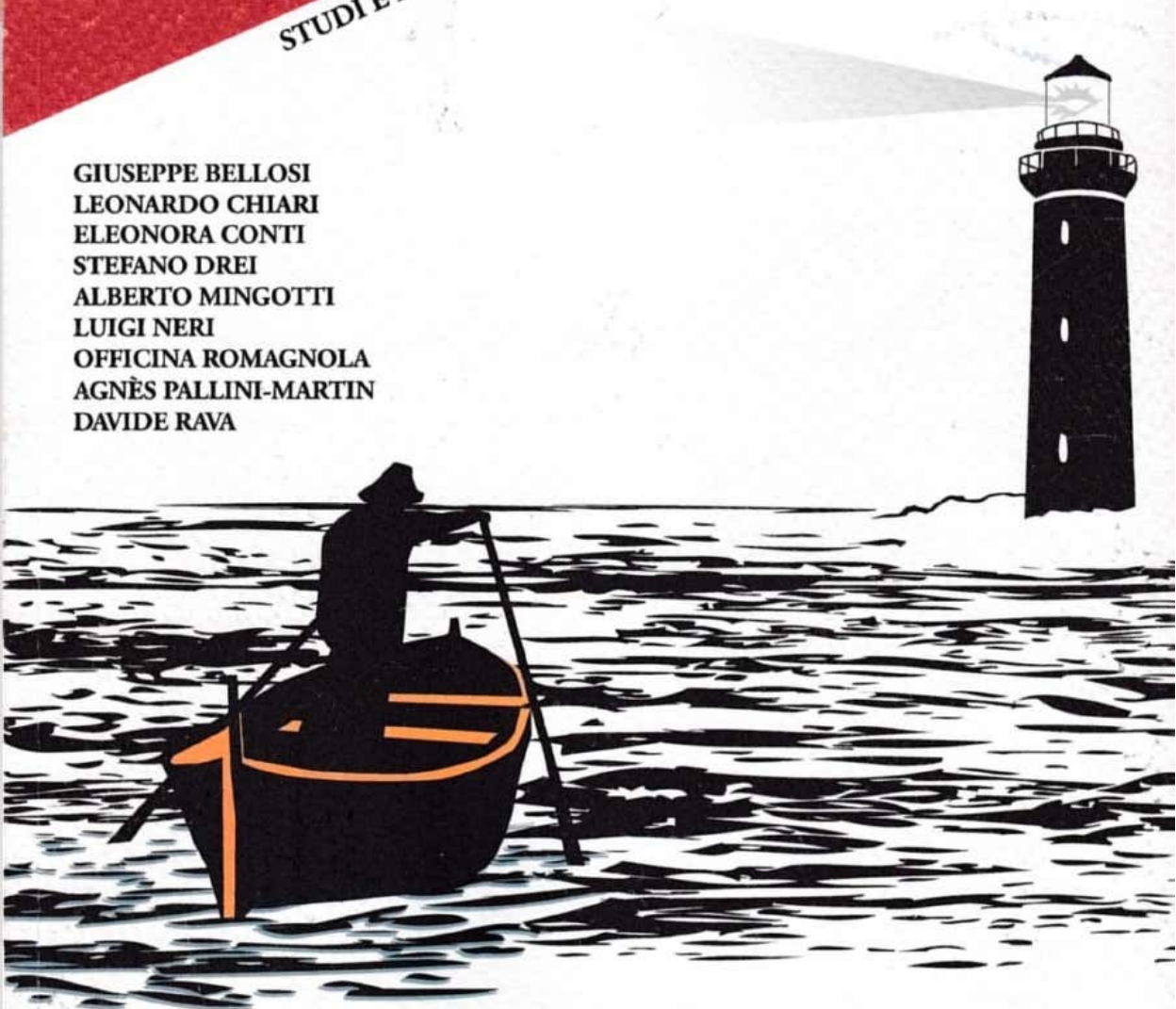


Anno 2019

IL NUOVO NAUTILUS

STUDI E RICERCHE DEL LICEO TORRICELLI - BALLARDINI - FAENZA

GIUSEPPE BELLOSI
LEONARDO CHIARI
ELEONORA CONTI
STEFANO DREI
ALBERTO MINGOTTI
LUIGI NERI
OFFICINA ROMAGNOLA
AGNÈS PALLINI-MARTIN
DAVIDE RAVA



MINERVA

Leonardo Chiari

SPECCHI, CERCHI E FRATTALI.
APPUNTI PER UN'ANALISI STRUTTURALE DEI CANTI ORFICI

La forma-sonata, la più importante forma della musica strumentale occidentale, è una forma bitematica e tripartita. Il bitematismo indica appunto l'articolazione in due temi musicali, solitamente potente e incisivo il primo, più lirico e intimistico il secondo, temi che i romantici amavano chiamare rispettivamente "maschile" e "femminile". La tripartizione indica invece l'organizzazione strutturale in tre momenti: *esposizione-sviluppo-ripresa* (schema A-B-A'). Semplificando, l'esposizione propone i due temi, maschile e femminile, lo sviluppo li articola portandoli a nuove conseguenze (ritmiche, melodiche, armoniche etc.), e la ripresa li ripropone dall'esposizione, modificati, però, dal drastico passaggio attraverso lo sviluppo. È stato detto che la forma-sonata, nell'alternanza circolare di queste forze tensive e risolutive, riassume la specificità della musica, e ricalca, mediante l'espressione musicale, il procedimento tricotomico della dialettica hegeliana, laddove, per schematizzare, la tesi e l'antitesi sarebbero, per analogia, il primo e il secondo tema dell'esposizione i quali si scontrano tensivamente nello sviluppo (tensione) per risolversi nella sintesi finale della ripresa (risoluzione), la quale, a sua volta, è nuova tesi ed esposizione. Tale modello sonatistico, bitematico, tripartito, e infine dialettico, sia esso più o meno consapevole, sia esso istinto compositivo o aspirazione programmatica, è la cifra strutturale e diegetica dei *Canti Orfici* (d'ora in poi, CO) di Dino Campana¹. Fra gli esempi meno opachi, giacché svelati fin dal

^{*} Leonardo Chiari, già allievo del Liceo Torricelli-Ballardini.

¹ Il parallelo potrebbe essere fuorviante, ancorché di certo il Campana musicista aveva familiarità con la forma-sonata come ce l'ha qualunque pianista suoni gli spartiti di Mozart, di Beethoven, di Schubert o di Schumann; eppure fuorviante, poiché Campana procede sempre dai contenuti, più urgenti, alle strutture, e non viceversa. Del resto, è impossibile

titolo o dai sottotitoli, e quindi “sonatistici” per progetto, brani come *Passeggiata in tram in America e ritorno*, ove la partenza e il ritorno sono, come solito, il porto di Genova, introdotto e reintrodotta dal *refrain* del «preludio» musicale acceso dal contatto a mo’ di violino del filo elettrico con la puleggia: il «preludio» e la «sinfonia» sono elementi musicali che riappariranno nel «canto» finale dei CO, *Genova*. In *Passeggiata in tram in America e ritorno*, l'impronta “sonatistica” di forma e contenuto è cristallina: è un viaggio circolare da Genova a Genova.

I temi maschile e femminile, il primo della *partenza* e il secondo del *ritorno*, temi peraltro contrastivi ma complementari, ricevono addirittura tonalità riconoscibili lungo il tracciato simbolico: così, l'afflato virile, o epico, del tema *partenza/viaggio* è esplicito in alcune prose come *L'incontro di Regolo*; mentre è esplicito il lato melanconico del tema del *ritorno* che si svolge sovente attraverso la ricerca dell'*Ewigweibliche* faustiano manifesto in proteiformi figure femminili, come in diversi passi de *La Notte*. Anzi, in un certo modo, tutta la grande prosa lirica *La Notte* che schiude i CO è bitematica nelle numerose coppie oppostive luce/ombra, giorno/notte, anabasi/catabasi, partenza/ritorno e così via che, con spinta dialettica, la muovono dall'interno; nonché tripartita, dal momento che lo stesso poeta la tripartisce, tipograficamente, in tre sezioni titolate: «I. La notte», «II. Il viaggio e il ritorno», «III. Fine». Ma il bitematismo tripartito de *La Notte* è più profondo, e sopravanza la partizione tipografica: già nella prima pagina, in una sorta di esposizione, irrompe il duplice tema partenza/ritorno, nel «ricordo» della pianura stagnante faentina che è *foyer* simbolico della catabasi e del viaggio infernale, il quale sarà quindi ampiamente sviluppato

dire se Campana avesse eretto proprio la forma-sonata a principio organizzativo del suo lavoro. In questo saggio, prenderò la forma-sonata esclusivamente come modello esplicativo del bitematismo tripartito dei *Canti Orfici*. Per approfondire la formazione musicale piuttosto profonda del poeta, vedi G. Cacho Millet, *Notizia su Campana e la musica delle parole*, in D. Campana, *Lettere di un povero diavolo, Carteggio (1903-1931). Con altre testimonianze epistolari su Campana (1903-1998)*, a cura di G. Cacho Millet, Polistampa, Firenze 2011, Appendice III, pp. 421-426; F. Tusciano, *Aspetti del pensiero musicale dei Canti Orfici*, in “Misure critiche”, Nuova serie, Anno XIII, n. 2 - XIV n. 1, La Fenice, 2014-2015, pp. 128 e ss.; e infine il mio, «Purità di accento». *Tracce dell'actio nei Canti Orfici*, “Nautilus. Studi e ricerche del liceo Torricelli-Ballardini”, Faenza Anno V/2018 pp. 119-139.

lungo tutte le sezioni centrali de *La Notte* e sarà ripreso in veste nuova nei paragrafi finali. Lungo le sue linee più nitidamente fabulistiche, o meglio geografiche, una possibile ripartizione de *La Notte* dispiega questa andatura dialettica²:

«I. La Notte»

I [<i>proemio</i>]-II-III-IV-V-VI-VII-VIII-IX	Faenza
X-XI-XII	Faenza (?) ³
XIII	Bologna
XIV	Bologna, Alpi
XV	Alpi
XVI	Pampa
«II. Il viaggio e il ritorno»	
XVII	Genova
XVIII [<i>Ritorno</i>]-XIX	Faenza
«III. Fine»	
XX	Faenza

Già si evince, per solo mezzo delle coordinate spaziali, una spinta gestaltica tutt'altro che improvvisata. Il paragrafo X che comincia «Si affacciavano ai cancelli d'argento delle prime avventure le antiche immagini...», è ripreso, letteralmente, dall'ultimo paragrafo, il XX (nell'inciso «chiuse aule dove la luce affonda uguale dentro gli specchi all'infinito»), e funge da collante ai 20 paragrafi de *La Notte*: è proprio in questo decimo paragrafo, circa a metà della prosa, che comincia il viaggio campaniano, evocato come

² Purtroppo non è possibile qui motivare in dettaglio questo schema topografico che, in tale sede, serve solo a dare la parvenza, come dall'alto, di uno svolgimento narrativo. Per le motivazioni puntuali, che naturalmente si appoggiano su elementi testuali, rimando all'imprescindibile commento della Ceragioli ai *Canti Orfici* (D. Campana, *Canti Orfici*, a cura di F. Ceragioli, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1989). Per ulteriori approfondimenti, in particolare sulla struttura de *La Notte*, vedi P. Cudini, *Un'idea di Campana - Percorsi e forme de "La Notte"*, in *Materiali per Dino Campana*, a cura di P. Cudini, Maria Pacini F., Lucca, 1986, pp. 63-107.

³ Anche se vi sono spie evidenti nella lettera, non tutti concordano sull'ambientazione faentina di questi paragrafi.

per *flash* onirici, in tutti quei luoghi fisici e allegorici che popoleranno i CO. E se non è chiara l'ambientazione dei paragrafi X-XI-XII, è chiara la loro autonomia strutturale a partire dal triplice finale identico «panorama scheletrico del mondo». Dopodiché, i paragrafi che seguono (dal XIII al XVII) sono rivisitazioni, bozzetti allucinati, di luoghi reali che incorporano l'itinerario sia poetico che biografico del poeta, da Bologna, passando per le Alpi, poi nella Pampa argentina, quindi a Genova, la quale diventa sintesi simbolica perfetta della dinamica partenza/ritorno in qualità di porto e ponte fra «due mondi», Europa e America, ma anche, allegoricamente, aldiquà e aldilà. Il paragrafo XVII di Genova è pertanto il primo della seconda sezione intitolata «Il viaggio e il ritorno», giacché è Genova ad accorparsi in una sola sintetica metonimia le due polarità, il viaggio e il ritorno: è come se tornasse dalla pampa (par. XVI) con approdo a Genova, o partisse da Genova (par. XVII), per tornare a Faenza («Ritorno. Nella stanza ove le schiuse sue forme» etc.). Se si legge il primo paragrafo e l'ultimo rispettivamente come preludio e coda, i due temi maschile e femminile, del viaggio e del *ritorno*, esposti nei paragrafi di Faenza (ma le ellissi sono notevoli) sono sviluppati nei paragrafi centrali dei viaggi per poi risolversi, con ripresa, nei paragrafi finali, di nuovo a Faenza. Ma è sempre Genova il luogo privilegiato della partenza e del ritorno, e la seconda sezione tripartita (XVII-XIX) è come se riproducesse in micro-architetture più vaste: effettivamente, i CO terminano proprio con la lirica di *Genova*, come se dovessero ripartire virtualmente da capo (la sintesi è sempre nuovamente tesi) e precisamente dalla Faenza che schiude il libro, la Faenza archetipica dei «sogni dell'adolescenza». Molteplici, e inequivocabili, sono i nessi intertestuali fra la prosa che apre i CO, *La Notte* e la poesia che li conclude, *Genova*: solo per elencarne alcuni, la prima si apre nell'«Agosto torrido», al termine dell'estate, la seconda si apre nel «sole di Maggio», all'inizio dell'estate; la prima si apre con la «nenia primordiale», una «monotonia», sorta dalla «palude afona», la seconda si apre con una «sinfonia» sorta dal «mare», la prima si chiude nella «notte chiomata di muti canti» e la seconda si chiude in «canti [...] lenti ed ambigui [...] Ch'era la notte fonda», e così via. Anche il «ritorno» dell'«anima partita» nella prima strofe di *Genova*, «anima immortale» che plana dall'alto per incarnarsi in un individuo mortale, cioè in Campana, richiama

il «ricordo» della prima sezione de *La Notte*, anche lì con prospettiva aerea, e conseguente incarnazione nell'individuo Campana che infatti poco dopo si trova in uno stato inconscio. Il «ricordo» e il «ritorno», in Campana, sono sinonimi. Lo stesso luogo del porto, di cui Genova è antonomasia, *locus* fisico del binomio partenza/ritorno, è qui, come in *Genova* e come già ai tempi del *Quaderno* e di *Poesia facile*, *topos* allegorico del binomio (ri)nascita/morte che corrisponde analogicamente a quello di luce/tenebre, e infine a quello giorno/notte che anima sovversivamente le pagine de *La Notte*. Nel porto, reale e figurale, la lotta dei contrari massimali, come vita e morte, pace e guerra, viaggio e ritorno, luce e tenebra, si pacifica in unità. Il porto è la regione dello «stadio mistico», quel primo stadio dello spirito che in un unico atto di apprensione poetica intuisce, e sperimenta, l'unità dei contrari, e di tutte le cose. Ma sono quelle coppie di contrari, quelle forze manichee, multiformi e ambigue, quelle diadi inscindibili, proprio come partenza/ritorno, il vero cuore tematico dei CO. Dopo l'*exordium* de *La Notte* in analessi: «Ricordo una vecchia città», dopo lo sviluppo *in medias res* «Inconsciamente colui che io ero stato si trovava avviato verso la torre barbara», nei paragrafi finali, si condensa sommariamente, in una sorta prolessi, la *fabula* di tutto il libro, in quanto i *poème en prose* che antecedono il carne finale di *Genova*, da *Pampa* a *Scirocco (Bologna)* ai testi genovesi, non sono altro che variazioni e sviluppi dilatati di questi paragrafi e del loro contenuto: in breve, *La Notte* è il sommario dei CO.

Anche la prosa diaristica *La Verna*, in maniera meno complessa, sviluppa i temi complementari del viaggio e del ritorno, intesi per analogia come ascesa e discesa, i quali trasmettono un profilo spiraliforme alla *texture*. Anche *La Verna*, difatti, è tripartita; ma i paragrafi sono 12, accompagnati da indicazioni spazio-temporali, a loro volta divisi in due sezioni (dal primo al settimo, e dall'ottavo alla fine), da un più laconico «II. Ritorno», il quale non è séguito, almeno nell'edizione del 1914, di alcun titolo con numero romano, ma di un generico «La Verna. (diario)» che però sembra estendibile a tutto il testo. Anche *La Verna* preserva un moto diegetico circolare, con partenza da Campigno (Marradi) e ritorno a Campigno e quindi a Marradi. Il seguente diagramma non aggiunge nulla a quanto indicato tipograficamente da Campana:

La Verna. (diario)

- I *15 settembre (per la strada di Campigno)*
- II *Castagno, 17 settembre*
- III *Sulla Falterona, (Giogo)*
- IV *Campigna, foresta della Falterona*
- V *Stia, 20 Settembre*
- VI *21 Settembre (presso la Verna)*
- VII *22 Settembre (La Verna)*

II. Ritorno

- (VIII) *Salgo (nello spazio, fuori del tempo)*
- IX *Monte Filetto 25 Settembre*
- X *Presso Campigno (26 Settembre)*
- XI *Marradi (Antica volta. Specchio velato)*
- XII *Presso Marradi (ottobre)*

Come ne *La Notte*, nella quale l'influsso strutturante del numero 3 era palmare (in fondo lo è per tutti i CO, sia nella disposizione degli elementi grammaticali sia nell'organizzazione dei blocchi narrativi), qui, ne *La Verna*, pare che sia il numero 7, anch'esso spiritualmente carico, a giocare un ruolo principe nella condotta delle parti. Seguendo il testo, il settimo giorno dalla partenza Campana giunge al monte della Verna, nel mese di settembre (biograficamente reale); la prima parte è divisa in 7 paragrafi così come i giorni che portano la data sono 7 etc⁴. Questa volta il binomio tematico viaggio/ritorno viene dichiarato manifestamente nella lettera, incarnato in una «musica» ambivalente o ambigua per il suo carattere bifronte (disgiunzione inclusiva): «Così conosco una musica dolce nel mio ricordo senza ricordarmene neppure una nota: so che si chiama la partenza o il ritorno» (par. X), eccitata dall'elemento acqua. Se il bitematismo è forte, declinato ovviamente in tutte le sue singole controparti simboliche, come luce/ombra o ascesa/discesa etc.), ancora più diafana è la tripartizione, come ne *La Notte*, se interpretata a partire dalle tappe

⁴ Anche altrove il 7, numero mistico secondo solo al 3 dantesco, modella l'impalcatura architettonica: 7 sono le poesie dei *Notturmi* che seguono la prosa *La Notte*; 7 sono le prose che antecedono la poesia *Genova* anch'essa suddivisa in sette strofe e così via.

geografiche: 5 paragrafi per il pellegrinaggio con partenza da Marradi verso la Verna, 2 paragrafi per la Verna vera e propria, culmine di ascesa spirituale, e 5 paragrafi per il ritorno dalla Verna a Marradi. La struttura fa risaltare al centro il suo momento privilegiato, il luogo sacro meta del pellegrinaggio artistico e spirituale.

Tutte queste geometrie chiastiche, frattalistiche, reperibili anche in singoli versi in cui l'armonia circolare è dettata dalle iterazioni, o in intere poesie che sovente, da quelle minori come *L'invetriata* o *Barche amorrante* a quelle maggiori come *Immagini del viaggio e della montagna* o *Genova*, acquistano l'aspetto di *Ringkomposition*, tutte queste simmetrie le quali, come già ampiamente notato dalla critica⁵, sembrano tradurre in forme la cosmologia nietzscheana dell'eterno ritorno dell'identico, sono emanazione diretta del variopinto bitematismo campaniano. Dati ancora più probanti, forse, vengono dal piano dell'ipertesto, ossia dalla complessa rete di collegamenti fra testi in apparenza irrelati, una rete che costituisce la struttura profonda della *châssis* narrativa dei CO. La forma contratta del livello inferiore, microtestuale, come di un singolo verso, di una lirica o di un'intera sezione, riflette, in una sorta di frattale, la forma espansa del livello superiore, macrotestuale, che lo comprende⁶. Adottando una sola fra le tante dittologie concettuali di Campana, come quella pur decisiva di partenza/ritorno, a sua volta invischiata di altri simboli, si scopre infatti una certa unità di pensiero, o addirittura una certa unità narrativa, che sorregge l'architettura ipertestuale del poema. Ciò fa pensare all'idea di un proto-romanzo nascosto

⁵ Per la ciclicità del tempo narrativo in riferimento alle dottrine di Nietzsche e in generale alle dottrine orfiche, vedi N. Bonifazi *Dino Campana*, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma, 1967; e dello stesso autore, *Dino Campana. La storia segreta e la tragica poesia*, Longo Angelo, Ravenna, 2007. Per una prospettiva diversa, G. Guassardo (in *Linearità del tempo e narratività dei Canti Orfici*) la quale propone una visione lineare del tempo narrativo di Campana a fronte della visione ciclica di Bonifazi e di altri.

⁶ Il circolo, lo specchio e il frattale, che trasferiscono nella prassi esecutiva il dualismo di *partenza/ritorno* e delle altre coppie dialettiche, trovano anche perfetta espressione nello stile, e nella retorica tipicamente campaniana della ripresa, del *refrain*, della *geminatio* (per quest'ultimo aspetto squisitamente retorico-stilistico, vedi il mio «Purità di accento». *Tracce dell'actio nei Canti Orfici*, cit.).

dietro le parti mereologicamente sconnesse del libro. Basti scrutare a volo d'uccello la prima parte dell'opera: le 7 liriche posposte a *La Notte*, i *Notturni*, idilli lirici in frammenti, sono un autentico sviluppo con variazioni di nuclei tematici, e immagini, sorti dentro le pagine de *La Notte* (*in primis*, il tema della donna-poesia e della dea madre, e il bitema vita/morte). Con lo stesso intento, al termine del diario de *La Verna*, compare una lunga lirica divisa in 7 strofe frammentate, *Immagini del viaggio e della montagna*, che costituisce, a sua volta, uno sviluppo con variazioni di nuclei tematici, e immagini, sorti dentro le pagine de *La Verna*. E ancora, *Viaggio a Montevideo*, il lungo carme marino posposto a *Immagini*, è una ripresa, o una nuova esposizione, del bitema partenza/ritorno. Nello schema (semplificato):

1. La Notte (prosa)	esposizione	del bitema partenza/ritorno e di altri temi
2. Notturni (7 poesie)	sviluppo	del bitema partenza/ritorno e di altri temi de <i>La Notte</i>
3. La Verna (prosa)	ripresa	nuova esposizione del bitema partenza/ritorno
4. Immagini ... (poesia)	sviluppo	del bitema partenza/ritorno e di altri temi de <i>La Verna</i>
5. Viaggio... (poesia)	ripresa	nuova esposizione del bitema partenza/ritorno

Proseguendo sul piano delle macrosequenze con questo strumento metodologico che è la forma sonata, incontriamo, a questo punto, un testo che sviluppa l'ultima ripresa o comunque linee tematiche di *Viaggio a Montevideo*. *Fantasia su un quadro di Ardengo Soffici* è un piano-sequenza di un *café* argentino, in cui la «*Spagnola cinerina*» del v. 7 è un'evoluzione analogica delle «gravi matrone di Spagna» del v. 19 di *Viaggio a Montevideo*, il viaggio alla volta dell'America. Nondimeno, il bitema viaggio/ritorno che, declinato in tutte le sue varianti simboliche, aveva dominato la prima parte del libro, e che tornerà incessante nella seconda, sembra qui, dopo *Immagini del viaggio e della montagna*, sostituito, quasi impercettibilmente, da un altro bitema a quello connesso, l'apollineo/dioni-

siaco. In effetti, i brani che seguono, nell'ordine, ovvero *Fantasia su un quadro di Ardengo Soffici, Firenze (Uffizii), Batte Botte, Firenze e Faenza*, esplorano motivi di estetica e teoria dell'arte, sempre sotto il segno della dicotomia nietzscheana dell'apollineo/dionisiaco. L'unico frammento idiosincratico rispetto a questa direzione potrebbe sembrare *Batte Botte*; ma ancora «la nave» di *Batte Botte* è la stessa, biograficamente e simbolicamente, del *Viaggio a Montevideo*, la stessa che parte da Genova alla volta dell'Uruguay e dell'Argentina (con ritorno), e la danza dionisiaca articolata in quaternari marziali del «passo» del poeta che «batte botte» è un richiamo per *correspondances* alla «danza» dionisiaca, ovvero il «tango» della «spagnola», in *Fantasia su un quadro di Ardengo Soffici*. Nello schema (semplificato):

1. Fantasia... (poesia)	esposizione	del I° tema dionisiaco della danza
2. Firenze... (poesia)	esposizione	del II° tema apollineo dell'arte
3. Batte Botte (poesia)	sviluppo e ripresa	del I° tema, e del bitema partenza/ritorno
4. Firenze (prosa, 3§)	sviluppo	del bitema apollineo/dionisiaco
5. Faenza (prosa, 3§)	sviluppo	del bitema apollineo/dionisiaco

Anche le prose *Firenze e Faenza*, entrambe divise in tre paragrafi, spiegano, prese insieme, la stessa simmetria speculare dell'ipertesto, in quanto che *Firenze* si apre nell'ambiguità apollineo/dionisiaco del museo degli Uffizii (i cui marmi, già descritti nell'omonimo frammento, incarnano l'ideale apollineo) con la visione della «Venere Botticelliana», ma poi termina con un appello dionisiaco alla «musica», e, di contro, *Faenza* si chiude sempre in un museo, la Pinacoteca, ma questa volta domina l'elemento dionisiaco della «danza»⁷ che si risolve, inversamen-

⁷ Invero, anche il tema della danza è piuttosto ambiguo, o meglio bivalente. Nel *Taccuinetto faentino*, il poeta scrive: «Se Firenze è l'immagine della musica, Faenza è l'immagine della danza latina [Grecia apollinea] Spagna danzante». Ne *La Notte* e altrove, invece, Faenza acquisisce contorni fortemente dionisiaci.

te a quanto accaduto per *Firenze*, nei «delicati incavi del marmo» di un «delicato busto di adolescente» in tenore apollineo. Ancora, e sempre specularmente, la Faenza spagnola e danzante, «come in Spagna», riprende in analogie la «spagnola cinerina» di *Fantasia su di un quadro di Ardengo Soffici*, il brano che aveva lanciato per primo il tema dionisiaco della danza. E parimenti, procedendo lungo l'ordine tipografico dei testi, compare la prosa autobiografica intitolata significativamente *Dualismo (lettera aperta a Manuelita Etchegarray)*, la quale è difatti una ripresa dei maggiori "dualismi" della prima parte dei CO, come *viaggio/ritorno*, *luce/tenebre*, *apollineo/dionisiaco* e *aldiquà/aldilà*. Così l'analisi potrebbe condurre a risultati simili anche per quei testi che vengono dopo *Dualismo*, come *Sogno di Prigione*, *La giornata di un nevrastenico (Bologna)*, fino a *Genova*, il canto finale. La forma sonata, come modello interpretativo, è solo una lente in grado individuare delle strutture, strutture perlopiù concentriche, che sono dedotte, in ultima istanza, dal «dualismo» di Campana, il quale, per sentire esistenziale, per contingenza biografica, per scelta filosofico-estetica⁸, o per tutte queste cose insieme, è intimamente hegeliano, e dunque, inevitabilmente, tripartito. Ma il bitematismo tripartito dei CO possiede, come anticipato, una morfologia estremamente complessa. Giusto per fare qualche esempio:

Partenza/Ritorno	Ascesa/Discesa	(Ri)nascita/Morte	Felicità/Dolore
Anima/Corpo	Veglia/Sogno	Oblio/Ricordo	Apollineo/Dionisiaco
Natura/Civiltà (città)	Luce/Ombra	Giorno/Notte	Bianco/Nero

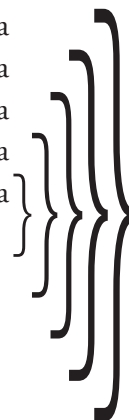
...

⁸Ad ogni modo, Campana è perfettamente consapevole del suo bipolarismo estetico, come testimoniato da certe affermazioni del *Taccuinetto faentino*: «Il valore dell'arte non sta nel motivo ma nel collegamento e quindi nel punto di fusione si ha la grande arte: e la grande arte come la grande vita non è che [un simbolo] un ponte di passaggio», «Nel fuggire la stretta oppressione dei contrari si crea l'arte».

Tutte queste polarità tensive assolvono funzioni diverse e presentano gravità strutturanti maggiori o minori: alcune sono principi teorici o estetici altre operano direttamente sull'espressione linguistica. La prima dicotomia, fra quelle presenti in superficie, è forse quella della luce (giorno)/notte, un retaggio del *Più lungo giorno* (che metteva in scena, fin dal titolo d'annunziano, la lotta zarathustriana tra il giorno e la notte, tra l'oscurità e il meriggio), come testimoniato dalla frequenza statistica dei vocaboli nei CO: 55 per "notte" e 51 per "luce": i lessemi dunque più frequenti dell'opera (in realtà, "occhi" ha un'occorrenza in più di "luce", ma i domini semantici dei due termini son molto affini in Campana), senza contare, ovviamente, tutti quei lessemi, talora connotati anche cromaticamente, che ricadono sotto lo stesso ventaglio simbolico, come "notte", "ombra", "tenebra", "buio", "oscuro" etc., e quindi, per contrasto, "mattino", "estate", "raggi", "sole" etc. Indubbiamente, altre coppie di contrari o bitemi, *in primis*, appunto, quello giorno/notte, configurerebbero schemi differenti; nondimeno, quale che sia il bitema eletto a direttiva ermeneutica del percorso poetico dei CO, ovunque, a livello microtestuale o macrotestuale, compaiono specchi, cerchi e frattali, sintomo in strutture di quel bitema.

Più strabiliante ancora è che non è neanche necessario decifrare il contenuto dei brani o sondare l'ipertesto, come ho fatto fin qui, per smascherare proporzioni e circolarità: è sufficiente, a un livello ancora ulteriore rispetto a quello ipertestuale, scorrere l'indice dei testi e la sua configurazione prosimetrica. Sebbene la critica campaniana abbia trascurato o addirittura ignorato questo aspetto così evidente che si evince solamente guardando l'indice dell'opera, il prosimetro dei CO è infatti sapientemente calcolato. Non solo c'è equilibrio tra numero delle prose e delle poesie, ma questo equilibrio è impostato su una simmetria speculare. In sostanza, alla prosa *La Notte* e alle 7 poesie di apertura i *Notturni* corrispondono, per inverso, la poesia *Genova* e le 7 prose di chiusura, e così via fino al centro in moto concentrico. Nello schema che riproduce fedelmente l'indice dei testi dei CO mostrando la *dispositio* del prosimetro (le graffe dovrebbero virtualmente proseguire fino agli estremi de *La Notte* e di *Genova*):

1. La Notte	prosa
2. La Chimera	poesia
3. Il giardino autunnale (Firenze)	poesia
4. La Speranza(sul torrente notturno)	poesia
5. L'invetriata	poesia
6. Il canto della tenebra	poesia
7. La sera di fiera	poesia
8. <i>La petite promenade du poète</i>	poesia
9. La Verna	prosa
10. [Ritorno]	prosa
11. Immagini del viaggio e della montagna	poesia
12. Viaggio a Montevideo	poesia
13. Fantasia su un quadro di Ardengo Soffici	poesia
14. Firenze (Uffizii)	poesia
15. Batte Botte	poesia
16. Firenze	prosa
17. Faenza	prosa
18. Dualismo (lettera aperta a Manuelita Etchegaray)	prosa
19. Sogno di prigione	prosa
20. La giornata di un nevrastenico (Bologna)	prosa
21. Barche amorratate	poesia
22. Frammento (Firenze)	poesia
23. Pampa	prosa
24. Il Russo	prosa
25. Passeggiata in tram in America e ritorno	prosa
26. L'incontro di Regolo	prosa
27. Scirocco (Bologna)	prosa
28. Crepuscolo mediterraneo	prosa
29. Piazza Sarzano	prosa
30. Genova	poesia



Questa partizione ad anello del prosimetro è probabilmente estrinsecazione della dottrina dell'eterno ritorno di Nietzsche e delle dottrine misteriche dei cicli dell'anima, e infine della dialettica circolare partenza/ritorno (ritorno come nuova partenza, e si ricordi che Genova portuale è antonomasia di questo bitema). L'unica perplessità nel conteggio deriva dalla suddivisione del diario de *La Verna* in due parti per farle coincidere specularmente con la sezione *Varie e Frammenti*, costituita a sua volta da due testi; tuttavia, il parallelismo è corroborato dalla stessa veste tipografica del libro nell'edizione del 1914: infatti, come già ricordato, la sezione intitolata «La Verna. (Diario)» non è preceduta da alcun numero romano, quasi a rivendicare la sua autonomia testuale rispetto a «II. Ritorno». Ad ogni modo, è ovvio che la simmetria del prosimetro è forte, e non si può parlare di coincidenza⁹. A questo punto, i testi raggiungono il numero evocativo e simbolico del 30. Effettivamente, aldilà di questa lampante organizzazione prosimetrica, la maggior parte dei critici non ha dubbi circa la tripartizione strutturale, di chiara matrice dantesca, dei CO. Dubbi più seri permangono solo su dove collocare esattamente le linee di ripartizione; ma è evidente che, a seconda di quale binomio assumiamo come unità di misura, la griglia strutturale muta fisionomia: ad esempio, se ci serviamo del dualismo dantesco discesa/ascesa, una ripartizione in schemi potrebbe essere la seguente (dove le frecce vanno lette “da... fino a...”):

La Notte —► Immagini del viaggio e della montagna	10 testi
Viaggio a Montevideo —► La giornata di un nevrastenico (Bologna)	9 testi
<i>Varie e frammenti</i> —► Genova	10 testi

Anche questa semplicistica tripartizione svela un'andatura circolare e dialettica: dalla discesa infernale de *La Notte* all'ascesa purgatoriale de *La Verna* e di *Immagini*, dalla discesa infernale de *La giornata di un ne-*

⁹È anche inutile esigere la perfetta simmetria strutturale in un poeta che per vocazione non è strutturalista e che comunque essendo uomo del suo tempo rifugge la palese scenografia geometrica, dettata da altri intenti, degli autori medievali, in testa Dante, che nondimeno amava.

vrastenico (che infatti presenta una visione dell'inferno con conseguente invocazione a «Satana») all'ascesa finale, paradisiaca, di *Genova*. Naturalmente, come ormai si sarà capito, altri criteri condurrebbero ad altre suddivisioni.

Ciò che importa è che, a discapito della visione critica ortodossa che ci ha dipinto un Campana improvvisato, disordinato se non schizoide nelle forme e totalmente insensibile alle grandi strutture, i *Canti Orfici*, il suo lascito poetico, sono animati in ogni punto da sommovimenti gestaltici che denunciano un progetto. Né, tuttavia, si deve cedere alla tentazione opposta, incappando nella fallacia ermeneutica dell'*hysteron proteron*, scambiando il prima col dopo, o le cause per gli effetti. Il poeta degli *Orfici* è sempre rapsodo *maudit* che compone istantanee liriche su epifanie fulminanti, ma biografiche, che esegue i versi alla velocità di una dettatura poetica o ritrae l'impressione, penna alla mano, nel *momentum* fuggente, kairologico, ma reale, in cui viene eccitata: evento biografico ed evento poetico sono sovente quasi simultanei, poiché, in ultima istanza, è l'accadimento biografico la musa genuina di Campana. Nondimeno, all'altezza dei CO, il materiale impressionistico e disordinato, in quest'accezione di effetto-resa poetica pressoché simultanea alla sua causa-ispirazione, si è sedimentato, maturandosi, ed è passato, per così dire, dal frantoio del *Quaderno*, del *Taccuinetto Faentino*, del *Fascicolo marradese* e delle altre raccolte di carte che probabilmente ci rimarranno ignote, e soprattutto dall'antefatto dei CO, il *Più lungo giorno*. In questo graduale e tormentato passaggio del *labor limae*, la materia informe e fessurata dell'*impression* ha preso forma, il ritratto parafedele del dato biografico si è astratto, versi pleonastici effetto della celerità compositiva di chi cede costantemente al proprio istinto sono stati cassati, il molteplice si è risolto in unità, e, dopotutto, la mole sgargiante di appunti è stata strutturata in un *Livre* che aspira mallarmeanamente alla compattezza. L'analisi filologica dei manoscritti e dei canovacci antecedenti i CO illumina infatti su questo: che Campana, dapprima, allorché si cimenta per la prima volta nell'esercizio poetico, è "veloce", sotto una sorta di dettatura divina che in ultima istanza è il suo istinto di vita e di poesia; infine, raccolte le suggestioni, i simboli e le icone, perlopiù in frammenti, è "lento" nella loro rielaborazione e ristrutturazione. Questi due movimenti nell'officina

del Genio, uno veloce, al passo col fenomeno, e uno lento, di ricognizione formale, sono i tratti distintivi di tutto il lavoro campaniano: sembra che Campana dimentichi la forma quando è ispirato, e bistratti l'ispirazione, essendo ormai distante nel ricordo l'originale fenomeno causante, quando è al tavolo a risistemare le carte.

Ma perché i CO variarono così sensibilmente forma, persino, come visto, nel prosimetro e nei rapporti dialettici delle diadi concettuali, rispetto al *Più lungo giorno* di cui peraltro conserva gran parte della materiale genetico? La risposta più plausibile si ricava da una recente scoperta di Stefano Drei, il quale ha ipotizzato che la scintilla che accese l'idea di "Orfeo" in Campana fu la sua frequentazione di un caffè faentino, appunto il "Caffè Orfeo"¹⁰. Le previsioni di Drei sono state inoltre confermate dal rinvenimento dell'insegna del caffè che non solo riporta, come previsto, la dicitura «CAFFÈ ORFEO» (separata dall'immagine di un leone e di Orfeo con la lira) ma presenta lo stesso carattere tipografico del libro¹¹. Questo spiega la straordinaria assenza di Orfeo nei CO: al tempo del *Quaderno* e del *Più lungo giorno*, pur spesso popolati dalle suggestioni dei misteri, Campana non aveva ancora scelto il *suo* mito, la sua "persona" mitica quale *alter ego* secondo quel procedimento di mitopoiesi camuffata, così affine, *ante litteram*, al metodo mitico di T.S. Eliot. Poi, allorquando la sua versificazione aveva già raggiunto il pieno della maturità, in pochi giorni, forse in pochi istanti, il poeta girovago ebbe un'illuminazione: tutti gli sforzi della sua poesia, tutte le tensioni, tutte le coppie oppositive che avevano mosso, più o meno consciamente, il suo poetare e prima ancora la sua vita, come viaggio/ritorno, aldiquà/aldilà, vita/morte, apollineo/dionisiaco, sole/luna, giorno/notte, luce/tenebre, tutte quelle dicotomie, quei contrari massimali che erompevano non solo dalle sue giovanili letture cosmogoniche, misteriche e filosofiche, da Omero, da Virgilio, da Dante, da Goethe, da Gioacchino

¹⁰ S. Drei, *Dino Campana. Ritrovamenti biografici e appunti testuali*, Carta Bianca, Faenza 2014, pp. 85-94.

¹¹ Come spiega ancora S. Drei in *Dino Campana al Caffè Orfeo: un 'piccolo' enigma svelato*, in "La Biblioteca di via Senato", anno X, n. 1-gennaio 2018, pp. 63-67; e in *Un'insegna per Orfeo (ancora sul titolo dei Canti Orfici)*, in "La Piè", anno LXXXVII, n. 4, luglio-agosto 2018, pp. 155-159.

da Fiore, da Schuré, da Platone, da Eucken, da Nietzsche e da chissà quanti altri ancora¹², ma dalle stesse vicende tragiche della sua vita, tutti quei «dualismi» che erano il marchio fatale della sua storia e della sua penna, erano tutti compresi, in una sorta di unità degli opposti, nella grande figura mitica di Orfeo. Forse in pochi istanti scoprì, come in una rivelazione, l'iniziato che più di Odisseo, Faust e Dante spiegava e inglobava la sua esperienza umana e poetica. Ma ormai gran parte del lavoro era stato finito: la grande mole di appunti e poesie era vergata, e il *Più lungo giorno* era compiuto: mai avrebbe tradito l'autenticità della sua antica ispirazione. E allora Orfeo intervenne *a posteriori*, su una materia informe ma già assemblata, e agì in funzione strutturante. Comparve il paratesto, la dedica a Guglielmo II, il titolo *Canti Orfici*, il sottotitolo che alludeva ai grandi iniziati, e il *colophon* di Whitman che evocava, attraverso un calco virgiliano, la «Tragödie» di Orfeo. E tutti quei «dualismi» già latenti, suscitati dalle dottrine misteriche, si organizzarono in strutture, le carte furono disposte come in un grande *puzzle*, con tagli, aggiunte, rimescolamenti, e le singole prose e poesie furono ordinate, con una nuova veste paratestuale, una cornice, per dare la parvenza, *in extremis*, di un grande romanzo orfico. Ma il dualismo di Campana era già eminentemente orfico, e tragico, molto prima che egli scegliesse Orfeo come nume della sua poesia. Quel dualismo derivava già dai suoi studi di dottrine misteriche che predicavano le dualità del mondo, come luce e notte, la metempsicosi dell'anima, e i cicli infiniti che l'anima deve compiere prima di liberarsi nel sole. Tutto questo, come la diade partenza/ritorno, era già contenuto in quel

¹² Per approfondire la complessa e variegata formazione culturale di Campana, vedi il pionieristico lavoro di G. Turchetta, *Cultura di Campana e significati dei "Canti Orfici"*, in "Comunità", n.187, novembre 1985, pp. 359-417; e, più recentemente, la monografia di R. Martinoni, *Orfeo barbaro. Cultura e mito in Dino Campana*, Marsilio, Venezia, 2017. Il panorama delle fonti culturali di Campana è stato ridisegnato, dopo il duemila, dalle meritorie scoperte di Alberto Petrucciani che ha condotto studi approfonditi sulle biblioteche frequentate dal poeta: A. Petrucciani, *Dino Campana alla Biblioteca di Ginevra*, in «Biblioteche oggi», a. XXXII, n.8, ottobre 2014, pp. 4-8; Id., *Dino Campana, Ginevra, la Biblioteca* (7 aprile-19 maggio 1915), in "Antologia Vieusseux", n.s., a. XX, n. 59, maggio-agosto 2014, pp. 53-71; Id., *Ancora su Dino Campana e la Biblioteca di Ginevra*, in "Antologia Vieusseux", n.s., a. XX, n. 60, settembre-dicembre 2014, pp. 41-60; Id., *Scrittori in Biblioteca: Dino Campana alla Nazionale di Firenze (1905-1909)*, in "Nuovi Annali della Scuola speciale per archivisti e bibliotecari", a. XXXII, novembre 2018, pp. 83-109.

sonetto giovanile che egli chiamò *Poesia facile*: qui, *in nuce*, erano già iscritti i segreti della poesia di Campana: il porto *symbolon* del viaggio o del ritorno, della vita o della morte, il motivo del sogno, del canto, e infine la dottrina eleusina della liberazione dell'anima nel sole: «O quando o quando in un mattino ardente/L'anima mia si sveglierà nel sole/Nel sole eterno, libera e fremente». Ma l'«anima immortale», quell'anima di *Poesia facile*, di *Immagini* e di *Genova*, che ha perduto l'originaria purezza delle regioni di luce che albergava tale per cui l'individuo, incatenato come un «prigione» michelangeloesco nel suo corpo materico, può solo rivivere il «ricordo», in una sorta di reminiscenza platonica tramite sprazzi onirici, allucinazioni e «visioni lontane», di «un'antichissima libera vita» (e in questo senso, il mondo come eterno ripetersi e come purgatorio è «sogno», e in questo senso il poeta è visionario), l'anima platonica che lotta per l'alba e l'«azzurro mattino», prima di potersi ricongiungersi col sole, il «Dio d'oro», ancora dovrà ripartire e ritornare, rinascere e morire, circolarmente, all'infinito, per mondarsi tra le tragiche vicende del mondo che identiche si ripetono a ogni nuova reincarnazione, dacché non c'è nuovo corpo di uomo o di animale per l'«anima partita» che si reincarna: la sua rinascita è un ritorno nello stesso posto, nello stesso tempo, che per Campana è l'«Agosto torrido» faentino: è la tragedia dell'Eterno ritorno dell'Identico, il pensiero più abissale di Nietzsche, che reagisce con le dottrine misteriosofiche. La pace sovrumana, la «divina serenità perduta», la luce, al di là dello spazio e del tempo, può essere solo «agognata» dagli individui imprigionati nel corpo e destinati alla ripetizione, come Campana e come l'umanità tutta di cui Campana è vate. Questo il segreto per pochi, il messaggio salvifico che il poeta «iniziato», il profeta, «l'ultimo Germano», «il tipo morale superiore», ha nascosto nel suo libro cifrato; un segreto che infine scoprì in Orfeo, il volto mitico della sintesi dialettica degli opposti. Tuttavia, questa interpretazione anagogica del dualismo partenza/ritorno tramite quello di (ri)nascita/morte, rivela, inaspettatamente, una storia affatto diversa del CO, pur sempre ciclica, collaterale eppure parallela a quella reale del girovago Campana, una storia ultraterrena di luce e di tenebre, di visioni, di mostri, di incubi, e infine di «grazia». Ma non è più la storia del singolo, delle sue peregrinazioni o del suo tormento, della sua ricerca poetica: questa storia della palingenesi dell'anima è per lui la storia dell'umanità intera.