José Carlos Rovira

NOTICIA DE DINO CAMPANA SEGUIDA DE ALGUNOS POEMAS

SEPARATA DE L'ARREL N.º 1

PRIMAVERA - 1981

INDICE

UNA VIDA ENTRE POESIA Y LOCURA
Sibilla Aleramo: la imposible exigencia de felicidad y vida.
Final

LA POESIA
Aportación cultural de Campana: sentido positivo de lo irracional.
La recuperación hermética del texto secreto de los *Canti orfici.*
La referencia a Nietzsche y el orfismo.
El mito Rimbaud.
Contini—Carlo Bo: ¿visionario o visivo?
Aproximación a dos motivos: el satanismo; la torre.
A vueltas con la construcción poética global.

ALGUNOS TEXTOS DE DINO CAMPANA
Nota sobre las traducciones
La Quimera—La Quimera
Giardino autunnale—Jardín otoñal
L'invetriata—La vidriera
Il canto della tenebra—El canto de la tiniebla
Pampa—Pampa
Il tempo miserabile consume—Que el tiempo miserable me consuma
Come delle torri d'acciaio—Como torres de acero
Liriche per Sibilla Aleramo—Poemas para Sibilla Aleramo

COMENTARIO A LOS POEMAS

Este texto corresponde básicamente a las notas de una conferencia, resultando provisionales por lo tanto la introducción y las traducciones, que son producto de un trabajo de reflexión, antológico y crítico, sobre el novecientos poético en Italia. En esta misma dirección publiqué *Tiempo y Sur en la poesía de Vittorio Bodini* (UNED, Elche, 1979) y forman parte los dos de una proyectada *Poesía italiana del Siglo XX*. La traducción y comentario que hoy presento quiero dedicársela al amigo Gaetano Chiappini, hispanista de la Universidad de Florencia que, en el ya lejano 1974, me enseñó también a empezar a entender la literatura italiana.

Dino Campana nació el 20 de Agosto de 1885 en Marradi, que es también la patria del profesor Francesco Ravagli, conocido especialmente en Alemania y en América por sus investigaciones eruditas. A la edad de quince años, afectado de confusión de espíritu, comenzó a cometer toda clase de errores, cada uno de los cuales debió pagar con grandes sufrimientos. Conservó el honor, aunque ya no le sirviese para nada y, como testimonio de sí mismo en varios intervalos de su vida, escribió este libro. Las últimas noticias de él proceden de las montañas de la Romagna Toscana.

DINO CAMPANA. De una nota encontrada entre sus papeles.

ENTRE POESIA Y LOCURA

En Marradi, pequeño pueblo de la Romagna Toscana, cerca de Faenza, nació Dino Campana el 20 de Agosto de 1885. Los testimonios de infancia se presentan contradictorios. La madre, Fanny Luti, contará en 1917 a la amada del poeta Sibilla Aleramo: *"La infancia y la adolescencia de este hijo han sido maravillosas. Pacífico, guapo, de cabello rizado, inteligente, a los dos años decía el Avemaría en francés, me envidiaban todos. De una obediencia y bondad excepcionales, sus profesores de la escuela y del liceo decían que era de un ingenio no común; a los padres nos decían: será su consuelo..."(1).*

En 1930, Campana confiará a su psiquiatra Carlo Pariani que "de niño tuve una infancia feliz" *(2)*, aunque otros datos testimonian una situación diferente en el ambiente familiar: *"El padre (Giovanni Campana, maestro) siempre fue muy afectuoso con él; la madre, aunque diga lo contrario, era una mujer neurótica, a menudo entregada a la misma manía de vagabundeo que será propia del hijo, aunque sin embargo en la forma menos clamorosa de una silenciosa protesta neurótica: desaparecía, simplemente, durante breves períodos, para después regresar regularmente; el poeta no la sintió nunca verdaderamente próxima, y probablemente nutría hacia ella una forma de intenso odio-amor, de la que se desahogaba con frecuentes actos de agresividad" (3).*

Cuando en 1906 es encerrado por primera vez en el Hospital psiquiátrico de Imola, el padre confiará al doctor Brugia, director del centro que "tiene una impulsividad brutal, morbosa, con la familia y especialmente con su madre".

Muy pronto se manifestarán los primeros síntomas neuróticos que lo llevarán a la locura. A los 15 años, un médico de Faenza, el profesor Alberigo Testi, le ha diagnosticado "exaltación psíquica morbosa". Son los años en los que realiza los estudios medios en Faenza, tiempo en el que se manifiesta también su pasión por vagabundear y los primeros problemas producto de su carácter violento. En 1902, una pelea lo lleva durante un mes a la cárcel de Parma.

En 1903 comienza en Bolonia los estudios de Química pura y al año siguiente en Florencia, en el Instituto de estudios superiores, la especialidad de Química farmacéutica. El fracaso en los estudios se presenta inmediatamente. En los coloquios con Pariani contará que *"no se me daba la química. Y entonces me dediqué un poco a escribir y un poco a vagabundear. Estaba*

---

(1) Campana-Aleramo. **Lettere**. Vallecchi. Firenze, 1958; pág. 106.

(2) Esta cita, como varias que siguen, está sacada del libro de Carlo Pariani, **Vite non romanzate di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore**, Vallecchi, Firence, 1938. Omito referencias a las páginas por la frecuencia que estas citas van a tener.

(3) Maura del Serra, **Campana**, Il Castoro, Firenze, 1974; pág. 126.

empujado por una especie de manía de vagabundeo. Una forma de inestabilidad me empujaba a cambiar continuamente... Yo debía de haber estudiado Letras. Si hubiera podido estudiar Letras, hubiese podido vivir. La Química no la entendía; así me abandoné a la nada...".

El encierro entre Mayo y Octubre de 1906 en el Psiquiátrico de Imola marca ya un período de tensión nerviosa permanente, del que, en 1907, una pequeña mejoría le permitirá matricularse de nuevo en Bolonia, continuando los estudios de química. Pero en 1908 se produce una decisión que será fundamental para determinados elementos de los *Canti orfici* —su obra poética del 14—. Un viaje iniciado por Suiza le permite un recorrido europeo que termina llevándole a latinoamérica: se embarcará en Génova, en ese mismo año, hacia Argentina, país que tiene una atracción poderosa para el poeta: Buenos Aires, Bahía Blanca, Montevideo, Rosario, Santa Rosa, Mendoza, hasta que, tras unos meses de estancia americana, cuya huella en los *Canti orfici* se hace fundamental en textos como *Viaggio a Montevideo, passeggiata in Tram in América e ritorno* o el básico para su dimensión artística *Pampa* (Vd. nuestra selección), regresa embarcándose como polizonte en una nave que lleva a Odessa. A Carlo Pariani le reevocará el viaje en los siguientes términos: "*He tocado el triángulo en la marina argentina. He sido portero en un círculo de Buenos Aires. ¡He hecho tantas cosas!. He estado rellenando terraplenes en la Argentina. Se duerme fuera de las tiendas. Es un oficio poco penoso, más monótono. En Argentina había olvidado incluso la Aritmética, si no, me hubiera colocado como contable... He hecho de carbonero en los barcos mercantes, de fogonero. He hecho de policía en la Argentina, o bien de bombero. Los bomberos están encargados allí de mantener el orden. He estado en Odessa. Me embarqué como fogonero; después me detuve en Odessa. Vendía serpentinas en las ferias. Los Bossiaqui son como gitanos. Son pandillas vagabundas de cinco o seis personas. El tiro al blanco fue en Suiza*". Las últimas referencias lo son de un tiempo de ferias y vagabundeo junto a unos cíngaros rusos.

Regresa por Bélgica y allí es encerrado durante tres meses en Saint Gilles para pasar luego un breve período en el manicomio en Tournay. El alcohol ha sido también el motivo de este arresto y, a partir de aquí, agravará también sus crisis nerviosas. El recuerdo de este momento de su vida se reconstruye en los *Canti orfici* a través de poemas como *Il russo (4)*, un compañero de encierro, cuya presencia en otras prosas de la obra crea un espacio biográfico que se abre también a una referencia de sociedad que será muy interesante comentar. No se trata, en cualquier caso, de buscar una clave autobiográfica capaz de dar cuenta de la visión de la sociedad que apare-

(4) En las citas de la obra de Campana, considero suficiente la referencia a los títulos. La mejor edición de los **Canti orfici e altri scritti** es la de Enrico Falqui, Vallecchi, Firenze, 1962, 6.ª ed. La más asequible es la de Gli Oscar Mondadori, Firenze, 1972, con un prólogo esencial de Carlo Bo.

ce en unos textos que narran su encierro en Tournay. El episodio puede ser entendido como una construcción literaria de la que parece evidente su fuente en Baudelaire *(5)*, limitando esto su valor biográfico, pero, por su sentido habrá que entender también una clave de su desarraigo social e incluso de su "batalla social"... como "otra proyección de su rebelión" *(6)*.

El ambiente del encierro nos conduce inmediatamente al personaje:

> *En una amplia habitación polvorienta se arremolinaban los desechos de la sociedad. Yo, después de dos meses de celda, ansioso de volver a ver seres humanos, me encontraba rechazado como por olas hostiles. Caminaban velozmente como locos, absorto cada uno en los que formaba el único sentido de su vida: su culpa.*

Y a través de este ambiente de locura, entre frailes grises que vigilan, aparece un rostro "con signos de lucha terrible y vana". Es el ruso "violinista y pintor" que escribe febrilmente apoyado en una estufa. Y Campana nos acerca entonces a su escrito:

> *Un hombre en una noche de diciembre, solo en su casa, siente el terror de la soledad. Piensa que fuera los hombres quizá mueren de frío: y sale para salvarlos.*

para encontrar luego, en la narración que el ruso escribe, que termina en el suicidio, en los ojos del que escribe, no una mirada de terror, sino "casi infantil, inconsciente, como de maravilla". Luego el ambiente policial, acosante, de pasos que vienen para pedir una confesión al personaje; luego la condena y el ajusticiamiento, para acabar con la pregunta "¿porqué había salido para salvar a los hombres?" y para comentar con una ironía brutal que da la clave del delito del personaje y de la justicia:

> *No existiendo en Bélgica la extradición legal para los delincuentes políticos, habían cumplido el oficio los Hermanos de la Caridad Cristiana.*

Desde Bélgica, al salir de Tournay, viaja a París e inmediatamente a Marradi. En 1909 su situación psíquica se agrava y en Abril es hospitalizado durante dieciocho días en Florencia. El vagabundeo, su descubrimiento de la poesía crepuscular en cuyo ambiente escribe varios poemas y sus lecturas amplias y desordenadas, llenan unos meses. En 1910 viaja a pie, durante algún tiempo, por las montañas de La Verna. Este peregrinaje aparece recogido en dos textos esenciales de los *Canti orfici: Sulle montagne* y *La Verna*.

---

(5) Vd. Baudelaire, **Sur le tasse en prison d'Eugène Delacroi**, en **Les Epaves**, XVI, **Oeuvres complètes**, Gallimard, Paris, 1968, 6.ª ed.

(6) Neuro Bonifazi, **Dino Campana**, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1978, 2.ª ed., pág. 210.

Se matricula de nuevo en Bolonia para reiniciar sus estudios de Química. Comienza aquí el período "goliárdico" que documentó Federico Ravagli en su libro sobre el poeta *(7)*, período que nos sitúa ya en el tiempo de escritura de los *Canti orfici.* Publica algunos poemas en revistas universitarias de Bolonia como "Papiro" y "Goliardo". En la primavera de 1913 viaja a Cerdeña, viaje del que quedarán testimonios en los poemas *Prosa in poesia y Davanti alle cose.*

La penetración en la cultura italiana y —sobre todo— en la europea se ha ido intensificando en todo este tiempo: de la pasión inicial por Carducci ha pasado a Pascoli y D'Annunzio. Edgar Allan Poe será otra referencia permanente y Walt Whitman. En filosofía, la lectura de Nietzsche, cuya construcción estética será un pilar básico para el ambiente de los *Canti orfici.* Entre sus lecturas del período son esenciales también las de Baudelaire, Verlaine y Rimbaud, de cuya estructura de *Les illuminations* no serán ajenos los *Canti...*

Hacía diciembre de 1913 el poeta ha terminado un libro al que ha puesto el título de "Il più lungo giorno", "El más largo día", recuerdo seguro del motivo que del solsticio de verano construyera D'Annunzio en su novela de 1910 *Forse che sì forse che no.* Con el manuscrito se dirige a Florencia a ver a Giovanni Papini y al poeta Soffici que dirigían la revista literaria *Lacerba.* Ardengo Soffici, un intersante escritor futurista, ha narrado su encuentro con preciosos datos sobre la personalidad de Campana: *"En una mañana de invierno de 1913. Papini y yo íbamos a la tipografía Vallecchi, donde se imprimía Lacerba, a dar una última ojeada a la composición y compaginación —no siempre fácil— de la revista... El amigo editor... nos señaló a un individuo sentado en un diván negro de hule, en el pasillo... La persona aludida, que mientras tanto se había puesto en pie y nos miraba, era un hombre joven, de unos veinticinco años, gallardo, con el pelo y la barba de un rubio encendido, la cara rellena y de color rosáceo, iluminada por dos ojos celestes, que expresaban a un tiempo sinceridad y timidez... Carecía de abrigo que lo preservase del gran frío de aquella mañana, llevaba en la cabeza un sombrero que parecía un puchero, vestía una chaqueta de paño de color avellana... los pies chapoteaban con un par de zapatos deslucidos y sin tacones, mientras que alrededor de sus piernas arqueadas ondeaban los camales de unos pantalones demasiado cortos y de un tejido increíblemente ligero, amarillento, con florecitas azules y rosáceas... Le preguntamos que quién era y qué quería de nosotros. Con voz débil y lamentadora, manteniendo los ojos en tierra y las manos enrojecidas e hinchadas de sabañones sueltas en los costados, nos dijo que se llamaba Dino Campana, que era poeta y que había venido a propósito a pie desde Marradi para presentarnos*

(7) Vd, Federico Ravagli, **Dino Campana,** Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1978, 2.ª ed., pág. 210.

algunos escritos, obtener nuestro parecer y saber si nos gustaría publicarlos en nuestra revista... Le expresamos nuestra simpatía y nuestro deseo de complacerlo... Campana sacó del bolsillo un viejo cuaderno cubierto de papel áspero y sucio... y se lo dió a Papini... (8).

Sigue contando Soffici la opinión favorable de Papini y la suya propia, que la lectura del libro les provocará en los siguientes días. La voluntad inmediata de hacerlo colaborador de "Lacerba". Pero también la desaparición de Campana, del que no sabrán nada en los meses siguientes, hasta un encuentro en una exposición futurista a partir de la cual, relacionado Campana con los poetas y artistas de Florencia, aparecerá frecuentemente en los dos cafés centros artísticos de la ciudad: *Le Giubbe rosse* y el *Paszkowski.* Una nueva desaparición y una carta en la primaver de 1914 en la que, desde Marradi, el poeta le pide a Soffici el manuscrito del libro del que no conserva copia. Soffici, que se ha trasladado recientemente de casa, no encuentra el manuscrito y esto será un duro golpe para Campana. Tiene que reconstruir sirviéndose de sus apuntes (los del *Taccuinetto Faentino*) la obra, también con un esfuerzo de memoria *(9).* En el verano, finalmente, la obra verá la luz con el título de *Canti orfici* gracias a un impresor de Marradi.

Comienza la peripecia de difusión de los *Canti...:* el poeta vende personalmente su libro por los cafés florentinos, cuidando muy bien a quién se lo vende. Soffici cuenta que: *"Un individuo simpático y juzgado como inteligente podía quizá obtener los Canti con la firma autógrafa del poeta, un burgués simplón recibía el libro secamente y hasta privado del frontespicio y la cubierta acusada; si se trataba de un filisteo extraño a las artes, Campana no se lo daba sin haber arrancado antes delante de él algunas páginas que consideraba demasiado elevadas... A ciertos imbéciles presuntuosos que se creían poetas, llegó a no entregarles más que las tapas y pocas páginas que consideraba no conseguidas... (10).*

Publica en este período algunos poemas que saldrán en revistas en Bolonia y está en contacto con el grupo de poetas que publican la revista *La voce* —dirigida también por Papini y Soffici— que da lugar al llamado movi-

---

(8) Ardengo Soffici, **Dino Campana a Firenze**, en **Ricordi di vita artistica e letteraria**, Vallecchi, Firenze, 1931.

(9) Neuro Bonifazi, **op. cit.**, pág. 297 ss. ha planteado la fortuna de la pérdida del manuscrito original de los **Canti**, el entregado a Soffici bajo el título de **Il più lungo giorno**, por la maduración determinante del estilo del poeta que se observa, después de encontrar el manuscrito en 1973, entre una y otra obra. Observa Bonifazi que el esfuerzo de memoria no debió de ser excesivo, puesto que el poeta conservaba gran parte de los materiales iniciales.

(10) Soffici, **Ibidem.**

miento vociano *(11)*. Viaja a Suiza en la primavera de 1915 de donde tendrá que repatriarse por carecer de medios de vida. Regresa también para enrolarse en el ejército tras el estallido de la guerra mundial. Es rechazado y mantenido durante un tiempo en el hospital de Marradi. En 1916 publica algunos poemas y conoce a Sibilla Aleramo, último episodio de la vida en libertad del poetas hasta la locura definitiva.

Sibilla Aleramo: la imposible exigencia de felicidad y vida.

Ha sido Mario Luzi, en el prólogo al volumen *Lettere Campana-Aleramo*, el que ha dejado escrito el sentido esencial con el que esta correspondencia trágica debe de ser leída: *"Sólo podemos observar que la feminidad, cortejada a lo largo de los frecuentes recursos temáticos de la poesía en su especie barbárica, regia, órfica, lo abraza ahora de cerca con su ofrecimiento y su exigencia de felicidad y vida; cuando todo esto se demuestra imposible, una penetrante y tierna piedad puede aproximar dignamente a la madre y a la "peregrina de amor" y someter una a otra dolorosamente sobre la sombra de su destino" (Pág. 7).*

Entre Julio de 1916 y Enero de 1918 se desarrolla la relación de nuestro poeta con Sibilla Aleramo *(12)*. La correspondencia, que la escritora autorizó a publicar en 1958, es un intenso testimonio de la destrucción del poeta, permitiéndonos recomponer el momento inmediatamente posterior a la publicación de los *Canti orfici* hasta la disolución absoluta del poeta: *"Está enfermo desde hace mucho tiempo de neurastenia aguda. Desde hace más de un año no trabaja"* escribe hacia Enero de 1917 Sibilla Aleramo a Gustavo Sforni, un mecenas florentino, en solicitud de ayuda para Campana.

Pero por encima del episodio humano que las cartas no reconstruyen, por encima de la relación apasionada en sus encuentros y en sus ausencias, en su amor y en sus rupturas, en el absorbente amor del poeta, hay un testimonio de personalidad que resuelve las últimas coherencias de Dino Campana. La ruptura con Sibilla en 1918 abre el período hasta la muerte en el Hospital psiquiátrico de Castel Puci. Seguramente, entonces, la última luci-

---

(11) Alrededor de la revista **La voce**, que salió en Florencia por primera vez en diciembre de 1908, se forma el grupo fundamental de escritores que ideológicamente está representado por Carlo Michelstaedter y que generará la construcción poética del "fragmento lírico", relacionado con la absoluta sinceridad de la creación poética, capaz de desembocar en "moralismo", que es aquí un profundo sentimiento de la crisis del hombre contemporáneo. Aparecen aquí los nombres fundamentales para la poesía del 900 de Boine, Jahier, Rebora, Onofri, Sbarbaro...

(12) Junto a la reconstrucción de esta relación que nos permiten las cartas, ya citadas, hay fundamentales testimonios de la propia Sibilla Aleramo, como en su **Diario** y otros que citaremos en el comentario a los poemas que Campana le dedicara.

dez fragmentaria sea una hoja escrita convulsivamente y tachada casi en su totalidad, que dice:

> *Julieta y Romeo / drama en 14 cuadros / y siete escenas / donde se ven monstruosos hechos y escenas de terror y horror y al final de la lucha de la pasión el triunfo de la inocencia. Escena final. / Mi querida Rina, / Son cinco minutos que esperando... / Rina Faccio / mi amiga amante / y amabilísima / Rina / o sea una mujer sobre el abismo / (Sibilla Aleramo).*

La desesperada relación pone al poeta sobre el abismo real de la locura. El drama amoroso se ha consumado estrellando las últimas coherencias contra la vida cotidiana.

Final

En 1917 es encerrado en Novara y tras una gestión de Sibilla consigue la libertad. Su estado es ya lamentable y el 12 de Enero de 1918 es llevado a Florencia para observación. El 28 de Febrero es trasladado al encierro definitivo en el Psiquiátrico de Castel Puci, en Badia a Settimo. Quedan ahora catorce años en los que Dino Campana, poeta, ha muerto, aunque siga viviendo un hombre que confesará a Carlo Pariani: "*Fui una vez escritor, pe he tenido que dejarlo por debilidad mental. No conecto las ideas. No las hilvano... Ahora he de ocuparme de asuntos más importantes*". El delirio va alternando con cada vez menos momentos de lucidez. Transcribe Pariani sus "delirios de influjos a distancia por medio de la electricidad, del magnetismo, de la telepatía, del hipnotismo, del medianismo evocador de almas desencarnadas": "*Mi vida está en hablar continuamente, soy absolutamente una estación telegráfica...¡Me ocupo de las comunicaciones! Estoy en comunicación con Milán; una especie de gramófono, de telégrafo sin hilos. Estoy en comunicación con París, Londres, Berlín. Es una forma de sugestión que realizo entre Continentes. Escribo toda la prensa. Represento hechos imposibles... Toda la prensa está escrita sobre mi tema, son todo falsedades que dan que hacer a los alemanes... Yo no vivo. Vivo en un estado de sugestión continua, soy hinóptico en alta medida, estoy totalmente lleno de corrientes magnéticas, hago de medium magnético. Me llamo Dino, como Dino me llamo Edison. Dino Edison, el inventor de la máquina de introspección... Puedo vivir hasta sin comer, soy eléctrico, soy Edison... He sido investido por las ondas eléctricas durante la guerra, he sido medio destruido. En 1916 vino Marconi a Génova. Yo estaba en los montes y escribía poesías. Atraje la atención de la policía marconiana y me rompió la cabeza. Me investí con una fuerte descarga eléctrica... Me rompieron de tal forma la cabeza que perdí la vena poética... Existe el medio de rejuvenecerse, de revivir. Es la sugestión... Con la sugestión se pueden tener tantas ilusiones co-*

mo se quiera, se puede ir a América, se pueden tener satisfacciones en la vida, se puede tomar esposa... ".

El psiquiatra Parini mantiene conversaciones que son fundamentales para reconstruir algunas claves de los *Canti...*; la lectura de fragmentos se realiza siempre en medio de una gran tensión nerviosa. En 1931 se produce una ligera mejoría y Campana vuelve a leer y a pensar en la vida, en la posibilidad de salir de Castel Puci. Pero en febrero de 1932, una herida le produce una septicemia aguda de la que muere, tras una agonía de seis horas, el día uno de marzo de 1932. Enterrado en el cementerio de San Colombano, un pueblo próximo a Badia a Settimo, en 1946 sus restos fueron trasladados a la iglesia de Badia donde hay una lápida que dice: "Dino Campana-poeta (1885-1932)".

LA POESIA

Aportación cultural de Campana: sentido positivo de lo irracional.

Los comienzos culturales del siglo XX italiano están marcados por varias líneas que se entrecruzan: superación del *Risorgimento*, introducción de corrientes de pensamiento europeas, pleno triunfo del decadentismo de D'Annunzio y extensión del futurismo de Marinetti, impuso de la poesía crepuscular de Govoni, Palazzeschi, Corazzini, Gozzano, etc.

Alrededor de este panorama cultural —determinado ideológicamente por el irracionalismo *(1)*— surge, para Italia y para toda Europa, la necesidad de valorar la relación que se establece entre las grandes corrientes de la cultura y la sociedad en las que éstas se desarrollan, una sociedad en crisis sin sitema, crisis que, hacia los años 20, generará el fascismo. Los puentes tendidos por D'Annunzio y Marinetti el movimiento político de reacción de la gran burguesía italiana o, en otras latitudes, la lectura que de Nietzsche hiciera el nacional-socialismo alemán, han creado una pésima fama cultural, en la interpretación sociológica marxista, al irracionalismo europeo. Se podría decir, esquemáticamente, que la crisis social tiene dos direcciones ideológicas de respuesta, que se pueden resumir en la presencia intensa de corrientes irracionalistas frente al racionalismo dominante en línea positiva en la sociedad, es decir el marxismo. Pero este esquematismo resulta burdo y estéril a la hora de afrontar un espacio de cultura y, en él, fundamentalmente, las corrientes literarias que se generan.

La sociología de la literatura se ha hecho muchas veces sociologismo vulgar, como resultado de una apreciación ideológica esquemática. Y el esquematismo no ha sido precisamente por falta de matices, sino por brutalidad, por incapacidad de entender la autonomía relativa del fenómeno literario en relación a la superestructura ideológica.

La función positiva del realismo o de lo popular en el arte, función socialmente positiva, nos crea siempre la necesidad de justificar todo acercamiento al ámbito de lo irracional, atraídos precisamente por lo irracional. Este "complejo lukacsiano", de los que nos creemos la crítica sociológica y "la función social del arte", sólo podrá ser superado en medida en que empecemos a entender que la literatura es generalmente, en sí misma, un fenómeno de salvación y liberación humana, que toda experiencia literaria es una contribución al componente salvífico y esencial de la cultura. En las

---

(1) Para un panorama global de las tendencias ideológicas, vd. de Norberto Bobbio, **Profilo ideologico del Novecento**, en la **Storia della letteratura italiana** dirigida por Emilio Cecchi y Natalino Sapegno, Garzanti, Milano, 1969, vol. IX, pág. 119-228; y especialmente para el periodo que nos ocupa, **Le forze dell'irrazionale**, pág. 127 ss. También vd. de Eugenio Garin, **Cronache di filosofia italiana**, Laterza, Bari, 1975; especialmente el cap. 2.°, pág. 21 ss., **Gli albori del Novecento: irrazionalisti, pragmatisti, mistici.**

páginas que siguen, en las que vamos a hablar de dos irracionalismos en la Italia de comienzos de siglo —y, generalizando, en la Europa de comienzos de siglo— vamos a defender la función positiva, social y culturalmente positiva, de uno de los irracionales, el que aislamos aquí en Dino Campana. La base de esta defensa es el convencimiento de la lectura que el movimiento cultural que se define como hermetismo comenzó a hacer en 1938 de la obra del poeta de Marradi. Aunque más alla de esta lectura social, está nuestra seguridad sobre que este poeta fue capaz de crear una profunda contribución de originalidad y de radical presencia en lo humano, que es lo que hace atractiva la creación artística.

La recuperación hermética del texto secreto de los Canti

El día uno de agosto de 1938 se publica en Florencia el primer número de la revista *"Campo di marte"*, *"quincenal de acción literaria y artística"* que, durante un año justo de vida, fue el origen de la segunda generación hermética *(2)*. La importancia cultural que la revista tuvo, el alcance de su reflexión, son cuestiones que hoy están fuera de duda por la dimensión que en el futuro alcanzarían sus animadores y colaboradores. Por las páginas de *"Campo di Marte"* los nombres de Alfonso Gatto, Mario Luzi, Alessandro Parronchi, Piero Bigongiari, exponentes poéticos de la mejor poesía italiana de la posguerra, junto a la presencia también de Eugenio Montale; o Vasco Pratolini, como animador contínuo de la experiencia y las colaboraciones de Carlo Emilio Gadda y Elio Vittorini, resumen los tres de la mejor narrativa italiana del siglo; o los nombres centrales para la crítica de Carlo Bo y Oreste Macrí, escritores en una conjunción espitual que surgía —como se ha explicado en línea de sociología cultural— en abierta oposición al ambiente literario de la italia fascista. Ha sido Ruggero Jacobbi el que ha sintetizado este valor central de la revista: *"Expresaban un desacuerdo —fundado sobre la experiencia del novecientos europeo— contra una cultura cómplice reducida a retórica y ya por entonces cómplice de la masacre" (3).*

Y *"Campo di Marte"* fue también una ocasión para el resdescubri-

---

(2) Más allá del valor de "oscuro e inaccesible" con el que los diccionarios de literatura se acercarán a definir el movimiento hermético, ejemplificado en la primera generación de Ungaretti, Montale o Quasimodo, será necesario hacer referencia al discurso crítico de Oreste Macrí, en el terreno de la segunda generación y fundamentalmente en la cultura del hermetismo y su tradición europea. Para entender ampliamente su significado son esenciales los libros de Macrí, **Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea**, Vallecchi, Firenze, 1956; y **Realtà del simbolo**, Vallecchi, Firenze, 1968.

(3) Para ésta y todas las citas que siguen, vd. de Ruggero Jacobbi, **"Campo di Marte" trent'anni dopo 1938-1968**, Valecchi, Firenze, 1969.

miento de Dino Campana, una ocasión que recorre entonces varias veces los números de la revista y que, como se ha señalado, simbólicamente, abre y cierra el tiempo de la publicación. En el primer número hay un artículo de Alfonso Gatto, titulado "Público para los poetas", que, creo , es también significativo para entender el ambiente de recuperación que pretende la revista. La idea central es que, después de D'Annunzio, los poetas no tienen imagen, ésta no es conocida por el público. Entonces de lo que se trata es de presentar a *"poetas que merecen ser conocidos y saludados antes de que zarpen admirablemente hacia la isla que conocéis. Alguno bajo los árboles ya habla con Homero"*.

Y presenta a cuatro poetas, anunciando que en próximos números lo hará con otros que "en tono menor continúan este viaje secreto de nuestra poesía después de D'Annunzio": Campana, Palazzeschi, Ungaretti y Montale son aquí los cuatro primeros. La nota de Campana —que merece ser recordada íntegramente— dice así: *"Conocer significó para Campana liberarse de la propia fuerza, huir a la propia atención, estrellarse contra sí mismo: si no habéis visto nunca el "gesto", y lo hubo, violento y nocturno, y las crónicas lo han registrado y esperamos que lo olviden, imputad la carencia a los "Canti orfici" que ya han perdido a su autor y pertenecen a la poesía y al misterio que generosamente los ha clarificado y serenado. Recordad que las montañas de la Verna, las mujeres florentinas, Génova, ya habrán nacido para siempre, en la propia memoria, también de la mirada de este poeta: sus versos os aparecerán claros, y sus prosas exactas como una espontánea cualidad de vuestro mismo ánimo, como la orientación de vuestra contemplación"*.

Para Gatto, por lo tanto, la valoración poética de Dino Campana recorría dos líneas esenciales: el conocimiento como liberación de sí mismo, como origen de la creación en la que el poeta es capaz de hacer ya de paisajes, cosas o ciudades un mundo en el que, después de él, todo responde ya a otra realidad, la que surge de la mirada, de la creación, que aquí es una invención de gran dureza, porque es resultado de una catarsis operada sobre lo cotidiano —paisaje, mujer, ciudad— y su origen último está en la alucinación del poeta que se está estrellando contra sí mismo. Podremos ver la lógica implacable que esta valoración campaniana tiene para la formulación hermética, pero lo que nos interesa ahora es el sentido de esta presencia en los orígenes de *"Campo di Marte"*.

Ha sido Ruggero Jacobbi el que ha destacado el valor de texto secreto que los *"Canti orfici"* tenían en 1938. Muerto Campana seis años antes, en el olvido trágico del Psiquiátrico de Castel Puci, la edición de los *Canti* existente se remontaba a 1928, la cuidada por el amigo Bino Binazzi. Leído a duras penas por una minoría intelectual localizada en el área florentina, casi olvidado y necesariamente aniquilado por la cultura dominante, recordarlo

era entonces una forma de buscar líneas de poesía que autentificasen la indagación hermética. Si la cultura europea podía ser un mecanismo de salvación, en el sentido sociológico que antes anunciábamos, la referencia a Dino Campana era obligada en esta dirección. Lo irracional puede también construir un espacio salvífico cuando la realidad agrede por todas partes. Y, en todo caso, se trataba de oponerse a otro irracional, al de D'Annunzio y al futurista de Marinetti, agotado ya y persistente sólo como retórica, génesis también de la catástrofe. Será interesante, para comprender esta oposición de los dos irracionales, hacer una referencia al Nietzsche dannunziano, a la interpretación del superhombre generaliza en toda la obra del poeta de Pescara, sueño aristocrático cuya moral desemboca en el fascismo, frente al Nietzsche aportado por Campana, el de *El nacimiento de la tragedia*, el de la construcción órfica. E insisto en esta oposición de los dos irracionales, porque permiten ejemplificar, también, la aniquilación del dogmatismo en el tratamiento del filósofo alemán, permite vislumbrar el excesivo dogmatismo, por ejemplo, del Lukács de *El asalto a la razón*.

¿Validez de Campana, entonces, para una recuperación cultural en la Italia de 1938? Hay que entender el significado profundo de la "modernidad", en un planteamiento que, de nuevo en línea sociológica, asentara radicalmente la validez de la cultura moderna en la Italia retórica y aniquilada de los años 30. En un antiguo escrito de Oreste Macrí se dan las bases para esta comprensión. Habla Macrí de la "profunda energía de nuestro tiempo" para afirmar —se trata de una larga carta dirigida a Carlo Bo— que "*Veo en nosotros un infinito deseo de conocimientos y sobre todo un confiarse ingenuo y pavorosamente heroico al reverso de la medalla del ser (a la angustia, al sueño, a lo imposible) para ver simplemente, más allá de toda futura determinación y en el sentido de la lógica del «saber» y en el de la ausencia del «no saber»...*". *(4)*.

Conocer el reverso del ser, por lo tanto, conocer la angustia, el sueño y lo imposible, es también, esencialmente, ese impulso cultural de salvación que recorre nuestro siglo y es Dino Campana, aquí, en este terreno, un ejemplo de vigencia indudable.

Pero habría que ir también más allá para valorar el papel de este conocimiento. No es sólo la "modernidad" la que hace relevante el papel cultural de Campana en la Italia de los años 30. Quizá haya sido Edoardo Sanguineti el que más radicalmente ha planteado el nivel determinante de su validez: "*Su grandeza toma cuerpo con su firme voluntad de no colaborar con*

---

(4) Macrí, **Intorno a alcune ragioni non formali della poesia** en **Esemplari del sentimento poetico contemporaneo**, Vallecchi, Firenze, 1941, pág. 15.

las instituciones literarias, como, más en general, con cualquier tipo de instituciones: y en sus propósitos extremos de sabotaje cultural". (5).

De alguna manera, el mundo poético que ha surgido en las salas de un hospital psiquiátrico es la aniquilación positiva de la pesadilla dannunziana surgida en la Villa del Vittoriale.

La referencia a Nietzsche y el orfismo.

Las notas que siguen están escritas antes de que conociéramos el libro de Neuro Bonifazi sobre Campana, en un tiempo en el que, para entender al poeta, empezamos a indagar sus bases culturales más evidentes. La lejanía de Italia y de cualquier centro del italianismo se paga generalmente con recorrer en solitario caminos ya andados. El libro de Bonifazi, publicado en el 64, defiende con gran extensión el componente nietzschiano y órfico de nuestro poeta, por lo que nos hemos limitado aquí a señalarlo en base a ejemplos que Bonifazi no vio o no valoró suficientemente.

En el *Taccuinetto Faentino* —esto es, la primera construcción "literaria" de Campana —hay una nota breve, escrita a lápiz, desordenada en sus trazos, que dice: *"Al huir de la estrecha opresión de los contrarios se crea el arte" (6).*

Ya Domenico de Robertis, en su edición del *Taccuinetto*, hizo notar la relación que este aforismo tiene con las páginas de *Faenza*, el momento inicial de este cuaderno, desarrollado luego en los *Canti:*

> *...Si Florencia es la imagen de la música, Faenza es la imagen de la danza latina. España, danzante España simbolismo naturalista. También no me oculto que es por el sentido de liberación que me da este simbolismo naturalista por el que yo amo a Faenza tanto como me embriaga España. Pero España toma el relieve, el fondo, por su simbolismo naturalista, del mítico oriente: y Faenza del arte bizantino. El valor del arte no está en el motivo sino en la conexión y por lo tanto en el punto de fusión se tiene el gran arte: y el gran arte como la vida grande no es más que un puente de paso.*

El manuscrito, por otra parte —y es la que nos interesa señalar— tiene, antes de "España danzante España..." dos palabras tachadas: "Grecia apolínea". Música y danza, valor del arte como fusión, entendemos, de los dos elementos para los que la "Grecia apolínea" no es otra cosa que el recuerdo de origen de la teoría estética subyacente, la "metafísica del artis-

---

(5) En **Poesía Italiana del Novecento**, a cura di Edoardo Sanguineti, Einaudi, Torino, 1971, 2.ª ed. pág. 727.

(6) Ed. de Domenico de Robertis, Vallecchi, Firenze, 1960; pág. 40.

ta" nietzschiana *(7)*, la contraposición, origen del arte, entre lo apolíneo y lo dionisíaco: "*...el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisíaco: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente...*", nos dice el filósofo alemán en *El nacimiento de la tragedia. (8)*

Resultará relevante también comprobar como, en el paso de los apuntes del *Taccuinetto* a los *Canti orfici*, esta reflexión ha desaparecido, quizá porque esté muy cercana a su fuente cultural, precisamente por el cuidado de no hacer en los *Canti* teoría del arte, sino construcción artística. Es en definitiva un subconsciente de aniquilación ideológica el que depurará las referencias directas a Nietzsche en la obra poética de Dino Campana, lo que viene a coincidir con un sentido ya visto por Oreste Macrí: "*...Campana parece que haya quemado toda ideología, de tal manera que el sentido del alma es el sentido mismo de las cosas, en un delirio órfico-dionisíaco que en bastante medida queda como magma en fusión...*" *(9)*.

Otras referencias a Nietzsche aparecen directamente en sus apuntes, alguna tan importante como la reflexión sobre "El segundo estadio del espíritu...", que citaremos íntegramente: "*El segundo estadio del espíritu es el estadio mediterráneo. Deriva directamente del naturalismo. Conozcamos la vida tal como es: hagamos ahora el sueño de la vida en bloque. También el misticismo es un estadio ulterior de la vida en bloque, pero es una forma de espíritu siempre especulativa, siempre racional, siempre inhibitoria, en la que el mundo es voluntad y representación: todavía más, voluntad y representación que hace del mundo la base de un cono luminoso cuyos rayos se concentran en un punto del infinito, en la Nada, en Dios. Sí: sería necesario recorrer esto sobre la vida, éste es el único arte posible. El primero entre todos los músicos sería aquel que no conociese otra cosa que la tristeza de la felicidad más profunda y ningúna otra tristeza: semejante música no ha existido todavía. Nietzsche es un Wagner del pensamiento. La consecuencia de sus pensamientos es absolutamente bárbara, igual a la música wagneriana. En esto únicamente, en la originalidad bárbara que salta y se desborda de sus pensamientos, está su fuerza de subversión y todo ansía la destrucción tanto en Wagner como en él*" *(10)*.

La referencia nos pone aquí en línea con el Nietzche wagneriano, que corresponde al de *El nacimiento de la tragedia*, y nos lleva directamente a

---

(7) Vd. el fundamental trabajo de Eugen Fink, **La filosofía de Nietzsche**, Alianza Universidad, Madrid, 1980, 3.ª ed.; cap. 1.º.

(8) Nietzsche, **El nacimiento de la tragedia**, Alianza ed., Madrid, 1979, 4.ª ed., pág. 40.

(9) Macrí, **Caratteri...**, pág. 37.

(10) Pertenece al grupo de **Taccuini, abbozzi e carte varie**, incorporado como última parte de la edición citada de los **Canti**.

introducirnos en la reflexión órfica —la gran creación poética del filósofo alemán— como base originaria de la construcción artística de Campana.

La construcción cultural del orfismo —que es uno de los grandes mitos del XX en extensión y superación temática del mito clásico de Orfeo— anima la obra de nuestro poeta desde aquella decisión de titular así su obra, de la que Federico Ravagli ha dejado un interesante testimonio: "*Después, de improviso, se eclipsó de nuevo: pero la ausencia fue breve. Cuando reapareció, estaba de buen humor: y nos comunicó la noticia sensacional. Había estado en Marradi, y había acordado con un tipógrafo la publicación de un volúmen titulado Cantos órficos. ¿Orficos? ¿Porqué? La palabra no nos parecía clara. Y Campana habló entonces de Orfeo, de misterios órficos, de potencia dionisíaca, de mitos cósmicos...*" (11).

Campana, consciente aquí de toda una corriente cultural, animada antes que él por Nerval, Mallarmé, Rimbaud y anclada también en sus lecturas mistéricas y teosóficas, se ha decidido a entroncar con el mito esencial del artista desde el siglo XIX, cuando desde Orfeo, cuyo canto tiene poder mágico, capaz de conmover a la naturaleza, a las fieras, a los hombres, cuyo descenso a los infiernos en busca de la amada Eurídice se convierte, al regreso solitario, en una revelación de los misterios de la muerte y en una serie de consejos para el viaje de los hombres al Hades, pasamos al artista-órfico cuyo significado ha sido muy bien definido por Macrí: "*A lo largo de todo el romanticismo (...) trancurre esta fe en la salvación y en el poder soteriológico operativo de la poesía en su función órfica de asistencia íntima y regeneratriz*", función que procede de que, en la crisis del final del siglo, "*se acrecienta la necesidad humana de la poesía, único método verdaderamente cierto y positivo de alcanzar la cualidad y el origen del Universo*" (12)

¿Cuál es, en esta dirección, el orfismo de Campana? Podemos afirmar que comienza con el componente material de su poesía, con el valor musical que orienta su construcción. Cuando Campana nos dice que quiere crear una "poesía europea, musical, colorista", está situándose en la línea sinfónica del romanticismo órfico-dionisíaco. La construcción de su poesía, a partir de aquí, busca el canto que puede ser dado por el ritmo interno y también se evidencia en la rima caprichosa que de pronto aparece en los poemas. Una rima caprichosa y a veces violenta como la que recorre *La speranza*, *Il canto della tenebra* o *Sera di fiera*: *Porte, morte, sorte:* descenso a la noche campaniana, puertas abiertas de la muerte sobre el infinito, sueños desvanecidos en los remolinos de la suerte. Es un descenso infernal, pero Eurídice esta vez son los "amores secretos", porque los nocturnos de Campana

---

(11) Ravagli, **Dino Campana e i gollardi...**, pág. 126-127.

(12) Macrí, **Caratteri...**, pág. 34-35.

son también un paseo prostibular, dionisíaco, en el que la "princesa de los sueños secretos", la que llega a calmar el "pálido amor de los errabundos" es una bacante. Y en *Sera di fiera*, Orfeo desciende a la noche festiva de "la pérfida Babel" para encontrar

> *La rosabruna incantevole / Dorata da una chioma bionda: / E dagli occhi lucenti e bruni colei che di grazia imperiale / Incantava la rosea / Freschezza dei mattini...*
>
> *"La rosamorena encantadora / Dorada por una rubia cabellera / Y de ojos lucientes y oscuros, la que de gracia imperial / encantaba la rosácea / frescura de las mañanas...".*

pero la mujer ha muerto y se imponen de nuevo los gritos de las prostitutas y las pantomimas de la shakhesperiana Ofelia. El poeta entonces, Orfeo para el que la amada es el sentimiento verdadero y profundo que puede salvarle, como agudamente señalaba Paul Diel en su certera interpretación del mito *(13)*, se entrega a su noche de desesperación, pero desesperación aplacada por la armonía apolínea, el nuevo descubrimiento mítico de la armonía:

> *Una canzonetta volgaruccia era morta / E mi aveva lasciato il cuore nel dolore / E me ne andavo errando senz' amore / Lasciando il cuore mio di porta in porta: /Con lei che non è nata eppure è morta / E mi ha lasciato il cuore senz' amore: / Eppure il cuore porta nel dolore: / Lasciando il cuore mio di porta in porta.*
>
> *"Una cancioncilla vulgar había muerto / Y me había dejado el corazón en dolor / Y sin amor iba errante / Dejando mi corazón de puerta en puerta: / Con ella que no ha nacido y sin embargo está muerta / Y me ha dejado el corazón sin amora: / Y sin embargo el corazón me lleva al dolor. / Dejando mi corazón de puerta en puerta.*

Pero tendrá que ser la naturaleza, el mito cósmico, el que dará cuenta del orfismo de Campana. Porque la armonía no proviene nunca de los amores fracasados, no puede llegar desde lo dionisíaco, desde el permanente paseo prostibular. La ménades desaparecen en la pasión del viaje, que es pasión de naturaleza, que es fusión cósmica y telúrica. Y en el logro de la armonía resonará el texto esencial de *Pampa* (Vd. selección) en el que el poeta, fundido en ser e historia con la tierra abierta a toda su extensión, alcanzará la sabiduría armónica y definitiva: *"Me había levantado. Bajo las estrellas impasibles, sobre la tierra infinitamente desierta y misteriosa, desde*

---

(13) Vd. Paul Diel, **El simbolismo en la mitología griega**, Labor, Barcelona, 1976, cap. III, **La trivialidad dionisíaca**, pág. 129 ss.

la tierra el hombre libre tendía los brazos al cielo infinito, no desfigurado por la sombra de Ningún Dios".

Y en unas notas incompletas de recreación de Fausto *(14)*, unas notas últimas, Fausto-Dionisos-insaciabilidad amorosa explica a Mefistófeles la visión lejana de una muchacha pálida y el demonio protesta por el "ídolo", porque Fausto llegue a creerse una visión que es sólo magia, porque en esa magia a cada uno la imagen le parece su amada. Y al final, regenerador, invitará a Fausto a subir a las colinas. Es la armonía apolínea concretada en la naturaleza la que resuelve como salvación el canto órfico.

El mito Rimbaud

El mito de un Rimbaud italiano se ha impuesto en la visión biográfica de Campana. Son algunas coincidencias, junto a un cierto mundo poético con parecidos fácilmente señalables, como para no caer en la tentación de hablar del poeta francés también en estas páginas.

La biografía permite efectivamente acercarlos: el reducido tiempo de escritura y el período posterior, agotados ya literariamente; más allá, también la condición de "maudit", el satanismo o la estructura literaria, en las prosas de los *Canti orfici* que, desde siempre, se han referenciado críticamente en la línea de las "Illuminations" rimbaudianas; también el sentido biográfico y literario del viaje o la alucinación como mecanismo de la escritura:

> *Aucun des sophismes de la folie, —la folie qu'on enferme—, n'a été oublié par moi: je pourrais les redire tous, je tiens le système.*
> *"Ningún sofismo de la locura, —la locura que se encierra—, ha sido olvidado por mí: podría repetir todos, tengo el sistema".*
> *Les hallucinations tourbillonnaient trop... Les hallucinations étaient plus vives... la terreur venait.*
> *"Las alucinaciones se arremolinaban demasiado... Las alucinaciones eran cada vez más vivas... llegaba el terror.*

nos dice Rimbaud en *Alchimie du verbe*, un capítulo esencial de su temporada en el infierno *(15)*.

Pero esta será también la clave de la diferencia absoluta entre los dos: el sentimiento "literario" de la alucinación, fuente de la escritura, la alucinación como mecanismo literario para Rimbaud. Por el contrario, Cam-

---

(14) Del grupo de **Taccuini, abozzi e carte varie**.

(15) Rimbaud, **Une Saison en Enfer**, en **Oeuvres de Arthur Rimbaud**, Le Mercure de France, París 1952. **Alchimie du verbe** corresponde al epígrafe general **Délires II**.

pana escribe a través de una experiencia de enajenación radical, clínica. Giovanni Boine decía en 1915, al comentar los *Canti: "Pero Campana es, si Dios quiere, seriamente un loco. Y por esto, Te Deum" (16).*

Y esta dimensión lo sitúa por lo tanto fuera de toda "reducción literaria de su experiencia de rebelión y aventura", como dice Edoardo Sanguineti, para poner de relieve que: *"Campana es, todavía hoy, el único ejemplo radical en la poesía novecentesca, de un arte totalmente alienado ante las instituciones literarias (y la alienación del escritor, en el sentido clínico de la palabra, es digna de asunción simbólica, casi un trágico emblema, en el plano de lo vivido, de tal condición expresiva)" (17).*

Contini-Carlo Bo: ¿visionario o visivo?

"Un destino de poeta en estado puro", concluye Carlo Bo en su último estudio sobre Dino Campana *(18)*. Campana será para el crítico, en este caso, "un poeta que no da respuestas porque no llega ni siquiera a plantear preguntas", un poeta para el que la locura no es ya otra cosa, al final de su vida, que la confirmación de su diversidad.

La referencia tiende a completarse aquí con un artículo que Carlo Bo dedicara a Dino Campana en 1937 *(19)*, trabajo que marca una orientación crítica diferente a la que, en ese mismo año, había trazado Gianfranco Contini. La polémica indica dos direcciones en la apreciación de los *Canti orfici*: ¿es Dino Campana un *visionario*? (Bo) o, por el contrario ¿es un *visivo*? (Contini), es decir, ¿consigue crear el poeta, desde su fantasía alucinada, símbolos y mitos en su obra? o "¿es un temperamento tan exclusivo como para absorber y fundir en la categoría de las impresiones cualquier otra" (Contini)? Pero la primera pregunta obtiene una respuesta negativa para el crítico: "...precisamente en el momento de confesarse se ha callado, se ha perdido en lo blanco que le ofrecía el papel: No sabemos nada de su mensaje..." (Bo). Será entonces Dino Campana un visionario sin mensaje, un visionario que no ha podido alcanzar el espacio de la palabra, un poeta en estado puro. Porque los poemas son entonces lo absolutamente inexpresable, una música órfico-dionisíaca que paraliza su sentido en la "irrefrenable no-

---

(16) Giovanni Boine, **Dino Campana**, en "Riviera Ligure", agosto de 1915.

(17) Sanguineti, **op. cit.**, pág. 727.

(18) **Introduzione** a los **Canti Orfici**, Gli Oscar Mondadori, Firenze, 1972; pág. XXXV.

(19) Carlo Bo, **Dell'infrenabile notte** en "Il Frontespizio", diciembre de 1937. Publicado después en **Otto studi**, Vallecchi, Firenze, 1940. Contini, **Dino Campana**, en "Letteratura", octubre de 1937. Después en **Esercizi di lettura**, Le Monnier, Firenze, 1947.

che". Para Contini también (Campana-visivo, categoría contraria a lo visionario) su paisaje habrá que entenderlo a través de "la legítima conciencia de la platonicidad", formando alrededor de los objetos "un aura de estupor, casi de misterio. "Es por esta vía por la que el visivo Campana ...llega a creerse un vidente"... Su error es "la atribución de un significado sólido de símbolo a lo que es simplemente lugar de evocación". En cualquier caso, "no llegaremos a entender las leyes de su lírica que él mismo no consiguió formular en un estilo".

Orfismo visionario o platonicidad visiva, la de la caverna, son las dos líneas iniciales y divergentes de la lectura de Campana. Pero las líneas se encuentran en la ausencia de mensaje. Para Macrí: "hay además un punto en el que los dos críticos parecen encontrarse... la imposibilidad de alcanzar una presencia superior y de explicar la *visión* en el código del lenguaje humano", pero para concluir también con que "*no podemos esconder una cierta insatisfacción en relación a un tiempo propio de lectura, a una concreta aproximación a los textos, a un problema genético histórico de esta poesía, que han sido eludidos en nombre de los aprioris en los que se mueven, que han determinado procesos parciales de investigación y de naturaleza abstracta e impresionista en lugar de la "demostración" propiamente crítica" (20).*

Aproximación a dos motivos: el satanismo, la torre.

En el texto esencial de *Pampa*, ya citado varias veces, la naturaleza conducía a un cielo no desfigurado por la sombra de ningún Dios, pero la lucha hombre-Dios, la que se resuelve en el dominio de la naturaleza, adquiere a veces el carácter satánico que atestiguan alucinaciones positivas. En el paisaje de la Verna, en medio de reflexiones-descripciones cristianas (la larga explicación-referencia a San Francisco), a través de su soledad de encuentro con la tierra, aparece la insinuante imagen apocalíptica:

> *Entre las rocas crepusculares, una forma negra cornuda inmóvil me mira inmóvil con ojos de oro.*

También, otra vez, esta presencia satánica aparece a través de una plegaria positiva de encuentro, de salvación: es en *La jornada de un neurasténico*, penetración ambiental en una ciudad, Bolonia, en la que la niebla, las máquinas y la sombra rodean a mujeres que van apareciendo: son diversas y periódicas visiones: figuras femeninas con sombrero y abrigo de piel, jóvenes estudiantes, una prostituta en la que "la llaga de sus labios ardía en su pálido rostro". Y el paseo se hace a través de unos soportales irrespira-

(20) Macrí, **Caratteri...**, pág. 120.

bles, soportales-pesadilla para la que la invocación salvífica final nos remite al misticismo romántico-diabólico:

> *¡Oh! Satanás, tú que las prostitutas nocturnas pones en lo profundo de las esquinas, ¡oh! tú, que desde la sombra muestras el infame cadáver de Ofelia, ¡Oh! Satanás, ¡ten piedad de mi larga miseria!*

La plegaria es entonces el resultado de una inversión. Y es necesaria en cuanto que la plegaria erótica resuelve el objetivo de la jornada de un neurasténico: Satanás-salvador, en la tradición de Nerval, Lautréamont, de la temporada infernal de Rimbaud. Y un eco de la propia tradición cultural hacia el *Inno a Satana* de Carducci. Misticismo romántico de Satanás, divinización del ángel caído que puede proteger al hombre, al que ahora la pesadilla —aquí erótica— está impidiendo dominar la realidad, vivir. Y la pesadilla, en esta noche de niebla, tendrá un salmo invertido y liberador, producto de la voluntad de afirmar el eros en la ciudad-negación.

• • •

En el recorrido de Campana, desde la geografía inicial de *La Noche* hasta la visión Americana, pasando por *La Verna* y por las montañas de *La Falterona*, con su melodía telúrica, una visión se abre camino en su insistencia: la *torre*, que era "simple lugar de evocación" para Contini.

En cualquier caso, partiremos de que la insistencia es básicamente una creación artística: las torres "reales", evocadas, dejarán paso al paisaje de torres naturales o al vago "torreggiare" de algunas descripciones. Una forma geométrica, una torre, una acción verbal procedente del sustantivo, unifica visiones de los *Canti orfici*, recorre el canto de Campana para dotarnos de una similitud objetual en geografías diferentes.

Desde la "torre bárbara" faentina, "mítico guardián de los sueños de la adolescencia", se nos está indicando una visión evocadora y aquí sí el poeta es "visivo": recuerda la plaza central de Faenza, su impresionante torre, el silencio del ambiente y, en esta evocación, cabe que también dé claves que indican lo visionario, la construcción fantástica y mítica:

> *Sobre el silencio que se había hecho intenso (la torre) revivía su mito lejano y salvaje: mientras, por visiones lejanas, por sensaciones oscuras y violentas, otro mito, también él místico y salvaje, me recorría de vez en cuando la mente.*

Pero la evocación sigue a lo largo de los *Canti* siendo un mecanismo esencial para ver:

> *Una voluminosa torre barroca: Detrás de la barandilla una lámpara encendida: aparece sobre la larga plaza al principio de una larga calle donde todos los edificios son rojos y tienen*

una barandilla corroída: (las calles de las esquinas están desiertas). Alguna dama llena de encanto. En el aire se acumula como un algo danzante. Escucho: la gruesa torre barroca, ya encendida, pone en el aire un sentido de liberación. El ojo del reloj, transparente en lo alto, parece que ilumina la noche, las flechas doradas: una pequeña virgen blanca se distingue ya detrás de la barandilla con la pequeña lamparita corroída encendida: y ya la gruesa torre barroca está vacía y se ve que tiene iluminados los símbolos del tiempo y de la fe. (Faenza).

Los símbolos del tiempo y de la fe, reloj y virgencita, iluminados en la oscuridad. La evocación se alarga entonces al mito, recrea el mito temporal religioso ante la torre bárbara. Y vamos entendiendo entonces que la torre es un símbolo unificador de sensaciones y reflexiones.

Como las torres naturales de la serie de *La Verna:*

Sobre los rastrojos interminables cada vez más altos se levantaban torres naturales de roca que sostenían la casita conventual, reluciente por los dardos de luz en los cristales occidentales. Se levantaba la fortaleza del espíritu, las enormes rocas arrojadas en cúmulos hacia el cielo por una ley violenta, pacíficadas por la naturaleza antes de cubrirlas de verdes selvas, purificadas después por un espíritu de amor infinito: la meta que había pacificado los choques del ideal que se había desgarrado, para el que eran sagradas incluso las supremas conmociones de mi vida.

donde el símbolo de la fe se mantiene a través de una nueva mística, la de la tierra, donde las torres naturales son el símbolo de la fusión, son el templo de la fusión. Como luego la torre arquitectónica de *Piazza Sarzano,* fundida con la imagen de las colinas, o los "ocasos de torrecitas rojas", flores o mariposas, que recorren otros ejemplos, hasta el símbolo de lo inalterable, de lo permanente, con las "torres de acero" (vd. selección de textos y nota al poema) que, a través de una beso taciturno a la naturaleza, indican la fusión mística eterna y explican el símbolo construido desde la arquitectura cotidiana, desde la infancia, hasta el viaje adulto a la naturaleza, en el que, para unirse a ella, el hombre debe encontrarse en soledad. Y la soledad, otra insistencia, recorre el paisaje y la huida permanente, entre la imaginación del vago "torreggiare", entre el arquetipo ascensional de la plenitud.

Pero la iconografía simbólica de la torre merece ser comentada. La virgencilla del primer ejemplo es la transmutación en el recuerdo de la alegoría católica, la virgen-torre recordada en tantos grabados y en las letanías lateranenses *(Turris ebúrnea).* Y ¿no es *ebúrnea,* por otra parte, un adjetivo campaniano? La Quimera-hermana de la Giconda (V. textos) tiene la frente ebúrnea. Y todo gira de nuevo alrededor de la fusión, porque la Quimera es

el sueño visionario de la unión erótica. Y se recupera en él la letanía lateranense invertida de toda significación católica.

La torre-símbolo ascensional es también la imagen de un descenso. Nietzsche insistió en la relación ascenso-descenso: a mayor altura, mayor profundidad de cimientos; a mayor ascenso, mayor ahondamiento. En la *Aurelia* de Nerval hay un pasaje que dice:

> *Me hallaba en una torre, tan honda en sus cimientos, hundidos en la tierra, y tan alta en su vértice, aguja del cielo, que ya toda mi existencia parecía obligada a consumirse en subir y bajar. (21).*

Y entonces, quizá el símbolo visual de la torre en Campana, esté también completando concretamente, exactamente, la síntesis de su mística cósmica y telúrica, fusión permanente con el universo y la tierra.

A vueltas con la construcción poética global

En esta presentación esquemática y provisional de un poeta no quisiéramos dejar pendiente una aproximación —también breve— al alcance de su poesía. Se ha dicho varias veces que Campana resume mejor que nadie la crisis cultural de principios de siglo y que su construcción poética alcanza de lleno a la poesía de la primera posguerra. Si efectivamente el poeta consigue diluirse en su música y en sus colores es porque está anulando, cada vez más, todo *sentido* en su poesía. Y la clave musical y colorista afianza la lírica que surgirá inmediata a él.

Pero la anulación del *sentido* no impide la existencia de sentidos. En el comentario a los textos seleccionados veremos algunos de éstos, referentes siempre a las líneas maestras que recorren la temática poética: viaje, tradición irracionalista europea, orfismo y, más concretamente, visión espectral, amores prostibulares, geografía cotidiana, paisaje, satanismo, mística telúrica, etc. Pero el poeta visionario, que afirma Carlo Bo, se diluye finalmente en su mensaje. Y aquí es evidente la lectura del momento esencial de la noche, el espacio permanente de la construcción poética, una noche sobrecargada de sensaciones, escritas a veces convulsivamente, que lleva al poeta al silencio. En un momento, la noche extendida, entorno mortal del poeta, la irrefrenable noche-último sentido se diluye, el poeta ya no consigue hablar, reitera palabras, quedando sólo las repeticiones que destacará De Robertis: "*Donde no bastan las fuerzas, aquel ansia, aquella furia, que está en la raíz del genio campaniano, se desahoga en repeticiones, las características re-*

(21) Las referencias son de Cirlot, **Diccionario de símbolos**, Labor, Barcelona, 1979, 3.ª Ed., pág. 446. La noción ascenso-descenso en Nerval puede verse en **Le filles du feu suivi de Aurélia**, Gallimard, París, 1972, pág. 301 ss.

peticiones, ora felices ora infelices, a veces obsesionantes y mezcladas" (22).

Certero es entonces el juicio de Montale, en un intento de síntesis del debate Contini-Bo; "Es una poesía en fuga, la suya, que se deshace siempre en el momento de concluir" (23), siendo el poeta aquí un visionario reducido a visivo por su propia oscuridad alrededor de ese sentido que nunca alcanzamos a entender. Porque no existe. Porque la locura del poeta ha protegido la oscuridad hasta el límite de significado. Pero esa oscuridad, nos dice Montale, es el encanto mayor de esta poesía. Un valor esencial para la atracción que generará Campana en el hermetismo aparece entonces en su oscuridad. Que también es ceguera: un visionario reducido a ver lo real es, finalmente, un ciego.

Por ejemplo, la Quimera campaniana no pasa de ser un mito erótico, pero sugiere tantas otras cosas... y, sin embargo, el mundo clínico de la alucinación prevalece hasta el final, como en Nerval y en Poe. Casi todo es el misterio. Y las imágenes, cuya potencia, junto a "la sinceridad primitiva de las sensaciones" y "la palabra densa y apasionada... desbrozan el terreno a la nueva poesía" *(24).*

El silencio de Campana, de todas formas, no impedirá que el lector alcance —sensaciones, imágenes, palabras— el nivel gratificante de la conmoción. Aquella cultura amplia y desordenada que rodea el pensamiento del poeta de Marradi y que en los *Canti orfici* se transmuta en poesía, junto al continente lírico de la propia experiencia, se hace poderosamente atractiva cada vez que insistimos en la lectura. Quizá, seguramente, porque Dino Campana está respondiendo, desde su silencio final, a "aquella profunda energía de nuestro tiempo", que ya citábamos antes, a propósito de una carta de Macrí a Carlo Bo. Aquella profunda energía, entonces, que era "infinito deseo de conocimiento" y "un confiarse ingenuo y pavorosamente heroico al reverso de la medalla del ser (a la angustia, al sueño, al imposible) para ver simplemente". Dino Campana llegó a testimoniar exactamente esto. Y a través de él nosotros podremos ratificarnos en nuestro desconcierto. Ratificarnos también en nuestro tiempo.

---

(22) De Robertis, **Sulla poesia di Campana**, en **Altro Novecento**, Le Monnier, Firenze, 1962, pág. 154-155.

(23) Eugenio Montale, **Sulla poesia di Campana**, en "L'Italia che scrive", Octubre 1942.

(24) Gaetano Chiappini, en la obra colectiva **Dizionario della letteratura italiana contemporanea**, Vallecchi, Firenze, 1973.

ALGUNOS TEXTOS DE DINO CAMPANA

Nota sobre las traducciones

El juego de palabras italiano sobre la "traducción, traición" se ha hecho obsesivo para los ejemplos que damos en estas páginas. La conclusión puede ser esta vez que un poeta difícil es casi intraducible y el texto bilingüe será entonces aquí la invitación al esfuerzo del lector, para reparar los posibles defectos y las seguras carencias que la traducción tiene. Una apreciación nos puede eximir en parte de la dificultad de comprensión que tendrán a veces nuestras versiones: está también en el texto. Porque Dino Campana no hace solo saltos de lógica, sino también sintácticos y gramaticales. Fue Vittorio Bodini, en una traducción memorable de tres poemas de los *Canti orfici (*)*, quien advirtió "que en la traducción de estos poemas se ha procurado, en lo posible, conservar la fidelidad a la voz del poeta, que también en el texto original contrasta muchas veces con las reglas de una normal expresión italiana; mas, como en eso estriba una característica demasiado particular de la poesía de Campana, no se ha querido sacrificar completamente. Así el lector podrá encontrar elementos —construcción de la frase, puntuación, medida del verso— que resultarán apartados de las exigencias de una ortodoxa versión".

La advertencia y aquella primera traducción castellana de Bodini han sido una guía valiosa para las nuestras.

(*) En **Dino Campana**, traducción de Vittorio Bodini, "Acanto", Madrid, 1947, n.º 1. Hay también una traducción de diez poemas en la antología **Poetas italianos contemporáneos**, traducción de Antonio Colinas, Ed. Nacional, Madrid, 1977.

La Chimera

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:
O delle primavere
Spente, per i tuoi mitici pallori
O Regina o Regina adolescente:
Ma per il tuo ignoto poema
Di voluttà e di dolore
Musica fanciulla esangue,
Segnato di linea di sangue
Nel cerchio delle labbra sinuose,
Regina de la melodia:
Ma per il vergine capo
Reclino, io poeta notturno
Vegliai le stelle vivide nei pelaghi del cielo,
Io per il tuo dolce misterio
Io per il tuo divenir taciturno,
No so se la fiamma pallida
fu dei capelli il vivente
Segno del suo pallore,
Non so se fu un dolce vapore,
Dolce sul mio dolore,
Sorriso di un volto notturno:
Guardo le bianche rocce le mute fonti dei venti
E l'immobilità dei firmamenti
E i gonfii rivi che vanno piangenti
E l'ombre del lavoro umano curve là sui poggi algenti
E ancora per teneri cieli lontane chiare ombre correnti
E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera.

La Quimera

No se si entre las rocas tu pálido
Rostro me apareció, o si fuiste
Sonrisa de lejanías desconocidas,
La inclinada ebúrnea
Frente fúlgida o joven
Hermana de la Gioconda:
O fuiste primaveras apagadas
Por tus míticas palideces,
Oh Reina, Oh Reina adolescente:
Pero por tu desconocido poema
De voluptuosidad y de dolor,
Melodiosa muchacha exangüe,
Señalado por una línea de sangre
En el círculo de los labios sinuosos,
Reina de la melodía:
Pero por la virginal cabeza
Reclinada, yo, poeta nocturno,
Velé las estrellas vívidas en los piélagos del cielo,
Yo, por tu dulce misterio,
Por tu devenir taciturno.
No sé si la llama pálida
Fue de los cabellos el viviente
Signo de su palidez,
No se si fue un dulce vapor,
Dulce sobre mi dolor,
Sonrisa de un rostro nocturno:
Miro las blancas rocas, las mudas fuentes de los vientos
Y la inmovilidad de los firmamentos,
Y los hinchados arroyos que van llorando,
Y las sombras del trabajo humano encorvadas sobre cerros álgidos,
Y además por los tiernos cielos lejanas sombras claras que corren,
Y todavía te llamo, te llamo Quimera.

Giardino autunnale
(Firenze)

Al giardino spettrale al lauro muto
De le verdi ghirlande
A la terra autunnale
Un ultimo saluto!
A l'aride pendici
Aspre arrossate nell'estremo sole
Confusa di rumori
Rauchi grida la lontana vita:
Grida al morente sole
Che insanguina le aiole.
S'intente una fanfara
Che straziante sale: il fiume spare
Ne le arene dorate: nel silenzio
Stanno le bianche statue a capo i ponti
Volte: e le cose già non sono più.
E dal fondo silenzio como un coro
Tenero e grandioso
Sorge ed anela in alto al mio balcone:
E in aroma d'alloro,
In aroma d'alloro acre languente,
Tra le statue immortali nel tramonto
Ella m'appar, presente.

Jardín Otoñal
(Florencia)

¡Al jardín espectral, al laurel mudo
De las verdes guirnaldas,
A la tierra otoñal
Un último saludo!
A las áridas laderas
Asperas, enrojecidas en el último sol,
Confundida por rumores
Roncos grita la lejana vida:
Grita al muriente sol
Que ensangrienta los vergeles.
Se oye una fanfarria
Que lacerante sube: el río desaparece
En las arenas doradas: en el silencio
Están las blancas estatuas vueltas
Al fondo de los puente: y las cosas ya no están.
Y desde el hondo silencio con un coro
Tierno y grandioso
Surge y respira en lo alto de mi balcón:
Y con aroma de laurel,
Con aroma de laurel acre languideciente,
Entre las estatuas inmortales del crepúsculo,
Ella aparece, presente.

L'invetriata

La sera fumosa d'estate
Dall'alta invetriata mesce chiarori nell'ombra
E mi lascia nel cuore un suggello ardente.
Ma chi ha (sul terrazzo sul fiume si accende una lampada) chi ha
A la Madonnina del Ponte chi è chi è che ha acceso la lampada? - c'è
Nella stanza un odor di putredine: c'è
Nella stanza una piaga rossa languente.
Le stelle sono bottoni di madreperla e la sera si veste di velluto:
E tremola la sera fatua: è fatua la sera e tremola ma c'è
Nel cuore della sera c'è,
Sempre una piaga rossa languente.

La vidriera

La humeante tarde del verano
Desde la alta vidriera vierte claridades en la sombra
Y me deja en el corazón un sello ardiente.
Pero ¿quién? (en la terraza sobre el río se enciende una lamparilla)
¿Quién es? ¿quién es el que ha encendido la lamparilla
A la Virgencita del Puente? Hay
En la habitación un olor a podredumbre: hay
En la habitación una llaga roja languideciente.
Las estrellas son botones de nácar y la tarde se viste de terciopelo:
Y la tarde, fuego fatuo, tiembla: la tarde es un fuego fatuo y tiembla,
Pero hay, en el corazón de la tarde hay,
Siempre una llaga roja languideciente.

Il canto della tenebra

La luce del crepuscolo si attenua:
Inquieti spiriti sia dolce la tenebra
Al cuore che non ama più!
Sorgenti sorgenti abbiam da ascoltare,
Sorgenti, sorgenti che sanno
Sorgenti che sanno che spiriti stanno
Che spiriti stanno a ascoltare...
Ascolta: la luce del crepuscolo attenua
Ed agli inquieti spiriti è dolce la tenebra:
Ascolta: ti ha vinto la Sorte:
Ma per i cuori leggeri un'altra vita è alle porte:
Non c'è di dolcezza che possa uguagliare la Morte
Più Più Più
Intendi chi ancora ti culla:
Intendi la dolce fanciulla
Che dice all'orecchio: Più Più
Ed ecco si leva e scompare
Il vento: ecco torna dal mare
Ed ecco sentiamo ansimare
Il cuore che ci amò di più!
Guardiamo: di già il paesaggio
Degli alberi e l'acque è notturno
Il fiume va via taciturno...
Pùm! mamma quell'omo lassù!

El canto de la tiniebla

La luz del crepúsculo se atenúa:
Inquietos espíritus ¡que sea dulce la tiniebla
Al corazón que ya no ama!
Manantiales, hemos de oír manantiales
Manantiales, manantiales que saben,
Manantiales que saben que están espíritus.
Que están espíritus escuchando...
Escucha: la luz del crepúsculo se atenúa
Y es dulce la tiniebla para los inquietos espíritus:
Escucha: te ha vencido la Suerte:
Pero para los ligeros corazones otra vida está a las puertas:
No hay dulzura que pueda igualar a la Muerte:
Más, Más, Más.
Oyes que todavía te acuna:
Oyes a la dulce muchacha
Que te dice al oído: Más, Más.
Y se levanta y desaparece
El viento: vuelve del mar
¡Y sentimos jadear
El corazón que más nos amó!
Miremos: desde ahora el paisaje
De los árboles y las aguas es nocturno,
El río se va taciturno...
¡Pum! ¡Aquel hombre allá arriba!

Quiére Usted Mate? uno spagnolo mi profferse a bassa voce, quasi a non turbare il profondo silenzio della Pampa. Le tende si allungavano a pochi passi da dove noi seduti in circolo in silenzio guardavamo a tratti furtivamente le strane costellazioni che doravano l'ignoto della prateria notturna.- Un misterio grandioso e veemente ci faceva fluire con refrigerio di fresca vena profonda il nostro sangue nelle vene: —che noi assaporavano con voluttà misteriosa— como nella coppa de silenzio purissimo e stellato.

Quiere Usted Mate? Ricevetti il vaso e succhiai la calda bevanda.

Gettato sull'erba vergine, in faccia alle strane costellazioni io mi andavo abbandonando tutto ai misteriosi giuochi dei loro arabeschi, cullato deliziosamente dai rumori attutiti del bivacco. I miei pensieri fluttuavano: si susseguivano i miei ricordi: che deliziosamente sembravano sommergersi per riapparire a tratti lucidamente trasumanati in distanza, como per un'eco profonda e misteriosa, dentro l'infinita maestà della natura. Lentamente gradatamente io assurgevo all'illusione universale: dalle profondità del mio essere e della terra io ribattevo per le vie del cielo il cammino avventuroso degli uomini verso la felità a traverso i secoli. Le idee brillavano della più pura luce stellare. Drammi meravigliosi, i più meravigliosi dell'anima umana palpitavano e si rispondevano a traverso le costellazioni. Una stella fluente in corsa magnifica segnava in linea gloriosa la fine di un corso di storia. Sgravata la bilancia del tempo sembrava risollevarsi lentamente oscillando: —per un meraviglioso attimo immutabilmente nel tempo e nello spazio alternandosi i destini eterni.

Un disco livido spettrale spuntò all'orizzonte lontano profumato irraggiando riflessi gelidi d'acciaio sopra la prateria. Il teschio che si levava lentamente era l'insegna formidabile di un esercito che lanciava torme di cavalieri colle lancie in resta, acutissime lucenti: gli indiani morti e vivi si lanciavano alla riconquista del loro dominio di libertà in lancio fulmineo. Le erbe piegavano in gemito leggero al vento del loro passaggio. La commozione del silenzio intenso era prodigiosa.

Che cosa fuggiva sulla mia testa? Fuggivano le nuvole e le stelle, fuggivano: mentre che dalla Pampa nera scossa che sfuggiva a tratti nella selvaggia nera corsa del vento ora più forte ora più fievole ora come un lontano fragore ferreo: a tratti alla malinconia più profonda dell'errante un richiamo: ... dalle criniere dell'erbe scosse come alla malinconia più profonda dell' eterno errante per la Pampa riscossa come un richiamo che fuggiva lugubre.

Pampa

¿Quiere usted mate? me ofreció un español en voz baja, casi para no turbar el profundo silencio de la Pampa. Las tiendas se extendían a pocos pasos de donde nosotros, sentados en círculo, en silencio, mirábamos de vez en cuando furtivamente las extrañas constelaciones que doraban lo desconocido de la pradera nocturna. Un misterio grandioso y vehemente hacía fluir, con refrigerios de fresca vena profunda, nuestra sangre en las venas: —que nosotros saboreábamos con voluptuosidad misteriosa— como en la copa del silencio purísimo y estrellado.

¿Quiere usted Mate? Acepté el vaso y sorbí la cálida bebida.

Tumbado sobre la hierba virgen, de cara a las extrañas constelaciones, me iba abandonando totalmente a los juegos de sus arabescos, acunado deliciosamente por los rumores mortecinos del vivaque. Mis pensamientos fluctuaban: se sucedían mis recuerdos: qué deliciosamente parecían sumergirse para reaparecer alguna vez lúcidamente, divinizados en la distancia, como por un eco profunda y misteriosa, dentro de la infinita majestad de la naturaleza. Lentamente, gradualmente, me levantaba hacia la ilusión universal: desde la profundidad de mi ser y de la tierra repetía por las vías del cielo el camino aventurero de los hombres hacia la felicidad a través de los siglos. Las ideas brillaban por la más pura luz estelar. Dramas maravillosos, los más maravillosos del alma humana, palpitaban y respondían a través de las constelaciones. Una estrella fluente en magnífica carrera señalaba con línea gloriosa el final de un ciclo de historia. Aliviada la balanza del tiempo, parecía rebelarse oscilando lentamente: durante un maravilloso momento inmutablemente en el tiempo y en el espacio alternándose los destinos eternos.

Un disco lívido, espectral, apareció en el horizonde lejano perfumado, irradiando helados reflejos de acero sobre la pradera. La calavera que se levantaba lentamente era la enseña formidable de un ejército que lanzaba turbas de caballeros con las lanzas en ristre, agudísimas, lucientes: los indios muertos y vivos se lanzaban a la reconquista de su dominio de libertad con un ímpetu fulmíneo. Las hierbas se doblaban con un gemido ligero al viento de su paso. La conmoción del intenso silencio era prodigiosa.

¿Qué huía sobre mi cabeza? Huían las nubes y las estrellas, huían: mientras que de la Pampa negra sacudida que huía a intervalos en la salvaje carrera negra del viento, ahora más fuerte, ahora más débil, ahora como un lejano fragor férreo: de vez en cuando una llamada a la melancolía más profunda del errante: ...de las crines de las hierbas sacudidas como a la melancolía más profunda del eterno errante por la Pampa sacudida como una llamada que huía lúgubre.

Ero sul treno in corsa: disteso sul vagone sulla mia testa fuggivano le stelle e i soffi del deserto in un fragore ferreo: incontro le ondulazioni come di dorsi di belve in agguato: selvaggia, nera, corsa dai venti la Pampa che mi correva incontro per prendermi nel suo mistero: che la corsa penetrava, penetrava con la velocità di un cataclisma: dove un atomo lottava nel turbine assordante nel lugubre fracasso della corrente irresistibile.

Dov'ero? Io ero in piedi: Io ero in piedi: sulla Pampa nella corsa venti, in piedi sulla Pampa che mi volava incontro: per prendermi ne mistero! Un nuovo sole mi avrebbe salutato al mattino! Io correvo tra le tribù indiane? Od era la morte? Od era la vita? E mai, mi parve che mai quel treno non avrebbe dovuto arrestarsi: nel mentre che il rumore lugubre delle ferramenta ne commentava incomprensibilmente il destino. Poi la stanchezza nel gelo della notte, la calma. Lo stendersi sul piatto di ferro, il concentrarsi nelle strane costellazioni fuggenti tra lievi veli argentei: e tutta la mia vita tanto simile a quella corsa cieca fantastica infrenabile che mi tornava alla mente in flutti amari e veementi.

La luna illuminava ora tutta la Pampa deserta e uguale in un silenzio profondo. Solo a tratti nuvole scherzanti un po' colla luna, ombre improvvise correnti per la pratería e ancora una chiarità inmensa e strana nel gran silenzio.

La luce delle stelle ora impassibili era più misteriosa sulla terra infinitamente deserta: una più vasta patria il destino ci aveva dato: un più dolce calor naturale era nel mistero della terra selvaggia e buona. Ora assopito io seguivo degli echi di un'emozione meravigliosa, echi di vibrazioni sempre più lontane: fin che pure cogli echi l'emozione meravigliosa si spense. E allora fu che nel mio intorpidimento finale io sentii con delizia l'uomo nuovo nascere: l'uomo nascere riconciliato colla natura ineffabilmente dolce e terribile: deliziosamente e orgogliosamente succhi vitali nascere alle pronfondità dell'essere: fluire dalle profondità della terra: il cielo come la terra in alto, misterioso, puro, deserto dall'ombra, infinito.

Mi ero alzato. Sotto le stelle impassibili, sulla terra infinitamente deserta e misteriosa, dalla sua tenda l'uomo libero tendeva le braccia al cielo infinito non deturpato dall'ombra di Nessun Dio.

Iba sobre el tren en marcha: tendido sobre el vagón, sobre mi cabeza huían las estrellas y los soplos del desierto con un fragor férreo: encuentro las ondulaciones como dorsos de fieras en acecho: salvaje, negra, recorrida por los vientos, la Pampa que corría a mi encuentro para tomarme en su misterio: que la carrera penetraba, penetraba con la velocidad de un cataclismo: donde un átomo luchaba en el torbellino ensordecedor, en el lúgubre estrépito de la corriente irresistible.

¿Dónde estaba? Estaba de pie: Yo estaba de pie: sobre la Pampa en la carrera de los vientos, de pie sobre la Pampa que volaba a mi encuentro: ¡para tomarme en su misterio! ¡Un nuevo sol me habría saludado por la mañana! ¿Corría yo entre las tribus indias? o ¿era la muerte? o ¿era la vida?. Y nunca, me parece que nunca habría tenido que detenerse aquel tren: en el instante en que el rumor lúgubre del hierro comentaba incomprensiblemente el destino. Después, el cansancio en el hielo de la noche, la calma. El extendernos sobre el estribo, el concentrarnos en las extrañas constelaciones que huían entre leves velos de plata: y toda mi vida tan similar a aquella carrera ciega, fantástica, irrefrenable, que volvía a mi mente en oleadas amargas y vehementes.

La luna iliminaba ahora toda la Pampa desierta e igual con un silencio profundo. Sólo de vez en cuando nubes que bromeaban un poco con la luna, sombras inprevistas que corrían por la pradera y todavía una claridad inmensa y extraña en el gran silencio.

La luz de las estrella, ahora impasible, era más misteriosa sobre la tierra infinitamente desierta: el destino me había dado una patria más vasta: un calor natural más dulce había en el misterio de la tierra salvaje y buena. Ahora, amodorrado, seguía los ecos de una emoción maravillosa, ecos de vibraciones cada vez más lejanas: hasta que también con los ecos la emoción maravillosa se apagó. Y entonces fue cuando con mi aturdimiento final sentí con delicia que nacía el hombre nuevo: que nacía el hombre reconciliado con la naturaleza irrefrenablemente dulce y terrible: que nacían deliciosamente y orgullosamente savias vitales en la profundidad del ser: que fluían en la profundidad de la tierra: el cielo como la tierra en lo alto, misterioso, puro, abandonado por la sombra, infinito.

Me había levantado. Bajo las estrellas impasibles, sobre la tierra infinitamente desierta y misteriosa, desde su tienda, el hombre libre extendía los brazos al cielo infinito no desfigurado por la sombra de Ningún Dios.

I tempo miserabile consumi

Il tempo miserabile consumi
Me, la mia gioia e tutta la speranza
Venga la morte pallida e mi dica
Pàrtiti figlio.
Un dopopranzo, sdraiato sull'erba
Pieno di cibi e di languore, anch'io
Alla donna insaziata e battagliera,
E ben lontana,
Avrei fatto dei versi deliziosi:
Mi rose e avvelenò fin dall'infanzia
Una cucina perfida e nefanda
Il gusto fine.
La morte magra e seria ha nella voce
Un'armonia che pure io gusto tutta
Ma il mondo grasso l'ha scomunicata
E la disprezza
I ricchi son potenti al giorno d'oggi
Fanno le leggi e decretan la fame
Ai poveretti che cercan nel mondo
Un ideale
L'ideale emaciato e affievolito
Va con occhi infantili ed incosciente
Vende [---]
Pei lupanari
Per non toccarlo s'alzan la sottana
Le donne. I bruti ànno violato l'ora
Sacra che passa e che darà un domani
Fulgido enorme
I freneticio i pazzi su dal suolo
Nascono come funghi dopo pioggia
E ai loro tuoni di teatro buffo
Rispondono profondi
I gravi rospi e le ranocchie tenere
In melopea, dal lume della luna
Madreparlacea sopra la putredine
Inebriati
O Morte o morte vecchio capitano
Ischeletrito stendi le falcate
Braccia e portami in stretta disperata
Verso le stelle
O muto o cieco reduce, tra il marmo
Delle tue braccia suoni la mia testa
Eletrizzata esausta come corda
Che si dirompe

Que el tiempo miserable me consuma

Que el tiempo miserable me consuma
La alegría y toda la esperanza.
Que venga la muerte pálida y me diga
Vete hijo mío.
Después de comer, tendido sobre la hierba,
Lleno de alimentos y languidez, también yo,
A la mujer insaciada y belicosa
Y muy lejana,
Habría hecho versos deliciosos:
Una cocina pérfida y nefanda
Me arruinó y envenenó desde la infancia
El gusto delicado.
La muerte delgada y seria tiene en la voz
Una armonía que también me gusta totalmente,
Pero el mundo grueso la ha excomulgado
Y la desprecia.
Los ricos son poderosos en el día de hoy,
Hacen las leyes y decretan el hambre
De los pobres que buscan en el mundo
Un ideal,
El ideal enflaquecido y débil
Va con ojos infantiles e inconsciente.
Vende (...)
Por los lupanares
Para no tocarlo se levantan la falda
Las mujeres. Los hombres brutales han violado la hora
Sagrada que pasa y que producirá un mañana
Fúlgido, enorme.
Los frenéticos, los locos nacen del suelo
Como hongos después de la lluvia.
Y a sus truenos de teatro bufo
Responden profundos
Los graves sapos y las ranas tiernas
Con su canto monótono, desde la luz de luna
Madreperlácea, sobre la podredumbre
Embriagados.
Oh Muerte, Oh Muerte, viejo capitán
Esquelético, extiende los falcados
Brazos y llévame en un abrazo desesperado
Hacia las estrellas.
Oh Mudo y ciego superviviente, que entre el mármol
De tus brazos suene mi cabeza
Electrizada, exhausta como una cuerda
Que se rompe.

Come delle torri d'acciaio

Come delle torri d'acciaio
Nel cuore bruno della sera
Il mio spirito ricrea
Per un bacio taciturno
Tra i pioppi
Al margine degli occhi
Bruni della sera.
Se c'è una pastorella non si sa
Cher pare far vane le torri
Al taglio de un pioppo che brilla
Italia.

Como torres de acero

Como torres de acero
En el corazón oscuro de la tarde
Mi espíritu recrea
Por un beso taciturno
Entre los álamos
A margen de los ojos
Oscuros de la tarde.
Si hay una pastorcilla no se sabe
Que parece hacer vanas las torres
Al corte de un álamo que brilla
Italia.

Liriche per Sibilla Aleramo

I piloni fanno il fiume più bello

I piloni fanno il fiume più bello
E gli archi fanno il cielo più bello
Negli archi la tua figura.
Piú pura nell'azzurro è la luce d'argento
Più bella la tua figura
Più bella la luce d'argento nell'ombra degli archi
Più bella della bionda Cerere la tua figura.

Sul più illustre paesaggio

Sul più illustre paesaggio
Ha passeggiato il ricordo
Col vostro passo di pantera
Sul più illustre paesaggio
Il vostro passo di velluto
E il vostro sguardo di vergine violata
Il vostro passo silenzioso come il ricordo
Affacciata al parapetto
Sull'acqua corrente
I vostri occhi forti di luce.

In un momento

In un momento
Sono sfiorite le rose
I petali caduti
Perché io non potevo dimenticare le rose
Le cercavamo insieme

Poemas para Sibilla Aleramo

Las pilastras hacen el río más hermoso

Las pilastras hacen el río más hermoso
Y los arcos hacen el cielo más hermoso.
En los arcos tu figura
Más pura en el azul es la luz de plata.
Más bella tu figura.
Más bella la luz de plata en la sombra de los arcos.
Más bella que la de la rubia Ceres tu figura.

Por el más ilustre paisaje

Por el más ilustre paisaje
Ha paseado el recuerdo
Con vuestro paso de pantera
Sobre el más ilustre paisaje
Vuestro paso de terciopelo
Y vuestra mirada de virgen violada
Vuestro paso silencioso como el recuerdo
Asomada a la barandilla
Sobre el agua que corre
Vuestros firmes ojos de luz.

En un momento

En un momento
Se marchitaron las rosas.
Los pétalos caídos.
Porque yo no podía olvidar las rosas
Las buscábamos juntos.

Abbiamo trovato delle rose
Erano le sue rose erano le mie rose
Questo viaggio chiamavamo amore
Col nostro sangue e colle nostre lagrime facevamo le rose
Chi brillavano un momento al sole del mattino
Le abbiamo sfiorite sotto il sole tra i rovi
Le rose che non erano le nostre rose
Le mie rose le sue rose

P.S. E così dimenticammo le rose.

Vi amai nella città dove per sole

Vi amai nella città dove per sole
Strade si posa il passo illanguidito
Dove una pace tenera che piove
A sera il cuor non sazio e non pentito
Volge a un'ambigua primavera in viole
Lontane sopra il cielo impallidito.

Encontramos unas rosas.
Eras sus rosas, eran mis rosas.
A este viaje lo llamábamos amor.
Con nuestra sangre y nuestras lágrimas hacíamos las rosas
Que brillaban por un momento con el sol de la mañana.
Las hemos marchitado bajo el sol entre los espinos
A las rosas que no eran nuestras rosas.
Mis rosas, sus rosas.

PD: Y así olvidamos las rosas.

Os amé en la ciudad

Os amé en la ciudad donde por solitarias
Calles se apoya el paso lánguido.
Donde una paz tierna, que llueve
En la tarde al corazón no saciado ni arrepentido,
Lo dirige a una ambigua primavera de violetas
Lejanas sobre el cielo empalidecido.

COMENTARIO A LOS POEMAS

La Quimera: El primer nocturno de los *Canti* es este poema, quizá el más difundido de Campana. En las conversaciones con Carlo Parini aparece una breve referencia interpretativa: "una fantasía que tenía, una fantasía cualquiera". En 1912 apareció publicada con el título *Montagna-La Quimera* en el periódico estudiantil de Bolonia "Il Papiro", en el número de diciembre. Dos años después, escribe Campana al poeta Prezzolini una carta en la que se presenta y le hace llegar este poema con un juicio crítico: "... Selecciono para enviarle la más vieja y las más ingénua de mis poesías, vieja de imagenes, todavía no evolucionada de formas: pero usted sentirá el alma que se libera..." (Prezzolini, Il tempo della voce, Longanesi - Vallecchi, Milano - Firenze, 1960, pág. 591). Para Bonifazi, la eterna Quimera—forma femenina es "La imagen plural y mítica de la aparición del misterio de la naturaleza... una forma femenina (que) ...ahora es lanzada en una enigmática incertidumbre, que acentúa precisamente el aspecto misterioso e irracional de la absoluta transcendencia, de la unidad de las cosas, de la finalidad —en suma— de la poesía". Es también el poema "un himno a la misión poética, a aquella, característica, del poeta *nocturno que vigila* las estrellas, es una definición irracional y mitológica del misterio, y su aceptación". Insiste Maura del Serra, interpretando el poema, en que se trata de "una enésima encarnación de la Gioconda leonardesca, cuyo mito ambiguamente sapiencial y erótico se asomó al umbral del decadentismo...", rastreando la tradición de algunas expresiones (Péladan, en *Le Vice Suprême* de 1884 llama a una mujer "Soeur de la Joconde") y la tradición cultural del mito de la Gioconda en Oscar Wilde y Mereskowskij. La interpretación del motivo la tendremos que hacer recordando lo ya dicho en la introducción acerca del mito erótico y natural. Mejor aquí diremos que una naturaleza mítica, de estrellas vívidas, de vientos, de firmamentos inmóviles, crea el marco para la ficción casi sobrenatural que es la aparición quimérica del eros en la mujer atractiva y misteriosa. La imagen de la Gioconda se superpone con la referencia virginal, que es inversión de la imagen católica, indiscutible en la utilización del adjetivo fundamental ebúrneo, caído aquí desde la letanía laterense, y, más allá, en la estructura del poema, en su disposición y recuerdo letánico: Reina adolescente... Reina de la melodía... El mito erótico es entonces aquí el de una eterna figura femenina cuya reencanación ofrece continuas posibilidades: la quimera es el sueño erótico afianzado en una naturaleza también multiforme. Por otra parte, parece evidente el origen imaginativo en *Les Chimères* de Gérard de Nerval, sobre todo en cuanto imaginación mistérica.

Jardín otoñal: otro de los nocturnos, que en el cuaderno de inéditos tiene una primera versión con el título *Bóboli*. La nota al texto (*Inediti, pág. 310-*

311) de Enrico Falqui aporta interesantes variantes. *Boboli* aparece en la lección aceptada por Falqui así: "Nel giardino spettrale / Dove il lauro reciso / Spande spoglie ghirlande sul pasato, / Nella sera autumnale, / Io lento vinto e solo / Ho il profumo tuo biondo rievocato. / Dalle aride pendici / Aspre, arrossate ne l'ultimo sole / Giungevano i rumori / Rauchi già di una lontana vita. / Io su le spoglie aiuole / Io t'invocavo: o quali le tue voci / Ultime furon, quale il tuo profumo / Più caro, quale il sogno più inquieto / Quale il vertiginoso appassionato / Ribelle sguardo d'oro? / Si udiva una fanfara / Straziante salire; il fiume in piena / Portava silenzioso / I riflessi dei fasti d'altri tempi. / Io mi affaccio a un balcone / E mi investe suadente / Tenero e grandioso / Fondo e amaro il profumo dell'alloro: / Ed ella mi è presente / (Tra le statue spettrali nel tramonto)": "En el jardín espectral / Donde el laurel recortado / Esparce desnudas guirnaldas sobre el pasado / En la tarde otoñal / Lento, vencido y solo / He reevocado tu perfume rubio / Desde las áridas laderas / Asperas, enrojecidas por el último sol / Llegaban los rumores / Roncos ya de una lejana vida. / Yo, sobre los desnudos arriates / Te invocaba: ¡Oh! ¿cuáles fueron / Tus voces últimas? ¿Cuál tu perfume / Más querido? ¿Cuál fue el sueño más inquieto? / ¿Cuál la vertiginosa rebelde / Apasionada mirada de oro? Se oía una fanfarria / Que lacerante subía; el río en crecida / Traía silencioso / Los reflejos de los fastos de otros tiempos. / Me asomo a un balcón / Y me inviste persuasivo, / Tierno y grandioso, / Profundo y amargo el perfume del laurel; / Y ella está presente / (Entre las estatuas espectrales en el ocaso.)". De esta primera versión al texto de los *Canti* se evidencia el trabajo constructivo de Campana "en el que está claro el intento de restituir también la sonoridad del ritmo material a través de la repetición, el paralelismo, las rimas fáciles, las asonancias internas..." (Macri). El ambiente del poema es típicamente verlainiano: *jardín, otoño, laurel, estatuas de mármol, etc.* Neuro Bonifazi ha valorado el paso del manuscrito de *Boboli* al poema presente en los *Canti* en los siguientes términos, que nos parecen correctos: "lo que en la primera redacción... era un recuerdo simple de mujer ...y una nostalgia común de un *ella* que se hace presente, huye ahora a una decadente desfloración de los sentidos, para adquirir una forma absoluta de evocación del espíritu, conquista de una Presencia decisiva". Otra evidencia del decadentismo del poema son los elementos del D'Annunzio del *Poema paradisiaco* y del crepuscular Gozzano del que la crítica señala un precedente ambiental en *Il viale delle Statue*. La mujer referente del *Jardín Otoñal* en una aparición a través de dos elementos decreciente (día, estaciones) que tienen la función de crear el momento nocturno y otoñal. El laurel verde que saluda al poeta aparece al final como "laurel acre languideciente". El aroma es ahora de habitación cerrada, de putrefacción, de liquidación de la vida inicial, cuyo símbolo de naturaleza aparece transformado en las inanimadas, muertas, estatuas de mármol. La vida, en este paso temporal, va a

ser solo la presencia de la mujer que triunfa sobre la decrepitud, la putrefacción, la muerte.

La vidriera: Hay una referencia en los coloquios con Carlo Pariani: "La Virgencita del Puente" se refiere a "Una Virgen de Marradi, de mi pueblo". El material temático será entonces un recuerdo del atardecer en Marradi, explicando así el motivo de la "llaga roja languideciente", presente en la habitación y en el corazón de la tarde, metáfora de la puesta de sol. La imaginación decadente y simbolista está en el ambiente ideal del anochecer, que construye el símbolo de la llaga roja, indicativo además de una "atmósfera de presagio doloroso, de pasión por la naturaleza" (Di Serra). El carácter "visivo" de este poema, recuerdo del comienzo de una noche concreta, frente al río, con una lamparilla que ilumina la imagen de la Virgen, no impide la constelación de símbolos visionarios: la preparación descriptiva a la noche obtiene un elevado tratamiento de sensaciones, una acumulación de efectos en la que, por ejemplo, la "sera fatua", noche-fuego fátuo, conduce a la relación noche-muerte.

El canto de la tiniebla: En las conversaciones con Pariani, Campana interpreta el verso final: "Sería uno que se habría matado. Son todo fantasías". El poeta trabajó varias veces este "Canto de la tiniebla", hasta el punto de que aparece prosificado en sus cuadernos, con muy pocas variantes y faltando sólo el verso final. En el *Taccuinetto faentino* (V), aparece una probable primera versión, en la que seguramente se ha perdido alguna hoja del cuaderno, según informa De Robertis. El texto es el siguiente: "Sorgenti notturne abbiam da ascoltare / Sorgenti notturne che stanno a cantare / Il le loro melancolico fare a cantare / Più Più Più / Ci dicon: ti a vinto la Sorte / Ma per i cuori leggeri un'altra vita è alle porte / Non c'è di / (...) / Intendi chi ancora ti culla / Intendi la dolce fanciulla / Che dice all'orecchio più più / Ed ecco si leva e scompare il vento o ritorna dal mare / Ed ecco sentiamo ansimare / Il cuore che ci amo di più / (Vediamo) / Guardiamo: e di già il paesaggio / Degli alberi e l'acque è notturno / Il fiume": "Hemos de escuchar manantiales nocturnos / Manantiales nocturnos que están cantando / Su melancólico cantar / Más Más Más / Nos dicen: te ha vencido la Suerte / Pero para los corazones ligeros otra vida está a las puertas / No hay / (...) Entiendes que todavía te acuna / Entiendes a la dulce muchacha / que te dice al oído más más / Y he aquí que se levanta y desaparece el viento o vuelve del mar / Y he aquí que sentimos jadear al corazón que más nos amó / (Veamos) / Miremos: y desde ahora el paisaje / De los árboles y las aguas es nocturno / El río". El "Canto" se nos presenta como construcció simbólica del mundo esencial a través del símbolo nocturno y el valor positivo hacia la muerte: "No hay dulzura que pueda igualar a la Muerte", sentido

próximo al de *Les Quimères* de Gerald de Nerval: "Celle que j'aimais seul m'aime encore tendrement- c'est la mort": "A la que yo solo amaba me ama todavía tiernamente- es la muerte". La muerte tiene aquí un valor central que determina el alcance de su poesía (vd. en la introducción el valor de la serie *Puerta, muerte, Suerte)*: es el valor órfico de revelación de los misterios de la muerte querida aquí como una "dulce tiniebla". La clave del suicidio, tan evidente, ha sido bloqueada después, en la explicación a Pariani, como el suicidio de otro y, en cualquier caso, como fantasía. Los manantiales, construcción arquetípica de la vida, son referencias obsesivas a lo largo del poema. La referencia materna, final, defensiva, bifurca el valor de las tinieblas también hacia un *regressus ad uterum.* Pero las claves psicológicas no nos deben hacer perder de vista el símbolo literario. Porque la tiniebla es uno de los símbolos centrales de la "irrefrenable noche" de Campana: "La muerte es siempre el término de sus invocaciones, y tiene el lugar que sofoca el dolor y abre la paz de la muerte", nos dice Carlo Bo. El "Canto de la tiniebla" podrá ser considerado también en relación a "La esperanza-sobre el torrente nocturno" (*Canti... pág. 19)*: "...Da tregua a los amores secretos: / ¿Quién mira que la Noche / Ha abierto las puertas / Taciturnas sobre el infinito? / Se inclinan las horas: con el sueño desvanecido / Se inclina la pálida Suerte / ... / Por amor de los poetas, puertas / Abiertas de la muerte / Sobre el infinito! / Por amor de los poetas, / Princesa, mi sueño desvanecido / en los remolinos de la Suerte". En esta construcción también la clave nocturna nos conduce a la muerte, y su sentido final, con el valor positivo órfico que señalábamos, nos llevará también a la muerte en Rilke. (Vd. el análisis de Maurice Blanchot en *L'espace litteraire*, cap. "Rilke et l'exigence de la mort, *pág. 151 ss.*).

Pampa: Es éste un texto esencial en el mundo poético de los *Canti.* La pasión del viaje se ha cumplido hasta el descubrimiento de una tierra capaz de articular la doble relación en la que surgirá el hombre nuevo: es la naturaleza fundida a la historia. Es el pasado que vuelve mediante las sensaciones de plenitud que, a través del cielo, del viento, de la inmensidad, reinstauran el espacio necesario para que se opere la catarsis. El cielo final, no desfigurado por la sombra de "Ningún Dios", nos lleva a Whitman y a Nietzsche. Pero nos lleva sobre todo al canto órfico, en una conclusión repleta de conmovedor poder salvífico: la construcción poética realiza "el recuerdo, el eco, el misterio desvelado, lo infinito de la naturaleza, la ilusión universal, las maravillosas imágenes del mito, el fin de la historia, el tiempo y la eternidad" (Bonifazi). El viaje de Campana ha alcanzado aquí la reconciliación del hombre con la naturaleza y el poeta anuncia en este espacio el surgimiento del hombre nuevo. Las claves culturales de este momento literario han quedado evidenciadas en páginas anteriores: hay un sumergirse en la

armonía de la naturaleza y la historia para obtener el renacer apolíneo. Y el mate inicial no es dionisíaco; es el filtro mágico-señala siempre la crítica- para acumular, oníricamente, visiones, sensaciones y armonía.

"Que el tiempo miserable me consuma": Poema muy significativo de la tonalidad del cuaderno de inéditos (Vd. *Inediti, pág. 9-10)*. Falqui informa de que ha sido arrancado un fragmento de página, haciendo incomprensible el verso 23 (*notas, pág. 307)*. Frente a la valoración que de los Inéditos hace Bonifazi como "temas del fango, de la decadencia, de la delincuencia, del disgusto, de lo macabro-sensual" (Bonifazi), Maura del Serra opina que "no se puede ignorar el fondo de ironía —o mejor casi siempre, de autoironía— que ha inspirado estas expresiones de autoredimensionamiento «autoironía»" que, en el poema que nos ocupa, "podría definirse como un tenebroso himno dramático del poeta a sí mismo y a una Muerte romántica", pudiéndose rastrear también el carácter literario de algunas referencias centrales al poema. Así, el momento esencial del verso 37, con la invocación a la muerte viejo capitán, no es otra cosa que el recuerdo evidente de Baudelaire, en el poema "Le Voyage" de *Les fleurs du mal* (CXXVI-VII): "O Mort, vieux capitain, il est temps! Levons l'ancre! / Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!..."; "¡Oh Muerte, viejo capitán, es la hora! ¡Levemos anclas! / ¡Este país nos aburre, oh Muerte! ¡Zarpemos!...", metáfora que llega hasta el Ungaretti del *Taccuino del vecchio:* "Balugina da un faro / Verso cui va tranquilo / Il vecchio capitano"; "Relampaguea un faro / Hacia el que va tranquilo / El viejo capitán. (Ungaretti, *Vita d'un uomo, pág. 234)*. También es evidente el recuerdo de Nitzsche en el verso 9: "Me royó y envenenó desde la infancia una cocina pérfida y nefanda", precisamente con el texto: "Por ejemplo, yo negué muy seriamente mi "voluntad de vida" a causa de la cocina de Leipzig, simultánea a mi primer estudio de Schopenhauer (1885). Con la finalidad de alimentarse de modo insuficiente, estropearse además el estómago, este problema me parecía maravillosamente resuelto por la citada cocina (...) Si a esto se añade además la imperiosa necesidad, verdaderamente bestial, de los viejos alemanes, y no sólo de los viejos, de beber después de comer, se comprenderá también de dónde procede el *espíritu alemán*— de intestinos revueltos... El espíritu alemán es un una indigestión, no da fin a nada". (Nietzsche, *Ecce homo, pág. 36-37)*.

Como torres de acero: Al identificar este símbolo como lo inalterable en su dimensión del paisaje-eros-naturaleza, (vd. introducción) estábamos recogiendo uno de los motivos recurrentes de la construcción del tema esencial de la torre, rastreable a lo largo de varias composiciones que repiten estos versos. Los que aquí damos corresponden al cuaderno de *Inediti*, donde también aparecen como motivo central del poema a Mario Novaro, un com-

posición no terminada, en la que los cuatro primeros versos se repiten tres veces a lo largo del poema, y sobre la que explicó a Pariani que: "es un estribillo, es un motivo que vuelve; pero faltan versos, con lo que el efecto no es completo". El poema lo explicó en una carta a Mario Novaro como "A usted, que ha sido para mi tan cordial, querría dedicarle una poesía patriótica... ha quedado incompleta... La podría revivir y terminar en el sentido de un "adiós a Italia", solamente. (Pero este adiós, también prácticamente, es terriblemente difícil de poderlo dar)". El sentido del poema, en la versión que damos, quizá tenga que ser entendido en esa línea de explicación patriótica, aunque Campana, en sus conversàciones con Pariani, se pierda con este texto en un mar de confusión. Aparecen también las torres de acero y los mismos cuatro primeros versos en el "Canto proletario italo-francés" y sobre este motivo se dirige en carta a Emilio Cecchi explicándole que "Así comienza una poesía nacional que continúa con un rudo canto popular". El ambiente de recuperación nacionalista, en contradicción con el del momento en el que se firmaba como "poeta germanicus", tiempo de desprecio al patriotismo "de aquellos idiotas de Marradi" por quienes el subtítulo de los *Canti* aparece en alemán y con una dedicatoria a "Guillermo II, emperador de los alemanes", presenta una lectura probable, en línea con ese ambiente, del último verso, de esa Italia que brilla. Pero poco más se podrá decir de esta poesía que se convierte en un motivo permanente de recuerdo. Quizá la única clave aparezca en una de las últimas prosas, *Davanti alle cose...*, donde nos asegura "Delante de las cosas demasiado grandes siento la inutilidad de la vida" para, a través de un viaje-recuerdo, concluir con una evocación del tiempo en que decía: "Como torres de acero...", junto a una expresión de rechazo: "Ah, miseria de estos regresos". En cualquier caso, el "ritornello" ha llegado hasta el final, pero el poeta, evidentemente, ha disuelto para sus torres de acero todo sentido que trascienda el de lo inalterable.

Poemas para Sibilla Aleramo: Los cuatro poemas, recogidos en el cuaderno de *Inediti* bajo el título de *Liriche per S.A.*, forman una narración esencial de la tragedia amorosa. Sobre la personalidad de Sibilla Aleramo hemos dado alguna indicación en la introducción biográfica, indicación que a todas luces resulta insuficiente, pues Rina Faccio, Sibilla Aleramo en literatura, merece un conocimiento amplio, aunque sólo sea por estar entre los orígenes de la literatura feminista europea. La tragedia del amor Campana-Aleramo, que se puede reconstruir a través del epistolario ya citado en las notas, tiene muchas contraseñas que explican estos cuatro poemas. En primer lugar, observaremos la actitud veneradora y mixtificante del primer poema, en el que los arcos del Lungarno florentino son la hornacina del templo natural en el que se realiza la veneración. Esta actitud se mantiene en el siguiente poema en el que funciona ya, de todas formas, el mecanismo de la

ausencia aceptada. El cambio de forma de tratamiento (*voi* por *tu*) es indicativo de una distancia actuante más allá del recuerdo nostálgico de la imagen de la amada sobre la barandilla del río. Si al final, como plantea Maura del Serra, se recompone la "síntesis luminosa" de la amada a través de sus ojos, las imágenes precedentes (pantera, virgen violada) no hacen otra cosa que replantear el tono de veneración inicial, mítico (la rubia Ceres), hacia el eros insinuante y necesario. El tercer poema, quizá el más importante, es una insistencia trágica sobre el final del amor, a través del símbolo de las rosas, reiterado y concluido con la posdata final: "Y así olvidamos las rosas". Un fragmento de *La noche* nos hablaba de "... lo que era árido y dulce, marchitas las rosas de la juventud", pero el símbolo universal aquí se ha construido en una dimensión de liquidación de amor que tiene un largo espacio de contraseña biográfico. Hay un poema-carta que Sibilla Aleramo dirige a Campana el 8 de diciembre de 1916 que dice así: "Rose calpestava nel suo delirio/ed il corpo bianco che amava. / Ad ogni lividura più mi prostravo, /oh singhiozzo, invano, oh creatura!/Rose calpestava, S'abbatteva il pugno, /e folle lo sputo su la fronte che adorava. / Feroce il suo male più di tutto il mio martirio. / Ma, or che son fuggita, ch'io muoia, muoia del suo male!": "Pisoteaba rosas en su delirio / y al cuerpo blanco que amaba. / Por cada moradura más me postraba, / ¡oh sollozo, en vano, oh criatura! / Pisoteaba, rosas, golpeaba, / y loco escupía sobre la frente que adoraba. / Feroz era su mal más que todo mi martirio. / Pero, ahora que he huido, ¡que yo muera, que muera de su mal!". La situación biográfica ha sido también reconstruida en dos ocasiones por Sibilla Aleramo: en *Amo, dunque sono (pág. 189 ss)* y en *Il passaggio*, obra a la que pertenece este fragmento que mantiene términos esenciales del poema: Yo que he sufrido por tantas mujeres, yo, sobre quien el hombre se ha vengado de tantas. Por las moraduras que incluso el mentecato dejó sobre mis blancas extremediades, que yo miraba ardiente y atónita, mientras él se reía a carcajadas estrepitosamente siniestro y añadía insultos y salivazos. Por las rosas que fueron pisoteadas junto al borde de mis vestidos. Yo que era la vida y he visto dónde llega el hombre cuando odia la vida". En el último poema, es la nostalgia y la sublimación la que recompone la imagen de la amada. La ciudad del amor es reconocida en su "paz tierna" y en su "ambigua primavera de violetas". El amor, que ya no se podrá reconstruir, que es pasado absoluto, permanece sin embargo en un recuerdo ambiental que, junto a la sublimación y a la nostalgia, avanza el contenido de la tristeza.