

“La notte” di Dino Campana e Faust: tra metamorfosi e iniziazione

Luca Tognocchi

Volume 43, Number 1, 2022

Quel che resta del giorno. La notte nella letteratura italiana dal Settecento ai giorni nostri

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1097778ar>
DOI: <https://doi.org/10.33137/q.i.v43i1.40182>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Iter Press

ISSN

0226-8043 (print)

2293-7382 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tognocchi, L. (2022). “La notte” di Dino Campana e Faust: tra metamorfosi e iniziazione. *Quaderni d'Italianistica*, 43(1), 117–130.
<https://doi.org/10.33137/q.i.v43i1.40182>

Article abstract

Questo articolo indaga il tema della notte e la funzione poetica del personaggio di Faust all'interno delle prime sezioni dei *Canti Orfici* (“La Notte” e i “Notturmi”) di Dino Campana. Campana dichiarò di voler fare del suo libro un “piccolo Faust,” e nomina proprio Faust come io-lirico della “Notte.” Inoltre, sono presenti espliciti richiami testuali alla scena “Notte di Valpurga” della tragedia goethiana, parzialmente tradotta da Campana in una lettera del settembre 1917.

In entrambe le opere, la notte permette la violazione dello status quo e consente all'io di valicare i propri confini. Se il notturno faustiano presenta continue metamorfosi e/o travestimenti dei personaggi in scena e include un rituale d'iniziazione cui lo stesso Faust prende parte, la notte campaniana diventa luogo e momento di trasformazione, secondo modalità carnevalesche, e di iniziazione ai culti misterici, che verranno studiate e approfondite nell'articolo.

© Luca Tognocchi, 2023



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

“LA NOTTE” DI DINO CAMPANA E FAUST:
TRA METAMORFOSI E INIZIAZIONE

LUCA TOGNOCCHI

Abstract: Questo articolo indaga il tema della notte e la funzione poetica del personaggio di Faust all'interno delle prime sezioni dei *Canti Orfici* (“La Notte” e i “Notturni”) di Dino Campana. Campana dichiarò di voler fare del suo libro un “piccolo Faust,” e nomina proprio Faust come io-lirico della “Notte.” Inoltre, sono presenti espliciti richiami testuali alla scena “Notte di Valpurga” della tragedia goethiana, parzialmente tradotta da Campana in una lettera del settembre 1917.

In entrambe le opere, la notte permette la violazione dello status quo e consente all'io di valicare i propri confini. Se il notturno faustiano presenta continue metamorfosi e/o travestimenti dei personaggi in scena e include un rituale d'iniziazione cui lo stesso Faust prende parte, la notte campaniana diventa luogo e momento di trasformazione, secondo modalità carnevalesche, e di iniziazione ai culti misterici, che verranno studiate e approfondite nell'articolo.

Spirito di contraddizione! E sia! Sei tu la guida.
Goethe, *Faust* 4030

Fuori è la notte chiomata di muti canti, pallido amor degli
erranti.
Campana, *Canti Orfici* 102.

Introduzione

“La Notte” è il poemetto proemiale dei *Canti Orfici* di Dino Campana, opera pubblicata per la prima volta nel 1914 e percorsa da una moltitudine di riferimenti e citazioni di altre opere letterarie, più o meno implicite. Tra le più esplicite c'è quella al *Faust* di Johann Wolfgang von Goethe, poiché l'io lirico della “Notte” si identifica con lo stesso Faust. È certamente difficile parlare della “Notte” come

di una riscrittura della tragedia goethiana, poiché, nonostante la ripresa del nome Faust, non è presente un trattamento strutturale della materia e dei temi del mito faustiano. Il confronto tra il poemetto di Campana e il testo di Goethe, tuttavia, farà emergere delle somiglianze che vanno oltre l'utilizzo del nome "Faust" dimostrando una più ampia ripresa del mito faustiano nel testo. Questo intervento si propone di indagare quale sia il ruolo di Faust nella "Notte," e come questa entri in contatto con gli altri temi presenti nel testo. Tra questi, verrà analizzata la funzione della notte stessa, dimostrando che il personaggio di Faust, in Campana, è una presenza profondamente notturna e oscura. Faust e la notte, infatti, operano in sincronia per permettere lo sviluppo di due temi narrativi: l'iniziazione (orfica) ai riti notturni e le metamorfosi dell'io poetante.

Faust nell'opera di Campana

Prima di parlare della funzione ricoperta dal personaggio di Faust nelle poesie notturne di Campana, occorre passare in rassegna le più rilevanti emergenze faustiane nella sua opera. Innanzitutto, è necessario soffermarsi sul titolo completo dei *Canti*, ossia *Canti Orfici. Die tragödie des letzten Germanen in Italien (La tragedia dell'ultimo germano in Italia)*. Definendosi "ultimo tedesco in Italia," Campana dà adito all'identificazione dell'autore con personaggi tratti dalla cultura germanica e, soprattutto, stabilisce un parallelo con l'opera goethiana, il cui titolo completo è *Faust. Eine Tragödie (Una tragedia)*. Quindi, Campana sceglie, come Goethe, di sottolineare l'elemento tragico della propria opera, ponendo un riferimento al *Faust* addirittura nel titolo. Secondo Bazzocchi, si tratta di un "sottotitolo bizzarro, legato senza dubbio alla volontà di presentarsi come ultimo rappresentante di una stirpe scomparsa, quasi per sottolineare il proprio sforzo titanico" (27). Nonostante Campana faccia riferimento al *Faust* fin dal titolo, non esiste accordo nella critica sul ruolo di Faust nei *Canti*. Bazzocchi e Turchetta, ad esempio, riportano due opinioni totalmente discordi: per il primo, le presenze del personaggio di Faust sono "meno episodiche di quanto può sembrare nell'ideazione del poemetto e dell'intero libro" (Bazzocchi 40), mentre, per il secondo, sono "sporadiche e tutto sommato secondarie identificazioni del personaggio-poeta con Faust" (Turchetta "Dino Campana" 105). Nonostante questa radicale differenza di opinioni, tenteremo di mettere ordine nella materia e sostenere, con Bazzocchi, l'importanza del personaggio di Faust nel testo. Ma oltre ad allinearsi a una tradizione critica, questo articolo intende approfondire ulteriormente il ruolo di Faust nel testo di Campana e fornirne un'elaborazione inedita e legata a elementi

specifici che emergeranno dall’analisi testuale, andando a definire quella faustiana come una “funzione.”

La prima emergenza faustiana nel testo è nella sezione 14 della “Notte,” che si apre con il celebre verso “Faust era giovane e bello, aveva i capelli ricciuti” (93). Fino a questo momento, l’io lirico non si era ancora mai nominato, e quella di Faust è l’unica “maschera” dotata di nome che indossa. Le prime tredici sezioni sono occupate dall’io, dalla sua ombra, che lo accompagna e agisce indipendentemente – soprattutto schernendolo (“rividi la mia ombra che mi derideva nel fondo”; 86) – e dall’io “che ero stato” (84), un’altra ombra dell’io, o piuttosto, un suo fantasma. Questa triade – io, ombra e io passato – ricalca efficacemente il sistema dei personaggi del primo Faust, dove sono presenti Faust (l’io), Mefistofele (la sua ombra, secondo l’interpretazione psicoanalitica junghiana; Trevi, Romano, 59) e Faust giovane (che appare in varie vesti, tra cui quella di Wagner, quella dell’allievo di Faust, quella dello studente che viene ingannato da Mefistofele, e infine quella Faust stesso che si sottopone a un rituale di ringiovanimento prima di iniziare i suoi viaggi). Il Faust di Campana appare come un personaggio del suo passato, tramite il quale identifica e interpreta il periodo bolognese della sua giovinezza. Per Ceragioli “è una sezione, questa, di grande significato perché reca l’autoritratto spirituale di Campana giovane, che qui, e qui soltanto, chiama se [sic] stesso Faust” (261). Questa apparizione può essere anche considerata una “metamorfosi dell’io” (Cudini 91), anticipando una modalità poetica che sarà sviluppata in seguito. Il Faust di Campana è un personaggio caratterizzato come problematico, assorto, ossessionato dai propri tormenti e soprattutto notturno: “Faust alzava gli occhi ai comignoli delle case che nella luce della luna sembravano punti interrogativi e restava penseroso allo strisciare dei loro passi che si attenuavano” (94). La notte, e con essa la luce lunare, è il momento dell’interrogazione di sé, come nel monologo d’apertura del *Faust* goethiano (“Oh tu guardassi, luce di plenilunio, / per l’ultima volta al mio dolore”; 386–87),¹ ma è anche un momento di ritrazione, timorosa e penserosa, dalla vita, che si manifesta soltanto nel rumore dei passi delle ragazze di Bologna. Come il Faust originale, anche quello campaniano deve lasciare la città per superare la propria condizione di tormento esistenziale. Con la fuga da Bologna, Campana non smette di fare riferimento al *Faust*, e tracce della tragedia goethiana continuano ad apparire nella stessa sezione. Faust-Campana scala le Alpi, così come il Faust di Goethe ascende al Monte Brocken, nella scena “Notte di Valpurga,” che sarà fondamentale per interpretare la funzione faustiana tra “La

¹ La traduzione italiana di riferimento è quella di Franco Fortini del 1970.

Notte” e i “Notturmi.” Sulle Alpi incontra “i laghi estatici dell’oblio” (Campana 95), immagine che richiama non solo Dante ma anche Goethe, poiché anche Faust durante il suo viaggio deve lavarsi nelle acque del fiume Lete. Infine, la sezione si conclude con l’apparizione di una figura i cui tratti potrebbero ricordare quelli di Margherita, l’amata di Faust nella prima parte della tragedia: “Una fanciulla nel torrente lavava, lavava e cantava nelle nevi delle bianche Alpi. Si volse, mi accolse, nella notte mi amò” (Campana 95–96). Per Ceragioli la fanciulla è quasi uno spirito, o una ninfa montana: “l’incontro si carica di significato simbolico, quasi come se ella fosse una figura delle leggende alpine” (266). Diversamente, quiosterremo che la fanciulla porta con sé vari echi della Margherita goethiana, racchiusi brevemente nelle due frasi citate. Infatti, uno dei momenti principali dove compare il personaggio di Margherita nel *Faust* goethiano è la scena “Alla fontana,” (319–323) dove lei lava i panni nel torrente e riflette sulla situazione del suo disperato amore per Faust. La scena segue di poco quella chiamata “La stanza di Gretchen,” (300–303) caratterizzata dal canto, azione che Margherita spesso compie per dare voce e forma ai propri sentimenti, affidandosi al sapere popolare e collettivo. Infine, anche Faust e Margherita consumano il loro amore di notte, così come Faust-Campana e la fanciulla. Il fatto che Campana abbia deciso di inserire queste scene nella sezione esplicitamente faustiana dei suoi *Canti* ci spinge a pensare che l’abbia fatto per indicare una certa affinità tra le due opere.

Le più importanti presenze faustiane in Campana, tuttavia, sono testimoniate da fonti al di fuori della sua opera poetica. Tra queste, la più rilevante è una lettera a Binazzi inviata da Castel Pulci l’11 aprile 1930, in cui Campana, riferendosi al proprio libro, sostiene che “il mio ideale sarebbe stato di completarlo formandone un piccolo Faust con accordi di situazioni e di scorcio” (Cacho Millet 144). Queste parole non vanno intese come espressione del desiderio di realizzare una riscrittura compiuta e ordinata del testo goethiano, ma piuttosto come la volontà di affermare un’affinità profonda tra le due opere, una gemellanza spirituale. Casadei, parlando sia di questo riferimento che del richiamo nel titolo, sostiene che indichino “la volontà di Campana di trarre spunto per il suo ‘libro’ dal più grande esempio di mito moderno, per ritradurlo nella vicenda poetica di un ‘io’ che tenta di scoprire (come Faust) ‘l’anima vivente delle cose’” (19). Nonostante non riproponga la struttura tragica e teatrale dell’opera goethiana, il personaggio di Faust non compie soltanto un’apparizione estemporanea, ma diventa una vera funzione produttrice di significato all’interno del testo. Nel suo Faust l’immagine originale viene “‘aggiornata’ nell’ambientazione, nella valenza mitica: Faust mito

di bellezza e di eterna giovinezza; ma anche, a ben guardare, mito destinato a decadere: Faust *ora* è solo un ricordo” (Cudini 92; enfasi nel testo).

Oltre a queste esplicite dichiarazioni d'intenti riguardo la propria opera, Campana entra in diretto contatto con il testo di Goethe in una lettera a Sibilla Aleramo del 2 settembre 1917, contenente un paragrafo intitolato “Letteratura,” dove traduce di suo pugno alcuni passaggi della celebre scena “Notte di Valpurga.” La scena, tra le più importanti della prima parte della tragedia, vede Faust e Mefistofele che, dopo aver abbandonato il paese di Margherita, ascendono al Monte Brocken per festeggiare la Notte di Valpurga, ossia la notte tra l'ultimo di aprile e il primo di maggio. La celebrazione si tiene la notte prima della ricorrenza cattolica di Santa Valpurga e consiste in un sabba delle streghe in onore del Diavolo, del quale Mefistofele, e Faust con lui, sono ospiti d'onore. In particolare, Campana traduce a partire dal momento in cui a Faust compare, probabilmente a causa di incantamenti e allucinazioni, una “fantasia,” un'immagine “senza vita” di una fanciulla che gli ricorda Margherita, e che si mostra con il collo adornato di una striscia rossa, presagio della tragica fine della ragazza, che sarà condannata a morte (Stasi 153). Queste immagini torneranno nei “Notturni,” e in particolare nel primo componimento, il più celebre, “La Chimera.” Anche il viso della chimera “appare” (2), come il fantasma di Margherita nella Notte di Valpurga. Anch'essa è “pallida” (1), ma soprattutto è una “fanciulla esangue, / segnato di linea di sangue / nel cerchio delle labbra sinuose” (12–14). D'altronde, la chimera e Margherita hanno una funzione molto simile all'interno dei rispettivi testi, quella chimERICA per eccellenza di essere “nome comune per indicare un sogno irrealizzabile” (Raboni 43). E ancora, Ramat nota che la chimera costituisce un anagramma quasi perfetto di “l'America,” quindi “il Sogno allora è sogno (anche) del Nuovo Mondo” (38). Allo stesso modo, Margherita nel *Faust* rappresenta la possibilità di un mondo diverso da quello moderno, un mondo antico e innocente che a Faust, ormai, è precluso per sempre. Il Nuovo Mondo, che sia situato nel presente o nel passato, rappresenta la ricerca e il desiderio di rinnovamento, di cui l'America è stato il grande simbolo novecentesco. Vedremo, nelle sezioni successive, come il rinnovamento sia cercato, e trovato, attraverso modalità differenti all'interno del testo.

“La Notte” come metamorfosi e iniziazione

Dopo aver analizzato la presenza del *Faust* goethiano nella “Notte” di Campana e in alcuni suoi altri testi, poetici e non, è ora necessario comprendere quale sia il

ruolo della notte nei *Canti Orfici*. La notte sarà interpretata come parte attiva in due processi: quello iniziatico e quello metamorfico.

Per quanto riguarda l'aspetto iniziatico, più espressamente "orfico," occorre fare riferimento a una lettura fondamentale per Campana, *I Grandi iniziati* di Edouard Schuré, testo necessario per ricostruire la cultura campaniana in fatto di religioni comparate ed esoterismo (*Vita oscura* 224). Il riferimento al culto mistico dell'orfismo è quindi necessario per istituire un tono iniziatico, ossia di un processo di morte e rinascita al quale ci si deve sottoporre per ricevere una nuova conoscenza, un sapere "altro." Nella sua "Introduzione" ai *Canti*, Ceragioli sostiene che "*Orfico* ribadisce l'origine divina e misteriosa della poesia" (13). Fa notare, inoltre, che "La Notte," parte proemiale dei *Canti*, originariamente si chiamava "La Notte mistica dell'amore e del dolore," e che il titolo fu abbreviato quando Campana scelse di denominare come "orfico" tutto il suo libro, conferendogli "quella componente di mistero, di rivelazione, che *mistico* esprime, per quanto oggettivamente possiede quella natura nell'opera di Campana" (14; enfasi nel testo). Orfico come mistico, dunque, ma soprattutto, "La Notte" come mistica e di conseguenza orfica. Anche per Casadei "La Notte" è infatti [...] una scena di iniziazione, con alcuni tratti tipicamente orfici. Ma il testo dice qualcosa di più. Infatti esso è anche una summa dell'esperienza dell'io-poeta, che fin dall'inizio della vicenda incontra una serie di figure che possono essere considerati altrettanti 'doppi'" (26). Il componimento è fin da subito caratterizzato da un elemento che permette il processo iniziatico, e che tornerà utile anche per trattare la metamorfosi, ossia la sospensione del tempo. Infatti, nella prima sezione il poeta sente "dalla palude afona una nenia primordiale monotona e irritante: e del tempo fu sospeso il corso" (Campana 83). La "nenia primordiale," il tempo il cui corso è "sospeso" sono elementi che pongono gli eventi al di fuori della normalità e in un contesto "altro," dove sono permessi e possibili atti normalmente proibiti. La sospensione del tempo pone l'azione in una dimensione tra il memoriale e l'onirico, inaugurata dalla prima parola del testo: "Ricordo" (83). Non si tratta, tuttavia, di un ricordo d'infanzia o giovinezza, quanto piuttosto di un momento dell'interiorità collocato in un tempo mistico, come confermato dalle tante espressioni nella seconda sezione, che pongono "altrove" l'azione: "torre barbara," "mito lontano e selvaggio," "visioni lontane," "sensazioni oscure e violente," "mistico e selvaggio" (83-84). L'iniziazione, che avviene tramite una serie di passaggi della soglia, quasi di prove da compiere, assume due finalità. Da un lato, permette il passaggio alla vita adulta, dove l'iniziazione diventa immagine della formazione: "il tòpos del passaggio dalla sfera dell'adolescenza alla vita adulta e all'integrazione sociale, diventa qui

il racconto di un rito oscuro, dove si mescolano ansia di liberazione, desiderio erotico e continua autocommiserazione, ai limiti del masochismo” (Bazzocchi 28). Nella terza sezione, la “torre barbara” diventa infatti anche “mitica custode dei sogni dell’adolescenza” (Campana 84), a confermare l’associazione tra iniziazione e formazione dell’io. Dall’altro lato, l’iniziazione permette l’incontro con un mondo fuori dalle norme, rifiutato dalla morale, quello dei bordelli e delle prostitute, mondo per eccellenza “notturno.” Nuovamente Bazzocchi: “la puttana è, negli *Orfici*, colei che impersona la notte, la ricerca sapienziale, la lussuria, il dolore, il passato, la lontananza. Campana la sacralizza chiamandola ‘antica,’ vede in lei una sopravvivenza dei miti sepolti, ne fa una ‘sacerdotessa orientale’ e una ‘regina barbara’” (5). L’iniziazione, quindi, deve portare il poeta in una duplice dimensione: quella dell’età adulta (attraverso l’incontro con la sessualità), in cui è potenzialmente integrato nella società, e quella del “notturno,” del diverso, dell’“altro.” Il rito orfico è necessariamente oscuro, barbaro poiché recuperato, quasi ricordato, da un passato lontano, “mistico e selvaggio” (Campana 84), foriero di una sapienza a cui la società odierna non può più attingere. Affinché entrambi gli aspetti del rito siano rispettati, il processo non può che avvenire sotto l’egida nella notte, che nasconde dall’esterno, ma rivela e manifesta l’interiorità.

Oltre al processo iniziatico, “La Notte” ospita anche quello metamorfico, di continua trasformazione dell’io. La trasformazione avviene quasi sempre tramite un meccanismo memoriale, di ricordo di fasi passate del proprio io che vengono materializzate, rese veri personaggi sulla scena, le cui azioni sembrano essere indipendenti dal ricordo. È quindi in atto un continuo alternarsi tra l’assunzione di una maschera, o un nuovo nome, da parte dell’io, e il suo osservarsi dall’esterno. Le forme assunte dall’io sono, oltre a quella “regolare” del poeta, quella di colui “che ero stato” (84), dell’ombra e di Faust. È soprattutto il processo metamorfico a evocare l’afflato mitico del testo, per Bazzocchi infatti

in questo senso “mito” non richiama un racconto primordiale che si oppone alla dimensione storica, ma indica un’apertura verso lo spazio onirico, verso uno spazio dove i dati del reale sono rielaborati e trascesi. [...] Il termine infatti è accompagnato o dall’aggettivo “barbaro” – che richiama un primitivismo selvaggio – o dalla specificazione “altro.” (18)

Il riferimento mitico permette la rielaborazione, e quindi trasformazione, del reale; ma il mitico è soprattutto “barbaro” e “altro,” quindi capace di sconvolgere

il presente, la contingenza, con il suo portato ignoto e radicale. Una modalità trasformativa che è utile richiamare in questa sede è quella carnevalesca, così come elaborata da Bachtin. Le scene raccontate nella “Notte” non avvengono durante un carnevale, ma una corposa sezione del testo è ambientata durante una festa estiva, come annunciato negli incipit delle sezioni 11 e 12: “Nell’odore pirico di sera di fiera, nell’aria gli ultimi clangori [...] l’atmosfera carica di luci orgiastiche” (Campana 89), “Ne la sera dei fuochi de la festa d’estate” (90). Il momento festivo si prolunga fino alla fine, collocando la vicenda in una cornice di desiderio sfrenato, dionisiaco, a tratti profondamente panico, che associa la vicenda della “Notte” alle descrizioni del carnevalesco. Un’efficace sintesi dell’elaborazione del tema da parte di Bachtin è offerta da Meli:

la concezione di un tempo “sospeso” e la sua ciclicità nel senso di una contrapposizione tra tempo della festa e tempo della vita quotidiana, l’assoluta mancanza di gerarchia e interscambiabilità tra nobile e plebeo, tra alto e basso ecc., [...] la promiscuità e la metamorfosi delle forme e degli individui simbolizzata dalla diversa identità delle maschere e, infine, l’elemento del fuoco purificante che denota un processo di morte e rinascita. (77)

In queste frasi ricorrono tutti gli elementi che caratterizzano la cornice campaniana: il tempo sospeso, le metamorfosi, le maschere e il fuoco, presente nella caratterizzazione della sera “dei fuochi” e nell’odore “pirico.” Il “senso carnevalesco del mondo” (*Dostoevskij* 162) permette di concepire l’esistenza come priva di punti di riferimento, dove alto e basso si mischiano e scambiano continuamente e non è valida alcuna forma di normatività o morale precostituita. Il carnevale è però un periodo, come la notte, destinato a concludersi, e come alla notte segue il giorno, il carnevale termina con il ritorno alla vita “normale,” dove l’ordine è ricostituito. Ma questo ritorno all’ordine non deve far pensare che il delirio festivo sia stato vano, poiché è servito a ricordare ai potenti che la loro condizione non è eterna, né invariabile, e che può essere rovesciata da un momento all’altro. Allo stesso modo, con la notte che cede il passo al giorno, anche il poeta ha acquisito una nuova coscienza di sé e può tornare alla vita, o entrarvi davvero per la prima volta. Il carnevale prevede soprattutto il ricorso alla maschera, che serve a celare la propria individualità, ma anche a trasformarsi, a sottoporsi a delle metamorfosi che dall’esterno si riversano sull’interno. In questo modo Bachtin analizza il motivo della maschera:

È il motivo più complesso e più ricco di significato della cultura popolare. La maschera è legata alla gioia degli avvicendamenti e delle reincarnazioni, alla relatività gaia, alla negazione gioiosa dell'identità e del significato unico, alla negazione della stupida coincidenza con se stessi; la maschera è legata agli spostamenti, alle metamorfosi, alle violazioni delle barriere naturali, alla ridicolizzazione, ai nomignoli (accompagnati dai nomi); in essa è incarnato il principio gioioso della vita; alla sua base sta il rapporto del tutto particolare della realtà e dell'immagine, caratteristico di tutte le forme più antiche di riti e spettacoli. (*Rabelais* 47)

L'io poetico dei *Canti* indossa varie maschere, come detto in precedenza, rifiutando energicamente di assumere un'unica identità. “Colui che ero stato” (Campana 84) e l'ombra, pur essendo maschere, provengono dal passato; al contrario, Faust è una maschera completa, intera, rappresenta un personaggio preso in prestito da un'altra tradizione letteraria e rivitalizzato, che ringiovanisce il poeta conducendolo nella dimensione del ricordo, così come nella tragedia goethiana Faust era ringiovanito nella scena “Cucina della Strega” (Goethe 193–217).

La Notte di Valpurga

Dopo questa panoramica sulle modalità con cui avvengono l'iniziazione e le metamorfosi, torniamo alla funzione-Faust nel testo e alla traduzione campaniana della scena “Notte di Valpurga.” Non è un caso che Campana si sia interessato proprio a questa scena che ha, al suo interno, molti elementi in comune con la sua “Notte.” Passeremo in rassegna alcuni aspetti che ci permetteranno di accostare le due notti e quindi di giungere alle conclusioni sulla funzione della notte e di Faust nella poesia di Campana. La “Notte di Valpurga” di Goethe rappresenta l'ascesa di Faust e Mefistofele al monte Brocken, dove i due personaggi partecipano al sabbia delle streghe in onore del diavolo, e quindi anche di Mefistofele. Prima di tutto, è interessante notare che il tema dell'ascensione è già presente nella sezione faustiana della “Notte,” la 14, “e giunsi là fino dove le nevi delle Alpi mi sbarravano il cammino” (Campana 95), e ritorna come tema principale nella “Verna,” una delle sezioni successive del libro. Nel trattare il tema dell'ascensione, Campana si ispira a quelli che Ceragioli definisce i suoi “due padri spirituali” (264): Dante e Goethe. Ma se in Dante l'ascensione è allegoria di un'iniziazione positiva, “luminosa” e religiosa, in Goethe, e poi in Campana, il *topos* viene ribaltato, diventa una

catabasi verso l'alto, quindi iniziazione ai culti oscuri e infernali. È in questa scena che Faust abbandona definitivamente ogni forma di morale religiosa e accetta il diavolo come nuovo principio di conoscenza:

FAUST. Ma vorrei essere lassù. Vedo l'incendio
E le rote del fumo.
Verso il Maligno si pigiano in folla.
Chissà quanti enigmi lassù si risolvono. (Goethe 4037–40)

Faust deve completare la sua ascesa al Maligno, dove potrà vedere la risoluzione degli “enigmi” ed essere definitivamente iniziato. Questa iniziazione non potrebbe però avere luogo se non in un contesto di festa. Come già osservato, la vicenda di Campana avviene per la maggior parte durante una festa serale dai tratti carnevaleschi. Naturalmente, lo stesso vale per la Notte di Valpurga, una festa talmente sregolata e delirante che addirittura Mefistofele ha bisogno di ritirarsi un momento: “Qui, professore, attaccati! E ora su, un balzo solo / e via da questa folla! / È troppo scatenata, anche per i miei pari” (Goethe 4026–28)

Nonostante un'iniziale ritrosia, Faust e Mefistofele si gettano presto nella mischia e godono dei piaceri che essa offre: “Qui si balla, si chiacchiera, si cucina, si beve, / si fa all'amore. Dimmi un po' che c'è di meglio” (4058–59). Allo stesso modo, anche Campana è combattuto tra partecipazione alla vita e ritiro in sé. Infatti vaga, entra nel bordello timidamente, senza partecipare. Solo il calare della notte gli permette di abbandonare i suoi dubbi e concedersi al piacere: “venne la notte e fu compiuta la conquista dell'ancella” (Campana 88). È chiaro anche qui il senso iniziatico della conquista dell'ancella, poiché l'atto amoroso è mediato dalla presenza della Ruffiana, chiamata “sacerdotessa” (87) nella sezione precedente.

La scena goethiana è corredata da un corteo di maschere, in stile profondamente carnevalesco, che si avvicinano e alternano ai dialoghi tra i due protagonisti. Tra queste, un Generale, un Ministro, un Nuovo ricco, un Autore, e molte altre. Le maschere criticano, ognuna dal proprio punto di vista, la vacuità del presente, e l'unica soluzione – o alternativa – che trovano è quella di concedersi al sabba, che nelle parole di Mefistofele assume quasi una valenza apocalittica: “Lo sento, per il Giudizio Finale / questa gente è matura. [...] La mia fiasca è agli sgoccioli. / Dunque il mondo è alla fine” (Goethe 4092–95). Questi versi rappresentano il senso più profondo del carnevale: la parata delle maschere dissolve l'identità e gli equilibri del presente, rende nulla ogni regola e distanza sociale tra le persone, ma soprattutto diventa un fuoco purificatore che azzerà l'esistente e lo

rinnova. Bachtin, infatti, sostiene che “il carnevale è la festa del tempo che tutto distrugge e tutto rinnova” (*Dostoevskij* 162). Nel sabba, Faust non indossa direttamente delle maschere, come fa nel resto della tragedia (da professore diventa seduttore, poi mago, proprietario terriero e altro ancora); eppure, le maschere assumono la centralità della scena, sono loro a guidare e rendere tale il sabba, che nei piani originali di Goethe sarebbe dovuto essere ancora più sfrenato e folle, come sostenuto da Fortini nelle sue note al testo. Il sabba avrebbe infatti dovuto mostrare anche l'apparizione di Satana, una parodia del Giudizio Finale, il coro dei fedeli e il sacrificio-omicidio rituale del fantasma di Margherita, atto conclusivo dell'iniziazione faustiana per concedergli la conoscenza del futuro (Fortini 1079n, 1).

Subito dopo l'inizio della partecipazione ai balli di Faust e Mefistofele avviene l'incontro con il fantasma di Margherita, commentato precedentemente e tradotto da Campana, che porta Faust al proprio limite, dopo il quale, dantesca-mente, sviene. Durante lo svenimento viene raccontato il “Sogno della Notte di Valpurga, ovvero Le nozze d'oro di Oberon e Titania (Intermezzo)” (Goethe 382–397). La scena è la conclusione del sabba, una mascherata oscura e criptica che presenta decine di personaggi che completano la dissoluzione di ogni norma e senso, prima del ritorno alla normalità e la fine della festa. Per Baioni rappresenta “la stoltezza e la follia della cultura del suo tempo [di Goethe], [...] espressione del bestiale e demonico caos della *Walpurgisnacht*” (128). In quest'ottica il procedimento narrativo della “Notte” appare simile a quello di Goethe. Alla conquista dell'ancella – quindi la partecipazione ai misteri – segue un crescendo di allucinazioni e visioni, a partire dalla sezione faustiana e proseguendo nelle successive, aperte dalle eloquenti parole “Ma quale incubo gravava ancora su tutta la mia giovinezza?” (Campana 96) e “E allora figurazioni di un'antichissima libera vita [...] Rividi un'antica immagine, una forma scheletrica vivente per la forza misteriosa di un mito barbaro, gli occhi gorgi cangianti vividi di linfe oscure, nella tortura del sogno scoprire il corpo vulcanizzato...” (96–97). La seconda citazione, che apre la sezione 16, l'ultima prima della conclusione della “Notte,” porta a compimento il percorso di iniziazione ai culti oscuri, dove sogno, incubo e visione si confondono sempre più, come caratteristico del carnevale e della sua versione “nera,” il sabba. La sezione, infatti, si chiude su toni da rito satanico di morte e resurrezione: “la matrona mi aveva preso: il mio sangue tiepido era certo bevuto dalla terra [...] A un tratto la fanciulla liberata esalò la sua giovinezza [...] l'ombra delle selvagge nell'ombra” (97–98). Il corpo del poeta viene smembrato e il suo sangue bevuto, affinché possano risorgere sia lui che la fanciulla, immagine della

poesia conquistata tramite i misteri orfici, mentre delle figure simili alle Menadi ballano nelle tenebre. L'immaginario è molto simile a quello del sabba goethiano, ancora più a quello della parte espunta, e anche in Campana all'inizio del rituale segue la mascherata, che si conclude a iniziazione avvenuta e raggiunta.

Conclusioni

Si è tentato qui di mostrare un inscindibile rapporto tra la notte stessa e il personaggio goethiano di Faust all'interno della "Notte" di Dino Campana. Questa connessione è in parte presente nella bibliografia critica sull'opera, ma si è voluto approfondirla studiando come la funzione faustiana operi ad un livello profondo nel testo. È stato mostrato come Campana abbia rielaborato la "Notte di Valpurga" al fine di creare un contesto poetico con una duplice modalità: quella di iniziazione (orfica, ma soprattutto "oscura" e notturna) e quella metamorfica, analizzata attraverso il motivo della maschera così come nel contesto carnevalesco di Bachtin. Campana, come emerge da questa lettura, scrive la propria versione lirica di un romanzo di formazione dove il protagonista, suo io-poetico, emerge dall'adolescenza e passa alla vita adulta sottoponendosi a un rito misterico, di incontro con l'oscuro, l'incompreso e il rifiutato, rappresentati dal bordello e dalle prostitute. È proprio nella conquista della prostituta-ancella che l'io-poetico di Campana muore e rinasce e, compiuto il proprio viaggio, può tornare a casa dopo il vagabondaggio notturno. Il rituale iniziatico avviene sotto forma di sogni, incubi e visioni, tipici del carnevale (e del sabba), all'interno dei quali l'io lirico di Campana appare sotto forme diverse, come sé stesso, come "colui che ero stato," come ombra e come Faust: tutte metamorfosi necessarie affinché il poeta possa confrontarsi con il proprio sé e raggiungere una nuova individualità. Campana, tuttavia, non avrebbe potuto rappresentare questo percorso senza due elementi quali la notte e Faust. La prima è necessaria per la realizzazione dell'immaginario oscuro, quasi horror, che caratterizza la parte finale. La notte è il momento – e il luogo – dell'interiorità per eccellenza, dove l'io incontra i propri fantasmi e deve affrontarli per poter dormire. Ma la notte evoca Faust, e in particolare il Faust della "Notte di Valpurga," testo caro a Campana, che l'aveva tradotto, e dal quale trae le due modalità analizzate. Campana ricorre a Faust per orientare il significato, spesso criptico, dei suoi versi, verso la rappresentazione del suo *Streben*, la tensione, ricerca della manifestazione più alta del proprio io. Secondo questa lettura, la funzione di Faust nel testo è tutt'altro che "secondaria e sporadica" (Turchetta "Dino Campana" 105); al contrario, diventa fondamentale poiché in

grado di fornire un corrispettivo, un modello ideale, per lo sviluppo della “Notte” di Campana.

Università di Bologna

OPERE CITATE

- Bachtin, Michail. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Einaudi, 2002.
- Bachtin, Michail. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Einaudi, 1979.
- Baioni, Giuliano. *Classicismo e Rivoluzione. Goethe e la rivoluzione francese*. Einaudi, 1998.
- Bazzocchi, Marco A. *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*. Manni, 2003.
- Cacho Millet, Gabriel (a cura di). *Le mie lettere sono fatte per essere bruciate*. All'insegna del pesce d'oro, 1978.
- Campana, Dino. *I Canti orfici*. Introduzione e commento di Fiorenza Ceragioli. Rizzoli, 1989.
- Casadei, Alberto. “Il metodo della pazzia: sulla riscrittura dei ‘Canti Orfici’.” In *Materiali per Dino Campana*. A cura di Piero Cudini, Pacini Fazzi, 1986, pp. 7–36.
- Ceragioli, Fiorenza. “Introduzione.” In Dino Campana. *I Canti orfici*, a cura di Fiorenza Ceragioli, pp. 7–51.
- Collini, Patrizio. *Wanderung: il viaggio dei romantici*. Feltrinelli, 1996.
- Cudini, Piero. “Un'idea di Campana – percorsi e forme de ‘La Notte’.” In *Materiali per Dino Campana*. A cura di Piero Cudini. Pacini Fazzi, 1986, pp. 63–108.
- Galimberti, Cesare. *Dino Campana*. Mursia, 1967.
- Goethe, Johann Wolfgang (von). *Faust*. Traduzione di Franco Fortini. Milano, 1970.
- Fortini, Franco. “Note.” In Johann Wolfgang von Goethe. *Faust*. Milano, 1970, pp. 1059–1120.
- Meli, Marco. “Carnevale mitologico e dramma misterico. Alcune osservazioni sulla Klassische Walpurgisnacht nel Faust di Goethe.” In *Il mito nel teatro tedesco. Studi in onore di Maria Fancelli*. A cura di Hermann Dorowin et al., Morlacchi, 2004, pp. 71–93.

- Raboni, Giovanni. *Poesia italiana contemporanea*. Sansoni, 1981.
- Ramat, Silvio. “Qualche nota per ‘La Chimera’.” In *Dino Campana alla fine del secolo*. A cura di Anna Rosa Gentilini, Il Mulino, 1999, pp. 21–38.
- Schuré, Edouard. *I grandi iniziati. Storia segreta delle religioni*. Laterza, 1995.
- Stasi, Beatrice. “Sul carteggio tra Sibilla Aleramo e Dino Campana.” In *Materiali per Dino Campana*. A cura di Piero Cudini, Pacini Fazzi, 1986, pp. 147–60.
- Trevi, Mario, e Augusto Romano. *Studi sull'ombra*, Marsilio, 1990.
- Turchetta, Gianni. “Cultura di Dino Campana e significati dei ‘Canti Orfici’.” *Comunità*, no. 187, 1985, pp. 359–417.
- Turchetta, Gianni. “Dino Campana e la vertigine della modernità.” In *Trent'anni per Dino Campana*. A cura di Mirna Gentilini, Edizione Centro Studi campaniani, 2019, pp. 101–10.
- Turchetta, Gianni. *Vita oscura e luminosa di Dino Campana, poeta*. Bompiani, 2020.
- Zagari, Luciano. *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*. Il Mulino, 1985.