



Notas sobre recepção e traduções
da poesia de Dino Campana no Brasil
Lenira Marques Covizzi – Unesp/Araraquara
Lucia Wataghin – USP

RESUMO: O artigo trata da recepção e das traduções da poesia de Dino Campana no Brasil: três breves textos de Murilo Mendes sobre Dino Campana; a pequena antologia bilíngüe na Revista *Azougue*, n. 2, 1996; *Novelas em alta velocidade* (antologia bilíngüe de textos em prosa, Rio de Janeiro, 1999); *Cantos Órficos* (tradução integral, Desterro, Santa Catarina, 2004).

I) A história da recepção italiana da poesia de Dino Campana (Marradi 1885 – Castel Pulci 1932) é especialmente complicada e controvertida. A favor do poeta, alguns leitores ilustres: Alfredo Gargiulo fala (1933) das “iluminações fulgurantes” de Campana, que preparam o terreno para a poesia nova (Ungaretti?); Luciano Anceschi escolhe alguns de seus poemas para abrir a antologia *I lirici nuovi* (1943); Eugenio Montale manifesta-se favoravelmente (1942) sobre a sua “poesia em fuga” e a “dissolução colorístico-musical do discurso poético”, inaugurando uma linha de leitura mais propriamente estilística da sua poesia. Essa linha será seguida também pelos herméticos florentinos (Bigongiari, Luzi) – fato que promove a ruptura com a então difusa tendência a confinar a avaliação de Campana nos binômios poesia-loucura, clássico-romântico, oitocentista ou inovador etc. Esse tipo de leitura mais marcadamente textual, hoje dominante, foi levado adiante, já nos anos 60, por Galimberti, Bonifazi e outros. Mas Campana permanece em posição relativamente marginal no cânone da poesia italiana do século XX até ser res-

gatado pela forte tomada de posição de Edoardo Sanguineti que, ao inseri-lo na antologia *Poesia Italiana del Novecento* (1969), o define “um dos poucos realmente grandes do (...) Novecentos”, e acrescenta que sua grandeza está aliada a “propósitos extremos de sabotagem cultural” e sua “lição” está “ainda toda disponível” Asor Rosa coloca numa perspectiva europeia o poeta, que considera uma “vítima do cânone sublime [italiano] do Novecentos” – cânone com ele inconciliável, a ponto de impedir a sua compreensão e reconhecimento por décadas. Estuda, ainda, a técnica compositiva, próxima da linguagem pictórica (cubismo, divisionismo segantiniano), observando que a linguagem de Campana, por sua abertura, “não tem limites nem autonomia” (enquanto a linha da poesia “sublime” é autônoma e auto-suficiente, na medida em que não precisa ter relações importantes com outras artes).

Menos favorável é Carlo Bo que, num estudo de 1937 definia Campana um “poeta único e extraordinário” “a própria imagem da paixão poética”, mas apontava também para a insuficiência da sua formação cultural e mais tarde insistiu (1972 e 1973) no juízo tendencialmente negativo da sua poesia. Entretanto, ecos desta poesia ressoam na de Eugenio Montale e Alfonso Gatto e “seus versos e passos mais fulminantes” – como escreveu Fortini – “alimentaram poetas muito diferentes entre si como Mario Luzi, Pier Paolo Pasolini e Andrea Zanzotto” O próprio Fortini, porém, vê sem simpatia a ligação dela com o “vitalismo amiúde declamatório das vanguardas da primeira década do século” e comenta que a sua “energia é como deformada pelo excesso de sonoridade e de pompa, em poemas como *Viaggio a Montevideo*, *La Chimera*, *Il canto della tenebra*” É famoso o juízo de Contini que, ao defini-lo “nem vidente, nem visionário, mas visivo”, embora apreciando seu “poder de representação visual”, tende a negar grandes qualidades à sua poesia, na qual vê marcas da linguagem do último Oitocentos/primeiro Novecentos (de Carducci a D’Annunzio, de Palazzeschi a Marinetti). É notável também a postura de Umberto Saba: “[Campana] era louco, e somente louco [...] e foi tomado, por muitos, por um verdadeiro poeta”. Alfonso Berardinelli critica a “hemorragia edulcorada de imagens-sensação” e conclui que Campana “é na verdade um poeta menos original, menos inovador, menos ‘visionário’ do que já foi dito” Pier Vincenzo

Mengaldo critica a sua formação cultural “caótica” e demasiado ligada ao final do século XIX, concluindo que Campana “foi um ocaso tomado por um amanhecer” O que ainda nos atrai na poesia de Campana – segundo ele – é “justamente o que permanece aquém da estilização, o não-concluído, os coágulos ou clarões de expressividade não resolvida, subliminar” A posição do poeta Ungaretti apresenta uma curiosa analogia com a de Mengaldo: no final de um texto rico de observações sobre a poesia campaniana (observa por exemplo a capacidade de evocação “agressiva e iluminante” dos adjetivos: le forme *oblique ossute e mute*; i gomiti *perforanti*, lo sguardo *assurdo lucente e vuoto*; la donna *ebete e sola*; la luce *catastrofica*), Ungaretti se pergunta: “Não seria ainda esta poesia uma espécie de limbo? De que maneira poderia ser conduzida a assumir finalmente figuras de inferno e de paraíso (...)?”

Em resumo, sobre essa poesia irregular, considerada extraordinária por alguns e por outros não, há um só consenso: os seus melhores momentos interessam a todos.

As leituras hodiernas de Campana apontam para várias direções: o ideal de reintegração cósmica (mito que em sua poesia se coloca entre simbolismo e orfismo), ligado ao sentimento de exclusão, de desarmonia pelo qual é marcada; a dimensão “européia” e particularmente as relações com a cultura alemã (sobretudo Nietzsche) e francesa (os simbolistas, de Nerval a Rimbaud); a relação poesia/prosa em sua obra; as estruturas métrico-rítmicas, a sintaxe, o léxico; a conexão com as artes figurativas (com o cubismo por um lado e com a pintura italiana da renascença por outro); as “cores” e a música da poesia campaniana e suas correspondências simbólicas; o “visionarismo expressionista” (a definição é de Sanguineti), onde por expressionismo se entende a tendência à deformação, ao *dérèglement* do tempo e do espaço (mais do que o plurilingüismo ou o pluriestilismo que marcam o expressionismo europeu).

II) Ecos do intenso debate sobre a poesia de Dino Campana chegam ao Brasil nos anos sessenta por intermédio de Murilo Mendes que, como se sabe, se estabelecera em Roma desde 1957 O poeta brasileiro dedicou a Dino

Campana um de seus agudos *Retratos-relâmpago* (1965-1966) em que o aproxima de Rimbaud, não só pela vocação de “giróvago”, mas sobretudo pela “alquimia do verbo”; e o define “homem siderado pela intensidade obscura da palavra (...), para quem o mundo gordo excomunga a morte magra e séria” Por fim, no seu livro italiano *Ipotesi* (1977), Murilo figura o poeta num texto intitulado “Dino Campana”, no qual reelabora imagens campanianas: a *Chimera*, “una donna qualunque/portiera o cameriera o troia” “Genova elettrica coronata di pietra”¹ Manifesta, aqui e alhures, o seu apreço pela capacidade de representação visual, pela concentração de intensidade e mistério das imagens e também pela figura curiosa e rebelde do poeta italiano, sem entrar em polêmica a respeito da sua poesia. Na abertura do dossiê dedicado à poesia de Campana, no número 2 da *Azougue*, “Revista de poesia e artes” (1996), há mais um belo texto de Murilo Mendes sobre o poeta (o texto, em português, é, segundo a indicação da revista, de 1973), onde se vale mais uma vez do poema “Genova” e de outras imagens da poesia deste italiano que “funde seus pensamentos em bronze”

III) O dossiê contém, em edição bilíngüe, oito poemas e uma breve prosa poética de Campana, junto a textos de Michael McClure e Paul Éluard. O último texto da seleção de Campana (*Montagna-La Chimera*) é um esboço do primeiro (*La Chimera*), um dos poemas mais famosos dos *Cantos Órficos*. Trata-se de uma escolha significativa da revista: *La Chimera*, uma poética invocação à poesia – sonho perseguido pelo poeta –, é emblemática da poesia de Campana por várias razões: pela sua “anomalia” enquanto “objeto” poético² que impede uma sua clara colocação junto a qualquer escola ou tendência contemporânea, passada ou futura; pelo caráter hipnótico e musical de anástrofes e hipérbatos, ao

1. “Quimera”, “Uma mulher qualquer/ porteira ou camareira ou puta”, “Gênova elétrica coroada de pedra” São imagens muito presentes na poesia de Campana; a última, particularmente, é referência ao poema “Genova”

2. Silvio Ramat, “Qualche nota per ‘La Chimera’” in *Dino Campana alla fine del secolo*, org. Anna Rosa Gentilini, Bolonha, Il Mulino, 1999, p. 28.

lado das anáforas, rimas, assonâncias encadeadas das formas menos previsíveis; pela sua proposta de sincretismo das artes (poesia, música, escultura, pintura, dança), num sistema expressivo que prescindia das relações lógicas, causais, temporais, instaurando uma “liberdade caótica de movimento”³, uma desarticulação radical da língua poética: uma linguagem que pareceu aos contemporâneos de Campana um balbucio insensato, uma escritura patológica⁴. A força hipnótica e altamente expressiva deste poema deve-se em boa parte, justamente, à desarticulação sintática, à separação de elementos da frase que deveriam, por lógica, ficar unidos e à sucessiva retomada do pensamento – a distâncias irregulares –, como em cadeias cujos anéis fossem separados por outros, pertencentes a outras cadeias (um exemplo: “*Non so se fu un dolce vapore, / Dolce sul mio dolore! Sorriso di un volto notturno:!*”, em que *dolce* retoma implicitamente, no segundo verso, o seu substantivo *vapore*, mas se liga também ao substantivo do verso seguinte, *sorriso*). Na feliz síntese de Sergio Solmi, a capacidade de colher “o fluxo informe da realidade em sua primeira nascente, para suprimir o tempo numa aturdida adesão às coisas”⁵.

Dos outros textos selecionados pela revista, três pertencem aos *Cantos Órficos* e quatro a um caderno de “inéditos” encontrado dez anos depois da morte de Campana: é importante lembrar a origem de cada texto porque os *Cantos Órficos* devem ser lidos no âmbito da sua precisa e significativa estrutura, enquanto o material que não foi publicado durante a vida do autor deve ser avaliado de acordo com outros critérios (quando se trata, por exemplo, de variantes dos poemas dos *Órficos*, abre-se um interessante campo de análise a respeito do próprio processo compositivo). A escolha desses inéditos – ou seja, de um Campana

3. Ibidem, p. 22.

4. Veja-se Sergio Solmi que, em 1928, usou a expressão “balbettio demente” (balbucio demente) a propósito de certos versos de “Genova” (apud Fernando Bandini, “Note sulla lingua poetica di Dino Campana”, in *Dino Campana alla fine del secolo, op. cit.*, pp. 44-45). Cf. também as páginas referentes às primeiras reações à poesia de Campana e particularmente ao interessante texto de Giovanni Boine, de 1915, em: Maria Antonietta Grignani, “Momenti della ricezione di Campana”, in *Dino Campana alla fine del secolo, op. cit.*

5. Sergio Solmi (1928), apud Maria Antonietta Grignani, *op. cit.*

menos “literário”, mais livre, direto e expressionista – espelha o gosto dos autores da antologia pela sua arte “barbárica” “primitiva” e “noturna” como se pode adivinhar pelos títulos de quatro dos nove textos selecionados (*Spada barbarica, La creazione, La forza, Il canto della tenebra*). A revista *Azougue*, com suas originais ilustrações, a reprodução de um escrito autógrafo do poeta e o breve texto, referido acima, de Murilo Mendes tem o mérito de propor o nome de Campana ao público brasileiro. Infelizmente, porém, as páginas dedicadas a Campana contêm desleitura de lexicais e gramaticais na tradução, além de numerosos erros na transcrição dos textos em italiano, a ponto de se tornarem incompreensíveis, em italiano e em português.

IV) Em 1999, três anos depois da publicação deste número da *Azougue*, sai no Rio de Janeiro, pela editora Lacerda, mais uma antologia bilíngüe de textos de Campana – uma pequena seleção de textos em prosa que focaliza um outro aspecto da personalidade do poeta. O título, *Novelas em alta velocidade*, pode surpreender o leitor, que notará o contraste entre a sugestão de “velocidade” futurista e a ausência de velocidade no ritmo desses textos de prosa poética, programaticamente lentos e dilatados, obsessivamente carregados de ecos e iterações. Entretanto, trata-se de um título “quase” campaniano: a frase “*Novelle (titolo del libro: incidenti) a gran velocità*” abre o XXII parágrafo do *Taccuinetto faentino*, o último dos cadernos de anotações de Campana, descoberto, transcrito e publicado por Domenico de Robertis em 1960. Neste mesmo trecho, escrito em torno de 1914, Campana resume, por temas, o percurso dos *Cantos Órficos* fornecendo uma clara indicação de leitura do livro como história de uma viagem iniciática (órfica, como diz o título): dos “noturnos” (e viagens, encontros, “impressões de cidades”) ao “mais claro dia de Gênova” [“più chiaro giorno di Genova”]. “Gênova” é a última poesia dos *Cantos Órficos* e nela se conclui (provisoriamente) o dramático percurso do poeta.

Os textos selecionados propõem um retrato do Campana poeta “maudit”, definido “*andarilho e louco*” pelo tradutor Paulo Malta, e “*maniaco deambulatório*” pelo autor da apresentação, o estudioso e poeta Alexei Bueno.

Trata-se de nove textos⁶ que descrevem experiências de viagens e impressões de lugares e pessoas como o “Russo”, violinista e pintor, alter ego do poeta, conhecido numa espécie de prisão/hospital na Bélgica e o amigo Regolo, outro alter ego de Campana que, como ele, jamais aceitara sacrificar-se à “monstruosa absurda razão”. E ainda *Sogno di prigionie*, visão alucinada, suspensa entre o silêncio e uma “torrente de vozes que morrem nas angélicas cunas” [“*torrente di voci che muoiono nelle angeliche cune*”] e as “máquinas”, que “mastigam remastigam o negro silêncio no caminho da noite” [“*mangiano rimangiano il nero silenzio nel cammino della notte*”]. A figura que emerge deste quadro e o percurso biográfico de Campana – que termina, após inúmeras viagens e profissões humildes, nos quatorze anos de reclusão no manicômio de Castel Pulci (Florença) – podem suscitar várias analogias e comparações com outros poetas: Alexei Bueno, em sua apresentação ao pequeno volume da Lacerda, lembra o poeta português Ângelo de Lima, o “louco de Rilhãfoles”, autor de *Orfeu*. No Brasil, podemos pensar em Sousândrade (1832-1902), seja pela crônica incapacidade de adaptação à vida sedentária (de acordo com Luiz Costa Lima, no caso de Sousândrade tratou-se de uma escolha devida à sua “visão do mundo, poeticamente comunicada”), seja pela exclusão do mundo literário contemporâneo, seja pelo caráter anti-provinciano, internacional da poesia de ambos, que antecipa formas reconhecidas, admiradas e retomadas somente mais tarde. Outra analogia entre Campana e Sousândrade é a identificação – que tem a marca do *poète maudit* que ambos representam – com vítimas sacrificiais: os *Cantos Órficos* terminam aludindo⁷ a um massacre, e Sousândrade identifica-se com o “guesa” que dá nome ao seu poema:

6. Pampa, Passeggiata in tram in America e ritorno, Scirocco [Bologna], Crepuscolo mediterraneo, La giornata di un nevrasstenico [Bologna] e Dualismo [Lettera aperta a Manuelita Etchegaray].

7. Cf. *Song of myself*, de W. Whitman, cujo verso “The three were all torn and cover’d with the boy’s blood” é uma referência a jovens rangers texanos massacrados a sangue frio. O valor autobiográfico (para Campana) da citação de Whitman já foi amplamente demonstrado [veja-se Renato Martinoni, “Apensos” aos *Canti Orfici*, Turim, Einaudi, 2003, pp. 206-207]; aqui será suficiente lembrar que Campana, em certa ocasião, definiu a sua própria vida como “ce long assassinat” [sic].

a criança dos índios Muysca da Colômbia, morta a flechadas pelos sacerdotes de Bochica, deus do Sol. À dissolução dos gêneros, radical na obra de Sousândrade – que compreende passagens lírico/narrativas – também se remete a forma mista de poesia e prosa de Campana. Mas a escolha do poeta italiano, se por um lado pode ser ligada à poesia/prosa decadente e simbolista (principalmente Baudelaire e Rimbaud, contemporâneos de Sousândrade), por outro renova uma antiga e ilustre tradição italiana (a *Vita Nova* de Dante, o *Ameto* de Boccaccio, a *Arcadia* de Jacopo Sannazzaro). A forma peculiar dos *Cantos Órficos* tem relações, possivelmente, com a tendência novecentista de aproximação entre poesia e prosa, que se vê em Eliot, Maiakovski, Brecht, Auden, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade. Mas a contaminação dos gêneros, no caso de Campana, é menos radicalmente inovadora do que a de Sousândrade, que prenuncia – de acordo com Augusto e Haroldo de Campos – poetas como Pound pela técnica imagista, pela dicção sintético-ideogrâmica, pelas montagens de citações, pelo *pot-pourri* idiomático, pelo fragmentarismo conversacional; ou como Joyce, pela “violência” exercitada sobre o léxico⁸. Menos radical, a violência de Campana se volta principalmente para a sintaxe e, no caso de sua poesia, não se pode falar em antilirismo, mas pelo contrário, num lirismo generalizado que inclui a prosa.

A prosa de Campana, predominantemente paratática, é provavelmente menos difícil – para o tradutor – do que a poesia; uma das principais dificuldades consistirá em calcular os fortes valores expressivos produzidos pelo peculiar deslocamento – tipicamente campaniano – dos elementos da frase, num sistema que se poderia definir “agrammatical”⁹. Exemplo clássico é o fenômeno do distanciamento do pronome relativo “che” em relação ao sujeito (“*un mito si cova che torce le braccia di marmo*”; “*un altro mito si cova che illumina...*”; “*una ragazza in ciabatte passa che dice rimessamente*”), onde o deslocamento

8. Augusto e Haroldo de Campos, “Sousândrade: o terremoto clandestino”, in *re visão de Sousândrade*, São Paulo, Perspectiva, Signos 34, 3. ed., 2002, pp. 63-64.

9. Quem fala de “agramaticalidade” como traço estilístico peculiar em Campana é Fernando Bandini. Cf. “Note sulla lingua poetica di Campana” in *Dino Campana alla fine del secolo*, op. cit.

dos acentos expressivos cria fortes efeitos de estranhamento.

Outros exemplos da sintaxe incomum de Campana: a omissão das conjunções coordenativas e subordinativas (“*una grande linea che apparve passò*”, “*vollì andare ancora lungo per viale se udissi la tua rossa aurora*”); o freqüentíssimo uso dos dois pontos com função não gramatical, mas rítmica; o uso obsessivo da iteração com efeitos de dispersão e intensificação do significado e ao mesmo tempo de perturbação da unidade e coerência do texto. Outros efeitos de estranhamento são criados pelo uso do ablativo absoluto (“*Sudato mi offersero acqua*”); pelas repentinas mudanças de tempos verbais e sujeitos (“*com'è dolce il tuo pianto: come è dolce quando tu assistevi alla scena di dolore...*”, “*Avevo accettato di partire. Andiamo!*”); a omissão ou a perturbação dos nexos lógicos (“*dolore della madre, della madre che aveva morto l'ultimo figlio*”), contínuas inversões, anástrofes, hipérbatos, ecos¹⁰

O tradutor não resistiu, muitas vezes, à tentação de simplificar e “melhorar” o texto, não somente do ponto de vista sintático, re-ordenando as seqüências lógicas, acrescentando pontuação (“*Un treno: si sgonfia arriva in silenzio, è fermo*”, “Um trem: chega em silêncio, pára, se esvaza¹¹”), mas também do ponto de vista lexical, mitigando expressões peculiares (“*silenzio occhiuto di fuoco*”, “silêncio de olhos de fogo”). O resultado é um texto mais claro e fluente do que o original; numa edição bilíngüe, como esta, a tradução funciona assim como um bom auxílio à leitura do original. Entre os não numerosos equívocos ocorridos na tradução, assinalamos uma curiosa invocação ao diabo (ausente no texto em italiano)¹², no trecho *L'incontro di Regolo*, no qual há também uma interpretação incorreta da frase “*Mai ci eravamo*

10. Cf. Fernando Bandini, *op. cit.*, e Vittorio Coletti, “Dalla lingua al testo: note linguistiche sui “Canti Orfici” in *Dino Campana alla fine del secolo*, *op. cit.*

11. Note-se a função rítmica do deslocamento dos verbos na tradução.

12. Trata-se da coincidência do encontro, em Gênova, de Campana com o amigo Regolo; eis o texto: “Ancora il diavolo ci aveva riuniti: per quale perché? Cuori leggeri noi non pensammo a chiedercelo” A tradução: “Novamente o diabo nos reunira: mas por quê? Corações puros, não pensamos em invocá-lo’.

piegati a sacrificare alla mostruosa assurda ragione” [Jamais nos tínhamos sujeitado a sacrificar à monstruosa absurda razão]¹³.

V) Em 2004 – em Desterro (Santa Catarina) – a editora Nefelibata publica em edição artesanal, com tiragem de 30 números, a tradução dos *Canti Orfici*, por Gleiton Lentz, em edição bilíngüe. Como Paulo Malta e Alexei Bueno, Lentz, em seu prefácio à edição, enriquecida por algumas notas, retrata um Campana “relegado”, exilado: “desesperada encarnação da poesia maldita na literatura italiana do século XX”, “místico do caos”. A tradução por vezes acompanha corajosamente a sintaxe labiríntica de Campana e do ponto de vista lexical apresenta soluções interessantes, não receando o uso de termos raros e elegantes (por exemplo o “ocelado” para traduzir o difícil “*occhiuto*” campaniano¹⁴) e até mesmo uma precisíssima tradução do adjetivo “*amorrato*” [abicado] – termo do dialeto genovês que não se encontra em dicionários italianos. Mas o termo “occhiuto” merece uma atenção mais detalhada. Em italiano, a palavra tem uma acepção [*heráld.*, de figura ou brasão, caracterizados pela representação de olhos humanos ou de caudas de pavão] que corresponde parcialmente a “ocelado” em português. Nos versos finais de *Genova*: “*Nuda mistica in alto cava/Infinitamente occhiuta devastazione era la notte tirrena*”, há a solução alternativa “olhenta” para traduzir o adjetivo “*occhiuta*” (é a escolha de Aurora Bernardini, no texto apresentado neste volume), termo talvez melhor, neste caso, na medida em que recupera um registro análogo ao italiano “occhiuta”, rompendo nitidamente com o clima sublime do verso. Trata-se do último verso do poema (e do livro), um verso particularmente importante que fecha o tema partida/retorno, resolvendo o movimento tensão/repouso, a contraposição terra/ar, que têm seu ápice na visão que sobe para o “*cavo della notte serena*” [dentro do oco da noite serena], contraposto à cidade que “*stende le sue piazze e le sue vie*” [que estende

13. Na tradução da edição Lacerda: “Nunca estávamos inclinados a sacrificar-nos à monstruosa absurda razão”.

14. “Non è ancor notte: silenzio occhiuto di fuoco”: “Não é noite ainda: silêncio ocelado de fogo”

suas praças e suas ruas]. A forte imagem final reúne uma infinita e mística calma e uma idéia de “bárbara” destruição¹⁵. O adjetivo “ocelada” poderia servir para descrever – num clima nobre e sereno – uma calma noite “ocelada” de estrelas. Entretanto, uma “devastação ocelada” é certamente menos devastadora, logo, menos precisa, do ponto de vista tradutório, do que uma “devastação olhenta”

Para terminar é preciso dizer que a tradução da pequena editora Nefelibata é certamente meritória e utilíssima. No entanto não se trata de uma tradução poética, na medida em que, aparentemente, não leva em conta de maneira sistemática os elementos constitutivos da poesia – a não ser simplesmente o significado “literal” das frases. A poesia de Campana ainda espera, no Brasil, por uma tradução “fulgurante” ou “fulminante” que lhe renda justiça¹⁶

ABSTRACT: Breve analisi della ricezione e delle traduzioni della poesia di Dino Campana in Brasile: tre testi di Murilo Mendes su Dino Campana; la piccola antologia bilingue della Rivista Azougue, n. 2, 1996; Novelas em alta velocidade (antologia bilingue di testi in prosa, Rio de Janeiro, 1999); Cantos Órficos (traduzione integrale, Desterro, Santa Catarina, 2004).

15. Num trecho dos inéditos (*Inediti*, org. Enrico Falqui, Florença, Vallecchi, 1942, p. 301) pode-se verificar a confluência dos nomes de Wagner e Nietzsche, de música e tristeza e, por fim, das idéias de misticismo e bárbara destruição, associadas à imagem do mundo como “base de um cone luminoso cujos raios se concentram num ponto no infinito, no Nada, em Deus”. Essas idéias são poeticamente expressas nos versos: “Nuda mistica in alto cava/Infinitamente occhiuta devastazione era la notte tirrena”. O trecho dos inéditos citado acima termina afirmando que em Nietzsche e Wagner tudo se volta para a destruição; com base neste texto podemos afirmar, contrariamente a Bonifazi, que o termo “devastação” deve ser interpretado literalmente como devastação, ruína, destruição (e não simplesmente vastidão).

16. Esperamos a próxima publicação do volume das traduções da obra completa de Campana, por Aurora Bernardini, da qual se apresenta, nesta mesma seção da revista, a tradução do poema “Genova”.