’Annunzio, Paul Vulliaud studioso di Leonardo “esoterico”<sup>23</sup>, e lo stesso Valéry, autore nel 1894 di una fondamentale *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, in cui la *démarche* intellettuale vinciana viene assunta pienamente come paradigma del moderno<sup>24</sup>. Lettura più probabile, per Campana, sarebbe stata, tra Conti e Merezkowskij, il fortunato libro di Edouard Schuré, *Les Grands initiés*, del 1889, e apparso in traduzione italiana nel 1906: un testo che forse, esaltando la figura di Orfeo, può aver influenzato la genesi della stessa poesia “orfica” in Campana<sup>25</sup>.

La Chimera “suora de la Gioconda” rinvia però ad un altro scrittore francese, di estrema importanza per il leonardismo d’inizio secolo, Josephin “Sar” Péladan, che nei versi di *Vice suprême* così si rivolge alla mitica creatura, tra slancio erotico e desiderio di possesso: “Chimère, ta vue m’altère de cette soif du Beau Mal, [...] / Ô soeur de la Joconde, ô sphynx pervers, je t’aime”<sup>26</sup>. Péladan, singolare figura di intellettuale diviso tra il cattolicesimo integralista e i miti erotici e iniziatici dell’ermafrodito e dell’androgino (riconosciuti in Leonardo, ed espressi nello scritto programmatico *De l’androgynie* del 1910), ebbe una parte non trascurabile nella divulgazione dei testi vinciani, curando le edizioni francesi dei *Textes choisis* (1907), del

la grazia dell’inganno, la bontà che cela un proposito crudele, tutto ciò appariva alternativamente e scompariva dietro il velo ridente e si fondeva nel poema del suo sorriso [...] Poco dopo ella entrava e si sedeva accanto alla finestra. In fondo apparivano le colline di Fiesole, Monte Morello, l’Appennino lontano, e l’Arno serpeggiava scintillando nel mattino, mentre le torri della città uscivano dalla nebbia nel primo sole”. Su Conti e Campana, cfr. C. Galimberti, *Dino Campana*, cit., pp. 19-30; S. Gentili, *Trionfo e crisi del modello dannunziano. “Il Marzocco”*, cit.

<sup>22</sup> G. Séailles, *Léonard de Vinci*, Parrin, Paris 1892.

<sup>23</sup> P. Vulliaud, *La pensée ésotérique de Léonard de Vinci* (1906), Odette, Paris 1945.

<sup>24</sup> P. Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Imprimerie de la «Nouvelle revue française», Paris 1894.

<sup>25</sup> E. Schuré, *I grandi iniziati*, trad. it. di A. Cervesato, Laterza, Bari 1906. Cfr. N. Bonifazi, *Dino Campana*, cit. (importante anche per il rapporto con Nietzsche).

<sup>26</sup> J. Péladan, *Vice suprême*, Flammarion, Paris s.d., pp. 189-90.

*Traité de la peinture e del Traité du paysage* (1910)<sup>27</sup>. Ed è probabilmente da Péladan, che nell'epilogo delle conferenze fiorentine del 1906 aveva definito Leonardo "un cattolico seguace del Poverello" e la Gioconda l'attuazione del canone dell'ermafrodito e della sintesi dei contrari, che Campana deriva il suo mito dell'ermafrodito, strettamente legato alla Chimera, non a caso "abitante" nel "paese della chimera", che imprime il bacio sulle proprie labbra "allo specchio in un quadro profondo nerastro" che è il "miroir profond et sombre" visto in Leonardo da Baudelaire, nella poesia *Les phares*<sup>28</sup>:

Ermafrodito baciò le sue labbra allo specchio  
in un quadro profondo  
nerastro appare rosea, biaccosa la carne di lui sullo sfondo  
di Ermafrodito in spasimi molli affogato  
dal paese della chimera eterno e profondo  
dove perdesi l'anima fantasticando  
[...]  
il vago pallore del volto e delle tue bionde chiome<sup>29</sup>.

L'interpretazione dell'opera di Leonardo alla luce delle sue implicazioni erotiche e vitalistiche dovette portare Campana a letture straordinarie, ancora sconosciute o incomprese in Italia, come il già citato saggio di Freud del 1910, trovato e subito avidamente sfogliato a Ginevra nel maggio del 1915 dal poeta, che ne avrebbe voluto fare "un riassunto" per "Lacerba"<sup>30</sup>: una sintesi-recensione che purtroppo non vide mai la luce, e che avrebbe potuto rendere esplicite alcune idee portanti della stessa poesia di Campana.

Intanto, è ancora il Leonardo baudelairiano che sottende all'ideazione de *Il cappello alla Rembrandt*, singolare brano drammati-

<sup>27</sup> Su Péladan, cfr. S. Migliore, *Tra Hermes e Prometeo: il mito di Leonardo nel Decadentismo europeo*, cit., pp. 78-81.

<sup>28</sup> Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal, Les phares*, 5-8: "Léonard de Vinci miroir profond et sombre / où des anges charmants, avec un doux souris / tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre / des glaciers et des pins qui ferment leur pays".

<sup>29</sup> D. Campana, *Opere*, a cura di S. Vassalli e C. Fini, cit., p. 165.

<sup>30</sup> Cfr. la lettera di Campana a Soffici, datata Ginevra 12 maggio 1915: "Ho trovato alcuni studi, purtroppo tedeschi, di psicanalisi sessuale di Segantini, Leonardo ed altri, che contengono cose in Italia inaudite e potrei fargliene un riassunto per Lacerba. Si tratta di utilizzare la capacità di osservazione di quella gente in favore della nostra sintesi latina" (D. Campana, *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate*, a cura di G. Cacho Millet, Scheiwiller, Milano 1978, p. 119, n. LX). Il nome di Segantini rinvia al saggio di Karl Abraham, *Giovanni Segantini. Ein psychoanalytischer Versuch*, Vienna 1911.

co, breve dialogo tra un uomo e una donna ritratta con un "cappello rosso ondulato" sul tipo del copricapo di Rembrandt nei suoi celebri autoritratti: l'uomo è incantato dalla vita trasmessa ancora dal sorriso e dagli occhi scuri della donna, vita catturata secoli prima da un "pittore amante mistico", amato dalla donna che lo considerava "uno specchio profondo" ("miroir profond et sombre") in cui ella stessa aveva paura di guardare. Alla fine del dialogo, nella didascalia conclusiva, la donna si materializza, "Esce di dietro al quadro", l'uomo l'abbraccia, "essa si abbandona come morta". Al tema consueto del ritratto animato nel racconto fantastico dell'Ottocento (dal *Ritratto ovale* di Poe al *Ritratto di Dorian Gray* di Wilde) Campana aggiunge qui soprattutto un rinvio a Leonardo, identificabile con l'allusione al "miroir profond et sombre", e di conseguenza al vertice della sua pittura, al ritratto in cui l'artefice-mago ha imprigionato l'anima di Monna Lisa, secondo il racconto di Merezkowskij. Si impone all'attenzione tuttavia una serie di dettagli importanti: gli occhi della donna, "miei fari nel mio cammino", che "videro piansero e si spensero", conservati vivi nel dipinto dal "pittore amante mistico" per virtù di procedimento alchemico, ma a prezzo della cecità e della morte della donna; i fiori donati dal pittore per il suo possesso, simbolo di vita ma anche di rapido appassimento e di morte, come nelle "smorte corolle" di Merezkowskij citate alla fine di *Firenze*: "Fiori per la vostra vita, mi disse, fiori belli e fuggitivi come la vostra vita, null'altro che fiori per voi"<sup>31</sup>. L'idea complessiva dell'azione drammatica potrebbe infine legarsi ad uno strano dramma di Schuré, in cui Leonardo viene spinto dal diabolico alchimista Balthassar alla sublimazione iniziatica di pulsione artistica e pulsione erotica nel ritratto di Monna Lisa, che alla fine, privata dell'anima, finisce col suicidarsi<sup>32</sup>.

Di più, il dialogo di Campana rivela dei singolari punti di contatto con una sceneggiatura cinematografica di d'Annunzio, *L'uomo che rubò la Gioconda*, ideata sull'onda dell'enorme impressione suscitata dal furto del dipinto, sottratto al Louvre dall'imbianchino italiano Vincenzo Peruggia il 23 agosto 1911. Già il 25 agosto 1911, sulla

<sup>31</sup> D. Campana, *Opere*, a cura di S. Vassalli e C. Fini, cit., p. 241. Cfr. M. Del Serra, *L'immagine aperta. Poetica e stilistica dei "Canti Orfici"*, La Nuova Italia, Firenze 1973, pp. 299-306.

<sup>32</sup> E. Schuré, *Léonard de Vinci*, Perrin, Paris 1905. Cfr. S. Migliore, *Tra Hermes e Prometeo: il mito di Leonardo nel Decadentismo europeo*, cit., pp. 60-64.

prima pagina del "Giornale d'Italia", d'Annunzio, "esule" ad Arcachon, aveva fatto pubblicare la lirica *Anima con le labbra* (*Parlando della "Gioconda" ad Andrea Sperelli*), che altro non era se non la sezione conclusiva (i versi 37-85) della vecchia *Chimera*, con minime varianti, e con la stessa celebre conclusione: "Tu non saprai giammai perché sorrido". Intanto, lo scandalo del furto era stato enorme: a Parigi erano stati arrestati, come possibili mandanti, Apollinaire e Picasso; lo stesso d'Annunzio era stato interrogato, e allora, sollecitato dall'editore Pierre Lafitte, aveva ideato un racconto destinato ad essere pubblicato come *feuilleton* sul quotidiano "Excelsior". Lo scrittore, come era suo solito, si documentò meticolosamente, raccogliendo tutti gli articoli di giornale dell'epoca, ricostruendo realisticamente la scena del furto e inventando fantasticamente le vicende successive, in cui compare egli stesso come personaggio, destinatario, nella villa di Arcachon, del mitico dipinto<sup>33</sup>.

La redazione finale del racconto, in forma di sceneggiatura cinematografica (mai portata però sullo schermo), la leggiamo nel manoscritto autografo vergato da d'Annunzio a Fiume il 30 giugno del 1920, e base delle trascrizioni ed edizioni successive<sup>34</sup>. Il ladro della

<sup>33</sup> M. Guabello, *Raccolta dannunziana. Catalogo ragionato*, Biella 1948, pp. 244-46 n. 516: "La pubblicazione fu proposta come primizia al direttore del giornale parigino 'Excelsior', Lafitte, ma non ebbe seguito a causa di un conflitto politico insorto tra d'Annunzio ed il giornalista". Nella biblioteca del Vittoriale sono conservate le cartelle con i ritagli di stampa originali sul furto e il ritrovamento della Gioconda, raccolti da d'Annunzio tra 1911 e 1913, interessanti anche per i segni d'attenzione e le sottolineature a pastello, che indicano i punti di maggior interesse per il poeta. Cfr. *Inventario dei manoscritti di d'Annunzio al Vittoriale*, "Quaderni del Vittoriale", XXXVI-XXXVII (1978), nn. 1751-1752 e 1755. Ringrazio vivamente il personale del Vittoriale per avermi consentito la consultazione di queste cartelle e i manoscritti dell'*Uomo che rubò la Gioconda*.

<sup>34</sup> Al Vittoriale si conserva un foglio isolato, con il titolo autografo della prima versione: "La Gioconda rapita / Storia meravigliosa / L'homme qui a volé la Joconde / histoire extraordinaire" (inv. n. 10649; cfr. *Inventario cit.*, n. 799). L'opera, vergata dalla mano dell'autore, si presenta in un manoscritto di 116 fogli numerati (inv. n. 10650-10767; cfr. *Inventario cit.*, n. 800), scritti solo sul recto, e avvolti in una copertina, con il titolo autografo a penna "L'uomo che rubò la Gioconda / Invenzione e disegno / di / Gabriele d'Annunzio / (pag. 1-116) / + Fiume d'Italia, / giugno 1920"; il testo, scritto a matita, inizia al f. 1r, preceduto dal titolo a penna "L'Uomo che rubò la Gioconda", e si conclude al f. 116r, seguito dalla data a penna "+ Fiume d'Italia, 30 giugno 1920. / Gabriele d'Annunzio inventò e scrisse". Vi è unita una copia dattiloscritta di ff. 30, col titolo "L'uomo che rubò la Gioconda / Invenzione e disegno / di / Gabriele d'Annunzio / Fiume d'Italia, giugno 1920". Un manoscritto apografo (inv. n.

Gioconda è il fiammingo Peter van Blömen, "pittore mistico" e alchimista di fiori (come in Campana!): "Un pittore mistico fiammingo, discendente da quella generazione di pittori che diede alla corte dei Papi lo *Standardo* e l'*Orizzonte*. Un solitario. Un asceta in un giardino di tulipani. Intento a studi misteriosi, a ricerche occulte, a speculazioni metafisiche, a operazioni d'alchimia. Per dipingere la sua donna morta egli estrae i colori dai fiori. Per trasfondere nei fiori l'immagine spirituale della sua donna, egli tenta di alchimizzare il suo quadro trasmutandolo in fiori viventi, restituendo la vita ai fiori premuti. Le trasformazioni della spiritualità, le transustanziazioni del perfetto amore"<sup>35</sup>. Peter porta il quadro rubato al Poeta (d'Annunzio) nella villa di questi (Arcachon), con l'intenzione di ridare vita a Monna Lisa per mezzo del *cordastrum*, elemento alchemico estratto dal cuore che sarà strappato ad un uomo ancora vivo, lo scultore carrarese Castruccio Lunelli, complice di Peter e divenuto anche amante della donna del Poeta, Sonia. Il delitto si compie in una notte di tregenda, in cui muore anche Sonia, nella pineta in fiamme (e l'elemento del fuoco sembra essenziale, come nel *Fuoco*, per l'operazione alchemica). Viene compiuto l'esperimento sul quadro, Monna Lisa prende vita: "Il prodigio. L'animazione dell'immagine. La figura viva si stacca dalla tavola. Esce intera. Posa i piedi sul pavimento. È Monna Lisa del Giocondo. Respira. Si muove. Scompono il suo gesto leonardesco. Vive. Non sorride più. Si smarrisce. Si stu-

31637-31639), di ff. II+88 num., presenta interventi autografi sul recto della I di copertina ("L'Uomo che rubò la Gioconda. / Disegno. / (pag. 1-116) / Gabriele d'Annunzio") e sul recto della II di copertina ("L'Uomo che rubò la Gioconda"): si tratta di una copia fedele del manoscritto autografo, come indica un foglietto rosso liminare, della stessa mano del copista: "Contiene la copia manoscritta L'Uomo che rubò la Gioconda immaginato e scritto da Ariel in Fiume e da me ricopiato contemporaneamente. Il manoscritto mi fu regalato da Ariel e richiestomi da Maroni per darlo in visione onde farne un film non mi fu più restituito e deve essere al Vittoriale. Ariel mi scrisse la copertina perché ne rimanesse sempre una copia". Dall'autografo furono tratte le edizioni: *L'Uomo che rubò la Gioconda*, Roma, La Fondazione del Vittoriale degli Italiani, 1938 (con riproduzione a zinco del frontespizio manoscritto); *L'Uomo che rubò la "Gioconda"*, Milano, Mondadori, s.d. [1950] (p. 7: "NOTIZIA. È questa una forma di visione cinematografica scritta da Gabriele d'Annunzio a Fiume. Fa parte degli scritti che il Poeta non aveva licenziati alle stampe e che la Fondazione del Vittoriale rende noti, adempiendo ad uno dei compiti per la quale essa fu creata, essendone presidente Eucardio Momigliano e consiglieri perpetui Leopoldo Banduzzi e Gian Carlo Maroni"); *Tragedie, sogni, misteri*, Mondadori, Milano 1950; (ed. teatro)

<sup>35</sup> *L'uomo che rubò la Gioconda*, ff. 11-31.

pisce. Nella tavola senza figura rimane il divino paesaggio di rocce, dove l'acqua tortuosa sembra perpetuare divinamente il sorriso umano<sup>36</sup>. La donna parla e il Poeta tenta di possederla; Monna Lisa si dissolve e torna sulla tavola, che verrà infine restituita al Louvre, mentre tra la folla si agita ancora il Poeta folle d'amore. L'ultimo verso de *La Chimera* sigilla sia la scena d'amore tra la donna e il Poeta, sia l'intero testo: "Tu non saprai giammi perché sorrido"<sup>37</sup>. Oltre all'invenzione complessiva, la sceneggiatura dannunziana presenta diverse coincidenze con il testo di Campana: l'ossessione del pittore per i fiori (da cui deriva anche il cognome van Blömen); il tema della cecità, espresso nell'episodio iniziale de *L'Uomo che perdetto lo sguardo*, un primo collaboratore del pittore-alchimista che "lasciò lo sguardo su l'immagine. I suoi occhi non ebbero più sguardo. I suoi occhi vedono ma non guardano"<sup>38</sup>.

Lasciando d'Annunzio e il furto della Gioconda, a conclusione di questo itinerario vinciano tra le carte di Campana si colloca la citazione più rilevante, nelle battute iniziali di quello straordinario "diario di viaggio" iniziatico che è *La Verna*:

*Sulla Falterona (Giogo)*

La Falterona verde nero e argento: la tristezza solenne della Falterona che si gonfia come un enorme cavallone pietrificato, che lascia dietro a sé una cavalleria di screpolature screpolature e screpolature nella roccia fino ai ribollimenti arenosi laggiù sul piano di Toscana: Castagno, casette di macigno disperse a mezza costa, finestre che ho visto accese: così a le creature del paesaggio cubistico, in luce appena dorata di occhi interni tra i fini capelli vegetali il rettangolo della testa in linea occultamente fine dai fini tratti traspare il sorriso di Cerere bionda: limpidi sotto la linea del sopra ciglio nero i chiari occhi grigi: la dolcezza della linea delle labbra, la serenità del sopra ciglio memoria della poesia toscana che fu.

(Tu già avevi compreso o Leonardo, o divino primitivo!)<sup>39</sup>

L'intera sequenza, acquisizione decisiva dei *Canti Orfici*, manca ne *Il più lungo giorno*, in cui è solo la sequenza precedente, ambien-

<sup>36</sup> *Ivi*, ff. 94r-95r.

<sup>37</sup> *Ivi*, ff. 98r e 116r.

<sup>38</sup> *Ivi*, f. 4r.

<sup>39</sup> D. Campana, *Canti Orfici*, introduzione e commento di F. Ceragioli, cit., p. 118, *La Verna* 3; id., *Opere*, a cura di S. Vassalli e C. Fini, cit., p. 23; id., *Canti Orfici*, a cura di G. Grillo, cit., p. 103.

tata nella sera di Castagno, a concludersi con il nome di Leonardo, poi cancellato: "con una luce [*fiamma* CO] pallida e fulva bruciano le erbe del camposanto: *penso a Leonardo* [om. CO]"<sup>40</sup>. È il paesaggio di Castagno a suggerire l'associazione con la pittura di Leonardo: il portico della chiesa, i cipressi, i fianchi della Falterona, la sua "costruttura sassosa", la sfumatura graduale che avvolge le cose all'imbrunire: un paesaggio in cui il passaggio dal primo piano delle architetture, dei cipressi e dei prati al campo lungo della montagna ormai avvolta nell'oscurità fa pensare al rapporto tra primo piano e sfondo nella pittura fiorentina del Quattrocento, Andrea del Castagno (menzionato esplicitamente nel testo, descrizione dei suoi luoghi d'origine), Botticelli, e naturalmente l'*Annunciazione* del giovane Leonardo.

La nuova sequenza nei *Canti Orfici* dilata all'inizio l'immagine della Falterona gigantesco animale, "un enorme cavallone pietrificato", animandone le rocce in una visione dinamica delle stratificazioni geologiche, come cavalli in corsa verso la pianura, una visione che era già presente in tutta *La Verna*: "roccia a picco altissima [...] arco solitario e magnifico teso in forza di catastrofe sotto gli ammicchiamenti inquieti di rocce all'agguato dell'infinito"; "Le altissime colonne di roccia della Verna si levavano a picco grige nel crepuscolo, tutt'intorno chiuse dalla foresta cupa. [...] torri naturali di roccia [...] enormi rocce gettate in cataste da una legge violenta verso il cielo"; "strati di rocce su strati"; "La tellurica melodia della Falterona. Le onde telluriche. [...] lo scoglio enorme che si ripiega grottesco su se stesso, pachiderma a quattro zampe sotto la massa oscura: la Verna [...] Ecco le rocce, strati su strati, monumenti di tenacia solitaria".

Una simile concezione di natura animata è negli scritti di Leonardo sui fenomeni geologici, sulle rocce e la formazione delle montagne, raccolti soprattutto nel Codice Leicester (databile al 1508), in cui compaiono, tra l'altro, anche accenni a osservazioni compiute da Leonardo sulla Verna e in Val di Lamona, presso Marradi: "L'acqua che si trova sulle più alte montagne non vi fu attirata dal calore del sole, di cui sola una piccola parte discende verso la lor basa, come si vede sotto la Vernia, dove la potenza del sole non basta a fondere il ghiaccio nel pieno dell'estate: e quello resta nelle

<sup>40</sup> Id., *Il più lungo giorno*, cit., p. 64.

cavità dove giaceva dall'inverno" (f. 32v)<sup>41</sup>; "Come le radice settentrionali di qualunque alpe non sono ancora pietrificate; e questo si vede manifestamente dove i fiumi che le tagliano corrono inverso settentrione, li quali tagliano nell'altezza de' monti le falde delle pietre vive, e nel congiungersi colle pianure le predette falde son tutte di terra da far boccali, come si dimostra in Val di Lamona, foce al fiume Lamona, nell'uscire dal monte Appennino far li le predette cose nelle sue rive" (f. 10r)<sup>42</sup>. Il Codice Leicester era leggibile da poco nell'edizione curata da Girolamo Calvi nel 1909, e allo stesso modo erano ormai disponibili, per un lettore avido e disordinato ma intenso come Campana, molti altri scritti di Leonardo, pubblicati in una fervida stagione editoriale che corrispondeva allo straordinario interesse nutrito dalla cultura europea nei confronti dell'artista: i codici di Parigi, di Torino sul Volo degli Uccelli, i codici Atlantico e Trivulziano a Milano, il *Libro di pittura* del Vaticano Urbinato, e le numerose antologie italiane e straniere<sup>43</sup>. Ancora più degli scritti, potevano colpire l'immaginazione visiva del poeta, con l'immediatezza del tratto e della forza espressiva, le montagne e le rocce di dipinti come la *Vergine delle Rocce*, la *Sant'Anna*, la *Gioconda*, e alcuni disegni della Royal Library di Windsor che rappresentano enormi rocce stratificate in senso obliquo (12397), crolli e movimenti di pareti rocciose (12387), stratificazioni orizzontali come quelle osservate nella Val di Lamona tra Marradi e Faenza (12394), fino all'impressionante serie dei diluvii (12376-12388)<sup>44</sup>.

Torniamo all'invocazione finale della sequenza Falterona-Castagno: "(Tu già avevi compreso o Leonardò, o divino primitivo!)". Il testo è collocato da Campana tra parentesi, dopo il denso brano descrittivo, per segnare lo stacco dalla funzione referenziale

<sup>41</sup> Un'altra memoria dell'ascensione di Leonardo sulla Verna è nel codice E (ca. 1514), a proposito delle cavità lasciate dal passaggio del fulmine sulle rocce d'alta montagna: "E di questi ho ritrovati nelli sassi dell'alto Appennino, e massime nel sasso della Vernia" (E 1r).

<sup>42</sup> Allo sbocco del Lamone è Faenza, ricordata da Leonardo nel codice L, f. 88v; e si tratta di luoghi visti probabilmente nel 1502-1503, quando l'artista era al servizio del Valentino come ingegnere militare.

<sup>43</sup> Cfr., per un quadro delle edizioni di Leonardo, E. Verga, *Bibliografia vinciana*, Zanichelli, Bologna 1931; M. Guerrini, *Bibliotheca Leonardiana*, Editrice Bibliografica, Milano 1991.

<sup>44</sup> Cfr. C. Vecce, *Leonardo e le sue montagne*, negli Atti del Convegno "Les montagnes de l'esprit": *imaginaire et histoire de la montagne à la Renaissance* (Saint-Vincent 22-23 novembre 2002), in corso di stampa.

alla funzione conativa, in cui il poeta si rivolge direttamente all'artista: una funzione quasi sacrale, religiosa, come rivela un altro punto de *La Verna*, l'invocazione letta in una lapide del santuario della Verna, in cui tra l'altro sembra tornare il collegamento (intuito da Péladan) tra Leonardo e san Francesco, entrambi emblemi del ritorno alla natura, ad una purezza originaria, povera e "primitiva": "Francesca B. O divino santo Francesco pregate per me peccatrice"<sup>45</sup>.

A Leonardo Campana si rivolge direttamente col "tu", come ne *La Chimera* e ne *La Notte* de *Il più lungo giorno*; come fa d'Annunzio ne *La Chimera*, e Schuré nella prefazione del dramma *Léonard de Vinci*, in cui è la contemplazione delle rocce innevate in un'ascensione dell'Etna a spingerlo al ricordo di Leonardo: "Tel m'apparut ton génie, ô Léonard [...] C'est en regardant le roi des volcans, que j'ai tenté l'ascension de ton génie, ô Léonard"<sup>46</sup>; e allo stesso stile ispirato si adegua infine anche il traduttore italiano di Schuré, Arnaldo Cervesato, nel proemio all'edizione italiana dei *Grandi iniziati*: "Tu solo, o Leonardo, hai conosciuto questo problema, tentato questo enigma, lottato per questa lotta"<sup>47</sup>.

Ma cosa aveva compreso Leonardo, e perché Campana lo definisce "divino primitivo"? Una possibile chiave di lettura è nel doppio epiteto, che sembra non casuale, ma piuttosto scelto con estrema cura semantica. Innanzitutto, "divino" (già in d'Annunzio: "divino Leonardo") è termine che appartiene *ab antiquo* al mito vinciano, perché utilizzato più volte dal Vasari nella *Vita di Leonardo da Vinci*: "intelletto tanto divino e meraviglioso", "mostrò tanta divinità nelle cose sue", "divinissimo artefice", "lo spirito suo, che divinissimo era", fino al sorriso della Gioconda, "che era la cosa più divina che umana a vederlo"<sup>48</sup>. E in Vasari "divino" è l'intelletto dell'artista che

<sup>45</sup> Cfr., per il rapporto Francesco-Campana, la nota di S. Ramat in *Opere e contributi*, a cura di E. Falqui, prefazione di M. Luzi, note di D. De Robertis e S. Ramat, *Carteggio* a cura di N. Gallo, Vallecchi, Firenze 1973, p. 303; P. Cudini, *Un'idea di Campana. Percorsi e forme de "La Notte"*, cit., p. 94.

<sup>46</sup> E. Schuré, *Léonard de Vinci*, cit., pp. 5 e 10.

<sup>47</sup> A. Cervesato, in E. Schuré, *Grandi iniziati*, p. XX. Cfr. C. Galimberti, *Dino Campana*, cit., p. 88.

<sup>48</sup> Il testo del Vasari, nella lezione della Giuntina del 1568, oltre che nella monumentale edizione delle *Vite* curata dal Milanese (I ed. 1878-1885, II ed. 1906), era disponibile anche nell'edizione "popolare" del *Trattato della pittura* promossa da Marco Tabarrini, Roma, Unione cooperativa editrice, 1890 (le citazioni alle pp. V, VI, XVII, XXII). Non è improbabile, inoltre, la lettura del *Trattato della pittura* da parte di Campana, in questa edizione, o nell'altra curata da Angelo Borzelli, Carabba, Lanciano 1914.

(come Leonardo e Michelangelo) supera i limiti dell'umano, e vede le cose oltre la loro superficie, coglie la forza vitale e la trasfonde nelle sue immagini, con un atto creativo analogo a quello di Dio.

Il "divino Leonardo" è però anche "primitivo", e in questo Campana si distacca da tutta la tradizione simbolista e decadente, che vede nell'artista invece il punto estremo di una civiltà raffinata e cerebrale. Alla pulsione di morte il poeta oppone la pulsione vitale dell'eros, la fusione con gli elementi primi della natura<sup>49</sup>. Inoltre, anche "primitivo" è un termine specifico del lessico artistico, riscoperto da teorici e artisti tardo-romantici, da John Ruskin alla Confraternita dei Preraffaelliti (Hunt, Rossetti, Millais), in un confuso crogiolo di suggestioni medievali, dalla letteratura cortese alla poesia stilnovistica e al mito della purezza e della povertà di san Francesco, mentre i modelli artistici reali venivano individuati nei pittori della maniera quattrocentesca anteriori a Raffaello: Benozzo Gozzoli, Botticelli, Mantegna, Carpaccio, Andrea del Castagno, Verrocchio, Ghirlandaio e Lorenzo di Credi; e anche il primo Leonardo; autori che in parte costituiscono anche il ricco bagaglio di fonti figurative di Campana, citate ne *La Verna* e in tutta la sua opera (Leonardo, Ghirlandaio, Andrea del Castagno, Botticelli, oltre a Michelangelo, Ribera, Dürer). Infatti, ne *La Verna*, ai tipi femminili di Andrea del Castagno ("una così semplice antica grazia toscana") e del Ghirlandaio ("Figura del Ghirlandaio, ultima figlia della poesia toscana che fu"), e alla piazza di Stia ("la poesia toscana ancor viva nella piazza sonante di voci tranquille"), si ispira un concetto globale di "grazia", "dolcezza", "serenità" delle forme del viso e delle "arie" (in senso vasariano), la "poesia toscana che fu", con un'espressione che sembra richiamare il Carducci del sonetto *L'antica poesia toscana* (*Levia gravia*, II), e del *Comune rustico* (vv. 8-9: "Erra tra i vostri rami il pensier mio / sognando l'ombra d'un tempo che fu").

Ora, "memoria della poesia toscana che fu" sono anche i decisivi dettagli della parte finale della sequenza Falterona-Castagno aggiunta ai *Canti Orfici*. È un passaggio eminentemente "visivo", nel senso della definizione di Contini: "Campana non è un veggente

<sup>49</sup> D. Campana, *Canti Orfici*, introduzione e commento di F. Ceragioli, cit., p. 47 (nota della curatrice): Leonardo è "divino primitivo" "perché ha divinamente raffigurato gli elementi primi".

te o un visionario: è un visivo, che è quasi la cosa inversa"<sup>50</sup>. Lo sguardo del poeta (sguardo interiore, della memoria, se ora dichiara di essere sul giogo della montagna) si è spostato (con un movimento inverso alla precedente sequenza di Castagno, già presente ne *Il più lungo giorno*) dal "cavallone pietrificato" della Falterona alla descrizione di Castagno, "cassette di macigno disperse a mezza costa, finestre che ho visto accese"; descrizione brevissima, perché subito scatta il paragone con le "creature del paesaggio cubistico", con un volto ideale minuziosamente scomposto nei suoi elementi primari collegati analogicamente agli elementi del paesaggio (occhi, capelli, testa, sorriso, sopraciglio, labbra), come nella descrizione vasariana della Gioconda, ma soprattutto come nella contemporanea pittura cubista, evocata direttamente anche nella gamma cromatica fredda (la Falterona verde nero e argento, il sopraciglio nero, i chiari occhi grigi) in cui risalta solo la chioma bionda di Cerere. Memoria figurativa, quest'ultima, della Venere di Botticelli citata in *Firenze*, o memoria poetica da Ovidio, *Amores* III 10,3, "Flava Ceres, tenues spicis redimita capillos"? Certo è che questa Cerere-Demetra, inserita a sorpresa ne *La Verna* con il sorriso della Gioconda, entra nella serie delle divinità femminili di Campana con tutto il valore del mito originario della dea delle messi, della madre di Proserpina-Persefone, punto di contatto tra il mondo degli uomini e il mondo sotterraneo dei morti e delle potenze ctonie: un mito centrale, ad esempio, nel *Fuoco* dannunziano, con la melagrana infernale mangiata da Persefone, assunta da Stelio Effrena a proprio emblema, con l'allusione alla *Madonna della melagrana* e una non casuale epigrafe leonardesca: "natura così mi dispone"<sup>51</sup>.

E "primitivo", nonché "orfico", a questo punto, è soprattutto l'artista che tenta di cogliere i legami profondi delle cose, scomponendo i loro elementi primari<sup>52</sup>. Le "creature del paesaggio cubisti-

<sup>50</sup> G. Contini, *Dino Campana* (1937), in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, II ed., Einaudi, Torino 1992, pp. 16-24.

<sup>51</sup> Per Campana, si tratta di uno degli "abbozzi di mito" rilevati da Eugenio Montale, *Sulla poesia di Campana* (1942), in *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori 1976, pp. 248-59.

<sup>52</sup> È rilevante che la definizione di "primitivo" venga ancora applicata a Leonardo da Ungaretti, in *Poesia e civiltà* (1933-1946): "Con Leonardo, gli occhi dell'Umanista si sono interamente aperti. Non c'è nemmeno più Laura; nemmeno l'illusione dell'infinito! Ecco il nudo d'un pittore primitivo, - notate: d'un primitivo, non d'un selvag-

co" analizzate da Campana, e già "comprese" dal "divino primitivo" Leonardo, portano ora alle frontiere dell'avanguardia artistica del primo Novecento, acutamente messe in relazione con la poesia e gli orizzonti culturali di Campana da Marcello Verdenelli<sup>53</sup>. La sua Falterona verde nero e argento fa pensare a *La montagne Sainte-Victoire* (1904-1906) di Cézanne (pittore amato da Campana, e citato in *Arabesco-Olimpia*), con le tonalità dominanti di verde, grigio, argento, azzurro, fluenti dal cielo alla terra, con pennellate larghe e trasparenti e una tecnica di scomposizione dell'immagine che conquista l'intensità del movimento. Il "primitivo" è ormai qualcosa di diverso dal concetto di Rūskin, si lega alla critica all'impressionismo, all'esperienza dei *Fauves*, di Rousseau, alla fuga di Gauguin a Tahiti, e coinvolge la ricerca sui linguaggi artistici dei popoli "primitivi", e della scultura africana, che influenza *Les demoiselles d'Avignon* di Picasso (1907). Nel 1908 nasce il cubismo, che attraversa una prima fase analitica, razionalista, geometrica, dominata dalla collaborazione tra Picasso e Braque e dall'influenza di Cézanne: abolita la distinzione tra i piani di profondità, gli oggetti sono scomposti e ricomposti in un processo di aggregazione, non come appaiono ma come sono, unificando nello spazio e nel tempo del quadro immagini anche successive nel tempo. All'apporto teorico ed estetico di Guillaume Apollinaire e all'opera di Delaunay si deve invece il riconoscimento, intorno al 1913, di un cubismo detto "orfico", che recupera il ritmo dinamico dell'immagine, il suo processo di trasformazione nel tempo, avvicinandosi agli esperimenti futuristi, e alle modalità della scrittura poetica<sup>54</sup>.

È al cubismo orfico che Campana (scettico nei confronti del futurismo) può aver guardato con interesse, trovando un'ampia consonanza con la propria poetica. Il poeta poteva averne una cono-

gio - esso è coperto di mistero" (*Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano 1974, p. 313).

<sup>53</sup> M. Verdenelli, *Campana e le avanguardie*, in A. Corsaro - M. Verdenelli, *Bibliografia campaniana (1914-1985)*, Longo, Ravenna 1985, pp. 99-129. Cfr. dello stesso Verdenelli gli importanti saggi su *Campana futurista o della linea aperta*, Linotypia Benedetti, Ancona 1984; *Il paesaggio di Campana*, in "Caffè Michelangiolo", 2002. Interessanti precisazioni dei rapporti di Campana con le arti figurative sono in A. Parronchi, *Genova e il "senso dei colori" nella poesia di Campana (1953)*, in *Artisti toscani del primo Novecento*, Sansoni, Firenze 1958, pp. 239-76. Cfr. anche A. Asor Rosa, *Canti Orfici di Dino Campana*, cit., pp. 384-86.

<sup>54</sup> G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, Gallimard, Paris 1991, II, pp. 14-16. Cfr. in generale G.C. Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Sansoni, Firenze 1970.

scenza diretta, anche a Parigi, leggendo avidamente quotidiani e periodici che si schieravano contro o a favore della nuova tendenza, o visitando i saloni e le gallerie in cui venivano esposti i primi quadri di Braque che, nell'autunno del 1908, avrebbero ispirato a Matisse, colpito dalla forma "cubica" delle case nel paesaggio, i termini derisori "cubes" e "cubiste", ripresi da Louis Vauxcelles nel *Gil Blas* del 14 novembre 1908. Il catalogo di quella prima mostra alla galleria "Kahnweiler" fu curato da Apollinaire, che pubblicò poi nel 1913 le sue meditazioni estetiche orientate al cubismo "orfico", in un volume che presentava le fotografie delle opere più significative dei pittori cubisti: tra esse, i ritratti delle "creature del paesaggio cubistico" realizzati da Jean Metzinger, che nel Salon d'Automne del 1911 espose il celebre *La Femme à un cuiller* (ora a Philadelphia), apertamente derivato dalla Gioconda. Lo scandalo fu enorme, anche perché avveniva nel pieno della vicenda del furto della Gioconda: l'icona venerata dalla cultura decadente non era stata ancora ritrovata, ed emergeva ormai la sua sostituta moderna in un ritratto cubista. Certo, non potremo sapere se sia realmente l'immagine di Metzinger, sovrapposta e confusa con Monna Lisa, la "creatura del paesaggio cubistico", la Cerere bionda di Campana. È certo invece, come dimostra la sequenza Falterona-Castagno nei *Canti Orfici*, che anche nel rapporto con l'opera di Leonardo il poeta di Marradi seppe dimostrare l'originale capacità di "leggere" e interpretare i grandi maestri della tradizione figurativa, superando l'ingombrante eredità dell'estetismo simbolista e decadente, e collegando quella lezione antica alla ricerca più avanzata dell'avanguardia europea. In definitiva, il modo migliore, per Campana, di dichiararsi autenticamente "moderno".