

Varcare l'immagine.

La poesia di Dino Campana come caso di proto-immersività

MASSIMO CLEMENTE

### *Introduzione*

Nel testo artistico-letterario il concetto di segno ha una caratteristica non convenzionale, è iconico, un'immagine che sorge come un segno secondario trasformando la lingua naturale in quella dell'arte. Nella poesia di Dino Campana, il gioco di rapporti fra immagine e parola pone questo problema di transcodificazione, ovvero l'includere un sistema di espressione in un altro. Costruire l'immagine corrisponde al gesto con il quale ritornare a memorie riemerse, alla creazione di una rete viva e sonora che incorpori la realtà, in modo da avviare un processo di risemantizzazione dell'immagine. In questo modo, la poesia dei *Canti Orfici* conduce alla trasformazione di immagini reali, trasfigurandole in metafore: le immagini del mondo esteriore sono chiamate ad entrare in accordo con l'io del poeta, in quanto la metafora «si origina dall'ambito visuale, implica una contrapposizione visiva che interrompe un ordine uniforme» (Boehm, 2009, p. 56). Questa sospensione porta alla formazione di una nuova realtà, attraverso l'ingresso in un sistema secondario della lingua – quello della poesia (Lotman, 1972) – che trova oggi una corrispondenza con la *second life* della realtà virtuale.

Un'iconologia dello sguardo del poeta, cioè rendere visibile «uno sguardo che ha proiettato su immagini esteriori e dipinte le proprie immagini mentali» (Belting, 2008, p. 24), ha come obiettivo approdare ad una «prassi secondaria dello sguardo» (Ibidem), orientata alla testualità, che segue ad una prassi primaria legata al corpo e al movimento. Attraverso l'iconizzazione del discorso, la ricerca propone una lettura visuale dell'opera di Campana come caso letterario nel quale si delinea una teoria dell'immagine, riconfigurando la sua poesia come un luogo iconico-testuale "proto-immersivo", per il riprodurre una condizione spettatoria-

le sovrapponibile a quella dei primi media immersivi, in quanto strutturata secondo una concatenazione di immagini percorribili per l'assenza di mediazioni fisiche o percettive; la metodologia proposta è la traduzione intersemiotica o trasmutazione (Jakobson, 2002), ovvero l'interpretazione di segni verbali per mezzo di segni di sistemi segnici non verbali, in questo caso il passare dal sistema linguistico al sistema iconico.

«Seeing comes before words» (Berger, 2008, p. 7). Si tratta quindi di indagare il modello percettivo di strutture formali che il poeta ha interiorizzato durante i suoi spostamenti, e le associazioni necessarie per l'evocazione del ricordo nel testo scritto.

### *La dimensione notturna come modello mediale*

Nella poesia di Campana emerge una scrittura fondata sul susseguirsi di immagini evocate dal ricordo, memoria transtestuale che struttura uno sguardo che si staglia da una rielaborazione di immagini artistiche<sup>1</sup>. Attraverso un procedimento di ri-emersione di *Pathosformeln*, la poesia diviene luogo di un regime di visibilità, in un costante processo di interazione e compenetrazione tra la dimensione artistica e la vita.

Questo attestarsi su posizioni formali comporta [...] l'evidenza scheletrica del ri-emergere delle immagini esemplari, cioè la struttura ritornante delle visioni [...] allora la poesia anela alla visione, e [...] la scrittura, a trascorrere in icona, quadro, e poi in sequenza, segmento musico-visivo (Abiusi, 2011, p. 29).

In Campana, i rimandi di un intenso scambio fra poesia e arte derivano dalla sua capacità di assimilare ed utilizzare «diversi sistemi di segni» (Ceragioli, 1985, p. p. XXV). Un'interazione che, oltre a rilevare un approccio translinguistico e a creare nuovi rapporti sintattici, spiegherebbe anche la sua precoce percezione dei mass-media: una ricettività che amplia il tipo di moduli iconografici sottesi alle immagini e che rivela la sua vo-

---

<sup>1</sup> Nell'opera di Dino Campana vengono citati diversi artisti, segno della profonda conoscenza del poeta di arte rinascimentale e contemporanea. cfr. Cudini, P. (1978), *Dinamica e figuratività nel linguaggio poetico. Ipotesi su Genova di Dino Campana*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", III, VIII, 1978, pp. 615-683. Verdenelli, M. (1985), *Campana e le avanguardie*, in Corsaro, A., Verdenelli, M. (a cura di), *Bibliografia campaniana*, Longo, Ravenna, pp. 99-129. Spinelli, M. (2012), *Tra poesia e pittura: il suono nuovo di Dino Campana*, "Chroniques italiennes web" 23 (2).

lontà «di raggiungere con la poesia una conoscenza superiore» (Turchetta, 2024, p. XXVIII).

La scelta della dimensione notturna per aprire i *Canti Orfici* con la prosa *La Notte*, seguita dalla sezione i *Notturni*, contribuisce a fissare l'immagine di Campana come «poeta notturno» (Campana, 2024, p. 25) in connessione con la corrente espressionista<sup>2</sup>, poiché «l'effetto della luce lunare sulla realtà così come la funzione deformante [...] del verbo sono contrassegno dell'espressionismo» (Papini, 2018, p. 18); allo stesso tempo, confermerebbe un legame con i nascenti linguaggi mediali: l'oscurità apre alla dilatazione delle immagini, una modalità che corrisponde al modello mediale dei primi spettacoli proto-immersivi, nei quali l'utilizzo del buio accresceva il potere suggestivo delle proiezioni.

Campana entra in contatto con questa trasformazione del visivo nei luna park delle fiere<sup>3</sup>, dove i baracconi offrono proiezioni alternate a diverse attrazioni dello spettacolo popolare. Il legame tra questo genere di immagini e la scrittura ha precedenti nella poesia francese, in particolare in *Gaspard de la nuit* di Aloysius Bertrand, considerato precursore della poesia in prosa. Le sue composizioni sono costruite come piccoli quadri, tecnica poi ripresa da Arthur Rimbaud con *Illuminations*, parola inglese che, considerando il sottotitolo *painted plates*, rimanda alle «stampe colorate» (Verlaine, 2013, p. 839), conferendo alle immagini una qualità visionaria<sup>4</sup>. In questo contesto, il lettore è invitato a “vedere” la scena tramite l'ecfrasi, che struttura il testo come se fosse una rappresentazione visiva.

Rimbaud, con la poesia *Fête d'hiver* (Festa d'inverno) conferma come la fiera sia un genere di festività caratterizzata dall'irruzione di immagini insolite, in una mescolanza di epoche e origini geografiche diverse: «La cascata risuona dietro le capanne da *opéra-comique*. Le girandole prolungano, nei frutteti e nei viali accanto al Meandro, - i verdi e i rossi del tramonto. Ninfe di Orazio acconciate nel Primo Impero, - Girotondi Siberiani, Cinesi di Boucher» (Rimbaud, 2019, p. 495). In Campana, il carattere irruente della festa si rivela nell'onirica prosa *La Notte* e nei versi de *La*

---

<sup>2</sup> Si pensi alle corrispondenze di poesie come *Il canto della tenebra* con componimenti come *Der Abend* (La sera) di Georg Heym, *Novemberabend* (Sera di Novembre) di Paul Zech, *In ein altes Stammbuch* (Da un codice familiare) e *Verfall* (Declino) di Georg Trakl.

<sup>3</sup> Come racconta direttamente Campana: «sono stato a Odessa [...] Vendevo stelle filanti nelle fiere [...] Il tiro al bersaglio fu in Svizzera» (Pariani, 1994, pp. 45-46).

<sup>4</sup> Nelle note al testo delle *Illuminations* si specifica ulteriormente: «stampe/incisioni/lastre colorate» (Rimbaud, 2019, p. 746).

*sera di fiera*. In questo contesto, il poeta si ritrova ad attraversare una «lunga notte piena degli inganni delle varie immagini» (Campana, 2024, p. 13) in quanto le tecniche ottiche delle attrazioni dei fieraioli creano illusioni visive che sfidano la percezione sensoriale degli spettatori. In questi componimenti, l'apparato visivo è costantemente sollecitato dall'interferenza tra percezioni presenti e il riaffiorare di immagini del passato, in un gioco di sovrapposizioni che intreccia il reale al rievocato:

Si affacciavano ai cancelli d'argento delle prime avventure le antiche immagini [...] Nell'odore pirico di sera di fiera, nell'aria gli ultimi clangori, vedevo le antichissime fanciulle della prima illusione [...] E allora figurazioni di un'antichissima libera vita, di enormi miti solari, di stragi di orgie si crearono avanti al mio spirito (Ivi, pp. 13-18).

Campana, entrando in una baracca della fiera sperimenta l'effetto delle apparizioni spettrali di dispositivi come lanterna magica e cinematografo, fino a registrarne le sensazioni in una sezione del testo:

Entrammo. Tutto era di un'irrealità spettrale. C'erano dei panorami scheletrici di città. Dei morti bizzarri guardavano il cielo in pose legnose. Una odalisca di gomma respirava sommessamente e volgeva attorno gli occhi d'idolo. [...] il susurrio delle signorine del paese attonite di quel mistero. «È così Parigi? Ecco Londra. La battaglia di Muckden.» Noi guardavamo intorno: doveva essere tardi. Tutte quelle cose viste per gli occhi magnetici delle lenti in quella luce di sogno! (Ivi, p. 14).

Se per i poeti espressionisti i verbi più cari sono «*brechen* (rompere), *stossen* (urtare) e *reissen* (lacerare)» (Mittner, 1965, p. 29), "entrare" è uno dei verbi al quale Campana si affida per la sua poesia proto-immersiva, non ha un significato didascalico, sottende la sensazione avvolgente dell'esperienza performativa dello spettatore alle prese con le nuove tecnologie visuali, dalle quali è chiamato a «entrare fisicamente nella scena e sperimentare una seconda realtà del tutto virtuale e immaginifica» (Grespi, Violi, 2019, p. 10): se Rimbaud accenna a una *opéra-comique*, nelle fiere ai tempi di Campana insieme alle prime proiezioni si trovavano spettacoli come la stereoscopia, un visore alle origini del 3D, che per la prima volta nella storia dà la possibilità di percepire due immagini piane come un'unica immagine tridimensionale sfruttando il principio della

visione binoculare; oppure la fantasmagoria<sup>5</sup>, versione tecnicamente più matura della lanterna magica, che prefigura «l'odierno orizzonte estetico e mediale, fra installazioni e ambienti immersivi» (ibidem). Questi dispositivi, insieme a diorami e fantascopie, possono essere classificabili come proto-cinema, si fondano sull'ottica e le sue leggi: lo spettatore che entra nei loro meandri «non conosce più il distacco ontologico tra il proprio corpo e quello delle immagini» (Grossi, 2021, p. 22), in quanto vengono abolite le distinzioni tra interno ed esterno. Campana quindi sperimenta in prima persona il fenomeno dell'immersività. Parla di «irrealtà spettrale» (Campana, 2024, p. 14) alla vista delle immagini proiettate riferendosi all'impossibilità di dominare lo spazio attraverso una sintesi percettiva e narrativa, in quanto egli, con l'esperienza da spettatore, precipita in una relazione spettrale con la rappresentazione.

### *L'immagine-ricordo e l'immagine-sogno*

Campana utilizza l'immagine-ricordo come forma di memoria che attraverso i testi: l'immagine si trasforma in un elemento fluido, capace di generare le stesse condizioni empatiche e percettive di un ambiente. Come il cinema, che fin dalle sue origini ha adottato il *flashback* come tecnica narrativa, i *Canti Orfici* si sviluppano come sequenze di immagini in dissolvenza, che marciano il passaggio dalla realtà alla memoria, anticipando una modalità che diventerà tipica del linguaggio filmico: «Ricordo una vecchia città, rossa di mura e turrata, arsa su la pianura sterminata nell'Agosto torrido, con il lontano refrigerio di colline verdi e molli sullo sfondo [...] Una piazzetta deserta, casupole schiacciate, finestre mute» (Campana, 2024, pp. 9-10).

L'esperienza poetica di Campana rappresenta una delle manifestazioni più avanzate e moderne della funzione dell'immagine, riconducibile alle prime forme di media immersivi, concepiti come proiezioni tecnologiche del sogno. Lo spazio onirico si configura come un ambiente privilegiato, capace di offrire un accesso sensibile all'immagine e l'attraversamento di una soglia liminale, attraverso la quale affiorano elementi del vissuto.

---

<sup>5</sup> Altra corrispondenza con il Rimbaud de *Une saison en enfer* (1873): «Svelerò tutti i misteri: misteri religiosi o naturali, morte, nascita, avvenire, passato, cosmogonia, nulla. Sono un maestro in fantasmagorie» (Rimbaud, 2019, p. 415). In Campana, ne *La giornata di un nevrastenico* la fantasmagoria ha una connotazione immersiva, in quanto associata allo specchio, che enfatizza il susseguirsi di immagini seducenti: «Nella fantasmagoria profonda dello specchio i corpi ignudi avviccendano muti [...]» (Campana, 2024, p. 85).

L'uso dell'avverbio di ambito psicoanalitico "inconsciamente" rivela una dimensione profonda e latente della realtà: «Inconsciamente io levai gli occhi alla torre barbara [...] inconsciamente colui che io ero stato si trovava avviato verso la torre barbara [...]» (Ibidem).

Il cinema, che Campana scopre nella baracca della fiera, si configura come la più compiuta espressione dei media immersivi del XIX secolo, in grado di coinvolgere lo spettatore in una dimensione visiva avvolgente e totalizzante. Le attrazioni visuali delle fiere possono essere interpretate come dispositivi tecnologici capaci di innestarsi nel subconscio dello spettatore, dando origine a nuove modalità percettive in cui si intrecciano processi di visualizzazione e strutture narrative. Secondo la prospettiva campaniana, l'immagine cinematografica si attiva attraverso «l'associazione e il ricordo» (Belting, 2016, p. 44), e l'esperienza filmica assume i tratti di una relazione estetica con la sfera interiore. *La Notte* di Campana è una notte artificiale, corrispondente al buio della sala, uno spazio in cui si sospende il contatto con il reale e si accede al regno dell'immagine. Fondamentale, in tal senso, è il nesso tra immagine e oscurità, già implicito nella tradizione della fantasmagoria, dove la perdita di contorni e l'indistinzione della superficie proiettiva dissolvono i limiti materiali della visione. Il rapporto di Campana con il cinema si configura quindi come un ingresso iniziatico nel dominio delle immagini attraverso l'avvicinarsi di luce e oscurità, luogo di transito dal reale al fantasmatico. In questo attraversamento lo spettatore viene condotto nella «notte dei simulacri» (Grossi, 2021, p. 30), uno spazio immaginale strutturato da archetipi narrativi e visioni originarie, nel quale l'apparizione si manifesta in forma spettrale, carica di intensità immersiva.

Il modello campaniano della sovrapposizione delle immagini trova una sua attuazione in film come *Hiroshima mon amour* (1959) di Alain Resnais e *Histoire(s) du cinéma* (1988) di Jean-Luc Godard, opere che si sviluppano attraverso immagini che riaffiorano nel ricordo e che confluiscono nelle immagini della storia reale.

[...] film come mezzo del ricordo [...] contiene tv, e immagini virtuali già nel film come *submedia* [...] il singolo [...] adatta inevitabilmente il materiale figurativo dell'immaginario collettivo alla propria immaginazione personale [...] nell'ambito figurativo elettronico trova una certa risonanza poiché qui gli viene dimostrata, per così dire, la libera relazione con il materiale figurativo a disposizione (Belting, 2018, p. 103).

Attraverso una lettura iconologica della sua poesia, è possibile rivedere la definizione di un Campana visivo o visionario, spingendosi oltre, definendolo un "proto-immersivo", per il suo realizzare nel testo, come i media degli albori, «l'apertura di un'interfaccia o membrana che mette in collegamento, *qui* e *ora*, mondi remoti e separati nel tempo e nello spazio, simulandone la co-presenza e la vita mediante l'immagine» (Grespi, Violi, 2019, p.13). Connettendo la sua esperienza di spettatore alla pratica poetica, Campana si identifica con lo spettatore prototipico, il sognatore, immerso nell'oscurità della notte (e del cinema), attivando un processo di mediatizzazione del reale e dell'inconscio, che conduce ad uno spazio alternativo fatto di visioni evanescenti.

### *Immagini motrici*

Il movimento domina l'intera esistenza di Dino Campana, ha un ruolo centrale nel suo processo di scrittura, corrisponde ad un transitare dell'io verso una nuova dimensione. I *Canti Orfici* rappresentano in parte la cronaca del suo vagabondare tra le città, spazi nei quali il viaggio subisce un'accelerazione che mette in discussione il concetto di arrivo e ritorno; tale concetto è riconfigurato anche dai poeti come Baudelaire con *Le voyage* e Rimbaud con *Le bateau ivre*, per i quali il viaggio porta a nuove soluzioni spaziali, separate dall'impulso coordinatore dell'io.

Campana rappresenta una testimonianza che si pone in continuità con l'orizzonte storico-culturale in cui appaiono le tecnologie mediali: alla fine del XIX secolo, parallelamente alla diffusione di spettacoli immersivi, le scienze sperimentali iniziano a esplorare l'immagine psichica come fenomeno visivo e motorio. In tale contesto, negli studi sul movimento – come quelli di Gilles de la Tourette sulla locomozione umana, che rappresenterebbero un momento aurorale dell'esperienza cinematografica (Agamben, 1996, pp. 45-53) – il gesto assume un valore semantico, scomposto e registrato come significante visivo. Innovazioni tecnologiche come la cronofotografia di Eadweard Muybridge e il *revolver* fotografico di Pierre Jules Cesar Janssen si intersecano con studi sul rapporto tra immagini della mente dei soggetti isterici e gesti del corpo, come *La Machine animale* (1873) del fisiologo Étienne-Jules Marey o *Les mouvements et leurs importance psychologique* (1879) di Théodule-Armand Ribot, per poi giungere, due anni prima della nota proiezione dei Lumière, agli studi

di Jean-Martin Charcot (1883) sul concetto di immagine motrice<sup>6</sup>, che mette in rapporto corpo e mente, concetto che si adatterebbe al caso di Campana, in quanto “individuo motorio”.

A seguito di un processo di innervazione avvenuto nella baracca de *La Notte*, Campana adotta uno sguardo che riorganizza nella scrittura frammenti temporali discontinui in un continuum narrativo, simile alla spazializzazione del tempo propria della cronofotografia. In linea con una riformulazione del rapporto mente-corpo-macchina, Campana articola una scrittura in cui la visione assume una dimensione corporea e multisensoriale. La sua «poesia di movimento» (Campana, 2024, p. 45) configura il corpo come mediatore di un’immaginazione interiore che, attraverso la memoria, trova espressione nel testo, analogamente a quanto accade nel cinema come protesi dell’immaginario soggettivo.

I movimenti necessari per la costruzione degli ambienti immersivi di Campana sono il ricordo – inteso come «processo di ritenzione delle immagini che derivano dalle esperienze sensorie» (Grespi, 2009, p. 1) – e quello corporeo; attraverso il movimento e la prospettiva della memoria, Campana organizza un tentativo di comprendere la realtà in senso avvolgente, nel quale la scrittura assume l’andamento non più di un *voyageur*, *promeneur* o di *flâneur*, ma quello di un *experier*, un *homme-machine*, in quanto egli «rivendica per il proprio corpo una centralità a cui corrisponde una specie di cosmologia ispirata dal nuovo mondo delle telecomunicazioni» (Bazzocchi, 1999, p. 81).

Insieme a “entrare”, sono “salire”, “varcare” e “fluire” gli altri verbi che Campana utilizza per descrivere il suo attraversare gli spazi, costruendo un campo semantico legato all’idea di transito verso una dimensione altra, sensoriale e abitabile. Questo lessico del movimento suggerisce non solo una tensione percettiva all’interno del testo poetico, ma anche una precoce esperienza immersiva attraverso il passaggio all’atto motorio, con il quale il lettore è invitato virtualmente a ripetere il gesto tramite un «processo di identificazione» (Pinotti, 2024, p. 215). Per questi aspetti, la poesia di Campana prefigura modalità che si avvicinano a forme di coabitazione con le immagini che oggi sperimentiamo con la realtà virtuale, nella quale il soggetto è chiamato non solo a vedere, ma a varcare e abitare lo spazio dell’immagine.

«SALGO (nello spazio, fuori del tempo)» (Campana, 2024, p. 44).

---

<sup>6</sup> *Des variétés de l’aphasie* in “Le Progres medical”, 24, 1883, pp. 487-488.

Il poema *La Verna* racchiude nel percorso il rapporto percettivo con l'ambiente circostante fondato sui movimenti: "salire" è il verbo con il quale inizia il movimento corporeo, accompagnato dall'attivazione degli altri sensi:

*Guardo* oppresso le rocce ripide della Falterona: dovrò *salire, salire* [...] lo *sentivo* le stelle sorgere e collocarsi luminose su quel mistero. Alzando gli occhi alla roccia a picco altissima che si intagliava in un semicerchio dentato contro il violetto crepuscolare [...] Dal viale dei tigli io *guardavo* accendersi una stella solitaria sullo sprone alpino [...] Le nebbie sono scomparse: *esco* [...] E *varco* e *varco* (Campana, 2024, pp. 37-38-44).

I verbi in corsivo nell'estratto mettono in evidenza la dimensione multisensoriale dell'esperienza descritta dal poeta, nella quale dopo l'ingresso in uno "spazio" segue un'uscita e poi un nuovo ingresso. Lavorando sul «nesso vitale-mnemonic fra parola e immagine, ovvero all'analogo mentale di un "viaggio"» (Cresti, 2018, p. 42), Campana riscrive i tradizionali legami logici e cronologici, aprendo ad un presente visionario che trascende le categorie razionali di tempo e spazio. In questa prospettiva, l'esperienza poetica «mira alla ricostituzione di una realtà alternativa» (Papini, 2018, p. 23) capace di sottrarla ai limiti realistici<sup>7</sup>, come avviene oggi con i visori VR.

Campana è «l'*homme révolté* perpetuamente in viaggio perché si è fatto esploratore dell'*altra* realtà» (Petrucciani, 1999, p. X). *La giornata di un nevrastenico*, brano «costruito con una tecnica cinematografica» (Ceragioli, 2017, p. 281) sintetizza la relazione tra immagine e movimento. La nevrastenia del titolo consiste in un filtro della visione con il quale il poeta inquadra la città, l'enunciato procede in una successione sconnessa di immagini, per poi passare in un interno: dopo il manifestarsi di incubi dell'inconscio per la città, "si entra" prima in un Caffè e poi in un secondo interno notturno, dove, attraverso una percezione alterata, iniziano a ravvisarsi immagini che sono visioni allucinatorie provocate dagli specchi.

---

<sup>7</sup> «L'idée du poème comme voyage extrême dans un territoire qui est forcément ailleurs [...] la réalisation d'un voyage qui voudrait tenter sans cesse de franchir une frontière, pour permettre au poète d'arriver «au fond de l'inconnu » cet d'habiter intégralement dans cet Ailleurs qui lui est naturel (Marignani, 2014, pp. 277-278).

(Caffè) [...] C'è uno specchio avanti a me e l'orologio batte: la luce mi giunge dai portici a traverso le cortine della vetrata. [...] (Notte) Davanti al fuoco lo specchio. Nella fantasmagoria profonda dello specchio i corpi ignudi avvicendano muti [...] e come fuori dal tempo i corpi bianchi stupiti inerti nella fornace opaca [...] Eva si sciolse e mi risvegliò (Campana, 2024, pp. 84-85).

Il passaggio ad un'altra scena si serve del procedimento del *dissolving views*<sup>8</sup> per giungere ad "un'immediatezza", che costituisce «la condizione imprescindibile perché una qualunque esperienza mediale diventi immersiva» (Grossi, 2021, p. 33); l'immediato accesso agli ambienti immersivi è correlato alla «*presentness*» (Pinotti, 2021, p. XII), la forte sensazione di essere presente dell'*experiencer* in tali ambienti.

Attraverso il viaggio, Campana mette in atto un processo di estensione dell'io, che si articola in una molteplicità di piani immaginativi e temporali. Questo slittamento è favorito dallo specchio, che nei *Canti Orfici* rappresenta «la proiezione del tipo di memoria campaniano [...] che proietta l'immagine del presente nel passato, in una successione all'infinito» (Ceragioli, 2017, p. 205). L'immagine che si dissolve in un effetto *glitch* quando Campana scrive «Eva si sciolse e mi risvegliò» (2024, p. 85) è un espediente che rivela come lo spazio onirico si configuri come premessa dello spazio virtuale. In questo contesto, lo specchio assume un valore simbolico: il dissolversi del corpo nell'immagine riflessa prelude a un risveglio in cui l'identità si frantuma, generando un nuovo stato percettivo.

### *Re-visualizzazione dei luoghi dei Canti Orfici*

Le città dei *Canti Orfici* sono caratterizzate da una continua interazione tra immagine e ambiente fisico (musei-opere d'arte, cinematografi-film, immagini mentali-sogni lucidi), definendone la struttura. «E guardammo le vedute. Tutto era di un'irrealtà spettrale. C'erano dei panorami scheletrici di città [...]» (ivi, p. 14). Nel cinematografo, Campana associa alla descrizione dei luoghi visti sullo schermo l'aggettivo "scheletrico", richiamando certa pittura impressionista nella quale arabeschi cromatici «tendono a smaterializzare le architetture rappresentate» (Spinelli, 2012, p. 8), riproducendo una «disiconizzazione che del mondo discorsivo ci lascia solo lo scheletro e le sue interne tensioni» (Cavicchioli, 2010, p. 30).

---

<sup>8</sup> Popolare spettacolo di lanterne magiche del XIX secolo, procedimento della dissolvenza incrociata con cui si raccorda la scomparsa di un'immagine e l'apparizione della successiva.

I paesaggi di Campana sono visti come “scorci”, parola iconica che consiste nell’adozione di un *framing*, una sezione ideale del visibile che organizza la realtà inquadrata, con la quale attua una risemantizzazione del luogo. Il termine usato da Campana richiama l’attenzione su una delle caratteristiche strutturali dell’immagine: la sua «*framedness*» (Pinotti, 2021, p. XI), la condizione di essere incorniciata; ciò implica che l’immagine occupi un segmento delimitato del campo visivo, all’interno del quale si istituiscono regole spazio-temporali e codici sintattico-semanticamente autonomi rispetto a quelli che governano il fuori-campo.

I luoghi reali dei *Canti Orfici* subiscono una re-visualizzazione, ovvero il produrre un effetto di straniamento che restituisce un’immagine dei luoghi stessi non come riconoscimento ma come visione. Questo riconduce il poeta ad un riposizionamento dell’individuo come osservatore, per la collocazione che ne deriva del racconto in funzione espressiva, liberando una ininterrotta catena di effetti di spazialità, di abitabilità e percorribilità. La poesia di Campana si rivela quindi un *pattern* che libera relazioni spaziali all’interno del testo, come nel caso di *Scirocco (Bologna)*:

Tutto attorno la città mostrava le sue travature colossali nei palchi aperti dei suoi torrioni, umida ancora della pioggia recente che aveva imbrunito il suo mattone: dava l’immagine di un grande porto, deserto e velato, aperto nei suoi granai dopo la partenza avventurosa del mattino mattone [...] sotto lo scorcio dei portici seguivo le vaghe creature rasenti dai pennacchi melodiosi, sentivo il passo melodioso, smorzato nella cadenza lieve ed uguale: poi guardavo le torri rosse dalle travi nere, dalle balaustrate aperte che vegliavano deserte sull’infinito [...] (Campana, 2024, p. 113).

Tali riflessioni emergono in relazione alla natura nomadica del poeta<sup>9</sup>, aspetto fortemente contrastato dalla cultura del *panopticon*, che riguardava le organizzazioni dei corpi nello spazio e la loro attività, con l’obiettivo di inquadrare, codificare e normalizzare l’osservatore «all’interno di sistemi di consumo visivi rigidamente definiti» (Crary, 2013, p. 22). Gli strumenti ottici che si sviluppano dalla fine Ottocento al periodo dei vagabondaggi del poeta hanno proprio «l’obiettivo di dettare procedure anti-nomadiche che fissavano e isolavano l’osservatore» (ibidem); in tendenza opposta

---

<sup>9</sup> «Viaggiavo molto. Ero spinto da una specie di mania di vagabondaggio. Una specie di instabilità mi spingeva a cambiare continuamente» (Pariani, 1994, pp. 38-50).

[...] nell'opera campaniana, la paratassi tende ad organizzare il componimento secondo più centri prospettici [...] L'occhio si muove quasi impercettibilmente da un punto all'altro del panorama: noi *sappiamo* che per cogliere i diversi particolari è costretto ad una serie di movimenti che si danno nel tempo, ma questo lo possiamo ricostruire a livello mentale; a livello, per così dire, tecnico, poetico, i due punti segnano una giustapposizione dei diversi momenti, ricomposti nel momento più ampio e significativa del «Ricordo» (Spinelli, 2012, p. 15).

Per questo si potrebbe definire lo sguardo del poeta come uno sguardo in rivolta, per il suo essere sospeso tra la definizione di «*gaze*, sguardo concentrato e prolungato, e *glance*, sguardo erratico» (Bryson, 1983, p. 87), in quanto la vertigine che lo caratterizza «misura il muoversi del paesaggio attraverso un punto di vista mobile [...] il suo è un vedere mobile» (Catenazzo, 2003, pp. 137-152. In *La giornata di un nevrastenico (Bologna)*, l'angolazione del *framing* di Campana è un procedimento di risemantizzazione che porta alla re-visualizzazione della città; la collocazione del luogo di osservazione crea un effetto di profondità, corrisponde ad uno stato di alterazione in cui lo spazio è un luogo di smarrimento:

«Sulla linea ferroviaria si scorgeva vicino, in uno scorcio falso di luce plumbea lo scalo merci [...] dei fischi dallo scalo accentuavano la monotonia diffusa nell'aria. Il vapore delle macchine si confondeva colla nebbia: i fili si appendevano e si riappendevano ai grappoli di campane dei pali telegrafici che si susseguivano automaticamente» (Campana, 2024, p. 84).

Le vedute crepuscolari descritte in componimenti come *Il canto della tenebra* o *Crepuscolo mediterraneo* presentano interessanti parallelismi con le prime fotografie all'albumina. Queste analogie emergono nell'intensa percezione della tridimensionalità e nella corrispondenza con l'effetto "chiaro di luna" prodotto dal viraggio al blu, un filtro monocromatico applicato alle stampe, capace di evocare l'atmosfera della *blue hour*. Tali affinità rivelano l'assimilazione, da parte del poeta, di un lessico tecnico-ottico: non solo per la scelta di intitolare *Cinematografia sentimentale* (Turchetta, 2024, p. 1273) la prima versione de *La Notte*, nel narrare di «lampade elettriche» (Campana, 2024, p. 31), di «occhi magnetici delle lenti» (ivi p. 14) e di «immagine proiettata» (ivi, p. 48), ma anche nell'espressione "splendore opalino"<sup>10</sup>, emblematica della poetica cam-

---

<sup>10</sup> L'espressione "splendore opalino" compare in *Il viaggio e il ritorno*: «Ella aveva la pura linea imperiale del profilo e del collo vestita di splendore opalino» (Campana, 2024, pp. 19) e in *Crepuscolo mediterraneo*: «Le insegne rosse delle botteghe promettevano vini d'oriente dal profondo splendore opalino» (ivi, p. 119).

paniana. Il parallelismo costruttivo di sostantivo ed aggettivo richiama gli effetti di media come la lanterna magica della fantasmagoria<sup>11</sup> e le diapositive su vetro opalino, un supporto fotografico sul quale, grazie alla superficie opaca, l'immagine risplende se esposta alla luce, emergendo gradualmente dall'oscurità. L'espressione si carica di un forte valore figurativo che oltrepassa il piano descrittivo, aprendo un campo semantico dominato dalla percezione visiva. In Campana l'incontro tra oscurità e luce è un procedimento estetico, emerge come il principio generativo della forma poetica, modellato su dinamiche affini al funzionamento dei primi dispositivi proto-immersivi. La parola poetica si fa così *medium* che restituisce la visione, un procedimento che trova riscontro in un repertorio semantico-lessicale riconducibile principalmente al campo della visione, della luce e dell'oscurità; a darne misura di ciò è la lista di frequenza dei lemmi più usati nei *Canti Orfici*: bianco (65), occhio (63), luce (62), ombra (60), notte (56), guardare (33), vedere (26) (Savoca, 1999, p. 247). Alla notte, dunque, «è delegata la rappresentazione» (Petrucciani, 1999, p. IX).

Questa dinamica di emersione dell'immagine genera una fluttuazione semantica che configura l'oscurità come spazio immersivo, nel quale la lucentezza sospende e dilata la visione, instaurando così una relazione sensibile e avvolgente con il lettore. Se in *Crepuscolo mediterraneo* la luce opalescente connota la città di Genova, in *Il viaggio e il ritorno* tale splendore investe il profilo di una ragazza come «un ornamento direzionale» (Semper, 1994, pp. 146-149), funzionale «all'amplificazione del movimento corporeo» (Pinotti, 2024, p. 103). Le ricorrenti dissolvenze riflettono l'orientamento di Campana verso un movimento cinematografico che porta

---

Un'immagine cromatica simile è ricorrente nella poesia di Ernest Dowson: «Over the rainbow, up into the moon, Where is thy palace and thine opal throne [...] Green changed to white, emerald to an opal: nothing was changed. The man let the water trickle gently into his glass, and as the green clouded, a mist fell away from his mind. Then he drank opaline» (Dowson, 2003, pp. 131, 211). L'aggettivo *opaline* ha qualità materiche e richiama l'assenzio, in quanto «is either a variety of chalcedony that has an opalescent quality, or a semi-transparent glass, whose other name of 'milk-glass' suggests Dowson's meaning. Absinthe becomes milky with the addition of water» (ivi, p. 262).

<sup>11</sup> «[...] lo spazio è interamente rivestito di tendaggi neri, la lanterna magica è nascosta in un anfratto dietro uno schermo traslucido, il fondo del vetro su cui sono dipinte le immagini da proiettare viene offuscato e reso opaco [...] dando l'impressione che le immagini affiorino dal nero profondo» (Grespi, Violi, 2019, pp. 12,13).

ad un allargamento semantico delle parole<sup>12</sup>, che diventano forme sonore di immagini sperimentate direttamente dagli occhi<sup>13</sup>.

In Campana, il plasticismo della luce – non più semplice fenomeno ottico ma dispositivo simbolico – trasfigura l'oscurità, che smette di essere sfondo neutro per configurarsi come una sorta di "realtà aumentata", condizione capace di intensificare la percezione dell'ambiente circostante in quanto «convoca gli enti digitali nello spazio ordinario, che viene così integrato e arricchito» (Ivi, p. 282).

Il parallelismo tra la poesia di Campana e il cinema — inteso come sintesi virtuale di tutte le arti — sta nella centralità data alla visibilità come forza motrice delle parole, in un rapporto continuo tra l'istanza visiva (spazio) e quella narrativa (tempo). La poesia si fonde con il cinema nella possibilità di sviluppare la narrazione attraverso «inquadrature che paiono defilare una accanto all'altra in un presente perpetuo, ossia liberate dal tempo e dallo spazio, di conseguenza la struttura sintattica tradizionale viene disgregata da elementi cromatici e musicali» (Firta-Marin, 2023, p. 239). Il modello di viaggio di Campana si compie in uno spazio reale parallelamente al suo inconscio, nel quale i luoghi si riconfigurano sulla pagina sovrapponendosi tra loro. Nella dislocazione del suo sguardo vi si scorge il mutamento del nuovo spettatore celebrato dalla soggettiva cinematografica, che dai bordi della rappresentazione viene chiamato ad una maggiore interazione e che vede proiettate le potenzialità del proprio occhio oltre i limiti della visione naturale.

Nell'allinearsi delle componenti linguistiche e psichiche, si costruisce l'architettura filmica di Campana. Nonostante un piano narrativo, emerge un'autonomia delle vedute che rende il paesaggio un ulteriore registro di significazione e un elemento portante nella costruzione del suo libro. Gli sguardi dei *Canti Orfici* operano come degli «indicatori di *frame*» (Casetti, 1986, p. 159), il testo porta il lettore ad una immersione visuale,

---

<sup>12</sup> Si pensi alla poesia *Arabesco-Olimpia* nella quale il termine arabesco, che proviene dalla storia dell'arte, è inteso «arabesco sonoro» (Turchetta 2024, p. 1326) o «come forma-simbolo della poesia in quanto rappresentante la fantasia dell'uomo» (Martellini 2018, p. 81); dalla prospettiva di un'immagine motrice, il termine sarebbe connesso al movimento della danza, da *Arabesque*: «posizione del corpo visto di profilo, con il peso su una gamba mentre l'altra è distesa all'indietro ad angolo retto e le braccia possono assumere diverse posizioni». Cfr.: Simeons Bonghi E. (2008), *Dizionario sintetico dei termini del balletto classico*, Diple, Firenze, p. 18).

<sup>13</sup> Salvadori, S., *Dino Campana: Arabesco – Olimpia. Premessa sulla ragione poetica*, [campana-dino.it](https://www.campanadino.it/index.php?view=article&id=580:dino-campana-arabesco-olimpia&catid=12), <https://www.campanadino.it/index.php?view=article&id=580:dino-campana-arabesco-olimpia&catid=12>

nella quale la «*sight/vista* tende a costruire una mobile teoria del *site/luogo*» (Bruno, 2006, p. 15), una transizione fluida in un *site-seeing*, un ambiente mediale in cui, grazie alla messa in mobilità spazio-corporea, il lettore-spettatore attraversa un passaggio dall'ottico all'aptico, i due sensi necessari per intendere lo spazio. Questo errare da un sito all'altro costituisce un «*view-sensing*» (ibidem), un sentire per immagini, un movimento filmico e sensoriale, una pratica della spazialità maturata con il cinema, che conferisce mobilità ai luoghi, portando all'intrecciarsi intimamente di virtualità ed *embodiment* che potenzia il senso di immersività, aprendo ad una soggettività-*avatar* del lettore.

### *Enwaterment*

L'esperienza poetica proto-immersiva di Campana precorre una tradizione di ambienti sinestetici che vanno dal 3D agli ambienti VR. Ricorrendo allo specchio, si immerge nella sua immagine riflessa, espediente che dal mito di Narciso arriva fino al nostro tempo, nel quale un'immersione soggettiva e incorporata in un'immagine è concessa solo dalla realtà virtuale.

La parola viene spazializzata, il linguaggio mira a creare mondi alternativi nei quali, come nel cyberspazio, i principi dello spazio-tempo possono essere violati, garantendo modalità di movimento più ampie, dal camminare fino a fluttuare verso una rilocazione. Il tema dell'attraversamento in prose come *La Verna* è connesso ad un vedere che è al tempo stesso movimento, che permette al poeta di superare le normali connotazioni del paesaggio relative allo spazio e al tempo attraverso la vertigine, «la sensazione che rende possibile al poeta oltrepassare il limite naturale fisico [...] che prepara lo sguardo del poeta alla possibilità di accedere oltre» (Catenazzo, 2003, p. 133).

L'esperienza che si compie con la lettura di Campana è quella di un «*enwaterment* (water + embodiment)» (Pinotti, 2021, p. 19), un'incorporazione in una dimensione fluida, in quanto si riproducono le condizioni empatiche di uno spazio-ambiente, nel quale il testo aspira «alla scomposizione e alla smaterializzazione delle immagini [...] Le ripetizioni [...] fanno slittare lo sguardo del lettore da un'inquadratura all'altra» (Firta-Marin, 2023, p. 240). Parlando di una «lunga notte piena degli inganni delle varie immagini» (Campana, 2024 p. 13) riprendendo «la poetica dell'illusione» (Riedmatten, 2014, p. 15) del mito di Narciso, Campana lavora sul fenomeno di ambientalizzazione della pratica poeti-

ca, in cui l'elemento dell'illusione è una chiave per interpretarla: nel dare il volto di una chimera alle istanze dell'illusione, Campana riporta alla luce una variante del mito proto-immersivo di Narciso, attraverso i temi che rendono agitate le acque in cui si riflette: la distorsione della figura e dei sentimenti dello spettatore nell'atto del vedere, il tema del doppio e la presenza dello specchio, medium legato alla questione dell'origine dell'immagine per la sua capacità perturbante di ribaltare identità e alterità.

I testi dei *Canti Orfici* hanno la capacità di entrare in altre strutture contestuali, aspetto fondamentale per un testo artistico: il lettore di Campana quindi avverte l'esistenza di un altro sistema semantico, diverso da quello linguistico comune, dentro il quale naufraga.

Antri profondi, fessure rocciose dove una scaletta di pietra si sprofonda in un'ombra senza memoria, ripidi colossali bassorilievi di colonne nel vivo sasso [...] finchè io là giunsi indove avanti a una vastità velata di paesaggio una divina dolcezza notturna mi si scoprì nel mattino, tutto velato di chiarie il verde, sfumato e digradante all'infinito (Campana, 2024, p. 42).

## Bibliografia

Abiusi, L. (2011), *Per gli occhi magnetici. Campana Pasolini Erice Tarantino*, CaratteriMobili, Bari.

Agamben, G. (1996), *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino.

Bazzocchi, M. A. (1999), "Mitobiografia?", in Gentilini A.R. (a cura di), *Dino Campana alla fine del secolo*, il Mulino, Bologna.

Belting, H. (2008), "Per una iconologia dello sguardo", in Coglitore R. (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, duepunti, Palermo.

Belting, H. (2016), *Antropologia delle immagini*, Carocci editore, Roma.

Bertozzi, M. (2001), *L'immaginario urbano nel cinema delle origini. La veduta Lumière*, Clueb, Bologna.

Boehm, G. (2009), *La svolta iconica*, Meltemi, Roma.

Bruno, G. (2006), *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Mondadori Electa, Milano.

Bryson, N. (1983), *Vision and Painting. The logic of glaze*, Yale University Press, New Haven.

Campana, D. (2024), *L'opera in versi e in prosa*, Meridiani Mondadori, Milano.

Casetti, F. (1986), *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano.

Catenazzo, T. (2003), Verginità e vertigine nei paesaggi di Dino Campana, in Verdenelli, M. (a cura di), *O poesie tu più non tornerai. Campana moderno*, Quodlibet, Macerata, pp. 133-154.

Cavicchioli, S. (2010), *Spazio, descrizione, effetto di realtà*, in Sorrentino, F. (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando Editore, Roma, pp. 19-38.

Ceragioli, F. (2017, a cura di), *Dino Campana. Canti orfici*, BUR, Milano.

Costa, S. (2018), *Il viaggio in Campana e D'Annunzio*, in Geddes da Filicaia, C. (a cura di), *Dino Campana ieri e oggi*, meum, Macerata, pp. 87-99.

Crary, J. (2013), *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino.

Cresti, R. (2018), *Dino Campana, Carlo Carrà e l'arte contemporanea*, in Geddes da Filicaia, C. (a cura di), *Dino Campana ieri e oggi*, meum, Macerata.

Dowson, E. (2003), *Collected Poems*, University Press, Birmingham.

Firta-Marin, A. (2023), *La «cinematografia sentimentale» dei Canti Orfici di Dino Campana nella traduzione dall'italiano al romeno*, "Quaestiones Romanicae", X, 2, pp. 239-247.

Grespi, B. (2009), *Lo specchio e l'impronta. I ricordi dell'immagine analogica*, in Grespi, B. (a cura di), *Locus Solus. Memoria e immagini*, Bruno Mondadori, Milano, pp. 1-21.

Grespi, B., Violi, A. (2019), *Circondati dalle immagini. Fantasmagoria e archeologia dei media*, in Grespi B., Violi A. (a cura di), *Apparizioni. Scritti sulla fantasmagoria*, Afterimage, 1, Aracne, Roma, pp. 9-38.

Grossi, G. (2017), *Le regole della convulsione. Archeologia del corpo cinematografico*, Meltemi, Milano.

Grossi, G. (2021), *La notte dei simulacri. Sogno, cinema, realtà virtuale*, Johan & Levi, Monza.

Jakobson, R. (1985), *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Einaudi, Torino.

- Jakobson, R. (2002), *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano.
- Lotman, M. J. (1972), *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano.
- Lotman, M. J, Tsivian, Y. (2001), *Dialogo con lo schermo*, Moretti & Vitali, Bergamo.
- Marignani, A. (2014), *Dino Campana. Voyage au bout de l'Ailleurs*, in Graupera, E.M., Gouchan, Y. (a cura di), *Poésie de l'Ailleurs. Mille ans d'expression de l'Ailleurs dans le cultures romanes*, Presses universitaires de Provence, Aix-Marseille, pp. 273-289.
- Martellini, M. (2018), *Vedere/ascoltare/sentire: per alcune relazioni sinestetiche in Campana*, in Geddes da Filicaia, C. (a cura di), *Dino Campana ieri e oggi*, meum, Macerata, pp. 75-85.
- Mittner, L. (1965), *L'espressionismo*, Laterza, Bari.
- Novak, M. (1993), *Architetture liquide nel ciberspazio*, in Benedikt, M. (a cura di), *Cyberspace. Primi passi nella realtà virtuale*, Muzzio Nuovo Millennio, Padova, pp. 233-265.
- Papini, M. C. (2018), *L'espressionismo di Campana*, in Geddes da Filicaia C. (a cura di), *Dino Campana ieri e oggi*, meum, Macerata, pp. 11-25.
- Pariani, C. (1994), *Vita non romanzata di Dino Campana*, Ponte alle Grazie, Firenze.
- Petruciani, M. (1999), *Le parole, la lunga marcia*, in Savoca, G. (1999), *Concordanza dei «Canti Orfici» di Dino Campana*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, pp. IX-XII.
- Pinotti, A. (2021), *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino.
- Pinotti, A. (2024), *Il primo libro di teoria dell'immagine*, Einaudi, Torino.
- Rimbaud, A. (2019), *Opere*, Marsilio, Venezia.

Savoca, G. (1999), *Concordanza dei «Canti Orfici» di Dino Campana*, Leo S. Olschki Editore, Firenze.

Semper, G. (1994), *I principi formali dell'ornamento e il suo significato come simbolo artistico*, in Squicciarino, N. (a cura di), *Arte e ornamento in Gottfried Semper*, Il Cardo, Venezia, pp. 133-166.

Spinelli, M. (2012), *Tra poesia e pittura: il suono nuovo di Dino Campana*, "Chroniques italiennes web 23", 2, p. 1.

Turchetta, G. (2024), *L'eterno ritorno dell'immagine e la resistenza della poesia*, in Turchetta, G. (a cura di), *Dino Campana. L'opera in versi e in prosa*, Meridiani Mondadori, Milano, pp. IX-CVIII.

Turchetta, G. (2024), *Notizie sui testi e note di commento*, in Turchetta, G. (a cura di), *Dino Campana. L'opera in versi e in prosa*, Meridiani Mondadori, Milano, pp. 833-1479.

Verdenelli, M. (1985), *Campana e le avanguardie*, in Corsaro, A., Verdenelli, M. (a cura di), *Bibliografia campaniana*, Longo, Ravenna, pp. 99-129.

Verlaine, P. (2013), *Scritti su Rimbaud*, in *Opere*, Meridiani Mondadori, Milano, 839-870.

Zanetti, G. (1999), *Campana e il mondo delle immagini*, in Gentilini, A. R. (a cura di), *Dino Campana alla fine del secolo*, il Mulino, Bologna, pp. 135-168.

## Abstract

Il contributo analizza la poesia di Dino Campana da una prospettiva visuale, come punto d'intersezione tra sguardo e movimento, tridimensionalità dello spazio e linearità della scrittura. Rispetto a quello pittorico, la ricerca amplia la relazione del poeta ad altri statuti di immagini – quelli delle prime tecnologie medial e del vedutismo cinematografico – configurando la poesia di Campana come spazio immersivo: un testo costruito per concatenazioni visive che percorre le modalità percettive proprie delle esperienze immersive contemporanee. Evidenziando la precoce sensibilità del poeta verso la trasformazione del viso del suo tempo, il contributo indaga le modalità con le quali Campana inquadra la realtà, giungendo all'elaborazione di un *framing* e di una teoria dell'immagine, capace di trasformare la percezione corporea in immagine testuale. Se sul piano della scrittura la percezione visiva e spaziale nasce da un «intreccio di dati» (Cavicchioli, 2010), che solleva la questione della resa figurativa della parola, la ricerca vuole indagare in che modo, nella poesia di Campana, venga superata l'apparente inconciliabilità di queste opposizioni, attraverso un'iconizzazione del discorso e un'estensione del concetto di "immagine" al sogno e al ricordo. A tal fine, si propone una lettura iconologica dello sguardo campaniano, da intendere «il rendere visibile uno sguardo che ha proiettato su immagini esteriori e dipinte le proprie immagini mentali» (Belting, 2008, p. 24).

PAROLE-CHIAVE: poesia; immersività; Dino Campana; teoria dell'immagine; tecnologie mediatiche.

This paper analyses Dino Campana's poetry from a visual perspective, as a point of intersection between the gaze and movement, the three-dimensionality of space and the linearity of writing. Compared to the pictorial, this research broadens the poet's relationship to other forms of imagery – those of early media technologies and cinematic landscape – by configuring Campana's poetry as an immersive space: a text constructed through visual connections that anticipates the perceptual modes characteristic of contemporary immersive experiences. By highlighting the poet's early sensitivity to the transformation of the visual in his time, this contribution investigates the ways in which Campana frames reality, arriving at the development of a framing and a theory of the image capable of transforming bodily perception into textual image. If, on the level of writing, visual and spatial perception arises from an 'interweaving of data' (Cavicchioli, 2010), which raises the question of the figurative rendering of the word, this research aims to investigate how, in Campana's poetry, the apparent irreconcilability of these oppositions is overcome through an iconisation of discourse and an extension of the concept of 'image' to dreams and memory. To this end, an iconological reading of Campana's gaze is proposed, to be understood as 'making visible a gaze that has projected its own mental images onto external and painted images' (Belting, 2008, p. 2).

KEYWORDS: poetry; immersiveness; Dino Campana; image theory; media technologies.

massimoclemente24@gmail.com

Copyright © 2025 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY-NC-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>