

PER GIORGIO CAPRONI

a cura di Giorgio Devoto
e Stefano Verdino



Edizioni
San Marco dei Giustiniani
Genova

Le parole degli altri: citazioni, proverbi, aforismi

Adele Dei

Il linguaggio poetico dell'ultimo Caproni, così immediatamente riconoscibile per ogni lettore anche distratto, così personale da sfiorare talvolta la maniera, è costruito su un'ampia perizia combinatoria, sull'abilità davvero musicale di alternare plurimi registri, fondere divergenti suggestioni. Cambiando le sequenze e i legami, invertendo l'ordine dei fattori, il prodotto non è però mai del tutto lo stesso. I più diversi elementi si prestano a questa appropriazione, e vengono trasformati, distorti e travolti: si replicano le parole altrui, da quelle più ovvie e apparentemente scontate, come i proverbi e le frasi fatte, all'effusione anacronistica dei libretti d'opera alle più preziose citazioni letterarie. Una memoria segmentata e intermittente ritrova e rimette in circolo innumerevoli locuzioni, sintagmi, immagini depositate, forse già parzialmente dimenticate; le tradisce e le ribalta isolandole dalla logica del contesto, afferma e nega possibili rispecchiamenti.

I primi modi di dire, o luoghi comuni, affiorano già nel *Seme del pian-gere* (1959), quasi occultati con noncuranza nella continuità del discorso, fatti propri nella ricerca di un linguaggio limpido, di un tocco che sia «fine e popolare» come la protagonista: «Annina, bianca e nera, / bastava a far primavera» (*Urlo*). La similitudine, chiarissima ma inespresa, con la rondine, rovescia in affermazione la negatività del notissimo proverbio («una rondine non fa primavera»). E, sempre in *Urlo*, la minaccia della guerra incombente riecheggia i termini della propaganda bellica interventista e delle celebrazioni dannunziane: «In cielo, in mare, in terra / che urlo, / scoppiata la guerra» (il riferimento più prossimo sarà proprio alle *Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi*, anche in questo caso implicitamente rovesciate e depurate dell'ultimo termine). Lo stesso richiamo, diversamente scomposto ma sempre indotto dalla ormai quasi indissolubile coppia in rima, torna nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso* («Congedo, o militare (o marinaio! In terra / come in cielo ed in mare) / alla pace e alla guerra»)¹. Il prevalente registro allocutorio e quotidiano del *Congedo* si

«generale caccia» alla bestia aggiunge un sospetto di incongruo pericolo alla altrimenti scontata definizione di *Vista*: «Un cartello / nebuloso, e il confine / ormai "a un tiro di schioppo"» (e le virgolette, come pinze chirurgiche, isolano e confermano la minaccia)⁴.

Un mutamento minimo, una negazione, il richiamo a un omofono o al contrario, o anche solo la spaziosa scansione del verso bastano a svelare il rovescio della frase troppo nota, a metterne in evidenza l'occulto potere. In *Res amissa*, che comprende una quartina intitolata proprio *Su frase fatta*⁵, lo stesso procedimento torna nel terzo dei *Quattro appunti* («aspetto - "come se" Nulla fosse - il solito / (già dileguato) bicchiere...»)⁶, dove basta sostituire «Nulla» al più scontato «niente» per dar corpo all'assenza; e ancora in *Clausola* («Tanto per non finire») e in *Tombeau per Marcella* («Ti mando, anche se non l'udirai mai, / il mio "estremo" saluto»), dove le virgolette sovraccaricano il prevedibile aggettivo. Tutte le numerose poesie polemiche della raccolta sfruttano del resto più direttamente il registro della vuota banalità quotidiana, specchio di un mondo repellente ed estraneo: «"La scienza", disse, "in un secolo / ha fatto progressi enormi. / Tu non te n'accorgi: dormi". // Lo guardai di sbieco. / Io, povero australopiteco» (*Rimbratto*); «*La legge è uguale per tutti. // (Farabutti!)*» (*Nell'aula*)⁷. L'appropriazione può allora servire anche a denunciare e disinnescare la verborosità vuota ma vischiosa di un mondo sempre più alieno.

Inserire, magari senza alcun avviso, le parole e le frasi degli altri all'interno del proprio discorso poetico significa per Caproni non solo variare la tonalità, ma coinvolgere nel gioco degli specchi e del riconoscimento voci apparentemente estranee, saggiate nelle loro plurime nascoste corrispondenze, messe alla prova in un ambiente diverso e incongruo. Non dissimile e parallelo, se non addirittura contiguo, l'uso delle citazioni d'autore, spesso stravolte dall'assenza del contesto, o caricate di implicati dubbi. Anche in questo caso frasi, nessi e locuzioni affiorano dalla memoria e si depositano sulla pagina, combinandosi, come conforto o obiezione, accompagnamento o controcampo. Questa particolare appropriazione, ben diversa dal ricorrere occasionale di ricordi letterari nelle raccolte giovanili, sembra cominciare con il titolo *Il seme del piangere*, che tradisce e insieme preserva l'originario senso dantesco, complicandolo con plurime, nuove implicazioni. Il volume è illuminato e completato dalla citazione, che

presta particolarmente alla mimesi di un parlato medio, prevedibile fino alla banalità, ma proprio per questo ambiguo, quasi allarmante. Così, in *Senza titolo*, l'uomo «che sa / d'aver più conoscenze / ormai di là che di qua...», oppure, nel *Gibbone*, la folla anonima («Qua / - fra tanta gente che viene, / tanta gente che va - / io sono lontano e solo») vengono presentati con apparente acquiescenza alle più scontate frasi fatte. Ma la loro sottesa ambivalenza, le loro potenzialità alogiche, se non addirittura eversive, vengono esposte sempre più coscientemente. Nel *Muro della terra* alcuni segnali grafici (virgolette o corsivo) isolano la trappola del finto buon senso, mettono in guardia contro i sotterranei veleni del conformismo verbale. Il protagonista di *Finita l'opera*, che progetta, dopo l'ultima dilazione, di «sparire / "col favor delle tenebre"», sembra esprimere un'ironica obiezione, un dubbio sarcastico sulla positività di quel «favore» (e il corsivo, aggiunto alle virgolette che chiudono il luogo comune, sottolinea l'elusività, come una implicita didascalia «con intenzione»). Sempre il corsivo smaschera l'illusoria normalità del titolo «*Sotto le feste*» e ne suggerisce una più pertinente accezione letterale: «sotto» quelle feste ci si sente schiacciati, e nemmeno il cerimoniale rullo di tamburi che segue pare poi tanto rassicurante². Le parole, anche le più apparentemente pacifiche, possono rivoltarsi e mordere come serpenti.

Il dileggio della cosiddetta «saggezza popolare», l'attenzione acuta ed estraniata alle formule della consuetudine sono tanto più insistenti quando si toccano i grandi temi dell'esistenza; così i consolatori adagi sulla morte sono capovolti nel *Franco cacciatore*: «La morte non è un luogo. / Tantomeno un passaggio» (*Lapalissade in forma di stornello*); «Se ne dicono tante. / Si dice, anche, / che la morte è un trapasso. // (Certo: dal sangue, al sasso.)» (*Cianfrogna*). E sempre la variazione tonale del corsivo sembra rilevare con doloroso nichilismo la drammatica vacuità della retorica, e la sua crudeltà, in *Celebrazione*: «I morti per la libertà. / Chi l'avrebbe mai detto. / *I morti. / Per la libertà.* / Sono tutti sepolti.» Le inversioni e le negazioni illuminano con scosse imprevedute le pigre formule quotidiane, ne mostrano nuovi sensi e maligne potenzialità. Così, nei *Versicoli del controcaproni*, lo stravolto catechismo di «Dio non c'è, / ma non si vede» (*Professio*)³, o, nel *Conte di Kevenbüller*, l'ancipite aspettativa di *Rinvio*: «[...] il seguito / e la fine (l'incipit?) / al prossimo numero...». Sempre nel *Conte* l'eco degli spari della

sembra ormai indispensabile e connotata alla straziante leggerezza dei *Versi livornesi*. Dalle lettere a Betocchi si ricava però che il titolo era stato già pensato per *Il passaggio d'Enea* (1956), e converrà allora risalire a questa raccolta per cogliere un primo punto di svolta, la nascita di un nuovo modo di confrontarsi con altri testi, di ricordarli e farli propri⁸.

Oltre alla presenza, abbastanza tradizionale, di citazioni-epigrafi (da *The bells* di Poe, da *Voyage* di Baudelaire⁹), interessante soprattutto notare, nei *Versi del Passaggio d'Enea*, il richiamo a *El desdichado* di Gerard de Nerval, taciuto nella *Nota* finale al volume anche se non così ovvio: «[...] Enea un pontile cerca che al lancinante occhio via mare / possa offrire altro suolo - possa offrire / al suo cuore di vedovo (di padre, / di figlio - al cuore dell'ottenebrato / principe d'Aquitania), oltre le magre / torri abolite l'imbarco sperato»¹⁰. Il riferimento è già in pieno sulla linea, consapevole e reticente, del Caproni più maturo; forse anzi è il primo di quei deliberati «plagi» sempre più fitti e decisivi a partire dal *Muro della terra*. E ci si potrebbe chiedere perché proprio Gerard de Nerval. Ma la via percorsa dal principe d'Aquitania per raggiungere l'Enea di Caproni passa probabilmente attraverso *The Waste Land* di Eliot, che aveva già usato, o abusato, della stessa citazione: «[...] O swallow swallow / *Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie* / These fragments I have shored against my ruins»¹¹.

Eliot, conosciuto da Caproni forse fino dalle traduzioni apparse su «Circoli» nel 1932 e 1933¹², sembra assumere proprio in questi anni un'importanza decisiva, anche se non dichiarata. Il poemetto *All alone*, e in particolare la *Didascalìa*, risentono evidentemente di letture eliotiane¹³, ma a lasciare le maggiori tracce è forse proprio l'uso della memoria letteraria, il percorso che Eliot compie per entrare dentro i suoi autori, fatti prima deflagrare in lacerti isolati, e poi raccolti, adottati nel nuovo testo: «la mente di qualsiasi poeta è magnetizzata a suo modo così da selezionare automaticamente nelle sue letture (dai giornali illustrati e i romanzi a buon mercato come dai libri seri e, con minore probabilità, dalle opere di natura astratta, sebbene anche queste siano alimento per certi ingegni poetici) il materiale - un'immagine, una frase, una parola - che gli potrà essere utile in seguito. E questa selezione pervade la sua sensibilità lungo l'intero corso della sua vita»¹⁴. Eliot diventa, e non solo per Caproni, il maestro che insegna a trarre frutto dal grande magazzino di immagini e parole altrui, a pic-

garle, a riscriverle e ritrovarle come proprie, moltiplicando i nessi e i rispecchiamenti, rinnovando plurimi richiami: «Una delle qualità del vero poeta [...] è che nel leggerlo ci ricordiamo di remoti predecessori, e nel leggere i suoi remoti predecessori ci ricordiamo di lui»¹⁵.

Eliot inaugura e giustifica una nuova appropriazione dei grandi testi («i poeti immaturi imitano, quelli maturi rubano»), offre in particolare la chiave teorica e culturale per una utilizzazione moderna di Dante e dello stilnovo, e Caproni ne ha certamente approfittato, tornando per anni a tentare forme personali di intonazione o di plagio; e non a caso anche per lui Dante resta il più duraturo e profondo polo di raffronto. Uno dei componimenti di Eliot più precocemente noti e tradotti in Italia, *Ash Wednesday*, si apre con una citazione cavalcantiana, smembrata, ripetuta e tradita più volte, che introduce un avvio replicato e balbettante: «Because I do not hope to turn again / Because I do not hope / Because I do not hope to turn [...] / Because I do not hope to know again / The infirm glory of the positive hour / Because I do not think / Because I know I shall not know / The one veritable transitory power / Because I cannot drink / [...]»¹⁶. Caproni (che si richiama proprio a quel Cavalcanti nel *Seme del piangere*) spinge poi all'estremo lo stesso procedimento, negli anni ormai maturi dei *Versicoli*, e arriva a modulare un endecasillabo del *Canzoniere* petrarchesco, sufficiente da solo, senza aggiunte, a riempire la pagina, a diventare un "altro" testo: «Tra la mano... / Tra la spiga... / Tra la mano e la spiga... / Tra la spiga... // Tra la spiga e la mano / qual muro è messo?»¹⁷. E ancora, il topico primo canto della *Commedia* si rifrange, ineludibile e stravolto, in *East Coker*: «In the middle, not only in the middle of the way / But all the way, in a dark wood, in a bramble, / On the edge of a grimpen, where is no secure foothold, / And menaced by monsters, fancy lights, / Risking enchantment[...]»¹⁸. Caproni nel 1984 aggiunge un suo parallelo *Controcanto*: «Non nel mezzo ma al limite / del cammino. / La selva / (la paura) / ...dura... / ...oscura. / La via / (la vita) / smarrita / [...] / È un terreno selvaggio. / Il piede incespica.»

E anche Eliot alla fine entra giustamente nella catena delle citazioni e dei plagi caproniani; *Preda*, nel *Conte di Kevenhüller*, allude, senza agvolare il lettore con nessuna nota, a un passo di *Death by water* da *The Waste Land*: «La preda / [...] che nelle ore / del profitto (nelle ore / della

perdita) appare / (s'inselva) nella nostra voce»¹⁹. Caproni nomina abbastanza raramente Eliot in modo esplicito: negli anni del *Passaggio d'Enea* ritrova nei poeti liguri, e soprattutto in Sbarbaro, gli anticipatori della «desolazione» eliotiana²⁰; in seguito propone di tradurre *The Waste Land* con *La terra guasta*, appoggiandosi significativamente proprio a un passo dantesco²¹. Riferimenti brevi e occasionali; ma anche l'elusione fa parte del gioco. Si stringono sempre più nodi indissolubili, complessi intrichi di echi, di allusività, di riconoscimenti, che non hanno più bisogno della firma di un autore, o che forse in certo modo hanno perduto gli autori e sono diventati solo sedimenti di una stratificata memoria collettiva. Se Caproni non innalza mai dichiaratamente la bandiera eliotiana, è indubbia, almeno fino dagli anni cinquanta, l'importanza che ha avuto per lui quella lettura, già mediata in Italia da traduttori e divulgatori prestigiosi come Praz, Montale, Cecchi, Anceschi. E forse anche l'idea delle prosopopee del *Congedo*, il tentativo di moltiplicarsi in diversi io, estranei ed affini, ed ascoltare le loro voci, trovava un'aperta conferma, una corrispondenza proprio in Eliot che, da *Gerontion* a *The Waste Land*, aveva parlato moltiplicando le maschere di figure immaginarie. Certo è che, se si provasse a posteriori a seguire il gioco delle memorie incrociate, un passo di *Little Gidding* nei *Four Quartets*, suonerebbe curiosamente caproniano ante litteram: «We shall not cease from exploration / And the end of all our exploring / Will be to arrive where we started / And know the place for the first time»²². Qualunque lettore di Caproni non può fare a meno di ricordare a questo proposito poesie come *Ritorno*: «Sono tornato là / dove non ero mai stato. / Nulla, da come non fu, è mutato. / [...] Tutto / è ancora rimasto quale / mai l'avevo lasciato»²³.

Il sapiente e disinvolto gioco combinatorio che Caproni conduce appropriandosi delle parole degli altri, alternando proverbi, frasi fatte e sentenze a più o meno note citazioni d'autore è parte integrante della sua ricerca di un linguaggio che tocchi in ciascuno «las secretas galerias del alma». Tentare di decifrare questi percorsi, di smontarli e riconoscerne i plurimi legami non è quindi un pedante esercizio accademico, ma può diventare la risposta a una tacita sfida, ai tranelli disseminati con noncuranza da un poeta che ha così preordinato le tappe del lettore curioso, coinvolgendolo in un progressivo «accrescimento di coscienza». Il depistaggio, o almeno la

reticenza, sono allora quasi d'obbligo, e fatalmente il pur volenteroso glossatore deve rinunciare alla completezza, ammettere che molto gli sfugge. Così per la quartina introduttiva del *Congedo*, *In una notte d'un gelido 17 dicembre* («...l'uomo che di notte, solo, / nel "gelido dicembre", / spinge il cancello e rientra / - solo - nei suoi sospiri...»), si può risalire alla fonte campaniana: «Un uomo in una notte di dicembre, solo nella sua casa, sente il terrore della sua solitudine» (*Il Russo*). Ma quel «gelido dicembre» fra virgolette, ripreso e sottolineato dal corsivo anche nella successiva poesia *I ricordi*, intreccia forse, proprio nella sua apparente banalità, un altro richiamo non precisamente identificabile, magari niente affatto letterario; le «intonazioni» si stratificano e si sovrappongono e anche i segnali grafici sono elusivi e contraddittori; anch'essi, come le parole, «dissolvono l'oggetto».

Caproni tende ad aggirare il senso tradizionale o conosciuto, a ritrovare significati e legami inconsueti, spesso oppostivi, a mettere in dubbio e rovesciare le conclusioni prevedibili, rivelandone la duplicità attraverso improvvise mutazioni, fulminei accostamenti; la frantumazione taglia nel vivo, espone le parole a una nuova lettura. È evidente, almeno dal *Muro della terra* in poi, la forte tendenza alla definizione, all'aforisma, alla sentenza, solo più accentuata, ma non esclusiva, nel registro irregolare e maldicente dei *Versicoli del controcaproni*, onnipresenti a vario titolo nelle diverse raccolte a partire dagli anni settanta. Una propensione epigrammatica e definitoria è stata riconosciuta come tratto variamente caratteristico delle esperienze poetiche più divergenti, ma fondamentali del nostro novecento, da Saba a Montale a Penna, e ancora più diffusamente a partire dai primi anni sessanta²⁴. La coincidenza merita attenzione e spinge ancor più a considerare il caso davvero emblematico di Caproni, sia per il rilievo che per la personale autonomia che i suoi *Vers aforistici* (il titolo è, significativamente, di Char)²⁵ acquistano negli ultimi libri. L'uso dei proverbi e delle frasi fatte, ma anche l'affine ricorrere di citazioni d'autore si allineano a pieno titolo a questa tendenza, espressione di un più ampio «discorso diviso», di una generale frammentazione. Sono tutti strumenti e sintomi della necessità di una presa di distanza, di un distacco che preservi dall'eccesso di autobiografia e di lirismo; e insieme correzione o rovescio della parallela, persistente vocazione narrativa e teatrale (ma anche, capronianamente, la sua conferma).

Se si considerano le caratteristiche che vengono indicate come proprie del genere aforistico novecentesco è evidente come possa essere funzionale e quasi connaturato al percorso dell'ultima poesia di Caproni. L'aforisma è bifronte, imprevedibile, insofferente di qualunque geometrica spiegazione; non gli compete il dovere della verità, che può sempre ribaltarsi nel suo contrario; riduce «a minimi termini, a brandelli, problemi dalle incommensurabili dimensioni»²⁶. Può esprimere dubbi, false affermazioni, basarsi su analogie, similitudini o, all'inverso, accettare il paradosso e l'ossimoro. Caproni in certo modo rende aforismi, isolandoli e decontestualizzandoli, sia le citazioni d'autore che i luoghi comuni e le frasi fatte, magari sottilmente variati. Anche la sua costante propensione all'ambivalenza, alla sovrapposizione degli opposti come scatto rivelativo, è sintomo di un procedere per scatti, segmentazioni, intermissioni. E talvolta a essere rovesciate, a mostrare la loro sottesa, nascosta duplicità sono addirittura singole parole. Nei casi più semplici si gioca su un doppio significato («la tromba delle scale / che s'era messa a suonare» del *Becolino*, o l'ambigua ultima «bugia» rimasta accesa sull'altare nel *Pastore*)²⁷, ma altrove la parola-erma è un neologismo nato per concrezione: «asparizionni» o «disabitanti» diventano quasi aforismi rattratti, concentrati in un corto circuito di contrari. La nota che accompagna e definisce ironicamente i *Versicoli del contracaproni*, riconoscendone la particolare fisionalità, insiste sulla loro autonomia malcreanza, sulla loro incoercibile ubiquità, sul loro spirito appunto di contraddizione; sono infatti voce di un doppio, di un «contropoeta» (minuscolo) che «fa il verso» a quello ufficiale²⁸. Anche l'atto stesso di scrivere poesie (il «fare versi») mostra una duplice o triplice faccia, irride a se stesso: rimanda appunto anche a un'irriverente parodia, o a sberleffi infantili («versi, come si dice al bambino, che pur continua a farne, Non far quei versi») ²⁹. Il contropoeta assiste da una immaginaria platea alle rappresentazioni messe in scena nelle raccolte, sempre più fastose ed esplicite; esprime nei *Versicoli* i suoi commenti e i suoi dissensi. Ma il registro definitorio ed aforistico è ben presente, e inscindibile, già all'interno delle singole poesie.

È come se Caproni compisse ripetuti tentativi, coscientemente parziali e provvisori, di tenere insieme i plurimi ed eterogenei relitti, i pezzi residui, ma preziosi, rimasti dopo un'esplosione o un cataclisma; e il risul-

tato di questa pazienza o di questa violenza combinatoria può rivelarsi tanto illuminante da provocare una sorta di vertigine trionfale, una nuova allegria di naufragi. Ogni strumento è buono per sottolineare ed accompagnare questo percorso, e soprattutto la scansione metrica, la sempre più complessa dosatura degli accapo e degli *enjambement*, delle pause strofiche; oppure le linee, le parentesi, il corsivo, le virgolette, le maiuscole, che segnalano ripetute discontinuità. Nel vuoto sempre più incombente, sempre più visibile intorno alla scrittura, le parole degli altri, preziose o banali, affini o estranee, valgono da ancoraggio, da esorcismo contro il silenzio e l'afasia, e insieme chiamano in causa, come attori o comparse, plurime voci, irretiscono anche il lettore in un difficile e complesso gioco di specchi.

Note

- 1 Caproni parla esplicitamente per questa coppia, già attiva in *Cronistoria* e nel *Passaggio d'Enea*, di *Fatalità della rima*: «La terra. / La guerra. // La sorte. / La morte.» (*Res amissa*, Milano, Garzanti, 1991, p. 85; cfr. *Anch'io del Marò della terra*, in *Poesie 1972-1986*, ivi, 1989, p. 343). Torna più volte, anche nelle interviste, sulla funzione «portante» della rima e sul suo potere d'invenzione («idea chiama idea, magari per generare una terza idea tacita»), richiamandosi sempre all'esempio dantesco (*Su e giù come un minatore*, in *I ferri del mestiere*, dieci interviste a cura di Eugenio Manca, supplemento dell'«Unità», 15 dicembre 1989, p. 59). Un'analoga attenzione è testimoniata anche da Eliot, nelle *Riflessioni sul "veri libre"* (1917), quando afferma che la novecentesca «liberazione dalla rima» potrebbe essere considerata anche una «liberazione della rima» (*L'uso della poesia e l'uso della critica e altri saggi*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1974, p. 183).
- 2 «Rullano lontani tamburi. / Auguri auguri auguri.» (e i tamburi riecheggiano quelli sordi di *A mio figlio Attilio Mauro che ha il nome di mio padre*, p. 313). Le virgolette isolano anche il verso finale di *In bova* («Tutto, non era ancora perduto.», p. 325), a ribadire forse l'assurda perentorietà dell'usuale affermazione, di nuovo vagamente propagandistica. All'uso insistente dei segnali grafici (corsivo, virgolette) corrisponde nel *Marò della terra* l'inedita ricchezza di riferimenti della *Nota finale*, che chiariscono spesso (ma non sempre) le fonti delle citazioni.
- 3 Nei *Versicoli del contracaproni* (p. 732) appare anche un inedito *Proverbio dell'egoista* («Morto io, / morto Dio.»).
- 4 Ancora le virgolette staccano in *All last* (p. 677) un sintagma convenzionale: «Ma sono allegro.

Allegro / come chi non ha più titubanza. / Come lo fu "il povero negro" / nel Kentucky, in piena disperanza».

5 «Non restano testimonianze. / Grande che sia o meschino / quanto s'è fatto o detto / non dura più di nebbia al mattino» (p. 138). Sulla stessa linea, sempre in *Ris amissa*, il linguaggio da segnalazione stradale in *Statale 45* (per cui cfr. A. Dei, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992, pp. 253-254).

6 In questo caso l'accumulo di segnali (virgolette, maiuscola, corsivo) finisce per confondere il pensiero. Rispetto alla redazione manoscritta riprodotta da Agamben nel volume, meno sovraccarica quella precedentemente pubblicata in *Allegretto con brio* (Lugano, Laghi di Plitvice, 1988, p. 6): «aspetto - come se Nulla fosse - il solito / (già delegato) bicchiere...». Da notare, per questo tema, le possibili corrispondenze montaliane (per cui cfr. L. Surchich, «In musica-idee tra Montale e Caproni», in «La Rassegna della Letteratura italiana», 99° serie VIII n. 3, settembre-dicembre 1995, p. 128): «Lassù / laggiù nemmeno troveremo / il Nulla e non è poco» (*Ci si rivede mi disse qualcuno*, in *Quaderno di quattro anni*, 1977).

7 Si veda la polemica insistenza di *Lorignori* e di *A certuni* («La frasi fatte - sappiamo - / sono la vostra gloria», p. 95) e le smorfie di disdegno di *Show*, segnalate da virgolette, maiuscole e corsivi. Nello stesso modo si allude anche ai principali giornali di partito: il «Paese», il «Popolo», l'«Avanti!», l'«Unità», la «Giustizia» (la presenza di quest'ultima testata, a cui Caproni aveva collaborato dal 1960 al 1962, farebbe propendere per una drastica retrodatazione della poesia, attribuita nella *Tavola* finale al novembre 1983). Già in diversi articoli pubblicati sulla «Fiera letteraria» Caproni aveva insistito sulla ottusa vacuità del buon senso comune e delle sue viete definizioni (cfr. ad esempio *Il capo sulle nuvole*, ivi, 30 novembre 1958; *La testa sul collo*, ivi, 10 luglio 1960).

8 Cfr. A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 86 e note. Per i titoli danteschi di Caproni e in genere per l'uso delle citazioni si rimanda a A. Dei, *I brividi letterari di Caproni*, in «Fisiologia e critica», XVI settembre-dicembre 1992, pp. 444-458; S. Longhi, *Il dire e il dire di Giorgio Caproni*, in AA.VV., *Omaggio a Gianfranco Folena*, vol. III, Padova, Editoriale Programma, 1992.

9 Risprattutto ai *Versi di All alone* (p. 151) e ai *Versi del Passaggio d'Enea* (p. 160), senza indicazione della fonte. Significativo osservare però che la citazione baudelaireana viene replicata e quasi riassorbita all'interno del testo: «riconosci / il tuo lemure magro (il familiare / spettro della tua scienza)», p. 161.

10 «Je suis le ténébreux, / le veuf, / l'inconsolé / Le prince d'Aquitaine à la tour abolie». Lo stesso titolo di Nerval viene poi ripreso da Caproni anche nel *Conte di Kevenhörler* (ma era già stato usato da Montale nel *Diario del '71 e del '72*).

11 «O rondine rondine / Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie / Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine» (*What the thunder said*, *The Waste Land*, in T. S. Eliot, *Poesie*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 1966, p. 209).

12 Nella rivista genovese, ben nota a Caproni, erano state pubblicate *La terra desolata* tradotta e annotata da Mario Praz (II 4, luglio-agosto 1932), e quindi, nel numero dedicato alla poesia nordamericana, *La figlia che piange* e *Canzoni di Simone* tradotti da Eugenio Montale (III 6, novembre-dicembre 1933). Montale aveva già pubblicato le traduzioni del *Song for Simon* e del *Journey of the Magi* in «Solaria» nel dicembre del 1929. Per la fortuna di Eliot in Italia e in particolare per i rapporti fra Eliot e Montale cfr. E. Montale, *Eliot e noi*, in «L'Immaginazione», 15, novembre-dicembre 1947 (poi in *Stalla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 441 ss.); S. Pannella, *E. Montale e T. S. Eliot*, in «Galleria», IV 5-6, dicembre 1954, pp. 244-256; P. Bonfiglioli, *Dante Pascoli Montale*, in AA. VV., *Nuovi studi pascoliani*, Bologna-Cesena, 1963; L. Caretti, *T. S. Eliot in Italia*, Bari, Adriatica, 1968; il fascicolo di «Nuova Corrente» dedicato a *T. S. Eliot e l'Italia* (XXXVI, 1989). Per il dantismo eliotiano in rapporto con la poesia italiana del novecento cfr. A. Dolfi, *Dante e i poeti del novecento*, in «Studi danteschi», 58, 1986, pp. 320-326.

13 Il capitolo sulle suggestioni eliotiane nella poesia di Caproni è ancora tutto da scrivere, ma la

fase in cui appare più determinante è proprio quella del *Passaggio d'Enea*. Per la complessa sequenza di *All alone* si potrebbero citare i *Prehodes*, che hanno forse offerto qualche spunto anche al poemetto eponimo della raccolta. Le apparizioni femminili che aprono e chiudono *All alone* rimandano a *Rhapsody on a windy night* («Half past one, / The street-lamp sputtered, / The street-lamp muttered, / The street-lamp said, «Regard that woman / Who hesitates toward you in the light of the door / Which opens on her like a grin. / You see the border of her dress / Is torn and stained with sand», *Poesie*, cit., p. 116) e a *Sweeney among the nightingales* («Slips and pulls the table cloth / Overturns a coffee cup, / Reorganised upon the floor / She yawns and draws a stocking up», ivi, p. 170). Cfr. *Diadascalia* («Dal vicolo, all'oscillare / d'una lampada (bianca / ed in salita fino / a strappare il cantino / al cuore), ah! se suonava / il lungo corno il vento / [...] / Con me, mentre un certino / mi si sfaceva bagnato / fra le dita, alla guazza / marina anche la luna / entrava - entrava una ragazza, che la calza, / cauta, s'aggiustava» (p. 150) ed *Epitafio* («Era una piccola porta / (verde) da poco tinta. / Bussando sentivo una spinta / indicibile, e a aprirmi / veniva sempre (impura / e agra) una figura / di donna lunga e magra / nella sua veste discinta», p. 155). Gli «uomini miti» di *All alone* sono stati già definiti da Biancamaria Frabotta «domestica importazione degli eliotiani hollow men» (*Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Roma, Officina, 1993, p. 80). Ma ancora nel *Conte di Kevenhörler* la silenziosa filata degli amici-ombre in *Ur niente* richiama il notissimo passo (ancora dantesco) della folla sul London Bridge in *The Waste Land*: «Under the brown fog of a winter dawn, / A crowd flowed over London Bridge, so many, / I had not thought death had undone so many. / Sighs, short and infrequent, were exhaled, / And each man fixed his eyes before his feet. / Flowed up the hill and down King William Street». Cfr. «Eccoli, gli amici... / Arrivano / a lentissimi passi... / Parlano fra loro... / Non parlano... / Si fermano, nel giorno incerto, / prima del ponte... / Riprendono / sottovoce l'andare...» (p. 626). E molti altri riferimenti sarebbero possibili, anche per le ultime raccolte di Caproni.

14 T. S. Eliot, *Waste Land e Coleridge* (1932), in *L'uso della poesia e l'uso della critica e altri saggi*, cit., p. 84. Ma si veda anche l'analisi degli intricati prestiti da Seneca a Chapman a se stesso: «C'è in primo luogo la probabilità che queste immagini avessero un certo valore di saturazione personale, per così dire, per Seneca; un altro per Chapman, e un altro per me, che le ho prese in prestito due volte da Chapman. Dico che ciò che dà loro l'intensità che hanno in ogni caso è la loro saturazione - non dirò di "associazioni", poiché non voglio ritornare ad Hartley - ma di sentimenti troppo oscuri per gli autori perché essi potessero sapere bene di quali sentimenti si trattasse. E naturalmente solo una parte delle immagini di un autore viene comunicata dalla lettura. Esse vengono dal complesso della sua vita sensibile fin dalla prima infanzia» (*Conclusioni*, 1933, ivi, pp. 140-141).

15 T. S. Eliot, *Prefazione* alla traduzione di M. Waddle del *Serpent* di Paul Valéry, 1924.

16 «Perché non spero più di ritornare / Perché non spero / Perché non spero più di ritornare / [...] / Poi che non spero più di conoscere / La gloria incerta dell'ora positiva / Poi che non penso più / Poi che ormai so di non poter conoscere / L'unica vera potenza transitoria / Poi che non posso bere» (traduzione di Roberto Sanesi, in *Poesie*, cit., p. 227). Caproni riecheggia la stessa ballata in *Progibiera* e *Ultima preghiera del Seme del piangere*. La prima traduzione italiana di *Merciolà delle tenere*, è quella di Sergio Baldi, uscita su «Frontespizio», XV 3, marzo 1957.

17 *Petrarca* (p. 748); la citazione, opportunamente in accordo con il tema caproniano del muro, rimanda a F. Petrarca, *Canzoniere*, LVI.

18 «Nel mezzo, non solo nel mezzo del cammino / Ma per tutto il cammino, in una selva oscura, tra i rovi, / Sull'orlo di un pantano, dove il piede non è sicuro, / E tra minacce di mostri, luci fantastiche, / Col rischio dell'incantesimo» (*Quattro Quartetti*, traduzione di Filippo Donini, Milano, Garzanti, 1972, p. 33).

19 «Phlebas the Phoenician, a fortnight dead, / Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell / And the profit and loss» (*Poesie*, cit., p. 200). La stessa coppia torna anche nella VI parte di *Asò*

Wednesday («Although I do not hope to turn // Wavering between the profit and the loss» (ivi, p. 240). Ma è da notare come per Caproni si incroci anche il ricordo del padre ragioniere: «I tuoi due grandi libri, / babbo; di Partita doppia, / di Perdite e profitti» (*Qualcosa nella mente albeggia*, in *Res amissa*, p. 107).

20 Si tratta della serie di articoli sulla cosiddetta «linea ligustica», usciti sulla «Fiera letteraria» nel novembre del 1956; Caproni rivendica ai poeti della «Riviera Ligure» il merito di avere offerto «il più lucido geroglifico della nostra desolata anima contemporanea, con un anticipo di oltre un decennio sull'eliotiana *Waste land*», e in particolare insiste sulla priorità di Sbarbaro: «Eliot e Sbarbaro sono dello stesso millennio ma *The waste land* apparve nel '22, *Piùmiùmiù* nel '14» (cfr. L. Surdich, *In musica-idea*, cit., p. 108).

21 «In mezzo mar siede un paese guasto» (*Inferno*, XIV, 94). La definizione «terra guasta» si trova già, fra virgolette, nell'articolo *L'amarrezza di Camillo Sbarbaro*, in «Il Punto», 5 marzo 1960 (ora in *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, p. 129). Brevi riferimenti a Eliot ricorrono anche in lettere e interviste: «Ho sempre pensato, con Eliot, che le poesie non andrebbero stampate, ma incise su dischi» (lettera del 24 febbraio 1961 ad Achille Millo, in «Mercurio», supplemento della «Repubblica», 19 gennaio 1991); «La mia, purtroppo, non è una poetica della redenzione, come in Eliot e, da noi, in Rebora» (intervista a Aurelio Andreoli, nel «Secolo XIX», 23 gennaio 1990).

22 «Non cesseremo di esplorare / E, alla fine dell'esplorazione / Saremo al punto di partenza / Sapremo il luogo per la prima volta.» (*Quattro Quartetti*, cit., p. 85). Cfr. anche «What we call the beginning is often the end / And to make an end is to make a beginning. / The end is where we start from.» («Cio che chiamiamo il principio è spesso la fine / E finire è cominciare. / La fine è là donde partiamo», pp. 82-83).

23 *Ritornelle*, in *Il muro della terra*, p. 392. Cfr. anche, nel *Franco cacciatore*, *Biglietto lasciato prima di non andare via* («Se non dovessi tornare, / sappiate che non sono mai / partito. // Il mio viaggiare / è stato tutto un restare / qua, dove non fui mai»; p. 445) e *Mentore* («Devi perseverare, / usare buona pazienza. / Ricordalo, se vuoi arrivare / al punto di partenza»; p. 524).

24 Si veda in particolare l'esauriente volume di G. Ruozi, *Forme brevi. Poesie, massime e aforismi nel Novecento italiano* (Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1992), che si occupa soprattutto dell'aforisma come genere dichiarato, e quindi dei prosatori. Cfr. poi G. Cantarutti, *Sull'aforismo*, in «Intersezioni», IV 1984, pp. 181-196; *La lingua vorziata. Detto, detto, aforisma*, «Quaderni di retorica e poetica» diretti da G. Folena, 2, Padova, Liviana, 1986. Dedicato spazio a Caproni S. Pastore, *Il contributo dell'epigramma: un aspetto della poesia italiana del secondo Novecento*, in «Otto/Novocento», XVIII 2, marzo-aprile 1994, pp. 79-99. Il confine fra epigramma e aforisma, quando si tratta di poeti contemporanei, è comunque assai incerto, e la definizione sembra variare più che altro a seconda che si prendano in esame testi in poesia o in prosa (e, come avverte Mengaldo, non vanno considerate dichiarazioni tecniche le etichette o i titoli degli autori). Molti degli «epigrammi» di Caproni citati da Pastore si potrebbero dunque ascrivere alla famiglia aforistica (con le caratteristiche bene individuate da Ruozi, che elenca nella sua classificazione anche un «aforisma-epigramma»).

25 È il titolo della prima sezione de *La nuit talismanique qui brilla dans son cœur* (1972), posteriore di dieci anni alla traduzione caproniana del volume antologico *Poesia e prosa* (Milano, Feltrinelli, 1962).

26 Ci riferiamo sempre al già citato volume di Ruozi (p. 77) che, pur non nominando Caproni, offre una serie notevole di definizioni che risultano straordinariamente calzanti. Cfr. ad esempio, a p. 217: «L'aforisma è la forma "bloccata" della crisi, specchio del negativo, del crollo dei valori, della "morte di Dio". Esso si avvia pertanto su territori indefiniti, lungo traiettorie incerte e talvolta intimamente contraddittorie». Fra le caratteristiche e i vari tipi di aforisma vengono elencati quelli che capovolgono il detto e il luogo comune, e gli aforismi-citazione. Frequente negli afo-

risimi-definizione l'uso dell'«o» esplicitivo, molto usato da Caproni, soprattutto nei titoli, come raccordo fra termini apparentemente alieni e per figurare, al solito, una duplicità: *Lamento (o beria) del preticello deriso*, *Plagio (o conclusione) per la successiva*, *Individuazione sicura, o: Bontà della guida*, *Romantica, o: I fantasmi*.

27 Rispettivamente nel *Seme del piangere*, p. 243, e nel *Muro della terra*, p. 348. Ma già il titolo *Sirena*, nel *Pasaggio d'Enes* (p. 149), oltre al suono consueto del porto genovese, alludeva certamente anche all'attrattiva ammalatrice della città.

28 «Perché mai *Versicoli del controcaproni*? Perché mi fanno il verso, e anche perché si sono scritti da soli, contro la mia volontà, crescendo di numero ogni giorno. / I perfidi. / Data di nascita, fra il 1969 e stamattina. Ogni giorno è buono. / Destinati in gran parte a restar fuori dell'uscio per il loro carattere del tutto privato (se non - spesso - per la loro malcreanza), ora alcuni si sono fatti qui una capannuccia per proprio conto. / Vivano in pace. / (Del resto non ho poteri per impedire le costruzioni abusive.)» (p. 733). La nascita dei *Versicoli* è quindi successiva al *Congedo* (1965) e al *Terzo libro* (1968), e corrispondente alla preparazione del *Muro della terra*. Con il consueto scherzoso *understatement* Caproni in una lettera a Betocchi del 1974 li definiva come «contorni», «pata-tine» da servire insieme alle più rare ma più nutrienti «cotolette» imbandite nell'imminente raccolta (A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 185).

29 *Nota a Il "Terzo libro" e altre cose*, Torino, Einaudi, 1968. Ma cfr. anche il titolo della sezione conclusiva del *Congedo del viaggiatore ottomano*, *Versi spersi*, dove tocca alla rima deviare dal termine più prevedibile («sparsi») verso l'ironia e l'abbassamento.

PER GIORGIO CAPRONI

a cura di Giorgio Devoto
e Stefano Verdino



Edizioni
San Marco dei Giustiniani
Genova