

NAUTILUS

STUDIE RICERCHE DEL LICEO TORRICELLI-BALLARDINI

FAENZA, Anno I / 2014

· FRATELLI LEGA EDITORI ·

Nautilus. Studi e ricerche del Liceo Torricelli-Ballardini - Faenza
Numero 1 - 2014
Pubblicazione annuale dell'Istituto Superiore Liceo di Faenza

© 2014 Fratelli Lega Editori - Faenza
ISSN 2284-2209
ISBN 978-88-7594-113-0

Direzione: Luigi Neri
Redazione: Vittorio Lega, Alberto Mingotti
Grafica: Elisa Lega

Si ringraziano Edizioni e/o (Roma) e il gallerista Graziano Vigato (Alessandria) per avere messo a disposizione materiali iconografici. In questo primo numero la rivista documenta l'opera dei pittori Silvano D'Ambrosio, Angelo Fabbri e Nedo Merendi, artisti attivi in Romagna in anni recenti.

Il volume, senza scopo di lucro, è pubblicato con il contributo della Fondazione Banca del Monte e Cassa di Risparmio Faenza. Eventuali utili saranno destinati a finanziare le annate successive.



f o n d a z i o n e
BANCA DEL MONTE
E CASSA DI RISPARMIO
FAENZA

· NAUTILUS ·

STUDI E RICERCHE
DEL LICEO TORRICELLI - BALLARDINI

ARTISTICO CLASSICO
LINGUISTICO SCIENTIFICO
SCIENZE UMANE

Anno I

· FAENZA 2014 ·

PRESENTAZIONE

La rivista "Nautilus", di cui nel giugno 2014 appare il primo numero, è il prodotto più cospicuo dell'unificazione di due scuole storiche della città di Faenza: il Liceo Torricelli, che comprendeva gli indirizzi Classico, Scientifico, Linguistico e Scienze umane, e il Liceo Artistico Ballardini, già erede dell'Istituto d'arte per la ceramica, fondato all'inizio del Novecento da Gaetano Ballardini. I due licei sono un'unica istituzione dal 1 settembre 2013.

Di questa nuova realtà, la rivista che presentiamo vuole essere, non solo una 'vetrina', ma anche un laboratorio progettuale e uno spazio di elaborazione culturale. È stato scelto come titolo della pubblicazione il termine di origine greca *nautilus* nel suo originario significato, che in greco antico indicava colui che governa la nave. Il riferimento è alla capacità di autogoverno che deve caratterizzare lo studente in uscita dalla nostra scuola, ma allo stesso tempo intendiamo riferirci all'autonomia dell'istituzione scolastica, da intendersi come capacità di definire la propria missione culturale. Il richiamo alla navigazione vuole altresì alludere alla necessità di muoversi con agilità nell'"elemento mobile" di una realtà che ininterrottamente si trasforma. All'opposto, la scuola liceale sembra tendere, quasi per sua natura, alla conservazione e all'immobilismo.

Il nostro progetto editoriale è ispirato a una concezione della cultura che, a nostro parere, tuttora fatica ad affermarsi nel contesto italiano. La nostra idea di fondo è quella secondo cui non ha ragione di esistere alcuna separazione di principio tra l'ambito del 'pensare' e quello del 'fare'. Il 'pensare' è, se non vuole restare sogno, evasione o fantasticheria, sempre un 'produrre'. Dal canto suo il 'fare' è – e dovrà esserlo sempre di più nella realtà dei nostri tempi – contrassegnato dalla creatività, cioè dall'apporto del pensiero. Al contrario di tutto questo, ancora oggi, spesso si tende a separare le funzioni di coloro che 'pensano' da quelle di coloro che 'fanno', quasi ancora vigesse un arcaico sistema di caste. Perché è questa l'idea che si annida nel nostro inconscio culturale.

Il Liceo è, per eccellenza, la sede della cultura generalista, di livello alto e dedita alla ricerca, anche se distinta, per questo suo carattere, dalla specializzazione propria della ricerca universitaria. Riteniamo che questa vocazione debba dare luogo a ricerche su

problematiche di grande respiro, suscettibili di coinvolgere gli studenti prossimi al diploma e di interessare un pubblico vasto, anche estraneo al più ristretto ambito della scuola. Confidiamo di riprendere in tal modo una tradizione storica della città di Faenza, che ha prodotto risultati di alto profilo in vari periodi della nostra storia. Il dialogo costante con la cittadinanza e il radicamento nella cultura del territorio sono elementi imprescindibili del nostro progetto, anche se 'radicamento' non vuol dire 'localismo', con quel tanto di chiusura che quest'ultimo comporta.

Desideriamo mettere in evidenza anche un'altra sfida che ci siamo proposti di raccogliere. Vorremmo mostrare nei fatti che la scuola è in grado di produrre cultura e che i nostri docenti sono all'altezza di questo compito. Intendiamo qui 'cultura' nel senso più autentico della parola. Per questo i saggi qui pubblicati non presentano quella certa patina di 'pedagogia burocratica' (chi è pratico del mondo scolastico potrà intendere) che è il contrassegno di tanti prodotti che escono dalla nostra scuola.

Ma soprattutto c'è un obiettivo di fondo che ci ispira e su cui desideriamo richiamare l'attenzione. Intendiamo proporre la figura del *docente ricercatore*, orientato alla ricerca di carattere disciplinare e generalista, volta ad approfondire scientificamente le grandi questioni che tuttora costituiscono per i nostri studenti il fascino della formazione liceale. Vorremmo sottoporre questa esigenza, che è avvertita in molti settori della scuola, alla società e al mondo politico. Potrebbe essere questa la leva strategica in grado di suscitare un positivo processo di rinnovamento nel nostro sistema scolastico.

Al primo numero della rivista è allegata una xilografia di Francesco Nonni, del 1924. L'opera, come permette di comprendere il commento che qui pubblichiamo, è un crocevia, complesso e affascinante, di rimandi alle arti figurative e alla letteratura del Novecento faentino ed europeo. Il che, ancora una volta, mostra il carattere unitario della nostra cultura.

Luigi Neri
Dirigente del Liceo Torricelli - Ballardini

INDICE

LUIGI NERI Presentazione	p. 5
GIAN LUIGI ALBERGHI <i>L'esperimento di interferenza di Young-Feynman con elettrone singolo</i>	p. 9
LEONARDO CHIARI <i>Mitopoiesi camuffata. Postille sulla prima pagina dei Canti Orfici</i>	p. 21
ANGELA DREI <i>Due Sangaku</i>	p. 39
ELEONORA CONTI, ALESSANDRA NERI <i>Riflessi e giochi di specchi: matri e figlie nei romanzi di Elena Ferrante</i>	p. 47
ANDREA FABBRI <i>La corrispondenza tra Antonio Corbara e Mario Praz (1945-1979)</i>	p. 75
ANNA MARIA LEGA <i>Il lustro metallico: evoluzione di una tecnica ceramica</i>	p. 101
VITTORIO LEGA <i>Bagnanti di Francesco Nonni: per una sommaria ricognizione dei legni della rivista "Xilografia"</i>	p. 117

PIERO MAZZUCCA <i>Parigi capitale del XIX secolo.</i> <i>I passages di Walter Benjamin</i>	p. 131
ALBERTO MINGOTTI <i>Sul tornio del vasaio gira il mondo</i>	p. 147
LUIGI NERI <i>Determinismo e libertà del volere.</i> <i>Una 'modesta proposta' a difesa del libero arbitrio</i>	p. 157
MARIA TERESA PEZZI <i>Lo castrone furtado et manigado.</i> <i>Fonti per la conoscenza del lessico quotidiano</i> <i>nella Romagna del XIV secolo</i>	p. 181

L'esperimento di interferenza di Young-Feynman con elettrone singolo

nel ricordo del Maestro Zauli

Premessa divulgativa, a cura della redazione

Dalla 'Rivoluzione scientifica' in avanti, la luce è stata considerata dai diversi studiosi ora come fenomeno di natura corpuscolare (Newton) ora come fenomeno ondulatorio (Maxwell). Le equazioni del campo elettromagnetico descritte da quest'ultimo a metà Ottocento sembravano interpretare in modo definitivo, e con grande efficacia, la natura della luce come onda. Agli inizi del Novecento tuttavia, mentre il successo delle prime comunicazioni radio appariva ratificare il successo di questa concezione, le ricerche iniziate da Max Planck fecero emergere nuove contraddizioni, e indicarono un 'dualismo' intrinseco della luce, che appariva secondo le circostanze ora come onda, ora come particella (fotone).

L'esperimento di Young-Feynmann, noto anche come 'esperimento della doppia fenditura' permette di dimostrare questo dualismo per ogni tipo di particella. Un fascio di luce, dopo avere attraversato due strette fenditure, crea su uno schermo un fenomeno di interferenza a bande alternate scure e luminose. Se facciamo attraversare le medesime fenditure da un singolo fotone alla volta – questo è possibile usando una sorgente di luce molto debole – osserviamo che i fotoni stessi, raggiungendo lo schermo, non si dispongono secondo una distribuzione casuale, come ci aspetteremmo, ma vanno a formare le stesse frange di interferenza di un'onda. Ancora più sorprendente è osservare che non solo il fotone – privo di massa – ma ogni particella, anche dotata di massa, mostra queste manifestazioni ondulatorie.

Tutta la materia conosciuta, fino alla scala di grandezza dell'atomo, combina i due status di onda e particella in una 'sintesi' del tutto spiazzante per il senso comune, almeno quanto il conseguente 'principio di indeterminazione' di Heisenberg, che teorizza l'impossibilità di conoscere simultaneamente in modo preciso posizione e velocità di una particella. Una conclusione sconcertante per l'epoca, a cui Einstein reagì con la celebre battuta «Dio non gioca a dadi», e che tuttavia oggi è alla base di tutta la fisica quantistica. Essa ha già contribuito con efficacia ad applicazioni pratiche anche di uso comune, per esempio le flash-card di memoria delle nostre macchine fotografiche.

LEONARDO CHIARI

Mitopoiesi camuffata.
Postille sulla prima pagina dei Canti Orfici

Thomas Stearns Eliot, nel suo celeberrimo e stracitato articolo apparso nel novembre del 1923 su "The Dial", intitolato *Ulysses, ordine e mito*, a riguardo appunto del nuovo metodo strutturale-compositivo del romanzo di Joyce, scriveva:

Utilizzando il mito, elaborando un parallelismo continuo fra contemporaneità e antichità, Joyce segue un metodo che altri dovranno seguire dopo di lui. Essi non saranno imitatori, non più di quanto lo sia uno scienziato che usa le scoperte di Einstein per portare avanti le sue proprie indipendenti, ulteriori ricerche. Si tratta soltanto di un modo per imporre un controllo, dar ordine, dar forma e significato all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea. È un metodo già adombrato da W.B. Yeats e della cui necessità credo che Yeats sia stato il primo contemporaneo a essere conscio. È un metodo per cui l'oroscopo dà buoni auspici. La psicologia (così come è, sia il nostro atteggiamento verso di essa tendenzialmente comico o serio), l'etnologia e *Il ramo d'oro* hanno contribuito a render possibile ciò che pareva impossibile solo pochi anni fa. Invece del metodo narrativo, possiamo ora usare il metodo mitico. Credo in tutta serietà che si tratti di un passo avanti per rendere il mondo moderno soggetto possibile dell'arte, nella direzione di quell'ordine e di quella forma che il signor Adlington tanto ardentemente desidera. E solo coloro che hanno conquistato la propria disciplina in segreto e senza ausili, in un mondo che offre ben poca assistenza a questo scopo, possono essere di qualche aiuto per far muovere oltre questi primi passi.

Ma una posizione affine risaltava già nel suo saggio del 1919, *Tradizione e talento individuale*: «avere senso storico significa essere consapevole non solo che il passato è passato, ma che è anche presente; il senso storico costringe a scrivere non solo con la sensazione fisica, presente nel sangue, di appartenere alla propria generazione, ma

anche con la coscienza che tutta la letteratura europea da Omero in avanti, e all'interno di essa tutta la letteratura del proprio paese, ha una sua esistenza simultanea e si struttura in un ordine simultaneo. Il possesso del senso storico, che è senso dell'atemporale come del temporale, e dell'atemporale e del temporale insieme: ecco quello che rende tradizionale uno scrittore. Ed è nello stesso tempo ciò che lo rende più acutamente consapevole del suo posto nel tempo, della sua contemporaneità». Tutti brandelli autocritici, questi, che sovente conflaiono nelle antologie a contrafforti sinergici di altri estratti poetici da *The waste land* (1922), per suffragare i processi artistici di Eliot, e sconfessare altrimenti le obiezioni rivoltegli, a suo tempo, da taluni secondo i quali il poemetto peccherebbe di troppa erudizione e cerebralismo, finendo per smorzarne o contaminarne la sensibilità poetica.

Fra le obiezioni mosse, in tempi più o meno finitimi a quello di Eliot, ai *Canti Orfici*¹, ma con fisionomia opposta, cioè di deficienza di un massiccio retroterra culturale e intellettuale, a differenza di quelle mosse al poeta inglese, vi sono superstiti anche ora: nonostante i molti *auctores* sollevati di peso dal corpus campaniano, adottati come fonti, la nomenclatura non è sufficiente a confutare la tesi della natura caotica, confusionaria ed attardata della cultura di Campana; non basta forse neppure a scacciare i detrattori l'evidente capacità di Campana di saper «scegliere bene i suoi modelli poetici e ideologici»², giacché, anche nei campanisti integerrimi, scorrendo le *Stanze* del Poliziano, o il *Giorno* del Parini e via andare, germina il sospetto che affiata il quesito: «Campana, come conoscevi bene Baudelaire e Nietzsche! Ma l'avrai letto per intero il *Giorno* del Parini?» Difficilissimo dire; semplicissimo, invece, per le tre corone del Primo Novecento, le tre G, il cui adiposo precipitato di scritti, anche teorici, plurimamente critici e teorici, acconsente di estrarre il facile sale teoretico per sapidare la loro materia poetica, gli *adiutores et fautores*, intrattenuti in incontri diretti, della loro preparazione culturale; così egualmente è per Eliot.

1. D'ora in poi sempre CO.

2. G. TURCHETTA (1985), in "Comunità", XXXIX, 1985, p.363.

Campana va trattato come Lucrezio; oltre che per le tangenze ipotizzate da Petrucciani³, per coercizione di interrogare una sola testimonianza edita dal poeta, *unus Livre*, in accezione mallarmeana, non molti altri documenti sparsi e lettere rispetto al latino, più un brulicame di teste confusionari.

L'opera va cercata *in opera*. Ovvero, è l'esegesi il metodo più inequivocabile d'indagine.

Allo stimatore che si domandava se Campana avesse letto il *Giorno*, per esempio, non è mai venuto in mente che le pingui matrone col ventaglio, le quali spesso invocano il passato lussuoso o giocano a carte, possono agire sotto l'*opulente matrona*, così per l'*ancella*, posante con grazia di cinedo, da *La notte* pariniana a *La Notte* campaniana. Si resta solo a stadi congetturali, anche perché il primo mediatore è il solito D'Annunzio. Si tratta invece di sviscerare certe idee-guida, certe citazioni letterarie, o di auscultare singoli versi all'inquadramento di certi scheletri ritmici, compresenti in altri poeti, per asportare il sostrato culturale del poema.

Le categorie di *simultaneità* e di *atemporalità* eliotiane, applicate alla linea del tempo della cultura, troverebbero ampia motivazione ne *La Notte* campaniana, ancorché, per ora, dilatate a dimensione universale: *e del tempo fu sospeso il corso*, cioè: «la legittima coscienza della platonicità, intemporalità delle cose che contempla» a detta di Contini⁴, ma questi era in errore asserendo, proprio per questo passo, l'eliminazione di «ogni sospetto di decorazione, di trascrizione da un quadro»: uno studioso di Campana, ha difatti scoperto inequivocabilmente che il marradese sta trascrivendo proprio da un quadro che ritrae Faenza, descrivendo un ponte che ai suoi tempi non c'era più e che poteva aver visto solo in quadri⁵. La scoperta dell'*ekfrasis* (genere teorizzato e praticato soprattutto in poeti neoplatonici bizantini), processo consueto nei CO, ci pone in una prospettiva ermeneutica nuova per la decifrazione del brano: Campana sta contemplando un quadro (e il

3. M. PETRUCCIANI, *Ipotesi per Dino Campana*, Sciascia, Caltanissetta, 1996, p. 47.

4. G. CONTINI (1937), *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino 1982, pp.16-17.

5. S. DREI, *Ricordo una vecchia tempera, Memorie figurative nella prima pagina dei Canti Orfici*, in "La Piè", anno LXXX, n.6, novembre-dicembre 2011, pp. 250-252.

sintagma *sullo sfondo* significa letteralmente «sullo sfondo del quadro»), ma si serve del predicato concettuale *ricordo* per avvio del novenario tronco, giacché il passato è assorbito nel presente mediante la funzione mnemonica, in un processo simultaneo giustificato dall'*epoké* temporale:

Ricordo una vecchia città, rossa di mura e turrata, arsa su la pianura sterminata nell'Agosto torrido, con il lontano refrigerio di colline verdi e molli sullo sfondo. Archi enormemente vuoti di ponti sul fiume impaludato in magre stagnazioni plumbee: sagome nere di zingari mobili e silenziose sulla riva: tra il barbaglio lontano di un canneto lontane forme ignude di adolescenti e il profilo e la barba giudaica di un vecchio: e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare e un canto, da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante: e del tempo fu sospeso il corso.

I CO si schiudono in analessi, con la prima persona, nel verbo *ricordo*, il quale potrebbe istaurare un ponte tra la 'rimembranza' leopardiana⁶ e le valenze mitiche della memoria (Mnemosyne), madre delle Muse, di Calliope, e quindi nonna di Orfeo: per l'epopea classica, poesia è *vas d'elezione* della memoria di un popolo; per Campana, lo è di memoria individuale, la cui esemplarità nondimeno si ripercuote sulla collettività, ma non già sulla collettività tutta: è voce di un popolo di 'iniziati', di contro al Vate per tutti, o ai letterati farisei come Papini e Soffici.

Il primo oggetto del *ricordo* è una «vecchia città», Faenza, «città di Lamone», «rossa di mura e turrata»: dal primo capoverso, Campana ci inganna, o meglio inganna i non-eletti, giacché sappiamo che non ricorda proprio nulla, anzi descrive una città che ha veduto in una tempera, come quella su muro di Romolo Liverani⁷. La prospettiva si apre a volo d'uccello (paragrafo 1), per poi discendere all'evento del singolo (paragrafo 2), dall'alto al basso, e il richiamo ai *Promessi Sposi*, i quali presentano d'esordio la medesima tecnica, non è fortuito se si

6. Del resto, *Canti Orfici* richiama già nel titolo i *Canti leopardiani*.

7. S. DREI, *Ricordo una vecchia tempera*, cit.

pensa l'avvio, come qui, in novenario. Che la città sia *vecchia*, oltretutto antica in sé, è un effetto mnemonico: è *vecchia* per colui che ricorda; *rossa di mura* è la prima spia di stile impressionistico, coniato forse su stilemi pascoliani: prima il colore, poi il suo oggetto; il terzo aggettivo della serie, *turrata*, è di probabile ascendenza carducciana, «stanno guardando le città turrate»⁸ e carducciana è tutta la patina stilistica del primo rigo. Fin qui, la cadenza metrica è dattilica: ma al di là della cadenza, l'epicità è suggerita dall'ombra del narratore, sottesa al passo: sembra di udire un vecchio che si mette a raccontare, e ricorda: piuttosto si dica un rapsodo. Se si ascolta con attenzione, pare addirittura di percepire una minuta assemblea che si stringe attorno ad esso; ma la suggestione finirebbe qui, se non evocasse il ricordo della 'vecchia' città di Troia, cinta di 'mura' e 'turrata'; e congetturamente: che quell'*arsa* alluda miticamente all'incendio troiano⁹, come la notazione cromatica, e che dunque *sterminata* abbia anche valenza bellica? C'è da rammentarsi se non altro dell'incipit odissiaco che richiama Troia distrutta, le sacre torri, e le città¹⁰, così come 'mura di Troia' è oramai proverbiale: anche 'vecchia', in questa visione, è giustificabile, e in fondo proprio l'Odissea, come qui, s'avvia in analessi: ma al di là delle supposizioni, è lecito chiedersi perché Campana, nell'*ekfrasis* faentina, parta dalle 'mura' e dalle 'torri', due tradizionali attributi figurativi di Troia, e connoti la città con vocaboli semanticamente ignei; in effetti, miticamente, Campana impersonerà spesso Odisseo¹¹: proprio ne *La Notte*, come ne *La Verna*, la struttura si snoderà nel dualismo 'viaggio' e 'ritorno', secondo il fulcro schematico dell'Odissea. Ma, più svelatamente, per il quadro di descrizione complessivo si è piuttosto pensato

8. G. CARDUCCI, *Miramar*, in *Odi barbare*, Libro I, v.10.

9. *Arsa Troia* come espressione, si trova, ad esempio, nell'*Odissea* di Pindemonte.

10. I. PINDEMONTI, *Odissea*, Libro I, vv.1-4: «Musa, quell'uom di multiforme ingegno / dimmi, che molto errò, poiché ebbe a terra / gittate d'Illion le sacre torri / che città vide molte».

11. In modo evidente, come si dirà avanti, in *Viaggio a Montevideo*. E comunque buona parte hanno i poemi omerici, almeno come modelli, per i CO.

ad alcune pagine di *Forse che sì forse che no*¹², nella visione di Mantova; benché altri adocchino piuttosto, dietro l'ambientazione palustre, e il carattere bizantino, Ravenna¹³. Proseguendo: «arsa sulla pianura sterminata nell'Agosto torrido» (e *torrido* include, per emanazione da *turrita*, le torri), dove *Agosto torrido* è conio dannunziano¹⁴; così l'elemento ellenico potrebbe essere mediato proprio dal D'Annunzio, da un passo della *Città morta*: «Quando salimmo a Micene per la prima volta io e mio fratello, due anni fa, era un pomeriggio d'agosto, ardentissimo. Tutta la pianura d'Argo, dietro di noi, era un lago di fiamma. Le montagne erano fulve e selvagge come leonesse», nel quale si scopre la stessa gradazione panoramica: città – pianura – colli. Anche la città dei CO, che si erge su *acqua morta*, è morta: somiglia alla descrizione di un impero decadente. Sembra comunque che anche Campana tenga in mente il fuoco durante la composizione: la *rossa città*, riflesso cromatico dell'*arsura* dell'*Agosto torrido*, mitigato dal *refrigerio*. La desolazione del quadro è calcata sulle doppie, sulle allitterazioni (*r, s*) e sulle sequenze di sillabe omofone (or-ro-ur-ur-ar-ur-er-or; o ancora: ta-tu-te-ta-to-to), quanto su omoteleuti (mura-pianura) e quasi-paranomasie (turrita-torrido); col *refrigerio*, invece, giungono anche le doppie liquide: (con il lontano refrigerio di colline verdi e molli sullo sfondo), con inclusione di *molli* in *colline*. Come detto, *sullo sfondo* può significare letteralmente «sullo sfondo del quadro descritto», ove appunto si stagliano le colline; peraltro, la distinzione nel rapporto fra *figura*, spesso espressionistica (e quindi visionario-allegorico), e *sfondo*, impressionistico (e quindi visivo-simbolista): acutamente Sanguineti distingueva l'impressionismo visivo di questa sezione dall'espressionismo visionario della prossima; tuttavia, come si scoprirà meglio in

12. S. GIOVANNUZZI, *Dino Campana, Il più lungo giorno*, Le Cariti editore, Firenze, 2004, p.25: «La vecchia città rossa di mura e turrita rammenta la visione di Mantova nelle pagine iniziali di *Forse che sì forse che no*, dove, non a caso, compaiono mura rossastre, torri quadrangolari, e inoltre stagni, pianure, paludi definiscono il paesaggio da cui emerge la città.»

13. D. CAMPANA, *Canti orfici e altre poesie*, a cura di Renato Martinoni, Einaudi, Torino, 2003, p.157.

14. Ad esempio *Maya*, sez. XVI: «...si matura al sole d'agosto. / Ben vi so, torridi giorni...», oppure: *luglio torrido*.

seguito, sono ravvisabili delle interferenze, per così dire, espressionistiche nel ritratto delle *sagome nere*, delle *forme ignude*, dai tratti marcati, come forti macchie di colore, sull'orizzonte impressionista: si potrebbe inferire che l'allegoresi si fa più ostica nel separare le figure allegoriche, con linee espressioniste, dallo sfondo simbolista, con linee impressioniste. *Refrigerio* è termine eminentemente petrarchesco; invece, per l'immagine delle *colline verdi e molli*, che danno soccorso refrigerante, bisogna forse ricorrere a Dante, seguendo Scorrano¹⁵:

e ora, lasso!, un gocciol d'acqua bramo.
Li ruscelletti che d'i verdi colli
del Casentin discendon giuso in Arno,
facendo i lor canali freddi e molli,
sempre mi stanno innanzi, e non indarno,
ché l'immagine lor vie più m'asciuga
che 'l male ond' io nel volto mi discarno¹⁶.

Dinanzi all'idropisia collinare, spiegata da quel *molli*, la città *arsa* necessita di apporto idrico; peraltro, se si disturba il Sommo per i colli, la mente corre subito, per la città, *rossa di mura e turrita*, alla città di Dite:

Questa palude che 'l gran puzzo spira
stringe dintorno la città dolente (...)
però che l'occhio m'avea tutto tratto
ver' l'alta a la cima rovente¹⁷

dietro la cui immagine si potrebbe ritrovare quella della prossima sezione: «io levai gli occhi alla torre barbara»; comunque, rossa è la città di Dite, cinta di mura e turrita, circondata dalla palude dello Stige dove si accalcano genti «fangose in quel pantano/ignude tutte»¹⁸:

15. L. SCORRANO, *Presenza verbale di Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Longo, Ravenna, 1994, pp. 86-87.

16. Inf., XXX, 63-69.

17. Inf., IX, 31-36.

18. Inf., VII, 109-111.

non è da escludere che le «forme ignude di adolescenti» nella palude figurino una realtà di dannazione; è perlopiù evidente, invece, che il quadro della città di Dite abbia agito immaginativamente sul poeta de *La Notte*. Ma tutto l'alone atmosferico di questa pagina, e de *La Notte*, è infernale. La Parigi infernale di Baudelaire convive con la città infernale di Dante; ed è così che s'apre la discesa di Orfeo-Campana agli inferi, alla ricerca di Euridice-Poesia. Ancora più nitida è la visione infernale de *La Notte* se si schematizza circa la strutturazione dei CO, tripartendola¹⁹, ovverosia con *La Notte*²⁰ (inferno: pena umana), *La Verna*²¹ (purgatorio: purificazione della salita) e *Pampa*²² (paradiso: stadio orfico di superomismo e liberazione); uno schema trinitario più limpido ne *Il più lungo giorno*, dove a ognuna di queste prose seguita un'appendice di poesie, che le riprende. Il modello dantesco è diafano: *La Notte*, tra il fuoco e l'ombra, sfodera i suoi dannati; la rappresentazione della Falterona, ne *La Verna*, somiglia al monte roccioso che si erge sulle acque del purgatorio; solo il paradiso dell'esperienza di *Pampa* è differente, cioè, come si vedrà in seguito, è un paradiso-falso, o meglio artificiale²³.

Quindi: *Archi enormemente vuoti di ponti*, anastrofe efficace, potenziata dall'avverbio pentasillabico, per tradurre la fisionomia scheletrica dei *ponti*, il vuoto enorme dei ponti, endecasillabo trocaico con dattilo in penultimo piede, somigliante ad *arsa su la pianura sterminata*, per impennata ritmica sulla *a*, con consonanze e assonanze ravvicinate (enormemente-ponti, vuoti di ponti), è altresì l'evocazione ekfrastica del «medievale Ponte delle Torri dalla caratteristica forma a schiena d'asino, con tre grandi arcate e due torri disposte asimmetricamente»,

19. Come fa Bonifazi: D. CAMPANA, *Canti Orfici e altre poesie*, a cura di N. BONIFAZI, Garzanti, Milano, 2004, p. 127.

20. In *Più lungo giorno* (d'ora in poi PGL), (1) *La notte mistica dell'amore e del dolore – Scorcì bizantini e morti cinematografiche*.

21. In PGL, (2) *Il mattino: il pellegrinaggio: le sorgenti*.

22. In PGL, preceduta da *Passeggiata in tram fino in America e ritorno*, (3) *Il viaggio e l'incidente*.

23. Non bisogna dimenticare che l'estasi e le allucinazioni di Campana sono ingenerate, dapprima, dall'assunzione del *mate*.

che varca «il fiume impaludato in magre stagnazioni plumbee», dove la labiale *m* allitterante amplifica il senso di impaludamento, per il quale si pensa, per via del successivo *sagome nere*, e della medesima presenza-rima *forme ignude-palude* in Campana, a un testo scapigliato:

...la campagna profonda,
Il tugurio, funerea macchia mediatonda,
E dei tronchi e dei rami le buie forme nude
Si specchian capofitte nella plumbea palude²⁴

Ciononostante, l'aggettivo *plumbeo* è fortemente carducciano; ad esempio: «E costeggiai il mare morto del medio evo, per entro le cui acque plumbee si scorgono ancora le mine delle città del passato: ei fiori azzurri della poesia romantica che velano lo sdrucchiolo delle rive non m'inebriarono di estenuazione»²⁵; e v'è anche ne *La Notte* di Campana un'aura medievale; per «fiume impaludato», invece, Scorrano²⁶ chiama in causa ancora Dante nella descrizione del Mincio: «non molto ha corso, ch'el trova una lama / ne la quale si distende e la 'mpaluda; / e suol di state talor esser grama»²⁷, ma anche il seguente «acqua morta» si trova nelle rime petrose di Dante²⁸: «e l'acqua morta si converte in vetro»; e sebbene verrebbe più congeniale pensare a un testo di Rimbaud, *Memoria*, che oltre ad alcune risonanze con questa prima sez. de *La Notte*, presenta l'espressione *eau morne* (V,33), attraverso il quale si potrebbe approfondire la connessione *mémoire-ricordo* per svelare, magari, una possibile lirica ispiratrice di questa sezione, il Dante petroso pare avere largo peso, quantunque sottile, su questi versi: oltre che alla suddetta *acqua morta* di *Io son venuto al punto de la rota*, è forse più lecito pensare, come fa Cudini²⁹, a *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* (vv.31-33):

24. G. CAMERANA, *Note morenti*, in *Versi*, Lampi di Stampa, Milano, 2003, p. 61.

25. G. CARDUCCI, *Prose scelte*, a c. di E. PASQUINI, BUR, Milano, 2007.

26. L. SCORRANO, *Presenza verbale di Dante nella letteratura del Novecento*, cit., p. 87.

27. Inf XX, 78-81.

28. DANTE, *Rime*, 43, 60.

29. *Materiali per Dino Campana*, Maria Pacini Pazzi Editore, Lucca 1986, p. 73.

Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli,
prima che questo legno molle e verde
s'infiammi

che al di là dei lessemi congruenti, oscilla sui colli in lontananza, sul verde-refrigerio contro l'arsura, e sulla pietra, che è l'elemento primo, fra mura e torri, con cui viene messa in scena Faenza; ma non solo: la caratterizzazione allitterante, in suoni aspri, di tutta la sezione, porta a denotare un ambiente duro; così espressionistici sono i tratti che dipingono i personaggi, tratti neri, filiformi, fino al dato realistico, nel contesto, della *barba* del *vecchio*; tutte spie, queste, che accostano allo stile petroso di Dante quello di Campana³⁰, interessato all'asprezza del territorio, nell'incipit de *La Notte*; estremizzando, si potrebbe ingiungere un parallelo fra la donna *petra* e la donna che Campana insegue per tutta *La Notte*³¹. E infine, per le risonanze letterali, per il panorama arido, arso e scheletrico, petroso-acuminato, ma coi *colli verdi* di sfondo, e *l'acqua morta*, la palude, che lo traversa, per le ombre stilizzate, per i fonemi aspri, secchi, non è estremismo parlare di genere petroso per questa sezione.

Dopo la città, le colline, gli archi di ponti, il fiume, dopo il rosso, il verde, il plumbeo, vengono, col nero, le prime forme umane: «sagome nere di zingari mobili e silenziose sulla riva», dentro cui si potrebbe scorgere un endecasillabo sdrucchiolo dattilico più un novenario divisi dalla coordinazione: gli zingari sono visti in lontananza, per cui se ne distinguono solo i neri tratti fisionomici: questi zingari, come spettri, si affaccendano silenziosamente sulla riva del fiume palustre: sono costoro, dopo Guglielmo II, i primi personaggi dei CO: dopo la solennità di quella dedica «a Guglielmo II imperatore dei Germani», il

30. Non sarebbe del tutto infruttuoso comparare la peculiarità delle liriche petrose di Dante, che il più delle volte si organizzano per *rime equivoche*, con quella della lirica campaniana, che fa molto spesso della rima equivoca uno statuto.

31. Forse è azzardo: ma il passo nella sez. 2, che dice: *all'ombra delle modeste navate, io stringevo Lei, dalle carni rosee...* esprime un gesto di possesso, quasi di violenza carnale, associabile, oltretutto per l'ombra, ai gesti petrosi nei confronti della donna del Dante vendicativo.

poema si apre, nella palude, fra le larve oscure degli zingari che si muovono in silenzio: fra l'imperatore dei Germani, per meglio dire, metaforicamente, imperatore dei *tipi morali superiori*, gli eletti, i puri, e gli ultimi della civiltà, gli zingari, prende avvio la poesia pura dei CO. Così l'ultimo Germano, l'eletto, il poeta suddito dell'imperatore degli eletti, riparte dagli ultimi, gli abietti, le sagome umane della palude. Ed è Campana, il cantore dell'imperatore degli eletti, l'aedo che rammenta, che descrive *l'empire à la fin de la décadence*, una città scheletrica, che allude tra le mura e le torri al suo antico splendore, ora impaludata, dove si avvicendano mute ombre umane filiformi, gli ultimi. «Tra il barbaglio lontano di un canneto», endecasillabo, che oltre ad assonanze interne (*barbaglio lontano*) potrebbe altresì contenere il fulcro emanatore, qui nell'incipit dei CO, del termine *barbaro*, tanto caro alla poetica campaniana: del resto, etimologicamente, *barbaglio* viene da *barbagliare*, che significa anche balbettare, così come il seguente *barba* è correlato a *barbaro*, il balbettante straniero rispetto ai greci, che si pensava, per rudezza, non si rasasse. Naturalmente, dietro *barbaro* v'è l'apporto carducciano delle *Odi*; ancorché, in fondo, Campana si stimi barbaro, cioè straniero (per indole, per intelletto), in mezzo agli italiani, quale ultimo Germano superiore in Italia. D'altronde l'aspetto barbarico, cioè straniero, del poeta marradese coincide spesso con l'aspetto germanico, l'elemento nordico impiantato in ambiente latino. Essendo *barbaglio*, *barba* e *barbara* vocaboli ravvicinati, nelle prime due sez. de *La Notte*, secondo un processo stilistico tipico nei CO che direi di emanazione fonica, per il quale si costruisce talora il discorso, l'esegesi non esclude che vi sia connessione profonda tra di essi.

Attraverso il *lontano* sprazzo di luce balbettante, improvviso che filtra dal *canneto* palustre, trapelano «forme ignude di adolescenti e il profilo e la barba giudaica di un vecchio»: adolescenza e anzianità in un unico ritratto; che la tecnica sia impressionista, si desume dall'occhio dell'osservatore, che procede lungo la luce intermittente del *canneto*, la quale si ferma sulle *forme* indistinte, poi su di un *profilo* e poi scopre nel *profilo* la barba di un vecchio; il polisindeto rende l'idea della focalizzazione: è come se la macchina da presa si infiltrasse tra le canne lucenti, per scovare o riconoscere una figura fissa nel

magma mosso delle *sagome* e forme *nera*. Per «la barba giudaica di un vecchio», Silvio Ramat³² richiama alla memoria Baudelaire:

ed ecco vidi un vecchio
 (...)

 La barba s'aguzzava come quella di Giuda

ma si potrebbe invocare la lirica anche per la sua rappresentazione cittadina. Sorprende comunque la definizione di *giudaica*: si potrebbe ipotizzare proprio una messa a punto circa la differenza tra razza superiore germanica, che appunto esclude zingari e giudei, e il *tipo morale superiore* germanico, che incarna una superiorità di razza intellettuale anziché genetica; differenza che forse la dedica a Guglielmo II poteva ovviare. Al di là delle congetture, la poesia pura dei CO sorge dalle sagome scheletriche di un'umanità emarginata, esclusa; e in questo senso è decadente, sebbene proprio per la sua *purezza*, che vuole sfiorare l'assoluto, trascenda il decadentismo. Ancora Silvio Ramat³³ sottolinea «l'influsso di fonti iconografiche plastiche o pittoriche: qui michelangiolesche, soprattutto quelle lontane forme ignude di adolescenti che presuppongono una memoria così della Cappella Sistina come del Tondo Doni»; ma si è spesso fatto il nome di De Chirico per questa sezione, per la rappresentazione scheletrica dell'ambiente. Né mai meglio che qui vale la definizione di Campana stesso: «panorama scheletrico di città», dove in effetti elementi, oggetti e persone sono quasi stilizzati, anche per via di termini quali *mura*, *turrita*, *archi vuoti*, *ponti*, *magre*, *sagome*, *canneto*, *forme ignude*, *profilo*... nella grafia fili-forme di questa sezione, nella sua ossificazione. Ritmicamente, «e la barba giudaica di un vecchio» immette in un andamento dattilico (decasillabo) spezzato dai giambi seguenti, i quali rendono l'improvviso dell'evento: «e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare e un canto», in cui la forte assonanza *tratto-canto*, per la quale si potrebbe

32. D. CAMPANA, *Opere e contributi*, a cura di ENRICO FALQUI, Vallecchi, Firenze, 1973, p. 103.

33. *Ibidem*.

scorgere un metro del tipo trisillabo + endecasillabo sdrucchiolo + trisillabo, accentua l'ouverture melodica, con ripresa del tema e qualificazione, o meglio *variatio* qualificante, nel successivo «da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante». Le figure umane sono disposte così: zingari-adolescenti-vecchio-zingare, in una sequela che abbraccia l'arco delle generazioni e dei generi umani; mentre, se si dovesse configurare la rappresentazione grafica del tutto, si direbbe: l'occhio parte dalla *città* e dalla *pianura* sulla quale è posta, poi si allarga all'orizzonte dei *colli*, quindi si avvicina agli *archi dei ponti* e si focalizza sul *fiume*, sulla cui *riva* intravede *sagome* di *zingari*, si restringe, quindi, tra il *canneto* sulla riva, individuando degli *adolescenti*, e poi ancor più fino a discernere «la barba giudaica di un vecchio»; ma d'un tratto il cammino dell'occhio si interrompe per il sopraggiungere di un *canto*, che non è l'occhio a capire di chi sia: è l'orecchio, che interpretando la femminilità del canto, assegna alle zingare quello che l'occhio ha visto, cioè gli zingari. In altro modo, l'occhio-ricordo, come presa cinematografica, si spezza con l'entrata della *nenia*, la quale elimina lo stesso ricordo, proiettando il poeta, nel secondo paragrafo, dentro lo stesso ricordo; il cui occhio, adesso, non è più di osservatore dall'alto, ma di personaggio dal basso: «io levai gli occhi [...]». Ma di questo procedimento si dirà oltre.

Si potrebbe istaurare un parallelo fra l'acqua vivificante, e purgatrice, de La *Verna*, dove tra l'altro v'è un coro, anche lì femminile, che alza un canto, e quest'«acqua morta», dal cui mezzo è proprio come se emergessero «le zingare e un canto», evidentemente dissociate per endiadi, poiché il canto è senz'altro delle zingare; ma invero si assolutizza, divenendo «nenia primordiale», e dunque una sorta di canto universale, ma monotono, che sale dai primordi abietti dell'umanità palustre. La *palude* è *afona*, come *senzios* erano gli *zingari*: dal silenzio afoso della palude s'eleva un canto femminile, o meglio una «nenia primordiale monotona e irritante»: la primordialità della *nenia* è lo stadio embrionale della poesia pura, nel suo cammino verso l'arché; *monotona*, cioè sia tediosa, sia mono-tona, a un solo tono; *irritante*, che disturba l'udito, lo ferisce, fino a comportare una sospensione psicologica, un estraniamento dalla realtà, verso l'intemporalità. Ma *nenia*

è strettamente, nel mondo latino, *Naenia*, dea minore dei canti funebri, anzi sovente identificata con la dea della morte. Un lamento funebre spesso accompagnato dalla cupa tibia, innalzato dai cori femminili delle prefiche dinanzi al sepolcro. Non è gratuito ricorrere a Schiller come archetipo, il quale compone un'elegia dal titolo *Nenia*, in risposta a una di Goethe, *Mnemosyne*, utilizzando come prima imago di *nenia* proprio il lamento funebre di Orfeo per la morte di Euridice: ed è, allegoricamente, il lamento funebre-*nenia* di Orfeo, per la morte di Euridice, che inizia Campana alla discesa agli inferi per la ricerca della sua Euridice-Poesia. Sembra addirittura che Campana assuma, a capo della sezione, la virtù della *Mnemosyne* goethiana che scampa all'Ade per mezzo della poesia-ricordo, quanto assume, a coda della sezione, la virtù della *Nenia* schilleriana che introduce all'Ade per mezzo della poesia-lamento. Se invece si vogliono scovare echi più puntuali, bisognerà riportare alcune quartine di Carlo Chiaves:

Che hanno sentito la mamma
Cantare al bimbo inquieto
La *nenia* monotona e stanca³⁴

ove, se davvero la citazione è puntuale, si potrebbe distinguere qualcosa di *nenia* materna nella *nenia* campaniana: certamente, l'attributo *primordiale* può servire in questo senso; certamente, il canto che riporta alla pubertà, dentro la rimembranza, Campana, può avere un che di una *ninna-nanna* materna: tale interpretazione potrebbe piacere moltissimo, ad esempio, agli psicologi di Campana, che leggono in molti luoghi dei CO delle interferenze psichiche dovute al ruolo della madre nella vita del poeta. Quanto all'esegesi, datoché la prospettiva di questa sezione è duplice, ovvero sia psichica, emanata da quell'*inconsciamente*, sia 'mitica', per il viaggio di Orfeo agli inferi, racchiude facilmente, sotto l'unica lettera, entrambi i livelli di significato: anzi, ritiene che questa sia la via giusta, essendo lo stesso Campana ad avvertire, nella lettera, di scindere il mito psicologico da quello letterario.

34. C. Chiaves, *Fra le ceneri*, vv. 31-33, http://it.wikisource.org/wiki/Fra_le_ceneri (consultato il 4 maggio 2014).

Il poeta dunque ricorda, contemplando una tempera di Faenza antica e trasfigura quella città in città infernale, Dite, Parigi, Troia arsa o Babilonia distrutta. Una città ne riassume altre: la Mantova dannunziana, la città morta, la Ravenna bizantina o Bisanzio stessa. L'occhio dall'ampiezza si concentra al particolare mettendo in moto le forme che vede, come se si trattasse di uno schermo più che di una tempera, e la penna ritrae in una prosa poetica, aggettivale, musicale, il panorama con stile petroso dantesco, saccheggiando nel lessico i suoi contemporanei Carducci e D'Annunzio; poi d'improvviso una *nenia* rompe la calata dell'occhio e sospende il tempo, platonicamente, iniziando il poeta al ritorno eterno, e immergendolo ora nell'Es del ricordo, dentro la tempera-schermo; in un'altra scena, con tecnica cinematografica. Il passaggio in poche righe, dal *turrita* alla *torre*, implica tutto questo, e altro.

Nel processo mitico, che depone sulla stessa superficie (a questo concorre anche la punteggiatura) esperienze temporali-spaziali differenti, tutto si somma in esperienza univoca, tanto in quanto il poeta marradese è aedo di *Ilion combusta*, viandante nell'inferno come Dante e Orfeo, *maudit* nella caotica città moderna. Ma questo metodo mitico, che convoglia in *una* figura racconti lontani, benché si faccia talora prestare il lessico delle tre corone novecentesche, è estraneo alla medesima triade; quando la triade evoca un mito, evoca *quel* mito, pur identificandovisi, e lo fa scopertamente, anzi il più delle volte ne fa sfoggio. In Campana, tutto è camuffato e i miti correlabili sono contratti in un unico *mythos*, che è realtà nel canto del poeta. Campana si innesta nella tradizione poetica della terna, a lui pressoché coeva, ma la stravolge in seno al principio mitico.