

Stefano Drei

“Ricordo una vecchia tempera”

Memorie figurative nella prima pagina dei *Canti Orfici*

(pubblicato in *La Piē*, anno LXXX, n.6, novembre-dicembre 2011, pp.250-252.



Romolo Liverani, *Il Ponte delle Torri* . Tempera su muro. Faenza, casa privata.

Intervenendo brillantemente qualche anno fa sull’interminabile dilemma Campana visivo / Campana visionario, Edoardo Sanguineti prendeva come campione l’esordio dei *Canti Orfici* ed individuava nel passaggio dal primo al secondo capitolo un’improvvisa impennata, uno «sgangheramento [...] del tempo e dello spazio» che travalicava i limiti dell’oggetto veduto, del paesaggio, per approdare ad un espressionismo visionario¹. È qui necessario riportare il testo: chiedendo scusa ai campaniani più devoti, che lo sanno a memoria.

1. Ricordo una vecchia città, rossa di mura e turrita, arsa su la pianura sterminata nell’Agosto torrido, con il lontano refrigerio di colline verdi e molli sullo sfondo. Archi enormemente

¹ E. Sanguineti, *Testimonianza di un lettore*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, a cura di A.R. Gentilini, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 51-62, p. 61.

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 nenìa primordiale monotona e irritante: e del tempo fu sospeso il corso.

2. Inconsciamente io levai gli occhi alla torre barbara che dominava il viale lunghissimo dei platani. Sopra il silenzio fatto intenso essa riviveva il suo mito lontano e selvaggio: mentre per visioni lontane, per sensazioni oscure e violente un altro mito, anch'esso mistico e selvaggio mi ricorreva a tratti alla mente. Laggiù avevano tratto le lunghe vesti mollemente verso lo splendore vago della porta le passeggiatrici, le antiche: la campagna intorpida allora nella rete dei canali: fanciulle dalle acconciature agili, dai profili di medaglia, sparivano a tratti sui carrettini dietro gli svolti verdi. Un tocco di campana argentino e dolce di lontananza: la Sera: nella chiesetta solitaria, all'ombra delle modeste navate, io stringevo Lei, dalle carni rosee e dagli accesi occhi fuggitivi: anni ed anni ed anni fondevano nella dolcezza trionfale del ricordo².

Semplificando: Campana sarebbe «visivo» nel primo capitolo e «visionario» nel secondo. Lo «sgangheramento» sarebbe determinato, secondo Sanguineti, dalla nenìa delle zingare in chiusura del primo capitolo; dunque, dall'intrusione di un elemento acustico.

Eppure il lettore percepisce che l'incipit bipartito obbedisce innanzitutto ad esigenze narrative: prima viene introdotto un panorama della città (Faenza!) caratterizzato soprattutto dall'ampiezza delle inquadrature, poi entra in scena il protagonista e l'obiettivo si restringe sui luoghi adiacenti a Porta Montanara, i primi che si presentano al marradese sceso in città: la macchina da presa ora segue il suo sguardo. «Cinematografia sentimentale» è il primo titolo abbozzato. Restrингendosi lo spazio, anche il tempo si verrà determinando: è il tempo della adolescenza del poeta, come il terzo capitolo dirà esplicitamente. L'espressione «del tempo fu sospeso il corso» non deve trarre in inganno.

Nulla di particolarmente nuovo, finora. Accadeva qualcosa di simile quando, dopo la descrizione a volo d'uccello di «quel ramo dal lago di Como», entrava in scena «per una di quelle stradicciole» il primo personaggio: il campo si restringeva, si fissava una data e la vicenda si metteva in moto. Mutatis mutandis, però: il mutamento più importante consiste nel fatto che in Campana alla storia si sostituisce il mito: sia la descrizione della città, sia la vicenda del protagonista si proiettano su sfondi arcaici, si caricano di risonanze, richiamano, anzi convocano imperiosamente sulla scena archetipi remoti.

Non è sfuggito ai commentatori il ruolo che nel procedimento mitopoietico svolgono le arti figurative. Per le «lontane forme ignude di adolescenti», Silvio Ramat citava il michelangiolesco Tondo Doni³; ci sembra d'obbligo citare per le «acconciature agili», i «profili da medaglia» ed i «carrettini» il doppio ritratto dei duchi di Urbino, opera di Piero della Francesca, conservato anch'esso agli Uffizi, che non a caso ha sullo sfondo, almeno secondo alcune interpretazioni, un paesaggio romagnolo.

Ma se rileggiamo con attenzione la descrizione contenuta nelle prime righe, troviamo anche lì suggestioni provenienti dalle arti figurative. Che la «vecchia città» sia Faenza, lo sappiamo da Campana stesso che lo disse a Pariani: altrimenti dovremmo aspettare il secondo capitolo per scoprirla da noi. Quello che vogliamo qui sostenere è che si tratta di una Faenza mitica che si è depositata nell'immaginario di Dino attraverso l'osservazione di un dipinto, o di più dipinti. Primo indizio: che panorama della città è quello che ci viene proposto in queste righe? Con le colline sullo sfondo non è certo quello che appare al marradese che da quelle colline discende. Per inquadrare mura, fiume, ponte, colline, è necessario guardare la

² D. Campana, *Canti Orfici*, Introduzione e commento di Fiorenza Ceragioli, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1989, pp. 83-84.

³ D. Campana, *Opere e contributi*, a cura di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1973, vol. 1, p. 183.

città da nord a sud, posizionarsi a valle del decumano, sull'argine del Lamone: la posizione prediletta dei pittori paesaggisti, alberi permettendo.

Il secondo indizio, che poi è una prova, richiede un'argomentazione più complessa. Campana evoca «archi enormemente vuoti di ponti». Ai suoi tempi, a Faenza c'erano tre ponti sul Lamone. Due erano ad una arcata, ma erano periferici e di costruzione piuttosto recente: non appartenevano quindi alla «vecchia città»: il Ponte Rosso, sulla strada di Modigliana, ed il ponte della ferrovia. Ancor meno corrispondeva alla descrizione dei *Canti Orfici* l'unico ponte «gettato dalla città al sobborgo»⁴, cioè al Borgo Durbocco, o «Borgo» tout-court per i faentini, passaggio obbligato per chi attraversava Faenza percorrendo la via Emilia. Non aveva arcate, era un ponte ingegneristico di metallo, ma era sorto sulle rovine di un monumento assai più antico e suggestivo: il medievale Ponte delle Torri dalla caratteristica forma a schiena d'asino, con tre grandi arcate e due torri disposte asimmetricamente: una vicino al culmine, l'altra all'estremità ovest, a presidiarne l'intersezione con le mura cittadine nel cui sistema difensivo in origine si integrava senza soluzione di continuità. Talmente importante era questo ponte per i faentini da essere usato come simbolo della città stessa, più dello stesso Duomo rinascimentale. Ad esempio, in numerosissimi quadretti devozionali, ai piedi della Madonna delle Grazie, patrona di Faenza, o alle spalle di una donna inginocchiata che la invoca, appare il ponte stilizzato, emblema e sineddoche della città. Direbbe un pubblicitario che il Ponte delle Torri era il logo di Faenza. Ora i faentini lo conoscono soprattutto come stemma del Rione Bianco, anche se un risveglio di interesse collettivo è stato determinato dagli scavi che, approfittando della siccità, sono stati compiuti fra settembre ed ottobre 2011 nell'alveo disseccato ed hanno portato ad importanti ritrovamenti di epoca romana, ascrivibili con tutta probabilità ad un ponte preesistente a quello medievale..

Per la città fu un evento traumatico il crollo di un pilone e della torre centrale, determinato dall'alluvione del settembre 1842. Una sofferta decisione del Consiglio Comunale fece poi abbattere precauzionalmente quanto rimaneva. Del trauma abbiamo testimonianza nelle cronache dell'epoca e più ancora nelle opere del pittore e scenografo faentino Romolo Liverani (1809-1872) che ritrasse tante volte il ponte, prima integro, poi lesionato. A Liverani si sono rifatti gli artisti che, anche in pieno '900, hanno dipinto il monumento senza averlo mai potuto vedere. È dunque questo il ponte che Campana rievoca. Anzi, ai suoi mattoni e alle sue torri anticamente saldate con la cerchia muraria egli allude fin dalla prima riga, quando definisce la città «rossa di mura e turrita». Solo questo ponte, probabilmente, benché usi il plurale: un plurale spiegabile con la serialità delle immagini che lo riproducevano, con l'aura mitica del passo ed anche con esigenze stilistiche: il sintagma «archi enormemente vuoti di ponti», se si volgesse al singolare il secondo sostantivo, non reggerebbe più: si dovrebbe riscrivere la frase o comunque stravolgerne l'andamento ritmico, a cui Campana è attentissimo.

Dino Campana ebbe forse occasione a Faenza di ascoltare qualche vecchio che rimpiangeva il Ponte delle Torri. Ma più occasioni ebbe certamente di vederlo ritratto. Si è accennato alle immagini devozionali, solitamente terrecotte o ceramiche collocate sopra i portoni delle case del centro: non tutte si sono salvate dalle distruzioni belliche ed ai suoi tempi erano certamente più numerose. Circolavano anche cartoline illustrate che erroneamente lo qualificavano come «romano». Nel Duomo, il ponte appariva in un affresco settecentesco (ora anche in una tela novecentesca: il mito resiste). Ancora, lo si poteva vedere negli album di Liverani conservati in biblioteca e in pinacoteca: due luoghi che Campana frequentò, o visitò.

Di un'ulteriore conferma siamo debitori alla cortesia di Giuseppe Collina, nipote di quel Giovanni Collina che ospitò tante volte l'amico Dino. I Collina possiedono ancora due quadretti di Liverani che ritraggono il ponte ed almeno uno dei due si trovava certamente nella casa di via Bondiolo già negli anni in cui Campana la frequentò.

In questo elenco, certamente incompleto, c'è qualche raffigurazione in cui il ponte si inserisce in un paesaggio che corrisponde alla descrizione dei *Canti Orfici*, tanto da fare pensare che essa costituisca il modello, o il modello prevalente della pagina scritta? Nei quadri di casa Collina, la prospettiva non corri-

⁴ D. Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 89. Cap. XI. L'ambientazione faentina dell'episodio, pur contestata, ci sembra sempre la più probabile, confermata com'è da vari indizi fra cui appunto la ripresa di termini della prima pagina..

sponde: il ponte è inquadrato in direzione est. Nei disegni della biblioteca e della pinacoteca sono presenti tutte le prospettive, compresa quella verso sud, con le colline sullo sfondo, ma mancano i colori della pagina campaniana (rosso, verde, plumbeo). I colori ci sono in una tela della pinacoteca, allora in prestito a qualche ufficio comunale; in essa però mancano le colline sullo sfondo. Fra i dipinti che abbiamo esaminato, quello che sembra più aderente al testo si trova nel centralissimo vicolo Bertolazzi, a cento metri dal Liceo Torricelli frequentato da Dino. L'edificio che lo ospita è quattrocentesco; ora è una casa privata, all'inizio del secolo scorso vi avevano sede gli uffici della Società Elettrica. Si tratta di una tempera su muro, sempre di Romolo Liverani, restaurata di recente. La riproduciamo qui, avvertendo che fa parte di un ciclo, in cui il ponte viene ritratto da diversi punti di vista, prima e dopo il crollo.

Gli elementi nominati nelle prime righe dei *Canti Orfici* ci sono tutti, almeno fino agli «zingari» in cui Campana trasfigura le figurine umane del dipinto e che condividono con le «passeggiatrici» del secondo capoverso un paradigma di erranza e marginalità sociale ben caro al poeta. Sono gli stessi anche i colori: in particolare spicca quella dominante rossa che in Campana diventerà la nota specifica della città di Faenza.

Non è certo che Campana conoscesse questo dipinto e che da esso abbia preso ispirazione; è però certo che ne conobbe alcuni tanto simili da potere essere considerati come delle vere e proprie repliche di questo. Va però precisato che, anche una volta stabilito che Campana si ispira a un dipinto, non siamo autorizzati a farne per questo un poeta «visivo», con l'accezione negativa che il termine ha, forse indebitamente, assunto. Che all'origine della poesia di Campana ci sia sempre un'esperienza reale, biografica, è noto: il fatto che qui l'esperienza consista nell'osservazione di un dipinto, anziché di un paesaggio naturale, non depone certo a suo sfavore. Ciò che è specifico di Campana e ci proibisce di rinchiuderlo negli angusti limiti del vedutista è la sua capacità, di dilatare a mito l'esperienza, anzi il «ricordo», per usare il termine che apre e chiude il passo sopra citato: un ricordo che, come è stato autorevolmente detto, «è autobiografico e insieme mitico-misteriosofico»⁵. In questo procedimento, ha un ruolo importante l'arte, che è vissuta come il luogo privilegiato in cui si deposita il mito, in cui si trasmettono gli archetipi. Ciò spiega i frequentissimi riferimenti di Campana alle arti figurative. Talora sono riferimenti esplicativi, talora nascosti; talora hanno per oggetto capolavori celeberrimi, talora opere semisconosciute, o di una celebrità tutta locale.

Così accade fin dalla prima pagina, che contiene allusioni nascoste a due fra i più celebri capolavori degli Uffizi. Ma la prima opera d'arte evocata nei *Canti Orfici* si trova forse, più modestamente, nella vecchia sede della Società Elettrica di Faenza: è una tempera su muro di Romolo Liverani.

Stefano Drei

Ringrazio della preziosa collaborazione Elena Bosi, Claudio Casadio, Giuseppe Collina, Pier Giorgio Gualdrini, Marcella Vitali.

⁵ N. Bonifazi, *Dino Campana. La storia segreta e la tragica poesia*, Ravenna, Longo Editore, 2007, p. 98.