

AUTOGRAFO 48

ANNO XX, 2012

Intersezioni tra filologia e critica

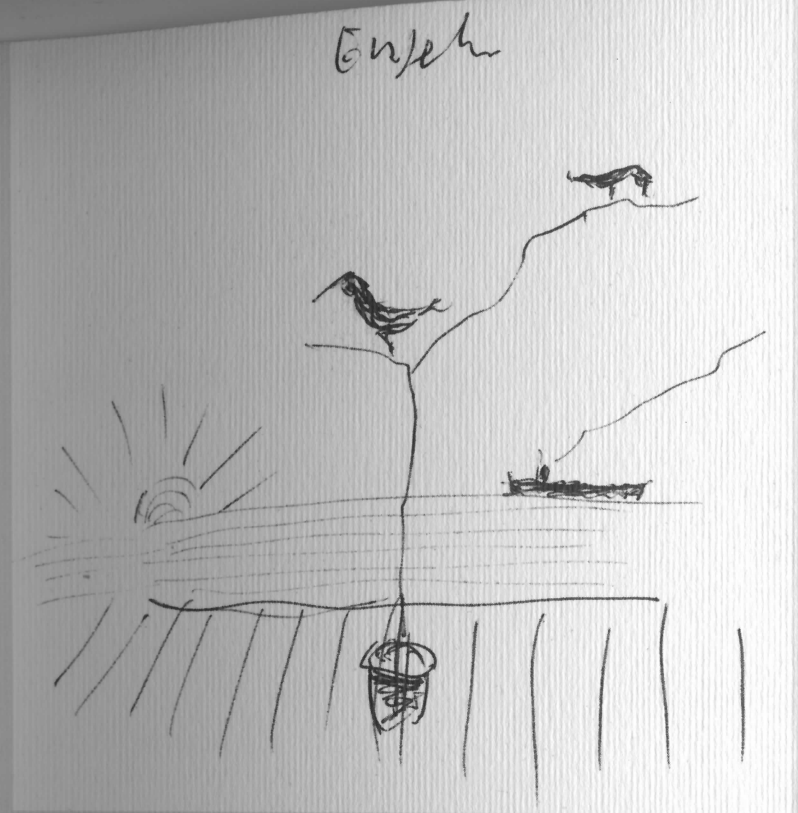
Saggi e lavori di filologia d'autore legati da un comune interesse per i percorsi dell'invenzione, nel contesto culturale e linguistico che ne segna ragioni ed esiti: lingua dell'uso e lingua letteraria in una inchiesta del 1941-42 (G. Polimeni); intertestualità in Mario Luzi e Giorgio Caproni (C. Chiappa e A. Dei); *Palomar* di Italo Calvino dai quotidiani al libro (T. Bava); il *Testimone* di Mario Pomilio nelle carte autografe (M. Volpi); una rassegna su alcuni archivi e lavori nel Fondo Manoscritti (M.A. Grignani). La sezione *Inediti e rari* segue i rapporti tra Montale e Giuliana Gadola, moglie di uno dei primi eroi della Resistenza (A. Aveto). Nell'*Archivio della memoria* gli amici Modena e Ricci ricordano Tonino Guerra; Dolfi e Surdich parlano di Antonio Tabucchi.

ISSN 1721-5943
ISBN 978-88-8212-885-2



9 788882 128852

euro 20




Intersezioni
tra filologia e critica

AUTOGRAFO 48



Rivista fondata da Maria Corti
diretta da Maria Antonietta Grignani e Angelo Stella
Centro di ricerca interdipartimentale sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei
Università di Pavia

interlinea  edizioni

“Autografo” – Rivista di letteratura fondata da Maria Corti
Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 76 del 18 febbraio 1984



DIREZIONE SCIENTIFICA

Università di Pavia, strada Nuova 65, 27100 Pavia
tel. 0382 984483, fax 0382 984641

Direttori: Maria Antonietta Grignani e Angelo Stella
Comitato scientifico: Franco Contorbia, Gabriele Frasca, Gianfranca Lavezzi,
Anna Longoni, Niva Lorenzini, Clelia Martignoni, Anna Modena, Giuseppe
Polimeni, Carla Riccardi

Comitato scientifico internazionale: Luigi Ballerini (UCLA), Denis Ferraris
(Paris III), Martin McLaughlin (Oxford), Fabio Pusterla (Ginevra).
Segreteria di redazione: Jader Bosi, Nicoletta Trotta

I contributi pubblicati nella rivista sono sottoposti alla valutazione in forma
anonima di esperti interni ed esterni alla Direzione e al Comitato scientifico

REDAZIONE EDITORIALE

Interlinea srl edizioni, via Pietro Micca 24, 28100 Novara
tel. 0321 612571, fax 0321 612636
www.interlinea.com/autografo, e-mail: edizioni@interlinea.com
Distribuzione in libreria: Messaggerie Libri spa

Abbonamento annuale 2012 in Italia: euro 30 (all'estero: euro 40)
Prezzo di copertina di ogni numero: euro 20

© Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta
di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia.
Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale
o a uso interno e didattico, effettuata con qualsiasi mezzo,
anche informatico, non autorizzata dall'editore.
Stampato in Italia da Italgrafica, Novara
ISBN 978-88-8212-885-2
ISSN 1721-5943 per l'edizione cartacea
ISSN 2039-8670 per l'edizione digitale
(distribuzione on line: www.torrossa.it/interlinea)

In copertina: disegno di Eugenio Montale

SOMMARIO

SAGGI

- MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Un'altra storia. Lampi
dal Fondo Manoscritti di Pavia* p. 9
- GIUSEPPE POLIMENI, «Lingua letteraria e lingua dell'uso».
*Vecchie e nuove questioni di lingua a metà Novecento
(1941-1942)* » 35
- TERESA BAVA, «Profondo in superficie». *La lingua
del signor Palomar dai testi sui quotidiani al libro* » 63
- ADELE DEI, *Giorgio Caproni: del "rifare il verso"
e dell'amore* » 79
- MIRKO VOLPI, «Il contatto col male ci degrada». *La genesi
del Testimone di Mario Pomilio nelle carte autografe
del Centro Manoscritti di Pavia* » 89
- CLAUDIA CHIAPPA, *Verbalità e memoria dipinta: una lettura
del Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini
di Mario Luzi* » 117
- INEDITI E RARI
- ANDREA AVETO, *Eugenio Montale tra Giuliana Gadola
e il Capitano Beltrami* » 133
- ARCHIVIO DELLA MEMORIA
- ANNA MODENA, *Memoria di Tonino* » 153
- MANUELA RICCI, *Con l'infinito negli occhi. Ricordo
di Tonino Guerra* » 159
- ANNA DOLFI, *Alla maniera di Vieira da Silva.
Dodici istantanee per Antonio Tabucchi* » 167
- LUIGI SURDICH, *La voce di Tabucchi* » 175
- MARGINI
- Una bellissima coppia discorde. Il carteggio tra Cesare Pavese
e Bianca Garufi (1945-1950) (GIANFRANCA LAVEZZI)* » 191
- Maria Rosa Cutrufelli, *I bambini della Ginestra*
(CARLA RICCARDI) » 196

¹ Espressione tratta da G. MANGANELLI, *Profondo in superficie*, in "Il Messaggero", 10 giugno 1988.

² Comparso per la prima volta sul "Corriere della Sera", 10 agosto 1975. L'intervallo di pagine che contrassegna ogni estratto da *Palomar* si riferisce all'edizione I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori, Milano 1992, vol. II.

³ Comparso per la prima volta sul "Corriere della Sera", 18 settembre 1975.

⁴ P. LAGORIO, *I silenzi narrativi di Palomar*, in "Autografo", I (1984), 2, p. 79.

⁵ Comparso per la prima volta sul "Corriere della Sera", 23 gennaio 1976.

⁶ Comparso per la prima volta sul "Corriere della Sera", 24 agosto 1975.

⁷ Comparso per la prima volta sul "Corriere della Sera", 2 agosto 1977 con il titolo *Un uomo e un seno nudo all'orizzonte*.

⁸ Comparso per la prima volta sul "Corriere della Sera", 10 agosto 1975.

⁹ Abbiamo qui eliminato il riferimento al pittore giapponese Hokusai, che sarà espunto da Calvino in sede di rielaborazione dell'articolo. Le ragioni di questa espunzione sono di ordine tematico e saranno chiarite nel paragrafo dedicato a questo aspetto.

¹⁰ D. DEL GIUDICE, *L'occhio che scrive*, in "Rinascita", 3 (1984), pp. 15-16.

¹¹ Ai brani espunti dal disegno del 1983 è dedicata la terza parte del mio lavoro di tesi. A questa parte segue un'appendice con i testi mai più pubblicati dopo l'edizione su quotidiano: *La seconda natura* ("Corriere della Sera", 24 agosto 1975); *L'origine degli elefanti* ("Corriere della Sera", 30 luglio 1977); *La donna fantasma* ("Corriere della Sera", 28 agosto 1977); *Classicità del diavolo* ("la Repubblica", 12 agosto 1982). La tesi, dal titolo «*Profondo in superficie*». *Palomar dai testi sui quotidiani al libro*, è stata discussa presso l'Università degli Studi di Pavia il 7 dicembre 2011, relatore prof.ssa M.A. Grignani, correlatore prof. G. Polimeni.

¹² Comparso per la prima volta sulla "Repubblica", rispettivamente del 16 maggio 1980, con il titolo *Visita a un gorilla albino*, e del 3 dicembre 1981.

GIORGIO CAPRONI: DEL "RIFARE IL VERSO" E DELL'AMORE*

di Adele Dei

Il 28 marzo 1987 Caproni pubblica su "Tuttolibri" un articolo intitolato *Quei versi che fanno il verso ai poeti*, dove parla diffusamente del libro di Luca Canali *Alla maniera di. Inediti apocrifi di poeti moderni*, uscito nel 1986 da Crocetti, dove sono raccolti ventidue «ritrattini» composti da testi scritti appunto "alla maniera di", ossia imitazioni (solo raramente, dice l'autore, con intenzione parodistica) di «poeti noti per consuetudine di lettura». ¹ Una originale raccolta di versi, «e dico versi [...] nel doppio senso della parola», scrive Caproni, che del resto aveva scherzato sui doppi sensi dell'espressione "fare i versi" fino dalla nota al *Terzo libro* (1968) che cominciava appunto così: «Questa mia scelta di versi (versi, come si dice al bambino, che pur continua a farne, Non far quei versi) è quasi per intero tratta...» ² Quindi in questo caso *versi* come smorfie, versacci, su una linea infantile di esibizionistica improntitudine, di vivacità anche molesta. E non c'è bisogno di insistere poi su quanto il tema del "rifare il verso", sempre segnato da una simile improntitudine, sia congeniale e attraente per lui, che nei *Versicoli del controcaponi*, usciti nelle *Poesie* Garzanti del 1983, si fa dichiaratamente il verso da solo. ³

Fra le imitazioni di Canali ce ne sono anche cinque brevi di Caproni, costruite proprio sul modello dei *Versicoli*, ed è su una di queste che l'articolo si ferma a lungo. Canali ha scelto la strada più facile, quella aperta dagli stessi originali, ossia imita usando un registro che già faceva il verso al suo autore, e punta su elementi più volte consapevolmente reiterati da Caproni quasi al limite dell'autoparodia, come il bisticcio fra *io* e *Dio*. ⁴ Caproni nella sua risposta si limita però a considerare un solo componimento, e ci si potrebbe chiedere come mai ignori del tutto gli altri quattro, senza nemmeno menzionarli, ma a ben vedere la poesia in causa è forse la più riuscita, quella che, al di là dei giochi verbali, suscita risonanze più profonde, quella che davvero un po' gli assomiglia. ⁵ Il testo di Canali che cerca di riscrivere Caproni è questo: «Sei venuta là dove / non sono. Sono venuto là / dove non sei. Noi siamo sempre / dove non siamo. / Così da tempo immemorabile, / vanamente cercan-

doci, ci amiamo». Come Caproni sente subito c'è una «non leggera, non leggerissima presa per il bavero» nei versi che definisce in una risposta forse un po' piccata «canalieschi», ma il punto non è questo – nemmeno la lievissima irritazione che sembra trasparire pur nel tono più che urbano e laudativo del pezzo –; il punto è se Canali ha o no colto nel segno, se, con la sua «critica attraverso la mimesi», ha davvero centrato quello che, dice Caproni, «potrebbe diventare (o già essere) un mio tic».

Qualcosa, lo sentiamo anche noi, non torna, o è spostato, contraffatto. Le principali «stecche» che Caproni percepisce sono l'aggettivo «immemorabile» e soprattutto quel «ci amiamo» («da tempo immemorabile, / vanamente cercandoci, ci amiamo»); ossia uno dei suoi temi di fondo, «il nostro non essere nel nostro stesso essere: l'irreversibile assenza proprio nella presenza», viene da Canali deviato verso il discorso amoroso: «Canali riesce a cavar da me, ma senza allontanarsi da me, una poesia d'amore, e quindi a comporre, pur mantenendosi stretto a un mio preciso modulo, una poesia inequivocabilmente sua». Allora Caproni raddoppia acrobaticamente il gioco e riscrive la propria «non poesia», moltiplicando e complicando gli specchi e i riflessi. Il testo di Caproni che rifa il Caproni di Canali è questo: «Sei venuta qua / dove non sono. / Sono venuto là / dove non sei. / Tutti siamo sempre / dove non siamo. / Così, da tempo ormai, / cercandoci vanamente / – tutti ci perdiamo». Qui ovviamente tutto torna, o quasi; la scansione metrica, puntualmente rivista e spezzata, quel *tutti* replicato che riporta l'individuale all'universale. Torna tanto che si potrebbe per un momento ipotizzare un'inclusione di questi versicoli insieme con gli altri d'autore, se non fosse per un eccesso dichiarativo, se non persistesse sul fondo un'altra voce, se alla fine non ci accorgessimo di essere di fronte appunto – rovesciando capronianamente i termini – a un Caproni che scrive alla maniera di Canali.⁶

Ma Caproni sente estraneo in primo luogo il fatto che Canali volge o stravolge il suo tema portante in una direzione erotica, lo piega a farsi poesia d'amore. E questo porta a chiedersi se e soprattutto come, nei «luoghi non giurisdizionali» delle ultime raccolte caproniane (*Il muro della terra*, *Il franco cacciatore*, *Il conte di Kevenhüller*, uscito un anno prima dell'articolo di cui si parla), ci sia spazio appunto per poesie d'amore o addirittura per la stessa parola amore. L'amore certamente c'è, mai trionfante o appagato, ma in rapporto sempre con la dissoluzione, la scomparsa, la fine, o

il senso di impotenza, come in *Il murato del Muro della terra*: «[...] Ho tanto / amato (idest cercato / amore) ch'ora / io mi trovo murato / in questa torre. [...]». Se mai ne resta l'aspirazione, lo spettro: «Cercavamo un talamo / al nostro bisogno. / Ci svegliammo. L'amore / rimase nel sogno» (*Talamo, Il muro della terra*). Al massimo un grumo residuo e solo, in un «secolo ferito».⁷ Ma è anche spesso sensibile una lieve ironia o autoironia, che suona quasi come un «fare il verso» al luogo comune, e perfino all'antico se stesso. *Interrogativo (Il conte di Kevenhüller)*: «Ho amato tanto... // Felicità! // Ho toccato / le cime più alte del Pianto?»⁸

In pieno accordo con la logica (o la non-logica) bipolare dell'ultimo Caproni, dove gli opposti sempre coincidono, l'amore è legato in un nodo inestricabile al proprio contrario: *Il conte di Kevenhüller* inizia con i versi (o sulle note) di «*Quant'odio, nell'amore. / Quant'amore, nell'odio...*», così come la prima parte del libro – quella tematicamente più compatta – si chiude, in *Smorzando*, con l'eco in allontanamento di «*fucilate d'amore / nel brivido del fogliame*».⁹ La caccia, l'uccisione, lo sparo sono mossi da un'ossessione amorosa irresistibile, anzi amore e omicidio coincidono, come per i due simmetrici killer appostati nella foresta innevata di *Aria del tenore del Franco cacciatore*, «immagini / d'uno stesso destino / o amor perfetto»: «*Si amavano / quasi. // Coivano. // Nell'odio che li inceneriva, quasi / avrebbero voluto abbracciarsi / prima di sparare. // Può darsi / che faccia di questi scherzi / l'amore, quand'è totale*». Il classico binomio amore-morte, declinato a partire da spunti vagamente romanzeschi e fiabeschi, e fissato in una sorta di geometria, di pantomima rituale.

Oppure l'amore è quello del melodramma, che non si cura dell'effusione, del rischio sentimentale, perfino della prevedibilità, riscattati e sublimati dal canto e dalla musica; o meglio l'amore si libera in cadenze che appunto «fanno il verso» al melodramma. Così il primo dei *Due madrigaletti* nella sezione *Galanterie del Conte di Kevenhüller*, preceduto da una indicazione esplicita di espressione (*Appassionatamente*), dove si canta il ricongiungimento di due sé con un lessico e con toni più che amorosi, quasi parodici, che fanno pensare al finale dell'*Aida* o ancor più della *Norma* («*Moriamo insieme, ah, sì, moriamo!*»): «*Mio nome, avvicinati. / Stringiti al mio corpo. / Fa' che nome e corpo non siano, / per me, più due distinti. // Moriamo insieme. // Avvinti*». A questo punto ci si aspetterebbe quasi di veder calare un sipario e di sentire scoppiare gli applausi.

Ma per la parodia alle arie amorose del melodramma e per l'invocazione finale alla morte comune per dissolvimento si dovrebbe citare anche *Su un'eco (stravolta) della Traviata*, nel *Muro della terra*, che ha non a caso la dedica «per una R.», ossia Rina, la moglie, il cui nome è riecheggiato nella sillaba maiuscola *Ri* del testo: «Dammi la mano. Vieni. / Guida la tua guida. Tremo. / Non tremare. Insieme, / presto Ritornereмо / nel nostro nulla – nel nulla / (insieme) Ritorniremo». ¹⁰ Un vero duetto, e un autentico pastiche che intreccia suggestioni diverse e ben più ampie di quella dichiarata, per ricalcare e riprodurre un pezzo tipico da libretto d'opera, immediatamente riconoscibile e insieme del tutto originale. Il futuro plurale è quello appunto della *Traviata* («Parigi, o cara, noi lasceremo. La vita uniti trascorreremo»), la cui eco è definita «stravolta» perché invece della vita, come Alfredo, si promette la morte; ma lo stesso futuro plurale replicato è anche nel *Trovatore* («Ai nostri monti... ritorneremo!... l'antica pace... ivi godremo!...»), e siamo sempre, significativamente, all'ultimo atto, come se proprio all'ultimo atto ci si trovasse ormai, e non restassero che poche note finali da intonare prima di precipitare nel buio. Poi si potrebbero citare naturalmente il «Là ci darem la mano» del *Don Giovanni*, e il «Deh! Non tremar» del secondo atto della *Gioconda* (seguito anche da verbi al futuro plurale, sia pure tronchi: «vedrem», «salperem») o, per il molto operistico «Vieni», almeno il «Vieni, vieni tra queste braccia» del terzo atto dei *Puritani*, ma si potrebbe, credo, continuare. Un vero frullato, un precipitato di melodramma che inserisce nella partitura del libro un intermezzo cantato. ¹¹

Lo stesso distico, già ricordato, all'apertura di *Avvertimento del Conte di Kevenhüller*, «Quant'odio, nell'amore. / Quant'amore, nell'odio...», scritto in corsivo e fra virgolette, e con puntini di sospensione finali, sembra l'attacco di un'aria di quell'«Operetta a brani» «finita ed infinita» che si va a rappresentare, evidentemente iniziata subito prima che un colpo misterioso uccida il direttore d'orchestra: «Salito appena sul podio, / un colpo fredda il direttore, // L'orchestra dovrà far senza. / Il pubblico urla d'impazienza. // Così (e sarà di certo / un baratro) comincia il concerto». In questo caso manca l'allusione a fonti precise, e si potrebbe ricordare se mai solo il «Quanto amore!» del secondo atto dell'*Elisir d'amore*, incrociato magari con il ricordo del celeberrimo «Odi et amo» di Catullo. Significativamente in esperimenti di questo genere che «rifanno» il melodramma il tema amoroso è sempre in primo pia-

no. Una via per distaccare, per prendere le distanze, per esorcizzare e alleggerire gli eccessi di emotività appunto cantandoli, ma anche per alludere a una trama eterna e convenzionale, sempre attiva e presente nella memoria però ormai implicita e sommersa, non più ripercorribile se non per frantumi.

L'amore quindi porta alla musica, anzi finisce per diventare musica, per esaurirsi nel proprio suono. Questa parola è da sempre in Caproni giocata sulla sua combinazione in rima con termini ricorrenti e decisivi; oltre ai volutamente prevedibili *dolore* o *cuore* («Per lei torni in onore / la rima in cuore e amore», scriveva del resto Caproni in *Iscrizione del Seme del piangere*) ricorrono fra gli altri *rumore*, *fragore*, *tremore*, *rossore*, *odore*, *albore*, *errore*, *vapore*, *afrore*, *ardore*, *madore*, e si potrebbe continuare, sempre citando parole di grande rilevanza e frequenza in Caproni. Un repertorio lessicale dei più personali e riconoscibili, davvero dei più caproniani, che segna l'intera storia della sua poesia; e questo per limitarci alle rime, senza allargarci ad altre affinità foniche, che pure sono forse altrettanto significative. Ma negli ultimi anni, con il procedere di quell'afonia che slarga i versi, li frantuma, li soverchia di spazi bianchi, anche l'amore diventa sempre più un relitto, o meglio, nella pagina-spartito, una nota o un accordo che riemerge e con quelle rime, quelle assonanze e consonanze già da tempo fissate e replicate, entra, come si dice in musica, in una sorta di «risonanza per simpatia». Il suono ormai precede e quasi annulla il senso. Esempio evidente è *Albàro*, nel *Franco cacciatore*, dove anche il titolo si ricollega, pur alla lontana, alla stessa famiglia musicale di *amore*: un toponimo reale (*Albàro* è un quartiere genovese) che aderisce fonicamente ma anche semanticamente a plurimi nodi ben riconoscibili e davvero caproniani, e in primo luogo al topico tema del bianco e dell'alba. ¹² Si potrebbe fare un confronto con il titolo di un'altra poesia, *Albania*, dove il toponimo all'inverso è solo apparente, e si tratta invece di un neologismo che indica sempre un biancheggiare.

Albàro

Se nel crepuscolo, almeno,
ci fosse, dietro i vetri, il mare...

Mazas 1°...

Studio

28.

Amore...

Tremore
in trasparenza...Se almeno
questo fosse il rumore
del mare...Non
lo sopporto più il rumore
della storia...Vento
afono...

Glissando...

Sparire
come il giorno che muore...
dietro i vetri...

Il mare...

Il mare in luogo della storia...

Oh amore.

Oltre alle rime (*tremore* : *rumore* : *muore*) plurime sequenze foniche secondarie condotte da quell'*amore* si intrecciano, interferiscono e si richiamano (*almeno*, *mare*, *Mazas*, *sparire*). In più, a ribadire la voluttà dell'annullamento del tempo e della storia, o il riflusso di un tempo indifferenziato in cui convivono e quasi galleggiano frantumi di infanzia e di vecchiaia, ricorre in quel «dietro i vetri», ripetuto due volte, il titolo di un'antica poesia di *Come un'allegoria* centrata su un'apparizione femminile. In *Albàro* il desiderio di deriva e di dissoluzione si specchia e si figura nello sprofondare della parola in un balbettamento residuale, percepibile come un mormorio, un fiato, come una musica lenta e lontana che va a finire, e tace proprio con quel sospiro, «Oh amore».

L'amore dolorosamente evocato ed invocato negli anni di «forsennata disperazione» del *Passaggio d'Enea* in poesie come *Alba*, *Strascico*, 1944 era già connesso con la catastrofe e accostato,

secondo la classica combinazione, alla morte, anche fonicamente omologa: «[...] O amore amore / che disastro è nell'alba! / Dai portoni / dove geme una prima chiave, o amore / non fuggire con l'ultimo tepore / notturno – non scandire questi suoni, / tu che ai miei denti il tuo tremito imponi» (1944); «Amore mio, nei vapori d'un bar / all'alba, amore mio che inverno / lungo e che brivido attenderti! [...]» (*Alba*, che si chiude significativamente «qui, col tuo passo, già attendo la morte»). Negli ultimi libri l'amore porta, cantando, fin dentro l'abisso del nulla. L'antico vocativo, quell'«o amore» diventa un sommesso esclamativo («oh amore»); in certo modo quindi, quasi per una sorta di pudore, si spersonalizza, diventa un'invocazione universale ed esistenziale, figura forse un rimpianto. Così nella chiusa di *Albàro*, così nei versicoli lievi de *I baci*, dove l'esclamativo suona perfino lievemente deprecatorio, e l'effusione cantabile si smorza alla fine in una levità quasi futile: «Oltre il bene e oltre il male. // Oh amore... amore... // ... E i baci, / che cambiano sapore / di capitale in capitale». Due strade, quindi: o l'esorcizzazione e l'alleggerimento del tema nella parodia quasi convenzionale del melodramma, o la sua progressiva riduzione a fiato e a suono. Ma molte di queste cose – la mancanza di ogni illusione, anche lontana, di lieto fine, la "spersonalizzazione" del tema amoroso, la perdita e lo straniamento – ce le aveva in fondo già dette Caproni, quando aveva riscritto l'apocrifo di Canali modificandone (e spezzandone) l'ultimo verso, da «vanamente cercandoci, ci amiamo» a «cercandoci vanamente / – tutti ci perdiamo».¹³

* Si rielabora e si integra un intervento presentato il 16 aprile 2012 alla giornata *Incontro con Giorgio Caproni: il "dove" esiste* presso l'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma.

¹ «Certo questa raccolta di testi apocrifi di poeti moderni è anche un gioco. Ma non solo gioco: esercizio di imitazione (al modo in cui i classici latini imitavano i greci), chiave di lettura e identificazione di poetiche, per mezzo di un ragionamento prosaico; ma anche congenialità o dissonanza in presenza di poeti noti per consuetudine di lettura (e i nomi prescelti corrispondono a questa consuetudine, non già a una pretesa di cretomanzia), e, perché no? talvolta, ma raramente, intento parodistico che faccia il verso alla "maniera", ai sintagmi, agli stilemi, ai tic espressivi. Ma quasi sempre il procedimento seguito in queste "invenzioni" è stato quello di calarsi nei singoli mondi esistenziali e poetici, e di abbandonarsi ad una ri-creazione quasi medianica. Insomma, quello che era nato come un gioco *otiosus* si è fatto via via penetrazione umana attraverso il *poëin*» (L. CANALI, *Premessa*, in *Alla maniera di. Inediti apocrifi di poeti moderni*, Crocetti, Milano 1986).

² La Nota a *Il «Terzo libro» e altre cose* (Einaudi, Torino 1968) è riprodotta alle pp. 1308-1309 dell'*Apparato critico* in G. CAPRONI, *L'opera in versi*, edizione critica di Luca Zuliani, introduzione di P.V. Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di A. Dei, Mondadori, Milano 1998.

³ «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 carettiere del tutto privato (se non – spesso – per la loro malcreanza), ora alcuni si sono fatta qui una capannuccia per proprio conto. / Vivano in pace. / (Del resto, non ho poteri per impedire le costruzioni abusive)» (nota d'autore ai *Versicoli*, pubblicati per la prima volta in G. CAPRONI, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1983; ora in ID., *L'opera in versi*, p. 705).

⁴ Una diversa soluzione, più "seria" e difficoltosa, è quella scelta più di recente da Fabrizio Brunetti che, nel suo *Falso vero verosimile* (prefazione di L. Pignotti, postfazione di S. Stefanelli, Campanotto, Udine 2003, p. 72), inserisce un apocrifo caproniano intitolato *Sera* e datato 1940, che prende a modello i sonetti di *Cronistoria*: «Nel dolente ronzio dei casamenti / ah questa voce così eguale e vana, / come i miei passi nelle stanze lenti / e più cupi. Ma poi quale lontana / e tenera allegria apre una brezza / se improvvisa commuove nella sera / adusta l'aria – appena una carezza / che fresca sente il mio viso. Oh com'era / segreta sì, ma umana e popolare / la voce di Livorno. E che sentore / acre di vita più vera e di mare / nell'aria se ragazze in un ardore / bianco di selci passavano in chiare / vesti – in un'accesa folata d'amore».

⁵ Le altre quattro poesie di Canali alla maniera di Caproni sono le seguenti: « Dio, mio / dio, io dunque? No io / nulla. Dio / nulla dunque? No il rivo / che ovunque volge il corso si / trastulla»; «Sai, disse, è morto / il tale. Ma l'epidermide / di ognuno è uno sbarramento / totale verso l'esterno. L'eterno? / Cos'è? Più umano / dell'uomo l'animale»; «Voi dite di sapere che sono / io. Io solo non so / chi voi siate ma / neanche chi sono / io»; «Si nasce per morire. / Sarebbe assai più bello / per nascere morire».

⁶ «Il mio testo non più apocrifo è senza dubbio più fedele, oltre che nella versificazione, a uno di quei temi che – con un po' di pompa – potrei dir di fondo [...]. Ma il testo apocrifo canaliesco, nonostante le cilecche, è ancor più fedele del mio, che pur ho definito, senza batter ciglio, più fedele. / Non sto giocando a bussolotti. Dico così per quella sorta di apocromatismo vivissimo nel testo di Canali e mancante del tutto nel mio. / Io non avrei mai volto o stravolto il mio tema in direzione erotica. Canali invece riesce a cavar da me, ma senza allontanarsi da me, una poesia d'amore, e quindi a comporre, pur mantenendosi stretto a un mio preciso modulo, una poesia inequivocabilmente sua. / Ecco il punto. Devo a mie spese concludere che se Canali riesce a guardare (cioè a conservare) se stesso pur guardando attentissimo un altro, lo dobbiamo a un suo felice strabismo, o meglio a una sua felice capacità di volontario e momentaneo strabismo, che gli permette di divergere in due figure (lui e il poeta bersagliato) la sua propria immagine?» (G. CAPRONI, *Quei versi che fanno i versi ai poeti*). Da notare nel rifacimento di Caproni l'inserzione di un verbo estremamente significativo e ricorrente come *perdersi* («tutti ci perdiamo»), assente nel testo di Canali.

⁷ «Amore, com'è ferito / il secolo, e come siamo soli / – tu, io – nel grigiore / che non ha nome [...]» (*Araldica*, in *Il muro della terra*).

⁸ Da ricordare anche *Senza esclamativi*, sempre nella sezione *Il murato* del *Muro della terra* («Com'è alto il dolore. / L'amore, com'è bestia»), versi che l'annotazione di Caproni a margine della propria copia del libro ricollegano a Nouveau: «17/4/80 leggo in Valentines ([Germain] Nouveau, pag. 48): l'amour, au diable l'animal!» (citata da Luca Zuliani nell'*Apparato critico* a G. CAPRONI, *L'opera in versi*, p. 1555).

⁹ La stessa opposizione in *Strambotto*, sempre nel *Conte di Kevenbüller*: «...la freccia / d'odio. // La freccia / d'amore. // La treccia / della bella lombarda».

¹⁰ Evidente poi l'intreccio con temi topici caproniani come quello della guida («Guida la tua guida»).

¹¹ Segue in stretta continuità (le due poesie formano la sezione *In esito, o: del Muro della terra*) *Nibergeue*: «... là dove nessuna mano / – o voce – ci Raggiungerà». Ma non mancano esempi di altre poesie "cantate": *Coretto (di giubilo) dei chierichetti, Lapalisade in forma di stornello* e il *Chor* di Weber nel *Franco cacciatore*. Nel *Conte di Kevenbüller* da ricordare almeno la citazione di Papageno nel *Flauto magico (Riferimento)* e il secondo dei *Due madrigaletti*, preceduto dall'indicazione «(Sempre con cuore)». Ma plurime indicazioni anche nei titoli, a cominciare dalla già citata *Aria del tenore*.

¹² Una recente, ampia lettura di *Albaro* in L. PERI, *Giorgio Caproni, «Albàro» mon amour*, in *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2011.

¹⁴ Il tema è al centro di poesie come *Radura*, del *Franco cacciatore*: «Dove ci siamo persi... / Dispersi... // Non / è un'indicazione. // Non / un'interrogazione. // Un'esclamazione, / forse».