

Orfeo, Ofelia e una piazza **(con un'ipotesi sul titolo dei *Canti Orfici*)**

Stefano Drei

«Orfici? Perché? La parola non ci parve chiara»¹. Federico Ravagli e gli amici bolognesi di Dino Campana erano perplessi. All'interno dei *Canti Orfici* il nome del mitico cantore non compare mai e non compare nemmeno alcun esplicito riferimento alla sua vicenda. Orfeo è assente anche dal *Più lungo giorno* e dalle altre carte campaniane anteriori al capolavoro: certi indizi fanno supporre che la scelta del titolo sia intervenuta tardi, quando il libro era già quasi ultimato. Non si vuol dire con questo che si tratti di scelta immotivata: Ravagli, forse indirizzato dallo stesso Dino, ne individuava la fonte ne *I grandi iniziati* di Édouard Schuré; una fonte su cui poi sono tornati in molti.

Nessuno, a quanto ci risulta, ha invece evidenziato l'assonanza fra il nome del cantore Orfeo e il nome di un personaggio femminile, Ofelia, che nell'opera ricorre ben quattro volte. Solo Manuelita, fra i nomi propri, ha una frequenza superiore. Ma Manuelita è un vocativo ripetuto, un'anafora le cui occorrenze sono concentrate tutte in una pagina; Ofelia ricorre in luoghi diversi e con distinte connotazioni.

Certo, non si nomina Ofelia senza evocare l'*Amleto* e per ognuna delle quattro occorrenze i commentatori hanno tentato diligentemente di individuare nella tragedia shakespeariana un aggancio, una spiegazione: a costo compiere vere e proprie arrampicate sugli specchi. Particolarmente arduo è raccordare all'*Amleto* la seconda occorrenza del nome, nella prosa *Faenza*:

*Ofelia la mia ostessa è pallida e le lunghe ciglia le frangiano appena gli occhi: il suo viso è classico e insieme avventuroso. Osservo che ha le labbra morse: dello spagnolo, della dolcezza italiana: e insieme: il ricordo, il riflesso: dell'antica gioventù latina. Ascolto i discorsi. La vita ha qui un forte senso naturalistico. Come in Spagna. Felicità di vivere in un paese senza filosofia*².

Nel *Taccuinetto faentino*, che testimonia lo stadio embrionale del passo in questione, leggiamo:

*Non so perché le ostesse mi ricordano Ofelia: è pallida e le ciglia nere bene le segnano gli occhi. Il viso avventuroso e classico dalle labbra morse. Pure c'è sopra un tipo spagnolo con una dolcezza tutta italiana*³.

In Shakespeare manca qualsiasi descrizione fisica di Ofelia⁴. Come può dunque venire in mente a Campana di attribuire all'infelice fanciulla danese un così spiccata caratterizzazione mediterranea, anzi di fare di lei un paradigma di latinità? E per quale bizzarro motivo le ostesse in generale farebbero venire in mente a Campana la promessa sposa di Amleto? Poco più avanti, Campana, in un appunto riferibile alla piazza di Faenza, parla di una piazza *shakespeariana*⁵ (forse nel senso di teatrale, scenografica) e ciò parrebbe fornire un filo per la comprensione, ma è un filo ben esile.

¹ F. RAVAGLI, *Dino Campana e i goliardi del suo tempo*, Bologna, Clueb, 2002, p. 114. Prima edizione Firenze, Marzocco, 1942.

² D. CAMPANA, *Canti Orfici*, Introduzione e commento di Fiorenza Ceragioli, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1989, p. 156.

³ D. CAMPANA, *Taccuini*, Edizione critica e commento di Fiorenza Ceragioli, Pisa, Scuola normale superiore, 1990, p. 307.

⁴ Il pallore di Ofelia è però in Rimbaud (*Ophelie*, v. 17), che a sua volta l'ha mutuato dalle arti figurative.

⁵ D. CAMPANA, *Taccuini*, cit., p.319.



L'ostessa Ofelia Cimatti (seconda da sinistra) con camerieri e avventori davanti alla porta della nuova Osteria della Mosca in piazza Biffi (ora piazza Martiri della Libertà). Anno 1940 circa: sono trascorsi quasi trent'anni da quando Dino Campana l'ha evocata nei Canti Orfici. [Proprietà Sergio Montanari.]

La risposta è però semplice: a Faenza esisteva veramente un'ostessa con quei tratti somatici e si chiamava veramente Ofelia. Ofelia Cimatti (Faenza, 1887-1967) gestiva insieme al marito Angelo Melandri, sposato nel 1913, l'Osteria della Mosca, all'inizio di via Beccherie, dove sbocca il Voltone del Podestà. La rarità del nome e l'ubicazione dell'osteria non consentono dubbi sull'identificazione. Ci conforta anche la testimonianza di una lontana parente, la professoressa Rosanna Ceccoli, che ricorda di avere sentito dire dalla propria madre: «Ofelia da giovane era bella, tanto che un famoso poeta la cantò». A Pariani Campana

dirà tanti anni dopo: «l'ostessa mi sembra di averla incontrata»⁶. La frase del *Taccuinetto* va quindi interpretata nel senso che le altre ostesse (ad esempio l'ostessa bolognese, quella dal «guarnello») gli ricordano la *sua* ostessa faentina, Ofelia. Ed è possibile che anche in altre occorrenze Campana si riferisca a lei e che la suggestione shakespeariana sia innescata dal nome: non viceversa.

Nella foto che il nipote Sergio Montanari ci ha gentilmente procurato (speriamo che possa trovarne di più pertinenti cronologicamente), nonna Ofelia sorride più che cinquantenne sulla porta dell'osteria: siamo davanti alla nuova sede, a poche decine di metri della precedente, demolita dagli sventramenti del 1938. Se la piazza Vittorio Emanuele II (ora piazza del Popolo) è uno *scenario shakespeariano*, l'osteria di Ofelia, si trovava subito dietro le quinte dello scenario, da cui la separava il portico del Podestà. Poco più avanti, nel *Taccuinetto faentino* si legge:

*Qua la pescatrice povera trae il velo sulle spalle. Il velo nero e tenue fitto di neri punti. Passa nella piazza viva di archi potenti che termina nel segno barocco della grossa torre barocca. Pare un caffè concerto dalla loggia grande dove sono seduto la piazza.*⁷

Osteria di Ofelia, pescatrice povera (proveniente, si presume, da via delle Pescherie), torre «barocca» sono tre elementi che convergono verso il portico del Podestà. Mutata la successione, passeranno dal *Taccuinetto faentino* al *Fascicolo marradese* e quindi ai *Canti Orfici*. Ma qual è la *loggia grande* dove il poeta è seduto a godersi la prospettiva scenica e a prendere appunti nel suo taccuino? Con tutta probabilità si tratta del portico che si pone in diagonale rispetto a quello del Podestà, offrendone una visione di scorcio: «l'angolatura cara a Campana», secondo Fiorenza Ceragioli⁸. Veramente, dei tre portici che decorano la piazza, anzi le due piazze faentine, questo è il più breve, ma ha le campate nettamente più ampie: ciò potrebbe giustificare la definizione di *loggia grande*. I faentini la conoscevano come «loggia degli orefici», per le botteghe ospitate, o «loggia dei signori», perché vi erano concentrati i caffè dove si davano ritrovo i benestanti.

A questo punto, il lettore faentino che ricostruisce la scena può avere un sobbalzo: **l'autore dei *Canti Orfici* è seduto al caffè Orfeo!**



Achille Calzi, insegna per il nuovo caffè Orfeo. Anno 1906. Si ringrazia l'architetto Franco Bertoni.

⁶ C. Pariani, *Vita non romanziata di Dino Campana*, a cura di C. Ortesta, Milano, SE, 2002, p. 47.

⁷ D. CAMPANA, *Taccuini*, cit., p. 309.

⁸ D. Campana, *Canti Orfici*, cit., p. 77. Vedi anche p. 31.



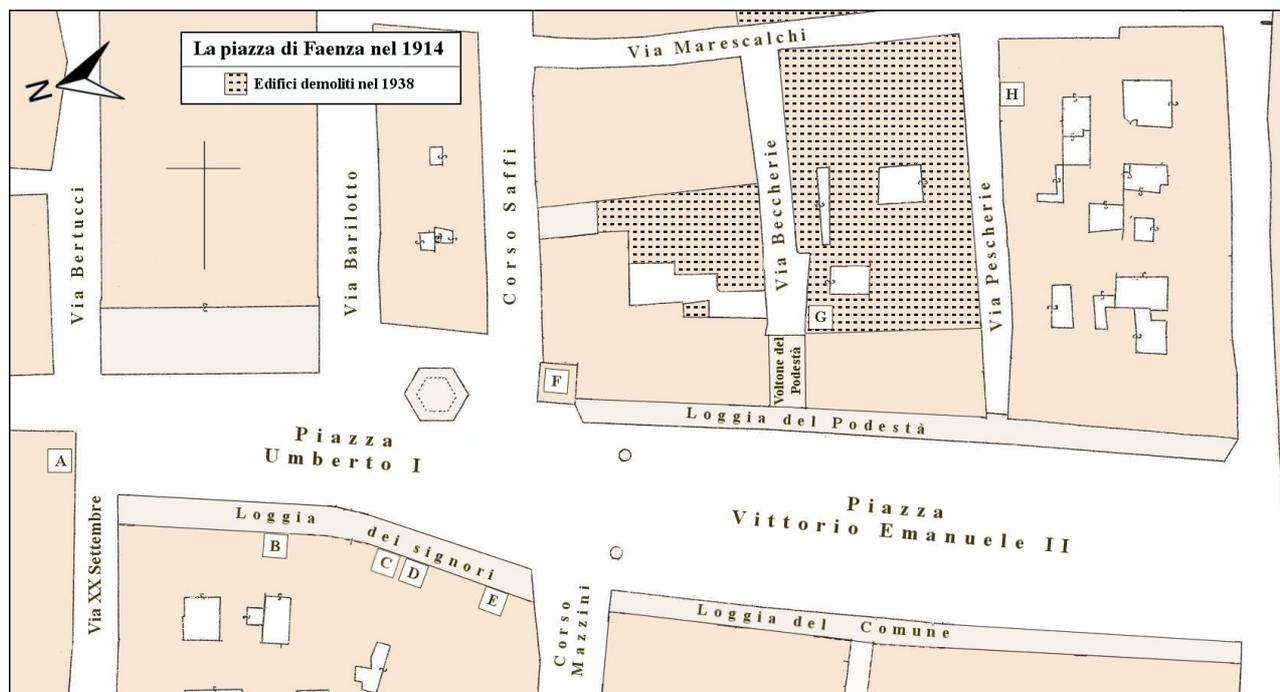
Inizio di Corso Mazzini visto dalla piazza. Anno 1910 circa. Sulla destra, testata della loggia dei signori con pubblicità del Caffè Orfeo.



L'ingresso dell'Osteria della Mosca, in via Beccherie (ora piazza Martiri della Libertà) poco prima della demolizione (1938). Fototeca Manfrediana DLF Faenza.

Dei tre caffè della loggia dei signori, l'Orfeo era quello più a sud; quello dunque che dai suoi tavolini esterni offriva il migliore scorcio di piazza Vittorio Emanuele. Il più antico e il più famoso dei caffè faentini vantava già più di un secolo di vita; sarebbe sopravvissuto fino al 1992. Tanti anni prima, quando aveva sede nel palazzo Laderchi, era stato teatro di scontri fra giacobini e papalini. Nel fresco delle sue sale interne, in

una domenica del luglio 1897, Alfredo Oriani aveva invano atteso l'amico Aldo Orlandi (un personaggio che avrà un posto importante anche nella vita di Campana), prima di partire per la sua avventura ciclistica⁹. Nel 1905 la sede di Palazzo Laderchi aveva chiuso i battenti per lasciare spazio all'ufficio postale. La nuova sede era stata inaugurata l'anno successivo al numero 2 di piazza Umberto I (attuale piazza della Libertà): nell'insegna disegnata da Achille Calzi, appariva Orfeo con la lira¹⁰. Qualche metro più in là, al numero 6, c'era il Central Bar, già frequentato da Carducci; al 7 il Caffè Europa, altro caffè storico; al 9 la bottega dell'orefice Diego Babini, lo sportivo claudicante, già compagno di Campana in collegio e poi nelle escursioni appenniniche¹¹.



La piazza di Faenza al tempo di Dino Campana. A: Vecchia sede del Caffè Orfeo (fino al 1905). B: Oreficeria Diego Babini. C: Caffè Europa. D: Central Bar. E: Caffè Orfeo (dal 1906). F: Torre civica. G: Osteria della Mosca (*di Ofelia*). H: Nuova sede dell'osteria della Mosca (dal 1938).

L'ipotesi che il Caffè Orfeo abbia in qualche modo suggerito il titolo dei *Canti Orfici* va considerata seriamente e ci obbliga a una breve digressione. Il dibattito sul titolo del poema campaniano ha prodotto una bibliografia che da sola supererebbe di molto l'estensione di questa breve ricerca. Studi recentissimi e ponderosi hanno trattato la questione della «qualità orfica» del libro in maniera sistematica: partendo da un'analisi del mito in generale e del mito di Orfeo in particolare, ci si è chiesti che cosa significa *orfico*, e dunque se e in che senso i *Canti* di Campana possano veramente dirsi orfici¹². Un procedimento che si potrebbe definire deduttivo e che comunque deve tenere conto di una sconsolata considerazione: «Campana non fa mai riferimento a Orfeo e all'Orfismo, tranne che nell'aggettivo del titolo».

⁹ A Oriani, *La bicicletta*, prefazione a cura di E. Dirani, Ravenna, Longo, 2002, p. 179. In un altro romanzo di Oriani, *Vortice*, di ambientazione faentina, il caffè Orfeo diventa caffè Rondinini.

¹⁰ L'insegna è riprodotta anche in J. Bentini, *Art nouveau a Faenza. Il cenacolo baccariniano*, Milano, Electa, 2007, p. 56. Vedi anche p. 63.

¹¹ Denominazioni ed ubicazioni riscontrate confrontando fotografie, guide commerciali ed inserzioni pubblicitarie in periodici dell'epoca. Diego Babini è il personaggio che appare vicino a Campana nelle due fotografie che lo ritraggono nella gita all'Acquacheta del 1912. L'oreficeria «Diego Babini e figlio» prendeva nome dal nonno, suo omonimo.

¹² M. Onofrio, *Dentro del cielo stellare... La poesia orfica di Dino Campana*, Roma, Edilet, 2011. Vedi soprattutto il cap. terzo, pp 183 e seguenti. Per limitarsi ai contributi più recenti, Susanna Sitzia ha buon gioco a mostrare la presenza del mito di Orfeo negli autori che hanno ispirato Campana, da Petrarca a D'Annunzio, ma non mi pare che riesca a dimostrarla in Campana stesso. Vedi S. Sitzia, *La poetica orfica nella tradizione letteraria italiana*, <http://www.italianisti.it/FileServices/155%20Sitzia%20Susanna.pdf> (consultato il 27 agosto 2012).

Qui però ci si pone un'altra domanda: complementare alla precedente, ma ben distinta. Una volta preso atto che non esiste un «progetto orfico» a monte del libro, ma che più plausibilmente si deve parlare di una messa a fuoco, una consapevolezza che matura progressivamente, ci chiediamo: quando ha deciso Campana di intitolare così il suo libro, quali esperienze, incontri, suggestioni lo hanno condotto a questo titolo? Interrogativo di portata più modesta (forse), ma che (forse!) ha qualche speranza in più di una risposta documentabile. Anche se lascia aperta la questione del significato (o dei significati) del titolo stesso.

Procediamo innanzitutto per esclusione. È stata più volte segnalata una poesia di Bino Binazzi, amico di Campana, intitolata appunto *Canto orfico* e recante in epigrafe una citazione dai *Grandi iniziati* di Édouard Schuré¹³. Ma è una falsa pista. La poesia di Binazzi risale sì al 1907, ma ha in origine un altro titolo e solo nell'edizione postuma del 1934 appare col titolo *Canto orfico*. Nella prima stesura, la poesia, concepita come commiato del precettore Binazzi ai suoi alunni del collegio di Assisi, non contiene riferimenti al mito orfico; quando cita Schuré, cita il capitolo sull'iniziazione bramini in India, non quello su Orfeo. Binazzi, riprendendo in mano i propri versi a distanza di anni, senza più l'urgenza del dato autobiografico, in una data imprecisabile ma certamente posteriore al 1914, introdusse alcune correzioni che comportarono anche il cambiamento del titolo¹⁴. Al nuovo titolo, *Canto orfico*, fu indotto probabilmente, più che dall'entusiasmo per il libro dell'amico Dino, dall'ammirazione per un poeta oggi quasi dimenticato: Louis Le Cardonnel (1862 - 1936), un sacerdote francese vissuto a lungo in Italia e da Binazzi assiduamente frequentato prima ad Assisi e poi a Firenze¹⁵. Le Cardonnel amava atteggiarsi a seguace di Orfeo; nel 1912 aveva pubblicato una raccolta di *Carmina Sacra* contenente una sezione intitolata «Orphica» e dedicata «A des disciples»¹⁶. «A' miei discepoli» è appunto la nuova dedica del *Canto orfico* di Binazzi, che in questo e in altri punti del testo apertamente imita il poeta francese; anzi «il vate», come lo chiama lui.

Ma, tornando a Campana, almeno una certezza l'abbiamo: il titolo *Canti Orfici* è stato concepito dopo lo smarrimento del manoscritto del *Più lungo giorno* (dicembre 1913) e quindi per ricostruirne la genesi dobbiamo interrogare soprattutto i testi che lì non comparivano e che possiamo perciò ragionevolmente ritenere composti, o rimaneggiati, nel breve periodo che va dall'inverno del 1913 alla primavera del 1914. Appunto nella primavera del 1914 dobbiamo collocare, secondo Fiorenza Ceragioli, il *Taccuinetto faentino*¹⁷ e dunque anche la prosa «Faenza» dei *Canti Orfici*.

E poi non è nemmeno vero che i richiami al mito di Orfeo siano completamente assenti dal libro: un richiamo c'è, e si trova in un altro dei testi aggiunti nel 1914. Per riconoscerlo, però, dobbiamo

¹³ La prima segnalazione risale al 1946: C.Cordiè, «Louis de Cardonnel e Bino Binazzi», in *La rassegna d'Italia*, anno 1, n. 7, Milano, Gentile editore, pp. 53-67, p.54. La questione fu riproposta in forma dubitativa da Gabriel Cacho Millet. Vedi M. A. Bazzocchi e G. Cacho Millet, *I portici della poesia: Dino Campana a Bologna*, Bologna, Patron, 2002, p. 14 e G. Cacho Millet, «Il manoscritto di Campana: perduto, ritrovato e venduto», in *Wuz. Storie di editori, autori e libri rari*, Milano, Editrice Bibliografica, anno III, n.3, maggio-giugno 2004, pp. 37-43, p. 40.

¹⁴ La doppia redazione della poesia è ricostruita in un libretto pubblicato in occasione di un raduno di ex convittori ad Assisi ed oggi pressoché irreperibile: F. Porchi Diano, *La nostra leggenda*, Messina, Grafiche La Sicilia, 1956, pp. 19-58. Secondo il Servizio Bibliotecario Nazionale, l'unica biblioteca che lo possiede è la Nazionale di Firenze, dove però risulta disperso. Ne ho acquisito fortunatamente una copia in rete. Diede conto del libretto però anche C. Cordiè, «Bino Binazzi e Louis Le Cardonnel», in *Rivista di letterature moderne e comparate*, Firenze, Sansoni, 1965 pp. 235-239.

¹⁵ Sui rapporti fra La Cardonnel e Binazzi, vedi anche Alberto Viviani, *Giubbe Rosse*, Firenze, Vallecchi, 1983, pp. 116-118.

¹⁶ L. Le Cardonnel, *Carmina Sacra*, Paris, Mercure de France, 1912. L'opera, che dal catalogo SBN non risulta posseduta da alcuna biblioteca italiana, è reperibile in rete nella *Quatrième édition* del 1914 (quattro edizioni, o meglio, ristampe in tre anni!) all'indirizzo http://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Le_Cardonnel_-_Carmina_sacra,_1914.djvu (consultato il 28 agosto 2012). La sezione «Orphica» inizia a pag. 87. Ma il mito di Orfeo costituisce il *leitmotiv* di tutta la produzione poetica di Le Cardonnel.

¹⁷ D. CAMPANA, *Taccuini*, cit., p. 219. Una seconda stesura del passo, già molto simile a quella definitiva dei *Canti Orfici* appare nel *Fascicolo marradese*. Ibid. p. 222. Giorgio Grillo propone come datazione del *Taccuinetto* il 1912, ma la proposta va rigettata: la menzione di Ofelia (sposata nel 1913: non risulta che lavorasse nell'osteria prima del matrimonio) fissa un *terminus post quem*. Vedi D. Campana, *Canti Orfici*, edizione critica a cura di G. Grillo, Firenze, Vallecchi, 1990, p. XXI.

manzonianamente scavare vicino, invece di cercare lontano. Lasciamo dunque perdere i *Frammenti orfici* greci, che Campana quasi certamente non conosceva, accantoniamo per un momento anche *I grandi iniziati*. Chiediamoci invece: a quali memorie poteva associarsi in lui il nome di Orfeo? Per un italiano che abbia fatto il liceo, Orfeo significa innanzitutto Virgilio, le *Georgiche*: di tutte le fonti la più ovvia ed anche la più trascurata dalla critica. Prendiamo dunque in esame un altro testo che non faceva parte del *Più lungo giorno*: la citazione di Walt Whitman che funge da colophon ai *Canti Orfici*:

They were all torn and cover'd with the boy's blood

e sovrapponiamola all'esametro virgiliano (ben altrimenti memorabile, sia consentito dirlo) che conclude la vicenda del primo cantore, ucciso dalle donne dei Ciconi:

*discerptum latos iuvenem sparsere per agros*¹⁸.

Le corrispondenze sono vistose: *boy = iuvenem*, *torn = discerptum*. Per Campana queste parole «sono le uniche importanti del libro»¹⁹ e molti lettori vi hanno riconosciuto un motivo autobiografico: il *boy*, in cui Dino s'identifica, è il cantore assassinato, anzi fatto a pezzi dai persecutori. Ma l'identificazione diventa ben più convincente se si recupera l'anello di congiunzione, costituito appunto da Virgilio, nel cui verso il giovane è Orfeo e il participio *discerptum*, in maniera assai più pertinente rispetto al *torn* del poeta americano, concorda con *iuvenem*. Aggiungiamo che il verso di Whitman indugia su un particolare marginale rispetto alla vicenda narrata (il *boy* senza nome è il comprimario di una tragedia collettiva, non il protagonista) e che, per assumere valenza autobiografica, ha anche dovuto subire una manipolazione: Whitman aveva scritto *the three were*, non *they were*.

Adesso i conti tornano. Proprio a Faenza, tredici anni prima, Campana era stato alunno di prima liceo; un'edizione integrale delle *Georgiche* compare nell'elenco dei testi adottati nella sua classe. Non vogliamo certo trascurare i tanti riferimenti all'orfismo, che Campana incrociò più tardi nei suoi percorsi culturali²⁰, ma possiamo bene immaginare che, per qualche chimismo della memoria, questi riferimenti si siano condensati intorno al progetto di un titolo, un giorno in cui Dino si trovava seduto al tavolino di un caffè che aveva la lira nell'insegna e che da Orfeo prendeva nome, facendo riaffiorare alla mente dell'ex liceale un esametro virgiliano: a poche decine di metri dalla bottega di un'ostessa, anzi della *sua* ostessa, che aveva le ciglia nere e celava nel nome shakespeariano segrete assonanze²¹. Nella piazza di Faenza, davanti a una «grossa torre barocca».

Ringrazio per le preziose indicazioni

Maria Chiara Berni, Franco Bertoni, Giovanna Binazzi, Gabriel Cacho Millet, Rosanna Ceccoli, Leonardo Chiari, Gian Paolo Costa, Sergio Montanari.

(Pubblicato su *La Piê. Rivista bimestrale d'illustrazione romagnola*, anno LXXXII, numero 1, gennaio-febbraio 2013, pp. 10-15)

¹⁸ *Georgiche*, IV, 522. Devo la scoperta alla mostruosa bravura di un mio ex allievo, Leonardo Chiari.

¹⁹ D. Campana, *Lettere di un povero diavolo*, Firenze, Polistampa, 2011, p.137.

²⁰ Fra cui va certamente recuperato il nome di Schuré, e anche quello di Le Cardonnel, che Campana potrebbe anche aver conosciuto personalmente.

²¹ Uso qui il termine assonanza in senso lato, di affinità di suono. Per vedere come interferiscono in Campana memorie personali, memorie letterarie e suggestioni foniche si prenda uno dei *testi sparsi* campaniani, *Arabesco - Olimpia*. Campana sta cantando una fanciulla marradese di nome Olimpia (altro nome assonante), su cui fornirà a Pariani informazioni biografiche. Poi passa a rievocare la scena finale dell'atto IV dell'*Amleto*: quella in cui viene annunciato l'annegamento di Ofelia. Non ci può essere dubbio a proposito, anche se nessun commentatore l'ha notato: ci sono i fiori bianchi e rossi, l'acqua corrente, il peso delle vesti che trascina la fanciulla sul fondo, il canto. Olimpia è diventata Ofelia: la citazione shakespeariana pare indotta dall'assonanza. Vedi D. Campana, *Opere e contributi*, a cura di E. Falqui, Firenze, Vallecchi, 1973, p. 284.