

GIORGIO CAPRONI
LA POESIA E ALTRE COSE

*a cura di
Alessandro Ferraro*



Edizioni San Marco dei Giustiniani
in Genova dal 1976

ADELE DEI

Costruire per frantumare / frantumare per costruire.
Il paradosso dell'ultimo Caproni

I critici e i lettori più accorti e sensibili si sono da tempo fermati – e in modo molto più puntuale e illuminante di quanto potrei fare io qui – sul Caproni «decostruttore»,¹ sulla evidente tendenza, sempre più accentuata nelle ultime raccolte, a frammentare, a minare dall'interno la continuità metrica, narrativa, descrittiva, sintattica del discorso poetico. Caproni scarnifica e frantuma, servendosi di plurimi mezzi e di vari segni che tendono sempre a interrompere e spezzare: la fitta interpunzione, le parentesi, i puntini di sospensione, le virgolette, i corsivi, gli spazi bianchi, la scansione sempre più spaziata degli accapo. Basta solo guardare le sue pagine verticali,

¹ Per citarne solo alcuni fra i più significativi e specifici: Silvia Longhi, *Il dire e disdire di Giorgio Caproni*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Editoriale Programma, Padova 1993, III; Pier Vincenzo Mengaldo, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in OV; Vittorio Coletti, *Approssimazioni a Giorgio Caproni*, in *Nell'opera di Giorgio Caproni*, «Istmi», n. 5-6, novembre 1999; Luigi Surdich, *Il «rumore della storia» e i «suoni senza più suono» nella poesia di Giorgio Caproni*, in *Silenzio*, a cura di Silvia Zoppi Garampi, Salerno, Roma 2012; Elisa Tonani, *Grafemi*, in *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, a cura di Luigi Surdich e Stefano Verdino, «Nuova Corrente», 147, 2012; poi in *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento ad oggi*, Cesati, Firenze 2012; Paolo Zublena, *Segnali di vuoto. La lingua dell'ultimo Caproni: opacità referenziale di anaforici e deittici*, in *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*, edizioni del verri, Milano 2013; Niccolò Scaffai, *Una costante di Caproni: l'«uso (in un certo modo) della parentesi»*, in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, a cura di Davide Colussi e Paolo Zublena, Quodlibet, Macerata 2014; poi in *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Carocci, Roma 2015; Gian Luigi Beccaria, *Giorgio Caproni, «incisore sonoro»*, in *Las secretas galerias del alma. Giorgio Caproni, l'itinerario poetico e i poeti spagnoli*, a cura di Alessandro Ferraro, Ediciones Complutense, Madrid 2018; Enrico Testa, *Caproni oltre il Novecento*, ivi.

sgranate e vuote per rendersene conto. Un linguaggio diviso, lacerato,² una poesia che si forma mettendosi nello stesso tempo in discussione. Più che tornare su questi fenomeni, molte volte già studiati a fondo, vorrei però rovesciare almeno in parte la prospettiva, e puntare sull'estremo contrario, ossia sull'aspirazione alla costruttività, che resta come forte polo speculare, come richiamo opposto e complementare. Enrico Testa ha a questo proposito usato una curiosa metafora sartoriale: se nella poesia di Caproni «il tessuto è sfilacciato», la fodera è invece continua e lo sostiene.³ È appunto su quella fodera che vorrei fermarmi.

Il verso stesso, del resto, è in sé una frantumazione, e ancor più quel verso a gradino, sperimentato da Caproni già fino dai tempi di *Cronistoria* e poi sempre più frequente, che, attraverso un taglio, una pausa di vuoto, allude però ad una perdita coesione, ad una tradizionale e rassicurante interezza, che viene appunto spezzata, ma non dimenticata. Nella direzione di questa continuità l'uso, anche nel «Meridiano» dell'*Opera in versi*, di numerare le parti staccate come un verso unico, secondo la prassi dei testi poetici teatrali; un uso che sembra puntare quasi a una sorta di regolarizzazione e che per Caproni si potrebbe, credo, discutere, proprio per l'invasività e il rilievo molto forte di quelle spezzature, spesso separate da doppi spazi interlineari quasi strofici, e soprattutto in considerazione della totale libertà e irregolarità metrica.⁴ Con una qualche

² «Il viaggio / mai cominciato (il linguaggio / lacerato) ha raggiunto / il punto della sua incoronazione. // La nascita. // (La demolizione.)» (*Controcanto*, OV 620).

³ Enrico Testa, *Caproni oltre il Novecento*, cit., p. 46: «il tessuto è sfilacciato, inciso [...] dai segni del vuoto, dai fenomeni della frantumazione; la fodera è data invece da un livello di continuità e di progressione semantica, con anafore e vari tipi di ripresa, che inerisce al dominio profondo della testualità. Il primo livello, più esibito ed evidente, interagisce e, per certi versi, si sostiene [...] sul secondo».

⁴ Sul tema cfr. soprattutto Antonio Girardi, *Metri di Giorgio Caproni*, «Nuovi Argomenti», 61, gennaio-marzo 1979, poi in *Cinque storie stilistiche: Saba, Penna,*

approssimazione si potrebbe addirittura dire che la frammentazione – o meglio la tensione fra rottura e integrità – sia in qualche modo connaturata da sempre alla poesia, che accumula e sovrappone segnali plurimi e contrastanti, nel rapporto fra pause metriche e pause sintattiche, con il gioco di cesure e di enjambements. Un gioco che Caproni sa padroneggiare fino in fondo e che diventa uno dei tratti costitutivi e più riconoscibili dei suoi testi. La metrica di Caproni è spezzata, retaggio dell'antica lezione ungarettiana, come notava già Mengaldo; una direzione in apparenza opposta a quella avvolgente e complessa continuità, a quella densità monolitica – che peraltro rispondeva anch'essa a una esigenza difensiva – tipica dei sonetti di *Cronistoria* e perdurante in parte almeno fino al *Passaggio d'Enea*. Sempre Mengaldo aveva ragione quando appunto affermava che Caproni «è dall'inizio e resterà fino alla fine un *decostruttore*»,⁵ ossia ha sempre mirato alla dissonanza, all'elusione delle aspettative, a scompigliare le pause e le misure prescritte.

Anche le citazioni d'autore, i riferimenti al linguaggio letterario – così come le riprese della fraseologia più domestica e comune – sembrano passati attraverso un tritattutto; si frantumano, si mischiano e si sovrappongono, si spogliano spesso del senso abituale scendendo a significanze più banali e quotidiane, o magari infide e doppie, si spaziano e vengono circondati dal vuoto. Persiste però misteriosamente lo spettro sotterraneo dell'antico contesto, che in qualche modo resta decisivo e rimanda a un 'intero' che non si vuole o non si può dimenticare. È il caso dei due titoli danteschi *Il seme del*

Bertolucci, *Caproni, Sereni*, Marietti, Genova 1987; Pietro G. Beltrami, *Caproni e i manuali di metrica*, in *Omaggio a Caproni*, a cura di Lorenzo Greco, Pacini, Pisa 2003; Rodolfo Zucco, *Versi «a gradino» nel primo Caproni*, in *Nell'opera di Giorgio Caproni*, «Istmi», cit.. Da notare nel «Meridiano» il mancato computo dei versi fatti tutti di puntini di sospensione (ad es. in *Radura* e *Idillio*, OV 466 e 479).

⁵ *Per la poesia di Giorgio Caproni*, OV XXXIX.

piangere e *Il muro della terra*, come è stato più volte rilevato, ma anche delle citazioni più brevi o nascoste, e perfino dei brani usati come epigrafi.⁶ Talvolta riferimenti apparentemente incongrui, lontanissimi, si ricollegano e si rispondono, combinandosi per creare segnali complessi, per costruire e rivelare inaspettati legami, e contribuiscono a far confluire e insieme a concatenare la metafisica con l'ironia, la tragedia con lo scherzo, il romanzesco con l'epigramma, l'aulico con il parlato. Un esempio tipico è *Tristissima copia ovvero Quarantottesca*, nel *Muro della terra*, dove già nel titolo il brevissimo riferimento alla *Commedia* è accoppiato con il richiamo alla nota canzone risorgimentale *Addio mia bella addio*. Anche la letteratura – o il suo ricordo – contribuisce a certificare una avvenuta deflagrazione e insieme a riproporre lo spettro persistente di una lontana continuità. Il Dante di Caproni, di cui tanto ultimamente si è scritto, è un esempio costruttivo e unitario così potente da resistere, quasi come un invisibile collante, dietro il ricorrere di quelle citazioni frammentate, triturate e tradite che punteggiano le sue ultime raccolte, oltre il rovesciamento sistematico che le deforma.⁷

⁶ Ad esempio il passo di Annibal Caro che apre *Il muro della terra*, tratto dalla lettera del 13 ottobre 1537 indirizzata ai famigliari di Monsignor de' Gaddi: «*Siamo in un deserto e volete lettere da noi?*». Leggendo il seguito della lettera affiorano motivi centrali nella raccolta, come il tema del perdersi, la descrizione di luoghi impervi ed inospitali, e perfino l'inaffidabilità della guida (cfr. Giorgio Caproni, *Il muro della terra*, introduzione e commento di Adele Dei, Garzanti, Milano 2022, p. 30). Caproni cita qui dalle *Lettere scelte di Annibal Caro ad uso della gioventù*, Mazzoleni, Bergamo 1829 che, come scriveva a Luigi Surdich, aveva comprato nel 1930 su una bancarella (e non dall'edizione Sonzogno del 1879; ringrazio Alessandro Ferraro per la segnalazione).

⁷ Per il senso del dantismo caproniano e per la vasta bibliografia specifica rimando ai miei interventi *Caproni e Dante*, «Paragone», 99/100/101, febbraio-giugno 2012 (poi in *L'orma della parola. Su Giorgio Caproni*, Esedra, Padova 2016) e *Il Dante a rovescio di Giorgio Caproni*, in *Dante, ses critiques, ses imitateurs. France-Italie XX-XXI siècles*, colloque international en ligne, 25-26 mars 2021, Université Clermont-Auvergne, «Ermeneutica letteraria», XVII, 2021. Ai saggi là citati è da aggiungere ora Luca Zuliani, *Dante e l'oltremondo di Caproni*, «Italianistica», XL 1, 2022.

Un andamento spezzato e a singhiozzo, fitto di interruzioni, di ripensamenti, di ritorni indietro, di contraddizioni e di inversioni rispetto al senso o all'espressione prevedibili: il muro della ragione, il «muro della terra», preclude il fuori, l'oltre, l'inatingibile, l'al di là; 'di qua' sono accessibili solo calcinacci, mattoni, pezzi, che hanno smarrito la loro primitiva funzione, ma che si ripropongono con l'insistenza ossessiva di richiami decisivi, fondamentali. Così gli oggetti (il bicchiere, il tavolo) che si accampano con sorda materialità sia nelle terre straniere e vuote del presente sia in quelle dolorose della memoria, e che forse resteranno nel futuro, come baluardi del nulla, in un mondo vuoto e deserto. Materiali da costruzione magari ormai inservibili, ma resistenti, pregni di senso residuale. A proposito di questo Caproni è stato a volte citato il famoso verso di Eliot «These fragments I have shored against my ruins»,⁸ che pure, a ben vedere, ha un senso e un'intenzione molto diversi. I frammenti, schierati in mancanza di più saldi e resistenti presidi, sono essi stessi i resti di un crollo pregresso, di una distruzione; se non servono a difendere dalla rovina servono almeno a testimoniarla, diventano provvisori ancoraggi, accumulatori e conservatori di uno spazio e di un tempo in via di cancellazione. La spezzatura è un segno di estraniamento, di spaesamento, ma rivela anche consonanze e nessi inediti e nascosti.

Paradossalmente la segmentazione – in pieno accordo con la logica binaria e oppositiva prevalente soprattutto nell'ultimo Caproni – vige a ben vedere essa stessa da principio compositivo, e addirittura in qualche modo costruttivo del testo poetico; ne determina l'andamento e il ritmo. Aumenta con gli anni proprio in presenza di una maggiore tendenza alla narrazione, che viene così intralciata, sabotata, mutilata, e che resta quindi come una via alternativa da imboccare, ormai impossibile da percorrere nella sua totalità, eppure una tentazione sempre attiva, sempre fascinatrice in un senso magari elementare,

⁸ T. S. Eliot, *The Waste Land*, V, v. 430.

volutamente infantile. Le ambientazioni e le storie, perfino le più letterarie o le più comuni, anche solo accennate o cominciate o alluse, mantengono però l'ombra di una lontana continuità, offrono uno scheletro riconoscibile che affiora sotto gli spazi bianchi e le spezzature. È come se coesione e rottura si combinassero inestricabilmente, come se il vuoto venisse inglobato dentro il testo, e ne diventasse parte integrante al pari della parola. Alla fine, quasi inspiegabilmente, si crea un miracoloso equilibrio fra la frammentazione e una sorta di nuova, distorta integrità che emerge fra i lampeggiamenti replicati, le piccole ripetute voragini, le scosse, le obiezioni, i lampeggiamenti dell'ironia.

A legare resta sempre più il suono, attraverso catene di assonanze e consonanze, paronomasie, ripetizioni, riprese, omofonie, giochi di parole. E soprattutto la rima, usata alla fine, diceva Caproni, quasi per estrema disperazione, come ultimo tentativo di ancoraggio e di difesa.⁹ È proprio il suono in realtà a condurre, a puntellare le rovine (e le pause, gli spazi bianchi tipografici dei testi corrispondono, con pari funzione espressiva, agli «improvvisi silenzi» della musica).¹⁰ Se, come diceva Caproni, non basta la musica a fare la poesia, è però soprattutto attraverso la sua «energia espressiva» che si può arrivare ai lettori, suscitare emozioni e idee.¹¹ Si creano così una via parallela, un altro criterio compositivo e un altro senso, che volutamente equivocano,

⁹ «In seguito ho usato la rima quasi per estrema disperazione: era un afferrarsi sapendo che uno si afferra al niente, alla forma letteraria come ultimo tetto» (*In via Pio Foà con candore e con sgomento*, a cura di Renato Minore, «Il Messaggero», 17 febbraio 1983; poi in Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di Melissa Rota, introduzione di Anna Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2014, p. 207).

¹⁰ *Ivi*, p. 208.

¹¹ «Non voglio davvero affermare [...] che il poeta non debba avere un suo pensiero e una sua "visione del mondo", e che gli basti la musica per far poesia. Voglio soltanto ribadire che è soprattutto grazie alla musica della parola ch'egli riesce a suscitare nel lettore – più che a comunicare per via diretta – le proprie emozioni e riflessioni, le

disattendono il prevedibile sviluppo razionale o narrativo o descrittivo inserendo ancora elementi di deviazione, di disturbo o di duplicità, e provocando un effetto di costante straniamento, ma anche inducendo nel lettore o nell'ascoltatore un'adesione immediata, una fascinazione, disegnando quasi – in un universo senza guide – una traccia da seguire, una diversa costruttività. L'attrazione e la coincidenza fra gli opposti creano contiguità inaspettate, i paradossi sostituiscono alla logica e alla razionalità consuete una nuova ma circostanziata a-logica, che rovescia il legame fra causa ed effetto, scuote la pigrizia della mente, conduce in una sorta di spazio onirico, di universo parallelo, stravolto ma in qualche modo conseguente e condivisibile. Le ripetizioni, il ricorrere degli stessi elementi tematici, delle stesse immagini, perfino degli stessi tic linguistici – quella che si potrebbe anche chiamare la maniera dell'ultimo Caproni – creano un mondo che tutti, nonostante lo spaesamento, finiscono per riconoscere familiare, pertinente. I lettori (o gli ascoltatori e gli spettatori dell'opera che viene messa in scena) sono legati da un filo di condivisione, quasi di complicità. L'*io*, come voleva Caproni, diventa un *noi*. Insomma il piffero magico di Caproni ci porta lontano, e non è possibile resistergli.

Affidarsi al suono implica un indebolimento degli altri fili conduttori, degli altri consueti segnali identitari, che sfumano in accordi replicati e sempre più indistinti. Nella poesia dell'ultimo Caproni i personaggi che si incontrano – salvo i richiami quasi apotropaici a pochissime presenze di famiglia – sono reticenti ed elusivi, in allontanamento e in dissoluzione; hanno perduto i loro nomi (e chi conosce Caproni sa quanto il tema dei nomi, e del loro potere di

proprie idee, e insomma quel suo piccolo o grande patrimonio intellettuale, destinato a restare altrimenti mera prosa» (*Su e giù come un minatore*, in *I ferri del mestiere*, dieci interviste a cura di Eugenio Manca, supplemento dell'«Unità», 15 dicembre 1989, poi in Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 413).

ancoraggio, già periclitante e volatile, fosse centrale nella fase di *Cronistoria* ed oltre). Si identificano spesso con la loro funzione, con la loro parte; vengono alla ribalta e subito scompaiono, come attori secondari che pronunciano solo poche battute. Anche il paesaggio tende a cancellare o a sfumare la sua identità, o meglio a fissarsi in elementi replicati e non realistici, quasi convenzionali (i monti, l'erba, la strada, l'acqua che scorre, l'osteria, la foresta), diventando davvero un non luogo, o meglio un luogo indecifrabile, uniforme e spettrale, che ricorda talvolta forse la Val Trebbia, ma è in realtà una terra di nessuno, un «gran deserto», come la citatissima selva dantesca.¹² Il tempo stesso è anormale: rallenta e si blocca, torna indietro, o precipita e travolge all'improvviso come un vento di tempesta. Lo strazio della memoria, l'inquietudine del presente e l'angoscia del futuro si alternano e si scambiano a distanza di pochi versi. Davvero presente, passato e futuro gli «fanno guerra», come nel celeberrimo sonetto petrarchesco.¹³ Gli espedienti e gli esorcismi che si possono tentare per ingannare questo tempo che precipita sono consapevolmente momentanei o illusori, guadagnano solo bolle di resistenza, intercapedini ridotte di vita (e, come nella più volte replicata citazione dantesca, non c'è alla fine da sperare in nessun pertugio o elitropia).¹⁴ Forse la vera, totale integrità, senza interruzioni né frantumi, può appartenere solo a quell'immobile paesaggio di morte che alla fine dovrà sommergere ogni nostro ricordo e ogni storia, appunto a quel

¹² *Inferno*, I, 64. Per questo tema si veda Damiano Sinfonico, *Deserto. Storia di un'immagine nella poesia di Caproni*, in Giorgio Caproni. *Parole chiave per un poeta*, cit.

¹³ Cito ovviamente da *Canzoniere*, CLXXII: «La vita fugge et non s'arresta una hora, / et la morte vien dietro a gran giornate, / et le cose presenti et le passate / mi fanno guerra et le future anchora».

¹⁴ I versi 91-93 del XXIV dell'*Inferno* («Tra questa cruda e tristissima copia / correan genti nude e spaventate, / senza sperar pertugio o elitropia») sono citati da Caproni in varia forma almeno in quattro poesie (cfr. il mio *Caproni e Dante*, cit.).

deserto che sigla l'universale «morte per acqua» dell'*Idrometra*.¹⁵

Caproni nelle interviste dichiara più volte di avere addirittura paura delle parole, di essere ormai infastidito dal loro frastuono, di volerne usare il minor numero possibile: «Sono per una poesia scarna. Il minor numero possibile di parole. È un versificare frantumato: versi talvolta di una parola sola o di due parole. Odio il rumore delle parole. Forse sono stanco della mia stessa voce». ¹⁶ Vorrebbe «scrivere con tre parole una poesia. Tutta punti. Punti fermi», o addirittura andare oltre, «scrivere come su un pentagramma». ¹⁷ Il musicista, come si vede, interferisce sempre più con il poeta (non va dimenticato che Caproni aveva studiato, oltre al violino, composizione musicale)¹⁸ e guida la sua penna. Un paradosso

¹⁵ «Il mondo delle sembianze / e della storia, egualmente / porteremo con noi / in fondo all'acqua, incerta / e lucida, il cui velo nero / nessun idrometra più / pattinerà – nessuna / libellula sorvolerà / nel deserto, intero» (*Il muro della terra*, 2022, cit., pp. 47-49). L'aggettivo finale, *intero*, pur riferito sintatticamente a *mondo*, riverbera il suo senso sul contiguo *deserto*, rendendolo più denso e impenetrabile. *Death by water* è la IV sezione della *Terra desolata* di Eliot (citata poi da Caproni in *Qualcosa nella mente albeggia*, OV p. 823).

¹⁶ *Disperato ma con calma e ostinazione*, a cura di Aurelio Andreoli, «Paese sera», 14 marzo 1982, poi in *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 194. Ma si veda anche *E dopo il limite c'è solo "niente"*, a cura di Sandra Petrignani, «Il Messaggero», 20 gennaio 1982, ivi, p. 192: «Una frantumazione dei ritmi che corrisponde alla stringatezza del linguaggio, alla paura delle parole. Ci sono molte cesure, molti bianchi in queste poesie: è un modo di opporsi con i versi al rumore insopportabile delle parole che invade la nostra vita, lo avverto con un fastidio terribile». E ancora *Oltre la parola*, intervista a cura di Claudio Angelini, «L'Aquilone», 17 giugno 1988, ivi, p. 380: «Mi piace essere incisivo al massimo. [...] Cioè, ridurre la parola proprio, possibilmente tutta nominale, no? Il minor numero di verbi e aggettivi. E l'ideale sarebbe proprio arrivare a scrivere con una parola sola... o oltre la parola. Perché io alla parola dò un valore, in un certo senso negativo, no? La parola limita; la parola per lo meno [...] è una mistificazione, una simulazione della realtà».

¹⁷ Rispettivamente: *In via Pio Foà con candore e sgomento*, cit., p. 208; *Come su un pentagramma*, intervista a cura di Michele Gulinucci, «Leggere», luglio-agosto 1988, poi in Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 392.

¹⁸ Utilissimi spunti in Rodolfo Zucco, *Composizione*, in Giorgio Caproni, *Parole chiave per un poeta*, cit.

anche questo: una poesia che mira ad evitare le troppe parole, una scrittura insofferente del suo stesso mezzo, che quindi tende ad attribuire senso, significato ed importanza ad altri segni, o addirittura alla stessa rarefazione, o assenza di tessuto verbale, cosicché lo spazio bianco lo sostituisce con piena rilevanza. Nel *Conte di Kevenhüller* c'è addirittura una poesia dove la parentesi tonda aperta precede come titolo un breve testo aforistico e assertivo, «la morte non finisce mai» (senza punto finale), e un'altra, subito contigua, dove la parentesi di chiusura fa da titolo ad un unico punto fermo, che si accampa da solo in mezzo alla pagina («non è soltanto un giochetto», diceva Caproni):¹⁹ il segno di interpunzione, separato e allontanato dalla frase a cui logicamente dovrebbe appartenere, resta l'unico ad emergere nell'uniforme foglio bianco, e suggella così anche visivamente il paradosso di una fine che forse non finisce, o che invece è forse l'unica, definitiva realtà.

Se è legata fonicamente la tessitura delle singole poesie, è legata però anche la tessitura delle raccolte. I libri di Caproni, a cominciare almeno dal *Seme del piangere*, ma poi soprattutto dal *Muro della terra*, sono costruiti come organismi complessi e unitari, scanditi in sezioni connesse da una trama fitta e intrecciata di plurimi richiami intertestuali, con particolare attenzione al principio dell'alternanza, della variazione.²⁰ La loro struttura, non programmata né dipendente

¹⁹ Illuminanti osservazioni in Elisa Tonani, *Grafemi*, cit. Per il valore della parentesi si veda Niccolò Scaffai, *Una costante di Caproni: l'«uso (in un certo modo) della parentesi»*, cit.

²⁰ Nelle interviste Caproni torna spesso su questo aspetto attribuendo la costruzione delle raccolte a una sorta di processo inconscio: «Quando li rileggo, cominciando dal *Muro della terra*, ma perdio!, mi dico, sembra che abbia fatto un progetto. Invece no, assolutamente. Come si spiega? Come si spiega che se mettessi le poesie in ordine di data il libro non esisterebbe? Il poeta non è dunque del tutto consapevole di quello che scrive?» (*Se la musa è dentro di noi*, a cura di Luigi Vaccari, «Il Messaggero», 23 aprile 1987, ora in *Il mondo ha bisogno di poeti*, cit., p. 368). Per questo aspetto, e sul linguaggio dell'ultimo Caproni si veda il contributo di Vittorio Coletti, *Approssimazioni a Giorgio Caproni*, cit.

dall'ordine cronologico dei singoli testi, obbediva, diceva Caproni, a una sorta di progettazione inconscia: le diverse parti trovavano a un certo punto il loro posto quasi spontaneamente («un libro si compone da sé, anche contro la volontà del poeta»);²¹ Sembra quindi che alla progressiva frantumazione corrisponda la volontà di ricucire in qualche modo quei pezzi, o meglio di riconoscerne, magari a posteriori, la coerenza e la prossimità. Si pensi poi alla tendenza verso il poemetto, che dal *Passaggio d'Enea* persiste nel *Seme del piangere* e nel *Congedo* e che riaffiora poi con altre forme in alcune sezioni delle raccolte successive. Nei nuclei tematici più evidentemente connessi e omogenei, come quello della sezione *Acciaio* nel *Muro della terra*,²² o perfino quello della caccia alla bestia del *Conte di Kevenhüller*, è come se la forma del poemetto persistesse in qualche modo, ma fosse anch'essa esplosa, divisa, e le sue parti si disponessero spaziandosi come poesie separate e contigue, sovrapponendosi e rispondendosi però attraverso un andamento ripetutamente interrotto, fatto di sviluppi, riprese, anticipazioni, contraddizioni e blocchi narrativi. Anche qui, secondo il consueto procedimento bipolare e oppositivo di Caproni, rottura e continuità si richiamano e si alternano, finiscono per coesistere e corrispondere.

Perfino le diverse raccolte rivelano fra loro nessi sotterranei, riprese tematiche o testuali, come se le storie truncate, frante e mai davvero raccontate, le meditazioni esistenziali e metafisiche senza risposta non avessero finito la loro funzione e riemergessero a distanza, magari concentrate in lampeggiamenti fulminei, in ironiche ricapitolazioni, sempre più contratte e lapidarie. Non mancano legami tematici inequivocabili: accade così che un personaggio che si chiama Max, come il protagonista del *Franco cacciatore* di Weber, esca dal

²¹ Giorgio Caproni, *I miei versi nel vento*, a cura di Carlo D'Amicis, «l'Unità», 21 agosto 1995, ora in *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 447.

²² Per più ampie osservazioni e note alla raccolta e alla sezione rimando a Giorgio Caproni, *Il muro della terra*, 2022, cit.

nulla a dire la sua in mezzo ai frenetici inseguimenti del *Conte di Kevenhüller*.²³ O intere sezioni che si richiamano, sviluppandosi, da un libro all'altro, come *Acciaio* del *Muro della terra* e *Träumerei* del *Franco cacciatore*, che ne replica i motivi rarefacendoli e insieme ampliandone la portata. Anche le parti finali di alcuni volumi (le poesie *In appendice* del *Passaggio d'Enea*, gli *Altri versi* del *Seme del piangere*, i *Versi spersi* del *Congedo*, e poi i *Testi marittimi*, o di *circostanza* del *Conte di Kevenhüller*),²⁴ che dichiaratamente sembrano fuoriuscire dal nucleo principale del volume e presentarsi come aggiunte o appunto appendici, sono in realtà insieme deviazioni, vie di fuga dall'organismo chiuso del libro, con cui mantengono però plurimi legami, e ponti verso il libro successivo, sembrano suggerire talvolta addirittura una coincidenza fra la fine e un nuovo imminente inizio, come la parentesi che conclude *Sospensione*, l'ultima poesia del *Conte di Kevenhüller*: «(Il cammino / comincia qui? Qui finisce?)».

Il percorso di Caproni verso la polverizzazione e il vuoto, verso la rarefazione massima della parola, porterebbe in estremo all'afasia e all'immobilità, alla morte della scrittura e della poesia, e valgono

²³ «Mi piacciono i colpi a vuoto. / I soli che infallibilmente / centrino ciò ch'enfaticamente / viene chiamato l'Ignoto» (*Consolazione di Max*, OV 580). Anche il personaggio di Max viene quindi rovesciato, visto che, invece dei weberiani colpi infallibili, elogia quelli a vuoto. Ma si veda poi l'iniziale *Condizione*, del *Muro della terra*, che riprende e prosegue esplicitamente le quartine che punteggiavano il *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (rispettivamente OV 287 e 241, 242, 249), che sono a loro volta in un rapporto di continuità, sia pure meno evidente, con *Perch'io*, che apriva *Il seme del piangere* (OV 185).

²⁴ Anche *Il franco cacciatore* conteneva del resto in origine una parte finale intitolata *In appendice*, che avrebbe dovuto contenere due sezioni, *Versicoli del controcaproni* e *Erba francese*, poi pubblicate all'interno del volume *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano, 1983 (cfr. l'apparato di Luca Zuliani dell'*Opera in versi*, OV 1576). L'unica raccolta dopo quelle giovanili che è priva di simili aggiunte, ossia che ha fin dall'inizio riassorbito e articolato al suo interno ogni possibile coda o appendice resta quindi *Il muro della terra*.

allora tutti i minimi espedienti, tutte le mosse possibili per guadagnarsi uno spazio e un tempo residuali. Caproni fino all'ultimo sembra voler restare sul confine estremo di quei «luoghi giurisdizionali» dove si muove, cercare una sorta di ultima, ridotta dilazione. Lo diceva chiaramente nel terzo *Inserto* in prosa del *Franco cacciatore*, poi espunto: «Sono ormai oltre il confine, tornato indietro un attimo, come chi, appena varcato il portone, s'accorge d'aver dimenticato il fazzoletto. Manovra fulminea e provvisoria, che non modifica per nulla l'esser "già" fuori».²⁵ Sempre tattiche e accorgimenti «tanto per *non* finire»,²⁶ per scongiurare il silenzio completo e definitivo, esercitati però con levità e suprema perizia, come se il poeta proprio sul margine terminale avesse trovato una straordinaria facilità, vivesse una sorta di ebbrezza da funambolo,²⁷ quasi come il Chaplin di *Tempi moderni* che pattinava soavemente bendato sfiorando il filo della voragine. Lo spettro della continuità, della costruzione, sempre presente come polo di riferimento, aiuta in questi esorcismi apotropaici, offre una sponda occulta e una traccia per continuare a scrivere. Nella paura delle ultime raccolte caproniane,²⁸ nell'assedio del nulla, si apre inaspettatamente lo spazio

²⁵ Il testo è riportato da Luca Zuliani nell'apparato dell'*Opera in versi* (OV 1576).

²⁶ *Clausola*, in *Res amissa*, ivi, p. 774. Il corsivo segnala anche qui un'ambiguità e un rovesciamento rispetto alla frase d'uso (*tanto per finire*).

²⁷ Zanzotto parlava di «passaggi da *free climbing*», di un «acrobata che, di punta in vuoto del verso, sembra scalare verso un "altro" o un "fuori" che è poi un terribile "dentro"» (Andrea Zanzotto, *Caproni. Dalla preghiera all'invettiva*, «Corriere della sera», 13 giugno 1997, poi, con il titolo *Per Giorgio Caproni*, in *Scritti sulla letteratura*, Mondadori, Milano 2001, II, pp. 421-422).

²⁸ Sul tema caproniano (e dantesco) della paura rimando al mio intervento *Paura: storia di una parola e di una rima*, in «*Per amor di poesia (o di versi)*». *Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze University Press, 2018. Ma cfr. anche Elisa Donzelli, *Caproni e Sereni. Oltre la bestia, la paura*, in *Giorgio Caproni e gli altri. Temi, percorsi e incontri nella poesia europea del Novecento*, Marsilio, Venezia 2016.

intermittente dell'ironia e dell'autoironia, lampeggiano perfino scherzi, sberleffi taglienti, battute di spirito che mettono in discussione in primo luogo il poeta stesso e le sue pretese, cercano di allontanare ogni eccesso di eloquenza, di autocompiacimento, di letteratura, insinuano il sospetto che tutto sia solo teatro e finzione. Ancora più imprevedibile e trascinante quella «straziata allegria» che pervade a tratti *Il franco cacciatore* e gli sparsi versicoli, e che è possibile solo sul culmine della catastrofe, nell'ebbrezza della totale disperazione.²⁹ Sulla soglia del nulla il poeta si muove e cammina su lastre, zolle o mattonelle che via via sotto il suo piede sprofondano, ma su quelle zolle o mattonelle è come se improvvisasse una sorta di danza, come se la precarietà estrema avesse fatto acquistare al suo passo una inafferrabile leggerezza, una imprevedibile e impagabile libertà.

²⁹ «Non vedo poi perché la “tragicità” dovrebbe escludere, per principio, la levità. Sulla mia “straziata allegria” di fondo, del resto credo d’essere stato esplicito nel primo *Inserito* del *Franco cacciatore*: è l’“allegria” propria dello stoico che, almeno in parte, è riuscito a liberarsi dai tranelli dell’illusione e della speranza» (Giorgio Caproni, *Una straziata allegria*, a cura di Domenico Astengo, «Corriere del Ticino», 11 febbraio 1989, ora in *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 400). Si potrebbe citare quello che scriveva Milan Kundera a proposito di Kafka che ci fa entrare dentro «l’orrore del comico»: «il comico non rappresenta un contrappunto del tragico [...]; non è lì per rendere più sopportabile il tragico grazie alla leggerezza del tono; non accompagna il tragico, no, lo distrugge sul nascere, privando così le vittime della sola consolazione in cui possano ancora sperare: quella che si trova nella grandezza (vera o presunta) della tragedia» (Milan Kundera, *L’arte del romanzo*, Adelphi, Milano 1988, pp. 150-151).