

QdR / Didattica e letteratura

Collana diretta da Natascia Tonelli e Simone Giusti

La collana

La didattica della letteratura è una disciplina ancora giovane, che dagli anni Sessanta del secolo scorso ha accompagnato con riflessioni teoriche e proposte pratiche il cambiamento della società contemporanea. Oggi, di fronte agli sconvolgimenti legati alla rivoluzione digitale e alle profonde mutazioni del contesto socio-culturale, si rende necessario stipulare un nuovo patto tra scuola e università, tra insegnamento e ricerca, al fine di individuare metodi e strumenti idonei a valorizzare il ruolo degli studi letterari, della scrittura, della lettura, e dell'interpretazione delle opere letterarie.

In un momento in cui si discute la necessità di formare i docenti in servizio e, soprattutto, si sta per avviare una nuova fase nella formazione iniziale dei docenti, la collana intende colmare un vuoto e divenire un punto di riferimento per coloro che, nel mondo della scuola e dell'università, sono interessati ad approfondire i problemi dell'insegnamento letterario e degli apprendimenti correlati alla fruizione della letteratura.

Comitato scientifico

Paolo Giovannetti (*IULM*)

Pasquale Guaragnella (*Università degli Studi di Bari*)

Marielle Macé (*CRAL Parigi*)

Francisco Rico (*Universitat Autònoma Barcelona*)

Francesco Stella (*Università degli Studi di Siena*)

I volumi della collana sono sottoposti a un processo di *peer review*.

Volumi pubblicati

- Jean-Marie Schaeffer, *Piccola ecologia degli studi letterari. Come e perché studiare la letteratura?*
- Cinzia Ruozi, *Raccontare la scuola. Testi, autori e forme del secondo Novecento*
- Pasquale Guaragnella, *Barocco e «nuova scienza». Proposte di ricerca didattica per il docente di italiano*
- Marielle Macé, *La lettura nella vita. Modi di leggere, modi di essere*
- *Le competenze dell'italiano*, a cura di Natascia Tonelli

QdR

6

Didattica e letteratura

Per leggere i classici del Novecento

a cura di

Francesca Latini e Simone Giusti





**LOESCHER
EDITORE
TORINO**

© Loescher Editore - Torino 2017
<http://www.loescher.it>

I diritti di elaborazione in qualsiasi forma o opera, di memorizzazione anche digitale su supporti di qualsiasi tipo (inclusi magnetici e ottici), di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche), i diritti di noleggio, di prestito e di traduzione sono riservati per tutti i paesi. L'acquisto della presente copia dell'opera non implica il trasferimento dei suddetti diritti né li esaurisce.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da: CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org.

L'editore, per quanto di propria spettanza, considera rare le opere fuori dal proprio catalogo editoriale. La fotocopia dei soli esemplari esistenti nelle biblioteche di tali opere è consentita, non essendo concorrenziale all'opera. Non possono considerarsi rare le opere di cui esiste, nel catalogo dell'editore, una successiva edizione, le opere presenti in cataloghi di altri editori o le opere antologiche.

Nel contratto di cessione è esclusa, per biblioteche, istituti di istruzione, musei ed archivi, la facoltà di cui all'art. 71 - ter legge diritto d'autore.

Maggiori informazioni sul nostro sito: <http://www.loescher.it>

Ristampe

6	5	4	3	2	1	N
2022	2021	2020	2019	2018	2017	

ISBN 9788820138295

Nonostante la passione e la competenza delle persone coinvolte nella realizzazione di quest'opera, è possibile che in essa siano riscontrabili errori o imprecisioni. Ce ne scusiamo fin d'ora con i lettori e ringraziamo coloro che, contribuendo al miglioramento dell'opera stessa, vorranno segnalarceli al seguente indirizzo:

Loescher Editore
Via Vittorio Amedeo II, 18
10121 Torino
Fax 011 5654200
clienti@loescher.it

Loescher Editore opera con sistema qualità certificato CERMET n. 1679-A secondo la norma UNI EN ISO 9001-2008

Direzione della collana: Natascia Tonelli e Simone Giusti
Coordinamento editoriale: Alessandra Nesti - Php srl - Grosseto

Redazione: Francesca Latini

Realizzazione tecnica: Edipress srl - Lecce

Progetto grafico: Fregi e Majuscole - Torino; Leftloft - Milano/New York

Copertina: Leftloft - Milano/New York; Visualgrafika - Torino

Stampa: Tipografia Gravinese - Corso Vigevano 46, 10155 - Torino

Indice

<i>Premessa dei curatori</i>	9
INTRODUZIONE. <i>I generi della lettura</i> (Francesca Latini)	13
LETTURE E COMMENTI	
Nicoletta Fabio <i>Lettura di Invernale di Guido Gozzano</i>	33
Marzia Minutelli <i>«una bestia di meno»: riflessioni sul Maiale di Umberto Saba.</i>	45
Paolo Giovannetti <i>Per una lettura di Genova. Su metrica e sintassi di Dino Campana.</i>	79
Matteo Giancotti <i>Lettura di due prose liriche reboriane: Stralcio e Perdóno?</i>	109
Simone Giusti <i>La vite e A Carlo Tomba (Sbarbaro, Trucioli 1920)</i>	129
Tiziano Zanato <i>Montale all'infrarosso. Lettura di Meriggiare pallido e assorto</i>	147
Francesca Latini <i>Dove la luce di Giuseppe Ungaretti. Il ritorno all'oasi d'amore</i>	177
Georgia Fioroni <i>Gli immediati dintorni della città nella poesia di Antonia Pozzi: Periferia e Treni</i>	193
Francesca Latini <i>L'Appennino di Pier Paolo Pasolini (da Le ceneri di Gramsci)</i>	209
Marco Gaetani <i>Un altro muro di Beppe Fenoglio. Destino, libertà, senso</i>	253

Fabio Magro	
Pensieri di casa <i>di Attilio Bertolucci</i>	305
Giovanni Bardazzi	
<i>La morale del racconto. L'avventura di uno sciatore di Italo Calvino</i>	321
Davide Colussi	
Falso sonetto <i>di Franco Fortini</i>	367
Anna Baldini	
<i>Commento ad un racconto di Primo Levi: Ferro.</i>	379
Rodolfo Zucco	
Le ceneri <i>di Vittorio Sereni</i>	399
Marco Villa	
L'ordine <i>di Milo De Angelis (Somiglianze). Una lettura</i>	417
Paolo Squillacioti	
Amerigo <i>di Francesco Guccini</i>	437
Marco Manotta	
Diffidare gola, corpo, movimenti, teatro <i>di Andrea Zanzotto</i>	457
Marilena Rea	
Laggiù dove morivano i dannati <i>di Alda Merini</i>	483
Sabrina Stroppa	
'Ciò che resta'. <i>Commento a Le parentesi di Fabio Pusterla</i> (<i>da Concessione all'inverno</i>)	495
Fabio Magro	
Ombra ferita, anima che vieni <i>di Giovanni Raboni</i>	515
Claudia Bonsi	
Amputarsi, Mutilarsi, Abdicare... <i>Una lettura di Children's corner di Valerio Magrelli</i>	531
POSTFAZIONE. <i>L'artigianato della lettura e la formazione degli insegnanti</i> (Simone Giusti).	539

Per una lettura di *Genova*.

Su metrica e sintassi di Dino Campana

di Paolo Giovannetti

Genova

Poi che la nube si fermò nei cieli Lontano sulla tacita infinita Marina chiusa nei lontani veli, E ritornava l'anima partita Che tutto a lei d'intorno era già arcana- mente illustrato del giardino il verde Sogno nell'apparenza sovrumana De le corrusche sue statue superbe: E udii canto udii voce di poeti	5
Ne le fonti e le sfingi sui frontoni Benigne un primo oblio parvero ai proni Umani ancor largire: dai segreti Dedali uscii: sorgeva un torreggiare Bianco nell'aria: innumeri dal mare Parvero i bianchi sogni dei mattini Lontano dileguando incatenare Come un ignoto turbine di suono. Tra le vele di spuma udivo il suono. Pieno era il sole di Maggio	10 15
* * *	
Sotto la torre orientale, ne le terrazze verdi ne la lavagna cinerea Dilaga la piazza al mare che addensa le navi inesausto Ride l'arcato palazzo rosso dal portico grande: Come le cateratte del Niagara Canta, ride, svaria ferrea la sinfonia feconda urgente al mare: Genova canta il tuo canto!	20 25

*
* *

Entro una grotta di porcellana
 Sorbendo caffè
 Guardavo dall'invetriata la folla salire veloce
 Tra le venditrici uguali a statue, porgenti
 Frutti di mare con rauche grida cadenti 30
 Su la bilancia immota:
 Così ti ricordo ancora e ti rivedo imperiale
 Su per l'erta tumultuante
 Verso la porta disserrata
 Contro l'azzurro serale, 35
 Fantastica di trofei
 Mitici tra torri nude al sereno,
 A te aggrappata d'intorno
 La febbre de la vita
 Pristina: e per i vichi lubrici di fanali il canto 40
 Instornellato de le prostitute
 E dal fondo il vento del mar senza posa,

*
* *

Per i vichi marini nell'ambigua
 Sera cacciava il vento tra i fanali
 Preludii dal groviglio delle navi: 45
 I palazzi marini avevan bianchi
 Arabeschi nell'ombra illanguidita
 Ed andavamo io e la sera ambigua:
 Ed io gli occhi alzavo su ai mille
 E mille e mille occhi benevoli 50
 Delle Chimere nei cieli:
 Quando,
 Melodiosamente
 D'alto sale, il vento come bianca finse una visione di Grazia
 Come dalla vicenda infaticabile 55
 De le nuvole e de le stelle dentro del cielo serale
 Dentro il vico marino in alto sale,
 Dentro il vico ché rosse in alto sale
 Marino l'ali rosse dei fanali
 Rabescavano l'ombra illanguidita, 60
 Che nel vico marino, in alto sale
 Che bianca e lieve e querula sali!
*«Come nell'ali rosse dei fanali
 Bianca e rossa nell'ombra del fanale
 Che bianca e lieve e tremula sali:..... »* – 65
 Ora di già nel rosso del fanale

Era già l'ombra faticosamente Bianca	
Bianca quando nel rosso del fanale Bianca lontana faticosamente	70
L'eco attonita rise un irreale Riso: e che l'eco faticosamente E bianca e lieve e attonita salì	
Di già tutto d'intorno Lucea la sera ambigua:	75
Battevano i fanali Il palpito nell'ombra. Rumori lontano franavano Dentro silenzi solenni Chiedendo: se dal mare	80
Il riso non saliva. . . Chiedendo se l'udiva Infaticabilmente La sera: a la vicenda Di nuvole là in alto	85
Dentro del cielo stellare.	
	*
	* *
Al porto il battello si posa Nel crepuscolo che brilla Negli alberi quieti di frutti di luce, Nel paesaggio mitico	90
Di navi nel seno dell'infinito Ne la sera Calida di felicità, lucente In un grande in un grande velario Di diamanti disteso sul crepuscolo,	95
In mille e mille diamanti in un grande velario vivente Il battello si scarica Ininterrottamente cigolante, Instancabilmente introna	
E la bandiera è calata e il mare e il cielo è d'oro e sul molo Corrono i fanciulli e gridano Con gridi di felicità.	100
Già a frotte s'avventurano I viaggiatori alla città tonante Che stende le sue piazze e le sue vie:	105
La grande luce mediterranea S'è fusa in pietra di cenere: Pei vichi antichi e profondi Fragore di vita, gioia intensa e fugace:	
Velario d'oro di felicità	110

È il cielo ove il sole ricchissimo
 Lasciò le sue spoglie preziose
 E la Città comprende
 E s'accende
 E la fiamma titilla ed assorbe 115
 I resti magnificenti del sole,
 E intesse un sudario d'oblio
 Divino per gli uomini stanchi.
 Perdute nel crepuscolo tonante
 Ombre di viaggiatori 120
 Vanno per la Superba
 Terribili e grotteschi come i ciechi.

*

* *

Vasto, dentro un odor tenue vanito
 Di catrame, vegliato da le lune
 Elettriche, sul mare appena vivo 125
 Il vasto porto si addorme.
 S'alza la nube delle ciminiere
 Mentre il porto in un dolce scricchiolio
 Dei cordami s'addorme: e che la forza
 Dorme, dorme che culla la tristezza 130
 Inconscia de le cose che saranno
 E il vasto porto oscilla dentro un ritmo
 Affaticato e si sente
 La nube che si forma dal vomito silente.

*

* *

O Siciliana proterva opulente matrona 135
 A le finestre ventose del vico marinaro
 Nel seno della città percossa di suoni di navi e di carri
 Classica mediterranea femina dei porti:
 Pei grigi rosei della città di ardesia
 Sonavano i clamori vespertini 140
 E poi più quieti i rumori dentro la notte serena:
 Vedevo alle finestre lucenti come le stelle
 Passare le ombre de le famiglie marine: e canti
 Udivo lenti ed ambigui ne le vene de la città mediterranea:
 Ch'era la notte fonda. 145
 Mentre tu siciliana, dai cavi
 Vetri in un torto giuoco
 L'ombra cava e la luce vacillante
 O siciliana, ai capezzoli
 L'ombra rinchiusa tu eri 150

La Piovra de le notti mediterranee.
 Cigolava cigolava cigolava di catene
 La grù sul porto nel cavo de la notte serena:
 E dentro il cavo de la notte serena
 E nelle braccia di ferro
 Il debole cuore batteva un più alto palpito: tu
 La finestra avevi spenta:
 Nuda mistica in alto cava
 Infinitamente occhiuta devastazione era la notte tirrena

155

1. «Ogni tanto scrivevo dei versi balzani ma non ero futurista. Il verso libero futurista è falso, non è armonico. È una improvvisazione senza colore e senza armonie. Io facevo un poco di arte»¹. Difficile sfuggire alla tentazione di leggere nelle parole riferite da Carlo Pariani un vero e proprio *statement* di poetica: più esattamente l'enunciazione - obliqua bensì, ottenuta per dissimilazione rispetto al modello dell'odiosamata avanguardia futurista - di una piena consapevolezza *versoliberista*. 'I miei versi irrequieti, cioè appunto liberi - avrebbe dichiarato Dino Campana -, non hanno i difetti tipici dei metri liberi futuristi, perché sono nati da un'elaborazione artistica più matura e ponderata'.

Che poi, a ben vedere, è quanto la critica odierna sostanzialmente pensa, di quei metri. Dopo che per parecchi decenni parlare in modo approfondito di metrica campaniana sembrava quasi impossibile, oggi lo studioso ha a propria disposizione un corpus di saggi (dalle note pionieristiche di Parronchi e soprattutto Bonifazi sino alle più recenti messe a punto di Cudini, Rossi, Audisio, Bandini e Bertoni)² che gli consente di addentrarsi in maniera provveduta nella

1. C. Pariani, *Vita non romanzata di Dino Campana*, a cura di T. Gianotti, Firenze, Ponte alle Grazie, 1994, p. 43.
2. Cfr. A. Parronchi, 'Genova' e «il senso dei colori» nella poesia di Campana [1953], in Id., *Artisti toscani del primo Novecento*, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 239-76; N. Bonifazi, *La sintassi e il verso di Campana* [1964], in Id., *Dino Campana*, seconda edizione accresciuta, Roma, Ateneo & Bizzarri, 1978, pp. 221-79; M. Del Serra, *L'immagine aperta. Poetica e stilistica dei 'Canti Orfici'*, Firenze, La Nuova Italia, 1973; V. Coletti, *Dall'anonimo al personale (Il linguaggio poetico dai crepuscolari ai vociani)*, in Id., *Momenti del linguaggio poetico novecentesco*, Genova - San Salvatore Monferrato, Il melangolo, 1978, pp. 47-61 (in particolare 57-59); P. Cudini, *Dinamica e figuratività del linguaggio poetico. Ipotesi su 'Genova' di Dino Campana*, «Annali della Scuola normale superiore di Pisa», serie III, VIII, 2, 1978, pp. 615-83; G. Bertone, *Ricerche primonovecentesche: Boine, Palazzeschi, Campana*, in Id., *Appunti e nozioni di metrica italiana*, Genova, Bozzi, 1981, pp. 72-122 (in particolare 111-20); F. Audisio, *Sul ritmo di Campana*, «Paradigma», 6, 1985, pp. 273-300; A. Rossi, *Quarta nota campaniana*, «Poliorama», 4, 1985, pp. 327-38; *Materiali per Dino Campana*, a cura di P. Cudini, Lucca, Pacini Fazzi, 1986; P.V. Mengaldo, *Questioni metriche novecentesche* [1989], in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-74 (in particolare 61-62); E. Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, Angeli, 1992, pp. 52-54 e *passim*; P. Giovannetti, *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Milano, Marcos y Marcos, 1994, pp. 134-40 e 154-57; G. Grillo, *Sei poesie di Dino Campana (sulla metamorfosi)*, «Antologia Vieusseux», n.s., II, 5, maggio agosto 1996, pp. 85-123; F. Bandini, *Note sulla lingua poetica di Dino Campana*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, a cura di A.R.

versificazione degli *Orfici*; tanto più che, soprattutto grazie a Frasca e Pinchera³, anche il discontinuo profilo della prosa gli appare meno incomprensibile e irrazionale. Superando parecchie delle incertezze che in passato avevano impedito di valorizzare lo spessore violentemente *saccadé* di talune scelte ritmiche campaniane, oggi si è in grado di cogliere la straordinaria *duplicità* di quell'esperienza, la sua capacità di evocare e insieme eludere gli stampi consueti, di presentificare le norme del verso classico per poi negarle in un gesto di estrema sprezzatura. Un esempio fra i molti, che peraltro avrò modo di riprendere in seguito: le non infrequenti anche se desultorie riprese di ritmi barbari, nella forma per lo più dell'esametro carducciano, sono una scelta ben campaniana (segnatamente del 'primo' Campana, non escluso, beninteso, quello del *Più lungo giorno*) che può esser letta per ciò che probabilmente davvero implicava nel *Kunstwollen* dell'autore - una mera *giustapposizione* di *cola*, di versi anisosillabici oscillanti tra il quinario e il decasillabo, in quanto tali destituiti di ogni responsabilità 'neoclassica' correttamente intesa.

Per dirla con le parole d'un acuto studioso statunitense del *vers libre* inglese e angloamericano, nella pagina di Campana la nuova metrica «departs in a distinctive and recognizable way from one or more conventions that have in the past governed the organization of the poetic line, or the stanza taken as a whole»; e cioè agisce all'interno di una tensione «between tradition and revolt, working contrapuntally to the accentual-syllabic context - dressing down rather than up, and sometimes cross-dressing»⁴. Il che significa dichiarare che dal verso libero campaniano, e da quello di moltissime altre ricerche coeve ove si «faccia un poco di arte», esce trionfante un'idea *relazionale*, anche in senso diacronico, della nuova esperienza metrica: dialogo assiduo tra ritmi che si echeggiano e si negano *dentro* il testo, dialogo assiduo tra voci storiche che si richiamano e si cancellano *fuori* del testo; dialettica 'aperta', priva di possibili sintesi, tra un passato e un presente che possono e anzi devono alternativamente e reciprocamente sopraffarsi. Quella tradizione che, per contratto, i versoliberisti si affannano a smantellare è evocata dai loro testi in

Gentilini, Bologna, Il mulino, 1999, pp. 39-50; V. Coletti, *Dalla lingua al testo: note linguistiche sui 'Canti Orfici'*, ivi, pp. 63-79; A. Bertoni, *Appunti sul metro degli 'Orfici'*, ivi, pp. 121-33.

3. G. Frasca, *I poemi in prosa dei 'Canti Orfici'. Strutture e temporalità*, «Annali della facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Napoli», XXIII, 1980-1981, pp. 223-53; A. Pinchera, *Appunti sulla prosa dei 'Canti Orfici'*, in *Dino Campana nel Novecento. Il progetto e l'opera*, F. Bernardini Napoletano, Roma, Officina, 1992, pp. 96-131. A cui si possono affiancare: R. Ceccarini Del Ninno, *Anagrammi e produttività in 'Arabesco-Olimpia' di Dino Campana*, «Studi urbinati / B3», LVI, 1983, pp. 209-22; A. Gimmi, *Dino Campana: il rapporto fra poesia e narrativa in 'La notte'*, «Poliorama», 2, 1983, pp. 49-98.
4. H.-T. Kirby-Smith, *The Origins of Free Verse*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996, pp. 11 e X rispettivamente. È forse il caso di precisare che il lettore romanzo, segnatamente italiano, deve per lo meno idealmente trasformare il «contesto sillabico-accentuale» ricordato nella seconda citazione in un «contesto» viceversa solo «sillabico».

maniera tanto più dissonante e anzi cacofonica quanto più evidente, di essa tradizione, ci appare la presenza e l'efficacia.

Una *pratica* per definizione *storica*, questa, che in effetti sembra frontalmente respingere una visione all'opposto *atomistica* e *acronica* della metrica moderna, novecentesca⁵: l'idea, a volere essere massimamente sintetici, che nella strategia del verso libero, 'libero' debba essere non il *rapporto* tra misure bensì la misura singola, che 'libero' debba essere il «verso» in quanto unità irrelata e non il progetto globale che innerva il testo, il contrappunto fra le voci che lo orchestrano. Laddove, da Gustave Kahn in poi, e con particolare chiarezza nella produzione dei poeti del mondo occidentale tra Otto e Novecento, entro il sintagma *vers libre* il sostantivo è usato alla stregua di una sineddoche, parte per il tutto - a dire, con ogni evidenza, quanto per noi è *metrica*. E quindi, davvero, in tale prospettiva poco importa che le singole misure siano tradizionali, o che, attraverso l'azione della rima, siano compaginate in modo simmetrico (siano cioè disposte in strofe o *lasse*); importa la novità della relazione che tra quelle misure o strofe e gli altri fattori metrici si instaura: conta la sfasatura, l'asimmetria tra principi costruttivi, l'interferenza di dati istituzionali e dati antistituzionali.

Può non piacere, può apparire deludente (almeno rispetto a un'idea astrattamente romantica, avanguardista, neoavanguardista e se del caso rivoluzionaria di liberazione): ma, diacronicamente parlando, il verso libero nasce innanzi tutto da siffatta struttura pluridimensionale, e solo in parte, solo in alcuni autori, reclama la fuga ultima e definitiva da *ogni* sorta di tradizione: quasi che la nuova prassi metrica imponesse l'affannosa rincorsa di misure rigorosamente non rimate, lunghissime o brevissime, tali da azzerare anche la memoria del passato strofismo e sillabismo.

2. I versi liberi di *Genova* esemplificano assai bene questo assunto. In un primo modo, intanto, decisamente spettacolare, plastico. La poesia, lunga 159 versi, nasce dall'assemblaggio di almeno cinque poesie autonome documentate dal cosiddetto *Quaderno*; vale a dire quelle che nell'edizione di *Opere e contributi* sono distinte dai seguenti titoli o *incipit*: «Quando gioconda trasvolò la vita», Piazza S. Giorgio, «Pei vichi fondi tra il palpito rosso», «Spiaggia, spiaggia», «Il porto che si addorme, il porto il porto». Per l'insieme dei loro rapporti evolutivi con *Genova*, si rinvia all'edizione critica degli *Orfici* curata da Giorgio Grillo⁶. Quan-

5. Cfr. A. Pietropaoli, *De versibus liberis disputandum est*, «Poetiche», n.s., 1, 1999, pp. 135-72.

6. Dino Campana, *Canti Orfici*, edizione critica a cura di G. Grillo, Firenze, Vallecchi, 1990 [ma 1991]; volume dal quale traggio tutte le citazioni (eccezion fatta, naturalmente, per le opere successive alla raccolta del '14). E l'esplicitazione del rinvio non suoni come ridondante ingenuità: una parte

to alla metrica, la seriazione realizzata per la prima volta nel 1913 all'altezza del *Più lungo giorno* ha un paio di conseguenze non trascurabili, e nell'oggetto dell'analisi e nella soggettività della critica. Nell'oggetto, perché l'accorpamento così attuato fa scomparire, almeno otticamente, le quartine della prima parte: che infatti vengono ricondotte a un monoblocco, pur mantenendo quasi del tutto intatta la loro autonomia rimica (dalla serie ABAB, CDDC, EFFE, CGGC, si trascorre nel *Più lungo giorno* a ABABCD, EFEGGHGI, e negli *Orfici* a ABABCD, EFEGGHGI₈; dove il corsivo indica rima imperfetta). Nella ricezione critica, perché - a parte pochissime eccezioni⁷ - le sette parti di *Genova* hanno proverbialmente e incongruamente assunto la fisionomia di «strofe» o anche «strofi» (si parla insomma di «prima», «seconda», «terza» ecc. «strofa/e»); laddove sia fattualmente sia geneticamente quelle dovrebbero essere denominate «lasse» (per la loro assoluta irregolarità e irriducibilità reciproca) o anche, e più correttamente (pur se genericamente), «parti», «sezioni» e se del caso «capitoli» - data appunto la natura complessiva del *poemetto* intitolato *Genova*. Non solo. Sempre restando alle evenienze esteriori, quanto colpisce nella storia metrica di *Genova* è una sorta di effetto forbice che interessa la fisionomia mensurale dei versi implicati. Se ad esempio facciamo un confronto fra il testo del *Più lungo giorno* (ove il *poemetto* s'intitola *Il canto di Genova. Preludii mediterranei*) e le parti della *Genova* definitiva ad esso rapportabili

Il canto di Genova	Genova
versi: 128	versi analizzabili: 134 ⁸
bisillabi: 1	bisillabi: 2
quadrisillabi: 1	quadrisillabi: 2
senari: 3	senari: 3
settenari: 19	settenari: 17
ottonari: 13	ottonari: 16
novenari: 13	novenari: 9
decasillabi: 4	decasillabi: 4
endecasillabi: 57	endecasillabi: 64

non piccola della critica campaniana dell'ultimo decennio trascura di far riferimento a questo volume, che viceversa dovrebbe essere il principale punto di partenza per ogni indagine sugli *Orfici*. In parallelo, nondimeno, a: D. Campana, *Taccuini*, edizione critica e commento di F. Ceragioli, Pisa, Scuola normale superiore, 1990; che dal volume di Grillo discorda sensibilmente quanto alla datazione del *Taccuinetto faentino* e del *Fascicolo marradese*: manoscritti da Grillo collocati in una fase anteriore alla realizzazione del *Più lungo giorno*, e da Ceragioli invece posti a ridosso degli *Orfici*. Cfr. anche, qui sotto, la nota 39. Per alcuni componimenti si continuerà a utilizzare *Opere e contributi*, a cura di E. Falqui, Firenze, Vallecchi, 1973.

7. Vedi per lo meno Bandini, *Note sulla lingua poetica* cit., p. 43, che parla di «sezione» a proposito appunto di una delle sette parti della poesia.
8. Per realizzare il confronto, ho sottratto ai 159 versi totali della poesia i 25 della settima sezione, che infatti non è documentata nel *Più lungo giorno*.

endecasillabi ipermetri
 e dodecasillabi: 4
 doppi settenari: 1
 versi lunghi: 12

endecasillabi ipermetri
 e dodecasillabi: 2
 doppi settenari: 1
 versi lunghi: 14

ci rendiamo conto che, da un lato, sono progressivamente rafforzati versi quali endecasillabi e ottonari che costituiscono sicuri fattori equilibranti in senso latamente istituzionale (esamineremo in particolare la funzione demarcativa del ritmo ottonario), e dall'altro lato sono incrementate le misure più irrazionali, estreme (versi molto lunghi o molto brevi). È inoltre interessante notare la messa in crisi delle unità-ponte, quali settenari e novenari, nonché la presenza di un numero sempre più esiguo di endecasillabi ipermetri⁹ (uno dei due superstiti, come vedremo, è del resto funzionale a un verso libero, di specie 'dannunziana', che Campana mette a fuoco solo nella quinta sezione).

Ma ancor più nitida è la tendenza in oggetto se esaminiamo anche i cinque componimenti del *Quaderno*. L'intenzione iniziale, poniamo, di «*Il porto che si addorme...*» è di definire una partitura di endecasillabi sciolti, secondo una progettualità che tuttavia si sfrangia progressivamente nello sviluppo dei 42 versi. Forse anche per ciò, la sezione conclusiva del *Canto di Genova* prosciuga di molto il dettato d'origine, traendone una dicitura di soli 11 versi, chiusa da un'anomala coppia ottonario/doppio settenario che ridiscute l'iniziale opzione endecasillabica 'pura'. Sintomaticamente, ad ogni modo, la scelta discende dalla prima smagliatura visibile nel testo del *Quaderno*, vale a dire dai tre versi:

<nel ritmo>

Affaticato. Sta la negra nube
 Sopra e si stende
 Dal vomito silente.

(vv. 13-15)

9. Notevole è notare che 3 dei 4 ipermetri del 1913 scompariranno in *Genova*: «Feconda urgente verso l'aperto mare» (*Attimo mediterraneo*, 9); «Quando melodiosamente in altro sale» (*III*, 28); «Hanno steso coi diamanti sul crepuscolo» (*Spiaggia spiaggia*, 10); e notevole anche il fatto che nessuno di essi abbia la forma cesurata del doppio senario, viceversa presente nell'unico superstite, cioè il v. 42 di *Genova*, corrispondente al v. 17 della terza parte del *Canto di Genova*: «E dal fondo il vento del mar senza posa». All'opposto i pochi decasillabi del 1914 tendono a rivelare profili 'istituzionali', e quindi a eludere il pattern endecasillabico. Fa eccezione «La grande luce mediterranea» (v. 106, e v. 22 di *Spiaggia, spiaggia*), che peraltro figura nel quinto movimento, ove - come vedremo - il ritmo dell'endecasillabo è studiatamente messo in crisi. Cfr. poi: vv. 26 (doppio quinario), 94 (ictus di 3^a e 6^a), 146 (ictus di 3^a e 6^a; linea che però, con una non del tutto improbabile diersi in *siciliana*, potrebbe diventare uno zoppicante endecasillabo di 3^a e 7^a: «Mentre tu siciliana dai cavi»).

gli ultimi due dei quali, quinario-settenario, danno un endecasillabo ipometro (dunque coerente al sistema, ma impreciso quanto a sillabismo); ad essi subentrerà appunto il definitivo e cioè documentato anche in Genova

<dentro un ritmo>

Affaticato e si sente

La nube che si forma dal vomito silente.

(vv. 133-134)

Ora, il fatto è che ancora nel 1913 uno dei dieci versi precedenti i due citati conserva un profilo eccentrico rispetto alla 'giusta' misura dell'endecasillabo: il v. 4, «Il porto il vasto porto s'addorme», ha solo nove posizioni metriche (laddove la resa sillabica, per esempio, di un originario e altrettanto ipometro, o per lo meno ben anomalo, «De i cordami eiacula riposa», v. 18 nel *Quaderno*, aveva propiziato il perfetto «Dei cordami s'addorme: e la tristezza», che poi diverrà «Dei cordami s'addorme: e che la forza»). A questo punto, scatta la scelta degli *Orfici*, in cui si decide di abolire l'imperfezione, introducendo però un mutamento di pattern metrico: e cioè trasformando il decasillabo in un ottonario («Il vasto porto si addorme», v. 126) che esalta la natura anisosillabica e dunque versoliberista di questa sezione, ma entra anche in relazione con l'ottonario già esistente, di cui oltre tutto realizza un analogo profilo ritmico (entrambi hanno ictus in 4ª sede). La tutela dell'endecasillabo, nella sua esatta matrice tradizionale, convive insomma con l'instaurazione di una metrica *altra*.

E il fenomeno risulta ancor più esemplarmente chiaro, se pensiamo che nella quinta parte di *Genova* Campana sceglie una strada all'apparenza diversa, mettendo a repentaglio il ritmo dell'endecasillabo. Si leggano i primi 16 versi; a fianco di endecasillabi ortodossi (vv. 95 e, in parte, 98, che però è condizionato dall'ingombro del polisillabo), colpisce la presenza di due unità con ictus di 5ª nonché di 1ª (5ª?) 8ª, vv. 91 e 93 rispettivamente, derivanti l'una da un endecasillabo viceversa regolare nel *Più lungo giorno* («Di navi intorno al cerchio d'infinito», v. 5) e l'altra dalla crasi d'un novenario («Calida di felicità», v. 8) e della parte finale d'un verso lungo («(Le lampane un grande un grande velario lucente [...]), v. 9). Come ho avuto modo di argomentare altrove¹⁰, gli endecasillabi di 5ª nel Novecento hanno spesso la funzione di alludere alla misura del doppio senario: che qui puntualmente ritroviamo al v. 89, come trasformazione di una misura di dieci posizioni con l'ictus anomalo in oggetto («Negli alberi quieti in frutti di luce»¹¹, suonava nel *Più lungo giorno*, v. 3). Che

10. Cfr. Giovannetti, *Metrica del verso libero italiano* cit., pp. 120-21, 145 e *passim*.

11. Per la sineresi in oggetto (*quieto* è bisillabo), cfr. la nota 18.

cos'è accaduto, insomma? Semplicemente che, qui, il contesto ritmico globale fa premio sulla tenuta del metro tràdito: e la ricca trama di misure dattiliche o dannunzianamente 'logaediche' (doppi senari e senari: vv. 89-90; settenari 'anapestici': v. 97; ottonari: vv. 88, 99, 101; novenari: vv. 87, 102; decasillabi: v. 94; anche su linee lunghe: «In mille e mille diamanti | in un grande velario vivente», ottonario + decasillabo) ha indotto Campana a omologare alcuni dei suoi endecasillabi alla pressione dei ritmi ternari, trasvalutando la vetusta misura in una paradossale misura libera.

In modo abbastanza prevedibile, tale *contemporanea* trasformazione (localmente) isosillabica e (complessivamente) versoliberista del verso campaniano avviene con notevole rilievo nella quarta sezione. Intanto, in due modi, almeno, macroscopici: da un lato, come del resto abbiamo appena visto accadere in «*Il porto che si addorme...*», nel *Quaderno* siamo di fronte a una sequenza di sciolti che in corso d'opera smarrisce quasi del tutto la propria fisionomia d'avvio, senza però introdurre una indiscutibilmente nuova (ad esempio, Campana non vi utilizza versi molto lunghi o molto brevi), e che inoltre infrange la misura di base anche attraverso la 'disordinata' pratica dell'ipo- e ipermetria (nei primi 42 versi sono almeno 4 le misure interessate: vv. 18, 29, 31, 39); dall'altra parte, la dicitura 'definitiva' (ammesso che tale parola abbia davvero un senso per la poesia di Campana) dilata sensibilmente il testo di *Preludii mediterranei* apportando una decina scarsa di esatti endecasillabi.

In modo ancor più puntuale, è poi in corrispondenza della «visione di Grazia» che Campana gioca con la massima chiarezza le carte del suo doppio passo ritmico. Confrontiamo dunque le stesure 1913 e 1914:

Io me n'andavo ne la sera ambigua
 Vagando ad incerte venture
 Cullato dagli occhi benevoli
 De le Chimere nei cieli
 Quando
 Melodiosamente in alto sale
 Ventoso sorse dal mare la Visione di Grazia

Ne la vicenda infaticabile
 De le nuvole e de le stelle dentro del cielo
 [serale
 Su dal vico marino tra i fanali
 (vv. 18-32)

(Quando melodiosamente in alto sale
 A me un'ignota melodiosamente
 E bianca e dolce e querula salì.)
 (vv. 36-38)

Ed andavamo io e la sera ambigua:
 Ed io gli occhi alzavo su ai mille
 E mille e mille occhi benevoli
 Delle Chimere nei cieli:.....
 Quando,
 Melodiosamente
 D'alto sale, il vento come bianca
 [finse una visione di Grazia
 Come dalla vicenda infaticabile
 De le nuvole e de le stelle dentro del
 [cielo serale
 Dentro il vico marino in alto sale, ...
 (vv. 48-57)

«Come nell'ali rosse dei fanali
 Bianca e rossa nell'ombra del fanale
 Che bianca e lieve e tremula salì:.....»
 (vv. 63-65)

Il dato primario è forse la ripresa a distanza del nucleo centrale della «Visione». Nel 1913 tale echeggiamento produce un sillabismo impreciso, dal momento che «Quando melodiosamente in alto sale» è un endecasillabo ipermetro, eccedente con tutta evidenza di due posizioni: almeno se accettiamo la dieresi in *melodiosamente*, comunque indispensabile per mantenere la fisionomia endecasillabica in «Melodiosamente in alto sale», e tuttavia destinato a produrre un'ipermetria in «A me un'ignota melodiosamente». Il che vuol dire, in parole povere, che l'insieme di questi endecasillabi 'non tiene', non è prosodicamente coerente. Laddove lo stesso non può dirsi in *Genova*: qui un novenario (il v. 30 di *Preludii*) diventa endecasillabo (cfr. v. 55), e le altre misure di 10 posizioni, pur presentando qualche asprezza prosodica (cfr. la dieresi *io*, che normalizza i vv. 48-49)¹², ne ribadiscono il profilo anche nella ripresa a distanza corsivizzata («modulazione nella lettura, [...] cambio di voce, [...] controcanto»), secondo i suggerimenti di Grillo¹³. E, sull'opposta lama della forbice, non è quasi il caso di argomentare come in *Genova* il salto dal bisillabo «Quando» al lunghissimo v. 54 (unità di 19 sillabe difficilmente razionalizzabile, se non nella forma di un decasillabo 'trocaico' unito a un novenario di 1^a e 5^a, e cioè poco ritmato, «sàle, il vènto còme biànca | finse una visiòne di Gràzia») importi un'esplosione di energia metrica assai più irrazionale di quanto non avvenisse nel testo del 1913. Qui infatti, fra il bisillabo e il verso lungo, figurava ancora un endecasillabo, e l'unità eccedente, v. 29, era in qualche modo riconducibile a una matrice tradizionale (doppio settenario con primo emistichio ipermetro: «Ventoso sorse dal mare | la Visione di Grazia»).

Con il che siamo arrivati a una delle questioni forse più delicate della metrica campaniana (vi ho peraltro già accennato): entro la quale è tradizionale cogliere il profilo di misure esametriche di radice latamente carducciana, versi doppi i cui emistichi sono costituiti da linee comprese tra le 5-6 e le 10 sillabe¹⁴. Ora, oltre alla possibilità di argomentare - come abbiamo appena

12. Dieresi forse attestata anche in *Viaggio a Montevideo*, v. 1: «Io vidi dal ponte della nave» (endecasillabo di 3^a e 6^a). Si noti ad ogni modo che l'esecuzione da me proposta per il v. 48, «Ed andavamo^oio^e la sera ambigua», importa una specie di doppia *diesinalefe*, di difficilissima realizzazione (anche per l'ictus di 5^a che genera). Certo più economica è l'ipotesi di una semplice dialefe davanti a *io*, 'sineretico'. E cfr., qui sopra, la nota 11.

13. Grillo, *Sei poesie* cit., p. 116.

14. In anni recenti vedi per esempio Grillo (*Sei poesie* cit., p. 85), che individua metri barbari in una poesia del *Quaderno* come *Une femme qui passe* (*Opere e contributi* cit., p. 329), viceversa dominata dagli anfibrachi di tradizione palazzeschiana (senari, novenari, unità di 15 sillabe); nonché Bertoni (*Appunti sul metro* cit., p. 130), che scorge un vero e proprio distico elegiaco all'altezza dei vv. 153-154 di *Genova*. Sul tema, rinvio altresì al mio *Metrica del verso libero* cit., pp. 137-38, 155-56. Varrebbe nondimeno la pena studiare meglio la genesi di certe opinioni intorno al «carduccianesimo» campaniano, solo in parte autorizzate da dichiarazioni dell'autore. Cfr. il fin troppo citato «Non vi sembra che un cafonismo molto carducciano possa essere una base solida per i miei giuochi d'equilibrio?» (risalente al 1916; cfr. *Opere e contributi* cit., p. 441); che

fatto - la scomparsa di ogni residualità esametrica anche solo virtuale in una misura eccedente il sillabismo massimo del referente classico, balza in primo piano un fatto a mio avviso indubitabile: e cioè che il verso lungo campaniano, esaminato nella varietà della sua morfologia, è dominato da una logica meramente *accumulativa*, che lo tiene lontano da ogni memoria classicistica. Basti dire che la coazione a giustapporre può coinvolgere più di due misure, come per esempio accade nella seconda sezione di *Genova*, ove il sesquipedale v.20, «Sotto la torre orientale, ne le terrazze verdi, ne la lavagna cinerea», deve essere comparato ai vv. 1-3 della seconda sezione del *Canto di Genova*, vale a dire la sequenza segmentata di ottonario [o novenario?]-settenario-ottonario, «Sotto la torre orientale / Tra le terrazze viridi / E la lavagna cinerea». Ma, anche in contesti più ambigui, appare difficilissimo sostenere che Campana davvero possa aver progettato una filigrana esametrica come tratto distintivo primario della propria versificazione lunga. Leggiamo l'attacco della settima sezione (ho già introdotto le cesure a mio avviso pertinenti):

O Siciliana | proterva opulente matrona
 A le finestre | ventose del vico marinaro
 Nel seno della città | percossa di suoni di navi e di carri

rispettivamente 5(o 6)+9, 5+10, 8'+12, dove si assiste al progressivo allontanamento da un ipotetico pattern classicistico (il tipo 5+9, ad ogni modo, non è frequente in Carducci; ma non va escluso un *siciliana* dieretico), che infatti lascia spazio prima a un verso il cui secondo emistichio non contiene uno dei più importanti tratti distintivi dell'*intentio* carducciana, vale a dire la clausola esametrica +--+-, e poi a una linea lunghissima del tutto incompatibile con il referente virtuale¹⁵.

E tutto ciò significa insomma che il verso lungo campaniano è ben inter-

peraltro credo proprio vada capito (come suggerisce anche Grillo, *Sei poesie* cit., p. 93) attraverso il rimbaldiano (ed è, appunto, *l'Alchimie du verbe*) «La vieillerie poétique avait une bonne part dans mon alchimie du verbe». E, magari, anche attraverso i saggi di Soffici sul cubismo (cfr., qui sotto, la citazione all'altezza della nota 42), che colgono nella nuovissima pittura inevitabili esiti arcaizzanti. Di opposto parere: A. Rossi, *Tre note su Campana*, «Poliorama», 2, 1983, pp. 99-120; Id., *Quarta nota campaniana* cit.

15. Non è del resto casuale, almeno a mio avviso, che negli *Orfici* non trovi spazio una delle pochissime poesie di Campana in cui si potrebbe in effetti additare la presenza - di tipo nondimeno particolarissimo, cioè irrazionale - di misure latamente neoclassiche: mi riferisco a *Giro d'Italia in bicicletta* del *Più lungo giorno*, che si conclude con i perfetti esametri 7+9, «Balza una turba in caccia | si snoda s'annoda una turba / Vola una turba in caccia | Dionisos Dionisos Dionisos» (cito da D. Campana., *Il più lungo giorno*, testo critico a cura di D. De Robertis, Roma-Firenze, Archivi-Vallecchi, 1973, [II], p. 60). Coppia, questa, preceduta da una sequenza di misure quasi tutte difformi, spesso coincidenti con dodecasillabi e comunque con ritmi più 'palazzeschi' (cfr. la nota precedente) che non carducciani.

no a una logica *polimetrica*, talvolta non ignara (come ha mostrato Bertoni)¹⁶ d'una misura di recente acquisizione quale il tredecasillabo coniato da Govoni; una strategia, vale a dire, che prende come punto di riferimento la *norma* offerta dal sillabismo tradizionale e lo manipola, deformandolo giusta una progettualità anisosillabica.

Andrà semmai ripresa, a questo proposito, un'intuizione di Mario Pazzaglia¹⁷, il quale aveva notato che certi stampi sillabici ricorrenti, in particolare l'ottonario, svolgono una funzione decisiva - anche e soprattutto nel contesto dei versi lunghi (né si escludano le prose: il secondo *colon* dell'opera è proprio ottonario: «Ricordo una vecchia città, | rossa di mura e turrita»). In *Genova*, con un ottonario di 1^a e 4^a (cioè dattilico) si chiudono la prima sezione («Pieno era il sole di Maggio»), la seconda («Genova canta il tuo canto!»), la quarta («Dentro del cielo stellare»), nonché l'ultima, anche se, appunto, quale membro di unità lunga («era la notte tirrena»); e incertamente ottonario, come ho accennato, è «Sotto la torre orientale» che apre il v. 20 (inizio della seconda parte)¹⁸. Un verso, in definitiva, che solo in parte regredisce a *cellula ritmica*, a segnale demarcativo: Campana ne valorizza il «piede» dattilico, il profilo astrattamente sonoro, ma non rinuncia mai del tutto alla 'memoria' tradizionale in esso inscritta, alla sua convenzionalità di *ottonario* riconoscibile, perspicuo anche in chiave intersoggettiva. Così come accade - si diceva - in buona parte dei versi liberi *statu nascenti*, e non solo in Italia.

3. Appunto. La *specificità*, l'originalità con ogni evidenza più profonda del verso libero di *Genova* e in genere degli *Orfici* andrà cercata altrove. E non si dirà alcunché di particolarmente nuovo se si dichiarerà che tale differenza risiede nella particolarissima *sintassi* privilegiata da Campana, nel modo cioè come i frammenti messi a punto dal suo laboratorio sono stati chiamati a comporre *un testo*, *quel* testo infine impaginato nei *Canti Orfici*. Semmai, seguendo un preziosissimo suggerimento di Coletti, dovremmo parlare, più ancora che di sintassi, di *testualità*; dovremmo far riferimento a questioni di co-

16. Cfr. Bertoni, *Appunti sul metro* cit., p. 127.

17. Cfr. M. Pazzaglia, *Appunti sul verso libero*, in Id., *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron, 1974, pp. 221-61 (250-51).

18. Nella trafila variantistica tale unità discende da «Irraggia lo splendore orientale» di *Piazza S. Giorgio* (oltre tutto è il verso d'avvio), che non si può non leggere come un endecasillabo contenente il peraltro normalissimo pentasillabo *orientale*. Va però detto che negli *Orfici* sono sincretici non pochi nessi di natura prosodica simile o analoga a quella appena vista, e le oscillazioni appaiono frequenti. Colpiscono in particolare gli opposti esiti di *quieto* e derivati: ora sincretico, ad esempio in «(Quietò è lo spiro) vanno muti carmi» (endecasillabo come da contesto, v. 76 di *Immagini del viaggio e della montagna*), ora con più normale diresi, in «Verso l'inquieto mare notturno» (*Viaggio a Montevideo*, 31; endecasillabo preceduto dalla medesima misura, pur in un contesto versoliberista). Cfr. anche, qui sopra, la nota 12.

referenza, coesione e magari anche coerenza, in rapporto agli enunciati che si affiancano a costituire le singole liriche della raccolta; nonché, su un piano più alto, in rapporto alle poesie che s'uniscono nella compagine del *livre*.

Non solo. Il periodo poetico, cioè appunto il testo lirico di Campana, nella sua compiutezza ovvero incompiutezza, nella sua capacità vs incapacità di presentarsi al lettore forte di un'accettabile compattezza logico-discorsiva, è da decenni al centro di un vero e proprio *conflitto delle interpretazioni* - che qui non si proverà nemmeno a ricostruire¹⁹. Sarà sufficiente, ai fini del mio assunto, constatare che, attualmente, assistiamo a una ben sintomatica divaricazione tra chi diffida della piena consapevolezza, del controllo operato da Campana sulla propria strumentazione sintattica e in senso lato linguistica (è questa, se badiamo agli anni più recenti, la posizione di Bandini e, sebbene in modo un po' paradossale, di Grillo)²⁰, e chi viceversa rileva nell'autore una ricca e inequivocabile progettualità compositiva, in senso quasi tradizionalista (al punto che Pinchera parla di un'«alta coscienza di stile, sorretta da una non comune perizia tecnica»)²¹.

Opposizione, questa, che risulta tanto più difficile da dirimere e razionalizzare in quanto lo stesso Campana ha provveduto a confondere le carte in tavola: si pensi solo alla sciagurata dichiarazione fatta a Cecchi in una lettera del marzo 1916, dove - rispondendo al tiepido elogio degli *Orfici* appena scritto dal destinatario²² - dichiara che «forse alcune idiotaggini non c'erano nel manoscritto di Soffici»: suscitando insomma il sospetto, anche presso studiosi autorevoli, che la sua «pazzia» abbia qualcosa a che fare con le scelte sintattiche più complesse messe in opera nel testo del 1914.

19. Un buon punto di riferimento, a questo proposito, è fornito dal saggio di L. Bonaffini, relativo in particolare alla quarta sezione di *Genova: Ordine e disordine in Campana: 'Genova' e la questione della quarta strofa*, «Forum italicum», XIII, 3, Fall 1979, pp. 344-58. Più in generale, cfr. M.A. Grignani, *Momenti della ricezione di Campana*, «Allegoria», IX, 27, settembre-dicembre 1997, pp. 5-16.
20. Del primo cfr. *Note sulla lingua poetica* cit., pp. 40 e 50; del secondo l'*Introduzione* all'ed. cit. da lui curata degli *Orfici*, pp. XXXV-XXXVI («nel *Più lungo giorno* venivano soltanto in parte sperimentate quelle impulsività di stesura o certe destituzioni di senso che sono poi i caratteri più tipici e personali dei *Canti Orfici*. [...] Ed è in questo, a mio parere, che risiede forse il più profondo aspetto 'maledetto' della poesia di Campana, e, insieme, la vera traccia dello sforzo compositivo, del sangue che la riscrittura è costata; l'accezione, infine, da dare forse alle "idiotaggini" che, per lo stesso autore, "non c'erano nel manoscritto di Soffici". Campana, poi, non ha mai avuto aspirazioni maledette, ma un involontario e talvolta assolutamente non mediato stato intellettuale in cui si riconoscono, a posteriori, i germi della pazzia. Pazzia linguistica perlomeno»). E vedi, qui sotto, la nota 22.
21. Pinchera, *Appunti sulla prosa* cit., p. 121.
22. Il saggio, *False audacie*, che stronca le papiniane *100 pagine di poesia*, si conclude con un discorso su Campana in cui tra l'altro si legge: «Se mai, c'è un senso più sorgivo, un'aria più succulenta qua e là nei *Canti Orfici* di Dino Campana: accozzaglia inverosimile di idiotaggini e accenti virili: un museo da fiera, con qualche numero bello» (il testo, uscito in origine sulla «Tribuna» del 13 febbraio 1915, si legge ora in *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di P. Citati, Milano, A. Mondadori, 1972, pp. 553-57 [557]). Per la lettera di Campana, cfr. *Souvenir d'un pendu. Carteggio 1910-1931 con documenti inediti e rari*, a cura di G. Cacho Millet, Napoli, E.S.I., 1985, p. 141.

Che il poeta in quella lettera tradisca innanzi tutto se stesso in quanto autore dei *Canti Orfici*, è constatazione sin troppo agevole da argomentare. Già Bonifazi, peraltro sulla scia di Parronchi, una quarantina d'anni fa a questo riguardo aveva scritto parole decisive, pur non potendo suffragare le sue ipotesi con il testo del *Più lungo giorno*. I nessi sintattici che meglio caratterizzano il presunto «balbettò» degli *Orfici*, segnatamente in alcune parti di *Genova*, sono una novità della raccolta 1914, certo anticipata da scelte già attive in precedenti stesure, ma immessa con una particolare decisione e - davvero - *coerenza* proprio nel testo detto *ne varietur*. Il fatto, poi, ha assunto un rilievo ancor più nitido da un decennio a questa parte, dopo che le principali questioni della filologia campaniana sono state brillantemente affrontate dai lavori, pur discordanti, di Ceragioli e Grillo.

Come appunto aveva osservato Bonifazi, le trasformazioni più sintomatiche in questo senso riguardano il *che* (e ovviamente sarà necessario, in un secondo tempo, precisare di quale tipo di *che* via via si tratti). Fuori di *Genova*, e privilegiando le poesie in versi, si osservi almeno *Il canto della tenebra*, la cui intricata articolazione ai vv. 4-7 è oggetto di un complesso lavoro che prende le mosse dalla forma (*Taccuinetto faentino*)

Sorgenti notturne abbiám da ascoltare
 Sorgenti notturne che stanno a cantare
 Il le loro melanconico fare a cantare
 Più più più

giungendo a un finale

Sorgenti sorgenti abbiám da ascoltare,
 Sorgenti, sorgenti che sanno
 Sorgenti che sanno che spiriti stanno
 Che spiriti stanno a ascoltare.....
 [...]
 Più Più Più

forma, quest'ultima, che nelle cosiddette Carte Bandini 'supera' quanto nel *Più lungo giorno* suonava:

Sorgenti sorgenti sorgenti a cantare
 Sorgenti sorgenti che abbiám da ascoltare?
 Sorgenti sorgenti che state a cantare?
 Più Più Più Più!...

(vv. 4-7).

Ancor più significativa la situazione della *Sera di fiera* e di *Viaggio a Montevideo*. Nel primo componimento i 15 versi iniziali si presentano con un, peraltro decisivo, *che* in più rispetto alla stesura del 1913:

Il cuore stasera mi disse: non sai
 La rosabruna incantevole
 Dorata da una chioma bionda:
 Colei che con grazia imperiale

Incantava la rosea freschezza de i mattini.
 E tu seguivi nell'aria
 La fresca incarnazione di un mattutino
 [sogno,

E soleva vagare quando il sogno
 E il profumo velavano le stelle
 (E tu amavi guardar dietro i cancelli

Le stelle le pallide notturne)
 Che soleva passare silenziosa
 E bianca come un volo di colombe
 Certo è morta: non sai?

Il cuore stasera mi disse: non sai?
 La rosabruna incantevole
 Dorata da una chioma bionda:
 E dagli occhi lucenti e bruni colei
 [che di grazia imperiale

Incantava la rosea
 Freschezza dei mattini:
 E tu seguivi nell'aria
 La fresca incarnazione di un
 [mattutino sogno:

E soleva vagare quando il sogno
 E il profumo velavano le stelle
 (*Che* tu amavi guardar dietro
 [i cancelli

Le stelle le pallide notturne):
 Che soleva passare silenziosa
 E bianca come un volo di colombe
 Certo è morta: non sai?

Dicitura i cui nessi di maggior complessità devono esser confrontati con prove che nel *Fascicolo marradese* suonano:

quando seguivi nell'aria
 la fresca incarnazione di un mattutino sogno
 [...]
Quando amavi guardar dietro i cancelli
 le stelle le pallide notturne

e quindi rivelano il valore per lo meno virtualmente temporale delle subordinate in questione.

Infine, in *Viaggio a Montevideo* abbiamo il costruito forse più irrazionale; si confrontino le due redazioni (il primo corsivo è nel testo):

Andavamo andavamo vedevamo le navi.
 Quando il paese nuovo arriderà selvaggio
 [su la sconfinata marina?

E vidi come cavalle
 Vertiginose sciogliersi le dune
 Verso la prateria senza fine
 Deserta senza le case umane
 E via fuggirono le dune
 Ne la vertigine del loro sogno ed apparve
 Su un mare giallo de la portentosa dovizia
 [del fiume
 Del continente nuovo la capitale marina.
 (vv. 16-25)

Andavamo andavamo, per giorni e per giorni: [...]
 [...] ed ecco: selvaggia a la fine di un giorno
 [che apparve
 La riva selvaggia là giù sopra la sconfinata
 [marina:

E vidi come cavalle
 Vertiginose *che* si scioglievano le dune
 Verso la prateria senza fine
 Deserta senza le case umane
 E noi volgemo fuggendo le dune *che*
 [apparve
 Su un mare giallo de la portentosa dovizia del
 [fiume,
 Del continente nuovo la capitale marina.
 (vv. 32-44)

Non solo. Queste trasformazioni fanno a tal punto sistema nella sintassi di Campana da apparire anche nelle correzioni al testo degli *Orfici*: nell'attacco della peraltro vecchia *Chimera* e addirittura in una prosa (la terza del *Viaggio e il ritorno*) della *Notte*. Si vedano le due mutazioni:

Non so se tra roccie il tuo pallido
Viso m'apparve, o sorriso
Di lontananze ignote
Fosti, [...]

Non so se tra roccie il tuo pallido
Viso m'apparve in sorriso
Di lontananze ignote
O *che* la china eburnea
Fronte fulgente giovine

[...] e non un Dio era nella sera d'amore di
viola: ma tu leggera tu sulle mie ginocchia
sedevi, cariatide [...]

E non un dio era nella sera d'amore di
viola *che* tu leggera così leggera tu sulle
mie ginocchia sedevi cariatide [...].

Ora, il fenomeno ha la sua massima concentrazione appunto in *Genova*. Registro solo i cambiamenti che accompagnano la fisionomia del *Più lungo giorno*:

Quando
Melodiosamente in alto sale
Ventoso sorse dal mare la Visione di Grazia

Ne la vicenda infaticabile
De le nuvole e de le stelle dentro del cielo serale

Su dal vico marino tra i fanali
Apparso il dolce suo viso languente
A me l'ignota melodiosamente
E lieve e dolce e querula salì

(pianissimo)
(Quando melodiosamente in alto sale
A me un'ignota melodiosamente
E bianca e dolce e querula salì.)

(vv. 27-38)

Quando,
Melodiosamente
D'alto sale, il vento come bianca
[finse una visione di Grazia
Come dalla vicenda infaticabile
De le nuvole e de le stelle dentro
[del cielo serale
Dentro il vico marino in alto sale,.....
Dentro il vico *ché* rosse in alto sale
Marino l'ali rosse dei fanali
Rabescavano l'ombra illanguidita,...
Che nel vico marino, in alto sale
Che bianca e lieve e querula salì!
«Come nell'ali rosse dei fanali
Bianca e rossa nell'ombra del fanale
Che bianca e lieve e tremula salì:.....» -

(vv. 52-65)

Quando: attonita faticosamente
L'eco lontana rise un irreale
Riso. Mi volsi: intorno
lucea la sera ambigua
[...]

(vv. 39-42)

Ora di già nel rosso del fanale
Era già l'ombra faticosamente
Bianca.....
Bianca quando nel rosso del fanale
Bianca lontana faticosamente
L'eco attonita rise un irreale
Riso: e *che* l'eco faticosamente
E bianca e lieve e attonita salì.....

(vv. 66-73)

S'alza la nube delle ciminiere
Ed il porto in un dolce scricchiolio

Dei cordami s'addorme: e la tristezza

Pare culli le cose che saranno
E il vasto porto oscilla [...]

(vv. 5-9)

S'alza la nube delle ciminiere
Mentre il porto in un dolce

[scricchiolio]

Dei cordami s'addorme: e *che* la

[forza

Dorme, dorme *che* culla la tristezza
Inconscia de le cose che saranno
E il vasto porto oscilla [...]

(vv. 127-131).

Tanto più che una tensione dinamizzante di questo genere è attiva già nel *Più lungo giorno*, nella cui prima parte, in modo quasi paradigmatico, è messa in movimento una piatta sequenza di quartine (ci riportiamo appunto alla redazione del *Quaderno*):

Quando gioconda trasvolò la vita
Qual bianca nube per gli aperti cieli
Di sopra della tacita infinita
Marina in sogno nei lontani veli?

Forse fu il sogno di un momento arcano
D'aurea luce di bronzo e di verdura
Che accese l'angosciosa creatura
Alla sanguigna voluttà del vano.

Pianser le fonti, risero i poeti?
Parlarono le sfingi sui frontoni?
Stieder gli umani nuovamente proni,
In albero fluirono i cinedi?

Poi che la nube sparve dentro i cieli
Lontani su la tacita infinita
Marina in sogno nei lontani veli
E ritornava l'anima partita
Che tutto a lei d'intorno era già

[arcana-

mente illustrato del giardino

[il verde

Sogno ne l'apparenza sovrumana
De le corrusche sue statue superbe:

E cantavano in voce di poeti
Sacre fonti e le sfingi sui frontoni
Benigne un vecchio oblio parvero
[ai proni
Umani ancor largire: io dai segreti
Dedali uscendo apparve un

[torreggiare

A mio avviso, questi nessi sintattico-testuali non hanno ricevuto spiegazioni del tutto convincenti da parte della critica. Ne è una prova piuttosto eloquente - anche se indiretta -, intanto, la frequentissima difficoltà a illustrare il valore di «alto sale» nel quarto movimento della poesia (vv. 54, 57, 58, 61). La spiegazione in genere più diffusa (quella per esempio adottata da Fiorenza Ceragioli nel suo commento²³, che certo prende spunto dall'analisi di Bonifazi: la più importante intorno a questi argomenti) interpreta il *sale* alla stregua di un peraltro vago 'salmastro', facendo dell'intero sintagma qualcosa come

23. D. Campana, *Canti Orfici*, con il commento di F. Ceragioli, Firenze, Vallecchi, 1985, p. 321 (tale è l'inizio della parafrasi: «Quand'ècco il vento, melodiosamente, con il salmastro sospinto in alto (*d'alto sale*) [...]).

‘il salmastro sospinto in alto’. Vero è che da una nozione del genere Campana aveva preso le mosse, se in effetti nel *Quaderno* badiamo al nucleo di partenza dell’intero processo immaginativo: «Una grazia lombarda in alto sale / Ventoso dolce e querula salia» (vv. 13-14); anche perché ai vv. 58-59 di *Genova* l’«alto sale» è appunto precisato come *Marino*, quasi a chiarirne la natura di ‘aria salmastra’, di ‘vento proveniente dal mare’. Certo. Ma va anche aggiunto che: 1. tale accezione della parola *sale* (= ‘salmastro’) non ha, di fatto, precedenti nella letteratura italiana; 2. non può in alcun modo essere rimossa la memoria virgiliano-dantesca della sineddoche (o metonimia) *sale* ‘mare’ - tanto più che, come tutti sanno, Dante proprio di «alto sale» aveva parlato in *Par* II 13²⁴. Il *sale* è insomma, con ogni evidenza, il ‘mare’, l’‘alto mare’ (ma anche il ‘mare sterile’) da cui proviene il vento che plasma, produce (paradossalmente propizia) la «visione di Grazia»: secondo una semantica della parola che fra Otto e Novecento trova autorevoli esempi in Carducci e soprattutto in D’Annunzio²⁵. A ben vedere, *sale* evolve anche, per lo meno indirettamente, un più banale *mare* del *Canto di Genova*; dove infatti al v. 21 corrisponde un enunciato - poi scomparso - «Nel vento di preludio alto dal mare», il quale anticipava e chiarificava un’azione e un’immagine che gli *Orfici* rendono non solo istantanee ma anche impreviste.

Ora, a me sembra indiscutibile che tutto ciò avrebbe portato a un numero minore di fraintendimenti²⁶, se il contesto sintattico in cui il mare campaniano agisce fosse stato meno intricato e - per lo meno apparentemente - meno sconnesso. Le «idiotaggini», appunto, la fitta trama di *che* deputata a render coeso il testo, ma anche a segnalarne le interne discontinuità. Bonifazi - va ribadito - ha assai abilmente commentato una parte cospicua dei passaggi

24. Cfr. L. Bonaffini, *Campana, Dante e l'orfismo: componenti dantesche nei 'Canti Orfici'*, «Italice», LVIII, 4, Winter 1981, pp. 264-80, in particolare 279. Dello stesso autore, vedi anche la traduzione degli *Orfici*, *Orphic Songs and Other Poems*, translation and introduction by L. Bonaffini, New York ecc., P. Lang, 1991: dove la traduzione, peraltro deludente, «high salt» (da confrontarsi almeno con «salty height» di Salomon: cfr. *Dino Campana: Orphic Songs*, translated by I.L. Salomon, New York, October House, 1968, pp. 77 e 79), è annotata nel seguente modo: «the wind seems to fashion a vision from the salty air. The unusual *alto sale*, which, repeated four times, three times in a prominent position at the end of the line, becomes the focal point of the vision, is significantly taken from Dante (*Par*. II, 10-15)» (p. 197).
25. È sufficiente additare le due attestazioni del Battaglia: il carducciano *Frammenti di un'ode*, 10 (*'Rime' di San Miniato*) e il dannunziano *Canto dell'ospite* I, 5 (*Canto novo*). Ma interessante sarebbe studiare le ricorrenze del lessema nella *Laus vitae*, badando in particolare alla sua concomitanza (cfr. ad esempio un «lascivo / sale», 12, 429-430) con il mito di Venere e con immagini di sterile sensualità.
26. Basti dire che è diffusa la tendenza a considerare *sale* sempre predicato verbale: cfr. per esempio il commento di E. Gioanola, in *Poesia italiana del Novecento. Testi e commenti*, Milano, Librex, 1986, p. 263; nonché la lemmatizzazione approntata da G. Savoca per la *Concordanza dei 'Canti Orfici' di Dino Campana*, Firenze, Olschki, 1999 (l'unica ricorrenza del sostantivo in questione è indicata nella *Notte*, II, *Il viaggio e il ritorno*). Cfr. ad ogni modo la puntualizzazione di Pinchera (*Appunti sulla prosa* cit., p. 111), che propone di distinguere, in conformità alla figura della *traductio*, *sale*, «mare alto, profondo», del v. 54 da *sale*, «odor di salmastro», delle restanti tre occorrenze.

più ardui, puntando soprattutto sulla pratica di un *che* pronome relativo «illogico», spesso «messo fuori luogo (spostato più avanti o più indietro)»²⁷. Nella parte del testo che c'interessa (la quarta 'strofa'), la sua ricostruzione funziona abbastanza bene, nel momento in cui interpreta il primo *che* privo di accento, al v. 61, come riferito a *visione* («la quale visione: relativo posticipato») e vede nel successivo «una ripetizione del precedente».

E, tuttavia, non solo questa scelta continua a produrre, curiosamente, un effetto di balbettio (essendo pleonastico uno dei due *che*), in evidente contrasto con la tesi ben argomentata da Bonifazi: ma è altresì evidente che non tutti i connettivi in gioco sono dei relativi. Non lo è, intanto, come ha intuito Bandini (ma fraintendendone la vera natura), quello che compare nella sesta sezione (v. 129), il quale infatti è «una congiunzione, e dipende dal *mentre* del verso precedente»²⁸. Non siamo però di fronte alla «forma popolare *mentre che*», bensì a un - almeno nella mia prospettiva - evidentissimo *francesismo* sintattico.

Baudelaire, *Les sept Vieilliards*:

Un matin, *cependant que* dans la triste rue
Les maisons, dont la brume allongea la hauteur,
Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,
Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,

Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace,
Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros
Et discutant avec mon âme déjà lasse,
Le faubourg secoué par les lourds tombereaux.

Si tratta di un tipo di coordinazione fra dipendenti, peraltro assai normale in francese, che Campana ha scelto di trasferire di peso in italiano, determinando in qualche caso - come, a ben vedere, il presente -, più che una complicazione sintattica, addirittura un illimpimento degli enunciati, una loro strutturazione architettonica più ricca e rigorosa.

Leggermente diverso - si tratta infatti di una subordinazione temporale inversa, il cosiddetto *cum inversum* - ma ancor più istruttivo è il caso del secondo *quando* introdotto nella quarta sezione di *Genova* («Bianca quando nel rosso del fanale [...] l'eco attonita rise [...]: e che l'eco [...] sali»; vv. 69-73), in grado, attraverso la ripresa del verbo *salire*, di impreziosire e insieme complicare una formulazione nel *Più lungo giorno* maggiormente sintetica («Quando:

27. Bonifazi, *La sintassi e il verso di Campana* cit., p. 235; la doppia citazione successiva a p. 259.

28. Cfr. Bandini, *Note sulla lingua poetica* cit., p. 43.

attonita faticosamente / L'eco lontana rise [...]); vv.39-40). In definitiva, se ciò che si sta qui affermando è vero, e sulla scorta del Baudelaire di *Spleen* [III],

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
 Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
 Et *que* de l'horizon embrassant tout le cercle
 Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;

Quand la terre est changée en un cachot humide,
 [...];

Quand la pluie [...]
 Et *qu'*un peuple muet [...],

non solo avremo una coerente chiave di lettura per «e che» (corrispondente a 'e quando'); ma saremo costretti a rivedere i due *che* consecutivi presenti ai vv. 61-62 («Che nel vico marino, in alto sale / Che bianca e lieve e querula salì!»), i quali pure, infatti, sono preceduti da un *quando*. Non crea problemi insormontabili l'assenza della congiunzione coordinante, almeno per due ragioni: da un lato, d'una simile soluzione si trova traccia nella sintassi di Baudelaire (*Le reniement de Saint Pierre*: «*Quand* de ton corps brisé la pesanteur horrible / Allongeait tes deux bras distendus, *que* ton sang / Et ta sueur coulaient de ton front pâissant, / *Quand* [...]»); dall'altro abbiamo visto qui sopra un analogo esempio campaniano, affatto indiscutibile, entro *La sera di fiera*, dove è documentato un percorso variantistico che da un *quando* porta a un *che*, senza che nella trafila cambi il valore sintattico della congiunzione (cfr. dunque, di nuovo, i vv. 9-11 «*quando* il sogno / E il profumo velavano le stelle / (*Che* tu amavi guardar [...])», con la funzione di 'e quando tu amavi').

Applicato siffatto costruito al nostro passo, ne discenderebbero uno scheletro sintattico, e relativa traccia di parafrasi, di questo genere: 'me ne stavo andando per Genova e stavo guardando le stelle, quando improvvisamente il vento plasmò una visione di Grazia [...], e (quando) improvvisamente nel vicolo (la visione di Grazia) si mosse verso l'alto'. Soluzione che, se ha il vantaggio di rendere il testo assai più fluido logicamente, permettendo appunto di cogliere il punto di contatto con la sintassi del *quando* successivo, non elimina del tutto l'impressione di balbettio derivante dalla ripetizione a breve distanza di un secondo *che*, dotato del medesimo valore, e per ciò del tutto ridondante.

A ben vedere, comunque, vi è un'altra congiunzione dello stesso tipo la quale, sempre in *Genova*, pone un problema analogo. Penso ai vv. 5-6: «Che tutto a lei d'intorno era già arcana- / mente illustrato del giardino il verde». Va qui respinta, con un discreto margine di certezza, la possibilità di coordinare la congiunzione al *Poi che* iniziale (come viceversa fa Ceragioli nel suo com-

mento)²⁹: è sufficiente badare ai tempi verbali non del tutto compatibili, da un lato singolativi (il passato remoto nella dipendente temporale), dall'altra iterativi (gli imperfetti nell'ambigua coordinata «E ritornava», al v. 4). Deve invece esser ripresa, in primo luogo, un'osservazione preziosissima di Mario Caronna fatta propria da Coletti³⁰; e cioè che Campana ricorre in questo passo a una forma di «moderna paraipotassi», allorché introduce con «E» quella che dovremmo considerare una proposizione principale: 'Quando la nube si fermò [...], (proprio allora) ritornava l'anima'; analogamente, peraltro, a quanto avviene nella già vista *Sera di fiera*, in presenza di un relativo («la rosabruna incantevole [...] / [...] / colei che [...] / E tu seguivi nell'aria / La fresca incarnazione di un mattutino sogno»).

Ma questo non spiega ancora il *che* del v.5; il rischio più grave è banalizzarlo in una sorta di nesso polifunzionale molto 'parlato', molto marcato nella diafasia, alla stregua di un *perché*, *poiché* e simili³¹; possibilità da escludersi recisamente, sia in quanto priva di altre documentazioni certe (si scorrono gli esempi sopra citati) sia perché l'unico *che* causale qui riscontrato, al v.58 («ché rosse in alto sale»), è graficamente contraddistinto dalla presenza dell'accento. Ora, l'unica spiegazione che mi sembra restituisca un senso, e che peraltro era stata echeggiata da Salomon nella sua traduzione in inglese³², è quella che vi vede la realizzazione di un nesso temporale grosso modo di contemporaneità, traducibile insomma con un 'mentre' o con un 'quando'. Anche in questo caso, ipotizzerei, ma con minor sicurezza, il calco di una *tournure* francesizzante, quella che viene chiamata «subordination inverse» (pienamente riconducibile al *cum inversum*). Un cui esempio lirico - poniamo - Campana avrebbe potuto leggere su «Lacerba» del 15 giugno 1913, in una poesia di Max Jacob, *Établissement d'une communauté au Brésil*: «et le vaisseau n'avait pas replié son aile / *que* cent abris légers fleurissaient la forêt»³³. Né serve una grande erudizione per ricordare l'«A peine les ont-ils déposés sur les planches, / *Que* ces rois de l'azur, maladroits et honteux, / Laissent [...]» dell'*Albatros* baudelairiano.

Ripeto: l'ipotesi va avanzata con una certa prudenza. E tuttavia niente

29. *Canti Orfici*, ed. Ceragioli cit., p.315. Ecco l'impalcatura della parafrasi ivi proposta: «Poi che la nube si fermò nei cieli [...], e (poi che) l'anima partita ritornava, (poi) che, tutto d'intorno a lei, il verde sogno del giardino era già [...]».

30. V. Coletti, *Dalla lingua al testo* cit., p.75; e cfr. *Canti Orfici*, a cura di M. Caronna, Messina, Rubbettino, 1993, p.176.

31. Come per esempio fa Gioanola, *Poesia italiana del Novecento* cit., p.261.

32. «The departed spirit returned / When everything about it was a green dream». Cfr. *Orphic Songs*, translated by I.L. Salomon cit., p.75. Semplifica invece il nesso, vedendovi una semplice coordinazione, C. Mileschi, in D. Campana, *Chants Orphiques*, traduction française, présentation et postface de C.M., Lausanne, L'Age d'homme, 1998, p.147: «Et revenait l'âme partie / Et tout alentour d'elle était [...]».

33. «Lacerba», I, 12, 15 gennaio 1913, p.126.

c'impedisce di collaudarla, prima ancora che nella quarta parte di *Genova*, nel suo sesto movimento; dove potremmo parafrasare e sintetizzare i già citati vv. 127-131 («S'alza la nube delle ciminiere / Mentre il porto in un dolce scricchiolio / Dei cordami s'addorme: e *che* la forza / Dorme, dorme *che* culla la tristezza / Inconscia de le cose che saranno»): 'Si solleva il fumo delle ciminiere mentre il porto s'addormenta nel gradevole suono dei cordami, e mentre la forza dorme; dorme (la forza), e nello stesso tempo la tristezza, inconsapevole del futuro, culla (il porto)'. Costruzione che ha il vantaggio di apparire molto più ricca e lineare (tra l'altro in virtù d'una vera e propria anadiplosi, in luogo di un'eventuale epanalessi esornativa e, per l'ennesima volta, 'balbettante') anche rispetto a quella, poniamo, suggerita a suo tempo da Parronchi («e mentre che dorme la forza e dorme la tristezza inconscia, che culla, delle cose che saranno»)³⁴. Il problema, come si vede e vedremo in seguito, è cogliere il profilo non tanto di subordinata della proposizione introdotta da quel tipo di *che*, quanto di una sorta di coordinata, almeno nella prospettiva della sintassi italiana tradizionale. D'altronde, della stessa natura è il secondo *che* presente nei versi citati di *Viaggio a Montevideo*: «E noi volgemma [...] *che* apparve» (v. 42), parafrasabile con 'ci voltammo [...] quando (e allora) apparve'. Inoltre, se badiamo al passo tratto dalla *Notte* qui sopra citato («E non un dio era nella sera d'amore di viola *che* [= 'quando', 'mentre', collegato al predicato e *non* al complemento di tempo] tu [...] sedevi»), a me sembra che la *subordination inverse* sia utilizzata anche nelle correzioni agli *Orfici*.

In definitiva, nella quarta parte di *Genova* si potrebbe pensare all'azione di un *che* cosiffatto all'altezza del v. 62: avrebbe la funzione di una congiunzione tra il subordinante e il coordinante (subordinante per un orecchio francese, coordinante per uno italiano), in grado al tempo stesso di illustrare il lievissimo scarto temporale tra la comparsa della Visione - dislocata nei luoghi genovesi elencati tra il v. 54 e il v. 61 - e la «salita» vera e propria. Una specie di 'ed ecco che', di 'quando', in altri termini. La parafrasi finirebbe per essere la seguente: '[...], quando (= all'improvviso), con suono melodioso, il vento (che proveniva) dal mare plasmò un'apparizione di Grazia che sembrava bianca, quasi (l'apparizione provenisse) dall'assiduo movimento delle nuvole e delle stelle nel cielo della sera, (tanto) dentro il vicolo (quanto) nell'alto mare... dentro il vicolo perché nell'aria salmastra del mare i riflessi delle ali dei fanali disegnavano arabeschi di luce sullo sfondo delle ombre del tramonto... quando (= all'improvviso) nel vicolo marino e nell'alto mare [ma potrebbe anche essere 'nel salmastro'] (ciò appunto avvenne), ed ecco che (= quando) (l'apparizione di Grazia) si sollevò bianca leggera e lamentosa! Quasi (quell'ap-

parizione fosse contenuta) nelle luci rosse dei fanali, bianca e rossa dentro le ombre dei fanali, ed ecco che si sollevò bianca e leggera e tremante!'

Dove, ripeto, si può essere ragionevolmente certi della coordinazione «Quando [...] che», un po' meno del valore del secondo *che*, anche e soprattutto perché una dozzina di versi sotto, come peraltro abbiamo già visto, Campana replica e semplifica lo stesso costruito (e la stessa immagine) scrivendo «quando nel rosso del fanale [...] L'eco attonita rise [...]: e che l'eco [...] E bianca e lieve e attonita salì», costringendoci cioè a parafrasare l'ultima parte con un 'e quando l'eco si alzò con difficoltà bianca, leggera e sbalordita', che cancella di fatto la congiunzione *e*, posta all'inizio del v. 73, omologa al *che* del v. 62 (che invece non avevo abolito nella parafrasi). Se, dunque, fosse accolta questa obiezione, l'ultima parte della precedente ricostruzione dovrebbe essere così riscritta: '[...] quando nel vicolo marino e nell'alto mare [ma potrebbe anche essere 'nel salmastro'] (ciò appunto avvenne), (e l'apparizione di Grazia) si sollevò bianca leggera e lamentosa! Quasi (quell'apparizione fosse contenuta) nelle luci rosse dei fanali, bianca e rossa dentro le ombre dei fanali, (e) si sollevò bianca e leggera e tremante!' Soluzione che implica la perdita secca di un movimento in climax, e tuttavia mantiene intatta la suggestione (intraducibile mediante parafrasi) di una congiunzione solo 'musicalmente' replicata.

4. Il concetto è peraltro ben noto. Le ragioni della musica (nonché del colore) e quelle del senso confliggono da sempre sia nel testo di Campana sia nelle pagine dei suoi interpreti. Resta però da affrontare un altro problema, massimamente arduo. Vale a dire: per quale ragione le presunte «idiotaggini» qui studiate sono state introdotte solo a partire dai *Canti Orfici*? quali sono le sollecitazioni culturali e letterarie che hanno indotto Campana a piegare il suo testo a tali costruzioni francesizzanti? perché soltanto nel 1914 il poeta ha sentito il bisogno di produrre nessi tanto ingannevoli e - davvero - 'anamorfici', suscettibili di indurre letture plurime e stratificate, non di rado divaricate e comunque massimamente enigmatiche?

Intanto, è da credere che un testo come quello qui sotto citato - caratterizzato da almeno un tratto sintattico che non ha davvero bisogno di illustrazione - abbia influenzato, o per lo meno suggestionato, il Campana interessato a un'arte - quasi per definizione post-simbolista - il cui segreto «non sta nel motivo ma nel collegamento», in grado di realizzare «un ponte di passaggio» tra gli oggetti rappresentati³⁵?

35. Parole, queste, presenti nel *Taccuinetto faentino* (cfr. *Taccuini* cit., p. 237); la citazione completa è: «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 ponte di passaggio». Dove val forse la pena

Ecoute-les,
et répète au son qui t'entête
la Parole, la parole qui te répète
plus haut! que, d'Organe au poids mort de tes organes
non astreint, - plus monstrueusement vidant et
rapportant le Monde à ta mesure qui s'est
à la sienne égalée, tous tes sens d'emprise
et tous les mouvements de lutte où tu ahanes!
en grand être d'un rêve qui s'animalise
s'indélimiteront d'égal pullulement
de leur dévoration et de leur aliment:

quand,
tuant la Vapeur elle-même, et plus qu'elle
de tout l'Homme-ouvrier enroutant par les voies
de doutes, la stupeur d'animal qu'on détèle:

quand

transversalement omni-présente, mouvant
et simultanément ardant la nuit d'erreur
de l'extériorisant venir d'astres palides!
quand, girante au mat du métal, des sphéroïdes
de l'expansion vers l'Origine! - du vainquant
volt de la nature des soleils transmetteur
aux points roulants des résistantes, l'Energie
ondant l'âme tensive qu'elle s'est agie
trépide dans son silence!...³⁶

Tanto più che l'autore di tali versi, il mallarmeano 'radicale' René Ghil, vagheggiatore di un oeuvre dalle caratteristiche inequivocabilmente orfiche, nella raccolta *Le voeu de vivre* (del 1891-1893 ma letta soprattutto dopo il 1905-1907), oltre a fornire un vero e proprio catalogo di clausole sintattiche esemplarmente spiazzanti, indecidibili, delinea episodi di tema cittadino che anticipano situazioni campaniane. Basti leggere passi della quarta e ottava parte del primo tomo dell'opera:

[...] la Ville en vents [...]
[...] montait vers elle dans la nuit
aigument minérale: elle, la Tour qui luit
irradiant aux songes des périphéries
son emprise! [...]

notare che, invece di «un ponte di passaggio», Campana aveva inizialmente scritto «un simbolo», poi appunto cancellato.

36. R. Ghil, *Le voeu de vivre*, tome premier, in Id., *Oeuvres complètes: «Oeuvre»*, Paris, Messein, 1938, I, pp. 140-41. Le citazioni successive, ivi, rispettivamente alle pp. 132, 132, 149, 129.

Niant les naturels soirs larges et les astres
 haussant nos Yeux, la Ville est grande de désastres!
 la Ville d'heurs, la Ville est grande de désastres...

Par les vitres en haut, la Ville, aux Yeux - à perte
 du sang pauvre qui heurte aux roideurs de l'aorte!
 monte haut des quadratures de pierre, et lourd
 le temps de dômes, ainsi qu'enserrant le rêve
 lourd-arrêté vers l'elliptique expansion
 de ses Fatalités:

et est plus haute sur les voies
 lointaines de ses rais qui tournoient, la Tour!

In particolare, il delirante quarto capitolo presenta curiose analogie tematiche con *Genova*: a partire dal motivo della passeggiata cittadina (inizialmente tra «verdures / nostalgiques» echeggianti «il verde / Sogno» dei vv. 6-7), dall'incontro con figure di prostitute, nonché dalla già vista contemplazione di un cielo stellato evocatore di *désastres* (della *devastazione*, cioè, su cui si chiude il poemetto campaniano).

E, tuttavia, è soprattutto da credere - lo ha suggerito per primo Parronchi - che la scomposizione e insieme ricomposizione sintattica cui Campana piega i propri materiali risponda a un'intenzionalità latamente *cubista*, che matura (come ha argomentato Cudini)³⁷ fra il 1913 e il 1914 su influsso segnatamente del «cubisme orphique» illustrato da Apollinaire: e il cui esatto spessore va forse commisurato anche alle analisi artistiche di Ardengo Soffici. Questi, dopo il gennaio-febbraio 1913, comincia a render sistematiche nella sede di «Lacerba» le proprie idee intorno all'arte cubista, all'insegna del titolo (che poi verrà ripreso in un volumetto uscito due-tre mesi più tardi) *Cubismo e oltre*³⁸.

Credo impossibile negare, innanzi tutto, che il lessema *arabesco* e il corrispondente verbo *rabescare* - assolute novità lessicali della quarta parte di *Genova*, ai vv. 47 e 60³⁹ - provengano dagli scritti di Soffici sul cubismo: qui, in

37. Cfr. P. Cudini, *Dinamica e figuratività del linguaggio poetico* cit., in particolare p. 659.

38. A. Soffici, *Cubismo e oltre*, Firenze, Libreria della Voce, 1913. Il volume era già stampato nel mese di maggio, quando lo registra il «Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa».

39. Non solo. Il sostantivo *arabesco*, in un'accezione fortemente analogica e modernizzante, pare essere un'acquisizione degli *Orfici* nel loro insieme. Una precedente documentazione si ha in *Pampa*, già nella redazione del *Più lungo giorno* (cfr. r. 14 del testo 1914), dove gli «arabeschi» sono genericamente quelli delle «costellazioni». Negli *Orfici*, troviamo anche l'aggettivo corrispondente, in chiave peraltro piuttosto ardita: cfr. nella *Notte* le rr. 251-52 della prima parte, dove «un mito arabesco imbiancava in fondo il pallore incerto della tenda». Prossimo agli arabeschi di *Genova* è invece quello che figura in *Crepuscolo mediterraneo*, prosa assente dal *Più lungo giorno*: «a l'ombra dei lampioni verdi nell'arabesco di marmo un mito si cova» (rr. 6-7). È sintomatico che una precedente versione del componimento, affidata alle Carte Papini (coeve al ms. del *Più lungo giorno*), presenti un uso più tradizionale e 'etimologico' della parola: «Sud dell'arabesco e del barocco», «arte dei miti [...] arabeschi, grifi [...]»

effetti, *arabesco* costituisce una delle parole chiave intese a caratterizzare il nuovo stile pittorico. L'«Arabesco, [il] chiaroscuro» sono per Soffici i «fattori primi ed *essenziali* della pittura nella sua purezza»⁴⁰ e della stessa opinione – a mostrare il valore tecnico del lessema – sarà anche, nel febbraio 1914, Carlo Carrà, secondo il quale «Lo spazio s'inizia con l'arabesco plastico, man mano che i valori di superficie e di profondità vanno prendendo i caratteri speciali all'emozione che guida il pittore»⁴¹. Né è forse il caso di illustrare (penso ovviamente a *Arabesco-Olimpia*) quanto centrale e carica di responsabilità visive e pittoriche sia la nozione nonché la pratica dell'«arabesco» nel breve prosieguo, oltre gli *Orfici*, della carriera letteraria di Campana.

E poi, pensando sempre alla realizzazione delle masse plastiche e del colore nella quarta parte di *Genova*, andrà rilevato che in uno dei passi stilisticamente più affascinanti e impegnativi del saggio di Soffici è dichiarato che l'«oscurità dell'arabesco» è indotta in particolare da una riduzione coloristica: «un'unica nota di colore canta come un passero solitario in una spiaggia deserta», così da correre addirittura il rischio di essere troppo «profonda» e quindi «degenerare in una sorta di metafisica pittorica» (e tra l'altro vi si precisa che dall'intero procedimento deriva «una cert'aria antica [...] un certo sapor d'arcaismo dal quale gli spiriti moderni d'elezione aborriscono ormai») ⁴². Ovviamente, non possiamo fare a meno di pensare a come è sottolineata l'essenza fantastica della «visione di Grazia»: presentata solo nel 1914 «come bianca», a riprendere appunto i «bianchi / Arabeschi» dei palazzi genovesi, in un «paesaggio granitico che fa pensare – aveva scritto Soffici – a quel // “terrible paysage / Que jamais oeil mortel ne vit”⁴³ // di cui parla Baudelaire; dove i tetti drizzano e raddoppiano i loro cacumi». Certo, come tutti sappiamo, il bianco di *Genova* entra subito in contrasto con il rosso; e il paesaggio mediterraneo di Campana è tutt'altro che «freddo» e «granitico».

Eppure, e conclusivamente, se vogliamo cercar di cogliere il senso globale dell'operazione a un tempo destabilizzante e coesiva messa in opera dal poeta; se badiamo al significato e alla funzione del meccanismo *dinamizzante* che ha infine indotto la modificazione, la torsione metrico-sintattica latamente espressionistica dei brandelli poemati chiamati a comporre *Genova*: a me sembra che le parole di Soffici (e magari anche di Carrà) collaboratore di «La-

(varianti alle rr. 8-15); laddove l'uso documentato negli *Orfici* è attestato solo dal *Fascicolo marradese* (risalente al 1914, secondo la ricostruzione di Ceragioli, a mio avviso da preferirsi al 1912-prima metà del 1913 prospettato da Grillo).

40. Soffici, *Cubismo e oltre* cit., p. 27.

41. C. Carrà, *Costruzione spaziale. Simultaneità di ritmi. Deformazione dinamica*, «Lacerba», II, 4, 15 febbraio 1914, p. 53.

42. Soffici, *Cubismo e oltre* cit., p. 19; la cit. successiva a p. 18.

43. Citazione modificata da *Rêve parisien*, 1-2: «De ce terrible paysage, / Tel que jamais mortel n'en vit».

cerba» possano risultare di nuovo utili. Così come nel discorso di Soffici il cubismo altro non è che la «deformazione prospettica e lineare» dell'impressionismo⁴⁴, allo stesso modo Campana agisce criticamente sul proprio passato *simbolista* (o decadente o dannunziano che dir si voglia), violentandolo, storcendolo, complicandolo: mettendone in crisi - ma *in praesentia* - le simmetrie ritmico-sintattiche. Una sorta di operazione metaletteraria, dunque, che non cancella ma trasvaluta un passato (pure personale), ritenuto insieme superato e irrinunciabile. Anche e soprattutto perché è probabile che un poeta quale Campana alla ricerca (come abbiamo visto)⁴⁵ di un «punto di fusione», propiziato dal «collegamento» fra gli oggetti, condivide l'obiettivo conoscitivo di impianto più ambizioso formulato concordemente da Soffici e Carrà: vale a dire la possibilità di metter sulla tela, sulla pagina, un'*intuizione rappresentativa delle forme* che parta non dall'esterno della loro complessione oggettiva ma proprio dal «*centro vitale*» che le determina.

[...] il nostro spirito pittorico s'inserisce nel centro vitale delle cose, le quali, considerate finora dal di fuori, vennero fermate nella loro materialità costruttiva, cosicché l'espressione pittorica rimaneva una inutile dimostrazione della cosa rappresentata lontana dalla vitalità plastica del quadro⁴⁶.

(Le parole mancano per suggerir l'idea della trascrizione essenziale, per esempio di un albero, concepita come un'irradiazione centrifuga di piani colorati su una tela; ma l'opera può mostrarne domani la possibilità)⁴⁷.

Di lì a non molto, Campana comincerà una poesia con versi che parecchio debbono a quella specie di sfida (anche perché proprio a Soffici verranno inviati): «L'albero oscilla a tocchi nel silenzio. / Una tenue luce bianca e verde cade dall'albero»⁴⁸. E la nozione di *piano*, anzi di *piani*, sarà al centro del suo non facile tentativo di render conto della propria e altrui esperienza artistica:

sii certo che i doppii piani ti daranno la soluzione della doppia figurazione che lo spirito e l'orgoglio aspetta.

[...] Binazzi molto interessante perché accenna a una costruzione pittorica di piani contro la letteratura che si gonfia nei vampiri idropici scialbi e idioti⁴⁹.

44. Soffici, *Cubismo e oltre* cit., p. 25.

45. Cfr., qui sopra, la nota 32.

46. Carrà, *Costruzione spaziale* cit., p. 54.

47. Soffici, *Cubismo e oltre* cit., p. 41.

48. Cfr. *Frammento*, uscito sulla «Voce» il 15 agosto 1915; vedi anche *Opere e contributi* cit., p. 283. Né so davvero quanto importi che l'albero, in questo caso, sia quello d'una nave.

49. Cfr., rispettivamente, *Toscanità / A Bino Binazzi* (agosto 1915), in *Opere e contributi* cit., p. 285; e la lettera a Novaro del 5 gennaio 1916 (timbro postale), in *Souvenir d'un pendu* cit., p. 126.