

GIOVANNI NENCIONI

SOPRA UN COMMENTO AI «CANTI ORFICI»

Sento il bisogno di raccomandare agli amatori di Dino Campana l'edizione dei *Canti Orfici* che ci ha procurato Fiorenza Ceragioli (Firenze, Vallecchi, 1985); anzitutto perché è fatta per loro, cioè per i lettori. Il più gran merito di questa edizione è infatti di contenere un commento completo e puntuale dei tutt'altro che facili componimenti campaniani. A scrivere un saggio critico sopra un poeta difficile ci vuole impegno e coraggio, senza dubbio; ma ce ne vuole di più a fare un commento completo e puntuale, che significa render conto, senza indietreggiare o scantonare, di ogni parola del poeta. Ricordo quel che mi disse un insigne grecista, Giovanni Pugliese Carratelli: «Il primo dovere di un epigrafista nel pubblicare una iscrizione ritrovata è quello di tradurla; perché tutte le dotte osservazioni storiche e filologiche non bastano, spesso, a persuaderci che l'editore l'abbia capita».

Per la prima volta io, lettore di Campana ma non campanista, sono stato preso per la mano da questo commento e guidato a prender coscienza di tutte le trame e le maglie del tessuto verbale dei *Canti Orfici*; e simultaneamente introdotto nel testo e in quell'intertesto che via via si costituiva, a illuminarlo, con le citazioni dal *Più lungo giorno*, dal *Quaderno*, da altri abbozzi o dalle lettere, venendo a formare *in itinere* quasi una concordanza del lessico campaniano. Né mi sono offeso — tanto era il vantaggio e il piacere — di ritrovare nel commento i rituali inviti dei vecchi testi scolastici: «intendi», «costruisci», «costruisci e intendi». Anzi, di contro al sussiego di certi svelti saggisti o prefazionisti, ho ammirato la disponibilità della commentatrice verso il lettore sprovvisto e la sua generosa decisione di sporcarsi le mani nella grammatica e nella sintassi anche a rischio che il lettore non sia sempre disposto a costruire e intendere come lei. Se non si fosse comportata così, la curatrice avrebbe in parte svuotato il senso della dedica dell'o-

pera sua a Giuliano Bonfante e a Emilio Peruzzi, due esponenti — come tutti sanno — della linguistica italiana. *In dedicatione* — potremmo motteggiare — *venenum*.

Ovviamente il commento della Ceragioli non ignora la ricerca delle molte fonti della poesia campaniana compiuta negli ultimi decenni, anzi la mette a frutto; e non ignora la categorizzazione interpretativa in cui si è sbizzarrita la critica letteraria: il visionario, il visivo, il primitivo, il maledetto, il nicciano, ecc., ma evita d'ingabbiare il poeta dentro una formula, sostenendo che anche un testo ricco di simboli come *La Notte* può essere letto su tre livelli: letterale, simbolico o allegorico, e morale. Ed è dalla interpretazione letterale che essa parte sempre per aprire la strada alle altre. Bisogna aggiungere che essa non solo conosce le proposte della critica, ma ne accetta strumenti e suggerimenti ermeneutici quando vi sia stato o ne possa venire un vero acquisto di conoscenza. La «disponibilità — diciamo così — al servizio» della Ceragioli si rivela anche nella forma piana in cui sono stati stesi l'introduzione e il commento; dei quali non approfitta per fare un esercizio di stile in proprio, per farsi *artifex additus artificis*, ma per comunicare il più possibile con un lettore non legato da complicità verbale con gli addetti ai lavori ed escluso dai loro ammicchi. Intendo dire che un contributo critico può essere 'introverso', cioè diretto a confrontarsi con lo stato della critica e unicamente preoccupato di far progredire la definizione di un autore o di un testo, e quindi dialogante con chi in tale compito lo ha preceduto; oppure 'estroverso', cioè rivolto, senza rinunciare a un proprio tentativo d'interpretazione, ad attirare a quell'autore o a quel testo dei lettori non professionali, a togliere, in sostanza, la poesia dall'isolamento accademico a cui sembra condannata.

Il commento campaniano della Ceragioli mi pare possedere tutti i caratteri e i pregi di questa critica estroversa.

Passando dal genere alla specie, precisamente ad esaminare l'individualità dell'opera della Ceragioli, dobbiamo dire che il suo commento, provenendo da una linguista, ha cura particolare della lingua, per la quale e nella quale i componimenti di Campana esistono e consistono. Anche per ciò non le è stata indifferente la preliminare scelta filologica del testo. La curatrice ha infatti scelto il testo della edizione princeps di Marradi (1914), e con ottime ragioni, sulle quali, non essendo io un filologo ecdotico, non m'impanco; voglio però dire che su questa scelta hanno influito motivi linguistici. Un

esempio: il titolo *Barche amorrare* della sezione *Varie e frammenti* è mantenuto da quella edizione (smentendo la correzione di Falqui in *amarrate*) come forma genovesizzante, a malgrado di qualche difficoltà semantica. Un altro esempio, se non proprio linguistico, legato al sistema segnico nella sua specie iconica: il mantenimento della nera riga orizzontale dopo il verso 71 di *Immagine del viaggio e della montagna*, quando si manifesta la notte (p. 166), e dopo l'ultimo verso, anch'esso notturno, di *Genova*, a chiusura dei *Canti*, immediatamente prima del terribile colophon accusatore «They were all torn and cover'd with the boy's blood» (p. 330). Per un poeta come Campana, e in un mondo letterario non estraneo ai calligrammi, non solo le parole — che restano naturalmente l'elemento primario — ma anche i puntini, le spaziature, i vuoti lessicali o sintattici, il segno zero hanno un valore che fa appello alla fedeltà dell'editore e alla collaborazione del lettore-interprete.

Come linguista, la Ceragioli è soprattutto attenta al lessico e alla sintassi di Campana. Il lessico, tanto nelle parole isolate che nelle associazioni, ha le due dimensioni della diacronia e della sincronia. E poiché si tratta di lingua d'arte, questi due concetti vanno intesi in modo pertinente: con diacronia si indica la memoria che il poeta ha di altri poeti e di altri filoni o modelli stilistici; con sincronia l'uso che di tutti gli elementi, propri o altrui, vecchi o nuovi, egli fa nel suo testo. Si va dalla vera e propria citazione («e pare... il giorno piagner che si muore», «Fiorenza giglio di potenza virgulto primaverale», «O Satana, abbi pietà della mia lunga miseria!», e tante altre) a sintagmi (quali «dolce vapore», «torrente rubesto», «andar fatale», «corpi lassi» [Dante], «occhi fuggitivi» [Leopardi], gli abeti «giganti giovinetti» [Carducci], «le lance degli abeti», «l'onda che ammorza» [D'Annunzio], «le nere selve» [Pascoli]), a singole parole («trasumanato», «affocato» [Dante], «chiara», «viride» [D'Annunzio] ecc.). Ci si muove — dentro una gamma che giustamente è stata detta plurilinguistica da Maura Del Serra, e possiamo aggiungere pluristilistica — tra gli estremi di un lessico classicheggiante o comunque prezioso (come in «calida di felicità», «onusti di giovinezza», «l'incenso della dea», «la vita pristina», l'«insensarsi di stelle» del cielo azzurro, l'«instellarsi di ricordi») e di un lessico popolare o popolano («ciano», «conciarsi», «se Dio vole», «bona gente», «quell'omo lassù», fino al motivo folclorico della lavandaia che lava e canta tra le nevi delle Alpi). Ci sono poi elementi che non si trovano nei vocabolari italiani e che paiono neoformazioni: come in «*proclina anima*», «corpo rantolante *procubo*», «alti *colonnarii* d'alberi», o

come *oltrevarcare*, *tortueggiare* (detto dei vichi). Sono *hapax* che meriterebbero uno studio; ad es. quel *procubo* che compare nel latino cristiano del secolo IV e, stando alla odierna lacunosa nostra lessicografia, si ritrova in Campania non si sa come.

Quasi tutte le componenti della ricca stratigrafia dei *Canti Orfici* sono state rilevate nel commento della Ceragioli; ma anche, e forse più, le combinazioni e interanimazioni lessicali proprie di Campania, nelle quali si afferma la sua forza linguistica, che è un aspetto cospicuo della sua originalità. Uno dei fattori di quella forza è la tavolozza aggettivale, digià sciorinata nella *Notte*; aggettivi soprattutto di colore (*rosso, rossastro, rosa, roseo, sanguigno, verde, d'oro o dorato, bianco, candido, nero, azzurro, chiaro, cupo, oscuro, plumbeo, ombrato*) e aggettivi di altro campo percettivo (*arido, arso, torrido, acceso, ardente, torpido, fumoso, crudo, languente, untuoso, fuggitivo, deserto, muto, sordo, lontano, selvaggio, agile, occhiuto, argentino, dolce, odorante, ecc.*). Ancor più caratterizzanti sono quelli rappresentativi del mondo, oltre che visivo, visionario o allucinato di Campania: *scheletrico, spettrale, catastrofico, orgiastico, estatico, mistico, carnale, sensuale, antico, bizantino, barbaro, arabesco, imperiale, artificiale, metallizzato, elettrico, cinematografico, cubistico, ecc.*; aggettivi talvolta iconici, talvolta evocatori di una temperie culturale o stilistica e insieme assiologici, comunque immersi in un alone di ambigua simbolicità. La loro virtualità si attualizza, si attiva e si esalta — come dimostra il commento della Ceragioli — nella loro combinazione con le sostanze: «mito lontano e selvaggio», «dolce di lontananza», «luce catastrofica», «corpo sterile e dorato», «crudo e selvaggio», «il panorama scheletrico del mondo», «la notte mistica dell'antico animale umano», «l'alito metallizzato delle chitarre», «cavallone pietrificato» (la Falterona), «paesaggio cubistico», «i profondi fruscii del silenzio», «nobiltà carnale e dorata», «verde canto», «profondità mistiche e sensuali», «selvaggia nera corsa del vento», «lussuria imperiale», «occhiuta devastazione» (della notte tirrena), «lune elettriche», «diademi elettrici», «melodia invisibile», «meriggio sordo», «ambigua sera», «tellurica melodia». Proprio nelle *iuncturae*, spesso ossimoriche, traslate, sinestesiche, sempre inattese, si scatena l'impeto logo- e mitopoietico (due facce dello stesso diedro) di Campania. E non mi soffermo sul verbo, altro potente fulcro semantico e sintattico del discorso campaniano, che tuttavia non ignora l'uso moderno del costrutto nominale: si va dall'insistito uso del verbo al presente descrittivo in ogni enunciato di *Piazza Sarzano* al sapiente alternarsi di

verbo e di costrutto nominale ne *La Verna*. Talvolta in una scrittura prevalentemente imperniata sul verbo la frase principale è, paradossalmente, nominale, e la secondaria riposa sul verbo: «Aspro preludio di sinfonia sorda, tremante violino a corda elettrizzata, tram che corre in una linea nel cielo ferreo di fili curvi mentre la mole bianca della città torreggia come un sogno, moltiplicato miraggio di enormi palazzi regali e barbari, i diademi elettrici spenti» (*Passeggiata in tram in America e ritorno*, pp. 267 sg.).

La Ceragioli ha dedicato all'uso della frase nominale brevi ma accorte osservazioni nella introduzione; e ha d'altra parte rilevato l'uso frequente del gerundio a indicare contemporaneità, fatto che denota la essenziale verbalità del discorso campaniano.

Quanto alla collocazione delle parole (accademicamente, topologia), mancano in Campania le figure più programmatiche dei futuristi: ad es. l'ostracismo al verbo finito o l'aggettivo collocato come faro o semaforo all'inizio di un brano per colorare di sé tutti gli altri elementi. Il procedimento di Campania è invece quello classico, come ben nota la Ceragioli, della iterazione, a volte ossessiva, della stessa parola o dello stesso sintagma, come per il «panorama scheletrico del mondo» nella *Notte* o per il *rosa / roseo* di *Piazza Sarzano*. La curatrice, in una attenta rassegna dei sintassemi tipici di Campania, mette in risalto il suo compiacersi di dislocazioni e inversioni forzose e (a differenza di quelle di tradizione retorica) inattese, che, indipendentemente dal loro movente puntuale, rendono difficile la lettura e producono ambiguità di riferimento e di senso; un'ambiguità bene spesso voluta dall'autore. Più ancora impressionanti, forse perché meno vistose, sono certe forzature o trasposizioni semantiche o categoriali, come nel caso di «nell'aria del crepuscolo si intendono delle risa, serenamente» (p. 303), dove *serenamente*, sia esso modale di *si intendono* o di *risa*, forza nel primo caso la sostanza semantica di *si intendono*, nel secondo dà valore verbale a *risa*. S'incontrano non rare anche figure classiche, come l'accusativo alla greca «chine l'ovale pallido sulla tappezzeria memore e sulle stampe», detto delle signorine di Maupassant e di Jammes (p. 141). Talora le densità, la concentrazione semantica rende oscuro il passo entro una sintassi ordinaria: come in «L'uomo o il viaggio, il resto o l'incidente» nell'*Incontro di Regolo*, che la commentatrice spiega bravamente mediante un *o* dichiarativo: L'uomo libero ovvero il viaggio, il resto (cioè quanto non dipende dalla volontà dell'uomo) ovvero l'incidente».

Tutto considerato, la sintassi di Campana, specialmente nella prosa (alla quale dobbiamo fare grande attenzione, perché egli è soprattutto poeta in prosa, uno dei non molti e dei più importanti autori italiani di «poesia in prosa»), la sua sintassi — dicevo — è una sintassi logicamente robusta, capace di ampie volute e strutture gerarchiche, abile a sostenere, senza che quella logicità e quelle strutture s'incrinino, le figure di posizione dell'antica retorica e altresì quelle che consente la tradizionale plasticità della prosa letteraria italiana, e financo la saltuaria assenza d'interpunzione (sia essa di origine futuristica o meno) o le scarse rotture anacolutiche. Queste sono più frequenti nei versi, ma anche lì ben circoscritte e come guardate a vista dalla sintassi dell'ordine, che aspetta il momento che si esaurisca la convulsione del disordine. Il caso più gradevole è quello, palazzeschiiano, dell'*Invetriata*: «Ma chi ha (sul terrazzo sul fiume si accende una lampada) chi ha / A la Madonnina del Ponte chi è chi è che ha acceso la lampada?» (p. 87), dove abbiamo un semplice cambio di programmazione sintattica. Il caso più complicato è quello di *Genova*, vv. 52-73, che introduce una visione: «Quando [= quand'ecco], / 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 sali!» ecc. ecc. (p. 321 sg). Confesso che qui, se c'è una vera disgregazione della sintassi tradizionale a beneficio di spunti cromatici e musicali (come la commentatrice ammette), il «costruisci e intendi» del commento sembra inaccettabile. O meglio, accettabile è l'«intendi» non il «costruisci», perché neppure a fini scolastici si può compattare in una forma logica una serie di segmenti allucinatamente gettati l'uno sull'altro e giranti l'uno sull'altro in modo vorticoso e ripetitorio. Vortici, dico *vortici*, simili io ritengo che non siano riconducibili a una linearità logica, che comunque ne falserebbe l'effetto.

Tutto ciò che sulla lingua dei *Canti Orfici* ci ha mostrato o ci ha preparati a intendere e osservare il minuto preciso commento di Fiorenza Ceragioli (con ciò che inoltre esso rileva sulle forme poetiche all'interno della prosa campaniana, sullo specificarsi dello stile in relazione ai temi e ai generi dei componimenti, sulle connessioni tra componimenti prosastici e metrici, sui modi di costruzione e compaginazione del testo) mette in più viva luce l'opera

di mediazione tra Ottocento e Novecento che Campana ha assolto. Anche il progressivo aumento di chiarezza e di semplicità, constatato dalla commentatrice, è forse un prodromo di quel nuovo linguaggio poetico che riuscirà insieme più spoglio, più semplice e più arduo.