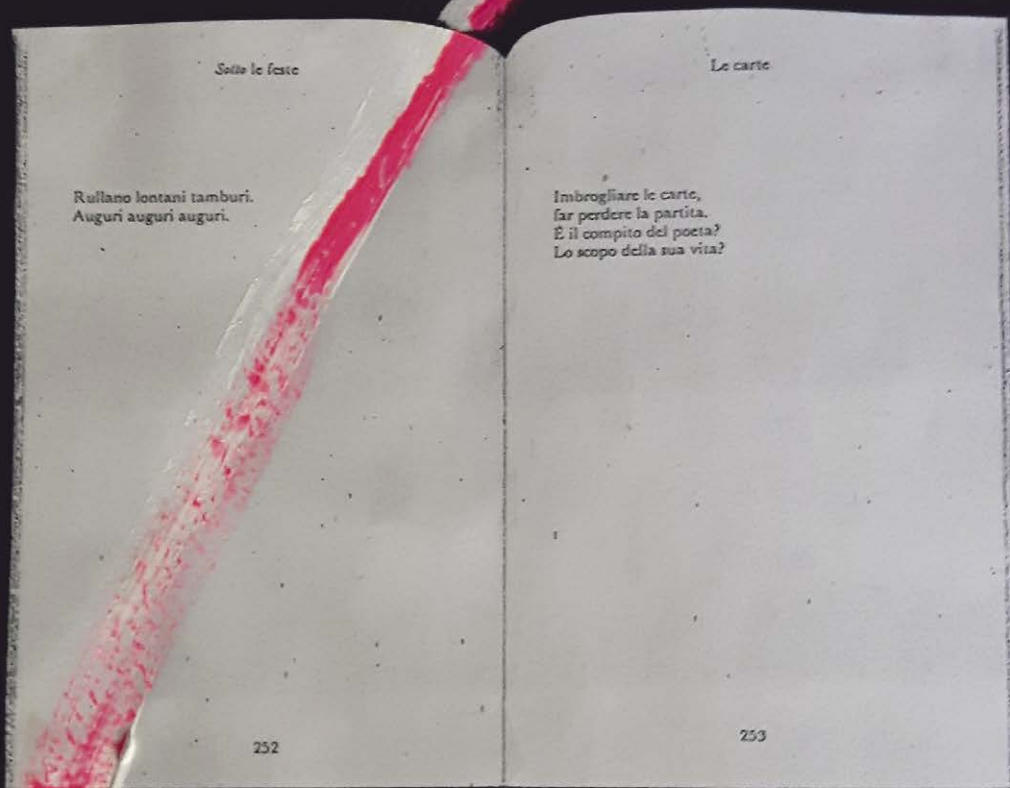


a cura di
Anna Dolfi

«Per amor di poesia (o di versi)»

Seminario su Giorgio Caproni



MODERNA/COMPARATA

— 28 —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO
Marco Ariani – Università di Roma III
Enza Biagini – Università di Firenze
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin
Gianni Venturi – Università di Firenze

«Per amor di poesia
(o di versi)»

Seminario su Giorgio Caproni

a cura di
Anna Dolfi

Firenze University Press
2018

«Per amor di poesia (o di versi)»: seminario su Giorgio Caproni /
a cura di Anna Dolfi. – Firenze : Firenze University Press, 2018.
(Moderna/Comparata ; 28)

<http://digital.casalini.it/9788864537672>

ISBN 978-88-6453-766-5 (print)

ISBN 978-88-6453-767-2 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-768-9 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>)

This book is printed on acid-free paper

CC 2018 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

INDICE

PERCORSI E ATTRAVERSAMENTI

PAURA: STORIA DI UNA PAROLA E DI UNA RIMA <i>Adele Dei</i>	11
TRA POESIA E PROSA, DALLA PAROLA ALL'AFASIA <i>Michela Baldini</i>	21
LE 'BESTIE' ALIGERE E LA POESIA <i>Chiara Favati</i>	37
1. L'uomo vivo: uccello stativo	39
2. I morti, i ricordi, i luoghi del «silenzio inaudito»	43
3. Gli 'outopos' dell'uccello indiato	48
4. Il tempo-Giano: fra i venti di 'Chronos' e uccelli cairologici	50
LE STAZIONI DEL SENSO <i>Patricia Peterle</i>	55
Stazioni per una cartografia	60

LETTURE (E IMMEDIATI DINTORNI)

«L'ASCENSORE». UN CANTO D'ESILIO TRA TRADIMENTO E ABBANDONO <i>Anna Dolfi</i>	81
DUE TESTI DAL «CONGEDO DEL VIAGGIATORE CERIMONIOSO & ALTRE PROSOPOPEE» <i>Valentina Luzzi</i>	93
1. «Nebbia»: un pre-repertorio di immagini	93
2. «I ricordi» fra rimandi e autocitazioni	99
LA «TAUTOUSIA» DELLA PAROLA <i>Luigi Ferri</i>	107

NELL'AMMARAGGIO DELLA LUCE. PER UN COMMENTO A TRE TESTI DAL «CONTE DI KEVENHÜLLER»

Chiara Favati

- | | |
|--|-----|
| 1. «Il mare come materiale» | 119 |
| 2. «Alla Foce, la sera (Frammento su un ricordo d'infanzia)» | 126 |
| 3. «Sospensione» | 133 |

'QUASI COME' CAPRONI

141

Giulia Martini

RISULTANZE TRA/DALLE CARTE D'ARCHIVIO

«IL VETRONE», TENTORI E IL «CIELO DELL'ANIMA»

Anna Dolfi

- | | |
|---|-----|
| 1. Tema, con variazioni (per avvicinamento) | 157 |
| 2. «Il vetrone» | 160 |
| 3. In risposta al «Muro della terra» | 162 |
| 4. Il «gelo di gennaio nel cuore», la morte e una censura paterna | 170 |

TRADURRE ALEIXANDRE: UN PERCORSO 'IN FIERI'
(CON QUATTRO VERSIONI INEDITE/RARE)

175

Laura Dolfi

- | | |
|------------------------|-----|
| Quattro versioni | 183 |
| «Poema d'amore» | |
| «Senza luce» | |
| «Creature dell'aurora» | |
| «Città del Paradiso» | |

SULLE INTERVISTE A GIORGIO CAPRONI (CON TRE TESTI DISPERSI)

193

Anna Nozzoli

Appendice. Tre testi di Giorgio Caproni

- | | |
|---|-----|
| 1. Chi sono? Sono poeti. Che cosa fanno? Scrivono. E come vivono? Vivono (Facendo tutti più o meno un mestiere) | 202 |
| 2. [Perché scrivo] | 203 |
| 3. Giorgio Caproni | 204 |

CLAUSOLA (TANTO PER NON FINIRE)

211

Anna Dolfi

INDICE DEI NOMI

221

PERCORSI E ATTRAVERSAMENTI

PAURA: STORIA DI UNA PAROLA E DI UNA RIMA

Adele Dei

Si può cominciare dalla latteria-erebo dell'*Interludio* alle *Stanze della funicolare* nel *Passaggio d'Enea*: «Ho conosciuto neri / tavoli – anime in fretta / posare la bicicletta / allo stipite, e entrare / e perdersi fra i vapori. / E ho conosciuto rossori / indicibili – mani / di gelo sulla segatura / rancida, e senza figura / nel fumo la ragazza / che aspetta con la sua tazza / vuota la mia paura»¹. La paura che conclude con allarmante sospensione questa poesia è una parola importante che risuona in tutta l'opera di Caproni, fino dalle plaquette giovanili, e quindi nei racconti e nei sonetti presaghi di *Cronistoria*, uscita in un tragico 1943, dove il termine ritorna più volte con grande rilievo, a punteggiare l'emotività esclamativa dei sonetti. La Paura (con la maiuscola) viene del resto definita da Caproni, nel suo saluto a Saba del 1957, «la squallida Musa [...] del nostro disperato secolo»². Ma le ricorrenze si infittiscono ulteriormente e si precisano negli ultimi libri, dal *Muro della terra* al *Franco cacciatore* e soprattutto nel *Conte di Kevenhüller*, dove la paura che paralizza il cacciatore dell'imprendibile bestia è davvero entrata nelle ossa, conduce il gioco, è l'ineludibile segnale di un transito incombente se non addirittura già avvenuto verso un altro mondo, verso quei luoghi non giurisdizionali, quell'incerto aldilà dove ormai ci si muove. È

¹ Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, Introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, Cronologia e Bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998, (d'ora in poi OV), p. 135. La poesia, come indicato nelle note a p. 1145, risale probabilmente alla fine degli anni 40, anche se datata dall'autore «1950». Caproni si ferma sulla paura anche in un pezzo del 1958, dove lamenta che i vecchi mostri animaleschi di una volta sono da tempo scomparsi dalla faccia della terra e tornati nella «tana del nostro spirito» da dove continuano a spaventare e minacciare: «La Paura, che una volta era l'effetto voluto dei Mostri corpacciuti (appositamente inventati), scacciati questi per sempre come cose puerili con la sua improvvisa accensione di Lumi, oggi è diventata essa stessa il *Mostro*, prendendo le più svariate forme (biologiche, psicologiche, politiche, pseudoreligiose ecc.), e riuscendo così a dar l'illusione d'un intero popolo di mostri, mentre in realtà non ce n'è che uno solo [...], il quale fu quello stesso che all'epoca della Caverna e dalla Caverna, liberò qualche milioncino d'anni fa l'orribile Mandria» (G. Caproni, *I mostri*, in «La Fiera letteraria», 26 ottobre 1958).

² *Ora che Umberto Saba è partito*, in «La Fiera letteraria», 15 settembre 1957 (poi in G. Caproni, *Prose critiche*, a cura di Raffaella Scarpa, Torino, Aragno, 2012, II, p. 889).

comunque ben chiaro fino dal *Codicillo* iniziale, subito successivo allo sparo che ha freddato il direttore d'orchestra, lasciando nel caos lo spettacolo che sta per cominciare: «*Vi assista la partitura. / Ma... non sperate paura. // (Paura dal campo nostro, / è chiaro. // Dal vostro)*»³.

Nelle interviste Caproni, come sempre, razionalizzando ed ampliando il tema, tende a semplificarlo e a banalizzarlo un po': «L'uomo va spensieratamente verso la propria fine, distruggendosi, trovandosi dentro un male che ha creato egli stesso e non se ne accorge. Tanto è vero che io dico nel preambolo “non sperate paura”. Perché? Ecco perché: lo dico da un certo momento: “paura del mio non aver paura”. Ciò vuol dire che se l'uomo avesse davvero paura dei pericoli... ma l'uomo è ottimista e non se ne preoccupa»⁴. Più rivelativo e calzante forse l'*Inserito* III destinato al *Franco cacciatore*, poi espunto:

Ciò che gli aulici chiamano tenebra e i più semplici buio, sono immagini. Sentimenti. Puri nomi, nel mondo della grammatica, e come simboli della matematica. Negazioni. Questo è certo. O semplici «affermazioni». E allora, tanto vale dir paura alla paura. Vuoto. Come e quando e perché, m'è impossibile precisarlo. Sono forse, questi versi, il segno della certezza che ho della mia inesistenza? Sono ormai oltre il confine, tornato indietro un attimo, come chi, appena varcato il portone, s'accorge di aver dimenticato il fazzoletto. Manovra fulminea e provvisoria, che non modifica per nulla l'esser «già» fuori⁵.

Paura dunque come vuoto, come blocco che provoca e accompagna l'ultimo movimento dilatorio, prima di perdersi oltre ogni limite, nella tenebra (una paura nel buio o del buio, come quella di molte storie, infantili e non); paura del proprio «ingresso nel niente», come quella del mozartiano Tamino che dal *Flauto magico* si affaccia nella poesia *Il serpente* del *Conte di Kevenhüller*⁶.

Sarebbe interessante analizzare più a fondo le varie ricorrenze di *paura*, e magari metterle in rapporto con altri frequenti sinonimi, o parole in qualche modo affini: *timore*, *brivido*, *spavento*, *panico*, *terrore*, o anche quello *sgomento* che già innescava la rima baciata in chiusura del famosissimo *Congedo del viaggiatore cermanioso*: «Di questo sono certo: io / son giunto alla disperazione / calma, sen-

³ OV, p. 540. Sul tema si ferma anche Elisa Donzelli nel capitolo *Caproni e Sereni. Oltre la bestia la paura* che conclude il suo volume *Giorgio Caproni e gli altri*, Venezia, Marsilio, 2016.

⁴ *Il poeta dà la caccia alla bestia nascosta*, a cura di Luciano Luisi, in «Il Gazzettino», 23 luglio 1986; ora in G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, Firenze, FUP, 2014, p. 333. Oltre a *Codicillo* Caproni allude qui a *Tra parentesi*: «Paura di che? // Della Bestia / che – secondo il Conte – infesta / la Campagna? // Paura / – piuttosto – del mio non aver paura, / io, perso nella Foresta» (OV, p. 565).

⁵ *L'Inserito* è conservato in un unico testimone dattiloscritto (OV, p. 1576).

⁶ «“Lo scatto d'una serratura”. // È questo – mi chiedevo mentre / varcavo l'ultima porta / della mia voce – il serpente / che incenerì di paura / Tamino, convinto / del suo ingresso nel niente?» (OV, p. 583).

za sgomento. // Scendo. Buon proseguimento».⁷ Anche il guardacaccia del resto, nella poesia coeva, *Il fischio*, ostentava una simile stoica sicurezza, un rifiuto appunto della paura: «Al diavolo perciò la paura, / giacché non serve»⁸. Nelle raccolte successive, come se, passati gli anni, si fosse varcato un confine (scesi alla prescritta fermata di quel treno, o usciti al richiamo di quel fischio) il paesaggio ha una totale mutazione, e il personaggio che dice io viene soffocato e fatto precipitare dalla disperazione, dallo sgomento e appunto dalla paura.

La parola *paura*, se non ho sbagliato a contare, ricorre in almeno una trentina di testi, ma non è tanto la frequenza a renderla così rilevante e significativa, quanto il fatto che occupa quasi sempre posizioni chiave: due volte nel titolo⁹, e spessissimo in rima, a fine verso, o addirittura, come abbiamo visto in *Interludio*, in chiusura della poesia, che ne resta così quasi pietrificata in un blocco d'impotenza, in un'aspettazione da brivido. Si pensi a *Palo*, nel *Muro della terra*, dove in una stazione gelida, oscura e nebbiosa una fantasmatica figura nera fa misteriosi segnali con una lanterna cieca e sopraggiunge il fischio improvviso di un treno: «Sapevo che non si trattava / di partenza, e nemmeno / di arrivo; né sapevo / se cane fosse o treno / o cuore (o la rosa / forse della mia inesplosa / domanda) l'avventura / morta che mi legava al palo / morto della mia paura». All'inizio si parla anche del salire di un irrefrenabile *sgomento*, non più eluso e negato come nel *Congedo*¹⁰. Ormai è chiaro che non può esserci più spazio per nessun dignitoso stoicismo.

La paura, complice il legame di consonanza, viene ricollegata in *Disperanza* proprio al tema topico e conduttore del muro, che anche dopo la raccolta *Il muro della terra* continua a riaffiorare nella poesia di Caproni: «Mi buttai un'altra volta / a capo in giù. / All'avventura. // Nel mio folle ansare, / bruciai il fu-

⁷ Datato 1960 (OV, p. 245).

⁸ *Il fischio (parla il guardacaccia)*, in *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (1965), OV, p. 252. Nella stessa raccolta è da registrare un'altra occorrenza del termine, nella poesia conclusiva, *Odor vestimentorum*: «Calorosa ragazza / che avanzi tra la verzura: / i tuoi acri rossori / son tenebra, non paura» (OV, p. 270). Anche qui la paura viene negata, ma il contesto è assai diverso; il componimento risale però agli anni 50 (cfr. OV, pp. 1533-1534).

⁹ *Una paura*, in *Finzioni* (1941), poi espunta (OV, p. 946) e la sereniana *Paura terza* del *Conte di Kevenhüller* (OV, p. 684), per cui si veda Maria Antonietta Grignani, *Due paure: tra Sereni e Caproni*, in *La costanza della ragione*, Novara, Interlinea, 2002. Si potrebbe ricordare anche il racconto *Una paura misera*, pubblicato per la prima volta nel 1948 (ora raccolto in G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, a cura di Adele Dei con la collaborazione di Michela Baldini, Milano, Garzanti, 2008); ma il tema della paura ricorre quasi ossessivamente in moltissimi racconti, dal *Gelo della mattina*, a *Il rumore dei passi* a *La tromba del silenzio* a *Come in una foresta*.

¹⁰ «Sapevo che non ci sarebbe stato / nessuno ad aspettarmi. / Eppure io non sapevo darmi / pace, ed uno / sgomento in me saliva / lento, che m'intimidiva» (OV, p. 376). Per una lettura più ravvicinata di questa poesia rimando al mio saggio *Lettura di «Palo»*, in *L'orma della parola. Su Giorgio Caproni*, Padova, Esedra, 2016. Per la contiguità di *paura* con *sgomento* si veda già *Ora tu porta all'Agro*, raccolta fra le *Poesie inedite* di OV e datata 1942: «[...] Il laccio / allora tu avrai compreso / del mio sgomento – la piena / enorme della paura / che sale, così impietrita / sale, e quanto aliena / da me atterra la vita!» (p. 981).

me. / La volta / del bosco. / L'aratura. // Mi fiaccai il collo. // Invano. // Invano tentai di sfondare / il muro della paura»¹¹. Una simile reazione incontrollata, un simile precipitoso tracollo segue in *Quasi una cabaletta* il dilagare di un totale e insopportabile silenzio, la percezione di una allarmante solitudine: «Al segnale / convenuto, perché / perché tutto era rimasto / – fuor di ragione – muto?... // Mi sentivo tradito. // Minacciato, quasi... // Calai a precipizio / dalla mia altura... // Mai, / mai mi aveva colpito / con un gelo tale / l'inverno della paura»¹². L'abisso ignoto dove si teme di precipitare può essere anche quello della memoria, come in *Larghetto*, dove il terrore dell'infanzia tremante si salda con le più buie tragedie della storia: «Prova dove la paura / spacca anche il cielo, e il fiato / (ricordalo: ti fu comandato) / esita come la lana / delle siepi...»¹³. Nel mondo di spettri che si espande nelle ultime raccolte caproniane alla fine anche la stessa paura può però perdersi in un fiato, diventare un'ombra in dissolvimento: «Già così chiare altre ombre / nell'ora che batte scura... // Un soffio... // (Non è paura.) // Di tutto l'avvenimento, in mente // appena // (a pena) // un niente», si conclude così *Un niente*, dopo che la muta e lenta processione degli amici-fantasmì è scomparsa nel buio.¹⁴

Significato, ma anche – forse soprattutto – suono, che crea una serie di onde e di riprese, scopre legami inaspettati, che rifrangono la paura in plurimi riecheggiamenti (oltre alle rime e rime al mezzo le consonanze e assonanze). Così in *Radura*, dove l'inquietudine stinge dall'una all'altra delle due parole in rima, ricongiungendosi e richiudendosi alla fine ad anello su quella del titolo:

Radura

Dove ci siamo persi...
Dispersi...

Non
è un'indicazione.

¹¹ OV, 564. La rima *mura-paura* era stata già sperimentata in *Cronistoria*: «Nell'albore / umido cui si sfanno anche le mura / dure di Roma, già altra paura / ora è nel petto» (*Il tuo nome che debole rossore*, OV, p. 107).

¹² OV, p. 577. Oltre alle poesie citate *paura* è in posizione conclusiva anche in altri tre casi: «Nell'acque / la tua effigie matura / era fuoco di brace, / era amore verace / la mia rossa paura» (OV, p. 74); «m'appoggio a te con l'ultima paura» (OV, p. 956); «la bianchissima pianura / dove tu poni un ponte – io la paura!» (OV, p. 999).

¹³ OV, p. 435. L'indimenticabile episodio dei lontani anni livornesi viene esplicitamente rapportato non solo all'evidente ricordo della *Genesi* ma anche agli orrori del nazismo (cfr. OV, p. 1590).

¹⁴ OV, p. 606. Combinata con altre suggestioni letterarie, quella dantesca è qui ribadita dalla presenza di termini come «si perdono» (v. 10) e «foresta» (v. 25).

Non
un'interrogazione.

Un'esclamazione,
forse.
(O uno sgomento.)

Un vento
friabile scalza la fronte
già smantellata.

È paura?
.....

Il bosco s'è mutato
in allarmata radura¹⁵.

Una sorta di spostamento semantico, o di apparentamento percettivo fra parole fonicamente congiunte (la radura infatti è «allarmata»). E ritorna ancora, a rafforzare il tema, lo *sgomento*, che contemporaneamente crea un'altra catena fonica parallela (*vento, fronte, smantellata*).

La stragrande maggioranza delle occorrenze caproniane di *paura* è, come abbiamo visto, in rima. Solo in cinque testi resta solo interna al verso, e quasi esclusivamente nelle raccolte precedenti al *Muro della terra*, dove le implicazioni e l'uso del termine sono più normalizzati e canonici¹⁶. La suggestione, forte ed inequivocabile, viene da lontano, a cominciare da quel primo canto dell'*Inferno* dantesco che è una sorta di ricorrente sottotesto – se non addirittura una vera ossessione – delle ultime raccolte di Caproni, anche lui perduto nel buio di una selva (perso e disperso, come abbiamo visto in *Radura*), ma senza speranza di alcuna guida o soccorso, anche lui minacciato da una bestia proteiforme che assomma tutti gli emblemi dell'insidiosa e aggressiva ferinità. Il canto, come tutti ricordano, si apre con la rima *oscura-dura-paura*, che ripropone il topico collegamento con la tenebra, il buio. Caproni si ferma più volte sulle rime dante-

¹⁵ OV, p. 466. Inutile sottolineare l'onnipresente tema del perdersi nel bosco (o foresta o selva).

¹⁶ Si vedano, in ordine cronologico da *Cronistoria* (1943) al *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (1965): «sola resti senza / paura, e a te mi chiami» (*Ah la notte sofferta nei suoi errori*, OV, p. 101); «chi nel cuore / sveglia l'innominabile ritorno / a una paura che conquide?» (*Nella profondità notturna il corno*, OV, p. 125); «mentre monta / nel petto la paura, e il cuore avventa» (*Le biciclette*, OV, p. 129); «Ho avuto paura. "Zio!" / ho chiamato. "Decio! / Decio!" quasi ho urlato» (*Scalo dei Fiorentini*, OV, p. 260). L'ultimo caso di occorrenza interna al verso appartiene proprio al *Muro della terra*: «"Be'?" mi fece. / Aveva paura. Rideva» (*I coltelli*, OV, p. 313).

sche – e in particolare su quelle del primo canto – che, dice, hanno una «funzione portante, pari a quella delle consonanze e dissonanze in polifonia, o, in architettura, a quella delle colonne che reggono l'arco»¹⁷. Non a caso parte proprio di qui quando nel *Conte di Kevenhüller* esplicitamente ripercorre, rovescia e frantuma l'esordio dantesco, nella poesia intitolata appunto *Controcanto*: «Non nel mezzo, ma al limite / del cammino. // La selva // (la paura) // ... dura... // ...oscura. // La via // (la vita) // smarrita»¹⁸. Rime-colonne che resistono come i resti di uno scheletro o i ruderi di una continuità e di una coerenza forse rimpiante, ma ormai impossibili.

Molte considerazioni si potrebbero fare anche sulle altre rime contigue (*vita-smarrita*, *forte-morte-scorte* e, più avanti, *valle-spalle-calle*), giocate e alluse più volte da Caproni, magari selezionando dalla terzina solo una coppia o un unico elemento¹⁹. La paura incalza e dilaga nel canto proemiale dell'*Inferno*, dove la parola è ripetuta ben cinque volte nei primi 54 versi. In rima, in tutta la *Commedia*, ritorna dodici volte²⁰. Si potrebbe addirittura, forzando un po', rilevare dove e come la rima in *-ura* ricorra nelle poesie caproniane anche in assenza di *paura*; si vedrebbe ad esempio che è talvolta presente in questi casi almeno un altro dei fatidici tre termini danteschi (*dura*, *oscura*), cosicché il membro mancante viene in qualche modo alluso e suggerito proprio attraverso la rottura di una inconscia aspettativa, la sensazione di un vuoto²¹. Dove invece la parola *paura* è esplicita è da notare che le rime caproniane, pure raggruppandosi spesso per tre, si discostano volutamente dalla ripetizione di quelle dantesche, troppo prevedibili: per limitarci alle poesie già ricordate, in *Interludio*, con un voluto abbassamento, *segatura-figura-paura*, in *Disperanza avventura-aratura-paura*²².

¹⁷ Caproni ripete significativamente questo concetto in numerose interviste. Si veda ad esempio *Molti dottori nessun poeta nuovo. A colloquio con Giorgio Caproni*, a cura di Jolanda Insana, in «La Fiera letteraria», 19 gennaio 1975, ora in *Il mondo ha bisogno dei poeti* cit., p. 91.

¹⁸ OV, p. 619. Per le fondamentali suggestioni dantesche di Caproni rimando al mio *Caproni e Dante*, in *Lorma della parola* cit.

¹⁹ Ad esempio nella poesia significativamente intitolata *Fatalità della rima*: «La terra. / La guerra. // La sorte. / La morte» (OV, p. 811). Per la ricorrenza e il senso di queste rime dantesche in Caproni si veda il già citato saggio *Caproni e Dante*, p. 71.

²⁰ *Inferno*: I, 6; II, 63; XXVIII, 113; XXXI, 39; *Purgatorio*: II, 127; III, 19; IX, 65; XXI, 118; XXIX, 141; *Paradiso*: XI, 69; XV, 103; XXVI, 19.

²¹ I casi sono diversi e variamente significativi: *capigliatura-tortura* (*Ora il tuo viso ha spazio*, OV, p. 77); *premura* (*Ma le campane concordi*, OV, p. 86); [*mura*]-*dura-lettura-figura* (*La città dei tuoi anni se fu rossa*, OV, p. 93); *lettura-pura-figura-premura* (*Nella luce agitata ah la lettura*, OV, p. 96); *sepoltura-pianura-figura-oscura* (*Il vento abi quale tenue sepoltura*, OV, p. 99); *apertura-erbura-frescura-pianura* (*La strada come spera a un'apertura*, OV, p. 105); *serratura-dura* (*All alone. Versi*, OV, pp. 145-146); *impura-figura* (*All alone. Epilogo*, OV, p. 149); *frescura-dura-figura* (*Barbaglio*, OV, p. 200); *mura-clausura* (*Sfondata ogni porta*, OV, p. 809); *figura-dura-mura* (*Forse anche tu avrai lacrime se un giorno*, OV, p. 948); *puntura-ventura-figura-oscura* (*Mai con più tenue addolorata avena*, OV, p. 949); *misura-statura* (*C'è un Montale per tutti*, OV, p. 959).

²² Le occorrenze delle altre due rime iniziali dantesche nell'intero corpus caproniano raccolto nel Meridiano, a parte la citata *Controcanto*, sono assai più limitate. Per *dura*: *La città dei tuoi anni*

Eppure si ha spesso la sensazione che Caproni avesse ben presente il rimario della *Commedia* (per fare solo alcuni esempi sono rime dantesche, oltre che caproniane *altura, dismisura, figura, lettura, mura, pastura, ventura*), che potrebbe essere stato addirittura uno strumento di lavoro a cui ricorrere frequentemente per prolungare un gioco di rispecchiamenti irrinunciabile. Caproni mescola però le carte e disturba talvolta la regolarità del richiamo con l'abbandono del ritmo ternario e con l'inserzione di elementi alieni e in qualche modo eretici: nel caso di cui parliamo, oltre alla già citata *segatura*, inserisce ad esempio *serratura* o *sutura*, o addirittura, all'inverso, opta per la più ricercata e insieme più moderna *verzura* rispetto alla *verdura* di Dante²³. Il riferimento resta invece esibito in primo piano in quei testi dove il richiamo dantesco – magari a luoghi diversi delle *Commedia* – è dichiarato, come in *Via Pio Foà, I*: «La luce sempre più dura, / più impura. La luce che vuota / e cieca, s'è fatta paura / e alluminio, qua / dove nel tronfio rigoglio / bottegaio, la città / sputa in faccia il suo Orgoglio / e la sua Dismisura»²⁴. Si può quindi riconoscere e seguire nella poesia caproniana una forte catena fonica ricorrente che rilega campi semantici differenti affiliandoli e coinvolgendoli così nella stessa musica. Una linea forse minoritaria ma altrettanto significativa di quella individuata dalla rima in *-ore*, che allinea termini appartenenti a un repertorio lessicale dei più personali e riconoscibili, davvero dei più caproniani, e che segna l'intera storia della sua poesia: *rumore, fragore, rossore, odore, albore, errore, vapore, afrore, ardore, madore*, ecc., nonché i quasi-sinonimi di *paura* come *timore, tremore e terrore*²⁵.

Seguendo il filo dei riecheggiamenti letterari è difficile non pensare poi alla magari inconsapevole suggestione del celeberrimo *Infinito* leopardiano, dove la parola, leggermente mutata, non è in rima, ma rilevata da una forte pausa al centro del verso («profondissima quiete / io nel pensier mi fingo; ove per poco / il cor non si spaura. E come il vento / odo stormir tra queste piante»). Lo stesso ricordo che è probabilmente dietro al Montale di *Falsetto* («La dubbia dimane non t'impaura») e a varie poesie di Sbarbaro (mi limito ad un unico esempio da *Pianissimo, Mi desto dal leggero sonno solo*: «Ma, svanita col sonno la pau-

se fu rossa, OV, p. 93 (con [*mura*], *lettura* e *figura*); *Versi di All alone*, OV, p. 146 (con *serratura*); *Barbaglio*, OV, p. 200 (con *frescura* e *figura*); *Via Pio Foa, I*, OV, p. 357 (con *paura* e *Dismisura*); *Una paura*, OV, p. 946 (con *paura* e *premura*); *Forse anche tu avrai lacrime se un giorno*, OV, p. 948 (con *figura* e *mura*); *In memoria*, OV, p. 956 (con *perdura* e *paura*). Ancora più rara *oscura*: *Il vento ah quale tenue sepoltura*, OV, p. 99 (con *sepoltura*, *pianura* e *figura*); *scura* in *Un niente*, OV, p. 606 (con *paura*); *Mai con più tenue e addolorata avena*, OV, p. 949 (con *puntura*, *ventura* e *figura*).

²³ *Inferno*, IV, 111: «giugnemmo in prato di fresca verdura»; *Purgatorio*, XXIII, 69: «che si distende su per sua verdura». Per Caproni cfr. la già citata *Odor vestimentorum*, OV, p. 270.

²⁴ Dal *Muro della terra*, OV, p. 357. Nelle *Note a «Il muro della terra»* Caproni rimandava a *Inferno*, XVI, 73-74: «La gente nova e' subiti guadagni / orgoglio e dismisura han generata» (OV, p. 389).

²⁵ Anche questa frequente rima dantesca, ma giocata su parole solitamente diverse, a conferma di quanto Caproni abbia personalmente costruito e incrementato negli anni questa catena musicale.

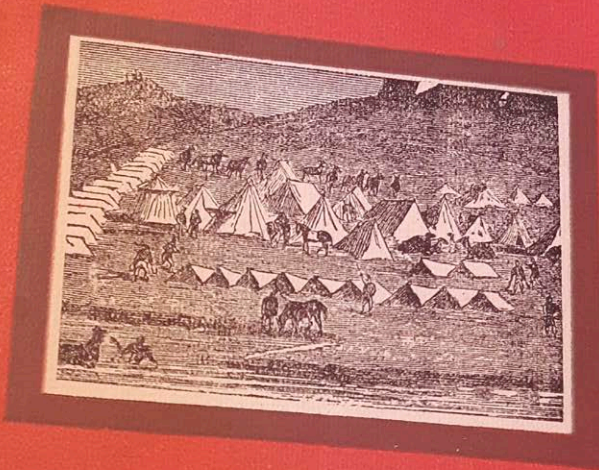
ra, / un gelo in fondo all'anima mi resta»; «Or questo camminare fra gli estranei / questo vuoto d'intorno m'impaura»²⁶. È curioso notare una poesia in abbozzo degli anni 50, pubblicata solo fra le *Poesie inedite* del «Meridiano», dove Caproni faceva quasi una prova del repertorio di rime in *-ura*, combinando termini colloquiali con altri più insoliti e culminando proprio, alla fine, su quell'*impaura* già inserito a conclusione di verso da Sbarbaro e Montale: «Era una donna pura / (già madre) d'alta statura, / e per me la sutura / perfetta, tra la vita / viva e l'infinita / tenebra, che tra le mura / di casa più m'impaura»²⁷. La seconda parola-rima, *vita*, rimandava già, quasi per induzione o per una sorta di automatismo fonico, al primo canto dantesco²⁸. L'accoppiata delle rime in *-ura* e di quelle in *-ita*, che innescava il fatidico e indimenticabile primo canto dantesco, continua a riproporsi ripetutamente, a segnare, magari anche in modo inconsapevole, la musica e la progressione delle pagine caproniane. Alla coppia iniziale della *Commedia*, *vita-smarrita*, Caproni, nel suo *Controcanto*, sembrava suggerire giustamente l'aggiunta di *via*, quasi a surrogare il terzo termine, mancante fra le rime: «La selva / (la paura) // ...dura... // ...oscura. // La via // (la vita) // smarrita». Una memoria letteraria complessa nutre e conferma un refrain che nelle ultime raccolte di Caproni si fa poi sempre più riconoscibile e ravvicinato, anche se spesso solo come un accordo, come un nodo di allusività che rilega senso e suono.

²⁶ Camillo Sbarbaro, *L'opera in versi e in prosa*, a cura di Gina Lagorio e Vanni Scheiwiller, Milano, Scheiwiller-Garzanti, 1985, pp. 23-24. Si vedano anche «Vo nella notte solo / per vicoli deserti / lungo squallide mura. / Al discorde rumor dei passi incerti / echeggiando le case come vuote, / trasalgo di paura» (ivi, p. 13); «E se poco ciò dura, io veramente / in quell'attimo dentro m'impaurò / a vedere che gli uomini son tanti» (*Talor, mentre cammino per le strade*, ivi, p. 33).

²⁷ *Era una donna a lutto*, OV, p. 1007.

²⁸ Quanto il termine *paura* si porti dietro quasi automaticamente il ricordo delle altre rime del primo canto dell'*Inferno* è confermato anche dai vv. 116-122 dei *Versicoli dal «controcaponi» di Attilio Picchi*, pubblicati fra le *Poesie inedite* di OV e attribuibili al 1953: «e nel mio petto dura / la perpetua paura / che può rendere tanto / assassino che santo / un uomo cui smarrita / sia la via della vita...» (p. 996).

GIORGIO CAPRONI



GIORNI APERTI

LETTERE D'OGGI

Giorni aperti. Itinerario di un reggimento al fronte occidentale (prima edizione nelle Edizioni di Lettere d'oggi).

STANZE
della
FUNICOLARE
di
Giorgio Caproni



DE LUCA
Editore in Roma

Edizione de Luca 1952 delle *Stanze della funicolare*.

TRA POESIA E PROSA, DALLA PAROLA ALL'AFASIA

Michela Baldini

Le parole. Già
Dissolvono l'oggetto.

Come la nebbia gli alberi,
il fiume: il traghetto¹

I versi della poesia *Le parole*, appena citata e tratta dalla raccolta *Il franco cacciatore*, pongono l'accento su uno dei nodi più sensibili all'interno dell'opera di Caproni: le parole, anziché chiarire e spiegare il mondo fenomenico, offuscano, rendono evanescente la realtà. Vi è insomma una mancanza di corrispondenza tra parola e cosa, tra *verba* e *res*, come è stato teorizzato da Caproni negli ormai noti interventi critici sul linguaggio scritti a partire dagli anni Quaranta. Quali possono essere, però, per un poeta, le conseguenze di questo scollamento tra linguaggio e realtà e quali, ancora, i motivi che lo hanno spinto, a più livelli, in tale direzione? In questo intervento vorrei appunto indagare le ripercussioni di tale dicotomia all'interno dell'opera caproniana.

Agli esordi della propria attività poetica Caproni pone un nome – Ungaretti – e un testo – l'*Allegria* – sul cui significato non possono esserci dubbi interpretativi: ricerca della parola originaria, innocente, attraverso un'opera di recupero dei relitti fonici. È lo stesso poeta a raccontare la scoperta dell'*Allegria*, sottratta dallo studio dell'avvocato Ambrogio Colli, presso il quale lavorava da giovane a Genova:

L'*Allegria*, infatti, specie in quella sua prima versione, costringeva il lettore, come ho già detto, a risillabare la poesia parola per parola – silenzio per silenzio

¹ Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998 [d'ora in avanti indicata con la sigla OV], p. 460. Cfr. anche i versi di *Concessione*, in *Res amissa*: «Buttate pure via / ogni opera in versi e in prosa. / Nessuno è mai riuscito a dire / cos'è, nella sua essenza, una rosa» (OV, p. 805).

– rieducandolo così a sentire ancora una volta nel linguaggio lirico, come sempre in antico s'era sentito, la sovranità assoluta del Verbo sulla frase (sul verso e sulla stessa immagine) e a restituire quindi alla Parola (alla Poesia) tutto il suo primitivo (primordiale) potere d'incanto e d'emozione, oltre lo stesso puro e semplice significato letterale².

Sui testi di Ungaretti Caproni impara dunque a risillabare la propria parola poetica, ma anche a filtrare attraverso recuperi e riletture la poesia dei classici³. Varrà però la pena soffermarsi sul mito linguistico delle origini, che in Ungaretti si risolve in mito della Parola Iniziale, con particolari attestazioni proprio nell'*Allegria*: parola vergine, originale, assoluta, che, in una sfera sostanzialmente atemporale, appare estranea a qualunque storicità. Tale orizzonte di prima nomina-zione, inoltre, rinvia all'immagine mitica dell'Eden. Come rileva Pino Menzio nell'intervento *Ungaretti, Benjamin e il mito degli inizi*⁴ il filosofo tedesco Walter Benjamin sembra esplicitare proprio tali suggestioni ungarettiane nel saggio *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*⁵. Benjamin sottolinea infatti come nella *Genesi* vi sia un rapporto stretto tra creazione e nomina-zione, che diventa vera e propria coincidenza e identità. Nel citato saggio sul linguaggio umano scrive infatti: «In Dio il nome è creatore perché è verbo, e il verbo di Dio è conoscente perché è nome [...]. Il rapporto assoluto del nome alla conoscenza sussiste solo in Dio; solo in esso il nome, essendo intimamente identico al verbo creatore, è il puro medio della conoscenza»⁶.

A sua volta Adamo non crea le cose, ma le nomina, utilizzando una «lingua paradisiaca [...] perfettamente conoscente»⁷. Gli oggetti del mondo materiale sono pertanto conoscibili da un punto di vista linguistico attraverso questa primitiva parola umana; inoltre l'Adamo benjaminiano sembra completare il percorso di creazione divina proprio attraverso la nomina-zione degli oggetti, un processo che in sé ha qualcosa di linguisticamente ricettivo: per nominare le cose l'uomo deve infatti saper ascoltare la loro lingua muta. La nomina-zione

² G. Caproni, *Taccuino del vecchio*, «Il Punto», 16 gennaio 1961, poi in G. Caproni, *Prose critiche*, edizione e introduzione a cura di Raffaella Scarpa, prefazione di Gian Luigi Beccaria, Torino, Nino Aragno Editore, 2012, II, p. 1428.

³ La lettura dei poeti moderni svolge sull'attività poetica di Caproni un ruolo sicuramente rilevante, che è in parte documentato anche dalla biblioteca d'autore: i loro libri sono i più annotati e su di essi è condotto un costante lavoro di lettura ritmica e di sottolineatura delle parole, soprattutto in posizione finale di verso. In alcuni casi si tratta della costruzione di veri 'sillabari' poetici, oltre che della ricerca di consonanze lessicali e tematiche con la propria poesia.

⁴ Il saggio citato a testo è stato pubblicato in «Studi comparatistici», gennaio-giugno 2008, n. 1, pp. 139-169.

⁵ Il saggio citato fu scritto nel 1916 e mai pubblicato in vita. Oggi si può leggere in Walter Benjamin, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1995.

⁶ Ivi, pp. 61-62.

⁷ Ivi, p. 65.

adamitica è, insomma, una sorta di traduzione: «La traduzione della lingua delle cose in quella dell'uomo non è solo traduzione del muto nel sonoro, è la traduzione di ciò che non ha nome nel nome. È quindi la traduzione di una lingua imperfetta in una lingua più perfetta, e non può fare a meno di aggiungere qualcosa, vale a dire la conoscenza»⁸.

La rottura di questa condizione paradisiaca avviene attraverso il peccato originale: il serpente porta l'uomo a prendere consapevolezza dell'albero del bene e del male, che implica una conoscenza che non è più legata al nome, ma è esterna e posteriore rispetto all'atto di nominazione: «[...] il peccato originale è l'atto di nascita della parola umana, in cui il nome non vive più intatto, poiché è uscito fuori dalla lingua nominale, cosciente [...]»⁹.

Da questo momento in poi la parola diventa un puro strumento, il mezzo di una conoscenza che non corrisponde più alla sua originaria funzione denominativa. Il linguaggio, trasformato in semplice segno linguistico, costituisce il vero e proprio peccato originale e comporta la perdita dell'innocenza paradisiaca. Da ciò deriva, inoltre, la confusione babelica delle lingue storiche.

In Ungaretti Dio è linguaggio ed esiste fuori dalla storia. Nel saggio su Blake [*Discorsetto su Blake*] il poeta scrive infatti: «il miracolo è parola: per essa il poeta si può arretrare nel tempo sino dove lo spirito umano risiedeva nella sua unità e nella sua verità, non ancora caduto in frantumi, preda del Male, esule per vanità, sbriciolato nelle catene e nel tormento delle infinite fattezze materiali del tempo»¹⁰. Vi è insomma, anche per Ungaretti, agli esordi della storia umana, un peccato originale, che condannando l'uomo dentro il tempo e dentro la storia, ha corrotto la purezza originaria della parola. Al poeta va il compito di recuperarla. La poesia diventa quindi ricerca della parola pura.

Caproni nell'intervento critico, già significativo per il titolo, *La precisione dei vocaboli ossia la Babale*, scrive:

Davvero io penso che il peccato di Adamo sia stato [...] quello di voler possedere il *verbum* quale mezzo di conoscenza: proprio come cominciò ad usarlo Adamo (il frutto proibito) per istigazione del diavolo, scacciandosi in tal modo da sé solo dall'Eden. Dimenticando cioè con somma imprudenza [...] che la parola crea una realtà e che voler usare una parola per conoscere una cosa è come voler usare una cosa per conoscerne un'altra [...]. Sta di fatto che Adamo, dando un valore conoscitivo al *verbum*, cioè inventando il linguaggio logico, si creò nelle parole i campi del suo *esilio* e della sua servitù – si perdette nella foresta delle parole (nella selva oscura) senza possibilità, forse, di risalire il diletto calle.

⁸ Ivi, p. 63.

⁹ Ivi, p. 66.

¹⁰ G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, prefazione di Carlo Bo, Milano, Mondadori, 1986, pp. 596-599.

Sorprendenti sono, nel brano citato, le consonanze con gli scritti di Benjamin. Il peccato originale è anche da Caproni chiaramente individuato nel tentativo di spiegare la realtà attraverso le parole, ovvero nel voler dare al linguaggio un valore gnoseologico. Lo scrittore, per chiarire il concetto, ricorre addirittura ad un paragone con Dante e con l'*incipit* della *Divina commedia* che vede il poeta fiorentino, simbolo dell'umanità intera, sperso nella foresta del peccato. Tale foresta si trasforma però, nel linguaggio caproniano, in una foresta di parole. Il rimando non è marginale all'interno dell'opera di Caproni, poiché vive di una doppia risonanza. Infatti la prima terzina dantesca ricalca un modulo scritturale, il versetto di Isaia: «in dimidio dierum meorum vadam ad portas Inferi» (XXXVIII, 10), che è ben presente anche al poeta livornese, probabilmente proprio attraverso la mediazione dantesca. A riguardo si deve citare, oltre all'abbozzo inedito *Ego qui ad portas veni inferi et vidi*, riportato da Zuliani nell'*Opera in versi*, la poesia *Ad portam inferi*, nel *Seme de piangere*, nella quale la madre Annina, seduta ad un tavolino della stazione, si rivolge con tono accorato al proprio bambino e al proprio marito, parlando ormai dall'oltretomba. Questo testo, peraltro, è l'unico dell'intero *Seme del piangere* nel quale si trova l'attestazione del termine 'parola', del quale si evidenzia sempre l'incapacità comunicativa. L'incontro con Annina avviene infatti: «[...] senza / l'appoggio d'una parola»¹¹. Nei versi, inoltre, è ben presente il motivo del peccato: nella VI strofa, infatti, il figlio «È cresciuto, ha tradito, / fugge ora rincorso / pel mondo dall'errore / e dal peccato, e morso / dal cane del suo rimorso»¹². La parola rimane in gola, strozzata, incapace di esprimere alcunché; essa inoltre viene messa in associazione con il fumo: «[...] Ma come, / come può, lei sentire, / mentre le resta in gola / (c'è un fumo) la parola, / ch'è proprio negli occhi dei cani / la nebbia del suo domani?»¹³. Il motivo della nebbia e del fumo, come abbiamo già visto nei versi riportati in esergo, sono strettamente connessi a quello della parola e sulla base dei testi qui riportati potranno essere messi in relazione con il tema del peccato, che annebbia, offusca la mente. La stessa selva dantesca è, del resto, oscura. Nelle *Confessioni* di Agostino, un testo assai caro a Caproni, è presente l'immagine del peccato come nebbia, di precisa derivazione scritturale (di nuovo Isaia, XLIV, 22): «Io ho fatto sparire le tue trasgressioni come una densa nube, e i tuoi peccati come una nuvola [...]». Se ci spostiamo sul versante della prosa non si potrà fare a meno di ricordare come il racconto *Ad portas inferi*, pubblicato sull'«Italia socialista» del 16 settembre 1948 (poi VI capitolo dell'abbozzo di romanzo *La dimissione*), sia anch'esso attestazione della persistenza del sintagma 'le porte dell'Inferno'. all'interno dell'opera di Caproni. Del resto, anche in questo caso, le porte dell'Averno si identificano con la so-

¹¹ OV, p. 204.

¹² OV, p. 206.

¹³ OV, p. 207.

glia del peccato e quindi, nuovamente, con la selva oscura di origine dantesca: «[...] e mentre una voglia immensa di baciare le labbra calde di Elisa saliva in me, costei guardandomi fissamente in un modo che non dimenticherò più mi disse: [...] “Ad portas inferi”».

Sulla scorta dei testi riportati si potrà allora dire che le porte dell'Inferno costituiscono in Caproni quel luogo soglia, di passaggio, che conduce verso il peccato, la selva oscura delle parole, la tentazione di conoscere il mondo attraverso il linguaggio, destinata al suo totale fallimento.

Il termine 'parola' fa la sua prima comparsa nella poesia di Caproni nei sonetti dei *Lamenti* (I, V, VII), all'altezza del *Passaggio d'Enea*, oltre che nei *Versi* del poemetto che dà il titolo alla raccolta¹⁴, per poi ricomparire in maniera intermittente nella poesia successiva. Le 'parole morte' del I *Lamento* o dei morti («E non cada [...] / nelle bocche / dei morti una parola») del V, pongono subito l'accento sul problema del rapporto tra finzione e realtà; così nel VII *Lamento* le parole costituiscono un tentativo di fuga impossibile da parte dell'io poeta di fronte alla drammaticità degli eventi bellici («io in che parole / fuggo – perché m'esilio a una contraria / vita»).

Nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso* due testi meritano attenzione a riguardo: si tratta del poemetto che dà il titolo alla raccolta e di *Scalo dei fiorentini*. I versi del *Congedo* sono particolarmente interessanti, poiché costituiscono una vera prosopopea che mette in scena un dialogo fallito tra un anonimo viaggiatore e i passeggeri del treno. La comunicazione è impossibile, poiché l'interlocutore non risponde, è assente dal discorso, così quella che dovrebbe essere una 'conversazione', una 'chiacchierata' – i termini sono caproniani – si trasforma di fatto in un monologo. L'ambiguità, però, non finisce qui, in quanto in questi versi la parola è mendace, frutto di equivoci «e tutto quel raccontare / di noi (quell'inventare / facile, nel dire agli altri), / fino a poter confessare / quanto, anche messi alle strette, / mai avremmo osato un istante / (per sbaglio) confidare»¹⁵. Di nuovo, inoltre, il termine 'parola' compare sintatticamente vicino a 'fumare', come nei versi dedicati ad Annina, a sottolinearne ancora l'evanescenza. Nel *Muro della terra* la 'parola' è ancora vana, priva di significato («[...] ad aspettar la sola / (inesistente) parola», *Tutto*) o errata, come in *Sassate*, dove assistiamo ad una letterale pietrificazione del linguaggio («Ho provato a parlare. / Forse, ignoro la lingua. / Tutte frasi sbagliate. / Le risposte: sassate»)¹⁶.

Nel *Franco cacciatore* il linguaggio viene utilizzato ai fini di un pensiero che si esprime per paradosso, unico strumento che sembra rimasto in grado di esplorare il vuoto della condizione umana. Frequente, peraltro, è l'uso del discorso diretto, posto tra virgolette, ma le voci, le urla, cadono nel vuoto, prive di ri-

¹⁴ Anche nei *Versi* di *All Alone* troviamo un parlottio tra sé e sé che indica la solitudine umana più che la capacità di comunicazione.

¹⁵ OV, p. 244.

¹⁶ OV, p. 366.

sposta. Subito dopo i versi de *Le parole*, già citati in esergo, troviamo la poesia *Lo spatriato* che, «portato via / dal luogo della sua lingua», «È perduto» e «Urla. Peggio che se fosse muto». La parola diviene allora, proprio laddove dovrebbe raggiungere il suo massimo grado, cioè nell'urlo, ossimoricamente, silenzio.

A partire dal *Il conte di Kevenhüller*, come ha messo in evidenza Giorgio Agamben¹⁷, Caproni scompagina il suo prezioso strumento poetico, ne attua un progressivo svuotamento, lo riduce ai minimi termini nelle sue parti metriche e linguistiche. La parola è qui ricondotta alle sue primordiali componenti grammaticali: «Atri Pronomi. / Nomi. // Parti secondarie: / le stesse del Discorso»¹⁸ (*Personaggi*). I versi più significativi a riguardo sono quelli dell'Ónoma: «L'ónoma non lascia orma. / È pura grammatica. / Bestia perciò senza forma. / Imprendibilemnte erratica»¹⁹. Nel saggio *Idea della prosa* Agamben chiarendo il significato del testo scrive appunto a riguardo:

La filosofia antica distingueva [...] con cura il piano del nome (ónoma) da quello del discorso (lógos) e riteneva la scoperta di questa distinzione così importante da ascriverne il merito a Platone. La scoperta era, in verità, più precoce: era stato Antistene ad affermare per primo che delle sostanze semplici e prime non può essere *lógos*, ma soltanto nome. Indicibile, secondo questa concezione, non è ciò che in nessun modo è attestato nel linguaggio, ma ciò che, nel linguaggio, può essere soltanto nominato; dicibile, invece, è ciò di cui si può parlare in un discorso definitorio, anche se manca, eventualmente, di nome proprio²⁰.

Identificando il peccato originale con la volontà di possedere il *lógos*, cioè il linguaggio che conosce, Caproni rivendica invece alla poesia la capacità di stabilire un rapporto autentico con le cose, grazie al potere evocativo dei versi, dato dal peso fonico delle parole, simile a quello degli armonici di una nota. I versi sono insomma strumenti per sospirare, per esclamare la gioia, il dolore, l'amore e comunicano un sentimento trasferibile da uomo a uomo. Agli esordi della poesia caproniana la ricerca di un linguaggio poetico puro avveniva sulla base della lettura di Ungaretti, della precoce 'risillabazione' dell'*Allegria*. Il poeta degli anni Ottanta cambia modalità, anche se è ancora il rapporto tra parola e realtà ad essere messo in crisi: «Buttate pure via / ogni opera in versi o in prosa. / Nessuno è mai riuscito a dire / cos'è, nella sua essenza, una rosa» (*Concessione*)²¹. Significativi sono anche i versi de *La porta*, nei quali ritorna il tema del passaggio (e come non vederci un richiamo al motivo della soglia, del limite tra vita

¹⁷ Cfr. l'introduzione di Giorgio Agamben *Disappropriata maniera* a G. Caproni, *Res amissa*, Milano, Garzanti, 1991.

¹⁸ OV, p. 547.

¹⁹ OV, p. 569.

²⁰ G. Agamben, *Idea della prosa*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 80.

²¹ OV, p. 805.

terrena e ultraterrena, già trattato in *Ad portam inferi?*), dove la porta si identifica esplicitamente con la Parola, da ricondurre con ogni probabilità al *verbum*: «La porta / morgana: / la Parola»²². Ancora in *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione*, dedicato a Giorgio Agamben, non c'è «Nessuno / che parli... // Nell'ora spenta, non una sola / sillaba... // Il luogo / è salvo dal fruscio / della bestia in fuga, che sempre / - è detto - è nella parola»²³. In *Imitazione*, all'interno dei *Versicoli*, Caproni sembra ricordare l'atto della creazione, riconducendolo al suo valore linguistico: «Fu un vento chiaro. / Illuminò, quasi, la stanza. / Ma chi quella parola disse / è lontano - e perduta / è la parola stessa / nella sua stessa distanza»²⁴. In *Res amissa* la parola diventa qualcosa di più dell'inganno, essa è una vera e propria trappola a cui prestare attenzione («La parola. / La tagliola. / Occhio! / Sono una cosa sola»²⁵, *La tagliola*) ed è completamente depauperata di ogni possibilità di conoscenza («né letteratura, / né scienza, né teologia / possono con la parola / spiegare a chicchessia»²⁶).

Dopo aver condotto un *excursus* sul termine 'parola' all'interno dell'opera di Caproni, vorrei adesso riprendere ed approfondire il discordo sui testi dei *Lamenti*, che costituiscono una zona particolarmente sensibile della sua poesia, nella quale il linguaggio raggiunge probabilmente il punto più basso di comunicazione, poiché l'esperienza drammatica della morte si impone. Ciò è confermato anche dalle prose. Nel racconto partigiano *Un discorso infinito* il protagonista, Athos, inizia più volte un discorso che resta spezzato, insistendo sulla necessità di ascoltare le salme dei defunti, di imparare da loro il significato della 'parola' *libertà*:

Soltanto nel plenilunio Athos poteva dire: «Voi non dovete appoggiarvi a una parola. Voi dovete capirlo dai morti per che cosa combattete. Voi dovete stare a sentire i morti - ciò che un uomo esprime quando in lui non è più nemmeno una parola».

«Noi dobbiamo stare attenti per che cosa combattiamo», diceva. «Noi combattiamo per la liberazione, per la libertà, per la giustizia anche; ma dobbiamo stare attenti di non combattere per le parole, nemmeno per queste parole».

«Io però vorrei che anche questo capisse Pinto: che ogniqualvolta una cosa è detta essa diventa un'altra cosa; e che noi non dobbiamo combattere per la libertà che è detta ogni giorno da tutti e che ogniqualvolta è detta diventa un'altra cosa: ma per quella libertà che è al di là del confine di tutte le parole

²² OV, p. 610.

²³ OV, p. 626.

²⁴ OV, p. 717.

²⁵ OV, p. 797.

²⁶ OV, p. 828.

dette. Ciò che resta nei morti dopo che essi hanno esalato fino all'ultima tutte le parole [...]»²⁷.

Nei brevi brani citati la parola è priva di ogni garanzia di attendibilità, è menzognera, cedendo così il posto al silenzio. Sono proprio i corpi di chi non può più parlare che si impongono e, da soli, esprimono il senso, il significato della vita più di qualsiasi discorso.

Anche nelle prose, una volta che la parola è stata messa in scacco, il lamento diventa la modalità espressiva con cui il soggetto dà sfogo alla propria interiorità. L'angoscia del poeta davanti ai massacri della guerra trova insomma espressione in un canto funebre che ha per «Unico frutto, / oh i nomi senza palpito – oh il lamento»²⁸. Esso può esplodere in pianto (cfr. *Sangue in Val Trebbia*) o restare inespresso in uno spettatore pietrificato e attonito (cfr. *Anche la tua casa*), ma può anche essere la dimensione propria di chi ha perduto la vita e, con essa, ogni possibilità di riscatto (cfr. *Un discorso infinito, Il Natale diceva Pablo...*). I racconti *Un discorso infinito, Il Natale diceva Pablo...*, *Anche la tua casa, Sangue in Val Trebbia* consentono infatti di isolare una serie di motivi comuni alle poesie dei *Lamenti*: le parole esalate dai compagni uccisi («I morti rimangono a bocca aperta per esalare perfino l'ultima parola ch'è in noi», *Un discorso infinito*)²⁹; i nomi 'finti' dei morti («[...] e s'era messo a pensare al viso di Lumarzo, al viso

²⁷ G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, a cura di Adele Dei, con la collaborazione di Michela Baldini, Milano, Garzanti, 2008 [d'ora in avanti RF]), pp. 127-135.

²⁸ OV, p. 115. Per il tema del lamento messo sulla bocca dei defunti, presente sia in poesia che in prosa, si dovrà ricordare il celebre antecedente dantesco: le urla di strazio e di dolore che impregnano la selva dei dannati. All'inizio del viaggio nell'oltretomba Dante, rivolgendosi a Virgilio esclama: «Maestro, che è tanto greve/ a lor, che lamentar li fa sì forte?» (*Inf.* III, 44) ottenendo una spiegazione sulle pene e sulle colpe dei dannati. Ancora nel canto V dell'*Inferno* il personaggio-poeta della *Commedia* osserva: «quivi le strida, il compianto, il lamento; / bestemmian quivi la virtù divina» (*Inf.* V, 35), associando il motivo del pianto e della sofferenza alla blasfemia: i dannati continuano a non volersi sottomettere alla legge di Dio. Si confrontino anche i seguenti passaggi: *Inf.* IX, 122: «coperchi eran sospesi, / e fuor n'uscivan sì duri lamenti, / che ben parean di miseri e d'offesi»; *Inf.* XIII, 15: «con artigli, e pennuto 'l gran ventre; / fanno lamenti in su li alberi strani»; *Inf.* XXIX, 43: «i suoi conversi / potean parere a la veduta nostra, / lamenti saettaron me diversi, / che di pietà ferrati avean li»; *Purg.* VII, 29: «di martiri, / ma di tenebre solo, ove i lamenti / non suonan come guai, ma son sospiri»; *Purg.* XII, 114: «quivi per canti / s'entra, e là giù per lamenti feroci»; *Par.* XIX, 147: «questo, Niccosia e Famagosta / per la lor bestia si lamenti e garra». Le grida dell'*Inferno* dantesco sono indice quindi, oltre che della sofferenza fisica dei corpi dei dannati, di uno stato interiore turbato, scosso dal peccato e dalla disperazione. Il motivo, di origine biblica (cfr. il *Libro delle lamentazioni* nella Bibbia), trova ancora due attestazioni in Dante nella variante di origine provenzale *lai*: «E come i gru van cantando i lor lai, / facendo in aere di sé lunga riga» (*Inf.*, V, 46); «Ne l'ora che comincia i tristi lai / la rondinella presso a la mattina» (*Purg.*, IX, 13).

²⁹ RF, p. 127. Cfr. «un soffio tronca le parole / morte», *Lamento I* (OV, p. 115); «Una viva nazione / d'errori, insorgerà dalla veloce tomba – soffocherà nel petto il nome / che tu porgi più puro», *Lamento IV* (OV, p. 118); «No, speranze / più certe son troncate sulle stanche / bocche dei morti», *Lamento V* (OV, p. 119).

di Pantera, di Sardegna, che la sera prima, con quei nomi finti (nemmeno i nomi potevan più esser veri), avevan visto morti proprio lì giù, in paese», *Il Natale diceva Pablo...*³⁰; «Un pugno, anche così abbandonato sul cemento, veramente duro e ligure malgrado il nome finto di Sardegna», *Anche la tua casa*³¹; la presenza dei compagni massacrati sul lastricato della strada («Eravamo nel cristallo profondo del plenilunio – non c'erano che montagne di pietra intorno a noi e, nel profondo nitore lunare, le salme con la nuca spaccata sul sasso della strada. Una strada compatta come il fiume ghiacciato, come gli enormi lastroni color bottiglia sconvolti e fermi nel gelo sul letto del fiume», *Un discorso infinito*³²). Il lamento può allora essere identificato con quel discorso troncato che sorge dalla bocca dei defunti e che viene proposto in sostituzione della capacità espressiva del discorso. Alla parola si sostituisce insomma il silenzio, l'afasia dei personaggi. Significativa, a riguardo, è ancora una riflessione sul significato da dare ai morti sviluppata da Athos in *Un discorso infinito*:

«Le parole a cosa servono», diceva. «I morti rimangono con la bocca aperta per esalare perfino l'ultima parola ch'è in noi. Quando non gli rimane, dentro, nemmeno una minima parola, è allora che i morti, finalmente, parlano. Bisogna cominciare ad ascoltarli quando anche l'ultima parola è esalata dalla loro bocca»³³.

Appare chiaro, dal brano riportato, come di fronte alla violenza della morte il discorso non sia in grado di contrapporre alternative e il silenzio rappresenti l'unica evidente verità: la capacità di ascolto più che quella di parola restituisce allora alle cose una corretta dimensione. I morti diventano emblema della realtà che circonda i vivi, i cui discorsi tentano vanamente di dirimere le ragioni di un'esistenza che è costretta a lottare e ad uccidere in nome delle parole. Il problema della sfiducia nella parola, che caratterizza l'ultima produzione poetica di Caproni, è dunque sensibilmente anticipato dai racconti partigiani.

Importante è a riguardo anche la riflessione sul valore fittizio del nome, che sfrutta l'elemento dei soprannomi (nomi di battaglia), attribuiti ai partigiani per evitare un loro immediato riconoscimento. Si legge sempre in *Un discorso infinito*: «C'erano con noi salme nostre, c'erano con noi, sotto la luna, i visi ormai finiti di quattro compagni nostri: di Balestra e d'Antonio, di Sardegna e di Lumarzo che avevano finito lì anche il loro nome finto»³⁴.

È evidente che l'elemento della finzione – dietro il quale si cela l'assunzione di una nuova identità e di una mutata funzione sociale, quella del partigiano

³⁰ RE, p. 137.

³¹ RE, pp. 125-126. Cfr. «l'infinito / caos dei nomi ormai vacui e la guerra / penetrata nell'os-
sala!», *Lamento III* (OV, p. 117).

³² RE, p. 127. Cfr. «Ahi i nomi per l'eterno abbandonati / sui sassi», *Lamento I* (OV, p. 115).

³³ *Ibidem*.

³⁴ RE, p. 128.

– subisce una brusca interruzione nella morte, quando partigiano e uomo, soprannome e identità biografica, tornano ad essere la stessa cosa³⁵.

All'incapacità comunicativa della parola fa qui da contrappunto il nominalismo caproniano, sul quale richiama l'attenzione anche Stefano Verdino nella recente introduzione al volume garzantiano di *Tutte le poesie* (2016):

[...] si passa con Gli anni tedeschi (in *Il passaggio d'Enea*) – nel cuore della seconda guerra – al drammatico divario tra i nomi e la realtà («Ahi i nomi per l'eterno abbandonati / sui sassi»), quei nomi che sono la sola identità umana, ma dispersa e impotente davanti alla devastazione della storia, nel caso la guerra, per cui mancano adeguati e possibili raffigurazioni nel linguaggio. Il nominalismo caproniano non farà che aggravarsi successivamente [...]»³⁶.

Era stato del resto Caproni stesso a parlare per primo di nominalismo a proposito del *Lamento I*:

«Ahi i nomi per l'eterno abbandonati / sui sassi. Quale voce, quale cuore / è negli empiti lunghi – nei velati / soprassalti dei cani? Dalle gole / deserte, sugli spalti dilavati / dagli anni, un soffio tronca le parole / morte – sono nel sangue gli ululati / miti che cercano invano un amore / fra le pietre dei monti. E questo è il lutto / dei figli? E chi si salverà dal vento / muto sui morti – dal tanto distrutto / pianto, mentre nel petto lo sgomento / della vita più insorge?... Unico frutto, / oh i nomi senza palpito – oh il lamento». Qui comincia ad affiorare appunto questa mia sfiducia nella parola, questo mio, chiamiamolo, nominalismo, no? Lontanamente imparentabile con quello di Roscellino, che poi è diventato oggi di moda, con Blanchot e altri teorici, no? Ma io la sentivo già a quei tempi, questa insufficienza della parola: il mio ideale era quello di scrivere sul pentagramma, insomma, andare oltre la parola; per me, appunto... scrissi proprio quello che poi ha scritto Blanchot: «la parola dissolve l'oggetto», crea un'altra realtà che non è quella vera, se esiste, che manca³⁷.

Il nominalismo caproniano designa la realtà, ma non per questo può conoscerla. Il 'nome' fa infatti la sua comparsa nella poesia a partire da *Cronistoria* («Era un debole vento / che portava lontano / il tuo nome – un umano / vento acceso sul fronte / d'un continuo orizzonte», in «Quale debole odore...»; «[...] un linguaggio / più esteso alla bandiera / del Quirinale impone / la tua insegna

³⁵ Lo stesso tipo di riflessione sul nome si trova nel racconto *Il Natale diceva Pablo...*, nel quale si legge: «Ma il Natale, pensava ora Athos, che altro mai era il Natale, se non il nome vero di quei compagni morti, e morti proprio anche perché il loro nome, appunto come il Natale, ridiventasse vero sulla terra?», RE, p. 137.

³⁶ G. Caproni, *Tutte le poesie*, introduzione di Stefano Verdino, Milano, Garzanti, 2016.

³⁷ «Era così bello parlare». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, prefazione di Luigi Surdich, Genova, Il Melangolo, 2004, p. 164 (si tratta della trascrizione dell'intervista radiofonica *Antologia*).

– il tuo nome», in «L'abito che accende i selci...»; «Farai sera corale / di lacrime, quando il tuo nome / ripeterò [...]», «Nella sera bruciata...»; «[...] il nome / bruciato nei giorni irrotti», «Finita la stagione rossa...»), per trovare uno dei luoghi della sua massima attestazione nei *Sonetti dell'anniversario*, oltre che nei già citati *Lamenti*. Esso assume nei *Sonetti dell'anniversario*, dedicati alla giovane fidanzata morta, quasi una consistenza oggettiva («O fu / anche il tuo nome un paglia in estate», I) o diventa un grafema che volteggiava nell'aria, lontano dal suo statuto fonico, ormai completamente depauperato del potere conoscitivo («Di te riavrò solo nell'aria / esulcerata un'ardente lettura / dai segni che v'hai inciso – una precaria / chiusa grafia [...]», III), per poi soccombere completamente, perdersi nella memoria («e il tuo nome / più non resisterà, già dissipato / col sospiro del giorno», XIII; «Ora un cavallo / selvatico, sull'erba fugge come / sopra la terra è fuggito il tuo nome», XVI; «Il tuo nome che debole rossore / fu sulla terra!», XVII). La difficoltà comunicativa del linguaggio viene però qui arginata dal recupero di una metrica tradizionale, il sonetto monoblocco, che contiene la dissoluzione esistenziale³⁸.

Nei versi più tardi Caproni delinea un percorso dagli esiti più drammatici, che procede dai 'luoghi non giurisdizionali' del *Franco cacciatore* e del *Conte di Kevenhüller*. Il linguaggio sembra qui spingersi nella direzione teorizzata dal filosofo Maurice Blanchot che, in un breve saggio posseduto ed annotato da Caproni in merito alla poesia di Char, scrive:

[...] la parola, soffrendo una doppia violenza, sembra manifestarsi attraverso il silenzio nudo del pensiero, [...] che guardando l'affresco di Lascaux René Char ha identificato nella Bestia innominabile³⁹.

Spostandoci dunque verso la poesia del *Muro della terra* in un testo come *Batteva* il nome viene scolpito nel vento con la stessa forza con cui si coniano le monete, ma rimane vuoto, inconsistente, si perde nell'aria. Interessante è anche la poesia del *Conte di Kevenhüller*, intitolata appunto *Il nome*, nella quale si legge: «Il nome non è la persona. / Il nome è la larva»⁴⁰, oltre ai versi de *Il pesce drago*, nei quali il richiamo al nominalismo diventa esplicita citazione del suo primo teorizzatore: «Instupidisciti in Dio... / Nel suo nome... / Nel *flatus* / del

³⁸ Nella *Nota al Passaggio d'Enea* si legge: «Anni – dirà il poeta – per me di bianca e quasi forsennata disperazione, la quale proprio nell'importanza formale della scrittura [...] e quindi nell'anch'essa disperata tensione metrica [...] forse cercava per via di paradosso, ma con lucida coscienza, e certo del tutto controcorrente rispetto alle altrui proposte e risultanze, un qualsiasi *tetto* all'intima dissoluzione non tanto della mia privata persona, ma di tutto un mondo di istituzioni e di miti sopravvissuti ma ormai svuotati e sbugiardati, e quindi di tutta una generazione d'uomini [...]» (OV, p. 179).

³⁹ *La Bête de Lascaux*, par Maurice Blanchot, précédé de la Bête innommable, poème par René Char, Paris, Glm, 1958 (mia la traduzione).

⁴⁰ OV, p. 632.

suo nome»⁴¹. Esplicito qui è il riferimento al filosofo medievale Roscellino, già citato da Caproni nell'intervista radiofonica *Antologia*, per il quale i concetti universali non hanno realtà oggettiva e sono semplici nomi, *flatus vocis*. I concetti universali, Dio per primo, sono insomma per Caproni fuori dalla conoscenza.

In conclusione, vorrei proporre una rilettura caproniana della prima poesia di Montale, condotta sulla base delle annotazioni ai volumi del poeta ligure posseduti dallo stesso Caproni e oggi conservati presso la Biblioteca dell'Orologio a Roma. Qui è presente una copia fittamente annotata degli *Ossi di seppia* nell'edizione Ribet (Torino) del 1928. La raccolta montaliana fu riletta un'ultima volta nel 1987, come testimonia un'annotazione di mano di Caproni apposta all'ultima pagina del volumetto: «Riletto il 15/2/87». Particolarmente significative mi paiono dunque queste annotazioni, frutto dell'ultimo Caproni e non del ragazzo poco più che ventenne che racconta di aver comprato l'edizione Ribet degli *Ossi* su una bancarella genovese⁴². Si tratterebbe peraltro di una conferma di quanto sottilmente rilevato da Luigi Surdich nel saggio *“In musica+idee”*. Su *Montale e Caproni*, nel corso del quale, dopo aver mostrato che le consonanze tra i due poeti avvengono più a livello di concezione della poesia e di funzione del linguaggio piuttosto che di singoli rimandi testuali, dei quali Surdich fornisce comunque un'ampia campionatura, il critico prende in considerazione l'ultima fase della poesia caproniana. Rilevando che la concezione della poesia come musica, comune ai due poeti, spinge Caproni a confrontarsi ancora una volta con il primo Montale, quello degli *Ossi*, Surdich scrive:

Il vero rovello dell'ultimo Caproni consiste [...] nell'accertata impotenza del linguaggio ad affermare l'essenza, poiché la nominazione significa distruzione. Muovendo da questo presupposto, allora, Caproni tende a perseguire un accostamento sempre più ravvicinato della poesia alla musica. È in questa direzione che Caproni viene a riconoscersi in Montale, ma non nel Montale dell'ultima stagione, bensì nel primo Montale, quello degli *Ossi* che tanto aveva attratto e affascinato Caproni proprio per la musica dei suoi versi (oltreché, converrà aggiungere, per quel modo peculiarmente montaliano – e poi anche caproniano – di interrogare filosoficamente il mondo dando risposte per via di negazione)⁴³.

⁴¹ OV, p. 696.

⁴² È Caproni stesso a ricordare il primo incontro con gli *Ossi di seppia*: «M'incontrai per la prima volta con gli *Ossi di seppia* intorno al '30, a Genova, e subito quelle pagine m'investirono con tale energia [...] da diventar per sempre parte inseparabile del mio essere, alimento e sangue della mia vita, indipendentemente e al di sopra dei riflessi che tale poesia ha potuto avere sui pochi e poveri versi che ho scritto. | Montale ha per me il potere della grande musica, che non suggerisce né espone idee, ma le suscita in una con l'emozione profonda, e posso dire ch'egli è uno dei pochissimi poeti d'oggi che in qualche modo sia riuscito ad agire sulla mia percezione del mondo» (G. Caproni, *Montale poeta vate*, «Letteratura», gennaio-giugno 1966, 79-81).

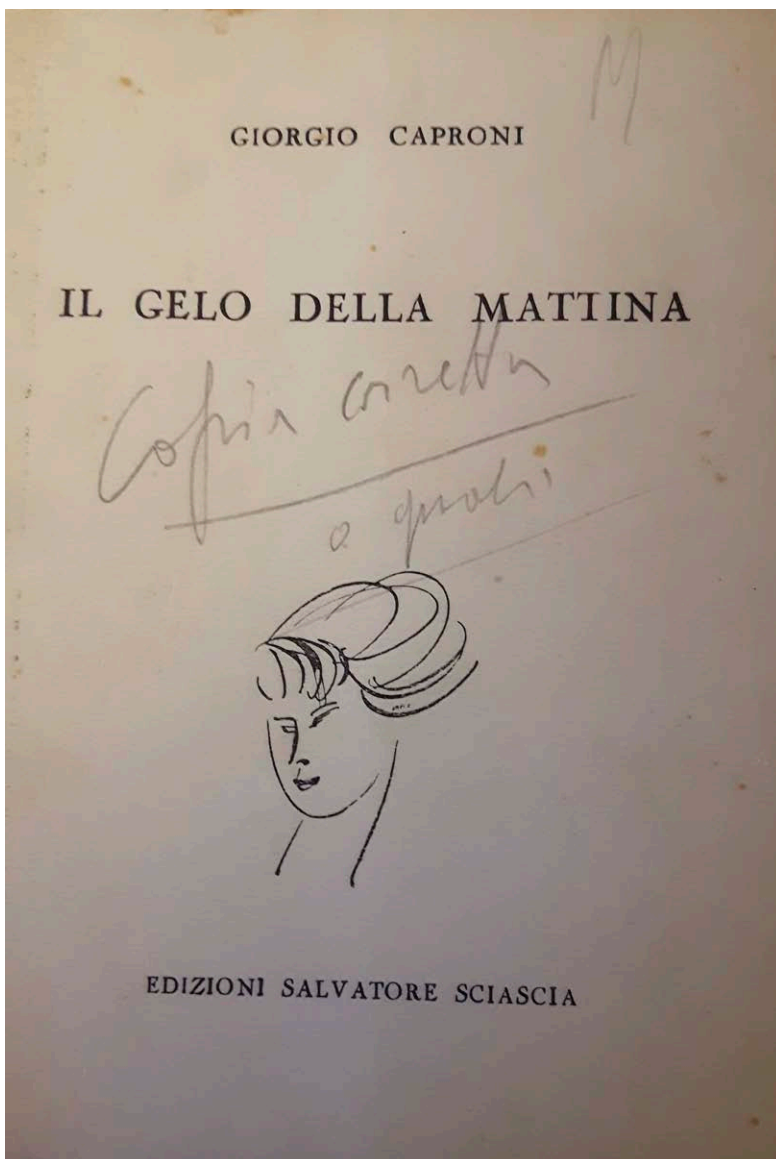
⁴³ L. Surdich, «*In musica+idee*». *Tra Montale e Caproni*, in *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, Genova, Il Melangolo, 1998, pp. 144-145.

Preziosa è dunque la possibilità di leggere le annotazione agli *Ossi di seppia*, sul retro del cui *colophon* – come avverte lo stesso Caproni nella nota a *Res amissa* – si trova autografa la poesia dedicata a Montale, *Epigramma* («Montale, / ciottolo roso, / dal greto che più non risuona, ha tolto una canna / bruciata dal sole, / e intesse liscosa canzone»). Le sottolineature e la trascrizione di alcuni termini a margine delle pagine della raccolta montaliana documentano una riletture fonica dei versi, volta soprattutto a rilevare gli elementi aspri, scabri, nel linguaggio del poeta ligure (sarà il caso, solo per citare un paio di esempi, delle rima «lame / rame» e «s'annerà / stasera» in *Corno inglese* o «scialba / alba» in «Valmorbina, discorrevamo il tuo fondo...»).

È tuttavia possibile seguire le tracce di un percorso che si snoda sulla messa in crisi del potere evocativo della parola, sulla deficienza del linguaggio. Interamente sottolineato è il testo di «Non chiederci la parola che squadri da ogni lato...», mentre vengono messi in evidenza richiami ad alfabeti non umani, a linguaggi differenti da quello verbale: «Lieto leggerò i neri / segni dei rami sul bianco / come un essenziale alfabeto» (*Quasi una fantasia*); o ancora le «parole» che tradiscono «[...] invano il morso / secreto, il vento che nel cuore soffia» perché «La più vera ragione è di chi tace» (in «So l'ora in cui la faccia più impassibile...»). Le sottolineature insistono ancora sulla perdita della memoria poetica: «ci cadrà il tintinnare delle rime», per cui la «favola» della nostra vita si cangerà nella «cupa storia che non si racconta», «E un giorno queste parole senza rumore / che teco educammo nutrite / di stanchezze e di silenzi, / parranno a un fraterno cuore / sapide di sale greco» (in «Noi non sappiamo quale sortiremo...»). Così il «balbo parlare», «le lettere fruste / dei dizionari» sono «parole / che come donne pubblicate / s'offrono a chi le richiede», sono «frasi stancate / che potranno rubarmi anche domani / gli studenti canaglie in versi veri» (in «Potessi almeno costringere...»). La lettura degli *Ossi* mette anche in evidenza la riflessione sul tema del viaggio, sull'inconsistenza-illusorietà del mondo circostante, sull'entrata in crisi del referente. Troviamo ancora sottolineature di interesse sezioni come la seconda stanza di «Portami il girasole ch'io lo trapianti...» («Tendono alla chiarezza le cose oscure, / si esauriscono i corpi in un fluire / di tinte: queste in musiche. Svanire / è dunque la ventura delle venture») o i versi di «Forse un mattino andando in un'aria di vetro...» («il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro / di me, con un terrore di ubriaco») o ancora gli «evanescenti labbri» di «Cigola la carrucola del pozzo...», fino ai testi di *Fine dell'infanzia*, *Tramontana*, *Egloga*, *Flussi*, *Clivo*, *Arsenio*, *Casa sul mare*.

Il rapporto tra linguaggio e realtà è dunque uno degli aspetti più complessi all'interno dell'opera di Caproni, che si nutre di continui richiami letterari a testi classici, sarà il caso di Dante o dei rimandi scritturali, ma anche della poesia dei moderni, dei quali ho qui portato ad esempio i versi di Ungaretti e di Montale. Vi è però anche un'approfondita riflessione speculativa circa i temi del linguaggio, testimoniata dalla ricorsività di tale tematica all'interno di tutta l'opera di Caproni, dalla singolare tangenza tra prosa e poesia, oltre che dagli in-

terventi critici scritti dal poeta stesso a riguardo, che sembrano nutrirsi di un retroterra filosofico più ampio di quello indagato finora.



Edizione 1954 del *Gelo della mattina* con correzioni d'autore.

X ma tollerare un simile pensiero, talchè lasciando ferma la ga stava ancora gelida sulla mia) così dissi, duramente, alla vecchiaia:

«La prego, lei non rimanga dietro la porta». Scorsi insieme all'offesa le lacrime invadere i vecchi occhi di lei, ma devo confessare che nemmeno l'estreflettere il mio ordine:

«La prego», scandii infatti ben sapendo quale tra le ponessi sul cuore; «la chiamerò io quando avrò convinto Olga che anche lei deve star su con noi».

Quanto tempo impiegò, la vecchia, a scendere fino e il ciabattio restassero sepolti dietro la porta della cucina (proprio a questo verbo pensai: sepolti) e infine aperta con infinito tremore la porta della camera, ancor prima d'aver potuto distinguere in Olga un viso acceso e un poco vacuo quale non le avevo ancor visto, quasi gridai pur volendo fingere la massima spensieratezza:

«Beh2, m, B e l'ys lei ha un bato, o bato»

Mi sorrisse mite scoprendo la piccola macchia di ruggine su uno dei suoi denti davanti, e sollevandosi sui cuscini cui stava appoggiata, con voce piana piana

G. M. Beh o Be'

ma incrinata da strani tremuì mi disse posando lo specchio:

«Oh, Mariano», e poi anche questo mi disse Olga, proprio come se la morte ch'era già in lei fosse ormai un fatto del tutto accettato e naturale: «Mi perdoni se t'ho mandato a chiamare a quest'ora? Quand'uno deve partire all'improvviso» (aveva cercato di dare un tono pensosamente ironico alla frase) «lo si deve scusare se non bada alle convenienze per salutare un amico, no?».

M'accorsi che parlava facendo tremolare tutto il capo e la voce, quasi avesse un gran vuoto nella testa o bevuto dell'alcool, ed io ero con tutto il pensiero fermo su quello strano tremolio più che sul senso delle parole, quando lei, proprio come se fosse in preda a una leggera ebbrezza, aggiunse con un filo di voce e (o mi parve?) con una dolorosa ironia che fece spiccare le sue labili e fatue parole:

«Partire è un poco...»

Ma la ~~face~~ la spense in uno sperduto sorriso. Capii che per sostener bene la mia parte avrei dovuto mettermi anch'io a ridere o perlomeno a sorridere, senonchè colto all'improvviso dal panico non potei trattenermi dal dire con orgasmo:

«Ma Olga! Olga mia!».

tr
cristian

LE 'BESTIE' ALIGERE E LA POESIA

Chiara Favati

I miei piccioni sono volati.
Verso qualcuno dovevano volare.
Io so soltanto che me li hanno tolti;
non so a chi li potrebbero dare.

Piccioni miei, piccioni miei,
che non hanno più i loro nidi accanto a me.
Così sono le mie tenerezze
le uccidono tutte così.

Fernando Pessoa¹

Strani occhi. Sempre interrogativi, sempre
sfuggenti, come uccelli.

Tarjei Vesaas²

I volatili, *gestatores* di molteplici simbologie, abitano numerosissimi le *cripte dell'io* caproniano³ e i suoi versi. Partendo dalle considerazioni del poeta sul

I rimandi sono a Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998 [d'ora in poi OV]; all'interno del volume si indicano con le sigle CA, BE, F, CR, PE, SDP, CVC, MT, FC, CK, VC, EF RA rispettivamente *Come una allegoria*, *Ballo a Fontanigorda*, *Finzioni*, *Cronistoria*, *Il passaggio d'Enea*, *Il seme del piangere*, *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, *Il muro della terra*, *Il franco cacciatore*, *Il conte di Kevenhüller*, *Versicoli del controcaproni*, *Erba francese*, *Res amissa*.

¹ Fernando Pessoa, *Lettere alla fidanzata*, con una testimonianza di Ophélia Queiroz, trad. it. e cura di Antonio Tabucchi, Milano, Adelphi, 1988, p. 19.

² Tarjei Vesaas, *Gli uccelli*, trad. it. e introduzione a cura di Silvia Epifani De Cesaris, Milano, Iperborea, 1990, p. 18.

³ Cfr. «Ritrovare quanto perduto (la vita, in una delle tante possibili valenze) sarebbe vera perdita; già che sarebbe perdita della sofferenza, e quindi perdita definitiva di quanto nella cripta dell'io, anche attraverso l'immagine femminile e materna, custodisce l'innocenza e l'*alter ego* di sé» (Anna Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2014, p. 21).

suo accostare il vento a *Chronos*⁴, alle bianche orme ombrifere (uniche ‘abitanti’ dei luoghi dove il tempo è passato), vorremmo sottolineare la forte presenza di animali che popolano il cielo e sfruttano le correnti aeree per muoversi e vivere all’interno dell’opera dell’autore. Sulla scia della linea critica tracciata in questa direzione da *Bestiari del Novecento*⁵, abbiamo analizzato questo «tema naturalistico *sui generis*»⁶, ritrovando nella seguente definizione un *quid* riconoscibile anche nei volatili del nostro poeta:

l’universo letterario contemporaneo [...], ha per lo più privato gli animali letterari del valore di *exemplum* morale e della veste sacra e fantastico-simbolica, propri alla tradizione allegorica [...]. La trasformazione più evidente mi sembra consista nel fatto che gli ‘animali letterari non allegorici’ abbiano piuttosto finito per condividere lo statuto ambivalente, fantasmatico, onirico e reale dei ‘correlativi oggettivi’ o degli oggetti poetici novecenteschi⁷.

Amuleti viventi *en passant*, gli uccelli, nelle loro *asparizioni*, vanno a siglarsi con un *flash* numinoso nella visione (intellettiva)⁸ del lettore, ma in modo meno appariscente, meno umano rispetto ad esempio alle *donne-animale* di Montale e di Saba⁹. Caproni applica un tasso di psicologismo molto parco su tutte le sue creature, animali compresi; e gli uccelli che appaiono nei suoi testi superano la definizione di *animale-soggetto-uomo*¹⁰, perché sorvolano oltre l’immaginario

⁴ Cfr. «Però mi ricordo bene che i miei primi versi me li ispirò il vento, che a Genova soffia forte. Lo paragonavo e confondevo col tempo, che passa veloce e si soffia via tutto» (G. Caproni, *La poesia non è mai narcisismo*, in *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste ed autocommenti 1948-1990*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 83); «ancora di più del nome del poeta amato [...] conta forse la rima *sensu/vento*, a suggerire che il senso *a priori* è significato perduto, e che niente si può fare in poesia se non si guadagna *sensu* da *vento* (ovvero significato da significante) con il ritorno ostinato sulle sole cadenze, sulla trama musicale» (cito dal commento di Anna Dolfi alla poesia *Batteva* [MT] in A. Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* cit., p. 76); «il vento possiede tutto, anche la memoria [...] e nel possedere inesorabilmente consuma [...]. Il vento è testimone e voce di un luogo scoperto nel suo abbandono. [...] A partire da questa variazione il vento fa la Storia, ne riassume figurativamente (e negativamente) l’incedere, la sua ineluttabile necessità, l’azione corrosiva sull’individuo e sulle cose» (Lorenzo Peri, *Giorgio Caproni, «Albaro» mon amour*, in *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 336-337).

⁵ *Bestiari del Novecento*, a cura di Enza Biagini e Anna Nozzoli, Roma, Bulzoni, 2001.

⁶ Cfr. E. Biagini, *La critica tematica, il tematismo e il ‘bestiario’*, ivi, p. 14.

⁷ Cfr. ivi, p. 15.

⁸ Per una precisazione sulla formula critica *visione intellettuale* cfr. «a rimanere non sarà che l’altra, la visione intellettuale, che si fa memoria di allegorie, di cose apparse per astrazione della mente e mescolate alle parvenze del sogno» (A. Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* cit., p. 35).

⁹ Cfr. Paolo Orvieto, *Donne di Saba e Montale e gli archetipi animali*, in *Bestiari del Novecento* cit., pp. 137-161.

¹⁰ Cfr. E. Biagini, *La critica tematica, il tematismo e il ‘bestiario’* cit., p. 16.

psichico, oltrepassano ogni antropomorfismo e si svelano emblemi del *quadrato della verità*¹¹: *aletheia* pennuta. Sono totalmente liberi di movimento, superiori sia al blocco statico degli oggetti, sia a quello dell'uomo «uccello stativo»¹². Sono creature che appartengono al mondo animico, attraverso cui l'uomo può arrivare ad intendere quella «vita in memoria»¹³, quelle *secretas galerías del alma*¹⁴ che il poeta-minatore¹⁵ racconta come proprie, ma che «sono comuni a tutti, anche se non tutti ne hanno coscienza»¹⁶.

Il nostro lavoro parte analizzando le modalità con cui gli uccelli arrivano a imporsi ai sensi percettivi e alla memoria; per esaminare successivamente l'indarsi dei volatili attraverso ambivalenti processi metaforici, e il loro sfruttare le rotte del *vento-tempo*¹⁷ senza soccombere. Speriamo di arrivare a definire questi vertebrati *animali vitali*¹⁸ dei versi caproniani: *spiriti phantastici*¹⁹ in cui *pneuma* e fantasmi-desideri «si fondano senza residui [...], nel cui segno si compia l'esaltazione della fantasia come mediatrice fra corporeo e incorporeo, razionale e irrazionale, umano e divino»²⁰.

1. *L'uomo vivo: uccello stativo*

Sulla soglia del primo *vocalizzo* iniziamo osservando le diverse forme, funzioni, prospettive assunte dai volatili (vagheggiate dall'io): immagini, suoni, allegorie, feticci positivi del *vento-tempo*, e infine classe superiore di cui l'uomo è soltanto una versione, e certamente non la migliore, a causa dell'invalidabile staticità-muro (della terra) che lo caratterizza. L'apoteosi del mondo alato è dunque raggiunta partendo da un itinerario di voli circolari, rotte e *variationes* concentriche effettuate attorno alla sfera sensoriale antropica. Gli uccelli sorvolano l'orizzonte della vista e dell'udito; invadono i campi semantizzati dalla fede e dalla *ratio*; e giungono infine ad inglobare l'uomo (immobile, stazionaria sottocategoria a loro subordinata). Acquisendo *sem-*

¹¹ Per la validità della formula cfr. G. Caproni, *Il quadrato della verità*, in *La scatola nera*, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1996, p. 18.

¹² Cfr. *Lapalissade in forma di stornello* [FC].

¹³ G. Caproni, *La poesia e i ragazzi*, in *Il mondo ha bisogno dei poeti* cit., p. 36.

¹⁴ Cfr. G. Caproni, *Caproni il poeta dell'esilio*, ivi, p. 187.

¹⁵ Cfr. ivi, p. 186.

¹⁶ Ivi, p. 187.

¹⁷ Per la formula cfr. Adele Dei, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992.

¹⁸ Per il concetto di fondo che ci ha portati alla scelta di questa definizione cfr. Oreste Macrí, *Le mie dimore vitali. (Maglie-Parma-Firenze)*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1998.

¹⁹ Per la formula cfr. Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 105-120.

²⁰ Ivi, pp. 109-110 (nostri i corsivi).

bianze reali, libere da possibili inquadrature statiche e «descrittiviste»²¹, approdano nelle chiazze di una pittura macchiaiola o nella cornice allegorica di un'asparizione²², portano con sé un'estatica effervescenza del sangue²³ ed un bisogno di ricondurre un *quid* sconosciuto alla sfera delle *res cognitae*²⁴. Oltre alla vista dei volatili, anche il loro canto è capace di imporsi sull'io in una prospettiva malinconica dove vanno a mescolarsi ascolto e auscultazione del dittico *gaudium*-pianto²⁵, paramnesie uditive²⁶, e nuovi rimandi al mondo orchestrale²⁷. I percorsi tracciati dalla musica possono infine portare al ri-

²¹ Cfr. «Cercavo di superare il puro descrittivismo per ritrarre la realtà come allegoria di una verità che altrimenti è imprendibile» (G. Caproni, *Se mi lamentassi che poeta sarei?*, in *Il mondo ha bisogno dei poeti* cit., p. 179).

²² Cfr. per un'immagine di stampo realistico, ma dipinta nella cornice irreale di un'asparizione: «Nel dominio, forse, / dell'evanescenza... // Nel vento / (nel tempo) / decapitato...» (*L'ubicazione* [CK]). Dominio dove ogni immagine, persona o riferimento toponomastico sfumano via in un'ipertrofia di giustapposizioni (cfr. A. Dei, *Le carte incrociate, sulla poesia di Giorgio Caproni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, p. 56), ribadendo il *diktat* dell'inesistenza e del *vento-tempo* che tutto annulla; un carro nomenclatura in fuga, la cui ultima ruota risiede in quel: «sotto / il sasso della pioggia scattano / minuti uccelletti neri / velati d'acqua» (*L'ubicazione* [CK]). I volatili scattano (già prima del dichiararsi nel loro apparire, nel loro nome, tramite una dislocazione del soggetto), quasi volessero allontanarsi e distinguersi dalla massa amorfa dei nomi (*fragmenta* di *chiacchiera*) che li ha preceduti. Questi minuti volatili, *miniangeli* (per la formula cfr. il Montale di *L'angelo nero*), sono gli unici esseri che compiono un'azione volitiva e vitale all'interno del testo (fatta eccezione per loro, rifuggono una stasi totalitaria soltanto un nostromo evanescente, ed il gestore di una locanda intento a bere). Sono gli unici elementi capaci di sollevarsi oltre una nomenclatura vana, e la decapitazione (perdita di testa, vita e memoria) che ha colpito lo stesso *Chronos*.

²³ Cfr. «Invece il sangue ferveva / di meraviglia, a vedere / ogni uccello mutarsi in stella / nel cielo» (*Ricordo* [CA]). Si tratta di un'esuberanza vitale che rifugge l'immobilità, ed in cui si può leggere: un mutamento spaziale (se consideriamo come cambiamento l'allontanarsi in volo dell'uccello che si riduce a *punctum*, pupilla simmetrica e riflessa negli occhi dell'io, *punctum lucis* che ha in sé un rimando al divino); o un mutamento materiale di matrice allegorica o irreale (gli uccelli si tramutano veramente in stelle, mediatrici di Dio).

²⁴ Cfr. «Qualsiasi richiamo nel bosco / oda insolito, uccello / o altro agente che sia, / devo andare a vedere» (*Il fischio (parla il guardiacaccia)* [CVC]).

²⁵ «Divertito / dal mio orgasmo, mi misi / - attento ad ascoltare / - con un sorriso - il mio pianto» (*La lamina* [FC]).

²⁶ Cfr. «(l'eco d'una minuettante uccelliera?...» (*La lamina* [CK]).

²⁷ Cfr. *Strumenti dell'orchestra* [CK, p. 615], dove il «flauto uccello / di fuoco» (*ibidem*) intesse un doppio legame con la musica in virtù del suo nome e della rima *violoncello:flauto uccello*. Anche questo animale è colto in movimento; un movimento ambiguo per quanto riguarda l'oggetto e il soggetto dell'azione, a causa del pronome relativo che non specifica la funzione del nome a cui si riferisce. La frase può quindi essere letta secondo due schemi: soggetto – oggetto – verbo, oppure oggetto – soggetto – verbo. Non possiamo accertarci se sia il *flauto uccello* ad alzare in fuga il timpano, o viceversa; ma supponiamo di poter privilegiare la costruzione oggetto – soggetto – verbo per il riferimento al mondo alato che caratterizza il *flauto uccello*, e in considerazione del *timpano* quale strumento a percussione, i cui suoni si prestano molto bene a descrivere un tuono o colpi di fucile. Un'altra ambiguità la riscontriamo nel complemento «in fuga» (*ibidem*) poiché la *fuga* diviene polisemica matrice di due diverse evasioni: una spaziale (nel penultimo verso è specificata l'ubicazione dell'animale in un ambiente boschivo) e l'altra

congiungimento con (d)io in virtù della *liaison* canto-preghiera²⁸: «un brulichio / di punti neri...»²⁹ ipoteticamente identificabile con un gruppo di uccelli, con lettere stracciate, o con «dispersi brandelli / (gli ultimi) di Dio?...»³⁰, *res(idui)* di una comunicazione ormai non comprensibile. Si viene a prefigurare un *Logos* bifronte (linguaggio e\o Dio) a sua volta accostato a piccoli *fragmenta* rappresentanti del *Cosmos*³¹. Una *reductio ad unum* fra il *mondo dei fatti*³² e il *mondo delle parole*³³, tutto in vista dell'indagine su ciò che è al di qua del muro³⁴. Non solo la sfera religiosa, ma anche il sema della *ratio* chiama a sé gli uccelli caproniani, che sopraggiungono per apparire nello svolgersi di momenti liminari³⁵. Il loro presenziare sia in *incipit*, sia in *cauda* del giorno, suggerisce l'ipotesi che essi siano una sorta di *sub unità* tem-

musicale (in concordanza con il titolo del componimento che richiama il mondo orchestrale). In entrambi casi si tratta comunque di un movimento ascensionale in un contesto terreno-corale. Cfr. *Riferimento* [CK]: la triplice evocazione a Papageno è un chiarissimo rimando al celebre Mozart del *Flauto magico* (per il riferimento all'opera mozartiana, *ductus* musicale della raccolta, cfr. A. Dei, *Le carte incrociate* cit., p. 38). Papageno intreccia un doppio *fil rouge* con la musica in quanto personaggio mozartiano e suonatore di «sistro» (*Riferimento* [CK]) o *glockenspiel* fatato. Inoltre, come il *flauto uccello di fuoco*, funge da *trait d'union* fra il mondo dei volatili e la musica per il suo essere un giovane uccellatore al servizio della Regina della notte. L'io sembra rivolgersi a Papageno come in cerca d'aiuto nel rimpianto di mezzi magici ormai introvabili (sull'introvabilità dei mezzi magici in *Riferimento* cfr. A. Dei, *le carte incrociate* cit., p. 41). Vi sono inoltre altri due testi che rimandano all'opera mozartiana: *La frana; Il serpente*.

²⁸ Cfr. «Nessun "uccello che canti, / sul vespro, la sua preghiera"» (*Riandando, in negativo, a una pagina di Kierkegaard* [FC]). La mancanza della preghiera è corroborata dai semi della lontananza, del vuoto, e della morte. Ciò che chiude l'*ouverture* di questa *no man's land* è l'uccello muto e mancante, ultima sagoma vuota prima del dilagare dell'indefinito, di una trinità piana e informe: «Tut'intorno il buio. / Il mare. La brughiera» (*ibidem*).

²⁹ *Alzando gli occhi* [RA].

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Sottolineiamo nel testo la rima *uccelli:brandelli* che collega i volatili a ciò che resta di Dio, ricordando la teoria caproniana della *rima funzionale* utilizzata per unire due elementi e generarne un terzo (cfr. G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti* cit., p. 65, 66, 161). Tratteremo successivamente del rapporto di assimilazione che intercorre fra volatili e divinità, ci limitiamo momentaneamente ad analizzare questo riferimento a Dio poiché viene a creare un *trait d'union* fra *homo* e *avis* toccando il tema del linguaggio.

³² Cfr. «Le parole inventano un altro mondo – sono anzi un altro mondo distinto da quello dei fatti. Noi dobbiamo combattere per questo mondo, quello dei fatti» (G. Caproni, *Un discorso infinito*, in «Domenica», 7 aprile 1946, citato da Luigi Surdich, *Oltre il lutto. Caproni e la guerra*, in *Le idee e la poesia. Montale e Caproni*, Genova, Il Melangolo, 1998, pp. 165-166).

³³ *Ibidem*.

³⁴ Cfr. «Cieco o no, per me il rovello o mistero dell'esistenza è qua, impenetrabile alla vista opponendosi il "muro della terra" [...]. C'è un piccolo pazzo nel mio libro, che vorrebbe forare quel muro, ma non per vedere cosa c'è di là, bensì cosa c'è di qua: qua» (G. Caproni, *Molti dottori nessun poeta nuovo*, in *Il mondo ha bisogno dei poeti* cit., p. 95).

³⁵ Cfr. «(gli uccelli sono sempre i primi / pensieri del mondo)» (*Prima luce* [CA, p. 19]); «cedono anche i pensieri / degli uomini e come uccelli / subito colti stanchi / [...], s'annidan quieti / ai consueti asili / d'ombra» (*Pausa* [BF]). Registriamo qui, come in *Ricordo* [CA], la presenza dell'accostamento stelle – volatili.

porale, e inaugura quel particolare *modus nominandi* che cita diverse specie di uccelli per collocare temporalmente il narrato poetico³⁶.

Planando dall'universale al particolare, avvicinandoci sempre più al *cuore del cuore*³⁷, il volatile più prossimo al poeta è l'usignolo³⁸, il quale istaura un legame preciso con l'io, in particolare con la sua età infantile, l'endogena solitudine e l'orfanità esistenziale. La perdita di Genova (dell'infanzia, di «tutta l'intera vita / mia, consumata in salita»³⁹), la chiusura di un determinato *temps perdu* viene esplicitata nella determinazione cronologica: «finito è il tempo dell'usignolo / e del leone»⁴⁰. *Il tempo dell'usignolo*, come ha ipotizzato Anna Dolfi, indica «oltre il reale, anche le sue trasfigurazioni e con loro ogni creazione mitica»⁴¹, includendo la «bianca infanzia»⁴², quel periodo di purezza che precede la vita adulta ed i suoi corollari di errori e rimorsi. Un'età rivivibile «davanti, la Librairie Rossignol»⁴³ in un particolare «momento d'intermittenza nel viaggio verso la

³⁶ Per «esemplari» di *uccello-tempo* cfr.: il titolo *Al primo galletto* [BF] (dove il volatile indica l'alba in virtù del suo canto); «finito è il tempo dell'usignolo / e del leone» (*Araldica* [FC]); «l'ora / tra l'ultima rondine / e la prima nottola» (*L'ultimo borgo* [FC]); «L'ora che nella boscaglia / s'addensa il buio, e il merlo / nero sull'erba magra / fa l'ultimo salto» (*Sul tema della mano e del volto*, I [FC]); «L'ora – ormai – della nottola» (*Sul tema della mano e del volto*, III [FC]).

³⁷ Per la formula cfr. A. Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* cit., p. 77.

³⁸ Ci pare rilevante soffermarci anche sulla simbologia che caratterizza l'usignolo e che può aiutarci ad avvicinarlo alla figura dell'io poetante caproniano. Per il suo canto l'uccellino è associato ai poeti ed a persone con una bella voce (cfr. Alfredo Cattabiani, *Volario*, Milano, Mondadori, «Oscar saggi», 2001, pp. 275-277); si tratta di un cinguettare «bifronte»: bellissimo e struggente, poiché genera una felicità musicale destinata a svanire, effimera come la vita (cfr. *ivi*, pp. 278-279). Inoltre «l'uccellino ha spesso ispirato un simbolismo luttuoso» (*ivi*, p. 277), per esempio è citato da Virgilio nelle *Georgiche* nella descrizione del dolore di Orfeo che ha perso Euridice (cfr. Virgilio, *Georgiche*, IV, 507-515, al quale si rimanda in A. Cattabiani, *Volario*, cit., p. 277). Ricordiamo, infine, la relazione fra rosa e usignolo (cfr. *ivi*, p. 279), *topos* letterario molto antico, che potrebbe essere stato traslato nel *jeux de mots* caproniano: la rosa convertita in Rosa (Rina) e l'usignolo in *figura poetae*.

³⁹ *Andando a scuola* [SDP]. Sulla tematica dell'esilio cfr. *Epilogo* [PE], componimento caratterizzato dalla perdita di «Genova / (da me lasciata) morta / [...], e sepolta» (*ibidem*), dove l'io si trova da solo in una terra di confine fra presente e tempo dell'infanzia: «sulla salita / che anch'io facevo, solo, / già al canto d'un usignolo» (*ibidem*); e cfr. «Genova dell'Acquasola, / *dolcissima, usignola*» (*Litania* [PE]) distico che rinnova la vicinanza fra il poeta-città-infanzia e l'animale (cfr. «Genova sono io. Sono io che sono fatto di Genova» [G. Caproni, *Genova, in Il mondo ha bisogno dei poeti* cit., p. 143]). L'uccellino torna in *Ad portam inferi* [SDP], dove il figlio di Anna Picchi è definito «milzo come un usignolo» (*ibidem*); tale definizione viene posta a cavallo fra due livelli di realtà: il ricordo della madre, ed il presente in cui l'io, ormai cresciuto, è rimasto solo con i suoi *revenants*, i lutti non rielaborati *in toto*, ed una famiglia da nutrire «con colpe da non finire» (*ibidem*). Identica metamorfosi è subita dal *pretillo deriso*: il quale, tramite similitudine, diviene usignolo nello scatto-scacco della coscienza che lo porta ad un suo proprio *modus orandi*: «come un usignolo. / Mi feci piccolo. Solo. / In disparte» (*Lamento (o boria) di un pretillo deriso* [CVC]).

⁴⁰ *Araldica* [FC].

⁴¹ A. Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* cit., p. 106.

⁴² *Aria del tenore* [FC].

⁴³ Cfr. *Lubicazione* [EF]. Dopo terre così parche di punti di riferimento, ecco un'insegna che casualmente unisce il nome francese dell'usignolo ad una letteratura-logs presente nella quotidian-

morte»⁴⁴, un *locus amoenus* dove il *seme del piangere* può ancora nascondersi in incubazione dietro *la palpebra interna*⁴⁵ dell'allegoria e di ogni gioia «effimera».

Questo connubio fra *homo* e *avis* trova conferma diretta e definitiva in *Lapalissade in forma di stornello*⁴⁶, componimento che ribadisce il legame metamorfico fra l'uomo (con il suo *status* di possibilità interrotta, paralitica) e gli uccelli (macrocategoria a cui tutto, ormai, sembra rapportarsi), uniti nella rima *vivi:stativi*. Rima-epicentro di una *impasse* ossimorica, «impressionista. / Già persa di vista»⁴⁷, rima-(non)luogo dove «*Soltanto chi non partiva (io) / partiva in quel rimescolio*»⁴⁸. «*Que me reste-t-il, sinon / battre la chamade?*»⁴⁹

2. I morti, i ricordi, i luoghi del «silenzio inaudito»⁵⁰

Il secondo *vocalizzo* tratta di come le *asparizioni* aligere possano portare, mediante il loro molteplice manifestarsi, all'apertura di *mondi altri* (luoghi della sospensione, dell'autenticità e dell'ossidiana: *spazi metastorici*, fuori dalle rotte del vento). Gli uccelli non intersecano solo l'*homo vivens*, ma, spesso accompagnati dal richiamo ad una *death by water*⁵¹, sfiorano anche le strade seminterrate del mondo ctonio, le «piazze [...] rimaste bianche»⁵² dei *cari perduti*. Ci troviamo nella rete bicromatica della memoria⁵³, all'interno di scenari in decostruzione e decomposizione, abitati da squittii e gridi antropomorfizzati. La perdita pianta dalle grida di gabbiani o dal passaggio di rondini e rondoni è una mancanza (sottratta, smarrita, *abscondita*) universalizzata, vissuta con *angst* kierkegaardiana, a cui talvolta viene prestato un volto. Il lutto può assumere le fattez-

nità di una *mise en abyme* letteraria, di una letteratura che «legittima tutto, si intreccia a tutto, sta nel cuore del cuore» (A. Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* cit., p. 77).

⁴⁴ Ivi, p. 71.

⁴⁵ Per la validità di questa formula critica cfr. Riccardo Donati, *Nella palpebra interna, percorsi novecenteschi tra poesia ed arti della visione*, Firenze, Le Lettere, 2014.

⁴⁶ *Lapalissade in forma di stornello* [FC].

⁴⁷ *Flash* [EF]. Sulle cause "congenite" di questa immobilità cfr. «Uccello non migratore, ma stativo [...], perché il movimento porta a dove già ci si trova, cioè dentro la morte [...], contemporaneamente, al di qua e al di là» (Luigi Surdich, *Lettura di «Poesia per l'Adele» di Giorgio Caproni*, in «Studi Novecenteschi», XII, 129, giugno 1985, pp. 148-149).

⁴⁸ *Tristissima copia ovvero Quarantottesca* [MT].

⁴⁹ *Dedizione* [MT].

⁵⁰ *Albania* [PE].

⁵¹ Per la formula cfr. Thomas Sterne Eliot, *The waste land*. Per l'influenza di Eliot su Caproni cfr. A. Dei, *Le carte incrociate* cit., pp. 14-17; per una riflessione sull'elemento acqueo nella poesia di Caproni A. Dei, *Giorgio Caproni* cit., p. 18.

⁵² *Escomio* [FC].

⁵³ Cfr. «Ogni volta che penso a Livorno la rivedo in bianco e in nero, i suoi colori dominanti – e tanto ci ho pensato che tutta la mia immaginazione è diventata in bianco e nero. [...] Solo i sogni notturni sono coloratissimi, la mia memoria è in bianco e nero» (G. Caproni, *La poesia non è mai narcisismo* cit., p. 443).

ze del padre: un vuoto che trova respiro solo nel piangere in quella «albania di gabbiani – di ali»⁵⁴, nella progressiva *deformatio* del volatile (prima espanso ad una generalizzata *albania*, e poi ridotto alle sue ali per metonimia), accerchiato e sostituito dal bianco-alba del piumaggio e dalle sue ali (simbolo di un volo, forse in direzione della causa del pianto, del *disastro nell'alba*⁵⁵). Solo la difforme anatomia dell'uccello può chiudere il componimento, esplicitando l'indicibile *res amissa* attraverso un'immagine indefinita, non-finita⁵⁶; e rimandando a quei luoghi metastorici⁵⁷ dove il pianto può trovare spazio, oltre una realtà di «silenzio inaudito»⁵⁸ e «squittii rotti»⁵⁹. Tutto in questa poesia richiama la *quête* di un bene perduto e di voci sommerse. Gli stessi elementi li rinveniamo in *Lamento (o boria) di un preticello deriso*, dove, «all'alba [...] sul mare»⁶⁰, il protagonista piange una perdita omnicomprensiva, mentre vede volare «bianchi d'ali / i gabbiani, e i giornali / freschi ancora di piombo»⁶¹. L'inquietudine per il sopraggiungere della guerra, la perdita della *spes*⁶², ed il presentimento di lutti⁶³ in divenire sono al centro di una disperazione ellittica, che ha uno dei suoi fuochi in quegli anima(li) «bianchi d'ali»⁶⁴. L'afflizione di un *sichvorweg*⁶⁵ in sospeso e l'angoscia immobilizzante dalla *desperatio fiducialis*⁶⁶ non lasciano spazio neppure per richiamare una figura illusoria, un perduto feticcio per ricordare defunti e gabbiani⁶⁷: l'uccello marino sopravvive solo nel suo verso arrochito, e scivola via, al pari dell'io⁶⁸, non più in direzione di nuovi spazi di innocen-

⁵⁴ *Albania* [PE].

⁵⁵ Cfr. «O amore, amore / che disastro è nell'alba!» (1944 [PE]).

⁵⁶ Cfr. G. Agamben, *Stanze* cit., p. 41.

⁵⁷ Cfr. «volontaria dimissione dell'io come soggetto d'azione nel contingente per volgere verso luoghi metastorici, innocenti perché sorti dalla dimenticanza e raggiunti di colpo, per rapidità di "glissando"» (L. Peri, *Giorgio Caproni, «Albaro» mon amour* cit., p. 345).

⁵⁸ *Albania* [PE].

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Lamento (o boria) di un preticello deriso* [CVC].

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Cfr. «a piangere. Di disperazione» (*ibidem*).

⁶³ Cfr. «(ancora io non sapevo i lutti / atroci: voi, i vostri frutti) / pareva dovesse franare, / sotto i piedi di tutti» (*ibidem*).

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Cfr. «nel quadro dell'autentica temporalità dell'Esserci "il fenomeno fondamentale del tempo è il futuro" (Martin Heidegger, *Il concetto di tempo*, Milano, Adelphi, 1998, p. 40), ovvero quella dimensione dell'«avanti-a-sé» (*Sichvorweg*) in vista della quale l'Esserci agisce memore di esistere in quanto essere-per-la-morte» (Camilla Pieri, *Essere nel tempo, Studio su Heidegger*, Firenze, Clinamen, 2013, p. 134).

⁶⁶ Cfr. «una *desperatio fiducialis* (o che confida solo in se stessa), e con più «allegrezza», in una poesia sempre più à la lisière de la prose, o viceversa» (G. Caproni, *Molti dottori nessun poeta nuovo* cit., p. 96).

⁶⁷ Cfr. «I morti restano morti e invano li richiama il pensiero. Siamo soli: io e il grido / – rauco – del gabbiano» (*Riandando, in negativo, a una pagina di Kierkegaard* [FC]).

⁶⁸ Notare, nella citazione contenuta nella nota precedente, come l'io e il grido del gabbiano siano uniti nel segno di una congiunzione coordinante.

za⁶⁹, ma verso i non-luoghi, al confine con il *regno dei Morti*, il *regno dell'Altro* e il *regno del Vuoto*⁷⁰. Una voce rauca, mortuaria presenza di un assente all'interno di una cornice (una cripta), in cui immagini, suoni e speranze-preghiere perdono consistenza, inghiottiti da un *monstrum* uno e trino: «il buio. / Il mare. La sua brughiera»⁷¹. Caproni si avvicina a ciò che sta sotto il dolore, ma senza arrivare a definizioni certe. Resta quel groviglio luminescente e attimale, «Vivi spari di luce / negli occhi ingombri di boschi / e di gabbiani...»⁷². La morte si scinde in due: uno scuro, intricato mondo terreno, e un accecante (dunque altrettanto incomprensibile) regno dei cieli di cui gli uccelli si fanno emblema. L'incomprensibilità è dovuta alla norma mediante cui è data la luce, *per spari*, una modalità che ferisce, abbacina chi viene colpito⁷³. Il modo di vedere dell'individuo nei pressi del «*dove*»⁷⁴ viene così riempito da *luoghi altri* (luoghi-altri) incomprensibili, cancellando la sicurezza di un'*ubicazione*⁷⁵ anche nel presente.

Voli verso spazi residuali che finiscono per risolversi in migrazioni verso i luoghi del cuore, verso il nido-origine (il seme del piangere⁷⁶, della guerra⁷⁷, del morire⁷⁸); tutto questo nell'ora «tra l'ultima rondine / e la prima nottola»⁷⁹, un'orizzonte dietro la quale tramontano (o sono già tramontate alla nascita), tutte le *res* della vita, inesorabilmente irraggiungibili con la ragione⁸⁰. Sovente la rondine appare (nel suo scomparire), seguita dallo sbiadire del giorno⁸¹: l'*asparizione* dell'uccellino è dunque l'ultima *immagine* del mondo, dei ricordi, di una memoria ciclica. Il suo dissolversi verso il «fuoco / bianco di un astro»⁸², fuoco della candida scomparsa e di un vuoto stoico, rimanda ad una purezza cosmi-

⁶⁹ Cfr. L. Peri, *Giorgio Caproni, «Albaro» mon amour* cit., p. 345.

⁷⁰ Cfr. Pietro Citati, *Alcuni scritti sulla poesia di Caproni* in G. Caproni, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1995, p. 996.

⁷¹ *Riandando, in negativo, a una pagina di Kierkegaard* [FC].

⁷² *Versi controversi* [CK].

⁷³ Cfr. due rimandi all'interno del *Conte* ad una luce-lucidità che acceca: «All'infinito bella / più d'ogni altra stella. // Bianchissima, mi perforava / l'occhio: / la mente.» (*Alla Foce, la sera (frammento su un ricordo d'infanzia)* [CK]); «È in piena oscurità. // La vista / – sotto il sole stridente – gli s'incenerisce. // [...]. (*Nil obscurius luce*)» (*Sospensione* [CK]).

⁷⁴ «Il *dove* / non esiste?...» (*Versi controversi* [CK]).

⁷⁵ Cfr. *Lubicazione* [CK].

⁷⁶ Cfr. «Annina, bianca e nera, / bastava a far primavera» (*Urlo* [SDP]). Rimandiamo all'analisi di Adele Dei su le citazioni, i proverbi e gli aforismi nella poesia del poeta, in particolare cfr. «La similitudine, chiarissima ma inespressa, con la rondine, rovescia in affermazioni la negatività del notissimo proverbio ("una rondine non fa primavera")» (A. Dei, *Le carte incrociate* cit., p. 11), valorizzando in questo modo la madre, unica rondine che da sola basta a far primavera, a riportare la vita anche se soltanto nella finzione del bianco e nero memoriale.

⁷⁷ Cfr. «Com'era già in lei, e in terra, / il seme della guerra», (*Eppure...*, [SDP]).

⁷⁸ Cfr. «Piangevo senza saper dire / il seme del mio morire» (*Il becolino*, [SDP]).

⁷⁹ *L'ultimo borgo* [MT].

⁸⁰ Cfr. Per quanto tu ragioni... [FC].

⁸¹ Cfr. «Ad occidente, nel fuoco / bianco di un astro, scompare / l'ultima rondine» (*Vespro* [CA]).

⁸² *Ibidem*.

ca *ante e post mortem* verso la quale l'animale può tendere; mentre agli uomini, la *razza di chi rimane a terra*⁸³, restano gli ultimi momenti prima di «quel buio così buio / che non c'è oscurità»⁸⁴ ed una «*litania infinita* [...] *fisso / bersaglio dove inclina / la rondine: la rima*»⁸⁵.

Verso i nidi, verso la fonte, a contatto con *miroërs perilleus*⁸⁶ il rondone inaugura il suo connubio con l'elemento acqueo, luogo da cui «le cose riemergono con un brivido»⁸⁷. Simbolo di un avvicinamento che non cede alle lusinghe dei morti e della memoria, il rondone rade il canale restando in volo (mentre un suono acre e sensuale di sonagliere «cade / strano»⁸⁸, inesorabilmente, nel baratro della fuga e della perdita): un momento privilegiato, recupero di un Tu-ricordo oltre lo specchio, oltre l'enigma, «dove a nessuno è consentito tornare, anche se io ho avuto l'impressione, per un attimo, d'esserci tornato davvero»⁸⁹. Un contatto fra un rondone e l'elemento acqueo si rinviene anche in *Abendempfindung*, poesia il cui senso si basa su un incipit filosofeggiante che dà il *la*, l'avvio e la chiave per leggere il componimento: «Non c'è sembianza – è detto – / che affermi la sostanza»⁹⁰. Affermazione di matrice heideggeriana⁹¹, sottolinea Adele Dei, che viene confermata nello svolgersi del testo lungo due diverse direttrici verticali di ricerca. Il primo tentativo dell'io di ricercare la *sostanza* nella *sembianza* segue un andamento ascendente ed ha per oggetto d'indagine il mondo dei *realia*. Le prime quattro strofe corrispondono a quattro diapositive poste in ordine di altezza crescente: al gradino più basso troviamo il rondone, il quale, con il suo grido (garrulo antropizzato), resta in contatto con la sfera acqua; sopra la prima scena-strato si incontrano «Due alianti altissimi»⁹²; più in alto «Nera

⁸³ Per la formula cfr. il Montale di *Falsetto* (in *Ossi di seppia*).

⁸⁴ *La lanterna* [CVC].

⁸⁵ *Litania* [PE].

⁸⁶ Per la formula cfr. G. Agamben, *Stanze* cit., p. 78.

⁸⁷ A. Dei, *Giorgio Caproni* cit., p. 18.

⁸⁸ *Sei ricordo d'estate* [CA].

⁸⁹ *Nota al congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* [CVC]. Il *miroër perilleu* mantiene in suo statuto di diaframma anche in forma di finestra, capace di fraporsi e ricreare la distanza che vi è fra il mondo dei *realia* e l'*habitat vacui* dei perduti. In *Dietro i vetri*, fra l'io e la donna si viene a creare un vitreo *separé* che diviene superficie riflettente su cui si *s'accamperanno di gitto* (per la formula cfr. il Montale di *Forse un mattino andando*...) un cielo (più fioco di quello reale) con i suoi rondoni, *pendant* di una realtà in sublimazione, a cui forse possiamo rivolgerci dopo che la ricerca interiore si è dimostrata *vanità delle vanità* (per la formula cfr. *Qoelet*, nella *Bibbia*).

⁹⁰ *Abendempfindung* [CK].

⁹¹ Cfr. A. Dei, *Le carte incrociate* cit., pp. 35-36.

⁹² *Abendempfindung* [CK]. Come gli uccelli, anche gli alianti sfruttano le correnti aeree nei loro voli, ma, al contrario dei volatili, ne vengono solamente trasportati e non possono nemmeno provare a opporre resistenza dato che mancano della possibilità di attirare su di sé *verba*, *sembianze*, o *sostanze*. Il collegamento con il mondo dei volatili è confermato dalla variante alianti] falchi presente in una precedente pubblicazione su «Nuovi Argomenti» (OV, p. 1652) e che potrebbe arricchire gli alianti di un rimando al divino grazie al loro aver sostituito due rapaci diurni, ai quali, da sempre, si lega il simbolismo solare (A. Cattabiani, *Volario* cit., p. 393).

/ e perduta, la cima / resecata»⁹³ (resecata dal *vento-tempo?*), a sua volta sovrastata da Venere. Questo scavo in salita, per quanto non porti ad un fallimento, neppure riesce a smentire la dichiarazione incipitaria. All'io non resta che chiudere cerimoniosamente, «– con cautela – il portone»⁹⁴, misero ostacolo da opporre contro l'avanzata del mondo reale, il quale riesce comunque a far filtrare la morte in *precorrimento*⁹⁵ della sera (il portone non regge il buio, la vita *moritura* trapassa, e l'acqua, portatrice del richiamo di ciò che riemerge, inumidisce l'androne). Inizia a questo punto una seconda ricerca nell'interiorità, uno scavo verso il basso lungo le *secretas galerias del alma*, una preghiera rivolta a un Nume che corre il rischio di essere riconosciuto per un vacuo Nome. Nessun *porto sepolto*⁹⁶ regala rivelazioni all'io poetante caproniano, solo altri dubbi irrisolvibili da accettare con stoicismo ed una «solitudine senza Dio»⁹⁷. Tornando alla figura del rondone, registriamo il suo trovarsi in rima con *portone* e *androne* (elementi che legano l'uccello a due luoghi liminari), e in assonanza con *Nome* (a sua volta in consonanza con *Nume*, portando così l'animale al centro della sfera tematica della vacuità del nominazione e della parola). La "limatura" dello pseudocanto del rondone incide la *spera*⁹⁸ dell'acqua, giungendo ad intaccare un *quid* che se da un lato si mostra quale specchio del mondo reale; dall'altro si svela diaframma fra il nostro mondo e il mondo degli inferi. L'uccello è l'unico ente, contenuto nelle prime quattro diapositive, a rendersi protagonista di un'azione, di un movimento⁹⁹, capace di consumare, creare disordine, una levigatura curativa in virtù del suo grido (riflesso del dolore umano). Oltre ad intonare *refrains* su *le morte stagioni*¹⁰⁰, gli uccelli sovente lanciano (o lasciano) segnali, indicazioni funeste, luttuose «premonizioni del ricordo»¹⁰¹. Un senso di perdita pervade quell'ora in cui «su voi più basso / garrisce il rondone»¹⁰², l'animale assurge alla funzione di puntualizzare un momento da cui dirama una promessa – vana –

⁹³ *Abendempfindung* [CK].

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Per la formula cfr. l'Heidegger del *Concetto di tempo* nella traduzione a cura di Franco Volpi (M. Heidegger, *Il concetto di tempo*, cit., p. 75).

⁹⁶ Per la formula cfr. *Il porto sepolto* di Giuseppe Ungaretti.

⁹⁷ Cfr. *Vi sono casi in cui...* [FC].

⁹⁸ Ricordiamo che "spera" è un termine dai molti significati, i quali vanno tutti ad arricchire l'occorrenza riscontrata in *Abendempfindung* (i più interessanti ci paiono: sfera celeste, con riferimento al sistema tolemaico; piccolo specchio da tavolo o da mano; immagine riflessa; aspetto che presenta la carta se osservata in controluce; e, nella letteratura antica, speranza). Inoltre, in virtù della rima *spera:nera:sera:preghiera*, il termine viene arricchito di ulteriori rimandi alla morte, al buio e alla ricerca del divino.

⁹⁹ Il solo altro verbo di modo finito esprime uno stare e non un agire: «Venere / che già la sovrasta» (*Abendempfindung* [CK]).

¹⁰⁰ Per la formula leopardiana cfr. *L'infinito*.

¹⁰¹ A. Dei, *Giorgio Caproni* cit., p. 12 (nostri i corsivi).

¹⁰² *Alle mondine* [BF].

di voci giovanili¹⁰³; così come la procellaria, nel contesto realistico di una *triste riva*, «esclama con brevi grida / la burrasca»¹⁰⁴. *Versi, voci* mediante i quali poter pensare la morte, uscire dal non-luogo del linguaggio¹⁰⁵.

3. *Gli 'outopos'¹⁰⁶ dell'uccello indiato*

Terzo *vocalizzo*: spazio cronotopico dove i volatili si svelano capaci di permutarsi in correlativi oggettivi della bile nera della malinconia¹⁰⁷, in fantasmi e desideri dell'io che trovano uno spazio indiato nel «logos [...], questa piega che raccoglie e divide ogni cosa nella "commessura" della presenza»¹⁰⁸ prima dell'ultima migrazione-stazione.

All'insegna di una carioca circolare fra prede e predatori, incontri mancati fra orme-ombre, *mézigues* e divinità (s)perdute si evolve il tema caproniano della caccia, anch'esso inglobato dalla drammatica casualità del vivere. Gli uccelli che entrano nell'orbita di questa nuova caccia-ricerca portano sempre appresso l'ambiguità di un'allusione all'*oltre*, all'*altro*, ad una speranza da parte dell'io (cacciatore-cacciato) di raggiungere l'animale per la resa dei conti. Quale soluzione? In quale luogo? «È là, / in quella conca dove / (raro) il fagiano appare / nel bosco, che ora / vorrei finire la partita»¹⁰⁹. Sullo sfondo di un borgo della Valtrebbia, un luogo dove la vita sembra sfuggire al tempo e il tempo non essere molestato dalla vita¹¹⁰, uno spazio dove la preda (*tristissima copia* dell'io) raramente appare e si può forse trovare la pace nella sconfitta-rifugio di una conca-nido. Una pace in equilibrio dinamico, una convivenza di due *recherches* parallele e opposte: quella del «cacciatore» e quella del «fagiano» (o di chi ne fa le

¹⁰³ Cfr. «s'apra di giovanili / voci, al vostro sparso / coro, l'illuminata / piana» (*ibidem*). Interessante sottolineare un ulteriore possibile rimando al mondo alato, evidenziando un *fil rouge* semantico fra lo «sparso coro» (*ibidem*) delle mondine ed il «corale di rondini senza radici» di *Ad catacumbas sull'Appia* (*Ad catacumbas sull'Appia* [CR]). Per il rapporto fra poesia e giovinezza cfr. «All'origine dei miei versi, più che una donna, direi che c'è la giovinezza e il gusto quasi fisico della vita, ombreggiato da un vivo senso della labilità delle cose, della loro fuggevolezza: *coup de cloche*, come dicono i francesi, o continuo avvertimento della presenza, in tutto, della morte» (G. Caproni, *Il mestiere di poeta*, in *Il mondo ha bisogno dei poeti* cit., p. 67).

¹⁰⁴ Cfr. *Triste riva* [BF].

¹⁰⁵ Cfr. «se esso [il *Dasein*] trova, invece, una Voce, può, allora, risalire fino alla sua possibilità insuperabile e *pensare la morte* [...]. Anche nella possibilità più estrema e abissale [...], la possibilità che il linguaggio non abbia luogo, è, così, mantenuto il silenzioso richiamo di una Voce» (G. Agamben, *Il linguaggio e la morte: seminario sul luogo della negatività*, Torino, Einaudi, 2008, p. 75).

¹⁰⁶ Per la formula cfr. G. Agamben, *Stanze* cit., p. 154.

¹⁰⁷ Cfr. *ivi*, p. 15.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 188.

¹⁰⁹ *Ottone* [MT].

¹¹⁰ Cfr. «Ottone [...] il primo / grosso borgo emiliano [...] là dove la vita stagna / (o sembra) senza / spinta di tempo. Il tempo / senza spinta di vita» (*ibidem*), opposto o forse coincidente con *L'ultimo borgo* (*L'ultimo borgo* [FC]) luogo dove si arresta ogni *ratio*.

veci); e notiamo come, al gioco di reversibilità che lega i due protagonisti della caccia, si assumi un'aporia inadescabile: la «preda» sfugge ad ogni tentativo di definizione. Il nome dell'uccello potrebbe essere solo una maschera. In *Il fagiano*, il sostantivo aligero, dopo essere stato ripetuto per due volte fra virgolette nella prima strofa, nella terza è ripreso tramite il pronome «lui» scritto in corsivo e seguito subito da «o un altro»¹¹¹. Viene lasciato così respiro alla possibilità che dietro questo fagiano ci sia un altro (D)io, moltiplicando la polisemica lotta fra *pars construens* e *pars destruens* di plurime interpretazioni nel medesimo sparro. Una lotta che si estende anche alle raccolte successive, a tal punto assoluta e disarmante da bloccare il movimento fra i due avversari, la Volpe e il Fagiano, immobili e imbalsamati in un solo verso statico, un dittico-duetto di accompagnamento, parti integranti dell'*invito al valzer*¹¹², «là dove non esiste paura»¹¹³. Se il fagiano sfugge all'*hortus conclusus* di un tiro andato a segno, anche i rapaci¹¹⁴ del *Franco Cacciatore* non si mostrano meno abili nell'evitare un finale risolutivo. In *Antefatto* l'attesa risulta vana, ma perdura nella speranza-attesa, «*straziata allegria*»¹¹⁵, del colpo vittorioso (omicidio-deicidio-suicidio *sui generis*). Ed infatti, dopo aver attraversato tutta la raccolta, *In Boemia*, «l'aquila era caduta / – altissima – a piombo»¹¹⁶, ma non per mano del protagonista, il quale, *raptus* da ira e follia, si trova a spezzare «il suo fucile avaro / nell'antro della gelosia»¹¹⁷. I volatili caproniani si sono ormai rivolti verso piste più «alte», inaccessibili, divinizzanti: il fagiano ha trovato una stasi araldica nel *climax* della sua lotta; l'aquila, morendo per mano di un altro cacciatore, risulta ormai perduta¹¹⁸; la poiana, unico frammento di *élan vital*, è ormai infinitamente remota dalla pietrificata «terra di macigni»¹¹⁹ come rimarca l'accostamento *poiana:lontana*¹²⁰. *Bestie amissae* sfuggite ad ogni *mira*, ma nascoste e presenti nella *rima*¹²¹.

¹¹¹ *Il fagiano* [FC].

¹¹² Cfr. *Invito al valzer* [RA].

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Ricordiamo, grazie alla consultazione del *Volario* di Cattabiani, che i rapaci diurni evocano un simbolismo solare (cfr. A. Cattabiani, *Volario* cit. p. 393).

¹¹⁵ *Antefatto* [FC].

¹¹⁶ *In Boemia* [FC].

¹¹⁷ *Ibidem* (nostro il corsivo).

¹¹⁸ Cfr. «In questa prospettiva, la malinconia non sarebbe tanto la reazione regressiva alla perdita dell'oggetto d'amore, quanto la capacità fantasmatica di far apparire come perduto un oggetto inappropriabile» (G. Agamben, *Stanze* cit., pp. 25-26).

¹¹⁹ È terra di macigni [RA].

¹²⁰ Cfr. «(E dove solo la poiana / si alza. Ma così lontana!)» (*ibidem*).

¹²¹ Sul rapporto fra rima, mira e *bestia* cfr. «la Bestia sembra esistere per eludere la mira, lo sguardo. O meglio, la Bestia è quel che elude, che la mira cerca di inchiodare per un attimo all'esistenza, che si dilegua prima di apparire. E allora si potrebbe dire che la Bestia c'è solo nella rima» (Ginevra Bompiani, *La Bestia e la rima*, in *Per Giorgio Caproni*, a cura di Giorgio Devoto e Stefano Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1997, p. 28). Per la vicinanza fra mondo alato e rima cfr. «*Mia litania infinita [...], fisso / bersaglio dove inclina / la rondine: la rima*» (*Litania* [PE]).

4. *Il tempo-Giano: fra i venti di 'Chronos' e uccelli cairologici*

«Fa freddo nella storia»¹²², è il *vento-tempo* che passa e porta via, nel migliore dei casi lascia *un nulla*¹²³ (momenti già ghiacciati, galaverne). Caproni «restituisce all'io, all'io ridotto della Storia, la possibilità di risorgere nell'atemporalità di una vita anteriore»¹²⁴, «spazio e tempo di un primitivo sentire, quasi di un innocente possesso delle cose del mondo definitivamente perduto»¹²⁵. Il vento, istanza conservatrice e fagocitante, «possiede tutto, anche la memoria [...], e nel possedere inesorabilmente consuma»¹²⁶, *monstrum* saturnino che divora e incorpora. Un tempo cronologico caratterizzato dalla vacuità, niente più che l'esperienza cronometrica di un *vorbei*¹²⁷. Cosa può resistere al vento? Come attraversare il tempo sfruttando le sue correnti aeree senza cedervi?

Gli amici sono spariti
tutti. Le piazze
sono rimaste bianche.
Il vento. Un sentore
sfatto d'acqua pentita.
A ricordare la vita,
un perduto piccione
plumbeo, sul Voltone¹²⁸.

Un'atmosfera priva di *pietas*, totalmente svuotata: anche i fantasmi sono stati ingoiati, «le piazze sono rimaste bianche»¹²⁹. In questo *horror vacui* restano il vento e odori di cui non è rimasto che un sentore, un presentimento di «acqua pentita»¹³⁰; *exemplum* di «quei luoghi acquosi, gelidi e inquietanti *che* sono in progressiva e inarrestabile dilatazione, *e* forse tendono al disfacimento e alla cancellazione: nel vuoto che avanza anche i ricordi sono sempre più ridotti e spettrali [...]; perfino i fantasmi se ne sono andati»¹³¹. Un paesaggio pieno di un vuoto metafisico, di una mancanza *amissa* (dunque non colmabile poiché perduta, inesistente), tutto ciò che ricorda la vita è un columbide disorientato o in fuga (per-

¹²² Cfr. *Proposito* [FC].

¹²³ Cfr. *Pensatina dell'antimetafisicamente* [CK].

¹²⁴ L. Peri, *Giorgio Caproni, «Albàro» mon amour* cit. p. 335.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Ivi, p. 336.

¹²⁷ Per la formula cfr. l'Heidegger del *Concetto di tempo*.

¹²⁸ *Escomio* [FC].

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ A. Dei, *Le carte incrociate* cit., p. 91 (nostri i corsivi).

duto anch'esso come la mancanza incolmabile), un *dasein*¹³² color piombo¹³³. Il piccione è il tramite, *animale vitale* che porta un improbabile «mezzadro sfrattato» a ricordare la vita in grazia della sua presenza-movimento, vita che invade le zone bianche del ricordo, riportata *in auge* nel tempo poetico. L'uccello, con il suo bagaglio di *humanitas* e divinità, regge e resiste alle rotte del vento e si sveglia *Kairos*: simbolo e segnale del momento buono per sfuggire alla stasi-bonac-

¹³² Per la formula cfr. l'Heidegger del *Concetto di tempo*.

¹³³ L'aggettivo «plumbeo» rimanda alla tragicità della guerra-caccia (il colore richiama sia i colpi di pallottole, sia i caratteri a piombo dei giornali che annunciarono la guerra), e ai colori della memoria; mentre l'essere perduto dell'animale lo lega a un'altra creatura smarrita nei pressi del Voltone all'interno della poesia eponima del *Seme del piangere*: «sperduto sul Voltone, / o al buio d'un portone, / che lacrime nel bambino / che debole come un cerino / tutto l'intero giorno / aveva girato Livorno!» (*Seme del piangere* [SDP]). Columbidi-*pneuma* li ritroviamo anche nella poesia *A Rina* [BF], dove si instaura un chiarissimo *consensus* fra il Tu femminile ed i volatili, ribadito dalla *correspondance* fra gli occhi puri della donna e la colomba, simbolo delle vergini (cfr. A. Cattabiani, *Volario* cit., p. 326). Il legame che gli animali allacciano con «Rina, donna-aria, ma insieme punto di riferimento stabile e trionfale, centro di esaltazione del paesaggio (A. Dei, *Giorgio Caproni* cit., p. 25) li eleva, li rende partecipi delle «attese di una vita che si vuole diversa» (L. Peri, *Giorgio Caproni, «Albaro» mon amour* cit., p. 340) affidate dal poeta solo a Rina ed alla musica (*ibidem*). Ricordiamo inoltre, con il sussidio dell'analisi di Luigi Surdich, la presenza anche in *Poesia per l'Adele* di columbidi all'interno di un paesaggio tutto ingoiato dal bianco (in questa condizione di candore è distinguibile la Livorno di *Escomio* dai dintorni del Forte?), i quali, unico elemento animato, passano (verso dove?) nella nebbia in congelamento della galaverna (cfr. L. Surdich, *Lettura di «Poesia per l'Adele»* cit., p. 140). Il colore dei colombe è definito attraverso il neologismo «plumbeotrasparenti» (*Poesia per l'Adele* [FC]), il termine richiama sia il colore dei loro famigli in *Escomio*, sia il bianco inconsistente del paesaggio (cfr. L. Surdich, *Lettura di «Poesia per l'Adele»* cit., p. 140). Si tratta di una commistione fra un colore e un non-colore che crea un effetto di pesantezza, dovuto al rimando al piombo; e di inconsistenza, per quanto riguarda la vista, dato che un *quid* trasparente è qualcosa che può esserci, ma non si vede (cfr. *ivi*, p. 142: «la correlazione secondo la quale quanto si profili dentro la galaverna oscilli tra consistenza e inconsistenza, realtà ed apparenza, e galleggi infine nell'incerta materia dove abitano le ombre, si conferma attraverso l'impiego fortemente connotativo dell'aggettivo (isolato fra due punti fermi), «Plumbeotrasparenti»». Cfr. anche il commento di Adele Dei a *L'aria del tenore* [FC] in A. Dei, *Giorgio Caproni* cit., p. 207: «è la necessaria nota buia, come il «nero della fossa», o il piccione color piombo, o le ombre delle altre poesie invernali, ma mantiene una diversa leggerezza, una straziata e insieme idilliaca letizia»). Si tratta dunque di un colore ossimorico, *addendum* di un *surplus* metafisico al ruolo di *spiritus phantasticus* (cfr. per la validità della formula critica: G. Agamben, *Stanze* cit., pp. 105-120) assunto da questa *bestia* volante all'interno del testo. Altre tre apparizioni di piccioni si verificano in *Erba francese: Di domenica sera, Totor, AA BB*. Nel primo testo viene utilizzato il neologismo «piombopiccione» (*Di domenica sera* [EF]) per definire lo spazio che circonda l'io; riteniamo che l'inserimento dell'uccello nel neologismo coloristico abbia il compito di garantire un'istanza vivificante alla bicromia memoriale caproniana, un tentativo che si poggia sulla rima *impressione:piombopiccione*, rimarcata dall'assonanza dei due termini con *motore*. Negli altri due testi il volatile è evocato in un momento di sospensione e di festa: in *Totor* il piccione è un *punctum* in Place des Voges, un quadro-scenografia al contempo quotidiano, metaletterario e metastorico; mentre in *AA BB* l'animale è identificato per il suo colore e per la sua posizione ben definita all'interno dei giardini Luxembourg (riguardo al legame creato dalla *nuance* degli uccelli fra *Poesia per l'Adele, Di domenica sera, AA BB* cfr. L. Surdich, *Lettura di «Poesia per l'Adele»* cit., p. 142). In questi tre casi, il columbide si amalgama perfettamente al contesto vitale di questa «Terra di Letteratura» (*Invito al valzer* [RA]), nutrendosi, come il poeta, di *erba francese* (cfr. A. Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* cit., pp. 77-78).

cia, per ricordare in maniera attiva. Avvenimento, *avvertimento* («(e sarà di certo / un baratro) comincia il concerto»¹³⁴) che può accadere (cadere, scade¹³⁵) quando l'io si trova in prossimità del *regno dei Morti*¹³⁶: realtà e perdita, vissute contemporaneamente (tenute assieme da legami capillari, sottili «fili di Santa Maria / già umidi d'alba»¹³⁷), riportano in superficie, anche nel limbo narcisistico del ricordo¹³⁸, una tela di fittissime *correspondences*, rime, riprese. Si apre questa possibilità, trascinando seco un senso di colpa scaturito dal tradimento, dal trasferimento della *libido* su nuovi *fragmenta* di vita. Con queste condizioni il gallo¹³⁹ apparirà, dopo l'ammissione di uno sbaglio (in collegamento, mutazione, rima con l'«abbaglio / spento»¹⁴⁰ generatosi «sull'acqua al tremore / d'una debole mano»¹⁴¹), svelandosi *ingressus facilior* per i fantasmi, a cui non viene negato l'accesso alla *cripta dell'io*, presentandosi sulla scena a seguito del suo canto psicopompo¹⁴². Momenti di cognizione e *condizione*¹⁴³, interruzioni nel *ductus* di *Chronos* che sopraggiungono anche se è tardi, sempre più tardi¹⁴⁴: «l'ora – ormai – della nottola»¹⁴⁵, un'ora in cui ogni elemento è ridotto a silenzio, ad uno strenuo cedere della vita nell'ombra. Un'ora che ferisce, «Un'ora / ad arma bianca. // L'ora / di taglio tra mano e volto»¹⁴⁶, «un'ora falcidatrice. // Un acciaio. // Una lama»¹⁴⁷. Istante in cui «una voce che chiama»¹⁴⁸ va a rimare la *lama* (del tempo), *flatus vocis* che nuovamente increspa, incide all'istante «l'acqua che perde / il rumore»¹⁴⁹. Un tempo dell'anima(le) che richiama un'ultima volta i momenti-*mementi* del ricordo e della vita, sepolti dall'ombra del (bu)io notturno.

¹³⁴ *Avvertimento* [CK].

¹³⁵ Cfr. *Quante cose accadono...* [RA].

¹³⁶ Cfr. P. Citati, *Alcuni scritti sulla poesia di Caproni* cit., p. 996.

¹³⁷ Cfr. *Idillio* [FC].

¹³⁸ Cfr. «anche la malinconia è una reazione alla perdita di un oggetto d'amore, cui non segue, però, come ci si potrebbe aspettare, un trasferimento della libido su un nuovo oggetto, ma il suo ritirarsi nell'io, narcisisticamente identificato con l'oggetto perduto» (G. Agamben, *Stanze* cit., p. 24).

¹³⁹ Cfr. *Al primo galletto* [BF]. L'animale è menzionato nel titolo al fine di specificare, in virtù del suo canto (simbolo dell'appropinquarsi dell'alba), il *locus* temporale in cui spazia la poesia.

¹⁴⁰ *Sonetto per l'anniversario XVI* [CR].

¹⁴¹ *Ibidem*. L'azione del gallo si lega allo *sbaglio* e all'*abbaglio* tramite congiunzione coordinante oppositiva, seppur relegato fra parentesi, assieme ad un rimando allo squillare dell'«ardore / d'arancio» (*ibidem*) del petto dell'amata «al sole / gracile di dicembre» (*ibidem*).

¹⁴² Cfr. A. Cattabiani, *Volarlo* cit., p. 216.

¹⁴³ Cfr. *Condizione* [MT].

¹⁴⁴ Per la formula cfr. il Montale di *Dora Markus II* nelle *Occasioni*.

¹⁴⁵ *Tre improvvisi sul tema la mano e il volto, III* [CK].

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*. Rimandiamo a *Abendempfindung* [CK] per il collegamento fra l'elemento acqueo (porta e *medium* per coloro che ritornano) con una voce che ne lima la superficie.

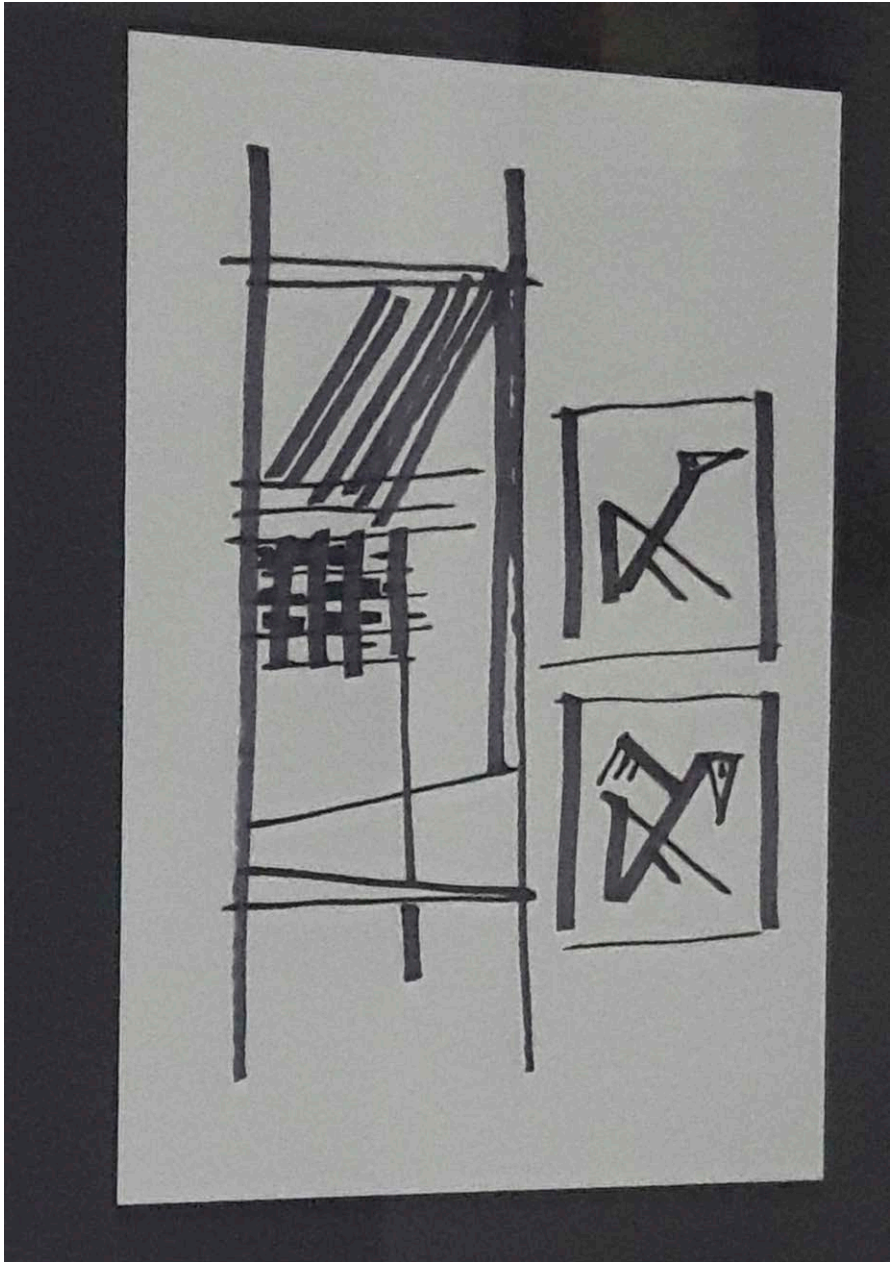
no e del *nulla*, verso cui vanno incontro¹⁵⁰. La nottola diviene elemento di definizione del tempo, ma, così facendo, ne resta fuori, non ne viene travolta; quasi si trattasse di due elementi contrari, ossimorici, di cui uno è il completamento dell'altro: *il vento-tempo* e un esemplare di *uccello-tempo*.

Il percorso, l'esilio di Caproni risulta qualificabile quale allotropo di una sola parola rizotonica il cui accento cade sulla memoria e l'allontanamento da essa. I volatili, anime-animali, lo accompagnano per tutto il suo cammino, ritrovano e costruiscono per lui nidi-*asparizioni* sul battere (e sul levare) della vita capace di ripresentarsi *ne varietur* negli irregolari riflussi di tre *vocalismi* temporali (presente, passato e futuro), prima del viaggio verso un *tempo-luogo cairológico*, dove finalmente sia dato di non aver più paura¹⁵¹ e «risolvere la morte»¹⁵².

¹⁵⁰ Cfr. *L'ultimo borgo* [FC]); *Tre improvvisi sul tema la mano e il volto, III* [CK]. Notiamo nei due testi elementi ricorrenti: l'erba e l'acqua; binomio colto in due momenti diversi, ma entrambi parte dello stesso processo di annichilimento. Infatti se in *L'ultimo borgo* l'erba è umida e l'acqua «diroccata e lontana» (*L'ultimo borgo* [FC]) frana, dissoluzione alla quale ancora corrisponde un rumore; nel testo del *Conte* erba ed acqua vengono ammutolite: «con i suoi fili di silenzio, l'erba della convalle strema l'ultimo verde» (*Tre improvvisi sul tema la mano e il volto, III* [CK]), e «l'acqua perde il rumore» (*ibidem*).

¹⁵¹ Cfr. «Vieni. Dammi la mano. / Là non esiste paura» (*Invito al valzer* [RA]).

¹⁵² *Considerazione* [RA].



Maria Lai, *Prove per un telaio* (collezione privata).

LE STAZIONI DEL SENSO

Patricia Peterle

Il «punto» che urla e lacera di cui ho parlato irradia talmente la vita (benché sia – o poiché è – la stessa cosa della morte) che se una sola volta è messo a nudo, fondendo in sé l'oggetto di un sogno o di un desiderio, si trova ben presto a essere animato, ardente intensamente presente.

George Bataille, *L'amicizia*

Il percorso intellettuale e poetico di Caproni potrebbe essere pensato attraverso un'immagine, che se da un lato sembra nitida, dall'altro provoca un intenso movimento che la rende quasi indiscernibile. Nitida perché in essa sono identificabili alcune tracce caratteristiche di questo percorso: i sensi della giovinezza, il dolore per la perdita di persone care, la sensualità in alcuni versi, i rapporti diversi con i tre spazi che segnano una parte della sua produzione (Livorno, Genova, Roma), la guerra e le sue atrocità, l'ateologia e il rapporto con Dio. Indiscernibile perché tutte queste tappe, se così possono essere chiamate, costituiscono il complesso laboratorio poetico caproniano, fatto di processi di scrittura, di elaborazioni e rielaborazioni che non sono mai lineari. Seguendo le tracce di Wittgenstein, si potrebbe dire che questa indiscernibilità significa anche indicibilità, cioè pura esistenza, nel senso di un qualcosa la cui nominazione non può essere ridotta semplicemente ad un problema di modo.

Prendiamo per esempio i versi della giovinezza, certamente più leggeri, con un cantare ben diverso da quelli dell'ultimo Caproni, in cui, invece, sono già rintracciabili i segni della «labilità» che porrà questa scrittura in dialogo e sintonia con i grandi protagonisti della poesia europea¹. «Quant'è labile il fiato / del

¹ A questo proposito si rimanda all'intervento di Enrico Testa, *Caproni oltre il Novecento*, importante per le discussioni sul linguaggio accennate in questa sede. La conferenza fu presentata in occasione di *Io, Giorgio, Jorge e gli altri. Convegno internazionale su Giorgio Caproni e i poeti*

giorno» (p. 16), «labile memoria ormai» (p. 17), «Di cose labili appare / la terra» (p. 18)² sono versi che indicano da parte del poeta un sentimento intessuto di malinconia, uno sguardo che pian piano si fa più imbricato e complesso attraverso sperimentazioni metriche alla ricerca di un linguaggio «semplice», eppur pieno di variazioni che colpiscono il lettore. Come sottolinea giustamente Anna Dolfi, si tratta di un acuirsi progressivo «del senso della labilità delle cose»³, operazione in cui il poeta mette in gioco se stesso ad ogni raccolta, sfidando la lirica più tradizionale, il linguaggio, il pensiero e, perché no, la sua stessa voce. Scrive Enrico Testa:

Caproni riesce, nella sua poesia, ad 'andar oltre' i margini del consueto e a portare alle estreme conseguenze (a volte anche impietose) i motivi che più gli stanno a cuore e le strutture compositive a cui li affida. Superando stereotipi, luoghi confortanti e abusati della scrittura, aspetti consolidati sia della tradizione lirica che del pensiero 'comune' o della riflessione filosofica⁴.

È una specie di selva quella in cui si infila il nostro poeta; una selva del linguaggio, spazio di inganni dal carattere fuggitivo («Uscito dalla mia tana / guardavo – nel linciaggio / della mente – il paesaggio», p. 554), in cui i riferimenti crollano e la Storia non è più così predominante, valendo tanto quanto la fantasia. Sono appunto le orme labili, i brandelli del linguaggio, scivoloso e pieno di trappole, che attraggono e fanno sì che Caproni poco a poco si addentri in questa selva labirintica piena di «tagliole», echeggiante fruscii, silenzi, frulli e bisbigli; insomma, come viene detto nell'ultima raccolta pubblicata in vita, *Il Conte di Kevenhüller* (1986), «È un terreno selvaggio. // Il piede incespica. // Il viaggio / mai cominciato (il linguaggio / lacerato) ha raggiunto / il punto della sua incoronazione» (p. 620)⁵.

È una poesia, quella di Caproni, in cui l'incidenza del quotidiano determina nell'occhio e nel mondo percepito un grumo fatto di contatti, che puntano verso ciò che resta «aperto», al di là di qualsiasi sguardo. La sua scrittura è sulla pelle delle cose, attiva i sensi e le percezioni più intime e nascoste, le allegrie

spagnoli, realizzato a Madrid il 20-21 ottobre 2015, con direzione scientifica di Elisa Martínez Garrido e Alessandro Ferraro. Il volume con gli interventi del convegno è in uscita a cura di Alessandro Ferraro.

² Per i testi poetici di Caproni si farà sempre riferimento all'*Opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e biografia di Adele Dei, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998 (i numeri di pagina verranno indicate d'ora in poi fra parentesi tonde, senza altro rimando).

³ Anna Dolfi, «*Enfasi a parte*» e *il silenzio della parola*, in *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2014, p. 85.

⁴ Enrico Testa, *Prefácio*, in *A porta morgana: ensaios sobre poesia e tradução*, a cura di Patricia Peterle, São Paulo, Rafael Copetti Editor, 2017, p. 2.

⁵ Per una discussione sul linguaggio si veda anche Michel Foucault, *Il linguaggio all'infinito*, in *Scritti letterari*, traduzione e cura di Cesare Milanese, Milano, 2010, pp. 74, 78.

sofferte, il dolore recondito, mette a nudo le sfide e le paure. Sono appunto gli slanci, gli impulsi, le imprevedibili reazioni a costituire le prime pennellate, nitide e allo stesso tempo indiscernibili, come si accennava prima, che tratteggiano il luogo del soggetto e del senso, un'immagine sempre in movimento e in tensione. Dice Jean-Luc Nancy «L'immagine è il movimento di un venire-a-sé di ciò che non sussiste secondo una rete di azioni e di reazioni determinate da delle cause e dei fini estranei ai "soggetti" (supporti, sostanze) considerati»⁶. Se l'inafferrabile è ciò a cui comunque non si sfugge, seguendo i passi di Blanchot, il senso è da ricercare in una distanza, in una sospensione: il vuoto o «l'insieme di vuoto», secondo Federico Ferrari, si fa dunque una necessità impellente, e anche il *nulla* è qualcosa⁷.

Questi spostamenti di senso si possono trovare, ad esempio, in un dipinto del sec. XVIII, *Sant'Agostino e il bimbo* di Alessandro Magnasco, in cui lo sguardo dell'osservatore è attraversato da sensazioni di inafferrabilità e vuoto, generate dalle pennellate e dai movimenti usati per il soggetto. Percezioni che non ci portano molto lontano dalla selva labirintica caproniana: «Un vento / d'urto – un'aria / quasi silicea agghiaccia / ora la stanza...» (p. 778).



Museo di Palazzo Bianco – Genova
(1730-1740).



Cincinnati Art Museum (1740).

⁶ Jean-Luc Nancy, *Il corpo dell'arte*, a cura di Daniela Calabrò e Dario Giugliano, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2014, p. 91.

⁷ Cfr. Federico Ferrari, *L'insieme vuoto – Per una grammatica dell'immagine*, Monza, Johan&Levi Editore, 2013, p. 12.

Magnasco è un pittore citato più volte da Caproni e ricordato, oltre che nei versi di *Litania*, nelle *Prose critiche*, in termini di «nuvolame cupo e spiombacciato», «genio un poco folle [...] per cui impazziscono tinta e disegno»⁸. *Sant'Agostino e il bimbo* ripropone il gioco dei cosiddetti apparati oscuri di Magnasco, insieme alle sue note figure distorte; l'episodio in questione, in particolare, ritrae Sant'Agostino nella solita postura indagatrice ma questa volta su una spiaggia, dove incontra un bimbo che cerca di versare l'acqua del mare in un buco. La scena colpisce tanto il Santo, che chiede al bimbo cosa stia facendo, al che il bimbo rivela il desiderio di versare tutta quell'acqua nel buco. Mentre il Santo gli spiega che l'impresa è evidentemente impossibile, il bambino replica dicendo che allora, nello stesso modo in cui è impossibile versare tutta l'acqua del mare nel buco, è impossibile che i misteri di Dio possano essere capiti dall'uomo. Questa nota leggenda, come si sa, ha conosciuto molte versioni nella iconografia agostiniana (Botticelli e Pinturicchio tra gli altri), e lo stesso Magnasco vi è ritornato più volte, basti ricordare un'altra tela conservata all'Art Museum di Cincinnati. Nel dipinto esposto a Genova, la selva raffigurata all'interno di un paesaggio in cui acqua e terra quasi si confondono appartiene alla sfera dell'inafferrabile: il Santo pare che stia per essere trascinato dal forte vento, come dimostrano le vesti e il corpo agitati dalla bufera che imperversa sullo sfondo, mentre il bimbo, seppur non immune alla tempesta, pare poggiare su uno sfondo meno stravolto. Tra la mano del santo e quella del bimbo si stagliano i toni grigi della burrasca, uno spazio indiscernibile tra cielo, mare e terra, nonché indicibile, se si pensa al vuoto in cui confluiscono dubbi, agitazioni e inquietudini, tutti elementi presenti e dialoganti anche nella scrittura caproniana.

Il paesaggio tormentoso e drammatico di Magnasco è tutt'altro che propizio all'incontro, la spiaggia viene nascosta e scossa dal vento che trascina l'acqua del mare, gli alberi e tutta la vegetazione si agitano attorno ai due soggetti: ecco l'atmosfera della suddetta selva. Il vento della bufera pare quasi voler parlare, fischiare, sibilare, ululare, agitando le acque che sciabordano e scrosciano, come seguendo una partitura musicale, mettendo in atto in questo modo un processo di percezioni che rafforzano l'immagine di Sant'Agostino segnato dal tormento. La sinestesia (dal greco *syn*, 'insieme' e *aisthánestai*, 'percepire') qui presente è elemento fondamentale che fa scaturire l'inquietudine e il patimento. Due sentimenti, questi, che ritornano negli anni della maturità caproniana e vengono evidenziati dall'impotenza e dalla precarietà espresse nei versi: «Ho provato a parlare. / Forse, ignoro la lingua. / Tutte frasi sbagliate. Le risposte: sassate» (p. 366); «Sono tornato là / dove non ero mai stato» (p. 374); «Tutti i luoghi che ho visto, / [...] non ci sono mai stato» (382); «Nel battito già perdutamente /dissolto di una porta» (p. 407).

⁸ G. Caproni, in *Prose critiche 1934-1989*, a cura di Raffaella Scarpa. Introduzione Gian Luigi Beccaria, Torino, Aragno, 2013, pp. 523, 637.

Modulato su queste coordinate generali, il percorso poetico di Caproni può quindi essere suddiviso e cadenzato in quattro stazioni ideali, riassumibili attorno a queste parole: «passaggio», «seme», «congedo» e «muro». Questi termini fanno parte, come si sa, dei titoli delle rispettive quattro raccolte pubblicate tra gli anni 50 e la metà degli anni 70. Vocaboli che insieme potrebbero indicare le orme di un verso mai composto, in cui risuona una specie di enjambement spettrale che si dispiega in un paradossale movimento di contrazione, dove trovano posto le varie immagini presenti nelle pagine caproniane⁹. Si configura così un percorso esplorativo frutto della viscerale ricerca alla base della scrittura di Caproni, in cui il linguaggio perde una certa aura dal momento che le parole possono sì nominare le cose, ma non sono e non saranno mai un mezzo per conoscerle; il segno negativo di questo linguaggio, già sottolineato da Enrico Testa, e il suo carattere mortificante avvicinano Caproni a Blanchot e a Foucault. Le parole che dissolvono l'oggetto, la parola come «tagliola», la «porta morgana», il nome come «larva» (p. 632), per arrivare infine ai versi di *Concessione* riverberano e rimbombano nelle quattro stazioni che segnano la cartografia di un viaggio in cui la scrittura lascia «l'insolita sicurezza» (p. 248) e giunge alla «disperazione / senza sgomento» (p. 245).

La doppia intensità che anima la lingua non si placa in una comprensione ultima, ma sprofonda, per così dire, nel silenzio in una caduta senza fine. In questo modo il poema svela lo scopo della sua orgogliosa strategia: che la lingua riesca alla fine a comunicare se stessa, senza restare non detta in ciò che dice¹⁰.

Siamo davanti quindi ad una scrittura che fa esperienza del linguaggio, anzi del suo aver luogo nel silenzio: si tratta dell'*experimentum linguae* non fatto con oggetti, ma con lo stesso linguaggio¹¹, un silenzio in cui la parola prima vociferante ora s'ammutolisce e tace. Ecco l'aporia a cui arriva Caproni, in compagnia di altri scrittori come Franz Kafka e Paul Celan.

⁹ «[...] il verso è, in ogni caso, una unità che trova il suo *principium individuationis* solamente alla fine, che si definisce solo nel punto in cui finisce» (Giorgio Agamben, *La fine del poema*, in *Categorie italiane*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 139).

¹⁰ Ivi pp. 143-144.

¹¹ «Per chi s'insedia sul versante anti-orfico della poesia, scrivere versi sul linguaggio significa misurare e certificare l'opposità della morte, imporre alla propria dizione il destino della insussistenza, turbare i segni con la sfiducia nella loro rappresentabilità» (E. Testa, *Il conte di Kevenhüller di Giorgio Caproni*, in *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 79).

Stazioni per una cartografia

Il mio viaggiare
 è stato tutto un restare
 qua, dove non fui mai
 G. Caproni, *Il franco cacciatore*

Il percorso di questa cartografia ci conduce innanzitutto alla raccolta incompiuta *Res Amissa* (1991), una traiettoria, o se si vuole un viaggio, che non potrebbe semplicemente finire in un luogo di ancoraggio, visto il terreno selvatico e paludoso; le aporie infatti permangono, anzi vengono rafforzate e la cosa perduta ritorna e richiama paradossalmente l'instancabile gesto che distingue Caproni, quello dello scavo e della continua ricerca. Se in *Spiaggia di sera* – siamo negli anni 30 – si ha la descrizione di una spiaggia che pian piano sbiadisce col tramonto (la vivacità dello spazio segue il ritmo del giorno, il «bagnino che tira in secco / le barche» e le «risa di donne» (p. 15) che richiamano segni di vitalità), in *Gelo* invece, a cui il poeta inizia a lavorare nei primi anni 70, gli stessi elementi vengono rovesciati. Non più spiaggia, ma fiumi che sono bianchi. La sensazione di freddezza, presente nel titolo, prende corpo nei versi: non ci sono più grida di vita, i vivi si sono arresi («Non più risa né cori»), ma soprattutto «I bei battelli estivi / bloccati in porto, privi / di giovinezza e colori. [...] I bei battelli estivi / posano silenziosi nei porti»: p. 817).

I passi del poeta, come si legge in *Minuetto*, sono dunque segnati dallo smarrimento, dal tormento, dal rodimento; è una poesia informata da un disagio che in *Generalizzando* conosce la seguente formulazione: «Tutti riceviamo un dono. / Poi, non ricordiamo più / né da chi né che sia. / Soltanto, ne conserviamo – pungente e senza condono – la spina della nostalgia» (p. 768)¹². Caproni mette a nudo una certa invisibilità e risalta il paradosso del donare, che ha a che fare con il pensare, con l'uso che si fa delle parole, insomma con il linguaggio. Accettare un dono, come suggerisce Caproni, è entrare in una zona grigia, il cui vuoto consiste proprio nel permettere di vedere ciò che è precluso al gioco del visibile. L'aggettivo *amissa* potrebbe dunque essere un altro elemento di quel verso spettrale che taglia obliquamente e unisce in un sottile *fil rouge* le sta-

¹² A proposito di questa poesia, nell'intervista a Domenico Astengo, dell'89, Caproni afferma: «[...] Una poesiola che appunto, generalizzando, vorrebbe essere un po' la didascalia, o il concentramento, di un libro che vo vagheggiando e al quale vorrei dare il titolo, se ce la farò a comporlo di *Res amissa*. L'idea m'è venuta da un fatto molto banale, ma che qui sarebbe lungo esporre. Può capitare a tutti di riporre così gelosamente una cosa preziosa da perdere poi la memoria non soltanto del luogo dov'è stata collocata, ma anche della precisa natura di tale oggetto. È un tema, nella sua apparente elementarità, molto ambizioso, ne convengo, specie per le «variazioni» che può generare» (G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommento 1948-1990*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 400).

zioni di questa mappatura. Un indagare continuo del poeta che con *Tre interrogativi, senza data* ci pone davanti ad un'altra aporia, quella dell'infinito-clausura. Ecco la soglia di senso che distingue la poesia, «ogni volta assente e posticipato [...] un senso sempre da costruire»¹³. In altri termini, quello di Caproni è un viaggio «Mai finito» (p. 867).

La prima tappa di questa cartografia riprende il termine «passaggio», chiave fondamentale di lettura, appunto, del *Passaggio d'Enea* (1956), raccolta imperniata sui poli tematici della guerra, della lacerazione, della perdita delle certezze, dell'inizio del processo di decentralizzazione e scomposizione dell'io, tutti elementi che poi verranno ripresi e rielaborati nelle successive opere. Questo passaggio è sia fisico che esistenziale, basta osservare le variazioni e le orchestrazioni della struttura metrica: il sonetto monoblocco, l'endecasillabo a volte sincopato, le interiezioni, l'interpunzione che inizia a cambiare e a offrire un ventaglio diverso di toni e ritmi. Siamo di fronte a uno sgomento esistenziale: «nel petto lo sgomento / della vita più insorge?» (p. 115), «Perché è nebbia, e la nebbia è nebbia [...]» (p. 141), versi a cui si unisce la singolare lettura della statua di Enea: «solo nella catastrofe» (p. 155)¹⁴. Frane del verso e della parola iniziano a scorrere, si accumulano e si dispongono sulla pagina del poeta. I versi di *Litania*, che chiudono la raccolta, ne sono un esempio, in particolare il primo, «Genova città mia intera» (p. 172), che introduce l'esito paradossale che più tardi segnerà questa poesia. L'aggettivo scelto, «intera», pian piano si disfa, perché l'unica possibilità di descrivere la città dell'anima, di afferrarla, avviene attraverso dei flash, delle immagini parziali impresse nel ricordo e nel petto, cioè delle singolari ragnatele sfilacciate, le sole che possono costituire l'ordito della memoria più intima.

In effetti, questo volume, come ha già detto la critica, è un passaggio fondamentale di questa cartografia, proprio perché si configura anche come il transito verso una maturità poetica che arriva a compimento nei volumi successivi. Un passaggio che non si racchiude in uno spostamento, ma si apre ad un complesso laboratorio di scrittura in cui alcune cose vengono lasciate, abbandonate, altre mantenute ed altre ancora scoperte e acquisite; movimenti del poetico, della disposizione al senso che permettono a Caproni di intuire, scoprire e addentrarsi in altri percorsi, soprattutto di fare esperienza della sua stessa scrittura. Un periodo, questo del dopoguerra, per niente facile, in cui il poeta dovrà affrontare rovine materiali e non¹⁵, anzi le stesse rovine saranno d'ora in poi uno spa-

¹³ J-L. Nancy, *La custodia del senso*, a cura di Roberto Maier, Bologna, Centro Editoriale Dehoniano, 2017, p. 18.

¹⁴ Per la lettura della statua di Enea, intrecci tra poesia e prosa, si veda Franco Contorbia, *Caproni in Piazza Bandiera*, in *Per Giorgio Caproni*, a cura di Giorgio Devoto e Stefano Verdino, San Marco dei Giustiniani, Genova, 1997, pp. 215-230.

¹⁵ Cfr. G. Caproni, *Prose critiche* cit., p. 394.

zio e uno strumento privilegiati di riflessione per Caproni¹⁶. A questo proposito occorre ricordare le parole dedicate all'amico Vittorio Sereni, su «La Nazione» del 16 novembre 1965, in occasione della pubblicazione degli *Strumenti umani*:

Sereni è sceso in mezzo al campo della disputa con tutto il peso della sua parola di poeta (e nel momento più opportuno), dimostrando con la poesia, e non con un'altra «idea o teoria della poesia», ch'essa, come sono stati tutti pronti ad ammettere ammettendo la *sua*, è ancora possibilissima purché vi sia il poeta. Il poeta sveglia nel proprio tempo e che, senza soggiacer per nulla alle intimidazioni ma anche senza rinnegar nulla della realtà che lo circonda e che è in lui, sa accettare o respingere (sa intervenire nel dibattito) nell'unico modo possibile, anche criticamente, a un poeta: sul banco di prova, ripetiamo, della poesia stessa, che qui diventa, trattandosi di poesia raggiunta, anche il banco di prova della storia. Della storia vissuta, e non di questa o quell'altra «idea di storia», come poesia vissuta e non paradigma d'un ideale prefabbricato di poesia¹⁷.

Caproni stesso affronta questo banco di prova, dell'esperienza vissuta che lascia delle cicatrici indelebili. Si deve proseguire perlustrando, con un cerino bagnato, il muro «per non inciampare» (p. 144), però ormai l'urto si presenta inevitabile: «[...] a un tratto / il vuoto dell'ingresso, e a lungo il grido / di silenzio che a lungo nell'androne / vuoto risuona» (p. 146). Sono percezioni che lasciano dei segni e aprono al contempo degli archivi nella memoria, come quello descritto in *A Giannino*: «E io ero alla guerra senza ripararmi / (alla guerra e in errore) / e lunghe fucilate nel mio cuore / penetravano fredde [...]» (p. 166). Queste parole richiamano inoltre sia l'espressione «penetrata nel petto» (p. 123) sia l'ormai celebre «la guerra / penetrata nell'ossa» (p. 117), sintomi di una lacerazione e di un urlo che si succederanno in modalità diverse nei volumi susseguenti¹⁸.

Il laboratorio poetico di Caproni si fa, in un certo senso, più etnografico dalle raccolte del '59 e del '65 in poi, accogliendo personaggi veri e propri e aspetti dialogici, dunque privilegiando un comunicare che segue la strada delle interposte persone¹⁹ – elemento peraltro già presente in alcuni testi del *Passaggio* –, per lasciarsi definitivamente alle spalle i toni confessionali. Si delinea così un'o-

¹⁶ Per una discussione sulle rovine in Caproni, si rimanda a Patricia Peterle, *Rasentando 'rovinosamente' Giorgio Caproni*, in *Archivi poetici: disgregazioni e potenzialità del Novecento italiano*, a cura di Patricia Peterle e Silvana de Gaspari, Rio de Janeiro, 2015, pp. 53-70.

¹⁷ G. Caproni, *Prose critiche* cit., p. 1847.

¹⁸ «Quello della guerra è l'avvenimento dominante, la vicissitudine riassuntiva di tutta la vita del poeta [...] la guerra è l'evento per eccellenza, l'evento assoluto, l'evento fondativo della sua poesia, dal momento che il dramma che più radicalmente investe la sua esistenza e che invade storicamente e psichicamente il poeta non si sottrae mai alla trasposizione letteraria» (Luigi Surdich, *Gli anni di «bianca e quasi forsennata disperazione»*, in G. Caproni, *Il terzo libro*, Torino, Einaudi, 2016, p. 89).

¹⁹ Cfr. E. Testa, *Personaggi caproniani*, in *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento* cit., in particolare pp. 99-109.

spitalità verso gli altri e verso gli altri sé, che segna lo «smarrimento della propria identità»²⁰, come si leggerà più tardi in «Ma ero io, era lui? / [...] ma lui (od ero io?) lui / già si era alzato: sparito / [...] Poi, anch'io mi eclissai» (pp. 369-370), o ancora in «Alcuni io. / Quasi mai io. / Altri Pronomi. / Nomi. // Parti secondarie: le stesse del Discorso» (p. 547). Si può dire che quello di Caproni è un inabissarsi nelle machadiane *galerías del alma* e al contempo in «quell'altra realtà che è il linguaggio stesso»²¹:

[...] ogni narcisismo cessa non appena il poeta riesce a chiudersi e inabissarsi talmente in se stesso da scoprirvi, ripeto, e portare al giorno, quei nodi di luce che sono non soltanto dell'io, ma di tutta intera la tribù. Quei nodi di luce che tutti i membri della tribù possiedono, ma che non tutti i membri della tribù sanno di possedere, o riescono ad individuare²².

In questa stazione del *passaggio* sono altresì inevitabili dei momenti di stacco e di scarto, che conducono pertanto alla seconda stazione, quella del *congedo*. In un'intervista del 1985 a Giuseppe Conte, per «Stampa Sera», Caproni afferma: «Il congedo continua. Come potrebbe cambiare? Ogni giorno, si nasce e si muore, si rinasce»²³. È proprio questo il movimento che accompagnerà la svolta e le ultime raccolte. Lo strano fine della poesia, dirà Caproni in una delle sue *Prose critiche*, è quello di «presupporre come condizione un'abitudine proprio per rompere il guscio di tale abitudine»²⁴. L'unica voce ancora possibile, scoprirà a fatica il poeta, anche grazie alle traduzioni fatte, è quella di lavorare con i rumori e i brusii del silenzio, agire sulla voce prima ancora che sulle parole; si è di fronte, adesso, ad un'impotenza del dire che nella scrittura si fa potenzialità, portando il silenzio e la parola ai loro limiti («essere in balia della propria impotenza»²⁵). Questi aspetti ci conducono all'immagine di un razionalista che impone dei limiti alla ragione, di un poeta giunto «nel deserto di uno spazio-tempo vuoto» e consapevole che «è in questo luogo desolato che io mi muovo, e ascolto e interrogo, soprattutto, il silenzio»²⁶. Uno stratega del silenzio, dunque, che scava nel linguaggio fino a che la stessa poesia diventi «una sorta di rottura faticosa, tagliente e inevitabile, di un silenzio fattosi condizione naturale»²⁷.

²⁰ L. Surdich, *Giorgio Caproni*, Genova, Costa&Nolan, 1990, p. 91 e si veda anche *Gli anni di «bianca e quasi forsennata disperazione»* cit., pp. 83-85.

²¹ G. Caproni, *Prose critiche* cit., p. 188.

²² Ivi, p. 196.

²³ G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti* cit., p. 288.

²⁴ G. Caproni, *Prose critiche* cit., p. 365.

²⁵ G. Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Roma, nottetempo, 2014, p. 46.

²⁶ G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti* cit., p. 233.

²⁷ A. Dolfi, «*Enfasi a parte*» e *il silenzio della parola*, in *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* cit., p. 86.

Un'altra chiave di lettura identificata da Giovanni Raboni, che coniuga i moti complementari di passaggio e congedo, è quella del viaggio. Esso (anche nell'accezione allegorica), presente in qualche modo nel *Passaggio* e più decisamente nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (1965), è fondamentale, dal momento in cui l'azione del viaggiare prevede di per sé – seppur non si tratti di un trasferimento fisico o geografico – un imbattersi nell'altro, in se stessi, un vedere ed entrare in contatto con realtà e contesti altrui, che non possono far altro che lasciare delle impronte, dei segni. «Il congedo è veramente l'ora topica del secondo Caproni (intendo come seconda la stagione che si annuncia già col *Congedo del viaggiatore cerimonioso* [...]), dirà Agamben²⁸. Le prosopopee e i personaggi del viaggiatore cerimonioso, tra cui il guardacaccia e il preticello, mettono a nudo sfaccettature diverse della fragilità umana, segnando anche per quel che concerne le scelte formali un'altra sosta lungo la traiettoria caproniana. Nel *Congedo*, in cui si registra la presenza di persone conosciute, nomi propri e professioni, i dialoghi evidenziano i contatti tra la gente, tuttavia l'uomo appare ed è sempre più solo: «Chiedo congedo» (p. 244). Il sentimento di solitudine («l'uomo che nel buio è solo» p. 249) trova poi eco nei vari adii, nel passaggio che diventa sempre più freddo lasciandosi alle spalle, nel buio che avanza, gli spicchi di luce: «... l'uomo che di notte, solo, / nel "gelido dicembre"²⁹, spinge il cancello e rientra / – solo – nei suoi sospiri...» (p. 241). In tal modo, lo scompartimento di un vagone di un treno e persino i bar che popolano questi versi si profilano come uno spazio «in moto», un microspazio nel laboratorio del poeta consapevole ormai che neanche la lanterna basta: «il buio è così buio / che non c'è oscurità.» (p. 246). Non è un caso che *Il gibbone* e *Toba* chiudano la sezione principale e che l'ultimo verso di tutta la raccolta indichi un attraversamento, un passaggio, insomma un congedo: «Colpito in pieno dal vento [...] ho attraversato il binario» (p. 270)³⁰. È tra l'altro lo stesso Caproni ad affermare nella nota che il *Congedo* «[...] è ancora incompiuto, se il brusio che sento nella mente è quello non di un solo altro *mézigue* che, nelle brevi pause in cui m'è concesso di dare ascolto alle "voci" (ci son tante cose da fare, nel mondo), sta preparandosi per entrare in scena» (p. 271).

Nel gioco del linguaggio, che si va scoprendo sempre più inafferrabile, un altro aspetto da considerare riguarda l'attività di traduttore intensificatasi proprio in questi anni, alla quale Caproni dedicherà alcune riflessioni³¹. Attività diver-

²⁸ G. Agamben, *Disappropriata maniera*, in *Categorie italiane* cit., p. 86 (testo pubblicato in precedenza come prefazione a G. Caproni, *Res amissa*, a cura di Giorgio Agamben, Milano, Garzanti, 1990).

²⁹ Espressione che si ripete poi in *I ricordi*, p. 263.

³⁰ E nella strofa precedente di *Odor vetimentorum*: «Sono acuta ignoranza viva e provocatoria» (p. 270).

³¹ «À partir de là, des liens se tissent à plusieurs égards entre le corpus des traductions et la deuxième partie de l'œuvre poétique propre de Caproni, dont le tournant mis en évidence par la critique, avec la parution du recueil *Il congedo del viaggiatore cerimonioso* (1965), coïncide

se e complementari: quella di scrivere in proprio, cioè alimentare i propri versi e proseguire in un percorso così singolare, e quella di scrivere per e con gli altri, cioè fare proprie le voci altrui, le quali magari incontrano, durante il processo di traduzione, echi nelle *galerias* riposte nello stesso animo del poeta. Una specie di contaminazione che provoca e fa germinare nuovi incontri, scarti, riprese e formulazioni che delineano le voci del traduttore-poeta e del poeta-traduttore. In un saggio sulla traduzione è lo stesso poeta ad affermare: «Non ho mai fatto differenza, o posto gerarchie di nobiltà, tra il mio scrivere in proprio e quell'atto che, comunemente, vien chiamato il tradurre»³². La traduzione si presenta quindi come un modo altro di contatto e di esperienza del linguaggio; o per dirla con Testa, curatore del *Quaderno di traduzione*, essa è «strumento e processo ermeneutico. Che coinvolge, insieme, due personalità (e le loro zone oscure) e due lingue (e le loro risorse e picchi idiolettali) e, ancora, le possibili rivelazioni o “scoperte” di entrambi i binomi»³³. Così la traduzione agisce e ha un ruolo fondamentale – ancora una volta ritornano i termini passaggio e congedo rendendo questa cartografia ancora più intrigante –, poiché scuote e sommuove il linguaggio, ricreando una nuova lingua che porta così a una convergenza e stranezza:

Come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire e ricomporre, devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi, così, invece di assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per far apparire così entrambe – come i cocci frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande³⁴.

Questa immagine proposta da Benjamin dei cocci rimessi insieme è oltremodo opportuna, proprio perché, sulla superficie del vaso ‘rifatto’, si trovano delle crepe, delle fratture che indicano le vestigia, presenti e assenti, di qualcos'altro; soglie in cui convivono appunto originali e traduzioni. A proposito della discussione sulla fedeltà, in un passo del saggio *Il compito del traduttore*, Benjamin

avec le plus fort moment d'activité de traducteur, dans les années 1960. À un premier degré, les thèmes mis en évidence par les deux cas d'analyse microtextuelle, le souvenir et la disparition, non seulement au niveaux mais plus profondément comme participant des isotopies centrales de la poésie, se retrouvent. Un troisième thème récurrent est celui de la classe qui n'émane pas de l'acte traductif mais d'une fréquentation poussée de l'œuvre de René Char. À un niveau profond, à partir du *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, l'écriture poétique de Caproni laisse apparaître un usage extensif de la ponctuation et en particulier des signes d'assise qui provient en droite ligne di corpus des traductions en prose» (Judith Lindenberg, *Giorgio Caproni, poète-traducteur*, préface Enrico Testa, Buxelles, P. I. E. Peter lang, 2014, pp. 323-324).

³² G. Caproni, *Divagazioni sul tradurre*, in *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, p. 60.

³³ E. Testa, *Préface*, in J. Lindenberg, *Giorgio Caproni, poète-traducteur* cit., p. 13.

³⁴ Walter Benjamin, *Opere complete-Scritti 1906-1922*, a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2008, p. 508.

porta come esempio le parole *Brot e pain* che, pur riferendosi allo stesso oggetto materiale, non sono ritenute intercambiabili, giacché il loro significato in tedesco e in francese non è e non può essere lo stesso, in virtù della loro valenza memoriale-immateriale alimentata da tradizioni, culture e occorrenze (si ricorda qui che gli stessi termini sono riportati da Caproni in *Pane e bread*, pubblicato su «Mondo operaio» dell'8 ottobre 1949, articolo in cui l'autore riflette appunto sulla traducibilità-intraducibilità della poesia)³⁵.

In tal senso, manipolare il testo altrui, riscriverlo e dunque affrontare un processo di disappropriazione-appropriante conduce ad un'appropriazione-disappropriante: secondo la ricerca portata avanti da Caproni, questo decostruire è necessario alla costruzione, attestandosi come punto di confluenza tra traduzione e scrittura³⁶. Decostruzione che si fa più che presente nella raccolta del '75, *Il muro della terra*, in cui i versi franano e i risultati poetici precedentemente raggiunti aprono la via ad un senso di vuoto sempre più inquietante. La traduzione è un qualcosa che manca ed eccede; un laboratorio altro che una volta scoperto alimenterà la riflessione sul linguaggio e su altri temi, conducendo il poeta a profondi cambiamenti che gli permettono di dar voce a un disagio già sentito e letto negli altri: i *mézigue* di Céline, la caccia presente in Char, la religione in Frénaud, la semplicità di Machado. Non si tratta solo di un viaggio dentro il suo 'io', dunque, dentro la sua scrittura, ma di un viaggio anche nella scrittura dell'altro, viatico ora necessario per poter poi tornare a se stesso (gli altri 'io'), sempre diverso e sempre altro:³⁷ «[...] una lunga attività di traduttore, che per me è stata un'esperienza faticosa ma utile, costringendomi a svegliare, con lo sforzo dell'interpretazione, zone della mia coscienza che altrimenti sarebbero rimaste addormentate e inerti»³⁸. Scrive inoltre Caproni:

³⁵ Il testo ora è in G. Caproni, *Prose critiche* cit., pp. 381-384.

³⁶ Giorgio Agamben, *Disappropriata maniera* cit., p. 92.

³⁷ «La tipica «intonazione» caproniana si trasforma così, a tratti, in una vera e propria gesticolazione sonora; le singole figure ritmiche tendono a divaricarsi e a frantumarsi, o perlomeno a isolarsi, contrapponendosi quasi l'una all'altra nello spazio della pagina. Di qui l'abbondanza delle pause, dei bianchi, delle lacune; il disporsi dei versi e delle porzioni di verso in strutture anche visivamente stridule, scalene; l'infittirsi delle parentesi, la cui funzione – che non è quella di sfumare o sottacere alcune frasi, ma, al contrario, quella di rafforzarle, di inserirle più drammaticamente o insidiosamente nel vivo del discorso – ricorda sempre più da vicino la funzione dei puntini di sospensione nella prosa di Céline (di cui, non dimentichiamolo, Caproni è stato un mirabile traduttore)» (Giovanni Raboni, *Introduzione*, in G. Caproni, *L'ultimo borgo – Poesie (1932-1978)*, a cura di Giovanni Raboni, Milano, Rizzoli, 1980, p. 12. E ancora «Poiché il poeta che aveva raggiunto l'eccellenza tanto nella tecnica aspra e quasi petrosa del *Passaggio d'Enea* che in quella dolce del *Seme del piangere*, a un certo punto dimette il suo canto e, ripetendo su un altro piano il gesto giovanile con cui, orchestrale a Livorno chiamato una sera a far da primo violino, aveva spaccato il suo legno, disfa ora e scompagina il suo prezioso strumento poetico. Il nesso formale che viene qui dissolto – o, piuttosto, sospeso – Caproni, riprendendo un'espressione dantesca, lo chiama «legame musaico» (G. Agamben, *Disappropriata maniera* cit., p. 93).

³⁸ G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti* cit., p. 118.

Ogni poeta, dice René Char, non «inventa» ma «scopre» *des bouts d'existence incorruptible*. Ora – né sembri un paradosso che vien tradotto, il quale investendo il traduttore del suo potere, suscita in lui, e in lui rende diurno, ciò che già era in lui ma dormiente, notturno, e quindi ignorato [...] e tutto il piacere del traduttore, tutta l'attrazione che lo porta a tradurre, consiste nel sentire, grazie ad un altro testo, un allargamento nel campo della propria esperienza e della propria coscienza, del proprio essere ed esistere, più che del conoscere, al di sopra di ogni scopo didattico o utilitario, filantropia culturale compresa³⁹.

Non è un caso che il doloroso passaggio «di detrito in detrito» si tramuti più tardi, come già detto, in un congedo «senza sgomento», proprio negli anni in cui l'attività traduttiva di Caproni si fa più intensa. Da ricordare la traduzione di Proust, nel 1951, alla quale si susseguirono quelle di Céline, Char, Cendrars, Frénaud, per non parlare del teatro di Genet, nei primi anni 70, e di tutte quelle dalla lingua spagnola. Questa specie di congedo anche da se stesso afferma una tendenza all'erosione, ad un'ironia sempre più severa e più amara, ad un lavoro di pulizia, nel quale gli *altri* visitati contribuiscono a ricostituire dei filamenti ormai sfilacciati, come sottolinea Testa:

Il che significa, sul piano in cui la psicologia si rovescia in etica, scovare in sé abitanti segreti, figure di ciò che ci è proprio senza esserci familiare o che, familiare, ci è stato espropriato; ma, su un altro livello equivale anche a sondare, della lingua che nasce nel contraddire della traslazione, tutte le possibilità che sorgono all'incrocio tra intenzione comunicativa, lettera originaria, forme della tradizione, decostruendo nel contempo, di quest'ultima, nessi e schemi, formule e ricordi⁴⁰.

Per riprendere l'immagine del vaso, la (ri)scrittura/traduzione è fatta di schegge e di aperture, è frutto di un incontro casuale o di un impegno preso, che meglio illuminano le scaglie, le concrezioni, le crepe (in cui confluiscono, ovviamente, anche l'esperienza di vita e le letture/riletture fatte nel corso degli anni). Un complesso processo di disappropriazione e di inappartenenza che nel caso caproniano riceve molti stimoli dal contatto con l'altro, con altre lingue, che a loro volta diventano anch'esse le sue⁴¹. Accordi tentati che cercano di trovare un ritmo dissonante, un'«armonia disarmoniosa». In questo senso, il poeta genera la vita, per riprendere ancora le parole di Agamben, nella prefazione a *Res amissa*. In questo operare nella e con la lingua la traduzione svolge un ruolo fondamentale nel caso di Caproni, alimentando un *laboratorium* ricco e plurale, «[...]

³⁹ Ivi, p. 129.

⁴⁰ E. Testa, *Introduzione*, in G. Caproni, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Enrico Testa, prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Torino, Einaudi, 1998, p. XV.

⁴¹ A questo proposito si vedano anche le pagine dedicate a Caproni in Jacob Blakesley, *Modern Italian Poets: translators of the impossible*, Toronto University Press, Toronto, 2014, pp. 90-125.

in cui si è preparata la “trasmutazione” che segna la svolta topica dell’ultima poesia, il suo progressivo disappropriarsi del “legame musaico”⁴².

«Gratitudine» è il termine con cui Caproni chiude la sua prefazione alla traduzione delle poesie e prose di René Char, pubblicate nel marzo 1962 da Feltrinelli, nella collana Biblioteca di Letteratura, diretta da Giorgio Bassani⁴³. Nella prefazione il poeta-traduttore cerca di rispondere alla domanda presentata al lettore subito fin dall’inizio del testo: «Perché ho tradotto, o cercato di tradurre nonostante i rischi, René Char?»⁴⁴. La stessa interrogazione echeggia e si ripresenta qualche riga più avanti, come se Caproni volesse ancora riflettere prima di poter offrire una risposta: «Perché, dunque?». Un gesto, quello di accettare la sfida della traduzione, che mette il poeta davanti al fallimento inscritto in questo imbricato processo (necessario e impossibile allo stesso tempo), di fronte a strade non ancora percorse, a un travagliato percorso, a un evento e un dono⁴⁵. Ecco qui l’impossibilità della traduzione che paradossalmente la rende possibile. Il movimento di ricerca che informa Caproni in questo processo mette in risalto da un lato le difficoltà di tradurre un poeta come Char, cioè una sfida tra sé e Char e tra sé e sé, e dall’altro offre la possibilità di aperture e fenditure, potenzialità che erano fino ad allora giacenti nel suo laboratorio. L’incontro con una tale ricchezza, che era «*sonnecchiante ma presente, come se il poeta altro non avesse fatto che risvegliarla, non inventando ma scoprendo*», verrà poi ribadita e ripresa in interviste e testi. In tal senso la propria lingua è sempre in balia di contaminazioni, visto che la lingua è dell’altro, venuta dall’altro, è la venuta dell’altro⁴⁶.

Dunque, Caproni esprime «gratitudine» a Char, perché la voce del poeta francese viene letta, assorbita e rivissuta, lasciando, nel concedersi, degli usci socchiusi per ulteriori incursioni ed esperienze (delle tracce quindi in divenire). Le espressioni «correre all’essenziale» e «suprema economia di vocaboli e di gesti», per esempio, usate per caratterizzare la poesia di Char, tornano utili per leggere l’ultima fase della stessa poesia di Caproni. Egli insomma, leggendo e traducendo Char (ma anche gli altri)⁴⁷, legge e scopre in qualche modo se stes-

⁴² G. Agamben, *Disappropriata maniera* cit., p. 93.

⁴³ René Char, *Poesia e prosa*, traduzione Giorgio Caproni e Vittorio Sereni, Feltrinelli, Milano, 1962. Si ricorda il titolo non meno significativo di *Il fuoco e la cenere* di versi dedicati a Char in *Res amissa*, p. 873.

⁴⁴ Ivi p. 7.

⁴⁵ Perché ci sia dono, «ci vuole del caso, dell’occasionalità, dell’involontario, cioè dell’inconscienza e del disordine, e ci vuole della libertà intenzionale, e un accordo – miracoloso, gratuito – di queste due condizioni, l’una con l’altra» (Jacques Derrida, *Donare il tempo. La moneta falsa*, a cura di Graziella Berto, Raffaello Cortina, Milano, 1996, p. 9). Nel dono così come nell’ospitalità risiede l’aporia.

⁴⁶ Cfr. J. Derrida, *Il monolinguisimo dell’altro o la ipotesi d’origine*, a cura di Graziella Berto, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996, p. 90.

⁴⁷ Cfr. P. Peterle, *Cartografie letterarie: Giorgio Caproni lettore e recensore*, in «Campi Immaginabili», I-II, 2016, pp. 329-345.

so o gli altri sé. Quello del tradurre è un mosaico, una tessitura porosa che arriva a dei risultati diversi dal testo di partenza, pur rimanendo consustanziale ad esso. Al centro di questo processo si trova appunto un'alterità, riassorbita antropofagicamente⁴⁸, perché tradurre è anche gioco della sopravvivenza a doppio movimento: *fortleben*, vita continuata, e *überleben*, vita al di là della morte. E qui risiede il compito del traduttore, in quest'aporia irrisolvibile di sopravvivenza. Come sottolinea Meschonnic, un'opera continua ad agire in quanto è invenzione, in quanto c'è un soggetto che in essa e con essa s'inventa: «L'attività di una poesia è la trasformazione reciproca di una forma di linguaggio e di una forma di vita, dove forma designa l'invenzione della propria storicità»⁴⁹. In questo modo la scrittura in proprio e la traduzione potrebbero tutte e due far parte di quel gesto in cui, afferma Benjamin, «il dire [...] non è solo manifestazione, ma è la realizzazione del pensiero. Così come l'andare non è soltanto la manifestazione del desiderio di raggiungere una meta, ma la sua realizzazione». Lo stesso Benjamin continua, nei *Piccoli pezzi di arte*: «Egli [il buon scrittore] non dice mai più di quanto abbia pensato. In questo modo la sua scrittura non giova a lui personalmente, ma soltanto a ciò che egli vuol dire»⁵⁰.

Le altre due stazioni ancora mancanti di questa cartografia rispondono ai nomi di «seme» e «muro», che come sappiamo ci rimandano ai versi dell'*Inferno* e del *Purgatorio* letti e riletto da Caproni nel corso di tutta la vita⁵¹. Se *Il muro della terra* è l'inizio di uno smottamento, la frana vera e propria arriva nel *Conte di Kevenhüller*: «La nascita. / (La demolizione)» (p. 620), «Di me: / della mia diffrazione» (p. 695). Ma già *Il seme del piangere* (1959) aveva costituito una sosta, una stazione fondamentale per questa svolta. Quello che colpisce nel passaggio da una raccolta all'altra è l'ascolto che si va intensificando col suo balbettio; la scrittura caproniana si imbatte nei limiti presupposti della ragione, per penetrare sotterraneamente in quei «luoghi non giurisdizionali», manifestatisi come

⁴⁸ Quest'idea di una traduzione cannibale è di Susan Bassnett e fa riferimento al movimento brasiliano capeggiato da Oswald de Andrade (si veda anche «Revista de Antropofagia») negli anni 20 del secolo XX in Brasile. Dice la Bassnett: «Il traduttore come cannibale che divora un testo di partenza in un rituale il cui fine è la creazione di qualcosa completamente nuovo» (*La traduzione: teorie e pratica*, a cura di Daniela Potolano, traduzione di Genziana Bandini, Milano, Bompiani, 2003, p. 5).

⁴⁹ Henri Meschonnic, *Il ritmo come poetica: conversazioni con Giuditta Isotti Rosowsky*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 68-81.

⁵⁰ Walter Benjamin, *Opere complete-Scritti 1932-1933*, edizione italiana cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2008, p. 535.

⁵¹ Molti critici si sono fermati sulle relazioni tra Caproni e Dante, qui rimando in particolare a A. Dolfi, *Dante e i poeti del Novecento*, in «Studi danteschi», 58, 1986, pp. 307-342 (poi ampliato, in A. Dolfi, *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 5-53); Francesco Pugliese, «Bisogno di guida». Le tre cantiche di Giorgio Caproni, in «Studi italiani», XVIII, 2, 2006, pp. 79-110; Maria Antonietta Grignani, *Dante nella poesia del Novecento*, in *Conversazioni di Dante 2021*, 1/2011, a cura di Domenico De Martino, Ravenna, Longo, 2012, pp. 87-94; Adele Dei, *Caproni e Dante, L'orma della parola*, Padova, Esedra editrice, 2016, pp. 61-75.

tracce sparse nelle poesie precedenti e dal *Muro* in poi messi a nudo. L'uso fatto, o per meglio dire, l'appropriazione dei versi di Dante sono ancora un esempio della fitta rete dei processi di (ri)lettura (anche la traduzione vi si inserisce, come visto), nonché delle sensazioni e percezioni, che operano nella scrittura:

Dice: «Ora sen va per un secreta calle, fra il muro della terra e li martiri, o mio maestro, e io dopo le spalle». Pressappoco, perché non ho molta memoria...

E per me questo muro della terra vorrebbe significare l'impossibilità umana, nostra, di sorpassare la nostra condizione, la nostra formazione di animali, diciamo, antropomorfi, per capire la verità. Per capire cos'è veramente il mondo...⁵²

La realtà plurima s'imbatte in un ostacolo, che si concretizza nei vari rimandi all'immagine del muro: «muricciolo», «muretto», «murata»... Questo è il limite, come ha più volte ribadito lo stesso poeta, della ragione, che «compie dei miracoli», ma che al contempo può rivelarsi una specie di gabbia, non essendo più in grado di risolvere gli interrogativi del mondo contemporaneo: l'inadeguatezza del linguaggio, il dissesto del non saper spiegare cosa sia il bene e cosa sia il male, la perdita di alcune certezze e della centralità dell'io.⁵³ Ai già citati versi di *Odor vestimentorum* può aggiungersi ora l'ultima parola della seconda strofa di *L'antistoria* (p. 270). La tensione poetica già presente nel *Congedo*, nel *Muro* diventa speculativa, ribaltando a vari livelli i termini della logica comune: «[...] ora so. Nessuno / potrà mai perforare / il muro della terra» (p. 325). La luce viene definitivamente abbandonata e i passi nel buio restano uno dei mezzi che il poeta porta con sé, e non è un caso che i versi «Lasciatemi nel mio buio. / Solo questo. Ch'io veda» (p. 324) anticipino l'impossibilità della perforazione. La sospensione, quindi, di certa normatività e della ragione diventa l'elemento-fulcro per penetrare e parlare di una realtà che si presenta sempre più sfuggente e cangiante; l'unica possibilità di sfiorarla è appunto assumerla nel suo carattere paradossale. Il conseguente scompiglio penetra nell'animo del poeta e agita sensi e credenze che resistevano ancora su un fragile e labile equilibrio, che ora sprofonda definitivamente («Partivan tutti e addio / e addio e addio e a Dio. / Soltanto chi non partiva (io) / partiva in quel rimescolio» p. 282).

⁵² G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti* cit., p. 105, ma si vedano anche le pp. 110, 204, 245, 293, 323, 373.

⁵³ Percezioni comunque già accennate anteriormente, come per esempio nei significativi testi dedicati alla corrente ligustica, e che ora, potenziati dall'impotenza di fronte al muro, dominano la poetica e il pensiero caproniano: «segni viventi e vissuti d'una realtà o verità che sfugge in continue cangianti plurivalenze di significati» (*Prose critiche*, p. 650). Il paesaggio, come viene sottolineato in questi testi, diventa e si fa alfabeto, su questo si veda Adele Dei, *Caproni 'ligustico' il mare*, in *Le carte incrociate: sulla poesia di Giorgio Caproni* cit., pp. 61-73; Stefano Verdino, *La linea ligure secondo Caproni*, in *Giorgio Caproni: lingua, stile, figure*, a cura di Davide Colussi e Paolo Zublena, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 59-71.

Prende qui avvio un viaggio senza spostamenti fisici, fatto di smarrimenti, e il rimescolio avvertito dal poeta nell'epigrafe di apertura e tratta da Annibal Caro si rafforza nel primo verso di *Condizione*, «Un uomo solo» (p. 287)⁵⁴. Ecco dunque alcuni degli elementi centrali che sfociano nell'assenza-bisogno di guida, che non verrà più ricostruita, ritrovata o rifatta; il terreno è sempre più paludoso, indecifrabile, e la meta sparisce: lo spaesamento drammaticamente viene ad occupare la scena⁵⁵. *Esperienza* è senz'altro una delle poesie appartenenti a quel *fil rouge* accennato in precedenza, che la lega, per esempio, a *Toba*, a *Ritorno* e poi di nuovo a *Ritorno di Erba francese*. Il paradosso che ancora una volta sospende i riferimenti e dal quale non si può scappare viene confermato in *Falsa indicazione*, in apertura di *Tre vocalizzi prima di cominciare*: «“Confine”, diceva il cartello. / Cercai la dogana. Non c'era. Non vidi, dietro il cancello, / ombra di terra straniera.» (p. 281)⁵⁶. Il sentimento di inappartenenza sgretola ogni certezza e la scissione, l'inconsistenza e il dileguarsi dell'io sono inevitabili – un io che diventa estraneo perfino a se stesso, spettro ed ombra; le cesure e le pause vengono accentuate in un nulla che si fa sempre più solido. Una disappropriazione «per cui anche il reale perde la propria materialità, mentre gli oggetti sembrano svuotarsi, abbandonando la loro consistenza per divenire simboli del puro nulla»⁵⁷.

Non è un caso, quindi, che uno dei primi testi del *Muro* sia proprio *L'idrometra*, in apertura della sezione *Il vetrone*, i cui versi s'innestano sulla realtà e sullo stare al mondo. Le tensioni presenti nella scrittura vengono portate ancora una volta al loro limite e vanno oltre il fatto privato o collettivo: è l'esistenza, appunto, il centro del discorso e della riflessione del poeta⁵⁸. Il termine «mondo», che chiude il primo verso della prima strofa, torna all'inizio della seconda. Nella prima strofa ci è fornita un'idea, anzi un invito alla riflessione – non più una situazione o una descrizione –, quella sulle testimonianze che si perderan-

⁵⁴ Versi che echeggiano e riprendono quelli di *Senza titolo* (p. 242), del *Congedo di un viaggiatore cerimonioso* e tonando ancora indietro a *Perch'io* (p. 184), del *Seme del piangere*.

⁵⁵ «Caproni da poeta del nostro vero tempo rimanda tutto allo spaesamento delle creature a cui è stato tolto il padre, la guida o il lumicino lontano del faro: e non tutte lasciano sotto silenzio lo sdegno per l'offesa subita, il che vuol dire che, per quanto accecata, la bussola rimane magnetizzata su quella Orsa che non si vede e forse non c'è» (Mario Luzi, *Diamanti poetici*, in «Il Giornale Nuovo», 16 luglio 1975, ora in *Carissimo Giorgio, carissimo Mario: lettere 1942-1989*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Libri Scheiwiller, 2004, p. 94).

⁵⁶ «D'altronde non possono essere che “Fals[e] indicazioni[i]” quelle che accompagnano un modo non solo votato alla morte, ma già morto, con tutte le “testimonianze”, vere o false che siano, destinate alla dimenticanza; le strade “senza uscita” [...] le finestre murate, le porte condannate (*Espérance*), entro un universo linguistico ormai incomprensibile» (A. Dolfi, *Testi e intertesti (o della genealogia letteraria e del rubato musicale)*, in *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* cit., p. 56).

⁵⁷ Daniela Baroncini, *Un'ateologia*, in *Caproni e la poesia del nulla*, Pisa, Pacini, 2002, pp. 130-131.

⁵⁸ Si veda anche la lettura data da Davide Colussi, *Complessità sintattica del medio Caproni*, in *Giorgio Caproni: lingua, stile, figure* cit., pp.111-112.

no, sia quelle vere sia quelle false; cioè, «noi» non saremo più testimoni, tutto è cenere e la realtà che fino a qualche tempo fa si opponeva all'arte, adesso non solo si avvicina ad essa ma è addirittura «come l'arte». A proposito di questo *noi*, occorre riprendere il seguente brano degli anni 80, in cui Caproni fa un bilancio della sua poesia: «E si arriva così al paradosso che quanto più il poeta si immerge nel pozzo del proprio io, tanto più egli allontana da sé ogni facile accusa di solipsismo: appunto perché in quella profondissima zona del suo *io*, è il *noi*: un *io* che, dalla singolarità, passa immediatamente alla pluralità»⁵⁹. Caproni capisce che l'io non esiste senza un noi, che si disfa, si scompone costantemente perché è egli stesso esteriorità; è appunto, per dirla con Jean-Luc Nancy, un essere singolare-plurale, una «co-essenza», «l'uno-con-l'altro»⁶⁰.

Nel secondo movimento di *Idrometra*, che mostra i cambiamenti in corso nella scrittura, ancora una volta si rovescia radicalmente l'idea di esperienza, che ora può essere solo dissoluzione (come si leggerà poi nel *Franco cacciatore* «Le parole, già. / Dissolvono l'oggetto» p. 460). Una nebbia sempre più fitta e sonorità stonate sono altri ingredienti per portare avanti il ritmo del dramma dell'esistenza, in versi bui, a volte ironici, che indagano la solitudine dell'uomo («Io / che non ho abitazione / [...] io / – che non ho ubicazione –» p. 292) e il silenzio, anche quello di Dio («Ah, mio dio. *Mio Dio*. / Perché non esisti?» p. 313). Le sembianze e la storia conosceranno la stessa fine: «porteremo con noi / in fondo all'acqua», un'acqua che non è trasparente, ma «incerta e lucida», segno di un vuoto che si fa sempre più vuoto, scompaginando, sgretolando e sbriciolando le ultime certezze. Vengono qui anticipati i versi di *Albàro*, nella successiva raccolta dell'82: «Non / lo sopporto più il rumore / della storia...» (p. 467). Dalle testimonianze al deserto in profondità, altra allegoria per il muro, lo scacco è ormai inevitabile («lanciarsi. Allo sbaraglio» p. 308). E ciò

[...] non significa solo abbandonare il mondo e la distrazione dell'apparenza, significa sentire d'un tratto crescere in sé il deserto all'altra estremità del quale (ma questa distanza senza misura è sottile come una linea) scintilla un linguaggio senza soggetto assegnabile, una legge senza Dio, un pronome personale senza personaggio, un volto senza espressione e senza occhi, un altro che è lo stesso⁶¹.

Così facendo, Caproni spinge la sua scrittura al limite della poesia, ormai fatta di cesure, là dove essa pare non più sopravvivere, ma è proprio lì che vive e trova le sue forze nella dissimulazione, nel rumore informe del linguaggio stes-

⁵⁹ G. Caproni, *Prose critiche* cit., p. 1964.

⁶⁰ «La co-essenzialità significa piuttosto la spartizione in guisa di assemblaggio, se vogliamo. Si potrebbe dire anche che se l'essere è essere-con, nell'essere-con è il «con» a fare l'essere, e non viene aggiunto all'essere» e ancora «L'uno / l'altro: né «da», né «per», né «in», né «malgrado», ma «con»» (J.-L. Nancy, *L'essere singolare plurale*, traduzione di Davide Tarizzo, Torino, Einaudi, 2001, pp. 45 e 50).

⁶¹ Ivi, p. 50.

so. Il rapporto con la lingua – l'essere nel linguaggio – è più che mai necessario, una disposizione al senso, un accesso. Siamo di fronte ad una dialettica che cerca di affrontare e lavorare con il nulla e il vuoto, l'io-noi-altro(i)-larva, «la verità dell'inesistenza», per dirla con Sereni, il quale sottolinea giustamente che la consapevolezza e il riconoscimento non bloccano le emozioni, i sentimenti, anzi li suscitano: «[...] raggela ogni speranza eppure, chissà come, è uno spazio generatore di sussulti, di fremiti, di impulsi»⁶². Caproni si espone e si confronta con l'esistenza, con il nulla e il vuoto che ne fanno parte, e *L'idrometra* è in tal senso uno dei momenti più alti. È un vuoto rivolto all'aperto, quindi non chiuso o rinchiuso in sé; è perciò da questo sentimento di vuoto che qualcosa può venir fuori («Nel vuoto / del suo vuoto, afferro / me assente»: p. 687). Per Sereni questa poesia andrebbe letta come una dichiarazione d'inesistenza, tuttavia è anche dall'inesistenza che può nascere un'ulteriore esistenza: «nel momento in cui ne accertiamo l'appartenenza al passato, la cancellazione e dunque la vacuità, il non-essere-stati, il non essere, è allora che i residui del nostro passato assumono diritto di esistenza e rilievo fantastico, facendo corpo col nostro presente»⁶³.

Quella *Reversibilità* che si concretizza nel titolo di una sezione del *Franco cacciatore* (1982) lascia già delle tracce nelle pagine del *Muro*. Sono le tensioni intrinse nei vari nodi della nostra esistenza che interessano il poeta; le toppe, le schegge, i brandelli, che non cercano in nessun modo di offrire una risposta, sono infatti insufficienti dinanzi a questo fine, lasciandoci però sempre delle domande, o forse sempre la stessa, dispiegata e rovesciata in modi diversi: residui di un'esperienza, impossibilità della testimonianza in un mondo che è anche sembianza.

Nell'*Apparato critico* del «Meridiano», Luca Zuliani riporta un ricordo del diario di Caproni a proposito di questi insetti, le idrometre, osservati nell'infanzia dal poeta e da suo fratello:

esili pattinatori neri dalle lunghe gambe filiformi e nervose, scivolanti sulla superficie dello stagno come sul ghiaccio. Oggi ne apprendo per caso il vero nome: idrometri. Ma esso non aggiunge nulla alla conoscenza del loro mistero, anche se questo nome giunge a soddisfare in me una lunga e a volte lancinante curiosità (p. 1543).

Ricordo dunque di un tempo passato che può essere accostato ad un altro elemento, cioè un volume tra i suoi libri, conservato oggi nel Fondo Caproni della Biblioteca Guglielmo Marconi, a Roma, con segni lasciati a penna nera sia nell'indice onomastico sia a p. 108, proprio alla voce idrometra. Trattasi dell'*Enciclopedia Illustrata degli insetti*, edita dalla Libreria Accademie, stampata nel 1978, ed i termini della descrizione dell'idrometra sottolineati dal poeta

⁶² Vittorio Sereni, *Giorgio Caproni: l'esistere del non esistere*, in *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 2013, p. 1068.

⁶³ Ivi, pp. 1064-1073.

sono proprio quelli che ne caratterizzano il movimento: «Come abili pattinatori, questi insetti scivolano velocemente sulle loro lunghe zampe sottili sopra la superficie dell'acqua»⁶⁴.

Tramutazione del vissuto e degli oggetti in parole, in suono, in pensiero, in poesia. Ecco la potenza dell'impotenza che il poeta trova dentro di sé: «[...] trovare un "ultimo borgo" oltre il quale la ragione non ha accesso»⁶⁵. È questa specie di raggelamento che apre nuove possibilità e genera nuovi e diversi impulsi, fremiti, passioni e *pathos* (come aveva già suggerito Pasolini)⁶⁶. Nell'intervista a Enzo Siciliano, trasmessa il 19 ottobre 1975, sul secondo canale della Rai, Caproni diceva ancora: «È per me questo muro della terra vorrebbe significare l'impossibilità umana, nostra, di sorpassare la nostra condizione, la nostra formazione di animali, diciamo, antropomorfi, per capire la verità. Per capire veramente che cos'è il mondo...»⁶⁷. Uno scontro, questo, le cui conseguenze si configurano nelle forme della frana e della disgregazione, cioè nell'impasto di una scrittura che avrà sempre meno bisogno della coesione grammaticale («Io senza / un lume...»: p. 566, «L'ho seguito. / L'ho visto. / Non era lui. / Ero io»: p. 603, «...La porta / bianca... [...] La porta / morgana: / la Parola»: p. 609). Scrive a proposito Vittorio Coletti:

I suoi testi, va da sé, non sono mai successioni gratuite di frasi e almeno l'asse semantico presiede stabilmente alle ragioni della coerenza. Ma i legami sintattici espliciti sono ridotti al minimo, quasi in una riproduzione grammaticale del tormento della logica conoscitiva, che avanza incontrando realtà successive e mai il senso (se non negativo) della loro sequenza. La coesione è quindi in gran parte sostituita dalla coerenza semantica e da compensazioni retorico-ritmiche che ripropongono l'identico, il simile, dentro una testualità che aggrega e annette acquisizioni prossime ma logicamente impenetrabili. Il senso e la retorica surrogano così (o perlomeno integrano) la grammatica⁶⁸.

Quella di Caproni è una poetica che pone sul tavolo, insieme ai materiali primari – carta, penna e macchina da scrivere – i frammenti, le rovine e le ceneri

⁶⁴ *Enciclopedia Illustrata degli insetti*, Libreria Accademie, Cecoslovacchia 1978, pp. 108-109 (volume conservato nel Fondo Caproni presso la Biblioteca Guglielmo Marconi a Roma).

⁶⁵ G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti* cit., p. 382.

⁶⁶ Già nelle prime righe Pasolini afferma: «[...] come egli intenda senz'altro identificare la forza della propria possibilità comunicativa con una antica figura di "pathos" implicita nel caldo impeto interiettivo»; e ancora alla fine di questo testo: «[...] lavoro poetico necessitato da una disposizione generosa verso l'esterno, cioè dalla interiore sua "vibrazione", che, se da quel lavoro è un po' dilatata, lo è in un campo estetico, verso tecniche un po' abnormi, mai verso casistiche psicologiche o moralistiche (i cui quantitativi di lingua son tutti poetizzati, e comunque presi in funzione espressiva, momenti più trattenuti di pathos)» (Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, p. 426). Si veda anche G. Agamben, *Interiezioni in cesura*, in *Per Giorgio Caproni* cit., pp. 13-15.

⁶⁷ G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti* cit., p. 105.

⁶⁸ Vittorio Coletti, *Approssimazioni a Giorgio Caproni*, in «Istmi», 5-6, [pp. 29-52], 1999, pp. 31-33.

che allegoricamente sono dentro le valigie, le borse, le borsette e i fagottini che permeano i suoi versi. Spazi, dell'esperienza e della memoria⁶⁹, che non si configurano come una zona di rifugio, proprio perché sono luoghi di disagio, come ben sottolinea di nuovo Coletti: «Voltarsi indietro per Caproni non schiude alcuna immagine poetica di nostalgia o rimpianto, ma semmai di ripugnanza o disagio»⁷⁰. In Caproni, infatti, non si trovano né toni nostalgici né timbri d'idealizzazione, la sua è una scrittura che si fa poesia tramite le tensioni dell'esistenza e del vivere: un «diaframma durissimo»⁷¹. Uno «spazio precipitoso», per riprendere il titolo di un saggio di Adele Dei, che a proposito del *Muro*, afferma:

Solo il coincidere degli opposti, il sovrapporsi di esistenza ed inesistenza, consentono incongrue rivisitazioni, solo la frequentazione del paradosso e della negatività sembrano ormai concedere una qualche possibilità di movimento e di precario recupero. Il viaggio all'indietro si può compiere a patto di rinunciare a ogni logica razionale, a ogni certezza⁷².

Ed è proprio questa rinuncia «a ogni logica razionale, a ogni certezza» che permette a Caproni di arrivare ai risultati più alti, senza dubbio un duro, audace e travagliato percorso. Questo è il suo tratto distintivo, dal *Muro della terra* in poi, come hanno già affermato molti critici, ma è pur possibile nella fitta trama poetica identificare un'altra parte di quel *fil rouge* accennato all'inizio, che ci porta finalmente alla quarta e ultima stazione. La parola chiave è ora «seme», e sotto certi aspetti essa riunisce «passaggio», «congedo», «muro». Se si torna un po' indietro per riprendere la sezione dei *Versi livornesi* dedicata ad Annina, personaggio materno che si fa fidanzata, si potrebbe pensare ai passaggi della vita, ai suoi congedi e perfino ai tanti muri che si ergono lungo il percorso. Il seme è dunque un qualcosa che è in origine o principio, che può far nascere o da cui può scaturire qualcos'altro, ma di cui è impossibile ricostituire il nucleo originario. Il seme è anche la presenza di un'assenza. In questa cartografia si potrebbe ricordare la parte finale di una delle prose brevi, quella dedicata alla madre, poi non più ripresa, di *Cronistoria* (1943), intitolata *Ai genitori*, riportata da Zuliani

⁶⁹ «La pena del poeta («e io sentivo la pena», son. XII) è quella di non poter fermare il ricordo, anch'esso precario. La ricerca del tempo perduto è involontaria, la memoria essendo stimolata dai sensi, dalle forme degli oggetti. Se il succedersi delle immagini è interminabile, la ragione risiede nella transitorietà delle cose che circondano Caproni e fra le quali è costretto a vivere. Lo scorrere incessante dei sensi sui frammenti di una realtà la cui storia è ancora solo autobiografica, trova le sue forme ideali, in una metrica libera da vincoli rigorosi (e, forse, nel poemetto in prosa)» (M. Boselli, «*Il passaggio d'Enea: annotazioni sul mondo sensibile di Giorgio Caproni*, in *Genova a Giorgio Caproni* cit., p. 93).

⁷⁰ V. Coletti, *L'avventura triste della conoscenza*, in *Giorgio Caproni, lingue, stile e figure*, cit., p. 30.

⁷¹ A. Dei, *Lo spazio precipitoso della memoria*, in *Le carte incrociate - sulla poesia di Giorgio Caproni* cit., p. 87.

⁷² Ivi, p. 88.

nell'*Apparato critico*: «(Tocchiamo almeno il vetro che fra noi comprende un abbraccio! Noi ci vediamo e non possiamo toccarci, non possiamo più sostenerci, siamo – viventi entrambi – tu al di qua io al di là di questo vetro.)» (p. 1098)⁷³. L'elemento significativo di questo frammento, ma forse di tutto il pezzo, è la lontananza, concretizzata qui dall'immagine del vetro che è «fra noi», e la remota possibilità del toccarsi diventa quindi un'ipotesi impossibile da realizzarsi nella realtà, con la morte della madre avvenuta nel '50. Ma i dispiegamenti di questo evento, nell'arte e nella finzione, sono molteplici, come si è visto già nell'*Ascensore*, del *Passaggio*, qui «nelle ore notturne», il figlio incontra la madre sul belvedere di Castelletto, e guardano insieme «le candide luci sul mare» e «la voce le si farà di cera / nel buio che la assottiglia» (pp. 168-169). Viene così preannunciato il *Seme*, che mette in atto una specie di macchina del tempo in grado di sospendere riferimenti che permettono al poeta di ricostruire i vari momenti e fasi della vita del personaggio di Annina⁷⁴. Tuttavia, qui non è in gioco una lettura edipica di queste poesie, ciò che interessa è pensare come la figura materna viene disegnata attraverso i fili della memoria e dell'immaginazione⁷⁵. Siamo appunto davanti ad un procedimento aporetico, che già appare qui e sarà sempre più frequente dal *Muro* in poi, in particolare nel *Conte di Kevenhüller*. Una voce, o variazione, che già in questo libro del '59 può essere riconosciuta come traccia da non sottovalutare di quella più sgretolata e dileguante che anni dopo si leggerà in *Res amissa*:

Ahi mia voce, mia voce.
Occlusa. Rinserrata.
Anche se per legame
musaico armonizzata. (p. 826)

Altro riferimento esplicito a Dante, dunque, quel «legame musaico» (*Convivio* I,VII.14). L'attacco del primo verso può ricordare quello dei *Lamenti* del *Passaggio*, in particolare del primo *Lamento*, e la presenza dell'interiezione («Ahi») è qui una scia dei filamenti del suo percorso poetico: «Ahi i nomi per l'eterno abbandonati» (p. 115). Non più nomi, ma ora voce, la «mia voce». Una voce che pare aver molte difficoltà, che pare esser «ostacolata», chiusa (rinchiusa) dentro, benché il

⁷³ Per una lettura *Ai genitori* e dei rimandi alla prosa caproniana si veda A. Dei, *Inseriti: la prosa nella poesia*, in *Le carte incrociate* cit., pp. 110-112.

⁷⁴ Ricordo qui l'analisi di *Ascensore* fatta da A. Dolfi in occasione di *Io, Giorgio, Jorge e gli altri. Convegno interazione su Giorgio Caproni e i poeti spagnoli* cit. (adesso in questo libro).

⁷⁵ Si ricorda dall'intervista a Ferdinando Camon: «È perciò inesatto dire che la madre è stata la donna più amata della mia vita. Non si può "amare" la madre, e anzi io, come tutti i giovani, del resto, mi sono presto allontanato da lei, lasciandola sola e malata, essendomi fatta una famiglia mia. Ho invece amato moltissimo (e amo ancora moltissimo) l'Annina che non s'era ancora maritata e che io ho conosciuto, ripeto, soltanto nella leggenda» (G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti* cit., p. 67).

«legame musaico» l'armonizzi in una musicalità propria, del tutto singolare. La «disperata tensione metrica», già annunciata nella nota finale del *Passaggio*, può essere intesa come il «precursore oscuro, che, all'interno di una struttura metrica ancora intatta, annuncia la frattura del "legame musaico" [...]»⁷⁶, il quale a sua volta si disgrega dopo il triste brio delle armoniose canzonette del *Seme*. Così nelle parole di Caproni:

Attenzione, io non voglio davvero affermare, con questo, 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 proprie idee, e insomma quel suo piccolo o grande patrimonio intellettuale, destinato a restare altrimenti mera prosa. Lo stesso Dante, del resto, e sempre a proposito dell'assoluta in traducibilità della poesia, è esplicito quando testualmente scrive nel *Convivio*: «E però sappia ciascun che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra trasmutare senza romper tutta sua dolcezza e armonia»⁷⁷.

Si erge allora una voce che si espone, nel suo dispiegarsi e ritirarsi, al *fuori*, attraverso la ricerca della lingua, e che specialmente in queste pagine del *Seme* si fa chiara e semplice: «Per lei voglio rime chiare, / usuali: in -are. / [...] Rime non crepuscolari, / ma verdi, elementari» (p. 201). Il linguaggio si fa qui fine e popolare, così come Annina, segno di un'eleganza povera. Parole semplici magistralmente messe insieme in un'operazione ingannevolmente facile, che segna in modo significativo il percorso poetico caproniano. Semplicità e complessità, eleganza e povertà non sono più poli dicotomici, diventano invece due caratteristiche complementari che condividono ora lo stesso spazio – il corpo immaginato di Annina e i suoi territori (un'operaia regina). Si ha così una sosta necessaria, quasi atemporale, in pieno dialogo con la tradizione, i cui risultati danno un equilibrio e un'armonia cantabile perfetti. Nel groviglio del *pathos*, Caproni è capace di trovare un potente mezzo per mettere a nudo tutto il dolore (anche qui si fa cenno alla guerra) in canzonette che fanno di Annina un indimenticabile e grazioso personaggio, «che sembri scritta per gioco, / e lo sei piangendo: e con fuoco» (p. 197). In perfetta sintonia, Agamben può dire: «Così la grande poesia non dice solo ciò che dice, ma anche il fatto che lo sto dicendo, la potenza e l'impotenza di dirlo»⁷⁸. Il vocabolario elementare e le rime facili, insieme ai mormorii e ai brusii, all'urlo, allo stato larvale descritto in *Ad portam inferi*, sono i semi appunto di quel vuoto sempre più vuoto – il punto di non ri-

⁷⁶ G. Agamben, *Interiorizzazione in cesura*, in *Categorie italiane* cit., p. 153.

⁷⁷ G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti* cit., p. 413.

⁷⁸ G. Agamben, *Il fuoco e il racconto* cit., p. 53.

torno («senza / l'appoggio di una parola», «la testa / le gira vuota»: p. 204)⁷⁹. Ecco una terza via ricercata e trovata, alla fine degli anni 50, «segnata inesorabilmente dall'acquisita coscienza della perdita che non lascerà più Caproni»⁸⁰ e che sprofonderà nelle prospettive in negativo fino a *Res amissa*. La costruzione di quest'architettura che si rivela nel *Seme*, in qualche modo monumentale, è nel suo piccolo una costruzione necessaria per quel processo demolitivo alla base, come si è visto, del suo laboratorio poetico successivo⁸¹.

Una scrittura dunque segnata, fin da queste prime tracce, dal dubbio e dall'inquietudine, che gettano nello scompiglio l'apparente e fragile equilibrio esistenziale, nonché le istituzioni umane di garanzia che già non garantiscono più nulla. Il compito del poeta per Caproni, se così si può dire, è quello di urtare: «Il grande poeta dovrebbe arrivare a questo: a rimettere in discussione tutto ciò che è dato per scontato, per accettato e per pacifico...»⁸². Non a caso, le orme lasciate dal poeta di *Versi e controversi* sembrano seguire, in modo sempre più intenso, questa strada. La poesia non offre messaggi, offre invece una «comunicabilità», un'apertura, rattoppata da scampoli di esperienze, vissute e sofferte; offre un cedimento e uno smottamento del linguaggio («il peccato di Adamo»⁸³), già esperito da Caproni nei testi della fine degli anni 40 pubblicati sulla «Fiera Letteraria». Le stazioni qui ricordate sono tentativi di dar forma ad un senso assente, per ricordare il Blanchot di *La scrittura del disastro*; con variazioni e toni diversi; queste stazioni confluiscono allora, ognuna a suo modo, in un linguaggio in tensione, frammentato, spezzato, intriso di cesure e fratture, segnato da soprassalti: insomma, questa disposizione al senso si traduce in un gesto e, al contempo, in un'esposizione verso se stesso e verso l'altro.

⁷⁹ Per delle analisi più approfondite su questa poesia si vedano alcuni saggi di E. Testa, *Giorgio Caproni: Ad portam inferi*, in «Storia e letteratura», 248, 2008, pp. 653-660; *Con gli occhi di Annina. La morte della distinzione*, in *Giorgio Caproni-lingua, stile, figure* cit., pp. 45-57.

⁸⁰ A. Dolfi, *La cosa perduta e la malinconia*, in *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, cit., p. 15.

⁸¹ «Offrendo, negli istanti significativi del passaggio, i luoghi diversi, non giurisdizionali, dai quali non sarebbe poi uscita la poesia» (A. Dolfi, *Ealetheia, o della strana verità degli occhi*, in *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* cit., p. 36).

⁸² G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti* cit., p. 112.

⁸³ G. Caproni, *Prose critiche* cit., p. 232.

LETTURE (E IMMEDIATI DINTORNI)

«L'ASCENSORE». UN CANTO D'ESILIO TRA TRADIMENTO
E ABBANDONO*

Anna Dolfi

Dice Platone che la vita è un esilio [...] è un fatto che tutti noi ci siamo sorpresi, più d'una volta, a sospirare un amore lontano – donna o terra non importa, – e che la nostalgia è uno struggimento, o mal sottile dell'anima, dal quale si sono finora salvati soltanto i cuori aridi [...]. Lo testimoniano i poeti, questi testimoni o sismografi d'ogni nostro più geloso stato d'animo, a cominciare dai più remoti.

Così Giorgio Caproni, scegliendo le traduzioni di Diego Valeri a Jaufré Rudel e Joachim Du Bellay per parlare, nella XIX trasmissione radiofonica dei *Sentieri della poesia*¹, dell'*Amore di terra lontana*. Era il 28 settembre 1961, e non è forse un caso se in mezzo ai versi dei due poeti stranieri appariva, come unico testo in lingua italiana, la ballata del Cavalcanti, *Perch'ì no spero di tornar giammai*, sulla quale si era esemplato, pochi anni prima (l'edizione Garzanti del *Seme del piangere* è del '59, anche se le poesie furono scritte tra il '52 e il '58²) un diverso canto della nostalgia.

Se il poeta del Cinquecento che chiudeva la scelta (Du Bellay) aveva parlato di una sorta di ritorno a Itaca in pochi versi di larica elegia (non esenti da localizzazioni e da una lontana collocazione nel tempo: «*Quando*, ahimè, rivedere potrò [...]»³), quello provenzale aveva 'affidato', nella poesia prescelta da Caproni,

* Si ripropone qui, con leggere modifiche, il testo presentato, con il titolo «*L'ascensore*», la prima tappa di un *canzoniere d'esilio*, al Convegno internazionale di Madrid (in corso di stampa negli atti curati per le Edizioni Complutensi da Alessandro Ferraro: *Las secretas galerías del alma. Giorgio Caproni, l'itinerario poetico e i poeti spagnoli*).

¹ Cfr. G. Caproni, *Tre antologie radiofoniche. I sentieri della poesia, Viaggio poetico in Italia, I poeti e il Natale*, a cura di Carolina Gepponi, Roma, Editore Bardi/Accademia Nazionale dei Lincei, 2015 (alla sezione *I sentieri della poesia* faremo d'ora in poi riferimento con la sigla SP), p. 87.

² Cfr. il prezioso apparato a Giorgio Caproni, *L'opera in versi*. Edizione critica a cura di Luca Zuliani. Introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo. Cronologia e Bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998, pp. 1311-1312, al quale si rinvierà con l'abbreviazione Zuliani, seguita dal rimando di pagina.

³ Non stupisca, alla luce di quanto segue, la nostra sottolineatura del «*Quando*», visto che in queste pagine, oltre ad accostare alcune tessere, caproniane e non, singolarmente consonanti, ci soffermeremo sulle forme temporali sulle quali si apre anche *L'ascensore*.

al «Signor di verità» (ovvero a Dio), il suo solitario vagabondare e la possibilità di rivedere l'«amor lontano», ricavando però, dal concesso incontro, rinnovata e duratura sofferenza, visto che il nuovo distacco aveva moltiplicato la distanza («Afflitto e lieto poi mi partirò, / com'abbia visto l'amor mio lontano; / ma ignoro in qual mai tempo lo vedrò, / ché la sua terra sta troppo lontano»), condannata ormai la donna, e il poeta con lei, non solo all'amore *de loin* (raffinata scelta, come ben si sa, della poesia cortese), ma alla solitudine cui destinavano pregi e gentilezza («il suo pregio veritiero e fino»; «donna più gentil di lei non v'ha»).

Letta in questo singolare trittico (che più che 'mal del paese' si rivela essere 'mal di' persona o figura) anche la ballata cavalcantiana («straziante e grave nella sua grazia», così ancora Caproni in quello stesso contesto⁴) richiama l'attenzione su alcuni punti, noti certo, ma che ne risultano quasi esaltati: la totale coincidenza, ovvero sostituzione, palese in due casi su tre, della donna al/sul luogo (visto che si parla di una figura femminile più che della terra lontana), e il viaggio *post-mortem* a cui si prepara il poeta, sì che è il caso di sottolineare, nel testo italiano del Duecento, non solo la totale smaterializzazione dell'anima-poesia, ma l'avverbio di tempo *quando* che la sottolinea («quando uscirà del core»). Insomma la *carte du tendre* caproniana, con tutti i suoi elementi, palesi e occulti, compreso – portato a regime, anzi, qui – l'interposto canto, è in questa singolare antologia in qualche maniera tutta dispiegata; virata com'è persino in direzione materna se è vero che la trasmissione successiva della stessa rubrica, la XX, del 4 ottobre 1961, proponendo le *Lettere alla madre* di Esenin, Quasimodo, Vigolo, segnalava, nel brevissimo cappello introduttivo, l'abbandono e il rimorso come sentimenti connaturati all'attaccamento filiale⁵, con la conseguente impossibilità di rispondere, per eccesso di verità, ai messaggi materni di rimprovero: «Riceveranno un giorno una lettera: una lettera straziante della vecchia madre rimasta sola. Ma che rispondere? Le proteste sono così giuste. Così profonda e vera è la tristezza».

Quale risultato del colpevole abbandono si profilavano già nel '61, per via di commento e di testi, pericoli e agguati nel bosco, ancora *in fieri* nell'elaborazione poetica autonoma, se di 'mostri' e di 'caccia' parlava espressamente il pezzo di Vigolo; mentre era indirizzato alla «*mater dulcissima*», alla «*dulcissima mater*», un ribattuto, quasimodiano, duplice *addio*. Che questa madre poi (se continuiamo a sfogliare l'antologia caproniana) potesse ricordare la donna abbandonata dal francese Henri Thomas (nella traduzione di Caproni: «È lontano tuo figlio, s'è perso nella vita, / Egli ha spesso ferito il tuo mite ricordo»), raccogliendo anche

⁴ SP, p. 88.

⁵ Si ricordi, per una testimonianza autoriale: «Mi sentivo, verso mia madre, nella stessa condizione di colpa di Dante verso Beatrice, quando nel *Purgatorio* le chiede perdono, piangendo, per essere corso dietro ad altre sirene» (*Il poeta obbedisce a una vocazione*, in G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014 [d'ora in poi IA], p. 326).

il vagheggiamento del tempo lontano della dannunziana *Consolazione*; che potesse chiamarsi Anna, non solo come la madre di Machado⁶, ma come quella di René Cadou (un poeta che, pur «partecipando alla cultura più viva»⁷, aveva preferito fare per tutta la vita il maestro elementare, come il nostro Caproni), scomparendo, alla pari della protagonista della sua *Tristezza* in un treno che avrebbe dovuto condurla, in compagnia dello sposo, in un ultimo, straziante viaggio di nozze, non fa che confermare che una volta attivato, il canto della nostalgia non si può fermare neppure passando per mediazioni, sia in anticipazione che – come nel nostro caso – in ritorno.

Ma, visto che ne sono noti gli sviluppi, cerchiamone piuttosto la genesi nella poesia dove per la prima volta (per dichiarazione d'autore) la figura di Anna Picchi entra in scena:

Il personaggio di Anna Picchi, mia madre, appare per la prima volta nell'*Ascensore*, che scrissi a Genova, in via Bernardo Strozzi, tornato da Roma per fare una visita a mia madre ammalata, e dopo aver sentito la condanna irrevocabile del medico. Ripensai allora a mia madre giovane, a mia madre ancora ragazza, e a tutto il dolore e il male che la maternità le aveva recato, e con la maternità «le guerre», a cominciare da quella del 1912, la miseria, i lutti. / Nel *Seme del piangere* Anna Picchi si precisa e assume il volto che è stata capace di darle la leggenda ch'io m'ero formato di lei, udendo i discorsi in casa e guardando le fotografie⁸.

Anche se varrà notare come, *après coup* (l'intervista a Fernando Camon è del '65), quello stesso ricordo (credibilmente preciso laddove si cita il viaggio da Roma a Genova, la casa di via Bernardo Strozzi, l'infuasto referto medico) viva già della successiva trasposizione. Siamo insomma per necessaria contiguità (l'immediato pensare alla madre giovane muove nella direzione e va verso i temi della raccolta a venire) già dentro la leggenda della madre restituita alla giovinezza (la precisazione per altro è preziosa per una corretta comprensione del libro di Annina, geneticamente costruito lontano da ogni equivoco freudiano⁹). Ma questo, ben lo sappiamo, avrebbe comportato la creazione di luoghi e tempi distinti, dando anche all'io una posizione dislocata (Livorno, la madre fanciulla, il

⁶ Sulla coincidenza del nome, combinata alla precoce perdita dell'amata Leonor, ha richiamato l'attenzione, in un accostamento con la biografia caproniana, Aurora Conde Muñoz, nel corso del convegno di Madrid (i cui atti sono adesso in corso di stampa).

⁷ Cfr. SP (XXII trasmissione: *Il treno*), p. 93.

⁸ Cfr. *Il mestiere di poeta*, IA, p. 67.

⁹ «È perciò inesatto dire che la madre è stata la donna più amata della mia vita. Non si può "amare" la madre, e anzi io, come tutti i giovani, del resto, mi sono presto allontanato da lei, lasciandola sola e malata, essendomi fatta una famiglia mia. Ho invece amato moltissimo (e amo ancora moltissimo) l'Annina che non s'era ancora maritata e che io ho conosciuto, ripeto, soltanto nella leggenda» (*ibidem*).

figlio-fidanzato, e il tutto in corrispondenza biunivoca), mentre l'*Ascensore*¹⁰, in modo clamorosamente distinto, mantiene (anche se solo in parte, basti pensare all'*incipit* e non solo a quello, come vedremo più avanti) in un contesto realistico la natura del rapporto filiale. Ma proprio per questo, forse, non può che legare il ricordo della madre a una diversa città. Nei versi del '48, di città (città perduta-città ritrovata, nonostante sia citata un'asettica Roma, luogo di partenza e ritorno) non ci sarà che Genova («forse [...] la mia vera città»¹¹, avrebbe detto Caproni), e quanto la connota: la struttura verticale, l'ascensore di Castelletto, il nero mare della sera... Per altro – avrebbe ancora dichiarato il poeta – «se dovessi “tornare”, tornerei più volentieri a Genova che non a Livorno, dove non sono più stato se non di sfuggita»¹². Nonostante che sia il luogo reale dell'incontro, è la città del figlio («Livorno [...] è Annina, è la madre. Genova, invece, è *méiguez*»¹³), più che quella della madre, che viene prescelta (si ricordi, diversamente, «mio padre livornesissimo [...] mia madre anch'essa livornesissima»¹⁴; «Livorno è la madre»¹⁵), anche se a Genova (in quella dell'*Ascensore* soprattutto) si può supporre che il poeta fosse stato condotto da «una mano materna». Come era accaduto a Vicente Aleixandre, che non a caso aveva cantato la sua marina Malaga («città madre», «città fina», dalle strade «lievi, musicali», come sarebbero state le rime per Annina) con l'epiteto di *Città del Paradiso* (questo il titolo della lirica di Aleixandre recuperata, grazie ai copioni delle trasmissioni radiofoniche, nella traduzione, finora dispersa, di Giorgio Caproni; dunque *pour cause* il nostro soffermarci sulle scelte aggettivali).

Sul Paradiso, come si ricorderà, si apre il nostro testo («Quando andrò in Paradiso / non voglio che una campana / lunga sappia di tegola / all'alba – d'acqua piovana»). In tale forma il Paradiso sarà un *apax* nella poesia caproniana; ma non un *unicum* nelle letture, negli usi d'autore. Se avrà poco (nulla anzi) a che vedere non solo con Frénaud¹⁶ ma con quello che rimane «aperto sulla mia palma» di Cristina Campo (forse però non a caso antologizzata nei soliti *Sentieri della poesia*¹⁷), non è certo estraneo a quello di Francis Jammes e della sua *Pregghiera per andare in Paradiso insieme con gli asini* (parimenti tradotta da

¹⁰ Per una datazione al '48 si vedano le preziose testimonianze (per carte e lettere) di cui dà notizia Zuliani, pp. 1284-1285.

¹¹ [*Il fine ultimo del poeta è solo quello di far poesia*], IA, p. 124.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Il mestiere di poeta*, IA, p. 70.

¹⁴ *Io genovese di Livorno*, IA, p. 34.

¹⁵ *Tra Genova e Livorno*, IA, p. 64.

¹⁶ Che non citiamo intenzionalmente, visto che il suo *Il n'y a pas de paradis* (di cui tante tracce, diversamente, nella poesia caproniana; cfr. per specifici rimandi Anna Dolfi, *Testi e intertesti (o della genealogia letteraria e del rubato musicale)*, in *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2014) va, relativamente al nostro testo, in direzione antitetica.

¹⁷ SP, p. 60.

Caproni con lo pseudonimo di Attilio Picchi), visto che anche quella lirica si apre non solo con un avverbio temporale, ma con delle ottative in merito a sperate condizioni atmosferiche e al mezzo di arrivo conseguente («Quando mi toccherà, mio Dio, di salir fino a Voi, / fate che accada in un giorno in cui la campagna in festa / alzerà il polverone»; «Desidero, come sempre ho fatto / quaggiù, sceglier da me anche la strada che porta / in Paradiso, dove di pieno giorno ci sono / le stelle»¹⁸). Quanto al *quando*, sempre legato a una speranza condizionale (come nelle prime due strofe della nostra lirica pubblicata nella raccolta *Il passaggio d'Enea*), sarà il caso di ricordare un antologizzato testo indio che di nuovo riconduce l'avverbio temporale alla morte («Quando sarò morto / voglio danzare con piedi di bimbo / davanti alla luna, / quando la pioggia farà lucenti le pietre»¹⁹). La conferma che l'abitudine di porre condizioni alla morte trova occorrenze sui *sentieri della poesia* non solo nella poesia colta ma anche in quella popolare la troviamo in un'altra citazione caproniana, tra i canti negri, in uno spiritual che in anafora insiste proprio sul *quando*: «Quando giungerò in cielo indosserò la mia veste [...] *quando* giungerò in Cielo prenderò la mia arpa [...] *quando* giungerò in cielo»²⁰.

Ma torniamo per un momento – ricordando l'*Ascensore* – sulla translatò madre/Genova, certificato per altro da alcune dichiarazioni («mia città intera, l'unica veramente mia, come una madre: la città dell'anima»²¹) per notare come il futuro ipotetico che colloca l'io (non l'altro, sia pure amato) nella morte («Quando andrò [...]») induca uno spaesamento che confonde i tempi, le situazioni. Come era avvenuto in *Alba*, in 1944, nell'*Interludio* alle *Stanze della funicolare*, con la nebbia, il tremito del vetro²², l'improvvisa percezione del varco che avvicina al mondo dei morti. E riconduca anche alla rinuncia che di fatto aveva comportato una qualche morte dell'io. Si ricordi, *In appendice* al *Passaggio d'Enea*, la cartolina *A Rosario*: «[...] lascerò [...]. Lascero [...]. Lascero [...]. Lascero [...]. Lascero così Genova: entrerò nella tenebra». Per dare luogo a una vita-morte cui potrà sostituirsi, in morte, piuttosto, una sorte di morte-vita nella quale ritrovare la città, la madre, perdendo naturalmente Rina ed i figli. Ai quali si ruba il pane, si muta la rosa in veleno, se si abbandona la terra, per la morte o la guerra che sia.

Insomma non si può non notare con un certo stupore che, in una lirica che si vuole dedicata alla madre come *L'ascensore*, Rina e i figli appaiono ancora più di lei ripetutamente combinati al rimorso (nel ritornante campo semantico della sottrazione colpevole), mentre due storie di tradimento si intreccia-

¹⁸ SP, p. 71.

¹⁹ SP, p. 29.

²⁰ SP, p. 56.

²¹ *Dai carrugi al Righi. Un genovese di Livorno*, IA, p. 79.

²² Ma per lo specifico rumore di vetro e metallo legato sia alla morte di Olga che alla funicolare cfr. Luca Zuliani, «Alba», in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, a cura di Davide Colussi e Paolo Zublena, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 173-191.

no e la seconda si ingigantisce, sostituendosi lentamente alla prima. Se la prima parte dell'*Ascensore* vede infatti apparire sotto uno dei lampioni a gas della Genova dell'infanzia la madre, la seconda sezione, riattivando nella memoria la lirica di John Donne non a caso posta in esergo a un libro di guerra e di morte come *Per chi suona la campana*, ipotizza il secondo abbandono come più grave del primo (già che la campana che «suona per te» ricorda che non si può rifugiarsi nell'isola *παράδεισος* se si hanno dei doveri verso gli altri). Per altro proprio la madre, nella prima parte della lirica, aveva dovuto ricordarlo (costretta- vi persino da una sostituzione²³), creando uno iato tra l'aggettivazione affettiva («mio Giorgio / caro») e l'invito al distacco che genera la partenza («E io dovrò ridiscendere, / forse tornare a Roma»). Se canzone sarebbe nata, nasceva insomma da un contrasto insanabile e da quella sofferenza, e sarebbe stata, nonostante ogni tono cantabile, «dura» come quella «dei cosiddetti poeti delle origini, i Siciliani e i Toscani»²⁴. Situata in un paesaggio parimenti aspro, 'dickensiano' (così il belvedere, che poco ha di paradisiaco, se ci «si sta in vestaglia», mentre la «ragazzaglia» aizza e nutre la confusione²⁵), come è quello della Genova popolare che si vede da Castelletto. Con tetti scuri, d'ardesia, che appaiono come «un gran mucchio di grigie macerie», a «formar quasi un'unica superficie, scabra e rugosa», dello stesso color della cenere²⁶. Mentre la voce «di cera» (Saba ricordava che «il dolore è eterno, / ha una voce e non varia»²⁷), una voce «sbigottita e deboletta» come quella della ballata cavalcantiana, una voce «afona» al pari di quella della madre di Vigolo, ricorda valeriane «rive di pena, canali d'oblio» che la soffocano «dentro il cuor morto»²⁸. Rinserrata com'è in un «Cuore in cenere» (lo attesta uno dei manoscritti preparatori, che registra, dopo il rimprovero materno, il perdono) a cui non resta che la poesia²⁹, assieme alla «luce nera», al sole nero della malinconia, che ne è sinonimo. Cancellate le «lacrime di mia madre», che apparivano in una delle prime versioni³⁰, rimangono le la-

²³ A prestar fede a una variante: «Le leggerò una poesia / d'amore // Leggendole una mia poesia / d'amore, [...] «Tu non hai cuore» / sospirerà «Non è mia» (Zuliani, p. 1290).

²⁴ *Disperato ma con calma e ostinazione*, IA, p. 194.

²⁵ Non diversamente, in una variante del *Seme del piangere*, Annina viene colpita da un sasso e fatta cadere, mentre va in bicicletta (cfr. Ds²: «Fu allora che una sassata / la colpì in un polmone. / Stramazzo, impolverata» [Zuliani, p. 1347]).

²⁶ Cfr. «Ma i dickensiani contrasti non li trovi soltanto in quel dedalo, così fitto e intricato da dar l'impressione, visto da Castelletto dove si può salire con l'ascensore del Portello, di un gran mucchio di grigie macerie. Anzi, addirittura di grigia cenere, per via dei tetti tutti d'ardesia e tutti così stretti l'uno all'altro da formar quasi un'unica superficie, scabra e rugosa» (*Genova*, IA, p. 145).

²⁷ Così nella *Capra*, antologizzata per le trasmissioni radiofoniche.

²⁸ In un testo parimenti antologizzato.

²⁹ ««Mi hai fatto tante offese» / mi dirà, / «ti perdono» // E allora dovrò [...] riscendere, / dovrò tornarmene via: / dovrò tornare a Roma / solo, col cuore in cenere / e in testa questa poesia» (Ms⁶, Zuliani, p. 1288).

³⁰ Ms⁶ (*ibidem*).

crimine del figlio, pesanti e scure («il mio pianto / sentirai che di piombo / è diventato in fondo / al mio cuore lontano»³¹), mentre due guerre si confondono in un unico grido di separazione³².

Il figlio vivrà nell'*Ascensore* quello che, in *ad portam inferi* (anni dopo), sarà le *depaysement* della madre, che dalla confusione della malattia (che induce il non «distinguere bene, / ormai, tra marito e figliolo»³³) sarà liberata nella sezione *in vita* del *Seme del piangere*, lasciando al figlio («rimasto a nutrire [...] la sua magra famiglia») la solitudine e il rimorso che accompagnano le *rime in morte*. Per liberarsi dell'una e dell'altro³⁴, e poterla incontrare per strada in un tempo diverso che non li ha mai visti insieme, il poeta dovrà lasciare la penna (riposta in una càntera nella prima parte dell'*Ascensore*) e affidarsi, quanto meno nell'*Ultima preghiera*, dopo essere passato dalla 'mano leggera'³⁵ all'anima che scrive. Le «caste straducce all'ombra di Villa Paradiso»³⁶ spostate da Genova³⁷ a Livorno (ma illuminata ancora, Annina, da un lampione; si pensi alle varianti dell'*Ultima preghiera*³⁸), secondo quanto 'ditta' una «randaglia geografia del cuore»³⁹. Che nell'*Ascensore* aveva avuto inizio con la scommessa del dislivello, con i versi brevi della canzonetta e l'*incipit* avviato su una protasi a quella riconducibile, in

³¹ Cfr. nel *Seme del piangere*, *Ultima preghiera*.

³² Si pensi a *Urlo* (nel *Seme del piangere*), che muta in «sciarpetta» il fazzoletto di Rina.

³³ Così in *Ad portam inferi* (sempre nel *Seme del piangere*). Che si tratti poi di un tratto tipico dell'appressamento alla morte lo prova l'inquietante calco fatto in una prosa del 31 maggio 1959 (poi ripreso nel '62 su «La Giustizia»: *La Saffò dai capelli viola*, in G. Caproni, *Prose critiche*. Edizione e introduzione a cura di Raffaella Scarpa. Prefazione di Gian Luigi Beccaria, Torino, Nino Aragno Editore, 2013; ma per la prima edizione su «La fiera letteraria» cfr. G. Caproni, *Una lira di poesia*, in Amalia Guglielminetti, *La rivincita del maschio*, a cura di Alessandro Ferraro, con uno scritto di Giorgio Caproni, Genova, Sagep, 2014, pp. 219-223) che presenta la scomparsa Amalia Guglielminetti analogamente nella latteria di una stazione, al freddo, con un fagottino, in attesa della «coincidenza per il purgatorio». Il che per altro può portare a riflettere sulla componente ludica e di riciclaggio che sta dietro la scrittura, inducendo anche una riduzione valutativa del pathos autobiografico, anche là dove i rimandi siano esplicitamente indirizzati a figure familiari.

³⁴ Mantenendolo attivo sotto le cassature. Non è un caso che l'*Ultima preghiera* sia tra i testi più tormentati e che uno dei manoscritti (Ds³⁵) colleghi esplicitamente la 'finzione' stilnovista al rimorso: «Dille che a questa finzione / gentile egli è ricorso / soltanto perché il rimorso / lo stringe» (Zuliani, p. 1446).

³⁵ Cfr., tra le altre liriche del *Seme del piangere*, *Battendo a macchina*.

³⁶ *Genova*, IA, p. 149.

³⁷ Ove le avrebbe ricondotte anni dopo la traduzione di Frénaud (cfr. «la ragione prima che mi spinse a tradurre il suo bellissimo *Silenzio di Genova* (1961-62) fu la strana consonanza tra il finale di quel *poème* ("Salivano, bontà chiassosa, fino in paradiso / fra gli ortaggi del convento, tra i fichi, / o ti portava la funicolare / verso la morte, di stagione in stagione?") con il mio *Ascensore* e, soprattutto, con le mie *Stanze della funicolare*, entrambi da me scritti più di dieci anni prima» (*Sempre solo*, IA, p. 425).

³⁸ Cfr. Ms²: «La vedrai attraversata / illuminata / attraversare / la piazza / dai lampioni / la piazza, illuminata» (Zuliani, p. 1427); Ds²⁷: «tu aspetta che sia illuminata / dal più vicino lampione» (Zuliani, p. 1441).

³⁹ *Genova*, IA, p. 149 (secondo uno splendido sintagma).

uno strano periodo ipotetico giocato tra possibilità e realtà («Quando andrò in Paradiso / non voglio»; «Quando mi sarò deciso [...] ci andrò»; «se mi sarò deciso [...] io prenderò»). A ridestare per una volta anche a Genova il tempo mitico di un'infanzia illuminata da lampioni a gas e accompagnata dalle malinconiche canzoni degli organetti di Barberia⁴⁰. Con le quali fare risuonare il ritmo e le parole di una canzone di grande successo popolare che, variata e trasformata in più lingue, nell'originario castigliano, non a caso evocato da Caproni nel testo, parlava, come aveva/avrebbe fatto Cavalcanti, di un andarsene via senza essere visti («Perch'io non spero di tornar giammai»; «guarda che persona non ti miri») e di un aereo invio (per via di canto) dell'anima-persona («mena l'anima teco»; «menala teco [...] / a quella bella donna a cu' ti mando»).

Dalla fredda spalla di Annina, allontanatasi in una notte senza calore, sul belvedere, il primo segno insomma di un canto d'esilio (perdita della città, della madre, con conseguente interrotto viaggio) che avrebbe dovuto compiere un rovesciamento completo (dalla madre al figlio, dalla madre alla fanciulla che era stata un tempo) per tentare un recupero. Contenuta – nell'essersi allontanato per sempre – anche l'insistenza sul dubitativo *forse*, ribattuto su un diverso livello tonale, quasi in eco: «Ed io dovrò ridiscendere, / *forse* tornare a Roma. / Dovrò tornare a attendere / (*forse*) che una paloma / blanca da una canzone / per radio, sulla mia stanca / spalla si posi», già che l'andarsene solitario da l'Habana (senza che «nadie me ha visto salir / si no fui yo») in quell'*habanera* di Sebastián Iradier⁴¹ che come tanti dei testi che abbiamo citato iniziava con *quando* («*Cuando* salí de la Habana») aveva dato a una *paloma blanca* la possibilità di portare un ultimo messaggio. Regalato dalla madre, atteso dal figlio, nell'*Ascensore. Paloma-persona*, come più tardi, con Cavalcanti, anima-poesia, poesia-persona: «Si a tu ventana llega / una paloma, / trátala con cariño / que es mi persona. / Cuéntale tus amores, / bien de mi vida / corónala de flores / que es cosa mía».

⁴⁰ «Erano i tempi quando ancora i lampioni a gas li accedeva, uno per uno, l'omino con la sua asta, e gli omerici cavalli portuali, attaccati in fila indiana ai massicci carri stracarichi, facevano scintille sui selciati, mentre in mezzo alla strada un organetto di Barberia macinava malinconico la sua canzone» (ivi, p. 143).

⁴¹ Fonte che ho già avuto occasione di segnalare velocemente chiudendo l'introduzione alla ristampa anastatica delle *Stanze della funicolare* (A. Dolfi, *Introduzione* a G. Caproni, *Le stanze della funicolare*, Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, 2012, pp. 7-17; adesso, con il titolo *Dove la nebbia scolora. «Le stanze della funicolare» e le vibrazioni dell'alba*, in A. Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* cit.).



Giorgio Caproni e Rina Rettagliata il giorno del matrimonio, nell'agosto 1938.



Giorgio Caproni con la primogenita Silvana.



Giorgio Caproni e Rina, con i figli, Attilio Mauro e Silvana.



Loco di Rovegno (nella Alta Val Trebbia).

Io che quel vanti cubano nel
Bionco, un processo. Lettera.
Ma posso, per lui, esistere
Lettera in ogni aspetto con un
la - ~~manifesto~~ (in un libro) =
nel. Ma non comprendo, con
in - ~~primi~~ h; ~~non~~ appoggia in
quel libro di ~~simon~~
~~testimon~~ ~~adulante~~ i. ~~avrebbe~~
ajud - ~~buhi~~. M. quel di
dotti, ~~no~~. E. ~~non~~ in ~~al~~
dei ~~non~~, ~~di~~ ~~no~~ ~~pi~~ ~~otto~~ ~~ai~~
che ~~non~~ ~~per~~ ~~11~~ ~~no~~ ~~li~~, ~~Al~~ ~~non~~
più ~~non~~, ~~quell~~ ~~della~~

ent ~~non~~ ~~in~~ - ~~primi~~, ~~per~~ ~~la~~
prima volta (anch ~~la~~ ~~prima~~
volta) ~~in~~ - ~~mente~~; ~~che~~,
voluta; ~~non~~ ~~non~~, ~~in~~ ~~la~~ ~~no~~ ~~a~~
che ~~non~~ ~~non~~. Oggi ~~è~~ ~~per~~
per ~~è~~ ~~per~~ ~~che~~. ~~Al~~
no: ~~Bill~~ ~~per~~ ~~in~~ ~~la~~. ~~E~~ ~~il~~
che ~~per~~ ~~che~~ ~~per~~ ~~per~~.
49167
23,30

DUE TESTI DAL «CONGEDO DEL VIAGGIATORE CERIMONIOSO &
ALTRE PROSOPOPEE»

Valentina Luzzi

L'opera poetica di Caproni, nonostante scarti e variazioni, è caratterizzata da una sostanziale continuità tematica e stilistica, dalla fedeltà a immagini e situazioni che si ripetono pressoché invariate, dalla costante attenzione per la costruzione del verso e per la musica, elemento portante, tramite l'uso di rime, assonanze, allitterazioni. Per altro i rimandi interni e le connessioni sono tali da necessitare spesso la conoscenza dell'intera produzione dell'autore per un'adeguata comprensione di ogni singolo componimento¹. È quanto avviene anche nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso e' altre prosopopee*, da cui selezioniamo due testi che ci sono sembrati emblematici da questi punti di vista. Per facilitare la riflessione sullo sviluppo diacronico di temi e simbologie, li presentiamo in ordine cronologico di scrittura piuttosto che secondo la finale disposizione nella raccolta (dove *I ricordi*, datata 9 luglio 1963, precede *Nebbia*, composta una decina di anni prima², ma inserita nei conclusivi *Versi spersi*).

1. «*Nebbia*»: un pre-repertorio di immagini

Partivo sempre in mattine
nebbiose (con vaporose
e lunghe locomotive nere),
e mi mettevo a sedere

¹ Come ha osservato Anna Dolfi, «è tra le caratteristiche peculiari dell'opera di Caproni la necessità di una lettura ininterrotta, non solo entro una stessa raccolta ma nel corpus complessivo di tutte le poesie. Come ogni testo (a partire soprattutto dalla fine degli anni 50) si pone vicino al precedente o a quelli iscritti sotto lo stesso titolo quasi come ripresa, coda, epilogo, plagio o conclusione, cadenza, codicillo (i termini sono tutti rigorosamente caproniani, desunti da titoli di sue poesie, al pari di quelli che seguiranno) così nell'economia generale dell'insieme ogni volume è ipotesi dei successivi, che ne sono corollario, deduzione, appendice, conclusione, controcanto» (Anna Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2014, pp. 7-8).

² Per la cronologia compositiva dei testi rimando all'*Apparato critico* di Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998 (d'ora in avanti OV), pp. 271-272.

– nel fumo della stazione –
d'angolo, in un vagone.

Partivo nell'ora albina
e umida, quando la brina
copriva ancora i binari
a lutto, e straordinari
suonavano gli ululati
degli altri treni, bagnati.

Partivo senza capire
dove mai andassi a finire.
Avevo nel capo nebbia;
nel cuore – verde – una Trebbia.

Il tempo era di prima
che avessi conosciuto Rina.

Scritti da Caproni nel 1952, i versi di *Nebbia*, sebbene risentano dal punto di vista ritmico e tematico del clima compositivo del *Seme del piangere*, non hanno trovato spazio in quella raccolta (che pure riuniva testi degli anni 1950-1958) ma sono stati recuperati soltanto in un secondo momento ed inseriti nella sezione conclusiva del *Congedo*, a creare un ideale ponte tra i lavori della seconda fase poetica dell'autore³. La rima baciata che, secondo l'uso tipico delle poesie per Annina, scandisce l'intero componimento (se anche i primi due versi, all'apparenza privi di riscontro rimico, sono compensati dalla rimalmezzo nebbiose/vaporose, che può essere fatta rientrare nel regolare schema metrico, se non si tiene conto della spezzatura creata dall'*enjambement* – e dunque si considerano i versi un endecasillabo e un quinario, piuttosto che due ottonari) è interrotta, nel distico finale, da un'assonanza destinata negli anni a caricarsi di importanti significati simbolici, visto che gioca sull'equivalenza di Rina/rima, che porterà, nel testo proemiale di *Res amissa*⁴, ad individuare nel nome della moglie l'«intimo battito del proprio ritmo poetico»⁵.

³ Secondo la periodizzazione dell'opera caproniana proposta da Anna Dolfi, che suddivide in tre tempi la produzione poetica dell'autore, includendo nel secondo («contrassegnato da un acuirsi del senso della labilità delle cose, da un rintocco, all'apparenza schermato ma in realtà capillarmente pervasivo dell'assenza») il *Seme del piangere* e il *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (A. Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* cit., p. 85).

⁴ «Santa Rosa da Lima. // Ah rosa sempre in cima / ai miei pensieri... // Mia Rina... // [...] Mia rosa sempre in cima / ai miei pensieri... // Mia rima / sempre in me battente...» (*Per l'onomastico di Rina, battezzata Rosa* [RA], p. 759; le raccolte poetiche di Caproni sono indicate d'ora in avanti con le sigle adottate nell'apparato critico di OV: *Il passaggio D'Enea* [PE]; *Il seme del piangere* [SP]; *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* [CVC]; *Il muro della terra* [MT]; *Il franco cacciatore* [FC]; *Il conte di Kevenhüller* [CK]; *Res amissa* [RA]).

⁵ G. Caproni, *Amore com'è ferito il secolo. Poesie e lettere alla moglie*, a cura di Stefano Verdino, San Cesario di Lecce, Manni, 2006, p. 70.

La situazione descritta è molto vicina a quella proposta in *Ad portam inferi* (composta tra il 1958 e il 1959⁶, dunque successiva a *Nebbia*, dalla quale trae probabilmente ispirazione) con l'arrivo, all'alba, in una desolata e inquietante stazione ferroviaria dove aspettare un treno per una destinazione sconosciuta⁷: comune è l'ambientazione temporale dei due testi, l'«ora albina / e umida» delle fucilazioni e della morte⁸, come ricorrenti sono la nebbia, il vapore, il fumo che, offuscando la vista, confondono la mente⁹; il freddo di una pioggia/brina¹⁰ che lava via il colore (e il calore) dal mondo; l'incessante corsa dei treni, i fischi¹¹ e gli «ululati»¹² (con un implicito rimando ai latrati dei cani e alla connotazione ctonica che questi animali assumono nell'opera di Caproni). Ad un'altra poesia del *Seme*, *Il becolino* (pure posteriore al 1952), rimandano sia i vv. 13-14, simili, nella costruzione e nella rima, ai versi «piangevo senza saper dire / il seme del mio morire»¹³, che conferiscono anche al testo apparentemente più neutro del *Congedo* una spiccata connotazione funebre; sia le «lunghe locomotive nere», che ricordano la tipica imbarcazione di Livorno¹⁴, simbolico feretro che, col lento scivolare, accompagna l'inesorabile viaggio verso la morte¹⁵.

In questo senso *Nebbia* potrebbe essere letta come posposto antefatto alla poesia eponima della raccolta¹⁶ del '65 dove si cela, dietro l'apparenza di «una sem-

⁶ Cfr. l'apparato critico in OV, pp. 1365-1377.

⁷ «Chi avrebbe mai pensato, allora, / di doverla incontrare / un'alba [...] / seduta in quella stazione, / la mano sul tavolino / freddo, ad aspettare / l'ultima coincidenza / per l'ultima destinazione?» (*Ad portam inferi* [SP], p. 204).

⁸ L'alba in Caproni rappresenta il momento tipico della disperazione storica e privata, connesso al ricordo della morte di Olga e delle fucilazioni negli anni di guerra.

⁹ «(Di nebbia / e di vapori è piena / la sala, e vi si sfanno / i treni che vengono e vanno / senza fermarsi) [...] // Invano tenta / di ricordare: non sa / nemmeno lei, non rammenta / se è morto o se ancora è vivo, / e si confonde (la testa / le gira vuota)» (*Ad portam inferi* [SP], pp. 204-205).

¹⁰ Ma i «binari coperti di brina» e l'«alba» erano già presenti in un testo del *Passaggio d'Enea* risalente al 1948: *Su cartolina 4. A Giannino* (PE, p. 166); la brina, del resto, compariva anche negli ultimi due *Lamenti*, abbinata, nell'XI, al rumore di un «buio locomotore» (*Lamento XI*, ivi, p. 125).

¹¹ «(Vagamente la guerra / le torna in mente, e fischiare / a lungo nell'alba sente / un treno militare)» (*Ad portam inferi* [SP], p. 207).

¹² Così soprattutto nei *Lamenti*, dove «un lontanissimo tormento / di cani» (*Lamento IV*, [PE], p. 118) è il cadenzato sottofondo (insieme al «cupo colpo d'un portone / sbattuto») degli *Anni tedeschi*, anni disperati di violenza e morte.

¹³ *Il becolino* (SP, p. 231).

¹⁴ «Un bambino / di nuovo sarebbe corso, / sfuggito di mano, sul Fosso / per mettersi a singhiozzare / (bagnato dal vento di mare) / sul nero becolino / lungo, e sul suo scivolare» (ivi, p. 232).

¹⁵ «Lungo» e «nero» è anche il treno su cui viaggia il padre del poeta diretto a Bari, dove morirà l'anno successivo, in un testo scandito, come *Il becolino*, dallo sbigottimento e dal pianto: «Ahi treno lungo e lento / (nero) fino a Benevento. / Mio padre piangeva sgomento / d'essere così vecchio» (*Treno*, ivi, p. 223).

¹⁶ «Nella loro dichiarata anteriorità, le due perse assolvono qui la funzione di rappresentare una tappa o stazione ancora anteriore del percorso o viaggio illustrato nel libro, dando testimo-

plicissima situazione ferroviaria»¹⁷, un percorso *ad inferos* che nel «fumo / umido del nebbione»¹⁸ trova infine approdo, nell'equivalenza di partenza e arrivo, movimento e stasi, nascita e morte caratterizzante il vuoto universo caproniano. Il testo, che potrebbe contenere una realistica descrizione di quotidiane partenze mattutine, fin dal titolo concentra le principali simbologie dell'autore – la nebbia, il gelo, l'alba, il bianco e il nero del paesaggio circostante, il fischio penetrante delle locomotive, i treni vincolati a «binari / obbliganti»¹⁹ – per mezzo delle quali (anche in questo caso) si trasfigura in viaggio allegorico una concreta esperienza di vita (vi contribuiscono alcune scelte lessicali: l'aggettivo «straordinari» riferito al rumore dei treni o l'espressione «a lutto» per il colore scuro dei binari). In realtà in *Nebbia* i due piani (quello realistico e quello allegorico) si intrecciano e l'angoscia della partenza è riproposta in un contesto domestico: l'uso dell'imperfetto e l'avverbio «sempre» del primo verso denotano una consuetudine giornaliera che poco si addice all'eccezionalità dell'itinerario presentato nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso*²⁰ o in *Ad portam inferi* (due testi in cui non a caso prevale il tempo presente).

Il tema della nebbia, frequente almeno dal *Passaggio d'Enea*, sembra ispirato, secondo quanto confessato dall'autore in un'intervista del 1981²¹, da un breve soggiorno a Casorate Primo²², dove Caproni si era recato per il lavoro di maestro elementare nel 1937; ma qui il clima lombardo è trasposto nel paesaggio ligure, in un periodo precedente all'esperienza pavese e addirittura all'incontro

nianza del lungo presentimento del senso (e del tema) della precarietà e labilità dell'io nella poesia di Caproni degli anni Cinquanta» (Stefano Ghidinelli, *Dove non si può (non) tornare. Architettura della «galleria» del «Congedo»*, in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, a cura di Davide Colussi e Paolo Zublena, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 217).

¹⁷ Italo Calvino, *Nel cielo dei pipistrelli*, in «La Repubblica», 19 dicembre 1980.

¹⁸ *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (CVC, p. 243).

¹⁹ *Le biciclette* (PE, p. 129).

²⁰ Come scrive Adele Dei, in *Nebbia* «l'omaggio all'incontro d'amore [...] sposta indietro il momento del passaggio, lo distacca nel superamento, ne fa una tappa provvisoriamente superata» (Adele Dei, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992, p. 139).

²¹ «Poi, siccome avevo vinto tre concorsi (avevo dato esami a Pavia, Torino e Roma) fui mandato a Casorate Primo, vicino a Pavia (e questo spiega perché nella mia poesia parlo spesso di nebbia). Finché un giorno un amico mi telefonò per consigliarmi di andare a Roma, dove avevo vinto il concorso di prima categoria. Mi convenne partire, portandomi dietro, appunto, il ricordo della nebbia» (G. Caproni, *Se mi lamentassi che poeta sarei?*, in *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014, pp. 181-182).

²² Sul quale è basato anche un racconto, *Il cappuccino*, ambientato in una fredda mattina lombarda dal clima molto simile a quello descritto in *Nebbia*: «Aveva percorso, mentre sorgeva l'alba, tutta la strada che da Milano porta a Binasco, e avendo sudato nel gelo di quell'ora perché le gomme slittavano sull'asfalto velato di nebbia ghiacciata, ora era nel bar per calmare un poco l'anelito. [...] C'era ancora molta nebbia sulla strada, e sebbene il ghiaccio non fosse più così scivoloso, il pedale chiedeva ancora cautela vedendosi a malapena, ai margini della strada, l'inizio della pianura lombarda» (G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, a cura di Adele Dei, con la collaborazione di Michela Baldini, Milano, Garzanti, 2008, pp. 235-237).

con la futura moglie, nel «ricordo ormai trasfigurato delle partenze giovanili per la Val Trebbia all'alba»²³:

È curioso che la brevissima permanenza a Casorate Primo sia stata ispiratrice della vena poetica e letteraria in misura, si direbbe, decisamente superiore ai quindici giorni ricordati dal poeta, forse traccia di un impatto emotivo piuttosto violento per chi, abituato a un ambiente mediterraneo o con esperienza dell'entroterra ligure, si trovava improvvisamente nelle brume autunnali della Valle Padana²⁴.

Di nebbia interiore si tratterà dunque, piuttosto che di un vero elemento paesaggistico, di una confusione mentale²⁵ «connessa allo sgomento e all'incertezza del futuro»²⁶ che rende difficile l'orientamento e la comprensione in un momento di cieca disperazione²⁷, di un «dolore senza conforto»²⁸, quando, morta da poco la prima fidanzata, non era ancora sopraggiunta la figura salvifica di Rina a far ripartire, riattivandole, la vita e la poesia²⁹. Eppure il nome della moglie, «significativamente in rima con i negativi "albina" e "brina", ad essi antidoto»³⁰, è apposto come sigillo in chiusura di una poesia dove nulla lasciava presagire la possibilità di diradare una foschia ormai interiorizzata e assimilata come condizione esistenziale («avevo nel capo nebbia»). Unica spia di un'eventuale apertura, il verde della Trebbia (il fiume che, come la regione attraversata, rima anche in questo caso con l'opposta «nebbia»), colore vivo e brillante che sembra aprire un varco nel grigiore risultante dalla scala cromatica del bianco-nero circo-

²³ A. Dei, *L'orma della parola. Su Giorgio Caproni*, Padova, Esedra, 2016, p. 117.

²⁴ Marcella Bacigalupi, Piero Fossati, *Giorgio Caproni maestro*, introduzione di Luigi Surdich, Genova, Il Melangolo, 2010, p. 61.

²⁵ Si tratta di una metafora ricorrente in Caproni, in poesia come in prosa, dove spesso viene utilizzata in relazione all'età infantile, per sottolineare la difficoltà di comprensione del bambino riguardo ad argomenti che esulano dalla propria esperienza (cfr. in proposito Michela Baldini, *Giorgio Caproni narratore*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 124).

²⁶ Antonio Barbuto, *Giorgio Caproni. Il destino d'Enea*, Roma, Ateneo & Bizzarri, 1980, p. 154.

²⁷ Come è stato osservato da Biancamaria Frabotta: «L'Alta Val Trebbia [...] è lo scenario di un "sofferto tirocinio". Nelle notti passate nella locanda di Riccardin a Rovegno [...] Giorgio conosce il lato oscuro della vita: la solitudine, la fatica, l'angoscia per la morte di Olga, "la giovane creatura che per mio amore qui m'aveva raggiunto". In una parola, la "nebbia" che assedia e confonde la "prima luce" delle sue partenze» (Biancamaria Frabotta, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Roma, Officina, 1993, pp. 22-23).

²⁸ Giorgio Caproni, Carlo Betocchi, *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-1986*, a cura di Daniele Santero, prefazione di Giorgio Ficara, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2007, p. 63.

²⁹ Paralizzate e quasi spente in seguito alla morte di Olga, come confessa Caproni in una lettera inviata a Betocchi il 7 aprile 1937: «Forse tutto il mio mondo era legato a quella che se n'è andata. Forse su lei poggiava tutta la mia certezza. Ora che lei è perita, finita, assente, impossibile mi è dire ciò che provo. Non volevo far più poesie. Volevo perfino uccidere la poesia in me, giacché mi sgomenta il mio eccessivo sentimento» (ivi, p. 64).

³⁰ G. Caproni, *Amore com'è ferito il secolo. Poesie e lettere alla moglie* cit., p. 55.

stanti. Un verde immaginato, «che solo il cuore vede / e cui» – forse – «la mente non crede»³¹, ma tanto basta per innescare la speranza, che solo nell'incontro con Rina avrà piena realizzazione. Il tema della capacità della natura di «scombinare la logica»³² della disperazione stoicamente accettata verrà esplicitato e ampliato nell'*Altro inserto* in prosa del *Franco cacciatore*³³, per poi divenire argomento cardine della breve *plaquette* del 1978, *Erba francese*, dove, nell'occasione di un viaggio a Parigi, Caproni si abbandona ad un'attimale sovrapposizione e duplicazione di tempi, nell'illusione di una possibile sospensione momentanea nell'obbligato *itinerarium ad nibi*³⁴.

Rina e il verde della natura sono equiparati dal poeta per la loro azione salvifica e consolatoria, unici approdi sicuri in mezzo a un mare di nebbia, antidoti alla generale mancanza di senso, diversi eppure intimamente connessi se dall'una dipenderà l'altra, come dirà la prima delle *Galanterie* del *Conte di Kevenhüller*, dedicata non a caso *A Rina* («Senza di te un albero / non sarebbe più un albero. / Nulla senza di te / sarebbe quello che è»³⁵). Eppure forse un altro possibile appiglio nell'«infinito / caos»³⁶ dell'esistenza potrebbe essere suggerito dall'autore, celato in filigrana e comprensibile solo alla luce degli esiti della produzione successiva: la poesia. Se il nome della moglie (quello affettivo usato in famiglia, giacché in realtà il vero nome era Rosa) richiama per assonanza la rima, di cui si farà garante, come abbiamo visto, perfino il riferimento al verde non è privo di allusivi rimandi, dal momento che in *Erba francese*, secondo quanto ha osservato Anna Dolfi, «l'erba potrebbe essere anche il nutrimento letterario di cui è piena la poesia di Caproni, di cui sono intrisi i suoi versi»³⁷. A dimostrare, malgrado tutto, il profondo attaccamento alla vita di un poeta che, nonostante i ripetuti congedi, l'accettazione del buio e del vuoto, nonostante la «disperazione / cal-

³¹ *Foglie* (FC, p. 448).

³² *Altro inserto* (ivi, p. 493).

³³ Vale la pena riportare per intero il testo: «Per quanto tu ragioni, c'è sempre un topo – un fiore – a scombinare la logica. Direi che tutto nel tuo ragionamento è perfetto, se non avessi davanti questo prato di trifoglio. E sarei anche d'accordo con te, se nella mente non mi bruciasse (se non mi bruciasse la mente – con dolcezza) quest'odore di tannino che viene dalla segheria sotto la pioggia: quest'odore di tronchi sbucciati (d'alba e d'alburno), e non ci fosse il fresco delle foglie bagnate come tanti lunghi occhi, e il persistente (ma sempre più sbiadito) blu della notte» (*ibidem*).

³⁴ «A scombinare tutto, a far ripartire la speranza (potremmo dire così) ci sono i colori e gli odori della natura [...]. Da qui parte la reversibilità, tragica della morte, ilare della vita attimalemente restituita» (A. Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* cit., p. 70); ma sull'argomento cfr. l'intero capitolo *'Le cœur bat dans le centre de Paris'. Variazioni su «Erba francese»*, ivi, pp. 69-84.

³⁵ *A Rina* (CK, p. 639); ma interessante in tal senso anche un'altra poesia dedicata alla moglie ed inserita nella postuma *Res Amissa*: «Se il mondo prende colore / e vita, lo devo a te, amore...» (*A Rina, II* [RA], p. 911).

³⁶ *Lamento III* (PE, p. 117).

³⁷ A. Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* cit., p. 76.

ma, senza sgomento»³⁸, non è forse ancora pronto a «*battere la chamade*»³⁹, trovando nella natura, negli affetti, nella letteratura sostegni sufficienti per riscattare dall'irrazionalità; valori a cui improntare l'esistenza e la scrittura.

Per quanto riguarda la tematica di *Nebbia*, sono molte le suggestioni che potrebbero essere derivate dalla lettura del Pascoli, autore che parimenti associa la nebbia all'idea o al presentimento della morte o a improvvise apparizioni di 'anime'. Così per esempio in una poesia dei *Canti di Castelvecchio*⁴⁰, dove si chiede alla nebbia di celare alla vista «cose lontane», «quello ch'è morto», cui si oppongono, vicini, «la siepe / dell'orto», «la mura ch'ha piene le crepe / di valeriane», «i due peschi, i due meli» e «il cipresso», ovvero l'esiguo spazio dell'*hortus* protetto dal verde, presente come unico rifugio e conforto⁴¹. Significativa inoltre, per una possibile influenza, la chiusa, nelle *Myricae*, del *Bacio del morto*, con la nebbia e il remoto fischio di un treno, avvertito dal poeta come oscuro richiamo dell'oltretomba («Né so come un'ombra d'arcano, / tra l'umida nebbia leggiera, / io senta in quel lungo lontano // saluto di vaporiera»⁴²). Daniela Baroncini ha già notato come di matrice pascoliana sia la rima «nebbia»/«trebbia», che subisce, nel passaggio dal *Cuore del cipresso* di *Myricae* alla poesia caproniana, «una variazione singolare»⁴³, dovuta al significato che assume nei due testi il secondo termine, utilizzato come verbo in un caso (nel senso figurato di «picchiare», «battere»), come nome proprio nell'altro («E il tuo cuore? il tuo cuore?... Orrida trebbia / l'acqua i miei vetri, e là ti vedo lungo, / di nebbia nera tra la grigia nebbia»⁴⁴).

2. «I ricordi» fra rimandi e autocitazioni

«Te la ricordi, di', la Gina,
la rossona, quella
sempre in caldo, col neo
sul petto bianco, che quando
veniva ogni mattina
a portar l'acqua (eh! il Corallo
allora non aveva ancora

³⁸ *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (CVC, p. 245).

³⁹ *Dedizione* (MT, p. 283).

⁴⁰ Giovanni Pascoli, *Nebbia*, in *Poesie*, a cura di Ivanos Ciani e Francesca Latini, Torino, UTET, 2002, pp. 586-589.

⁴¹ Evidente la consonanza tematica con *Nebbia* di Giorgio Caproni, dove di nuovo la natura acquisisce funzione consolatoria. Da notare inoltre la comune ambientazione all'alba dei due testi: «Nascondi le cose lontane, / tu nebbia impalpabile e scialba, / tu fumo che ancora rampolli, / sull'alba, / da' lampi notturni e da' crolli / d'aeree frane!» (G. Pascoli, *Nebbia* cit., p. 586).

⁴² G. Pascoli, *Il bacio del morto*, ivi, p. 463.

⁴³ Daniela Baroncini, *Caproni e la poesia del nulla*, Pisa, Pacini, 2002, p. 37.

⁴⁴ G. Pascoli, *Il cuore del cipresso*, in *Poesie* cit., p. 482.

tubazione) lasciava
 tutto quello stordito
 odore?... E Ottorina,
 te la ricordi Ottorina,
 la figlia del fiaschettiere
 di fronte, che tutte le sere
 (pensa! par che abbia preso marito,
 lo “scandalo del Quartiere”)
 su e giù in ciabatte, e senza
 calze, così magrolina
 (sembrava che avesse sempre
 la febbre, tanto le bruciava
 la bocca) si sbaciucchiava
 – su e giù, lì sul marciapiede! –
 col suo bel brigadiere?...
 E Italia, di’, quella polpettona
 d’Italia, te la ricordi
 Italia...»

Ma io i ricordi
 non li amo. E so che il vino
 aizza la memoria, e che
 – lasciato in tavola il mazzo
 ancora non alzato – quei tre
 avrebbero fino all’alba
 (all’alba che di via Palestro
 fa un erebo) senza un perché
 continuato a evocare
 anime... Così come il mare
 fa sempre, col suo divagare
 perpetuo, e sul litorale
 arena le sue meduse
 vuote – le sue disfatte
 alghe bianche e deluse.

Scostai la sedia. M’alzai.
 Schiacciai nel portacenere
 la sigaretta, e solo
 (nemmeno salutai)
 uscii all’aperto. Il freddo
 pungeva. Mille giri
 di silenzio faceva
 la ruota del guardiano
 notturno – la sua bicicletta.

Svoltai l’angolo. In fretta
 scantonai nel cortile.

Ahi l'uomo – fischiettai –
 l'uomo che di notte, solo,
nel gelido dicembre,
 spinge il cancello e – solo –
 rientra nei suoi sospiri...

Legata alla poesia che la precede (*Scalo dei fiorentini*⁴⁵) da un fitto gioco di parallelismi e opposizioni, *I ricordi* rappresenta, all'interno del *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, il secondo atto del dittico memoriale dedicato a Livorno. Terminata con lo scacco dell'assenza l'esperienza onirico-surreale vissuta nel testo antecedente, adesso, in un contesto ben più realistico (che potrebbe essere quello di un'esperienza biografica), viene ceduto ad un personaggio secondario il compito di «evocare / anime», in un lungo discorso (protratto per quasi la metà dell'intero componimento, 25 vv. su 55) in cui si alternano nomi e storie di ragazze della comune infanzia prebellica. L'ambientazione è quella del solito bar, o della solita osteria⁴⁶, dove, davanti a un bicchiere di vino, ricordare gli anni passati costituisce uno dei passatempi preferiti degli avventori, inebriati dall'alcool⁴⁷ e dal tepore accogliente della stanza. Ma alle chiacchiere allegre dei tre compagni di gioco si oppone il silenzio del protagonista, chiuso in mute riflessioni che lo estraniano al punto da rendere insopportabile la permanenza nel locale, poiché, al contrario degli altri, «percepisce gli spettri e il loro ambiguo affollamento»⁴⁸. Il colorito elenco di aneddoti relativi alla vita quotidiana della Livorno di un tempo viene bruscamente interrotto dal salto del verso a gradino e dall'avversativa, con cui passa in primo piano il senso di malessere di chi, non amando i ricordi (o piuttosto prediligendo un diverso rapporto, più intimo, col passato), patisce come un'aggressione l'assalto della schiera evocata «senza un perché». La situazione subisce un totale ribaltamento rispetto a quanto avveniva nel testo precedente, come è stato osservato da Stefano Ghidinelli:

⁴⁵ Il legame tra le due poesie è rivelato, oltre che dalla comune ambientazione livornese, dalle date di composizione segnalate dall'autore nella *Nota* al volume («*Scalo*, 8 luglio 1963; *I ricordi*, 9 luglio 1963» [CVC, p. 271]), distanti un solo giorno, testimonianza della genesi comune dei testi.

⁴⁶ «L'osteria, il luogo della socialità e dell'incontro, ma anche del riposo e della meditazione, è, come noto, frequentissimo in Caproni. Di solito si tratta di uno spazio povero e periferico, magari squallido e vagamente malfamato, dove la gente va e viene, beve, aspetta, si incontra, parla. Un luogo esemplare, prototipico, per certi versi onirico» (A. Dei, *L'orma della parola. Su Giorgio Caproni* cit., p. 130). Il bar nell'opera caproniana assume spesso i caratteri di un «luogo-soglia che, per quanto esplicitamente connotato e identificato anche topograficamente, diventa uno spazio esistenziale pronto all'interscambio tra il Qui e l'Altrove» (M. Baldini, *Giorgio Caproni narratore* cit., p. 260).

⁴⁷ Fondamentale il potere evocativo del vino, sempre associato all'idea della compagnia conviviale, magari per sottolinearne la mancanza divenuta incolmabile, come nella quartina *Il bicchiere*: «... l'uomo che nel buio è solo / a bere: che non ha / nessuno, nell'oscurità, / cui accostare il bicchiere...» (CVC, p. 249).

⁴⁸ A. Dei, *Giorgio Caproni* cit., p. 136.

Entrambi gli «io» narrati si trovano (in modo diverso) di fronte a una folla di anime evocate (di *asparizioni* di personaggi del passato, si potrebbe dire). La differenza è che in *Scalo* è il soggetto a tendere verso di loro – a visitarli nella loro città, fissarli da lontano, chiamarli (urlando, piangendo, restando solo a bere): senza però esserne riconosciuto, anzi, essendone rifiutato, escluso, espunto. In *I ricordi*, specularmente, sono gli altri (i tre amici evocanti, le figure femminili evocate) ad appellare/aggredire l'io, il quale qui rifiuta l'incontro, fugge, scanton⁴⁹.

Nessuna illusoria presenza può popolare la fantasia del protagonista dopo l'esperienza dello *Scalo*, che ha sottratto attrattiva al passato con la rivelazione del suo non essere altro che «acqua / e acqua sfatta»⁵⁰, melmosa sostanza incolore da cui è vano sperare un ritorno⁵¹. Di nuovo l'elemento acqueo è chiamato in causa, in una similitudine che mette a confronto l'inesorabile trascorrere dei giorni col moto inarrestabile delle onde, che lasciano sul litorale «meduse / vuote» e «disfatte / alghe», scarti residui non più lambiti dal mare, destinati ad essiccarsi al sole (ancora una volta il bianco per indicare, con la perdita del colore, la perdita della vita). Una separazione insanabile si crea fra ciò che rimane dentro e ciò che è espulso, abbandonato fuori dal mare-tempo: questa la consapevolezza raggiunta, la causa della deliberata rimozione del ricordo consolatorio.

L'insistenza con cui viene imposto il recupero memoriale (nella forma della ripetuta domanda «te la ricordi [...]?»)⁵² provoca la chiusura del protagonista in se stesso, inibendo il dialogo perché fuori luogo sarebbe spiegare l'inutilità e addirittura il rischio di una svagata rievocazione⁵² dettata dal vino⁵³. Le figure femminili elencate alla rinfusa nel monologo iniziale vengono deformate con

⁴⁹ S. Ghidinelli, *Dove non si può (non) tornare. Architettura della «galleria» del «Congedo»* cit., pp. 215-216.

⁵⁰ *Scalo dei fiorentini* (CVC, p. 260).

⁵¹ Il punto di vista del personaggio principale è lo stesso dell'autore, che più volte ha avuto modo di dichiarare il rifiuto della nostalgia per un passato irrecuperabile: «Non provo nessun rimpianto per il passato, che per me resta sempre inimmaginabile, mancandoci il clima fisico capace di farcelo sentire e quindi apprezzare o meno nella sua interezza. Ciascuno rimane confitto nell'epoca che ha avuto in sorte di vivere» (G. Caproni, *Il fine ultimo del poeta è solo quello di far poesia, in Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990* cit., p. 129).

⁵² Del resto, come ha scritto Vittorio Coletti, «nessun insegnamento può venire dal passato, nessun rimedio dalla conoscenza dell'avvenuto, del vissuto; arriva solo il morso della colpa per essere stati e per aver dimenticato, se non anche il fastidio per chi chiede lo sgradevole e dolente impegno della carità del ricordo» (Vittorio Coletti, *L'avventura triste della conoscenza, in Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure* cit., p. 31).

⁵³ «Quel bicchiere di vino necessario perché i morti esistano e parlino ancora, in un mondo popolato soltanto dalla loro inesistenza. Nel regno dei morti il vino-sangue è necessario come mezzo di ancora apparire, di ridiventare visibili: è il viatico per la precaria esistenza nel locale di transito, pieno di confusione e di rumore come la vita raccontata da un idiota, e in esso davvero nessun richiamo, nessun discorso, nessuna conversazione sono possibili» (Giorgio Barberi Squarrotti, *Poesia e teologia: l'ultimo Caproni, in Genova a Giorgio Caproni*, a cura di Giorgio Devoto e Stefano Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1982, p. 138).

l'amplificazione solitamente riservata a personaggi mitici, e i loro piccoli gesti o atteggiamenti quotidiani acquisiscono nelle parole di chi è intento a bere e a giocare a carte un'importanza ridicola (un matrimonio che diventa uno scandalo per un "Quartiere" intero, il tono esclamativo con cui l'uditorio è informato del luogo dei giovanili amori consumati «su e giù, lì sul marciapiede!»), considerato che ormai Gina, Ottorina, Italia, sono nomi «vuoti»⁵⁴ al pari di quelli urlati senza ricevere risposta in *Scalo dei fiorentini*. L'abbondanza di particolari copre l'azione corrosiva del tempo, è un rito scaramantico per scongiurare la paura dell'oblio già operante in profondità: così può diventare «polpettona» la moglie del bestemmiatore Pilade Bagni, «bellissima e contegnosissima»⁵⁵ «signora [...] in vesti ottocentesche»⁵⁶; mentre il padre di Ottorina forse non era un «fiaschettiere» ma un carbonaio⁵⁷ ed il neo *della* Gina (con il nome femminile preceduto dall'articolo, secondo l'uso toscano) non si trovava sul petto ma «sulla gola»⁵⁸. La commemorazione, accompagnata da commenti ora nostalgici ora enfatici⁵⁹, indugia sui corpi (il «petto bianco», la bocca ardente), sull'abbigliamento (le ciabatte indossate senza calze), su dettagli realistici, riproponendo immagini già tipiche del *Seme del piangere*⁶⁰, come la scia di profumo lasciata dal passaggio delle ragazze⁶¹, degradate ora dall'ironia e dalla morbosità con cui vengono presentate, lontane dalla grazia leggera e riverente che aveva tratteggiato la casta sensualità della madre-fidanzata.

La repentina uscita nel freddo notturno segna una frattura tra interno ed esterno, fra i tre compagni che rimangono seduti e il protagonista che si allontana senza rompere il silenzio nemmeno per un saluto, fuggendo in fretta e in solitudine, una solitudine destinata a breve a divenire irreversibile, oltrepassa-

⁵⁴ *Scalo dei fiorentini* (CVC, p. 260).

⁵⁵ Così viene descritta da Caproni in *Ciao, Stella del Mare* (G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990* cit., p. 353).

⁵⁶ «Italia Bagni, nata Caproni, bellissima signora ch'io ricordo ancora in vesti ottocentesche, e "polpettona" soltanto sulla bocca dei tre giocatori», come tiene a precisare l'autore nella *Nota* al volume (CVC, p. 271).

⁵⁷ Cfr. il commento di Zuliani in OV, p. 1525.

⁵⁸ Secondo una precedente stesura riportata in OV, p. 1527.

⁵⁹ Affidati, come di consueto in Caproni, alle parentesi, che in questo contesto divengono il «luogo in cui il ricordo reagisce con il dato presente, o ridiventa istante per l'accensione dei sensi che materializzano l'esperienza» (Niccolò Scaffai, *Una costante di Caproni: l'«uso (in un certo modo) della parentesi»*, in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure* cit., 2014, p. 125).

⁶⁰ Come lo «scandalo», in quella raccolta provocato dall'intraprendenza di Annina, prima donna ciclista di Livorno (*Scandalo* [SP], p. 202).

⁶¹ Si veda a tal proposito *L'uscita mattutina*, dove viene descritta Annina mentre «usciva via / lasciando nel buio una scia / di cipria, che non finiva» (ivi, p. 192); oppure *Né ombra né sospetto*, quando «stringendosi nello scialletto / scarlatto, ventilata / passava odorando di mare / nel fresco suo sgognellare» (ivi, p. 193). Ma potremmo citare anche *Quando passava* («Livorno, quando lei passava, / d'aria e di barche odorava» [ivi, p. 195]), *Barbaglio* («Annina Elettra e Ada / profumano la strada» [ivi, p. 200]), mentre molti sono i testi della raccolta che fanno riferimento all'odore della stanza o della camicetta della madre ragazza.

to il cancello del cortile. In una spettrale via Palestro che di reale mantiene solamente il nome⁶², il riferimento all'erebo, connesso al momento topico dell'alba, è giustificato dalle anime la cui evocata presenza riempie strade e piazze della città, ma è anche presentimento della meta prossima del protagonista⁶³. Il termine 'pagano' (non poteva essere altrimenti nella «peggiore via di Livorno, dal punto di vista della religione»⁶⁴) azzera le probabilità di un futuro ricongiungimento per mancanza di fede, confinando i morti in uno spazio inattuabile, nel buio dell'assenza, nel nulla: cercare di richiamarli in vita, di rendere loro concretezza è impossibile, ma è anche una colpa, distoglie dalla «disperazione / calma, senza sgomento»⁶⁵, come sa chi è reduce del tentativo illusorio concluso nella paura e nel pianto sul Voltone⁶⁶.

Il guardiano preposto all'osservanza del divieto di ingerenza fra aldiqua e alidilà è figura assimilabile al carabiniere di *Scalo dei fiorentini*, per la comune funzione di sorveglianza confinaria. Il suono prodotto dalle ruote della sua bicicletta, amplificato nel silenzio della notte, non è «uno svariato, / tenue ronzio di raggi e gomme»⁶⁷, ma un rumore insopportabile per chi sa di essere stato complice di un'infrazione; è un suono lieve e cadenzato, un penetrante sottofondo che nella ripetitività ossessiva (resa dall'iperbole «mille giri») annuncia l'avvicinarsi della dogana oltre la quale si estende «l'altra terra»⁶⁸ ancora per poco interdotta.

La fretta improvvisa del protagonista, dettata dal senso di colpa, è fuga dalle anime di Ottorina, Gina, Italia, ricordate senza attenzione né riguardo, senza il rispetto dovuto ai morti; è fuga per la consapevolezza di aver preso parte alla proibita, imprudente, evocazione; ma anche precipitoso allontanamento dal confine sentito nel suo avvicinarsi. L'estraneazione della solitudine e del silenzio, isolando dai vivi, accomuna già ai morti, e favorisce con questi «contatti diversi, non comunicabili a un tavolo d'osteria»⁶⁹, giustificando la rimozione del pas-

⁶² «Via Palestro è (o era) una delle vie più popolari dove ho abitato fino al '22, prima di partire per Genova» precisa l'autore nella *Nota al Seme del piangere* (ivi, p. 235).

⁶³ Ha osservato Luca Zuliani che in effetti la «solitudine notturna» in cui usa rappresentarsi il poeta «può trasformarsi in una sorta di discesa agli inferi» (L. Zuliani, *Il tremito nel vetro: temi, stile e metrica in Giorgio Caproni*, Padova, Cleup, 2009, p. 13).

⁶⁴ Così viene ricordata dal poeta in un'intervista: «Era la peggiore via di Livorno, dal punto di vista della religione. Gli uomini erano quasi tutti anarchici, massoni, bestemmiatori di Dio. Non c'era solo Pilade Bagni che teneva banco di blasfemia e che per questo faceva tanto soffrire sua moglie, che era una Caproni. In quella via il Padreterno aveva concentrato i suoi figli più rognosi, che si ricordavano di Lui solo quando sentivano il bisogno di scaricare la propria rabbia contro la società, anzi contro la vita in generale» (G. Caproni, *Non esiste ma nella disperazione l'ho sempre cercato*, in *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990* cit., p. 235).

⁶⁵ *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (CVC, p. 245).

⁶⁶ Cfr. il testo di *Scalo dei fiorentini* (ivi, pp. 259-261).

⁶⁷ *Le biciclette* (PE, p. 127).

⁶⁸ *L'ultimo borgo* (FC, p. 437).

⁶⁹ A. Dei, *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, p. 86.

sato («ma io i ricordi / non li amo»), che non troverà posto nel «bagaglio»⁷⁰ per l'aldilà⁷¹. Inutile il tentativo di elusione, poiché a nulla «vale temere il nemico / fuori, quand'è già dentro»⁷²: la corsa del protagonista potrà avere termine solamente oltre il cancello, «la porta senza sentinella»⁷³ che permette il passaggio in un'unica direzione.

Con la ripresa della quartina iniziale del *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*, il testo si rivela un lungo *flashback* ambientato nella medesima «notte d'un gelido 17 dicembre» in cui, in apertura della raccolta, era stato attraversato il varco, motivo e conseguenza dei successivi congedi⁷⁴. *I ricordi* costituisce il preludio, determina il contesto in cui ha avuto inizio il progressivo isolamento dell'autore-protagonista⁷⁵ (condizione comune a tutti i successivi-precedenti *mézigues*), prima temuto poi accettato nei toni dissacranti della canzonetta, che sancisce la rassegnazione, la condizione di esiliato, pur nella tragicità del passaggio (poiché «dietro il cancello»⁷⁶ probabilmente non c'è nulla, come suggerirà *Falsa indicazione nel Muro della terra*). Ma potrebbe trattarsi anche di un riconoscimento *a posteriori* con l'«uomo solo»⁷⁷ con cui prendeva avvio il processo di identificazione-estranimento che aveva portato il poeta nei testi precedenti a parlare in terza persona o a cedere la voce ad altri.

⁷⁰ G. Caproni, *Il fagottino*, in *La valigia delle Indie e altre prose*, a cura di Adele Dei, Pistoia, Via del Vento, 1998 p. 23. Per un approfondimento sul tema del bagaglio per l'aldilà (cui Caproni avrebbe voluto dedicare un intero poemetto, intitolato *La valigia*) cfr. il commento di Zuliani al *Congedo del viaggiatore cerimonioso* in OV, pp. 1499-1506.

⁷¹ Segnaliamo quanto scritto a tal proposito da Vittorio Coletti, secondo il quale nella poesia di Caproni «non c'è nessuna nostalgia per ciò che è stato perduto, solo lo sgomento della perdita, da consumare in fredda solitudine. Il ricordo è un dato comunitario, condiviso, perlomeno nella comunità familiare, che Caproni rifiuta. Per questo il passato è sempre l'abbandonato» (V. Coletti, *L'avventura triste della conoscenza* cit., p. 31).

⁷² *Il fischio (parla il guardacaccia)* (CVC, p. 252).

⁷³ *Deduzione* (CK, p. 608).

⁷⁴ «... l'uomo che di notte, solo, / nel "gelido dicembre", / spinge il cancello e rientra / – solo – nei suoi sospiri...» (*In una notte d'un gelido 17 dicembre* [CVC], p. 241).

⁷⁵ Parlando dei *Ricordi* e del rapporto fra questa poesia e la quartina d'apertura, Ghidinelli osserva che «più che limitarsi a riprenderla, qui Caproni reinserisce quella tessera testuale all'interno della scena cui propriamente appartiene; ri-connettendola alla trama di eventi e relazioni che ne rappresentano il contesto e lo sfondo (almeno sul piano delle vicende rappresentate, nella finzione poetica). In quest'ottica, allora, sarebbe proprio la quartina iniziale a rivelarsi come una sorta di anticipazione ellittica e de-contestualizzata della battuta pronunciata dal poeta personaggio nel finale della canzonetta. Occultato fino a questo punto, il nesso di inclusione propriamente narrativa non può che agire retrospettivamente su quanto già letto» (S. Ghidinelli, *Dove non si può (non) tornare. Architettura della «galleria» del «Congedo»* cit., p. 207).

⁷⁶ «“Confine”, diceva il cartello. / Cercai la dogana. Non c'era. / Non vidi, dietro il cancello, / ombra di terra straniera» (*Falsa indicazione* [MT], p. 281).

⁷⁷ Secondo l'interpretazione proposta da Adele Dei: «Il protagonista [...], per darsi un tono, fischietta come un ritornello i versi di *In una notte...*, ossia, pur minimizzando, si riconosce nell'«uomo solo», che ha più amici di là che di qua, e nel suo percorso ormai senza compagni» (A. Dei, *Giorgio Caproni* cit., p. 136).

Quanto ai riferimenti possibili, importanti quelli a Montale, la cui influenza è stata ampiamente messa in luce da Roberto Orlando⁷⁸, che ha individuato nel *Mottetto Ti libero la fronte dai ghiaccioli* un importante precedente per l'uso del verbo «scantonare»⁷⁹, e la comunanza di immagini tra la similitudine dei *Ricordi* e quella di *Antico, sono ubriacato dalla voce*, entrambe col *mare* come termine di paragone.

Ma per l'accostamento tra lo scorrere del tempo e il moto «perpetuo» delle correnti potrebbero avere giocato un qualche ruolo anche i vv. 12-13 del testo sbarbariano *A volte sulla sponda della via*: «Le generazioni passan come / onde di fiume...»⁸⁰.

⁷⁸ Il quale rimanda anche ad una prosa di Adriano Grande, *Bolle d'aria* (Adriano Grande, *La tomba verde e Avventure. Liriche e prose 1916-1929*, prefazione di Sergio Solmi, Milano, Mondadori, 1966, pp. 202-204), per il riferimento alle «meduse» (cfr. in proposito Roberto Orlando, *La vita contraria. Sul Novecento di Giorgio Caproni*, Lecce, Pensa MultiMedia, 1998, pp. 67-69).

⁷⁹ Cfr. «E l'altre ombre che scantonano / nel vicolo non sanno che sei qui».

⁸⁰ Da *Pianissimo*.

LA «TAUTOUSIA» DELLA PAROLA¹

Luigi Ferri

La nostra indagine sulla poetica caproniana del linguaggio prende le mosse dalle suggestioni ermeneutiche di un singolo componimento, intitolato *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione*, parte della raccolta *Il Conte di Kevenhüller*². Si tratta di una poesia emblematica, poiché in ombra alla sua apparente semplicità di immagini e di vocaboli nasconde una profonda e complessa speculazione poetica e filosofica, condotta con tanta più maestria quanto più velata sotto la piana naturalezza descrittiva del paesaggio notturno. Anche per questo la lirica è fra le più rappresentative di quella poetica del linguaggio che percorre l'opera dell'ultimo Caproni, superando in perfezione testi più celebri e scoperti, quali ad esempio *Le parole* o *L'ónoma*, in cui l'autore dichiara apertamente gli estremi del suo pensiero. Qui dunque ha luogo la segreta attuazione di quelle stesse idee, la loro 'messa in poesia', con pieno dissolvimento di ogni estrinseco programma enunciativo³.

¹ Queste pagine, presentate in occasione dell'incontro *Per Giorgio Caproni*, organizzato da Anna Dolfi a Firenze il 28 ottobre 2015 (con interventi di Anna Dolfi, Sandro Bernardi, Michela Baldini, Lorenzo Peri, Melissa Rota, Carolina Gepponi, a seguito della proiezione del film di Giuseppe Bertolucci *Il congedo del viaggiatore cerimonioso* [1991] e della presentazione di due volumi caproniani [*Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014; *Tre antologie radiofoniche. I sentieri della poesia, Viaggio poetico in Italia, I poeti e il Natale*, a cura di Carolina Gepponi, Roma, Accademia dei Lincei-Bardi Edizioni, 2015] e del libro di Anna Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* [Genova, San Marco dei Giustiniani, 2014]), pubblicate su «Oblivio – Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-Novecentesca», V, 20, 2015, pp. 37-45, si ripropongono adesso, per la nuova occasione caproniana rappresentata dal *Seminario Giorgio Caproni*, riviste nel testo e aggiornate nella bibliografia.

² Giorgio Caproni, *Il Conte di Kevenhüller*, Milano, Garzanti 1986, ora in *Opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia di Adele Dei, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998 (d'ora in poi OV). Per una disamina opera per opera della produzione caproniana, cfr. Adele Dei, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992; per una ricognizione generale nella raccolta e nei componimenti del *Conte*, cfr. *ivi*, pp. 220-245.

³ È proprio in una poesia del tutto trasparente, almeno sul piano della comprensibilità immediata dei versi che la compongono, che Caproni riesce a nascondere le tracce di quel cammino sotterraneo, poetico e teoretico, che il suo pensiero va sottilmente compiendo. In effetti, questa

Di un luogo preciso, descritto per enumerazione è una poesia enigmatica, che tende al notturno e al silenzio; anche per questo non è fuorviante immaginare il suo significato come una suggestione di senso custodita dall'ombra, non immediatamente fruibile senza la disponibilità di chi legge a perdersi nella fioca luminosità dei suoi versi. Quello che dunque affiora dalla lirica deve essere considerato alla stregua di una visione della sera, come una di quelle immagini viste al crepuscolo, e, per questo, *non finite di vedere*, proprio a causa del venir meno delle luci e delle parole stesse. L'atmosfera serale che avvolge il componimento – e dunque, forse, anche la sua interpretazione – non è un fattore di secondaria importanza: la poesia apre infatti la sezione del *Conte* intitolata mozartianamente *Abendempfindung*, il sentimento della sera⁴.

La vicenda rappresentata nella lirica si svolge all'imbrunire. Anzi, via via che si prosegue nella lettura il clima si fa sempre più notturno: «la sera si fa sempre più sera / e più montana»⁵. Il testo tratteggia i contorni di un ambiente, descrive un luogo; ma allo stesso tempo, nella strofa conclusiva è adombrato un pro-

lirica non presenta alcuna particolare complessità sintattica, terminologica o stilistica, tipica ad esempio del *trobar clus* ermetico; tuttavia, proprio questa apparente trasparenza costituisce forse la più efficace custodia della poesia. A questo riguardo, risulta esemplificativo il verso di un altro poeta, Piero Bigongiari, che nella lirica *Una tomba per l'amore ucciso* si domanda: «Chi ha nascosto qualcosa nell'evidenza?» (Piero Bigongiari, *Dove finiscono le tracce*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 195). Sulla radice filosofica di questa e di altre modalità ri-relative nell'orizzonte significativo del linguaggio è qui opportuno rimandare a Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività* [1982], Torino, Einaudi, 2008. Per uno studio stilistico e semantico del linguaggio poetico caproniano, anche in relazione all'influenza esercitata sulle prime opere dal dettame ermetico cfr. Margherita Quaglinò, *L'immagine significante*: metafore di Giorgio Caproni, in *Nove Novecento. Studi sul linguaggio poetico*, a cura di Marinella Pregliasco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007. Per quanto riguarda la caratteristica oscurità grammaticale dello stile ermetico, cfr. l'ormai classico studio di Pier Vincenzo Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, che tuttavia mostra i suoi limiti nel tentativo di circoscrivere il fenomeno dell'ermetismo (e della sua oscurità) a una serie di fenomeni morfo-sintattici, quando invece più opportuno sarebbe rivolgersi alla densità degli aspetti cognitivi, per i quali cfr. Alberto Casadei, *L'ermetismo e le poetiche dell'oscurità*, in *L'ermetismo e Firenze. Critici, traduttori, maestri, modelli*, vol. 1, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 73-81. Per una recente critica del lavoro mengaldiano si veda lo sviluppo in chiave semantica del linguaggio simbolico generazionale di Anna Dolfi, *Per una grammatica e semantica dell'immaginario*, in «Rivista di letteratura italiana», a cura di Paola Baioni e Giorgio Baroni, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, XXXII, 2014, 3.

⁴ *Abendempfindung* è anche il titolo di un componimento interno alla sezione. Su questo termine Caproni, in un appunto preparatorio ora leggibile in OV, p. 1651, annota: «*Abendempfindung* (pressappoco "Impressioni della sera") è il titolo (ovvio ricordarlo) di un Lied di Mozart su versi di J. H. Campe (K 523 – 1787), ma naturalmente il riferimento non va oltre tale indicazione». L'appunto «il riferimento non va oltre tale indicazione», poi rimosso dalla nota a fine volume de *Il Conte di Kevenhüller* – di cui queste parole costituivano un abbozzo preparatorio – sembrerebbe suggerire un'originaria assenza di nessi fra la poesia e l'omonimo Lied mozartiano. L'interesse di Caproni apparirebbe dunque legato alle potenzialità (evocative, semantiche e indirettamente musicali) insite nel vocabolo prescelto, come dimostrerebbe una seconda annotazione preparatoria: «Abend sera. Empfindung sen[s]a[z].[ione] sent.[imento] senso [...]» (ivi, p. 1652).

⁵ *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione*, vv. 23-24.

blema più ampio, di filosofia del linguaggio, ricorrente nell'ultimo Caproni e in particolar modo nel *Conte di Kevenhüller*. Anche per questo è determinante considerare che la lirica trae spunto da un testo filosofico dell'amico Giorgio Agamben; e a lui, infatti, è dedicata.

DI UN LUOGO PRECISO
DESCRITTO PER ENUMERAZIONE

a Giorgio Agamben

È l'imbrunire...

Gli alberi sono brulli...

I due che senza volto segano
legna, presso la carbonaia...

La Trebbia...

La sua ghiaia
rossosoriana...

Lontana
e anneggiata di viola,
la cima già emiliana
del Lésima...

Il clima
è aspro...

D'in alto
– a piombo – i due costoni
sull'acqua scabra...

L'asfalto
d'un cielo che opprime – chiuso –
la statale.

Passa
– deserta – l'ultima
(faticosa) corriera...

La sera si fa sempre più sera
e più montana...

È forse

in questa geografia precisa
 e infrequentata (in questa
 gola incerta, offuscata
 di fumo) la prova
 unica – evanescente –
 di consistenza?...

È già notte...

Nessuno in vista...

Nessuno

che parli...

Nell'ora
 spenta, non una sola
 sillaba...

Il luogo
 è salvo dal fruscio
 della bestia in fuga, che sempre
 – è detto – è nella parola.

Nella nota esplicativa alla lirica Caproni rivela che l'ultima strofa è intimamente connessa allo scritto di Agamben intitolato *La fine del pensiero* – scritto a sua volta dedicato dal filosofo a Caproni, e attualmente contenuto nel libro *Il linguaggio e la morte*⁶. In effetti, la strofa caproniana riporta alcuni sintagmi tratti da un passo specifico, e dal cui confronto è possibile rintracciare con esattezza la chiave di lettura. Agamben infatti scrive: «La *bestia in fuga*, che ci pare di sentir *frusciare* via nelle *parole*, è – *ci è stato detto* – la nostra voce»⁷. Nell'ultima strofa Caproni riutilizza quasi tutti i termini del passo:

Il luogo
 è salvo dal *fruscio*
 della *bestia in fuga*, che sempre
 – è detto – è nella *parola*⁸.

⁶ Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte* cit., pp. 137-139. Nella nota del poeta a fine raccolta si legge: «Per una miglior comprensione dell'ultima strofa, si veda di Giorgio Agamben, *La fine del pensiero* [...] oggi leggibile in *Foné – la voce e la traccia*, a cura di Stefano Mecatti, pp. 80-81, Editrice La casa Usher, Firenze 1985. Si tratta di un mirabile testo da me udito la prima volta durante una lettura fiorentina che ne fece l'Autore stesso, la sera del 19 gennaio 1983» (OV, p. 702).

⁷ Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte* cit., p. 138 (il corsivo è mio, in corrispondenza dei sintagmi recuperati dal poeta).

⁸ *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione*, vv. 39-42 (il corsivo è mio).

Il poeta tace su di un solo sintagma, a cui però fa implicitamente riferimento: ovvero «la nostra voce». E proprio questa è la chiave di lettura: infatti, se «Il luogo / è salvo dal fruscio / della bestia in fuga, che sempre / – è detto – è nella parola», ciò vuol dire che il luogo è salvo dal fruscio della «nostra voce», della *voce umana*; il luogo è salvo, cioè, da ogni traccia di linguaggio. In altre parole il luogo è deserto, silenzioso. Ecco: la strofa finale ci parla del silenzio. Grazie al confronto col testo di Agamben lo si può determinare facilmente, e del resto il poeta ci indirizza a chiare lettere verso questa lettura.

È emblematico che una strofa la cui chiave interpretativa è «voce» – e che si conclude proprio con il vocabolo «parola» – alluda in realtà all'elemento opposto a entrambi, cioè al *silenzio*. A ben vedere, anche i versi precedenti confermano questa reticenza a nominare il silenzio: infatti si dice «Nessuno / che parli... // Nell'ora / spenta, non una sola / sillaba...»⁹. Si insiste sulla nominazione, ma contemporanea negazione, di dati linguistici e sonori: «nessuno che parli», «non una sola sillaba», «salvo dal fruscio che [...] è nella parola». Il silenzio non mai direttamente nominato, e resta, per così dire, nel silenzio. In questa reticenza alla nominazione trapela il sentore delle teorie linguistiche elaborate in quegli anni da Caproni, e confermate da diversi testi anche di raccolte precedenti, dov'è detto che le parole «dissolvono l'oggetto»¹⁰. Non è dunque casuale questo adombrare il silenzio *tacendolo*: il silenzio viene solo implicitamente evocato attraverso la negazione di termini acustici quali 'sillaba' e 'parola', e questo forse è il solo modo che il poeta ha di conservarlo. Tuttavia, a lasciare ancora perplessi è il motivo per cui, alla descrizione di un ambiente e di un paesaggio montano, si debbano legare questi richiami di teoria del linguaggio. Cosa accomuna – e rende anzi necessario – l'accostamento di una prima parte di poesia, puramente descrittiva, a una seconda, più sottilmente filosofica?

A questo punto risulta determinante concentrarsi sul titolo del componimento: *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione*. Il titolo dice con assoluta chiarezza che la rappresentazione non si svolge in un ambiente generico, ma in «un luogo preciso»; è dunque più che legittimo e ricco di senso domandarsi 'dov'è che siamo'. Anche in questo caso, leggendo con attenzione la poesia, è possibile trovare tutti gli elementi necessari per dire con esattezza 'il dove'. Si compie quella che in topografia è chiamata una triangolazione cartografica: dato l'azimut di tre riferimenti è possibile, sulla mappa, intersecare in un solo punto tre linee rette: quel punto è il luogo dove si trova colui che osserva. E Caproni è molto preciso: al v. 5 è infatti nominato il fiume Trebbia; ai vv. 8-11 il monte Lésima, la cima in lontananza «già emiliana»; al v. 19 è nominata una statale, chiaramente la statale 45.

⁹ Ivi, vv. 33-38.

¹⁰ Cfr. *Le parole*: «Le parole. Già. / Dissolvono l'oggetto» (da *Il franco cacciatore*, in OV, vv. 1-2, p. 460).

Dov'è che siamo? Intanto, sicuramente, in Val Trebbia. Ma dov'è che fiume, statale e monte sono compresenti, cioè visibili tutti insieme da un unico punto? Forse, dall'enumerazione, potrebbe emergere davvero un luogo preciso, anzi: un *loco*. Il luogo preciso indicato dal testo – e anche questo mai nominato – sembra proprio essere una zona boschiva appartenente a Loco di Rovegno, il paese dove Caproni ha vissuto gli anni partigiani, e dove in seguito ha ambientato diversi racconti incentrati su quell'esperienza¹¹; il luogo dove ha iniziato la sua carriera di maestro elementare e dove, ogni anno, sarebbe poi tornato per le vacanze estive. Ancora una volta Caproni sfugge a una puntuale nomina, tanto che i due protagonisti della poesia, Loco e il silenzio, restano entrambi innominati.

Per comprendere meglio le motivazioni di questa scelta è necessario ricordare qual era la concezione del linguaggio di Giorgio Caproni. In alcune interviste, ora contenute nel volume *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti*, proprio a proposito del linguaggio Caproni dichiara: «ho provato sempre diffidenza verso la parola. Mentre gli ermetici [...] avevano il culto della parola, io ho sempre visto nella parola [...] la vanificazione della cosa nominata»¹². E ancora:

Io alla parola do un valore, in un certo senso negativo. La parola limita; la parola per lo meno, e in questo sono d'accordo con Pessoa, è una mistificazione, una *simulazione della realtà*, se la realtà esiste, in quanto la parola è un oggetto a sé, e voler conoscere, come tanti pretendono, un oggetto attraverso la parola, è come voler conoscere un oggetto attraverso un altro oggetto¹³.

Dunque la parola, per il poeta, è una realtà autonoma, che non possiede mai l'essenza di ciò che nomina. Michela Baldini, nel suo *Giorgio Caproni narratore* commenta: «Per Caproni l'atto di parola non può assumere valore conoscitivo, in quanto non ha legami con l'oggetto che indica. È questo il punto su cui si innesca la riflessione circa la negazione del valore gnoseologico del linguaggio»¹⁴.

¹¹ G. Caproni, *Racconti scritti per forza*, a cura di Adele Dei, con la collaborazione di Michela Baldini, Milano, Garzanti, 2008. Per un'attenta e approfondita disamina della dimensione narrativa, si veda in particolare Michela Baldini, *Giorgio Caproni narratore*, Roma, Bulzoni, 2009, dove si analizza, fra le altre cose, il rapporto poesia, biografia e prosa. Di notevole interesse ai fini di questa analisi sono i capitoli I (*Questioni di poetica*) e II (*La prosa narrativa*), in particolare il sottocapitolo 6 (*La guerra*), dove si mostra la relazione profonda fra etica e linguaggio, maturata e teorizzata all'ombra dell'esperienza resistenziale. Si noti incidentalmente che questi racconti partigiani, ambientati a Loco o in altre parti della Val Trebbia, fanno della riflessione sul plesso *verità-parola-silenzio* il centro di quell'istanza etica che costituisce, forse, il fondo più autentico della sua tarda poesia, in particolare di quella del *Conte di Kevenhüller*. In tal senso, già nella prosa – e dunque, in anni di molto precedenti a *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione* – la Val Trebbia diviene per Caproni lo scenario privilegiato dove incardinare la sua meditazione 'linguistica'.

¹² G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti* cit., p. 372.

¹³ Ivi, p. 380.

¹⁴ M. Baldini, *Giorgio Caproni narratore* cit., p. 49.

E proprio a questo riguardo Anna Dolfi, in *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, afferma:

Caproni ha più volte avuto occasione di sottolineare l'impotenza della parola, la sua incapacità di afferrare una realtà che rimane fatalmente distante, confinata in un universo inattingibile. Le parole a suo dire possono solo creare, per accordi, consonanze, dissonanze, tramite un complesso tessuto verbale, in virtù soprattutto di una rima funzionale, una sorta di realtà parallela: quella del linguaggio. A risultarne, due mondi senza alcun punto di tangenza, se a varcare la soglia sottile che separa la realtà dalla finzione, il mondo della visione da quello dell'allegoria, non si collocasse il personaggio-poeta, da sempre statutariamente capace, con il canto, di passare da una parte all'altra, di spingersi *ad portas inferi* e di tornare indietro, giacché dotato, si potrebbe dire, per usare un termine della fisica, di quella 'energia di soglia' che è il valore minimo necessario che serve per produrre il fenomeno¹⁵.

Ecco dunque perché la nominazione dei protagonisti del testo è evitata: se le parole sono incapaci di condurre alle cose, e se anzi, per di più, tendono a dissolvere gli oggetti, quale modo migliore di manifestare e conservare le essenze se non tacendone i nomi? Dire *silenzio*, infatti, rompe il silenzio senza suscitarlo. Allo stesso modo, che essenza potrà mai contenere il nome *Loco*, un nome che contiene in sé, etimologicamente, la vacuità di ogni *loco* possibile? Un nome-larva per eccellenza, al pari di 'medioevo', che non indica nulla dell'imprendibile sostanza di ciò che nomina¹⁶.

Nel tentativo dunque di superare l'energia di soglia, nel tentativo cioè di passare dalla parola vuota all'essenza profonda della realtà, Caproni evita la nominazione e ricorre a un'altra via. Dato che «la verità in assoluto è irraggiungibile», ci dice Anna Dolfi nella prefazione a *Il mondo ha bisogno dei poeti*, «allora, per approssimarvisi, non si può che ripetere. Ripetere e variare [...]»¹⁷. E qui aggiungiamo: *enumerare, e tacere*. Solo «in questa geografia precisa / e infrequentata»¹⁸,

¹⁵ A. Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* cit., p. 101.

¹⁶ Cfr. *La parola*: «Il nome non è la persona. // Il nome è la larva» (OV, vv. 1-2, p. 632). Cfr. anche *L'ònoma*, ivi, p. 569. Non altrettanto vacua sembra invece essere l'altra parte del nome, 'Rovegno', la cui etimologia è sostenuta dalle fragole, i lamponi e i mirtilli e tutti i frutti 'di rovo' che crescono all'ombra dei suoi boschi. Cfr. Carlo Betocchi-Giorgio Caproni, *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-1986*, a cura di Daniele Santero, prefazione di Giorgio Ficara, Pisa, Pacini Fazzi, 2007, lettera del 18 agosto 1954, p. 138. Cfr. anche A. Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* cit., pp. 120-127, dove si considerano le ripercussioni lessicali e le conseguenze semantiche operate nella prosa caproniana dalle atmosfere, dai colori e dagli elementi costitutivi di quel paesaggio severo e montano, i cui sèmi, come mostrato, non sono affatto estranei al linguaggio poetico di quegli anni e degli anni a venire. Su ciò si veda anche M. Quaglino, *L'immagine significante: metafore di Giorgio Caproni*, in *Nove Novecento. Studi sul linguaggio poetico* cit.

¹⁷ A. Dolfi, *Le modulazioni della voce tra interviste e autocommenti*, in G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti* cit., p. 22.

¹⁸ *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione*, vv. 25-26.

cioè solo in questo elenco cartograficamente minuzioso che il poeta ci fornisce, sembra venire a galla «la prova / unica – evanescente – / di consistenza»¹⁹; prova che il nome non può fornire²⁰. Ecco dunque la risposta a quella domanda che era stata lasciata in sospenso: le due parti della poesia, una paesaggistica, l'altra filosofica, trovano organica sintesi in questo *tacere il nome* del «luogo preciso», come recita il titolo del componimento: il nome di Loco, un nome che, in sé, non indica niente perché indica ovunque; un *loco* che necessita di una enumerazione per trovare «consistenza» e uscire dall'anonimato del suo stesso nome. Pertanto, enumerazione e non-nominazione sono due strumenti attraverso i quali il poeta cerca di catturare la *res amissa*, che poi è anche la vera bestia in fuga: cioè la *cosa*, la *realtà*; che sempre – è detto – *non* è nella parola²¹.

A questo punto però Samuel Beckett avrebbe affermato che «il pericolo sta nella nettezza delle identificazioni»²². E dunque facciamo calare la sera anche sulle suggestioni interpretative fin qui presentate. Infatti è giusto ricordare che, nonostante tutto, l'enumerazione descrittiva di questa poesia non fa che procedere mediante *una nominazione operata dal linguaggio*. Per quanto l'uso del nome dei protagonisti del testo sia da Caproni evitata, il ricorso al linguaggio resta comunque una scelta, per forza di cose, inaggirabile. Ricordiamoci che il linguaggio crea sempre un *altro* universo, mai perfettamente sovrapponibile all'universo sensoriale che noi siamo soliti chiamare *la realtà*²³. E allora questo luogo preciso, saltato fuori per una sorta di triangolazione cartografica che sembrava perfetta, è solo suggestivamente Loco. Cioè: lo è in teoria, lo è sulla *carta*; e non quella geografica, ma quella che ospita le parole. Questo luogo preciso, in realtà, è soltanto il linguaggio, che nel tentativo profondo di additare una realtà esterna, addita sempre e soltanto se stesso. È questa la 'tautousia' della parola caproniana, che non comunica mai l'essenza 'altra' delle cose che nomina, ma comunica

¹⁹ Ivi, vv. 29-21.

²⁰ «[...] è soprattutto *Il Conte di Kevenhüller* a variare il tema tormentoso dell'impotenza del linguaggio, la sua lontananza dalla realtà. I segni verbali non sono più strumenti del riconoscimento o della conoscenza, ma 'tracce di uno smarrimento nei sentieri ignoti del noto'. Uno dei volti del male, della negatività, è proprio la parola. Caproni rovescia qui tragicamente 'quell'ottimismo razionalistico' novecentesco che 'aveva creduto possibile dominare il mondo attraverso la lingua'. [...] Caproni ci vuole dire che la realtà è inconoscibile e che nella lingua, strumento che quella realtà vuole conoscere, si insinua il male che la demolisce. Il linguaggio cela anziché svelare, inganna anziché chiarire» (Gian Luigi Beccaria, *Le orme della parola. Da Sbarbaro a De André, testimonianze sul Novecento*, Milano, Rizzoli, 2013, pp. 78-80).

²¹ «La parola è ambivalente: anch'essa, come la porta, chiude invece di aprire, o apre su una chiusura, una impossibilità; il suo potere di limpidezza e di chiarificazione è un equivoco, o comunque un miraggio [...]. Le sue tradizionali funzioni sono sempre più ribaltate e smentite, sono un inganno; le cose sono ombre e le ombre cose: la parola è il mostro» (A. Dei, *Giorgio Caproni* cit., p. 227).

²² Samuel Beckett, *Disiecta: scritti sparsi e un frammento drammatico*, trad. di Aldo Tagliaferri, Milano, Egea, 1991, p. 19.

²³ Cfr. A. Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* cit., p. 101.

soltanto, e sempre, l'essenza di sé. L'essenza della parola è la parola: l'essenza del linguaggio è sempre e soltanto il suo aver-luogo²⁴. E se andassimo a Loco a verificare la correttezza dei riferimenti che Caproni ci indica nella sua poesia, dovremmo andarci tenendo sempre presente ciò che Anna Dolfi ricorda, e cioè che, a proposito della non sovrapponibilità di parola e realtà, Caproni portava come esempio «“quel ramo del lago di Como”, sostenendo che chi si [fosse recato] *in loco* si [sarebbe trovato] “di fronte a due paesaggi che non collimano”»²⁵. Ecco dunque che ogni interpretazione chiara e inoppugnabile scivola e sparisce nella sera, nel crepuscolo, e diventa un'altra delle tante immagini *non finite di vedere*, come lo è quella dei due che «senza volto segano / legna, presso la carbonaia»²⁶.

E allora – ci dice Anna Dolfi – per poter continuare a scrivere, visto che ci si vede male, nell'oscurità della notte, e si è perduta la guida, non ci sarà che ap-

²⁴ L'evento che a questo punto si prospetta e, al contempo, si *adombra* nei risvolti del componimento, supera di gran lunga l'analisi specifica che qui ci si è proposti di fare. Si potrà soltanto aggiungere in modo sommario che il rapporto ambiente-linguaggio, frutto di un'armonica commensura operata da Caproni nella penombra del testo, permette il riproporsi di quelle domande archetipiche che fondano il mondo occidentale, come ad esempio il rapporto fra natura e cultura; rapporto che, come Agamben evidenzia, trova la sua radice nella dimensione della Voce, la quale è mitologema originale della metafisica (cfr. G. Agamben, *Il linguaggio e la morte* cit., p. 105). 'Voce' è del resto proprio quella parola – da Caproni nascosta e al contempo evidenziata – che insieme a l'altra ('luogo') funge da chiave per una lettura *in umbris* – per una heideggeriana *Erörterung* – di questa poesia. E se il plesso ambiente-linguaggio sembra 'essere detto' armonicamente e senza residui da quel pacato fluire a-lineare della parola sulla pagina poetica, è altresì di primaria importanza scorgere l'inquieta permanenza, invisibile ma indelebile, del gesto separativo, del segno intermedio, cioè di quella frattura originaria che, forse, è il luogo stesso dell'essere, dove il linguaggio poetico *ha luogo*. Agamben afferma: «Abbiamo visto che l'apertura originale del linguaggio, il suo aver-luogo, che schiude all'uomo l'essere e la libertà, non può essere detta, a sua volta, nel linguaggio. Solo la Voce ne mostra, in una muta meraviglia, il luogo inaccessibile e pensare la Voce è, perciò, necessariamente il compito della filosofia. In quanto la Voce è, però, ciò che sempre già scinde ogni esperienza di linguaggio e struttura originariamente la differenza di mostrare e dire, essere e essente, mondo e cosa, cogliere la Voce può significare soltanto pensare al di là di queste opposizioni: pensare, cioè, l'Assoluto. L'Assoluto è il modo in cui la filosofia pensa il proprio fondamento negativo. Nella storia della filosofia esso riceve vari nomi [...] ma, in ogni caso, il pensiero dell'Assoluto ha la struttura di un processo, di un uscire da sé che deve traversare un negativo e una scissione per far ritorno al proprio luogo» (ivi, p. 115). Per una approfondita lettura tematica di quel 'negativo' nella poesia caproniana, cioè del luogo della *morte* che il linguaggio poetico si incarica di ri-velare, si veda Paolo Zublena, *La lingua, la morte*, Milano, Il verri, 2013. Sulla malinconia della morte e sul tema della perdita, colta anche nella sua dimensione di *perdizione*, cioè di smarrimento morale e vitale, cfr. A. Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* cit., in particolare il cap. I.

²⁵ «Nella *Scatola Nera*, in un pezzo intitolato *Il quadrato della verità*, Caproni parlava della poesia [...] come della “forma più alta e libera del linguaggio”, come di “una realtà distinta dalla natura”, come di una sorta di altra e parallela realtà destinata a non collimare mai con quello che usiamo chiamare il reale. Osservava anche, a sostegno del suo discorso, che la forma di letteratura comunemente ritenuta più *aderente* alle cose, quella descrittiva, è non a caso la “più impossibile delle forme letterarie possibili”. E portava l'esempio di “quel ramo del lago di Como”, sostenendo che chi si recasse *in loco* si troverebbe “di fronte a due paesaggi che non collimano” (ivi, p. 119).

²⁶ *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione*, vv. 3-4.

poggiarsi più di sempre ai fiocchi bagliori dei testi degli altri. [...] Non potendo trovare risposta al quesito sull'essere, si costruisce una diversa genealogia, tutta umana (e letteraria), che nella forma della citazione, della parodia, cerca di dire quanto non sarebbe altrimenti dicibile. 'Vuoto il mondo', come avrebbe detto Leopardi, rimangono i libri [...]. Solo che, a seconda che ci si collochi dall'una o dall'altra parte dello specchio, anche lo spazio della letteratura (unica vera casa [...]) appare ridursi: *in nessun luogo* (neppure in terra di letteratura) è rimasto uno spazio abitabile. Non potrà allora, il modernissimo Caproni, che spingersi nei luoghi dell'insignificanza, là dove si può parlare solo del potere sottratto, destituito alla stessa parola²⁷.

E dunque, al termine di questa ricognizione, imprevedibilmente siamo approdati in un *loco* che è il non-luogo della parola²⁸. Del resto, lo stesso Caproni aveva tentato di far desistere i suoi esegeti da certi inutili esercizi da agrimensore, ma non eravamo ancora preparati a comprenderlo. Adesso è opportuno rileggere quel monito; qui, però, rimasto inascoltato.

Erba felice.

Mare
sempre di fortuna.

Luce.

Vivi spari di luce
negli occhi ingombri di boschi
e di gabbiani...

A un passo...

A un passo da dove?...

Il *dove*
non esiste?...

Esiste
– fra la palpebra e il monte –
tutta quest'erba felice
di nessun luogo...

²⁷ A. Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* cit., pp. 52-53 (il corsivo è mio). Si noti, per inciso, che anche nel caso della poesia *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione*, Caproni non manca di 'appoggiarsi' al testo di un altro (qui Agamben), accludendo a fine volume una chiarimento sulla *genealogia* dell'ultima strofa.

²⁸ «[...] il luogo del linguaggio, è, cioè, un non-luogo» (G. Agamben, *Il linguaggio e la morte* cit., p. 71).

Tutto
questo inesistente mare
così presente...

Godilo...

Godilo e non lo cercare
se non vuoi perderlo...

Là,
fra la palpebra e il monte.

Come l'erba...

Là in fronte
a te, anche se non lo puoi arrivare...

Negalo, se lo vuoi trovare...

Inventalo...

Non lo nominare...²⁹

Per concludere questa ricognizione, si aggiunga soltanto il richiamo all'evidente legame speculare che intercorre tra la poesia *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione* (L) e *Abendempfindung* (A), che dà il titolo alla sezione intera. Sono poesie sorelle e speculari per precisi richiami e ribaltamenti: 1] un «è detto», di derivazione agambeniana, che ricompare nel primo verso di A (mentre in L stava nell'ultimo); 2] un'altra insistita enumerazione in A, in cui si adombrano un fiume e un monte non chiamati per nome (nominati entrambi nell'enumerazione di L); 3] infine, in A, un'esplicitazione del tema metalinguistico, mentre in L solo un suo richiamo nascosto, evidenziabile oltrepassando il velo d'ombra contenuto nella larva di quel *Nume* che sarebbe il Nome³⁰. Molte altre sarebbero poi le suggestioni da evidenziare in L, come per esempio il richiamo alla radura, contenuto nel riferimento alla carbonaia (spiazzo aperto in mezzo a un bosco, dove i carbonai accendevano appositi fuochi per produrre carbone); il concetto di *radura* quale spiazzo boschivo rimanda al luco romano, dal lat. *lūcu(m)*, cioè una radura del bosco dove giunge la luce, con la stessa radice

²⁹ *Versi controversi*, in G. Caproni, OV, tratta da *Il Conte di Kevenhüller*, pp. 621-622. È questa l'ultima poesia della sezione *Asparizioni*, e dunque il testo che immediatamente precedente e introduce *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione*.

³⁰ Cfr. *Abendempfindung*, ivi, p. 631.

di *lucēre*, splendere, illuminare; è chiaramente visibile, in filigrana, la possibilità di una connessione a certi importanti temi heideggeriani, che però restano, in questa sede, ancora del tutto da dimostrare (ma l'anello di connessione e di mediazione può ancora trovarsi in Agamben). Del resto, l'azione dei due misteriosi individui che presso il fuoco, in mezzo alla radura, «secano legna», sembra anch'essa un'immagine emblematica, proprio per quel movimento di scomposizione e sottrazione dal mondo (dal reale) di ciò che in seguito sarà destinato a trasformarsi in carbone oscuro, luce futura. Ma sul possibile significato di questa suggestione nulla di preciso può ancora essere detto.

NELL'AMMARAGGIO DELLA LUCE. PER UN COMMENTO A TRE TESTI
DAL «CONTE DI KEVENHÜLLER»

Chiara Favati

Laggiù, in fondo al remoto, soleggiato
punto di convergenza delle nere pareti del
corridoio, sta la vita, vivida e palpitante
come una volta [...]. Eterna. E nondimeno
sempre più lontana, sempre più sfuggente,
sempre più restia a lasciarsi di nuovo
possedere.

Giorgio Bassani¹

La poésie me volera ma mort.

René Char²

1. «*Il mare come materiale*»

«Il mare in luogo della storia...»³, *mare-materiale* quale *Vocé*⁴ del narrato, musica («se almeno / questo fosse il rumore / del mare... // Non / lo sopporto più il rumore / della storia...»⁵). Il *mare* può suggerire *nomi* perduti nella memo-

I rimandi sono a Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998 [d'ora in poi OV]; all'interno di quel volume si indicano con le sigle CR, PE, CVC, MT, FC, CK, VC, RA rispettivamente *Cronistoria*, *Il passaggio d'Enea*, *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, *Il muro della terra*, *Il franco cacciatore*, *Il conte di Kevenhüller*, *Versicoli del controcaproni*, *Res amissa*.

¹ Giorgio Bassani, *Laggiù, in fondo al corridoio*, in *L'odore del fieno*, in *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori, 2010, p. 826.

² René Char, *La bibliothèque est en feu*, in *Poesia e Prosa*, trad. it. a cura di Giorgio Caproni, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 538.

³ *Albaro* [FC].

⁴ Per l'utilizzo del termine rimandiamo a Giorgio Agamben in *Il linguaggio e la morte. Il linguaggio e la morte: seminario sul luogo della negatività*, Torino, Einaudi, 2008.

⁵ *Albaro* [FC] (nostro il corsivo).

ria⁶, portati via dal *vento*⁷; e fungere da ossimorico *materiale* tramite cui «salvarsi» *in eco* dalla tragicità agghiacciante della storia⁸ («quasi basso continuo all'orecchio rimbalza piuttosto l'interno rimescolio che frange le voci perdute, e articola [...] con quella scheggiata materia singolari monologhi o dialoghi al limite dell'assurdo»⁹).

La musica è costruttiva... costruisce... la musica è fisica, matematica, architettura... Naturalmente in poesia costruisce... oggi si direbbe degli strumenti che generano emozioni o addirittura idee nel lettore... Mentre la musicalità è la piacevolezza del verso e nient'altro¹⁰.

Un *mare* polisemico e polifonico, capace di mostrare il *recto* e il *verso* delle sue *onde* (sonore), le *cordigliere* e le *scogliere*, le *euforie:allegrie taglianti:trasparenti* del suo essere *costruzione:invenzione, fortunale e materiale*. Un *mare* lontano, romantico e maliconico¹¹, pericoloso ed inesistente, ma sempre di fortuna¹²; un *mare* che si svela compagno e luogo di trapasso¹³ per l'ultimo (l'unico) possibile viaggio, per lo slancio senza approdo (nell'interdizione)¹⁴ di un naufragio *plumbeotrasparente*¹⁵.

Scolpire il mare...

Le sue musiche...

Lunghe

le mobili sue cordigliere
crestate di neve...

Scolpire

– bluastre – le schegge

⁶ Cfr. *Alla Foce, la sera (Frammento su un ricordo d'infanzia)* [CK].

⁷ Cfr. *Scalo dei fiorentini* [CVC].

⁸ Cfr. *Fondale della Storia* [CK].

⁹ A. Dolfi, *Le modulazioni della voce tra interviste e autocommenti*, in *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste ed autocommenti 1948-1990*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 19 (nostro il corsivo).

¹⁰ G. Caproni, *Settimo giorno*, in *Il mondo ha bisogno dei poeti* cit., p. 106 (nostro il corsivo).

¹¹ Cfr. *Tre improvvisi sul tema la mano e il volto I* [CK].

¹² Cfr. *Versi controversi* [CK].

¹³ Cfr. *Cianfrogna* [FC].

¹⁴ Cfr. «La brulla / risorgenza. // Il nulla. [...] La mente – in vino – riapprodava / nel porto della sua interdizione» (*Pasqua di Resurrezione* [CK]).

¹⁵ Per l'utilizzo del termine cfr. *Poesia per l'Adele* [FC].

delle sue ire...

I frantumi
– contro murate o scogliere –
delle sue euforie...

Filarne il vetro in lamine
semiviperine...

In taglianti
nastri d'alge...¹⁶

Le prime cinque strofe sono rette, scalpellate dal verbo «scolpire», predicato che arriva a intaccare ben cinque «oggetti»: il mare, le sue musiche, le creste delle onde, le schegge-schizzi dei moti irosi, gli spruzzi-frammenti degli slanci salmastri. Elementi parzialmente coincidenti, legati dall'acquosa salsedine di *traits d'union* fonico-semantici. L'incipitario rimando alla musica pone immediatamente in rilievo l'intrinseca positività del mare, nonostante gli abissi e gli sbalzi iracondi (irrazionali) che lo caratterizzano. La seconda strofa richiama l'attenzione sull'estensione delle acque, che si espandono in lunghezza, ma anche in altezza, toccando le precarie, metaforiche cime di un richiamo ai monti, alle *bianche catastrofi*¹⁷ della neve. L'affidarsi al medesimo verbo mette la componente musicale e la forma delle acque in parallelo, evidenziando l'invito dell'io narrante a tentare di definire il suono ed i movimenti del mare, nonostante la loro endoge(n)a instabilità, *speculum-aenigmatem* della stessa *condizione*¹⁸ umana.

Le due stanze successive (rilanciate al sesto verso da un *verbum-monade*, da una rinnovata *voluntas* scultorea) narrano, a partire da due diverse prospettive-interpretazioni, i moti di un mare antropomorfizzato dal rimando ad emozioni umane. Raccontano il volo violento ed euforico dei suoi frammenti, della sua guerra contro murate-scogliere, contro un doppio *ostacolo* antropico e natura-

¹⁶ *Il mare come materiale* [CK].

¹⁷ Per la formula in corsivo cfr. *Il mare come materiale* [CK]. Per la metaforica intercambiabilità fra mare e montagna cfr. «L'ora / della malinconia, / quando una mano passa / sul volto, e annulla / città e campagne – il mare / lontano: le sue montagne» (*Tre improvvisi sul tema la mano e il volto I* [CK]). Per altri rimandi alle liminari *creste* che caratterizzano gli ambienti montani del *Conte del Kevenhüller* cfr. «Calai a precipizio / dalla mia altura...» (*Quasi una cabaletta* [CK]); «Lontana / e anneggiata di viola, / la cima già emiliana / del Lésima...» (*Di un luogo preciso, descritto per enumerazione* [CK]); «quando una mano passa / sul volto, e annulla / città e campagne – il mare / lontano: le sue montagne» (*Tre improvvisi sul tema la mano e il volto* [CK]); «Nera / e perduta, la cima / resecata» (*Abendempfindung* [CK]); «Verso la notte. // Quando / il vento alza ancora scintille / sulle creste» (*Catene* [CK]); «le cime più alte del Pianto» (*Interrogativo* [CK]); «Fa freddo su queste balze. [...] Le ore, quassù, non hanno [...] vampe / di sorta» (*La piccola cordigliera, o: i transfughi* [CK]).

¹⁸ Per l'utilizzo del termine cfr. *Condizione* [MT].

le, che impedisce di giungere *oltre* i vetri¹⁹, *oltre* il *bene-male*²⁰ della *Sistoria*²¹. L'incompleta negatività della furia marina è suggerita dal sostantivo «schegge» (rimando al successivo invito a «lignificare / le esterrefatte allegrie / di chi vi si tuffa»²²); mentre la presupposta «omogeneità» del *materiale* è confermata dalle *bluastre schegge* che ogni *tuffo* solitamente genera, confermando l'instaurarsi di una prospettiva tutt'altro che manichea. L'osmosi fra contrari investe tutte le *cose* «terrene» con la sua marittima *death by water* della *distinzione*²³, e l'aggettivo «bluastre», evidenziato ed ossimoricamente accerchiato dai trattini, non è che un *exemplum* di ibridismo cromatico portato allo strenuo dell'asprezza-musica. Il termine «frantumi» rimanda piuttosto ad una vicendevole scambievolezza fra il *mare* (le sue *cordigliere*) e le *murate-scogliere*²⁴, corrodendo le ultime distanze, infiltrandosi nella cerchia dei trattini, dilavando l'*infondato*²⁵ imponendosi della *legge-separazione*²⁶.

Il proposito dell'uomo *faber* di dar forma a ciò che lo circonda non si arena, ma muta le sue *sembianze*²⁷: se nella precedente metafora il verbo si impone per la forza dei suoi atti, mentre il materiale ha una trama molle e sfuggente, il *filare* ed i suoi gesti svelti e femminili ha per oggetto il vetro del mare, una trasparenza semiviperina, tagliente. In corso di lavorazione il vetro, portato ad alte temperature, perde la sua componente acuminata, eppure ciò non smussa i rimandi al campo semantico (dove una «vipera / – rattratta – lingueggia / bifida»^{28?}) delle *armi bianche*²⁹, a ferite da sempre incise nel profondo, nel destino mortale di ogni *vita-vipera*³⁰. Il *vetro* è cromaticamente legato alle *trasparenti batterie del cielo*, e avvia quell'infinito – eterno gioco di abissi e rispecchiamenti fra cielo e

¹⁹ Cfr. «Se al crepuscolo, almeno, ci fosse, dietro i vetri, il mare... [...] Sparire / come il giorno che muore / dietro i vetri... // Il mare...» (*Albàro* [FC]).

²⁰ Per la formula cfr. *I baci* [CK].

²¹ Per la grafia adottata rimandiamo all'algoritmo lacanian S/s (cfr. Jacques Lacan, *L'istanza della lettera dell'inconscio o la ragione dopo Freud*, in *Scritti*, a cura di Giacomo Contri, Torino, Einaudi, 2002, I).

²² *Il mare come materiale* [CK] (nostro il corsivo).

²³ Per la formula cfr. Thomas Sterne Eliot, *The waste land*. Per l'influenza di Eliot su Caproni si veda Adele Dei, *Le carte incrociate, sulla poesia di Giorgio Caproni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 14-17; per una riflessione sull'elemento acqueo nella poesia di Caproni cfr. A. Dei, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992, p. 18. Sul rimando al tema della «morte della distinzione» cfr. *Controcanto* [CK].

²⁴ Sottolineiamo la presenza della parola «mare» all'interno di *muraglie*.

²⁵ Per la formula rimandio all'Heidegger di *Essere e tempo*. Per l'influenza di Heidegger su Caproni cfr. A. Dei, *Le carte incrociate* cit., pp. 35-36.

²⁶ Cfr. *Tombeau per Marcella* [RA].

²⁷ Cfr. «Non c'è sembianza – è detto – / che affermi la sostanza» (*Abendempfindung* [CK]).

²⁸ *Pasqua di Resurrezione* [CK] (nostro il corsivo).

²⁹ Cfr. «Un'ora / ad arma bianca. [...] Un'ora falcidatrice. // Un acciaio. // Una lama» (*Tre improvvisi sul tema la mano e il volto III* [CK]).

³⁰ Cfr. *La vipera* [CK]; e *La vita* [CK].

mare, sprona i riflessi accecanti delle lame di luce³¹ che colpiscono le sue acque diffrangendosi³², troncando i legami logico-sintattici tramite luminosi-numinosi³³ *enjambements*³⁴. Sul vuoto lasciato da un discorso franto, si impone un *ductus* sinestetico, grazie al quale si infittisce la rete delle *corrispondenze*: le *lamine* divengono *semiviperine*, assumono sfumature maligne, verdazzurre, rimandano all'immagine di una serpe a sua volta paragonabile a quelle *alge* (appartenenti allo stesso mondo vegetale della *viperina*³⁵), che si mutano in *nastri* pronti alla *filatura*, nastri-Giano, decorativi, ma vitrei e taglienti.

Fissarne

– sotto le trasparenti
batterie del cielo – le bianche
catastrofi...

Lignificare

le esterrefatte allegrie
di chi visi tuffa...³⁶

Il verbo «fissare», rispetto ai precedenti, più che rimandare ad un tentativo di dar forma al *mare*, si distingue, assieme al successivo «lignificare» per un intento immobilizzante. Fissare, guardare con estrema intensità, ipotizzare un salvataggio delle *bianche catastrofi* estraendole dall'ondoso flusso del mare, trascinandole alla (de)riva (della mente). L'«oggetto» da recuperare, per la sua appartenenza al mare, porta seco la sua antinomia, la gioia dolorosa del suo *biancore*, la riappacificazione con il tutto attraverso la distruzione («tutto un bianco mentale / di bianca infanzia. // Un mare / bianco di gioia, [...] nel bianco dei pensieri»³⁷). Evento che si svolge «sotto le trasparenti / batterie del cielo»³⁸, sotto lo specchio del mare, sotto (sopra) il suo ribaltamento, inutilmente accerchiato dai trattini, e spezzato dall'*enjambe-*

³¹ Per luminosi riflessi sulle acque del mare cfr. *Alla Foce, la sera (Frammento su un ricordo d'infanzia)* [CK]. Per altre metaforiche *lame di luce* rimandiamo in particolare a *La lamina* [CK]; *Tre improvvisi sul tema la mano e il volto III* [CK].

³² Per l'utilizzo del verbo cfr. «Amico / (in gioia e in disperazione) / dei miei sussulti... // Di me: / della mia diffrazione / nel tempo che ormai mi allontana / – sempre più mi allontana – / dalla nascita e – forse – / (oh Jean!) dalla mia stessa morte...» (*Alla Foce, la sera (Frammento su un ricordo d'infanzia)* [CK]).

³³ Per il binomio aggettivale cfr. «Io senza / un lume... // Io che senza / nume» (*Riferimento* [CK]).

³⁴ Cfr. «Filarne il vetro in *lamine / semiviperine...* // In *taglienti / nastri d'alge*» (*Il mare come materiale* [CK]; nostre le sottolineature).

³⁵ Si tratta di una pianta erbacea dalle foglie verdi ed i fiori azzurri.

³⁶ *Il mare come materiale* [CK].

³⁷ *Aria del tenore* [FC] (nostro il corsivo).

³⁸ *Il mare come materiale* [CK].

ment. L'inesistente soffitto³⁹ del mare lascia agli occhi di chi vi è immerso, di chi vi si tuffa, la possibilità di vedere che (non) nasconde *nulla*⁴⁰. L'utilizzo del termine «batterie» rimanda alla mancante neutralità del cielo, richiama a sé l'irruenza della guerra⁴¹; ma anche ai *quid* energetici che sostentano vari meccanismi, fra cui, ad esempio, gli orologi ed il loro tempo (il meccanismo del mondo?); o a un complesso di percussioni che nel mondo orchestrale riproduce il ritmo «kairologico» della musica. Anche «lignificare», rimanda ad un tentativo di placcaggio della forma, il legno come il ma(te)r(ial)e di Mario Ceroli, a cui è dedicato il componimento. Protagonista dell'opera(zione) lignea sono le *esterrefatte allegrie* di chi si tuffa – aderisce felice e smarrito a questa *realtà*⁴², allo slancio divino che attraversa e muove ogni *acrobata sull'acqua dall'arguto rostro*⁴³. Un *tuffo-volo*, come suggerisce il precedente richiamo alle *trasparenti*, quasi marine *batterie del cielo* che può innalzarsi o sprofondare a seconda del punto di vista (di fede) adottato⁴⁴.

Scolpire

il mare fino a farne il volto
del deleguante...

Dire

(in calmeria o in fortunale)
l'indicibile usando
il mare come materiale...

Il mare come costruzione...

Il mare come invenzione...⁴⁵

³⁹ Per l'utilizzo del termine cfr. *Pace* [CK].

⁴⁰ Per l'utilizzo del termine cfr. *Pensatina dell'antimetafisicante* [CK]. Per un'approssimazione della *trasparenza* a *nulla* cfr. «Apparivano tutti / in trasparenza. / Tutti / in anima. / Tutti / nell'imprendibile essenza / dell'ombra» (*Oh cari* [CK]); «La porta / che, dalla trasparenza, porta / nell'opacità» (*La porta* [CK]); «Lo fisso / ancora (lui trasparente e quasi / di vetro) [...] // Nel vuoto / del suo volto, afferro / me assente» (*Parata* [CK]).

⁴¹ «Batterie» quali unità fondamentali dell'artiglieria. Il richiamo al mondo bellico insinua un plumbeo contrasto cromatico sulla trasparenza del cielo, rimandando, quasi automaticamente al neologismo caproniano «plumbeotrasparente» attribuito dall'autore alle due *bestie* aligere del *Franco cacciatore* (cfr. *Poesia per l'Adele* [FC]).

⁴² Per il tema della felice adesione al mare rimandiamo anche al Montale di *Falsetto* (in *Ossi di seppia*).

⁴³ Cfr. *Il delfino* [CK]; ma anche l'Ungaretti di *I fiumi* (in *L'Allegria*): «Ho tirato su / le mie quattr'ossa / e me ne sono andato / come un'acrobata» (*ibidem*).

⁴⁴ Vorremmo qui rimandare all'inabissamento «ortodosso» del *pesce drago* (cfr. *Il pesce drago* [CK]); ma anche allo slancio «orizzontale» di uno sguardo infantile, «in-fantile, cioè senza volontà e senza Voce e, tuttavia, *etico*, abituale» (G. Agamben, *Il linguaggio e la morte* cit., p. 115; nostro il tondo di «*etico*»), capace di seguire il volo bianchissimo della *maris stella* (cfr. *Alla Foce, la sera* (*Frammento su un ricordo d'infanzia*) [CK]).

⁴⁵ *Il mare come materiale* [CK].

«Spingendo di nuovo ai limiti di quel silenzio che sta prima e dopo la parola, dentro la forza della sua stanchezza»⁴⁶, che non si arrende, non demorde nel suo tentativo di dar forma, e torna sul verbo «scolpire», su un *dire* capace di imporsi sulla *materia* e il suo *perfetto contrario*. Nell'*occhio-mente* accecato (illuminato?)⁴⁷ è presente, *in absentia*, anche il risultato a cui si vuol giungere tramite una rappresentazione coincidente con il *reale*: il *volto del dileguante*⁴⁸, liberato della propria maschera da una combustione marina e salmastra⁴⁹, da un *élan* «creatore» (di una non-distinzione)⁵⁰. Il volto di chi quotidianamente scompare *a passo a passo*⁵¹, fuggendo a se stesso, come dovrebbe eticamente dirsi addio ogni uomo («l'uomo ombra è fumo / nel fumo – asparizione?»⁵²).

Sospesa fra i parentetici estremi (della vita), fra il *ristagno del vago* (*nessun soffio d'ali*)⁵³ ed un turbinio passato-presente di (non) eventi, la *Voce* non può che tentare di raggiungere se stessa nella pronuncia apotropaica della propria antitesi:

la Voce mostra sé come ciò che, restando non detto e insignificato in ogni parola e in ogni tramandamento storico, destina l'uomo alla storia e alla significazione, come il *tramandamento indicibile* che fonda ogni tradizione e ogni parola umana. *Solo in questo modo la metafisica può pensare l'ethos, la dimora abituale dell'uomo*⁵⁴.

È *cosa buona e giusta* ancorarsi al non-detto rifiutando il *linguaggio* e la sua negatività, appoggiandosi piuttosto sulla convettiva, multiforme trasparenza del mare, sul *suo* «pensare la Voce *come mai stata*, [sul] non pensare più la Voce»⁵⁵.

Quelle impalpabili voci
quasi trasparenti...

⁴⁶ A. Dolfi, *Le modulazioni della voce tra interviste e autocommenti* cit., p. 19.

⁴⁷ Cfr. *Alla Foce, la sera* (Frammento su un ricordo d'infanzia) [CK].

⁴⁸ La natura *aspariscente* del *dileguante* è sottolineata dalle sue due varianti: «evanescente», «sfuggente» (cfr. OV, p. 1665). Sulla scelta può aver influito la *fuga* musicale del suono creata dalle consonanti della proposizione con il sostantivo prescelto: *del dileguante*.

⁴⁹ Cfr. «Il mare brucia le maschere, / le incendia il fuoco del sale» (Il mare brucia le maschere... [CR]).

⁵⁰ In questa prospettiva eucaristica il *mare-materiale* svolge la funzione di *padre* creatore, il *mare-costruzione* si rivelerebbe suo *figlio*, mentre il *mare-invenzione* potrebbe essere paragonato allo spirito «santo» che tutto anima e risiede in ogni *cosa poetica* (sulla forza intrinseca della poesia cfr. G. Caproni, *Il quadrato della verità*, in *La scatola nera*, prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1996, p. 19).

⁵¹ Per la formula cfr. *Il vecchio zingaro I* [CK].

⁵² *Controcanto* [CK].

⁵³ Per le due formule in corsivo cfr. rispettivamente *La porta* [CK]; e *Controcanto* [CK].

⁵⁴ G. Agamben, *Il linguaggio e la morte* cit., p. 128.

⁵⁵ Ivi, p. 130 (nostri il corsivo delle due occorrenze di «pensare», e l'aggiunta fra quadre).

L'azzurro

di tutti questi occhi neri
– inesistenti? – d'acqua
e d'ossidiana...

Lontana

– sempre più lontana –
da sé, la mente
ne ha perso il nome...⁵⁶

Nomi che non sono più essenziali, che il *vento* può portarsi appresso⁵⁷, strappar via come una tenda⁵⁸ e tutto il suo *tourbillon* di *larve* e *circostanti*⁵⁹. Nomi terribili sui quali è stata costruita una sacralizzazione della vita pagata col sacrificio della vita stessa⁶⁰; parole divenute finalmente trasparenti a se stesse⁶¹ («incorporei / – afoni – corrieri / di note spente... // Presumibilmente / soltanto vuote figurazioni / di suono senza più suono... // Lumi / senza accensioni... // *Invenzioni*...»⁶²).

2. «Alla Foce, la sera (Frammento su un ricordo d'infanzia)»

Invenzioni «incontrate» alla Foce, la sera: frammenti su un ricordo d'infanzia descritti ricorrendo ad un campo semantico per lo più *elementare*⁶³, *campo* che, nonostante la struttura franta e ricca di *enjambements* con la sua *fitta rete*⁶⁴ di riprese, rime, assonanze e consonanze (*méziques*⁶⁵ sonori e semantici), oscu-

⁵⁶ *Invenzioni* [RA].

⁵⁷ Cfr. *Scalo dei fiorentini* [CVC].

⁵⁸ Cfr. *Suicida* [CK].

⁵⁹ Cfr. *Il nome* [CK].

⁶⁰ Cfr. «Anche la sacralizzazione della vita deriva, infatti, dal sacrificio: essa non fa, da questo punto di vista, che abbandonare la nuda vita naturale alla propria violenza e alla propria indicibilità, per fondare poi su queste ogni regolamentazione culturale e ogni linguaggio» (G. Agamben, *Il linguaggio e la morte* cit., p. 130).

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Invenzioni* [RA] (nostro il primo corsivo).

⁶³ La scelta di un linguaggio semplice, quasi ingenuo tenta tramite parole chiare, elementari di avvicinarsi al ricordo, ad una figura *infantile*: «Madonne tutte popolari, le mie. Quasi direi popolane e dimesse. Madonne la cui suggestione non è mai sorta in me per virtù d'arte, ma per la loro stessa modestia: per una loro naturale bellezza, semplice e onesta come quella di mia madre Anna Picchi; da me tanto amata. La Madonna “la mamma più bella del mondo, proprio come la mia”, pensavo. Forse (ma questo non osavo pensarlo) più della mia» (G. Caproni, *Ciao stella del mare!*, in *Interviste e autocommenti* cit., p. 352).

⁶⁴ Cfr. «la rete / fitta dei campi» (*Invano* [CK]).

⁶⁵ Per l'utilizzo del termine cfr. *Il mestiere del poeta*, in *Interviste e autocommenti* cit., p. 73.

ramente illumina⁶⁶ le pieghe-onde del componimento. Sei le catene rimiche principali: *mare:mare:pregare:mare*, *bella:bella:stella:stella*, *ago:vago, una:fortuna*, *disperazione:diffrazione*, *allontana:allontana*; all'interno delle quali evidenziamo ben quattro parole («mare», «bella», «stella», «allontana») che danno origine a rime identiche, rivestendo una notevole importanza, assieme alle due coppie di rime inclusive⁶⁷. Oltre le rime sono presenti due agglomerati assonantici (*Altissima:viva:Maria:mia*; *nome:disperazione:diffrazione:forse:morte*); e due coppie di consonanze (*mare:mare:Maria:mare*; *mente:punta*), un approfondimento, uno scavo ulteriore lungo le foniche *secretas galerías del alma*⁶⁸.

La prima delle sei rime è la sola a ripetere tre volte lo stesso nome («mare»), assieme al *verbum* «pregare». Il *mare* era già stato presentato nella poesia precedente⁶⁹ quale luogo-*asparizione* sinusoidale di una divinità positiva che «si diverte (ci esorta) / a fondere la negazione [...] / col grido dell'affermazione»⁷⁰. Uno spazio ambiguo, dove la menzione all'atto del pregare rimanda anche ad un'altra *bestia* marina, ad un *altro* (punto di vista su) *dio*: *il pesce drago*, acquatato «nel baratro della preghiera [...] – nel mare / pietrificante...»⁷¹. Una (*death by*) *water* estranea alla giurisdizione della *ratio*, pertinente piuttosto la sfera emotiva, il cuore del poeta:

Oggi, purtroppo, la Madonna è sparita dai luoghi giurisdizionali della mia ragione. Non è mai sparita del tutto dal mio cuore, nel più segreto del mio cuore, volendo o non volendo, me la sono portata a lungo con me. Anche al fronte. Anche nel labirinto della macchia. Anche in ospedale, unico sostegno – *irragionevole* e proprio per questo bellissimo e insostituibile – nei miei triboli e tremori⁷².

⁶⁶ Cfr. *Sospensione* [CK].

⁶⁷ Cfr. *ago:vago; una:fortuna*. L'unica rima nella «norma» è *disperazione:diffrazione*, forse proprio per la frammentazione, l'inafferrabilità che la *diffrazione* getta sulla *disperazione*.

⁶⁸ Per i rimandi al tema machadiano citato da Caproni nel corso di alcune interviste cfr. G. Caproni, *Caproni il poeta dell'esilio*, in *Interviste e autocommenti* cit., p. 187; *Luoghi della mia vita e notizie della mia poesia*, ivi, p. 188; *Un canzoniere dell'esilio*, ivi, p. 262; *Il poeta, la tromba e il flauto*, ivi, p. 339; *Il tempo dell'ermetismo*, ivi, p. 363; *Il percorso poetico-musicale*, ivi, p. 384; *Su e giù come un minatore*, ivi, p. 413; *Sempre solo*, ivi, p. 424.

⁶⁹ Cfr. *Il delfino* [CK].

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Il pesce drago* [CK]. Oltre che per l'ambientazione, il legame fra il nostro testo e *Il pesce drago* è segnato dal rimando al tema della nominazione e dall'immagine di un pungente ago-aculeo.

⁷² G. Caproni, *Ciao stella del mare!* cit., p. 352. Cfr. anche «L'immagine della Madonna appartiene intera ai verdi paradisi dei miei amori infantili. Paradisi ahimè perduti, ma non per questo dimenticati, e non certo perché l'infanzia sia davvero, come vorrebbero i retori, un'età del tutto felice. Tra le luminose fronde dei suoi incanti e delle sue esaltazioni, anche l'infanzia ha le sue spine: i suoi dolori, le sue malinconie, spesso immedicabili. E se poi la si rimpiangerà per tutta la vita, è soltanto perché è l'unica età pura dell'uomo [...], permettendo al bambino – in tutto disinteresse – di vivere in uno stato di grazia che poi non si ripeterà più» (ivi, p. 351).

Mare e pregare intessono con il nome della vergine (*maris stella*) un «legame non soltanto fonico»⁷³, restaurando quella leggerezza vocalica riportata *in auge* dalla catena assonantica in cui Maria è iscritta⁷⁴.

La bellezza, lo *splendore-malia*⁷⁵ della Madonna è enunciato e rimarcato dalla rimica tramutazione di Maria in una *stella*⁷⁶. Gli astri sono elementi ricorrenti nella poesia caproniana sia per la luminosità (numinosità)⁷⁷, sia per il (non) fornire un aiuto nell'orientarsi (due facce di uno stesso corpo celeste). La luce emanata dalla metaforica rappresentazione della vergine, dalla sua corona («un anello di stelle, vive come diamanti»⁷⁸ ricevuto in dono pittorico da *Jean*) viene definita «bianchissima», tanto abbacinate da «perforare / l'occhio: / la mente»⁷⁹. *Guida* ossimorica⁸⁰ che accedè gli occhi di un (io) *trapassato*⁸¹; un'immagine che oggi riappare nella memoria⁸², nel suo buio luminescente ed agostinianamente pieno (illuminato da una *stella nera*?⁸³) in cui si deve restare per (credere senza) vedere⁸⁴. Una luce

⁷³ Ivi, p. 357. Un legame irrazionale che può trovare sostegno nel concetto di un maremadre, francese attribuzione del genere femminile a *la mer*.

⁷⁴ Cfr. *Altissima:viva:Maria:mia*; una catena che alleggerisce di conseguenza anche il soggetto, *comproprietario* della «mia / sola stella» (*Alla Foce, la sera (Frammento su un ricordo d'infanzia)* [CK]). La superficie marina, l'onda del verso si rovescia su se stessa, si spezza nel suggerire il nome di Maria: ciò è rappresentato graficamente dall'*enjambement* che sfraccella il mare sul seguito della proposizione (cfr. vv. 13-14). Un nome come unico appiglio (falsa-guida, falsariga) per richiamare a sé «la mia / sola stella», il cui possesso non può esser completato, se non nella morte, nell'annullamento del tutto, compreso lo spazio che separa il pronome «mia» dall'oggetto *de sideribus*.

⁷⁵ Il binomio splendore-malia è una ripresa dalla seguente citazione caproniana: «La *mia* Madonna – umile – mi ha insegnato in primo luogo l'umiltà. Il suo splendore (la sua malia) non proveniva per me, lo ripeto, né dalla perfezione delle forme, né dalla nobiltà e eleganza delle fattezze e della veste» (G. Caproni, *Ciao stella del mare!* cit., p. 354).

⁷⁶ Cfr. la rima *bella:bella:stella:stella* (*Alla Foce, la sera (Frammento su un ricordo d'infanzia)* [CK]).

⁷⁷ Per un legame fra il divino e gli astri del cielo cfr. «Puntai in alto. Una stella / o l'occhio (il gelo) di Dio?» (*L'occasione* [CK]).

⁷⁸ G. Caproni, *Ciao stella del mare!* cit., p. 355. L'aggettivo utilizzato per definire le stelle della corona mariana, viene ripreso nel testo, ed attribuito alla stella che funge sia da termine di paragone per la bellezza di Maria, sia come metafora della Madonna.

⁷⁹ *Alla Foce, la sera (Frammento su un ricordo d'infanzia)* [CK] (nostro il corsivo).

⁸⁰ Per un approfondimento sul tema della «guida» cfr. A. Dei, *L'orma della parola. Su Giorgio Caproni*, Padova, Esedra, 2016, pp. 61-75.

⁸¹ Per l'utilizzo del termine cfr. *Parata* [CK].

⁸² Il legame, il passaggio dell'immagine dall'*occhio* alla *mente* è reso graficamente dal loro trovarsi rispettivamente sul settimo e sull'ottavo verso: separati dalla rottura sintattica ad opera dell'*enjambement*, ma uniti dal verso a gradino, grazie al quale la *mente* è posta esattamente sotto l'*occhio*.

⁸³ Cfr. ... e anche a te, *Marcella* [RA].

⁸⁴ Con il nostro gioco di parole-parentesi vorremmo alludere al detto di San Tommaso, all'ormai consueto modo di dire: «se non vedo non credo». Vorremmo soffermarci brevemente sui quattro aggettivi (tre dei quali ripetuti due volte) attribuiti alla vergine all'interno della poesia, i quali danno origine ad un *climax* di parallelismi in cui risalta la figura della Madonna: «alta sul mare. // *Altissima*. // *Bella*. // All'infinito *bella* / più d'ogni altra stella. // *Bianchissima* [...] // *Viva*. Più *viva* della viva punta / – acciata – d'un ago»: *Alla Foce, la sera (Frammento su un ricordo*

che punge la mente⁸⁵ (come il sole pungolava i cani⁸⁶); ferisce-risveglia dal torpore (della morte), «viva. // Più viva della punta / – acciaiaata – d'un ago»⁸⁷. *Cruna di luce*, la sola *luce della mente*⁸⁸, forse identificabile con una parola bifronte, inabissatrice e poetica. Un aculeo luminescente, in rima con il confuso stato d'animo del soggetto: «Nel vago / della notte, io disperso / mi sorprendevo a pregare»⁸⁹ (mi sorprendevo nella confusione ondulatoria del mare⁹⁰). Un soggetto sprovveduto, facile vittima della trappola del *pesce drago*; una ferita, *disperazione:diffrazione*, «nel tempo che ormai mi allontana / – sempre più mi allontana –»⁹¹.

L'irrevocabilità dell'allontanamento è da inserirsi all'interno di un processo evolutivo scandito dalle quattro tappe-occorrenze della stella all'interno del testo: «All'infinito bella / più d'ogni altra stella»; «la mia / sola stella»; «la stella del mare»; «la tua stella, Jean». Nel primo dei quattro casi l'astro si configura

d'infanzia) [CK] (nostri i corsivi). Prendendo quale punto di riferimento il grado degli attributi notiamo le seguenti coppie: Altissima – Bianchissima, bella più di... – più viva di...; binomi che puntano l'una sulla natura astrale, l'altra sulla natura umana della *maris stella*. Il *gioco del rovescio* creato dagli aggettivi non si limita a evidenziare – unire le due fisionomie della Madonna: i primi due attributi riguardano qualità fisiche (appartenenti a luoghi dove sintassi e metrica ancora si corrispondono); gli altri due traslano la descrizione su un piano luminoso – numinoso, prolungando l'ascensione della *maris stella*, ma approfondendo anche la sua influenza sull'io, il suo perforarne *occhi e mente*. Rispetto alle prime quattro strofe (dove si rimanda all'altezza-bellezza della Madonna), la quarta e la sesta stanza sono caratterizzate da due forti *enjambements*. Scavare, cercare le parole per descrivere eventi irrazionali provoca lo *squarcio* (per l'utilizzo del termine cfr. *Squarcio* [CK]) fra sintassi e metrica: «mi perforava / l'occhio: la mente» come una «punta / – acciaiaata –» (In questa seconda citazione la frammentazione della frase è accentuata dall'utilizzo dei trattini che calamitano l'attenzione e incistano l'aggettivo «acciaiaata». Per l'immagine della luce quale punta acciarina ed acuminata cfr. *La lamina* [CK]; *La porta* [CK]). L'attimo di sospensione generato dagli accapo esprime, in entrambi i casi, l'ambiguità e l'incertezza di una *luce-lamina (anima?)*. Il dolore e la ferita sono percepiti in ritardo rispetto al colpo (al dono?) sferrato (mancato?); e, come avviene spesso di fronte ad una perdita, ad un allontanamento, non resta che «conservarne / – pungente e senza condono – / la spina della nostalgia» (*Generalizzando* [RA]; nostro il corsivo).

⁸⁵ La consonanza *mente:punta* pone la *mente* quale vittima principale della luce, nonostante che il «naturale oggetto d'elezione dovrebbe essere l'*occhio*. Si approfondisce, si intensifica il binomio *occhio-mente*, supportato dalla loro interscambiabilità di fronte a una luce fisica e mnemonica, libera di colpire entrambi gli oggetti (in gioia e in disperazione)» (*Alla Foce, la sera (Frammento su un ricordo d'infanzia)* [CK]).

⁸⁶ Cfr. «ahi mentre il sole / sta per pungere i cani» (1944 [PE]).

⁸⁷ *Alla Foce, la sera (Frammento su un ricordo d'infanzia)* [CK] (nostro il corsivo).

⁸⁸ Cfr. «Una sola / cruna di luce (o d'ago) / nella mente... // La porta / morgana: // la Parola» (*La porta* [CK]). Nella poesia citata, l'unico *punctum lucis* presente si svela *porta morgana, Parola*, rimandando a Dio nella sua accezione verbale, nel suo essere veicolato attraverso il linguaggio. Il tema del linguaggio, accompagnato dalla presenza di un *ago*, ci spinge a «invocare / il non invocabile» (*Il pesce drago* [CK]). Il concetto di parola bifonte, inabissatrice e poetica, prende campo dal confronto con le due direzioni indicate da una parola-ago: un inebetito sprofondamento, o una rivelazione essenziale, la massima vicinanza all'unica verità negativa «essente».

⁸⁹ *Alla Foce, la sera (Frammento su un ricordo d'infanzia)* [CK] (nostro il corsivo usato per evidenziare la rima inclusiva *ago:vago*).

⁹⁰ Per l'eco da noi ricreata rimandiamo nuovamente alla catena rimica *mare:mare:pregare:mare*.

⁹¹ *Ibidem*.

quale apice metaforico della bellezza di un *quid* non ancora nominato, la *stella* vale da termine di paragone, piuttosto che per la sua *sostanza*⁹². Il sopraggiungere del nome dalla superficie-abisso del mare⁹³ porta l'io a riconoscere, ricordare che si tratta *ormai* della *sua sola stella*, ultimo tesoro quasi perduto, come sottolinea l'*enjambement* fra il possessivo e l'altro attributo dell'astro con il quale la luce condivide il suo isolamento, il *bianco* in cui galleggia – annega il sedicesimo verso. Quella stella che il *fantolino* sentiva sua, «era la stella del mare»⁹⁴, luce *miracolosamente* posta sopra il livello delle acque: magica riemersione, forse tranello per pesci⁹⁵, *guida* verso l'*essere* (*negativo*). La stella del mare è *signum* di quella *verità-nulla* di cui una marina superficie – l'abisso diviene porta-*Voce*. Seguire la *stella* significa approssimarsi all'*aletheia*; al cancellarsi dei propri frammenti, della *disperazione:diffrazione* che ci allontana dalla nascita-morte; seguire la *stella* significa annullare l'io, boccheggiare privi di parole nel *nulla* (come pesci fuor d'acqua).

«La tua stella, Jean, / così remotamente morto / con la mia infanzia, e in una / con tutta la tua opera...»⁹⁶, la stella di *uno scomparso*: una vita spentasi, luminoso da cimitero⁹⁷. Definire *Jean* «remotamente morto» rende conto della distanza

⁹² Per l'utilizzo del termine cfr. *Abendempfindung* [CK].

⁹³ Cfr. «Ne ignoravo il nome. // Il mare / mi suggeriva Maria» (*Alla Foce, la sera* (*Frammento su un ricordo d'infanzia*) [CK]).

⁹⁴ *Ibidem* (nostro il corsivo).

⁹⁵ Cfr. «Le lampàre, sul filo dell'orizzonte notturno, erano il mio spettacolo favorito. Non mi stancavo di starle a guardare, incurante delle esortazioni di mia madre, e anche delle sue sgridate, “perché a star lì a quell'ora potevo prender fresco, e ammalarmi”. | “Già. E i pesci che stanno sempre nell'acqua, allora?”», rispondevo con malizia. “Non fare lo spiritoso”, mi rimbatteva mia madre. “Ma lo sai cosa sono le lampàre, per stare a guardarle come un allocco? Non sono altro che lumi ad acetilene, proprio per attirar quei pesci che credi tanto furbi. Lo sapevo, sì. E con questo? [...] Nessuno riuscirà mai a sottrarsi (non soltanto Magritte) all'incanto delle luci in sé» (G. Caproni, *Ciao stella del mare!* cit., p. 356).

⁹⁶ *Alla Foce, la sera* (*Frammento su un ricordo d'infanzia*) [CK].

⁹⁷ Il ricordo della *maris stella* porta alla riemersione, al *ri-chiamo* apotropico di *Jean*, «Amico / (in gioia e in disperazione) / dei miei sussulti» (*ibidem*). Figura punita dalla *S/storia*, che non ha *pietas* per nessuno, neppure per *povere bestie* senza fortuna (una fortuna negatagli sia in campo pittorico [cfr. G. Caproni, *Ciao stella del mare!* cit., p. 355], sia, *generalizzando*, in vita; una fortuna dalla quale risulta separato anche graficamente): di lui non resta *altro* se non il nome nel ricordo dell'io, e l'appartenenza al mare, assieme agli altri sommersi. Un'adesione – un annullamento manifestato nell'utilizzo del corsivo, sottolineando il rapporto di «comproprietà» della *stella del mare*, un (non) *mancato acquisto* che giace, senza soluzione di continuità, sullo stesso verso del suo diverso (ed uguale) possessore. La morte di *Jean* è *una* e trina, in quanto investe anche l'*opera* (come la «fortuna», anche l'«opera» deve essere vista sia in quanto opera pittorica, sia opera-vita: la polisemia dei due termini è favorita dal loro essere collocati *in cauda* alle rispettive strofe, seguiti da puntini di sospensione) e l'*infanzia* del poeta. Di entrambe *non resterà traccia*: il tempo consumerà il corpo del soggetto e la memoria di chi lo ha conosciuto (l'*opera* pittorica dell'artista verrà scalzata dall'*opera* del tempo). La morte lavora anche sul piano metafisico svuotando di senso la vita ed ogni *cosa* (cfr. G. Caproni, *Dai caruggi al Righi. Un genovese di Livorno, in Interviste e autocommenti*, p. 81). L'avverbio «remotamente» dichiara un *allontanamento* che continua tutt'ora, una distanza non definita con precisione, ma dall'indubbio spessore. Il decesso

non solo fra l'io e l'amico perduto definitivamente (l'avverbio di modo descrive una distanza insormontabile), ma – in **una** sola volta (in **una** sola morte?) senza *fortuna* – anche fra l'io, la sua l'infanzia, e l'intera opera (d'arte, di vita) del pittore. Proprio la mancanza di fortuna ha unito *Jean* e l'infanzia del poeta entrambi spariti, senza *pietas* alcuna (se non da parte della «loro» *stella*). Un sodalizio all'insegna di una reciproca compassione («amico / (in gioia e in disperazione) / dei miei sussulti...»⁹⁸, delle *spine infantili*⁹⁹); e che «resta – impredibilmente – quello che davvero è, al di là, o al di fuori, d'ogni definizione. D'ogni gabbia in cui lo si vorrebbe rinchiudere»¹⁰⁰.

La *disperazione* spartita è strettamente legata alla *diffrazione* dell'io nel suo sviluppo cronologico, alla proliferante ambiguità della sua storia¹⁰¹. Al fine di ricostruire, narrare lo sviluppo di questo «fenomeno» è necessario ipotizzare l'intervento di un fronte d'onda direzionale che incontri un ostacolo in cui è presente una fenditura; dato che l'episodio narrato si svolge nei pressi della Foce, prenderemo quale correlativo oggettivo le onde del mare, il loro penetrare all'interno del porto di Genova e la successiva espansione con un fronte d'onda sferico. Il mare aperto rappresenta l'*ante-nascita*; la fenditura corrisponde alla *nascita-infanzia*¹⁰²; lo spazio marino costretto fra il *muro del mare* e la terra equivale al tempo di propagazione del fronte d'onda, quindi alla crescita dell'io. Se prima della nascita e durante l'infanzia l'io era paragonabile ad un fronte d'onda caratterizzato da una direzione dominante, dopo aver imboccato l'ingresso dell'insegnatura, tale fronte d'onda si propaga, separandosi dal luogo-tempo della «nascita»; allontanando anche i *fragmenta* dell'io gli uni dagli altri, in quando ognuno segue una direzione diversa fino alla dissipazione totale del moto ondulatorio¹⁰³, ad un annichilimento riappacificante. Al processo prende parte anche il *vento-tempo*, che al mattino soffia dal mare verso terra, spingendo verso il futuro; mentre alla sera spira da terra verso il mare, riportando ai tempi passati (no-

dell'amico diviene spartiacque cronologico e delimita i confini fra *tempo indiviso* e *tempo diviso* (per la formula cfr. *Le biciclette 2.*, Versi [PE]), una nuova temporalità che al pari dell'io subisce un processo di *diffrazione*. L'unica conca-rifugio kairologica sembra essere il ricordo e ciò che si porta appresso, come lo spazio parentetico «(in gioia e in disperazione)» (*Alla Foce, la sera (Frammento su un ricordo d'infanzia)* [CK]) che il nome di *Jean* evoca.

⁹⁸ *Ibidem* (nostro il corsivo).

⁹⁹ Cfr. «anche l'infanzia ha le sue spine: i suoi dolori, le sue malinconie, spesso immedicabili» (G. Caproni, *Ciao stella del mare!* cit., p. 351).

¹⁰⁰ Ivi, p. 352 (nostro il corsivo; la citazione è estratta da un passo sull'impossibilità di definire il rapporto presente fra la Madonna e l'io bambino).

¹⁰¹ Vorremmo rimandare al significato che il termine «diffrazione» assume in campo filologico.

¹⁰² Abbiamo utilizzato nomi «ampi» per avvicinarci alla «nascita», un momento che, al pari della morte, non è univocamente «definibile».

¹⁰³ Toccata la riva l'onda può non essersi ancora dissipata e rimbalzare, scontrandosi con le onde che ancora non hanno toccato la riva (la morte). Si tratta di ombre-fantasma, *asparizioni* che consumano parte dell'*élan vital* di chi è ancora in vita, «in movimento».

velli emblemi di morte), alla nascita ed al suo indescrivibile preludio, momenti impossibili da rimembrare. Come un *uroboro*¹⁰⁴ che si morde la coda, nascita e morte si *richiamano* vicendevolmente, si corrispondono: in perfetta antinomia il litorale sfocia in mare aperto (il *porto* si svela *abisso sepolto*). In questa prospettiva, la ripetizione, rima identica, *allontana:allontana* sottolinea la presenza di un duplice moto di allontanamento «dalla nascita e – forse – / (oh Jean!) dalla *propria* morte»¹⁰⁵.

All'ambiguo movimento di *uscita-ingresso nel niente*¹⁰⁶, si sovrappone un altro viaggio dagli intenti (desideri, destini¹⁰⁷) «opposti»:

«E me lo chiedi? Non sei mai stato alla Festa del Mare? Tutta la Foce, e tutte le strade che portano alla Foce, vengon festonate di quelle grandi Emme fatte di lampadine accese che si vedono in tutte le feste religiose, e lei la metteranno, tutta illuminata, su una barca che prenderà il largo fino a raggiungere i pescatori con le loro lampàre»¹⁰⁸.

L'allontanarsi della *maris stella* dalla riva, dall'io (appartenente alla *razza di chi rimane a terra*¹⁰⁹), il suo ricongiungersi al mare, avviene, *razionalmente*, secondo una direzione opposta rispetto al metaforico, «reversibile» *iter* dell'io¹¹⁰. La vita del soggetto risulta segnata dall'inevitabile perdita della *nascita-infanzia* (tempo spazializzato in cui non si cerca, *con affanno*¹¹¹, *cose e bestie, certezze*¹¹² cadute «nelle ore / della perdita»¹¹³ a causa del nostro sovrapporvi *parole*, distinzioni), che porterà seco una *disperazione:diffrazione*, opera di una *hybris* arrogante e mortale, una sete di conoscenza istigata dall'assonanza *nome:forse:morte*.

Ma chi può porre un confine netto tra l'allontanarsi e l'avvicinarsi? Non sono questi, nell'universale reversibilità di tutte le cose, verbi sinonimi? Non ho forse sperimentato, nel mio continuo correre, e rincorrere chi mi rincorre (nel mio continuo trascorrere, ma in cerchio), che ogni arrivo è una partenza, così come ogni partenza è un arrivo?¹¹⁴

¹⁰⁴ Per l'utilizzo del termine cfr. A. Dei, *Giorgio Caproni* cit., p. 224.

¹⁰⁵ *Alla Foce, la sera (Frammento su un ricordo d'infanzia)* [CK] (nostro il corsivo).

¹⁰⁶ Per un altro caso di «uscita-ingresso nel niente» cfr. *Il serpente* [CK].

¹⁰⁷ Per l'utilizzo dei due termini cfr. rispettivamente *Il flagello* [CK]; e *Fatalità della rima* [RA].

¹⁰⁸ G. Caproni, *Ciao stella del mare!* cit., p. 356.

¹⁰⁹ Per la formula rimandiamo al Montale di *Falsetto* (negli *Ossi di seppia*).

¹¹⁰ Cfr. «ancora mi domando se il cuore di quel bambino che ero stava sulla riva o sulla linea di lampàre: per lui la *maris stella* [...] s'allontanava o s'avvicinava» (G. Caproni, *Ciao stella del mare!* cit., p. 357).

¹¹¹ Per la formula cfr. *Il delfino* [CK].

¹¹² Per l'utilizzo del termine cfr. *Certezza* [CK].

¹¹³ *La preda* [CK].

¹¹⁴ G. Caproni, *Ciao stella del mare!* cit., p. 357.

Nell'unità circolare dell'*essere* (*negativo*), nascita e morte si corrispondono, tutto si unifica annullandosi. L'amico morto, quasi un (*D*)io da invocare fra parentesi¹¹⁵, diviene punto di riferimento per l'io¹¹⁶, il quale si sta allontanando – riavvicinando all'ultima parola del testo, alla morte che non finisce mai¹¹⁷, al *suo nulla*, duplice, buio e luminescente *nihil*, rappresentato dall'afono distico finale, dalle due superstiti *cordigliere*¹¹⁸, *climax* dell'onda e di ogni accecata-accecante sospensione, lungo le quali una *quête in fieri* comincia-finisce¹¹⁹, «là dove nessuna mano / – o voce [luce?] ci Raggiungerà»¹²⁰.

3. «Sospensione»

Coloro che vivono senza conoscerlo [Dio] e senza cercarlo [...], bisogna aver tutta la carità della religione che essi disprezzano per non disprezzarli fino ad abbandonarli alla loro follia. Ma dato che questa religione [...] ci obbliga a considerarli sempre capaci della grazia che può illuminarli e a credere che in breve tempo possono essere ricolmi di fede più di noi, e che al contrario noi possiamo cadere nella cecità in cui essi si trovano, dobbiamo fare per loro quello che vorremmo si facesse per noi se fossimo al loro posto, e invitarli ad avere pietà di loro stessi e a fare almeno qualche passo per tentare di trovare un po' di luce¹²¹.

Al limite del cammino¹²², l'io è giunto al *porto vecchio* di *Marsiglia*, *contra da marittima* patria di Joseph Autran, il quale, davanti ad un'altra *città precisa*, *descritta per enumerazione-litania*¹²³ si domandò: «Fut-il jamais une ville mieux faite pour inspirer la poésie?»¹²⁴

S'è fatto tardi, ed è già buio. Ne approfitterò per godermi ancora una volta – l'impareggiabile spettacolo della Genova notturna. Dalle bianche lune delle navi, o dalle gialle fiamme della zona industriale, è tutto un rincorrersi e un salire di lunghe file di luci: [...] un firmamento rovesciatosi sulla terra e sul mare¹²⁵.

¹¹⁵ Cfr. «(oh Jean!)» (*Alla Foce, la sera* (Frammento su un ricordo d'infanzia) [CK]).

¹¹⁶ *Jean*, amico, allo stesso tempo, «dei miei sussulti... // Di me: / della mia diffrazione / nel tempo» (*ibidem*).

¹¹⁷ Cfr. ([CK]).

¹¹⁸ Per l'utilizzo del termine cfr. *Il mare come materiale* [CK].

¹¹⁹ Cfr. *Sospensione* [CK].

¹²⁰ *Nibergue* [MT] (nostra l'aggiunta fra quadre)

¹²¹ Blaise Pascal, *Verso l'infinito di Dio*, a cura di Giuliano Vigni, Milano, Edizioni Paoline, 1997, p. 114 (cfr. *Notizie sui testi*, in G. Caproni, *Interviste e autocommenti* cit., p. 465).

¹²² Cfr. *Controcanto* [CK].

¹²³ Per la formula cfr. *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione* [CK]; e *Litania* [PE].

¹²⁴ Cfr. G. Caproni, *Genova*, in *Interviste e autocommenti* cit., p. 151.

¹²⁵ *Ibidem*.

Un firmamento non sufficiente ad indicare quella *diritta vi(t)a*¹²⁶, alla ricerca della quale ogni moto, ogni inerte, nero pensiero¹²⁷ si perde nella *completa oscurità*, nella piega agostiniana¹²⁸ dove giacciono le *cose perdute*, ma presentissime *in absentia*. Come suggerito dal rimando pascaliano alla *cecità*, il buio può avere due origini: il *favor delle tenebre*¹²⁹ può giungere con il calar della sera, o essere il risultato di una *mira* smarrita. Una disfunzione visiva generata per eccesso di luce, una smisurata chiarezza sulle *cose*, che pone lo sguardo dell'individuo nella *condizione* di (non) poter veder *nulla*. La verità getta nell'aporia, nell'incapacità di scorgere un futuro, un qualsiasi movimento¹³⁰; solo un corrosivo disfacimento per abnegazione (unica salvezza, unica espiazione alla frattura esistenziale). Nessuna *acqua stellare*, nessun soccorso *luminoso-numinoso*¹³¹ là, nell'*incaglio del nero*, nel *ristagno del vago*¹³²: lo smarrimento in un presente-eterno¹³³ è inevitabile. Incompleta, capitolante, incerta sconfitta di un cammino circolare (fenomenologicamente concentrico?), pronto a ribaltarsi nel proprio contrario, nell'onnipresente vittoria della vita, nell'atarassia stoica¹³⁴, sospensiva di una morte infinita e sbiancata¹³⁵, ma colma, accolta nella più completa *pietas* per l'Altro (io).

Le prime tre stanze si concentrano sulla dimensione spaziale del componimento, rinviando al tema marino, cardine della sottosezione, per poi raccontare di un *lui* sottinteso che vorrebbe proseguire (cosa? il *cammino* citato nel distico finale?), ma la strada intrapresa, già perduta non è dato di sapere dove conduca. L'indefinibile geografia delle *terre non giurisdizionali*¹³⁶ crea non indifferenti

¹²⁶ Cfr. *Controcanto* [CK].

¹²⁷ Cfr. *Parata* [CK].

¹²⁸ Cfr. «*La nostra terra era invisibile e confusa*, un profondo e impenetrabile abisso su cui non vi era luce, poiché non aveva nessun aspetto. [...] *Le tenebre regnavano sopra l'abisso*, cioè null'altro che assenza di luce. [...] prima che questa materia informe ricevesse da te una forma ordinata [evento, *ereignis* mai realizzatosi nella visione caproniana], nulla esisteva, né colore né figura, né corpo né spirito? Un nulla, però, non assoluto, bensì un'entità informe, priva di qualunque aspetto» (Agostino d'Ipbona, *Le confessioni*, XII, 3, a cura di Maria Bettetini, traduzione di Carlo Carena, Torino, Einaudi, 2000; nostra l'aggiunta fra quadre; per il termine in corsivo rimandiamo all'Heidegger di *Essere e Tempo*).

¹²⁹ Per la formula cfr. *Finita l'opera* [MT].

¹³⁰ Cfr. «Il viaggio si ferma, la via si cancella nella folgorazione improvvisa degli opposti, della luce-buio, che bloccano ogni esito e ogni futuro» (A. Dei, *Giorgio Caproni* cit., p. 245).

¹³¹ Per la formula cfr. *Riferimento* [CK].

¹³² Per le due formule in corsivo cfr. rispettivamente *Controcanto* [CK]; *La porta* [CK].

¹³³ Tutti i verbi di modo finito presenti nel componimento sono al presente, ad eccezione di «ha letto», rimando ad una passata lettura raccontata all'interno di una parentesi (cfr. v. 12).

¹³⁴ Sul tema di un'accettazione stoica della nostra condizione cfr. G. Caproni, *Disperato ma con calma e ostinazione*, in *Interviste e autocommenti* cit., p. 194; *I maggiori riconoscimenti non sono premi in denaro*, ivi, p. 223; *Credo in un dio serpente*, ivi, p. 229; *Un canzoniere dell'esilio* cit., p. 264.

¹³⁵ Cfr. ([CK];) [CK].

¹³⁶ Per la formula cfr. *Realtà come un'allegoria*, in *Interviste e autocommenti* cit., p. 173; *Un uomo libero nella letteratura*, ivi, p. 420.

difficoltà ai suoi *cerimoniosi viaggiatori*¹³⁷, i cui passi rischiano di cadere in fallo (*caedere*)¹³⁸ da un momento all'altro. Un percorso ricco d'ostacoli ed abissali discontinuità, gravi crepe metriche in cui crolla, infrangendosi il *ductus* logico-sintattico del *luogo dove ci troviamo*¹³⁹ («contrada / marittima»¹⁴⁰), e del volere¹⁴¹ (dovere?) dell'io.

«Più di una volta / la presunta meta / si rivela un'insidia»¹⁴², un'insidia «aprioristicamente» mortale che si manifesta nell'insistito – inevitabile (non) proseguimento di un viaggio da percorrere con la sola compagnia della propria solitudine. L'io si trova immerso in una *sospensione* esistenziale, nell'attesa di (non) incamminarsi «là / dove nessuna entrata / può dar àdito... // Dove / nessuna stanza o città / s'apre all'occhio, e non muove [...] ramo o pensiero una sola / parvenza»¹⁴³.

La vana, avventurosa catabasi caproniana¹⁴⁴ si dirige, *di dirupo in dirupo*¹⁴⁵, verso il *discrimine* del suo (non) raggiungimento¹⁴⁶, verso il suo *non ritorno*¹⁴⁷, oltre il bene e oltre il male¹⁴⁸, oltre l'ultima porta della propria voce¹⁴⁹. L'impossibilità del *viaggio* si lega fonicamente alla lacerazione del *linguaggio*¹⁵⁰, mentre il trovarsi in *contrada marittima* prosegue su una *strada* persa di cui non si conosce il termine. Come una (sua) idea, l'io *frulla*, si arrovella su di sé¹⁵¹, senza sfondare il soffitto della propria inconsapevolezza – di una mancata accettazione¹⁵²; senza sfondare i muri-trattini che lo separano da quella strada che ha già trovato se stessa¹⁵³. Nebbia-asfalto¹⁵⁴ *in perpetuo distante*¹⁵⁵, ma che ugualmente *conduce* nel *buio della luce*, acciarina manifestazione di quel *flagello* capace di indiriz-

¹³⁷ Per la formula rimandiamo alla figura del *viaggiatore cerimonioso*, sul congedo del quale si incentra la raccolta *Il congedo del viaggiatore cerimonioso*.

¹³⁸ Sul tema cfr. *La vipera* [CK], *La vita* [CK]; e *Controcanto* [CK].

¹³⁹ Sulla “ferinità” metamorfica del *luogo* cfr. *Riflessione* [CK].

¹⁴⁰ *Sospensione* [CK].

¹⁴¹ Cfr. «Vorrebbe / proseguire» (*ibidem*).

¹⁴² *Statale 45* [RA].

¹⁴³ *La porta* [CK].

¹⁴⁴ Cfr. *Disperanza* [CK]; *Quasi una cabaletta* [CK].

¹⁴⁵ Cfr. *Paesaggio* [CK].

¹⁴⁶ Cfr. *Raggiungimento* [CK].

¹⁴⁷ Sul tema di un (non) ritorno (im)possibile cfr. *Il flagello III* [CK]; e *Ipotesi* [CK].

¹⁴⁸ Cfr. *I baci* [CK].

¹⁴⁹ Cfr. *Il serpente* [CK].

¹⁵⁰ Cfr. *Controcanto* [CK].

¹⁵¹ Cfr. *Pensatina dell'antimetafisicante* [CK].

¹⁵² Cfr. *Pace* [CK].

¹⁵³ Cfr. *Per le spicce* [CK].

¹⁵⁴ Per la formula cfr. *Un niente* [CK].

¹⁵⁵ Per la formula cfr. *La più vana* [CK].

zare l'uomo alla sua fine¹⁵⁶, alla sua *diffrazione*. *Làmina*¹⁵⁷ demolitrice dell'ombrese *asparizioni* degli amici¹⁵⁸: «vivi spari di luce / negli occhi ingombri di boschi / e di gabbiani»¹⁵⁹. La luce è oscurità, è «vuoto oro freddo / e tagliente»¹⁶⁰, è accecamento riparatore al dramma dell'esistenza, graficamente rappresentato dall'*enjambement* che separa la vista-soggetto dal suo annichilente predicato. La pista tracciata dagli occhi viene incenerita come la *mente*, il *torrente* del *vecchio zingaro*¹⁶¹, «nella trita ombra del niente»¹⁶²: luce-stella, «guida» «bianchissima, [che] mi perforava / l'occhio: / la mente»¹⁶³. Una combustione in cui potrebbe finalmente *bruciare* la distanza – la distinzione fra nome e corpo, fra io e *altro*¹⁶⁴.

Lo stridere del sole ostenta e pone l'accento sul 'bestiale' rumore¹⁶⁵ della vita; la cecità dunque non può che aprirsi sul mondo interiore e le sue musiche, sul *mio buio veggente*¹⁶⁶, buio *ab imis* dove si può finalmente vedere – scoprire la propria appartenenza alla *bestia universale*¹⁶⁷. Un luogo dove è possibile annul-

¹⁵⁶ Cfr. «La preda mi passò *in un lampo* / davanti agli occhi» (*Nel protiro* [CK]); «*Nel sole* s'erano visti *lampi / fuggenti* [...] quel / *rutilio* nell'ombra / del bosco» (*Il flagello I* [CK]); «La reggia, il Tribunale, il Duomo... / Com'erano, così paurosamente / – e *in un sol lampo* – *spariti?*» (*Sconcerto* [CK]); nostri i corsivi).

¹⁵⁷ Per l'immagine cfr. *La làmina* [CK].

¹⁵⁸ Cfr. *Un niente* [CK].

¹⁵⁹ *Versi controversi* [CK] (nostro il corsivo).

¹⁶⁰ *Passeggiata* [CK].

¹⁶¹ Cfr. *Il vecchio zingaro II* [CK].

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Alla Foce, la sera (Frammento su un ricordo d'infanzia)* [CK] (nostro il corsivo).

¹⁶⁴ Cfr. *Due madrigaletti* [CK].

¹⁶⁵ L'accento è acuitizzato dall'utilizzo dei trattini che calamitano l'attenzione del lettore sul sintagma, evidenziano il suo slancio pungente. Un simile accerchiamento grafico si stringe attorno alla perdita della strada, è dunque possibile ipotizzare che i due eventi siano l'uno la conseguenza dell'altra: in un abbacinamento tale, la *retta via* si smarrisce, scompare.

¹⁶⁶ Per l'immagine cfr. *Istanza del medesimo* [MT]; e *Anticipo* [RA].

¹⁶⁷ Le formule *bestia universale* e *Bestia-io*, sono state da noi create *ad hoc* nel corso della stesura della nostra analisi della raccolta *Il Conte di Kevenhüller* (Là dove 'l sol tace. *Per un commento al Conte di Kevenhüller di Giorgio Caproni*, discussa nell'a.a. 2016/2017, sotto la direzione di Anna Dolfi) al fine di evidenziare quello che noi crediamo essere il gioco di *mise en abyme* che caratterizza il rapporto fra l'io e la *felis nebulosa* (per la formula cfr. *La preda* [CK]) e che viene a delinearci tramite ossimorici accostamenti (cfr. *Saggia apostrofe a tutti i caccianti* [CK]; *Riflessione* [CK]; *All'amico appostato* [CK]; *Supposizione* [CK]). Secondo lo schema da noi ipotizzato, all'interno del corpo dell'io risiederebbe una forma della *bestia* la quale incarnerebbe l'egoismo dell'uomo, la sua *frenesia:allegria*, la sua *esultanza:danza* (per le due coppie di rime cfr. *Pronto effetto* [CK]): la *bestia-io* che vediamo riflessa nello specchio se ci prepariamo a sparare diritto in fronte a noi (cfr. *Al più frenetico* [CK], *All'amico appostato* [CK]). Dentro ad una *Bestia* «superficiale» (cfr. *Saggia apostrofe a tutti i caccianti* [CK], *Riflessione* [CK]) si trova l'umanità di ognuno, il vero io – la *bestia universale*, ciò che abbiamo perduto. La nostra *estrema possibilità* di aderirvi è realizzabile solo ad una condizione: l'eliminazione della distanza fra l'io e l'*altro*, la *morte della distinzione* (per la formula cfr. *Controcanto* [CK]). Tale fraterna e umanissima prossimità rimanda al pensiero di Emmanuel Lévinas; in particolare cfr. «La prossimità, in quanto soppressione della distanza, sopprime la distanza di coscienza di... Il prossimo si esclude dal pensiero che lo cerca e questa esclusione ha un aspetto positivo: la mia esposizione ad esso, anteriore al suo apparire,

larsi e vivere al riparo dal *vento* senza dover ricorrere al velenoso aculeo (*stordimento-soffocamento-inebetimento*) del *pesce drago*¹⁶⁸. Il rimando al detto latino, approfondito dal legame fonico *stridente:niente*, può essere letto quale un ultimo ossimorico, nullificante apporto del *linguaggio* al *viaggio*, l'*ultima porta della voce*. La rima *latino:cammino* indirizza sul possibile risvolto metaforico e letterario dell'*iter* intrapreso, rimandando a quelle *terre dove non esiste paura*¹⁶⁹, ma anche all'infinito ricominciamento di ogni opera letteraria: nell'*imprendibile assenza dell'ombra*¹⁷⁰ «il libro è esso stesso uroboro; la sua ultima parola può diventare la prima, ricominciare circolarmente»¹⁷¹.

«La vista [...] gli s'incenerisce»¹⁷², *lui* «si smarrisce»¹⁷³, «il cammino / comincia qui? Qui finisce?»¹⁷⁴ («solo / quand'è scomparso, il deserto / ci è apparso chiaro»¹⁷⁵). Il viaggio si «conclude», trova il *punto d'incidenza*¹⁷⁶ fra l'io e l'altro nel proprio perdersi, così come era stato suggerito *per le spicce*¹⁷⁷. Nella *paura del proprio non aver paura*¹⁷⁸ il soggetto si riappropria di quella *angoscia* capace di paralizzarlo – indirizzarlo verso il *prendersi cura* di sé e dell'altro, di sé e del «proprio» *essere-per-la-morte*¹⁷⁹. Una *dedizione*¹⁸⁰ totalizzante capace di riempire – dare un senso *antimetafisicante* anche a quel vuoto posto fra la spiga e la mano¹⁸¹.

L'alba vinceva l'ora mattutina
che fuggia innanzi, sì che di lontano
conobbi il tremolar de la marina¹⁸².

il mio ritardo su di esso, il mio subire, disfano ciò che è l'identità in me. La prossimità – soppressione della distanza che comporta la «coscienza di...» – apre la distanza della diacronia senza *presente comune* in cui la differenza è passato non recuperabile, avvenire inimmaginabile, il non-rappresentabile del prossimo sul quale sono in ritardo – ossessionato dal prossimo – ma in cui questa differenza è la mia non-indifferenza all'Altro» (Emmanuel Lévinas, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza* traduzione di Silvano Petrosino e Maria Teresa Aiello, introduzione di Silvano Petrosino, Milano, Jaca Book, 1995, p. 111).

¹⁶⁸ Cfr. *Il pesce drago* [CK].

¹⁶⁹ Cfr. *Invito al valzer* [RA].

¹⁷⁰ Per la formula cfr. *Oh cari* [CK].

¹⁷¹ A. Dei, *Giorgio Caproni* cit., p. 245 (nostro il corsivo). Sul tema cfr. *Rinvio* [CK].

¹⁷² *Sospensione* [CK] (nostro il corsivo che vuole evidenziare la rima *incenerisce:smarrisce:finisce*).

¹⁷³ *Ibidem* (nostro il corsivo).

¹⁷⁴ *Ibidem* (nostri i corsivi).

¹⁷⁵ *Determinazione* [FC].

¹⁷⁶ Per la formula cfr. *Passeggiata* [CK].

¹⁷⁷ Cfr. *Per le spicce* [CK].

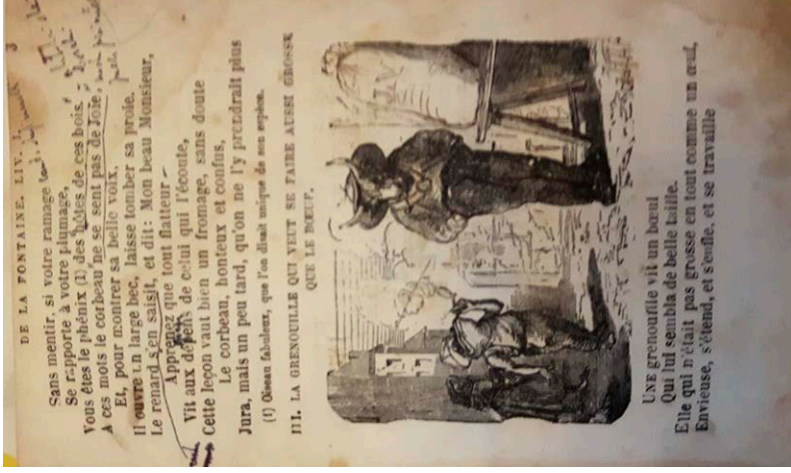
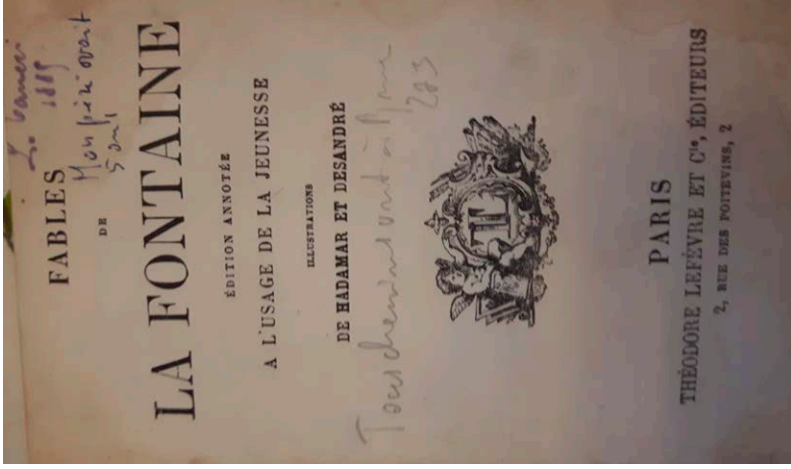
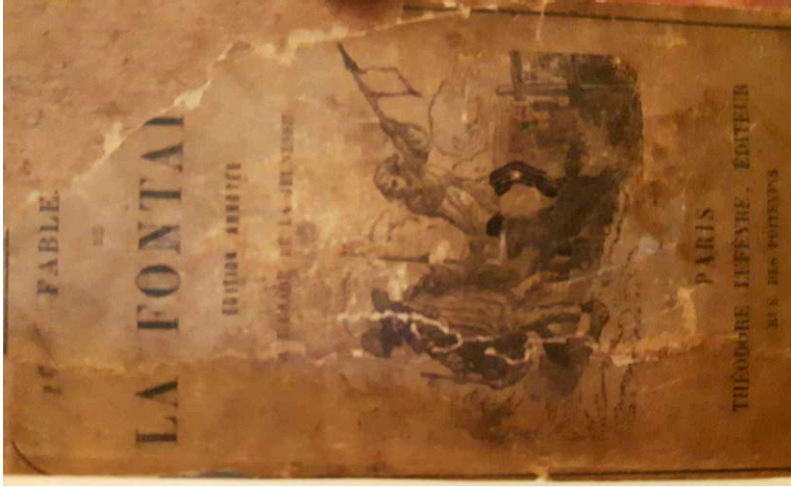
¹⁷⁸ Cfr. *Tra parentesi* [CK].

¹⁷⁹ Sul tema rimandiamo all'Heidegger di *Essere e tempo*.

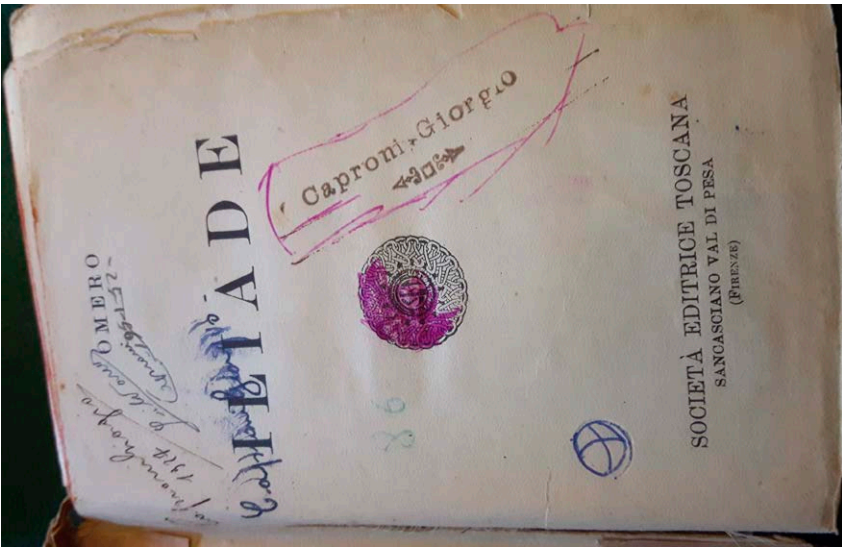
¹⁸⁰ Per l'utilizzo del termine cfr. *Dedizione* [MT].

¹⁸¹ Cfr. *Petrarca* [VC].

¹⁸² *Purg.* I, 115-117; versi a cui rimanda anche Adele Dei nel suo *L'orma della parola* cit., p. 75.



Les fables di La Fontaine con annotazioni d'autore.



LIBRO III - ILIADE

69
 180
 185
 190
 195
 200
 205
 210
 215
 220

1978
1977

Combattono; e tu vorrai chiamata
 Del profetator ragionar la Dea le iulio
 Con que nel cor dolce deso patria
 Un sabboro marito e dell' bianco volo
 Del pranti. Ond' ella, in segreto
 E do prento ravvolta, e di ciglio,
 Presto stillo rugiatosa il ciglio,
 Deo stanza n'usciva; e non Olimone,
 Ma due donzelle la seguiva. **PRIMO**
 Ma grand'occhi lodata, e di PRIMO
 Per la figlia. Dello porto Suce
 Giuser tosto alla torre, ove seduto
 Piamo si stava, e con lui Lampo e Clitao,
 Prindo, Timeto, Icaione e **ANTENORE**.
 Spegli di sonno, Ucalogonto e **ANTENORE**.
 Del popol sonori, che dell'armi
 Per vecchiezza depresso avean l'affanno;
 Ma tutti egregi dicitor, sombianti
 Alle cicade che, agli arbusti appese,
 Dell'argento lor canto empion la selva.
 Cum vider venire alla lor volta
 La bellissima donna i vecchion gravi,
 Alla torre sedati, con somnessa
 Voce fra lor venian dicendo: — In vero
 Bismaro i Teucri nè gli Achei si dèmo,
 Se per costei si d'iturne e dure
 Sopportano fatiche. Essa all'aspetto
 Veracemente è Dea. Ma tale ancora
 Via per mar se ne torni, e in nostro danno
 Più non si resti, nè de' nostri figli. —
 Dissero; e il rege la chiamò per nome:
 — Vieni, Elena, vien qua, figlia diletta,
 Siedimi accanto, e mira il tuo primiero
 Sposo e i congiunti e i cari amici. Alcuna
 Non hai colpa tu meco, ma gli Dei,
 Che contro mi destâr le lagrimose
 Arme de' Greci. Or drizza il guardo e dimmi
 Chi sia quel grande e maestoso, Acheo
 Di sì bel portamento? Altri l'avanza
 Ben di statura, ma non vidi al mondo

Edizione dell' *Iliade* con annotazioni d'autore.

Dopo tanto per lei, lungi dal caro
 Nido natio, qui spiantato greco-chi?
 Deh! second' ai campicciol' secanti, ed atopia
 Insinghiero parlar, anzi che un solo
 Frenar la fuga; no' far mar sia tratto. —
 Per' reccassiti più in mar sia tratto.

Oscherante la cecchia Diva —
 O Oscherante la cecchia Diva —
 Volestissima; e festo fu sul lido.
 Ivi Ulisse trovò, scemo di Giove,
 Occupato non già del suo naviglio,
 Ma del dolor che il preme, e immoto in piedi.

Gli si fece davanti la diva
 Giocando, dicendo: — O di Laerte
 Generoso figliuol, prudente Ulisse,
 Così dunque n'andrete? E al patrio suolo
 Navigherete, e lascerete a Priamo

Di vostra faga il vanto, ed ai Troiani
 D'Argo la donna, e inventicato il sangue
 Di tanti, che per lei qui lo versaro,
 Bell'icosi compagni? A che ti stai?
 T'appressata agli Achei; rompi gl'indugi;
 Dolei adopra parole e li trattiemi,
 Nò consentir che autonua in mar si spinga. —

Così disse la Dea. Ne riconobbe
 L'erco la voce, e, via gittato il manto,
 Che dopo lui raccolse il banditore,
 Eurilate itascense, a correr diessi;
 E, incontrato l'Atride Agamennone,
 Ratto ne prende il regal scettro, e vola.

Con questo in pugno, tra le navi achee;
 E quanti ei trova, o duoi o re, li ferma
 Con parlar insinghiero, e: — Che fai, dice,
 Valoroso campione? A te de' vili
 Discorrien la paura. Or via, ti resta,
 Preziosi, e gli altri fa' restar. La mente

Per patese non f'è d'Agamennone;
 Egli tenta gli Achei, pronto a punirli.
 Non tutti han chiaro ciò che dianzi in chiuso
 Concesso ei disse, Deh! badiam, che irato
 Non ne pernota d'improvvisa offesa:

215

Di re supremo acerba è l'Ira; o Giove,
 Che al trono l'educo, l'onora ed ama.
 S' non poi vedea del vulgo, o lo cogliesse,
 V'adomando, collo scettro il dosso.
 Battogli, o: — Taci, gli garrìa severo,
 Taci tu, tristo, o i più prestanti-ascotta
 Tu, codardo, tu, imbellè, e nei consigli
 Nullo e nell'armi. La vogliam noi forse
 Far qui tutti da re? Pazzo fu sempre
 De' molti il regno. Un sol comandi; o quegli 265
 Cui scettro e leggi affida il Dio, quei solo
 Ne sia di tutti corrector supremo. —

Così l'impero adoperando Ulisse, 265
 Aveua le turbe; e queste a parlamento
 Dalle navi di nuovo e dalle tende
 Con fragore accorrea, pari a marina
 Onda, che muggè e sforza il lido, ed alto
 Ne rimbomba l'Egeò. Questo s'asside
 Ciascheduno al suo posto: il sol Tersite
 Di gracchiar non si resta, e fa tumulto,
 Parlator petulante. Aven costui
 Di scurrilli indigeste dicente
 Pieno il cerebro, e fuor di vomitava
 O ritegno o pudor le vomitava
 Contro i re tutti; e quanto a destar riso
 Infra gli Achei gli venia sul labbro,
 Tanto il protervo beffator dicea.

Non venne a Troia di costui più brutto
 Ceffo; era gnercio e zoppo, e di contratta
 Gran gobba al petto; aguzzo il capo, e sparso 285
 Di raro pelo. Capital nemico
 Del Pelide e d'Ulisse, ei li soleva
 Morder rabbioso; e schiamazzando allora,
 Colla stridula voce, lacerava
 Anche il duce supremo Agamennone
 Sì che tutti di stegno e di cornecio
 Fremeau; ma il tristo ognor più forti alzava
 Le rauquoc, e gridava: — E di che dunque
 Ti lagui, Atride? che ti manca? Hai pieni
 Di bronzo i padiglioni e di donzelle,
 Delle vinte città spoglie prescelte,

270

275

280

285

290

295

'QUASI COME' CAPRONI

Giulia Martini

S'oblia
nell'orizzonte d'erbe
il cuore¹.

Sipario. È come se Caproni avesse sempre saputo dove sarebbe andato a parare; dove «sempre» significa *almeno* dal 1936.

Come un'allegoria, dunque: un titolo che da solo basta a rivendicare una coerenza, a meritare alla raccolta la dote dell'antiorità. Addirittura ne basterebbe la prima parola, quel «Come» che s'instaura con tutta la semplicità dell'approssimazione, «pronto a fornire un appiglio»²; l'«allegoria» è il secondo termine, un termine di paragone – già termine di paragone per conto suo. In qualche modo, è un titolo che minimizza, ma minimizza qualcosa di altissimo, una figura retorica che opera a livello filosofico e metafisico. Quello che il lettore ha tra le mani è «*Come un'allegoria*», non è *Un'allegoria*. Lo stesso gusto per l'approssimazione presiede anche ad altri titoli, sempre più frequenti dal *Muro della terra* in poi – e questo 'ritorno alle origini' dell'ultimo Caproni sembra fondamentale. Un esempio, la serie di titoli in cui ricorre l'avverbio «quasi»:

Quasi ad aulica dedica (MT)

Quasi da «Poesia e verità», o: L'aulico egoista (MT)

Conclusione *quasi* al limite della salita (FC)

Quasi una cabaletta (CK).

Questa dinamica confluisce nell'uso dilagante di diminutivi e vezzeggiativi, che storpiano un intento stilistico, una cifra poetica per ridurla a uno scherzo, a un distaccato motteggio:

¹ *Con che follia* (F). Per le sigle delle singole raccolte si fa riferimento alla tavola del «Meridiano» curato da Luca Zuliani.

² «Già era stato incerto, statutariamente, per Caproni, il rapporto tra il mondo del significante e quello del referente; le due realtà (visto che tali dovevano essere per lui, a dispetto di tutto, se una musica gli “batteva” dentro, nell'attesa di calarsi in parole) a lungo gli si erano mosse come parallele, incomunicabili, se non fosse stato per l'uso di una sorta di *ékphrasis*, di un *come* allegorico pronto a fornire un appiglio», (Anna Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2014, p. 47).

Due *svolazzi* finali (MT)
Codicillo (CK)
 Quasi una *cabaletta* (CK)
 Due *madrigaletti* (CK)
Laudetta (CK)
Arietta di rimpianto (CK)
Ciarlette nel ridotto (CK)
Pensatina dell'antimetafisicante (CK),

per toccare l'apice nella raccolta «*Versicoli* del controcaproni»³.

Fin dall'esordio dunque si giustifica quel sentimento dell'orma a cui è affidata la «disperanza» di *stanare* l'autore.

*

I titoli stessi di *Come un'allegoria* suggeriscono quella doppia direzione, particolare-universale, entro cui è possibile iscrivere l'intera opera di Caproni. Se titoli come *A Cecco*, *Da Villa Doria (Pegli)*, *Borgoratti*, *San Giovambattista*, rendono conto di una dimensione cronachistica e borghigiana, la fugacità di una giornata genovese, titoli come *Marzo*, *Spiaggia di sera*, *Fine di giorno*, *Dietro i vetri* rimandano agli emblemi duraturi e permanenti del destino di tutti. Come scrive Lorenzo Peri:

È oltretutto evidente come a un alto grado di riflessività e autoreferenzialità corrisponda un esercizio attivo di decontestualizzazione e disappropriazione che ristabilisce tutta l'inappartenenza originaria del dato linguistico. Con il chiaro intento, si vedrà, di favorire quella duplicità di lettura interpretativa comune a tanta parte della produzione poetica che viene ascritta al secondo tempo caproniano⁴.

Le propaggini di questo doppio binario parallelo tengono insieme le variazioni di mezzo secolo, fino a istituirsi come una legge – di nuovo – nell'ultima produzione; per esempio, «la Campagna di questo Ducato» di «Milano» dell'*Avviso* del *Conte di Kevenhüller* si ricostituisce immediatamente come un «ogni dove» (*Luogo dell'azione*) da cui non si salva nessuno. Ipotetico punto di arrivo di entrambe le direzioni, la poesia *Statale 45* in *Res amissa*: la «strada tortuosa [...] Tipica di queste nostre / zone montane» dove «la sorpresa sovrasta / l'attesa», la cui «presunta meta / si rivela un'insidia»: è come se ogni oggetto servis-

³ Rientrano in questo meccanismo anche tutti quei titoli che coinvolgono la disgiunzione «o»; e certi che contengono un'indicazione di tono (es. *Cantabile (ma stonato)*, *Su un'eco (stravolta) della Traviata*).

⁴ Lorenzo Peri, *Là dove non esiste paura. Percorsi e forme del «pensare in musica» nella poesia di Giorgio Caproni*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2014, pp. 30-31.

se per continuare lo stesso discorso, come se ogni spunto fosse un pretesto per svolgere la stessa azione.

E l'azione è quella di *parlare d'altro*, *ἄλλον αγορεύειν*: tutta l'opera di Caproni è *come un'allegoria*.

*

Questa «costante propensione all'ambivalenza»⁵, che nei titoli di *Come un'allegoria* si accorda alla duplice tensione individuale-universale, nei testi coinvolge plurime possibilità semantiche.

La prima riguarda il personaggio femminile, sdoppiato fra incontro e allontanamento, tangenza e assenza, come verrà precisandosi nelle raccolte successive. Ma i termini di questo bifrontismo si trovano già nella raccolta d'esordio, affidati alla dialettica fra staticità e movimento, che ricalca quella fra ricordo e appunto, memoria a lungo termine e a breve. Un esempio, l'immagine:

Eri stanca,
e ci sedemmo sopra un gradino
come due mendicanti

di *Ricordo* fa coppia con la contigua *Vespro*:

A poco
a poco, sbiadisce il giorno
(ricordo d'uomini e di giardini)
nella memoria stanca della sera.

La memoria ritorna sulla stanchezza crepuscolare come un luogo privilegiato, da cui anche i pensieri attingono le proprie metafore; da *Immagine della sera*:

Mi fai pensare, o sera,
con la tua pallidezza,
al viso un poco sbattuto
e deluso
d'una donna di casa,
quand'ha compiuto il lungo
giorno che l'ha strapazzata.

Per contro, l'opera è agitata da un'energia quasi arcana, riducibile alla serie *correre – rincorrere – fervere – infiammare – schiumare* detto di *fuochi, roghi*,

⁵ Adele Dei, *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2003, p. 20.

falò; cavalli, battaglie, soldati, saltimbanchi descritti come *sfrenati, giubilosi, selvaggi, folli...*

Campione di questa «sfrenatezza, dell'improvvisa e irragionevole mobilità»⁶ è un personaggio femminile non più *affannato* – *appannato* nella memoria, ma legato al tempo presente, quasi olimpico, miracoloso:

Come un'allegoria,
una fanciulla appare
sulla porta dell'osteria.
Alle sue spalle è un vociare
confuso d'uomini

in *Borgoratti*; e ancora, in *San Giovambattista*:

S'illuminano come esclamate,
ad ogni scoppio di razzo,
le chiare donne sbracciate
ai balconi.

Sempre nel confronto con la produzione più tarda, viene in mente l'ultima grande protagonista femminile di Caproni: quella «Bestia» doppia quanto è doppia questa donna del *Primo libro*. Se qui si alternano stanchezza ed energia, *Il Conte di Kevenhüller* vivrà la coincidenza di paura e desiderio; paura d'incontrare la preda, desiderio d'inseguirla – che è poi desiderio di libertà, di alleggerimento:

Chiusi in casa, i manenti
spiavano dalle porte.

Languivano dalla voglia
di rincorrerla, come
– per tormenta – una foglia
rincorre l'altra.

A denti
stretti, si frenavano.

Nulla,
per loro, c'era di più bello
del poterla inseguire.

[...]

⁶ A. Dei, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992, p. 13.

In questo – forse – *il flagello?*

Rincorrere il desiderio?

Rincorrere la morte?⁷

Decorsi, rincorse: la prima e l’ultima produzione condividono lo stesso lampeggiamento, apparizioni e sparizioni, desiderio e morte (e «Desiderio di Morte»). Il fatto è che Caproni non ha cambiato mai tema; semmai, l’ha riproposto in emblemi diversi. La ragazza, la città, la madre, la divinità, il mostro: tutte *care* ipostasi dell’Io. Ecco come il lettore diventa bracconiere e lo scrittore preda «imprendibilmente erratica»⁸ di una caccia destinata forse a rimanere un’ipotesi – un’ipotesi che «vale *quanto una fantasia*»⁹.

*

Altra possibilità semantica di una perenne ambivalenza, il rapporto fra apertura e chiusura che presiede alle raccolte. Di nuovo, Caproni sembra toccare l’apice «da ultimo», in quel *Conte di Kevenhüller* che nessuno saprà dire con certezza dove comincia, dove finisce. Ma anche questo «mordersi la coda» ricalca una circolarità di più lunga durata, se si pensa che *Come un’allegoria*, almeno dal 1941, vive nella breve ora d’aria di una ragazza che apre e chiude una finestra – *come* aprisse e chiudesse un sipario. Questo gesto, quotidiano e allegorico a un tempo, suggella l’orizzontalità che caratterizza la prima produzione caproniana. Una direzione, quella dell’orizzontalità, destinata al margine nelle raccolte degli anni 50-70, che le preferiscono la verticalità – salvo poi tornare in auge nell’ultima poesia.

Per anticipare un esempio, sembra significativo che *Il muro della terra* si apra e si chiuda con due gesti altrettanto quotidiani e allegorici, ma afferenti alla verticalità – cogliere un fiore (*Quasi ad aulica dedica*) e sollevare un bicchiere (*Quasi da «Poesia e verità», o: l’aulico egoista*):

*Ed ora, disse, lasciamo
la stanza dell’amico infermo. Saliamo
insieme sulla terrazza
della Cattedrale, e insieme
– sollevato il bicchiere –
brindiamo, goethianamente,
al bel sole cadente*¹⁰.

⁷ *Il flagello*, (CK).

⁸ *L’onoma*, (CK).

⁹ *Corollario*, (CK).

¹⁰ Il tondo è mio.

Anche in questo caso, emerge la volontà di una strutturazione, (quel che fa la differenza fra una raccolta e un'opera): entrambi i testi liminari si riferiscono a un «Quasi», ma nel primo qualcuno si china, nell'ultimo si eleva.

In *Come un'allegoria*, l'orizzontalità è il contesto del tema: il testo si gioca nel tentativo di bloccare la corsa di una retta nell'attimo della tangenza, la corsa «inutile» di una retta irrimediabile, che nel momento fulmineo dell'incontro prende una forma concreta, tangibile – un cavallo, una ragazza. Un lettore attento non potrà che riandare, con le dovute cautele, alla memorabile immagine de *Il fuor di senno*, nel *Franco cacciatore*:

«Non si passa!», quasi
urlava. E teneva
– ritto in mezzo alla strada –
le braccia aperte, quasi
bastasse quella barriera
a bloccare l'irrompere
– fulmineo – della sera.

Una sorta di figura cristologica: «ritto [...] le braccia aperte» come crocefisso su una croce ipotetica, nel ¡No pasarán! di una battaglia persa.

Tra parentesi, incuriosisce che lo stesso gesto di aprire le braccia abbia un precedente, (*Il cercatore*, nel *Muro della terra*), dove il problema non è «l'irrompere [...] della sera» ma l'esatto opposto – il sopraggiungere del giorno con la sua «inondazione / di luce»:

Aveva posato
la sua lanterna sul prato.
Aveva allargato
le braccia. Tutto
quel sole. [...]
Era scoraggiato¹¹.

A uno studio che vuole rileggere *Come un'allegoria* sulla scorta del *Conte di Kevenhüller* (o, quasi come Caproni, *Il Conte di Kevenhüller* sulla scorta di *Come un'allegoria*), interessa singolarmente che l'ultima raccolta riproponga con variazioni il tema della prima: chi scrive partecipa alla «generale Caccia» di una preda *altrettanto* «vana», che non ha forma se non nel raro attimo della tangenza:

¹¹ Per contro, i due casi in cui un personaggio alza un braccio sono legati al riconoscimento di un *altro io* calato in un ambiente buio e tenebroso, *Andantino* e *Palo*, sempre in *MT*.

La preda mi passò in un lampo
davanti agli occhi.

Bionda.

Nera.

Senza lasciare orma¹².

Una sorta di «agnizione *en passant*», come quelle tipiche dell'esordio; da un *Incontro* del 1938:

un attimo: e più non resta
del tuo transito breve
in me che quella fiamma
di lino – quell'istantaneo
battito delle ciglia,
e il pánico del tuo sorpreso
– nero, lucido – sguardo.

*

Caproni giovane è un occhio che largheggia, che accompagna l'oggetto lungo il filo dell'orizzonte. Così il sole che «ride», «La fila lunga dei soldati», lo sforzo del «bagnino che tira in secco le barche», il volo del rondone che «rade il canale», il protrarsi del «lungo / giorno», la «riva del tuo balcone», ogni cosa che «passa accanto» – tutto questo proietta il testo in una lontananza equatoriale, puntellata da un'attitudine al dettaglio dal destino strepitoso (lo strafamoso «cappuccino» di Annina...). Ancora Lorenzo Peri, a proposito del *Conte di Kevenhüller* (e che tale giudizio sia ascrivibile all'intera vicenda caproniana giustifica questo percorso), scrive:

nella sfasatura tra la convenzione dell'architettura esterna dell'opera e la soggettività dell'elaborazione poetica, si impone una generale interferenza di livelli che è possibile declinare nel dialogo tra allegoria e realismo, teatralità e annichilimento scenico, narrazione e introversione metanarrativa. [...] l'intento è quello di far valere i diritti dell'estetica (e quindi della trasgressione) nei confronti del codificato (della legge), predisponendo un'opera «non-conciliata» (e non-conciliante) perché coscientemente contraddittoria e intransigente con l'ordine accettabile e accettato della retorica¹³.

¹² *Nel protiro (CK)*.

¹³ L. Peri, *Là dove non esiste paura* cit., p. 204.

L'orizzontalità istituita in *Come un'allegoria* si distende in tutta la prima stagione: dalla genericità di *pianure ventose, prati liberi, monti spaziosi, riviere aperte*, «fino al confine / ultimo della prateria», al «continuo orizzonte» di una città precisa, *eterna di giri inutili*. Ma questa prospettiva agisce ben oltre la convenzionalità geografica – intacca il cuore, le ore del giorno, le parti del corpo, gli accostamenti sintagmatici: «s'oblia / nell'orizzonte d'erbe / il cuore», «si fa spaziosa / l'ora che signoreggi», «Corre del tuo bel dorso / nudo la solitaria / piana», e ancora:

Cara, con poca cipria
e minio, che bella festa
inventi sopra il tuo viso
giovane!

Tale su questa
piana dove ti chiama
di suoni allegri al riso
l'eco, con bei colori
e nuovi s'è acceso il lume
vario del ballo¹⁴.

In un mondo di balconi litorali, vele spiegate e ampie vesti, non sorprende che anche il tempo si faccia *spazioso*, o che sul volto ci sia posto per una *festa*: è come un regno di specchi deformanti che appiattiscono, slargano e interpretano in senso orizzontale figure, gesti e stati d'animo.

Ma *lo spazio era un fuoco*...: con questa presa di coscienza, *Cronistoria* brucia quell'interpretazione della vita, quella possibilità di orizzontalità, sia confinandolo slancio giovanile nelle «ristrette / pareti della memoria», sia opponendogli una semantica dell'immobilità: il «desiderio che stagna», la «terra / di pietra», la «mente ferma», «l'aria di terracotta» e tutta la serie di piazze, lapidi, epigrafi, monumenti.

Non stupisce dunque che già a partire dal *Passaggio d'Enea* l'orizzontalità incontrastata dell'esordio venga soppiantata poco a poco dalla verticalità, che si configura all'inizio come una cima raggiunta donde si precipita: «ora cade / come un sasso tuo figlio»¹⁵ – tanto da far venire il sospetto che quel «passaggio» del titolo sia più una «caduta libera», un precipizio, «Enea che in spalla / un passato che *crolla* tenta invano / di porre in salvo [...] un futuro / da non reggersi *ritto*»¹⁶. L'«altezza raggiunta» diventa una colpa da espiare, da chiederne «perdono»¹⁷. Nella sezione *I lamenti*, gli esempi si susseguono:

¹⁴ *Finzioni*.

¹⁵ *I lamenti*, III.

¹⁶ *Il passaggio d'Enea*, (PE).

¹⁷ «E chi chiese perdono / dell'altezza raggiunta?» (*I lamenti*, II).

«E cosa oppone / a quel tonfo il tuo palpito [...]?» (IV)
 «E non cada, non cada [...] una parola» (V)
 «un perdono completamente uguale / al crollo della sera» (VI)
 «sto calando nell'anno che inclina / già alla sua fine» (X).

Anche l'amore si dà come verticalità: nel poemetto *Le biciclette* è «la china / dove il freno si rompe» – una discesa a ruota libera, senza controllo. E come l'amore, la guerra – una salita faticosa succeduta da un crollo:

Li videro salire uno
 dopo l'altro, fino
 a toccare la cresta.
 [...]

Caddero

(o parve) uno
 dietro l'altro¹⁸.

Nemmeno i luoghi, prima spaziosi, sconfinati, sfuggono a questo nuovo esito:

Il tratto distintivo della Genova caproniana è la verticalità: è una città ripida, segnata da un movimento continuo in discesa e soprattutto in salita, da un flusso denso e inarrestabile. Il percorso assomma l'intera esistenza: il salire è elevazione, ma insieme fatica, attrazione di un destino ineludibile, la discesa è agio e facilità, ma nello stesso tempo precipizio e caduta [...]. Si rivela continuo lo slancio verso l'alto: sale verso il paradiso materno l'ascensore di Castelletto, sale verso l'aldilà nebbioso della latteria la funicolare del Righi¹⁹.

Quello che sembra significativo è che gli stessi oggetti testuali che erano stati emblemi dell'orizzontalità delle prime raccolte ora funzionino altrettanto bene in direzione opposta. Un esempio straordinario è «La fila lunga dei soldati» con cui si apre *Vespro* (CA), destinati a marciare in salita nell'incipit di *Ovatta* (MT): «Li videro salire uno / dopo l'altro, fino / a toccare la cresta». O ancora, quel desiderio di *andare avanti* espresso in *Acacia* (F):

Avanti,
 miti brezze dei rami
 d'acacia!

si dovrà scontrare con l'obiezione sollevata dal vetturale de *I campi* (MT):

¹⁸ *Ovatta* (MT).

¹⁹ A. Dei, *Le carte incrociate* cit., p. 65.

«Signore,»

mi fece. «Più avanti
non ci sono che i campi.»

Le cose della vita si offrono ora in allegorie a cui fa riferimento una qualche verticalità: «sovrasta / metallurgico il senso» della morte; la salvezza viene cercata «oltre le magre / torri abolite»; il «sole» che *imbiancava e scaldava* prati ora «stenta a alzarsi», e persino la resa di *Dedizione* «si traduce propriamente [...] nel “deporre le armi”, “tirar giù le vele”, “ammainare il vessillo”»²⁰ – ma se «Abbiamo camminato, / siamo lieti [...] Alziamo perciò il bicchiere, / tranquilli, e brindiamo»²¹.

Questo continuo slancio verso l'alto sembra toccare il culmine nell'ossessiva ricerca di un Dio che, per convenzione, «È allo zènit: non orizzontale!»²² Quella del *Franco cacciatore*, altra opera prepotentemente strutturata, è almeno all'inizio una caccia verticale:

L'occasione era bella.
Volli sparare anch'io.
Puntai in alto. Una stella
o l'occhio (il gelo) di Dio?²³

Ma Dio non si trova: inutile cercarlo nei luoghi «giurisdizionali». La *Conclusionè quasi al limite della salita* non può essere che questa:

« – Signore, deve tornare a valle»²⁴.

Il Conte di Kevenhüller riporta finalmente la preda su questa terra; e la preda è una figura che richiama da vicino la prima produzione: «evanescente [...] mansueta e atroce», sfiora, ammicca, scappa – è tutta una rincorsa. Quello slancio verso l'orizzonte che le raccolte precedenti avevano impedito, per mezzo di finestre murate e porte condannate, vive di nuovo nella Bestia «impredibilmente erratica», che i manenti / spiavano dalle porte», languendo «dalla voglia / di rincorrerla». Come scrive Giorgio Agamben:

la Bestia del *Conte* non era tanto un'allegoria del male (altrettanto legittimamente si potrebbe scorgere in essa, secondo un'equivalenza tipicamente caproniana, una cifra della vita e del linguaggio), quanto della sua radicale improprietà, in

²⁰ A. Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* cit., p. 58.

²¹ *Prudenza della guida* (CVC).

²² *Labate*.

²³ *L'occasione* chiude specularmente *In Boemia*.

²⁴ La sezione seguente s'intitola infatti *Ponte nero: cime, creste e salite* spariscono definitivamente, a favore di una geografia fatta di *viottoli, fiumi, e radure*.

modo che l'unico vero male non era in fondo altro che l'accanito quanto vano tentativo umano di catturarla e farla propria²⁵.

Questo ritorno sembra il porto di casa: una felicità non nominabile, un'allegria insita nell'allegoria – che non ha nulla a che vedere con l'«Allegretto» di tanta parte. Senza esagerare, sembra che *Come un'allegoria* e *Il Conte di Kevenhüller* siano le due raccolte giovanili di Caproni.

Esiste
– fra la palpebra e il monte –
tutta quest'erba felice
di nessun luogo...

[...]

Negalo, se lo vuoi trovare...

Inventalo...

Non lo nominare...²⁶

*

Caproni dice che al centro dei suoi ultimi libri c'è la «difficoltà a conoscere il reale, i difficili contatti con la realtà... Questo fatto di essere al limite della conoscenza: di non poter conoscere, di non poter sapere...»: un ripetuto blocco cognitivo che si traduce in contestazioni, interrogativi, false partenze, che sfiora la voragine del vuoto. Torna così ad avere una nuova importanza, con un sovrappiù di dolorosa estraneazione, quell'ipersensibilità percettiva, quella acutezza sensoriale che era stata alla base delle prime raccolte, da *Come un'allegoria* a *Finzioni*, e che viene ricordata come decisivo punto di partenza da Caproni negli ultimi anni [...]²⁷.

A Silvio Riolfo Marengo che gli chiede, dopo la lettura in anteprima di alcuni testi del *Conte di Kevenhüller*, come sia «arrivato a questo traguardo», Caproni risponde tirando in ballo il *già* di *Come un'allegoria*:

Il mio *Gradus ad Parnassum* [...] è durato parecchio, anche se non ho mai rinnegato il valore delle mie prime prove che sono, dicono, tutte freschezza di senso, ma dentro vi si sente *già* il tormento del tempo che fugge, della labilità, delle

²⁵ Giorgio Agamben, *Disappropriata maniera*, in *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, postfazione di Andrea Cortellessa, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 87.

²⁶ *Versi controversi (CK)*.

²⁷ A. Dei, *Le carte incrociate* cit., p. 115.

finzioni. Alludendo proprio a questa imprevedibilità del reale, avevo intitolato il primo libro *Come un'allegoria*²⁸.

Quel piacere dell'indugio che accompagna e lenisce l'obbligo del congedo, opponendo la dolcezza della contemplazione allo spietato trascorrere del tempo – quel piacere dell'indugio che presiede a componimenti degli anni 70-80, era presente *già* nelle prime raccolte. Varrà a esempio il confronto fra *Pausa* (BF):

E quanto mai
dolce è per un istante
indugiare allora sul tempo
andato – sul giorno,
in così varie e tante
guerre, vinto oramai.

e *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia* (MT):

Meglio – lo so – è ch'io vada
prima che me ne vada anch'io.
Eppure, non mi risolvo. Resto.
Mi lega l'erba. Il bosco.
Il fiume. Anche se il fiume è appena
un rumore ed un fresco
dietro le foglie.

Quel ricostituirsi della vita e della morte nella puntualità imperscrutabile di un quadro partenze-arrivi, metafora indimenticabile delle raccolte successive, era presente *già* nelle giovanili. Ecco *Veneziana* (F):

grazia di motti
salaci e di femminili
scherzi inganna ai vivi
il gioco alterno di tante
partenze e di tanti arrivi.

a confronto con *Palo* (MT):

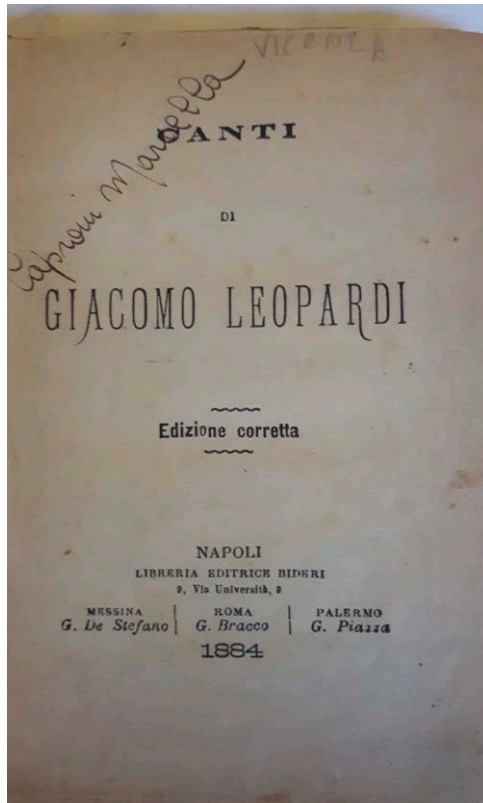
Sapevo che non si trattava
di partenza, e nemmeno
d'arrivo.

²⁸ Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e auto commenti 1948-1990*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014, p. 322 (il corsivo è mio).

Non stupirà quindi che l'unica domanda della prima raccolta di versi, *Come un'allegoria*, sarebbe stata poi la Domanda per eccellenza, su cui si sarebbe costruita tutta la produzione successiva:

Dove recava il sentiero
umido, nell'ombra dolce
di foglie che *già* impensieriva
la sera?²⁹

Davvero è come se Caproni avesse sempre saputo dove sarebbe andato a parare. Sipario.



Edizione del 1884 dei *Canti* di Leopardi appartenuta alla sorella Marcella.

²⁹ *Da Villa Doria (Pegli)*. Il corsivo è mio.



Condominio dell'abitazione romana di via Pio Foà, con l'antistante parco di Villa Pamphili (dal terrazzo del soggiorno).

RISULTANZE TRA/DALLE CARTE D'ARCHIVIO

«IL VETRONE», TENTORI E IL «CIELO DELL'ANIMA»¹

Anna Dolfi

1. Tema, con variazioni (per avvicinamento)²

Nessun dubbio che la seconda maniera di Caproni (quanto meno a partire dal *Congedo del viaggiatore cerimonioso*) sia contrassegnata da un sostanziale mutamento del paesaggio, dei colori, a favore di luoghi anonimi (interscambiabili, irriconoscibili, sostanzialmente vuoti) e di una tonalità monocroma (oscillazione tra bianco, nero, grigio) che si accompagna a un raggelamento di quanto di solido (pietra, sasso) era pure stato presente in modo intermittente fino dai tempi di *Cronistoria*³. Già che il «chiaro / paese» cancellato (chiuso) dagli occhi «morenti» di Olga⁴, che avevano indurito e reso fredde le lacrime («in madreperla di lacrime»), era rimasto, a dispetto di tutto, uno spazio ancora suscettibile di metamorfosi, di calore, di combustione⁵, nonostante l'«ossario del Duomo» di Pisa, il Camposanto monumentale⁶ o la fossa (con Dante, che passa dal Montale della *fossa fuia*) che si apriva ai piedi dei giovani innamorati affacciati sul vuoto di una città etrusca⁷.

¹ Questo testo, pensato per il Seminario Caproni del 2017, è stato anticipato in una prima redazione, con il titolo *Giorgio Caproni, una lettera a Tentori e il «cielo dell'anima»*, in un volume di omaggio a María de las Nieves Muñiz Muñiz («Quaderns d'Italia 22», 2017, pp. 165-180).

² Evidente l'intento mimetico con le titolazioni caproniane per l'intestazione di questo nostro paragrafo. Quanto ai testi poetici di Caproni sarà implicito il riferimento al volume dell'*Opera in versi*. Edizione critica a cura di Luca Zuliani. Introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo. Cronologia e Bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998 (d'ora in poi OV); mentre all'*Apparato critico* di Zuliani si farà riferimento con la semplice indicazione del cognome del curatore e il rimando di pagina.

³ Si pensi al davanzale vuoto di «*Nella sera bruciata*» (OV, p. 73), a «*Ponte Milvio e che spazio*» (OV, p. 79), «*Ad Catacumbas sull'Appia*» (OV, p. 80).

⁴ *Ad Olga Franzoni* (in *Ballo a Fontanigorda*, OV, p. 42).

⁵ Si pensi, proprio in apertura di *Cronistoria*, a «*Il mare brucia le maschere*» (OV, p. 67).

⁶ Cfr. «*Pisa piena di sonno*» (OV, p. 75).

⁷ «*Tarquinia e sulla spalletta*» (OV, p. 82).

La «stagione rossa»⁸, «finita» per scelta affettiva, eppure ridestata al compimento del lavoro del lutto da umanissimi «fili / d'orgasmo»⁹, nell'accordo ancora possibile «fra terra e storia»¹⁰, morti e viventi, solo a tratti (dal VII sonetto dell'anniversario), ma con recuperi improvvisi – sia pure accompagnati da colpa (il caso del XV sonetto) – aveva cominciato a perdere le originarie cromie, presentando città sovraesposte, bruciate, annerite dalla luce. Ci sarebbe voluta l'esperienza bellica, il freddo della guerra, della morte ormai in ogni senso «plenaria», che doveva riattivare il ricordo mai dismesso di una donna precocemente perduta, perché le ore liminari del giorno (soprattutto l'alba; subito alba di fucilazioni¹¹) fossero associate ai brividi e al freddo, esterno ed interno. Solidificato, gelato il sangue, mentre il vetro si ispessisce e diventa oggetto di confine con quanto sta fuori (bicchiere tra i denti in *Alba*; vento gelato in *Strascico*; bottiglia del latte in *1944*; «nebbiosi bicchieri» nelle *Stanze della funicolare*) nella solitudine che senza remissione si accampa. Quasi che una precoce esperienza di orfanità («*Io come sono solo sulla terra*») dalla quale non si può tornare indietro – scandita com'è anche dall'intuizione della perdita delle figure genitoriali – fosse destinata ad accompagnare la vicinanza alla, e l'essere dentro la «grande stanza nella morte»¹².

Non è un caso che proprio nei *Lamenti* degli *Anni tedeschi* l'immagine della madre, e con ancor maggior forza quella del padre (nel III e nell'VIII lamento) appaiano con dichiarata evidenza, incapaci di sostenere tramonti che le spalle non reggono più, «domani / cui impossibile è un'alba»¹³, inverni nei quali «campane d'acqua» generano brina su «rami assiderati»¹⁴, mentre, nell'anticamera dell'Erebo, latte, nebbia, acqua, diventano interscambiabili¹⁵. Riproponendo una solitudine e un'orfanità già sperimentate (il sentirsi ad un tratto «senza / più padre (senza più madre / e famiglia, e vittoria)»¹⁶) in particolare nei momenti della tentazione, del tradimento¹⁷. Della perdita anche («di notte», «d'inverno»¹⁸), se a rappresentarla – con l'irreversibilità di una fredda, dura trasparenza – è un

⁸ «*Finita la stagione rossa*» (OV, p. 83).

⁹ Cfr. il XV sonetto dell'anniversario (OV, p. 105).

¹⁰ «*Ma le campane concordi*» (OV, p. 86).

¹¹ Ma per una nostra lettura di *Cronistoria* cfr. l'*Introduzione* a Giorgio Caproni, *Le stanze della funicolare*, Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, 2012, pp. 7-17 (adesso, con il titolo *Dove la nebbia scolora. «Le stanze della funicolare» e le vibrazioni dell'alba*, in Anna Dolfi, Caproni, *la cosa perduta e la malinconia*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2014).

¹² Cfr. il IV dei *Lamenti* (OV, p. 118).

¹³ Cfr. l'VIII dei *Lamenti* (OV, p. 122).

¹⁴ Così nel X dei *Lamenti* (OV, p. 124).

¹⁵ Cfr. *Le stanze della funicolare*, 2 - *Versi* (OV, p. 141).

¹⁶ *All alone*, 3 - *Epilogo* (OV, p. 151).

¹⁷ Si veda per questo il saggio di apertura al nostro Caproni, *la cosa perduta e la malinconia* cit.

¹⁸ Cfr. *Il carro di vetro* (OV, p. 213).

«carro tutto di vetro». Al cui passaggio non potrà che far seguito la sostituzione della notte al giorno, degli spazi chiusi della scrittura e del pianto alla luce, nel cubicolo (tomba/crypta dell'io) dove si compita in fuga la storia di Annina (*Perch'io*); o il permanente e durativo abbandono di un 'gelido' e notturno di cembre su cui si apre in modo irreversibile il libro del *congedo* definitivo¹⁹. Un libro che – trasformando in condanna e vocazione quello *status* di fredda solitudine – anticipa di fatto quasi tutti i temi e le figure della terza maniera²⁰: compresa la caccia, l'interrogazione su Dio, il doppio statuto della paternità, i monologhi con se stesso... Ipostatizzando anche la *condizione* – che diverrà definitiva con *Il muro della terra*, assieme allo svilupparsi del frammentato e di una progressiva afasia – dello starsene solo «in una stanza vuota, / a parlare. Ai morti»²¹.

O meglio. Non solo a parlare loro, ma a braccarli, a inseguirli, rincorrendo per bar fumosi o angiporti sempre la stessa sagoma, stranamente simile all'io («Ma ero io, era lui?»: *Andantino*). Simile perfino nel tenere «la mano posata / sul tavolo» con le dita magre che battono il marmo (come avviene non solo a chi scandisce i tempi musicali, ma a chi conta la metrica) in un tamburellare senza sosta che richiama quello che, pulsando nell'interno (*Batteva*, tra Campana e Caproni), accompagna il ritmo accelerato del cuore del poeta. Figlio e padre – quest'ultimo – allo stesso tempo, alla pari di Enea, protetto/protettore di due figure dallo stesso nome che porta in salvo e a cui domanda futuro²² grazie a un paradossale eppure umanissimo capovolgimento di ruoli nel tempo. In un'operazione/preghiera che potrebbe perfino avere un qualche esito se ad interpersi, tra i vivi e i morti, non ci fosse il vetrone, quel «sottile strato di ghiaccio che si forma sulla pietra» (così l'autore, nelle *Note* conclusive al *Muro della terra*) a separare à *jamais* da quanto sta oltre, lontano dalla verità e finzione su cui si basa la prova/testimonianza di esistere. Un duro cristallo dal freddo mortuario che mostra sotto di sé un'acqua gelatinosa (se «incerta e lucida», e velata di nero), non troppo dissimile da quella dell'antico Cocito di cui si era ricordato Dante nel XXXII dell'*Inferno* parlando (e non è forse un caso) dei traditori. Un luogo gelato (di contro all'ultimo residuo calore della vita, della colla, a cui si appella nel chiedere ancora qualche momento di vita il maestro ebanista Ermando Nobile), al quale non si può sperare di sfuggire, già che non funzionano pietre magiche o le cripte, buche e nascondigli («pertugio / o / elitropia», come recita un caproniano *Plagio* da Dante²³) cui ancora Montale pareva affidare una residua speranza di salvezza.

¹⁹ Mi riferisco al *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*.

²⁰ Quella che si avvia con *Il muro della terra*.

²¹ *Condizione* (OV, p. 287).

²² Cfr. *A mio figlio Attilio Mauro che ha il nome di mio padre* (OV, p. 317).

²³ Ma sul dantismo caproniano si veda un recente A. Dolfi, *Sotto il segno di Dante. Testi e paratesti della terza generazione*, in *Le ragioni della «Commedia» tra passato e futuro*. Atti del convegno linceo 14-15 dicembre 2016, Roma, Bardi Edizioni, 2018.

2. «*Il vetrone*»

È in questo contesto che dobbiamo inserire *Il vetrone*, una delle liriche (nonché sezioni²⁴) più compatte e significative – per forza di interni rimandi – del *Muro della terra*:

Il vetrone

e a chi?

«Non c'è più tempo, certo,»
diceva. E io vedevo
lo sguardo perduto e bianco
e il cappottaccio, e il piede
(il piede) che batteva
sul vetrone – la mano
tesa non già lì allo stremo
della scala d'addio
per un saluto, ma forse
(era un'ora incallita)
per *chiedere la carità*.

Eh, Milano, Milano,
il Ponte Nuovo, la strada
(l'ho vista, sul Naviglio)
con scritto: «Strada senza uscita».
Era mio padre: ed ora
mi domando nel gelo
che m'uccide le dita,
come – mio padre morto
fin dal '56 – là
potesse, la mano tesa,
chiedermi il conto (il torto)
d'una vita che ho spesa
tutta a scordarmi, qua
dove «Non c'è più tempo,»
diceva, non c'è
più un interstizio – un buco
magari – per dire
fuor di vergogna: «Babbo,
tutti non facciamo altro
– tutti – che .»

²⁴ Già che lo stesso nome dà il titolo anche alla terza sezione del libro.

Sappiamo che il destinatario (oltre il macrotesto dallo stesso nome in cui si inserisce, e a dispetto della forma interrogativa in esergo allo specifico pezzo: *e a chi?*, che moltiplica su quella genitoriale di partenza le identità cercate, incluse l'una nell'altra: *dio/io*) è il padre/mendicante/io che scandisce con il piede sul *verglas* la misura di un tempo finito («Non c'è più tempo [...] Non c'è più tempo»), e il percorso di strade senza uscita. Un padre che riappare sotto altre spoglie – come vuole ogni rispettabile tragedia perfino non edipea²⁵ –, a quasi venti anni di distanza, per chiedere la carità, ovvero il dono pietoso di una parola memore e riparatrice di un lontano silenzio e abbandono. Mentre, «nel gelo / che m'uccide le dita», il figlio lo riconosce per tardiva eppure folgorante agnizione, continuando a proiettarlo/vederlo a cascata in altre pseudo-religiose figure (*L'Idalgo*) di cui non ha serbato, al pari dell'originale, che un esterno ricordo. Se del padre morto (*sub specie* di un *Idalgo* che ogni giorno, con fare quasi sacrale, solleva un bicchiere di vino; e sappiamo l'importanza che botteghe di questo tipo e la presenza/assenza di un cantiere²⁶ avranno, fino a *Res amissa*) non è rimasta altra memoria (a dispetto di tutto ancora stranamente protettiva) che quella di un vecchio cappotto. Dopo una vita 'spesa tutta' a scordare, a prendere le distanze, come accade ed è nelle regole della vita, se si sceglie, tra le tre ipotesi prospettate da Caproni in una lettera a Luigi Surdich del 2 novembre 1975 in merito ai punti di sospensione che chiudono la lirica, la terza, che in qualche modo pare non si scostarsi troppo dalla seconda:

a) il poeta ha voluto lasciare ad libitum del lettore il verbo all'infinito e la eventuale successiva proposizione che grammaticalmente dovrebbero o potrebbero seguire il *che*; b) il p.[oeta] s'è accorto dell'impossibilità di dire la più ovvia delle ragioni, o gli manca la voce; c) *tutti non facciamo altro che* quelle cose che tu (babbo) mi rimproveri e che nessuno vuol confessare o dire. Le stesse cose (probabilmente) che facevi anche tu²⁷.

Già che niente altro si fa, se vogliamo con qualche azzardo provare a proseguire il discorso rispettando la rima in *-ire* (ove non si voglia, come forse si dovrebbe, lasciare spazio al silenzio, che bene si adatta alla caproniana sfiducia nelle parole), che *fuggire, inaridire, incarognire, instupidire*, insomma *sostituire*, in definitiva *tradire*.

²⁵ Caproni ha insistito più di una volta in interviste e dichiarazioni sull'assenza di complesso di Edipo nel suo rapporto con il padre (cfr. G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014, in particolare – perché del '75 – cfr. *Ritratto d'autore*, ivi, [pp. 98-104], p. 100).

²⁶ Cfr. in particolare la nostra lettura di *Enfasi a parte*, in A. Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* cit.

²⁷ Zuliani, p. 1544.

3. In risposta al «Muro della terra»

La prima edizione della nuova, terza raccolta Garzanti, segnala, come data di stampa, l'aprile 1975. Dopo l'attenzione destata dal *Seme del piangere* e dal *Congedo del viaggiatore cerimonioso* è più che comprensibile che Caproni aspettasse con ansia riscontri²⁸ a partire da giugno, quando il libro cominciò ad arrivare a lettori ed amici²⁹. Che certo – mi limito a segnalare i più noti tra quelli pubblici (ché di lettere private ne dovettero giungere parecchie, a rallegrare l'autore³⁰) – non sarebbero mancati, e fortemente positivi, sì da confermare un riconoscimento da quel momento in poi in costante salita – anche se, a causa dei tempi di attesa delle riviste, le testimonianze destinate a una più lunga durata avrebbero finito per collocarsi quasi sei mesi dopo, alle soglie, insomma, di un altro «gelido dicembre». Certo erano intervenuti, con necessaria precocità editoriale, tra maggio e giugno (a riprova dell'impegno di Garzanti), Ugo Reale ed Attilio Bertolucci rispettivamente sul «Messaggero veneto», l'«Avanti» ed il «Giorno»³¹, in giugno Piero Dallamano su «Paese Sera» e Walter Mauro sul «Mattino» (mentre la stampa avrebbe dato con rilievo la notizia del Premio Gatti, subito assegnato a Caproni³²). In luglio, a partire da un Enzo Siciliano su «Il giorno», avrebbe preso il via una lunga serie di recensioni che doveva mantenere viva l'attenzione ben oltre l'estate, fino all'autunno (con significative presenze anche sui media radio-televisivi), ma, quanto a riviste, ancora prima di «Paragone», dell'«Approdo letterario», di «Resine», destinate a chiudere sul piano bibliografico l'anno caproniano, sarebbe stato «L'Albero», la rivista diretta da Donato Valli (e da Oreste Macrì), a presentare interventi destinati a destare una qualche documentata eco nell'autore.

Dello «stupendo» pezzo di Luzi³³, «lucido come l'ariento» (argento «splendidamente lavorato»³⁴), che era stato anticipato in luglio sul «Giornale Nuovo» (e che dunque Caproni già conosceva, a ridurre l'effetto sorpresa all'uscita del

²⁸ Ne avrebbe parlato il 30 giugno 1975 in una lettera a Betocchi, a proposito del silenzio di alcuni amici: «Non hanno ancora risposto al mio invio Luzi e Zanzotto. E nemmeno Bo. Il loro silenzio mi lascia un po' sulle spine» (Giorgio Caproni-Carlo Betocchi, *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-1986*, a cura di Daniele Santero. Prefazione di Giorgio Ficara, Lucca, Pacini Fazzi, 2007, p. 285).

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 283.

³⁰ Ce ne dà qualche notizia anche l'epistolario con Betocchi.

³¹ Ma per dati completi di queste come di tutte le recensioni ricevute dal libro, cfr. Michela Baldini, *Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica (1933-2012)*, con una nota di Attilio Mauro Caproni, Pisa, Bibliografia e informazione, 2012 (di cui una nuova edizione aggiornata in stampa per i tipi della Firenze University Press).

³² Per questo era stato anticipato ad aprile il finito di stampare del libro, come si evince da una lettera a Betocchi del 29 marzo 1975 (G. Caproni-C. Betocchi, *Una poesia indimenticabile. Lettere cit.*, p. 281).

³³ Così Caproni in una lettera a Betocchi (*ivi*, p. 293).

³⁴ *Ivi*, p. 292.

numero 53 dell'«Albero»³⁵), gli avrebbe scritto in dicembre Carlo Betocchi, che mesi prima gli aveva subito telefonato e inviato un espresso³⁶, ricavandone ripetuta e affettuosa gratitudine³⁷. Quanto a Francesco Tentori, la seconda voce sull'«Albero» 1975/53, da una lettera a Betocchi dell'8 gennaio 1976 sappiamo che Caproni ne aveva già visto prima della pubblicazione il dattiloscritto, ma non si avevano notizie ulteriori. Adesso una lettera caproniana inedita, la cui conoscenza devo a Lina e ad Antonio Tentori³⁸, ci informa che a metà giugno era giunto in via Pio Foà un testo che (messo accanto ad una micro-serie di altri documenti inediti) consente di ricostruire il dialogo Caproni/Tentori³⁹, e con quello una serie di contatti cordiali tra i due⁴⁰ che si erano nutriti non solo di poesia italiana, ma di testi spagnoli, di ritratti, di autoritratti, e di machadiane memorie.

Per procedere con ordine è il caso di iniziare da chi (stando ai documenti fino ad oggi disponibili) risulta essere partito per primo; cioè dalle recensioni, numerose⁴¹ e generose⁴², di Caproni (già dal 1957) ai testi del più giovane poeta

³⁵ Il numero sarebbe uscito in dicembre, come attesta una nota di Caproni su un ritaglio/estratto delle pagine a lui dedicate nella quale è precisato anche l'arrivo («ricevuto il 27 circa»). Accompagnato invece da sorpresa l'arrivo del successivo numero dell'«Albero» (1975/54) dove uscì (pp. 95-104) un saggio di Anna Dolfi (*Giorgio Caproni e l'afasia del segno*), come da lettera inedita di Giorgio Caproni ad Anna Dolfi del 16 agosto 1976 (in ricordo invece dell'unica mia visita nella casa di via Pio Foà, presente il poeta, una dedica di Caproni datata Roma, 18 gennaio 1978, sul dono di una micro-antologia di *Poetes italiens d'aujourd'hui* edita da Origine ove Caproni figurava con alcune liriche recenti, tra le quali anche *Il vetrone*).

³⁶ Inviato da Firenze, il 13 luglio 1975 (G. Caproni-C. Betocchi, *Una poesia indimenticabile. Lettere* cit., pp. 283-284).

³⁷ A una telefonata e alla lettera del 13 luglio, Caproni avrebbe risposto per lettera in data 17 giugno (ivi, p. 284), e poi ancora il 30 giugno (ivi, p. 285), il 12 agosto (ivi, p. 287), il 10 dicembre (ivi, p. 290).

³⁸ Che ringrazio, ricordando gli amichevoli incontri nel corso dei quali è maturata in loro la decisione di donare le carte del padre all'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux.

³⁹ Che qui dunque si riproduce trascrivendo tutti i documenti inediti, grazie alla diponibilità degli eredi Caproni e Tentori.

⁴⁰ Testimoniati anche dal dono di propri estratti o volumi rari. Si pensi all'edizione di *Versi nella nebbia & dal monte* (Trieste, Alut, 1968, con un'acquaforte di Mino Maccari) o a estratti dall'«Approdo letterario» del '74, '78.

⁴¹ Con tre interventi sulla poesia, apparsi su «La Fiera Letteraria» del 2 giugno 1957, del 7 agosto 1960 (come recensioni al *Diario. Poesie 1947-1955*, Roma, Edizioni della Meridiana, 1956 e di *Lettere a Vilna*, Firenze, Vallecchi, 1960) e «La Nazione» del 27 marzo 1964 (su *Nulla è reale*, Firenze, Vallecchi, 1964) e due sulle curatele e traduzioni, pubblicati su «La Fiera Letteraria» del 2 marzo 1958 (come recensione a *Poesia ispano-americana del '900*, Parma, Guanda, 1957) e su «Il Punto», 17-24 dicembre 1960 (sulle *Poesie di Juan Ramón Jiménez*, Parma, Guanda, 1960). Questi scritti sono adesso tutti raccolti, rispettivamente con i titoli di *Dalla cultura alla poesia*, *Cimatti e Tentori*, «*Nulla è reale*», *Poesia ispanoamericana del Novecento*, *Natale con i poeti*, in G. Caproni, *Prose critiche 1934-1989*. Edizione e introduzione a cura di Raffaella Scarpa. Prefazione di Gian Luigi Beccaria, Torino, Nino Aragno Editore, 2013, voll. 4.

⁴² Quasi in ognuno dei suoi pezzi Caproni riconosce a Tentori (noto ispanista, e «anche uno dei pochi poeti coscienti e non improvvisati nella sua generazione»), oltre al merito di avere fatto conoscere la grande poesia ispano-americana, la serietà e cultura di un dettato individuale

e traduttore, che, come sua abitudine⁴³, gli avrebbero dato l'occasione di riflettere sulla poesia. La mappa indo-spagnola fornita dall'antologia ispano-americana di Tentori gli consentiva infatti di sottolineare la capacità che la poesia ha di far capire, meglio di «inchieste e documentazioni», l'«odore delle cose»⁴⁴. «Per la prerogativa, che è soprattutto della poesia, di immediatamente 'denunciarci' il polso (l'anima, la cultura, la natura) d'un popolo», o per dirla con Leopoldo Panero⁴⁵, ma pensando – sulla scorta di Tentori – a Neruda, a Vallejo: «un'altra lingua per esprimere l'anima». Visto che la poesia (Caproni lo avrebbe ricordato anche parlando, nella stessa omnicomprendiva rassegna⁴⁶, dei *Canti gitani e andalusi* di Lorca tradotti da Macrí), tra *cuerpo ausente* e *alma presente*, restituisce «la persona viva», «il meglio della persona viva» del poeta, «vale a dire d'un'anima che ha avuto la singolare ventura [...] di costituirsi parte della nostra medesima anima quotidiana». *Anima e poesia*, dunque, e a molteplici riprese, vengono associate, tanto da poterne dedurre che raggiungere l'anima (anche

degno di attenzione (si veda, rispettivamente a proposito di *Lettere a Vilna* e di *Nulla è reale*: «questo giovane poeta [...] senza rinnegare nulla del "passato", ma anzi assumendone così dal profondo la lezione sino a riuscire, proprio per tale suo intelligente amore, a superarlo più d'una volta, occupa un posto di prima fila nell'antologia, non ancora compilata, della poesia del dopoguerra. / La sua poesia ha un tono sommesso, quasi discorsivo, povero in apparenza d'invenzioni ritmiche (domina per tutte le pagine un libero endecasillabo: è quasi del tutto assente la rima), ma, modello più vicino l'ultimo Luzi, profonde sono spesso le risonanze musicali (le risoluzioni di poesia raggiunta), che trovano la loro energia proprio nel loro saper conservarsi, nonostante la maggiori conoscenze e tentazioni, nell'ambito della naturale misura (che non viene mai forzata) della voce»; «Tentori modula sommessamente, su uno sfondo di silenziose città popolate d'ombre più che di persone certe e vissute più nel limbo del ricordo labile e intermittente che nella loro concreta realtà [...] la sua dolce e perfino un poco coltivata ossessione di solitudine e di impossibilità di penetrare a fondo – di scoprire e di vivere a fondo – la tanto desiderata vita vera: quella vita che per lui sta forse dietro il vetro allettante ma ingannevole delle apparenze sensibili, e che tuttavia proprio i colori e i segni e i moti volubili di tali apparenze sembrano esser sempre lì lì per rivelargli, mentre riescon soltanto a confondere, o a distogliere, l'ansia della mente e del cuore in perpetua attesa d'un messaggio ch'è vano ma dolce, sperare. Un'ansia che soltanto nelle cercate lontananze dal presente oggettivo (memoria o sogno o esilio o sospirata clausura) può trovare a tratti, nella riapparizione d'un gesto o d'una voce o d'un fuggitivo volto, l'illusione d'una risposta al suo ininterrotto e sospeso interrogare»). Già nel primo testo del '57 d'altronde Caproni aveva lucidamente individuato in Tentori l'«occhio fisso a certi modelli di civiltà poetica facilmente identificabili (l'area tra Bertolucci e Sereni con qualche lieve impennata fiorentina) e l'altro (quello che ci interessa di più) alla sua propria identità di poeta "successivo"».

⁴³ Cfr. G. Caproni, *Prose critiche 1934-1989* cit.

⁴⁴ Nella fattispecie l'«odore di quella città mista (*conquistadores* che, mescolato il sangue diventano *libertadores*) in continua partita doppia di dare e avere con la vecchia Spagna» di cui parla nella recensione apparsa su «La Fiera Letteraria» del 2 marzo 1958.

⁴⁵ Citato con questo rimando nella recensione.

⁴⁶ Sulle recensioni ispaniche di Caproni si veda adesso anche Laura Dolfi, *Giorgio Caproni lettore tra Spagna e Ispanoamerica*, in *Libri e lettori (tra autori e personalità). Studi in onore di Mariolina Bertini*, a cura di Laura Dolfi [...], Parma, Nuova editrice Berti, 2017, pp. 479-496.

per via delle segrete, machadiane *galerias* tante volte evocate) potesse equivalere, per Caproni, a toccare l'obiettivo ultimo del fare poetico⁴⁷.

Come vedremo tutto questo si intreccia con il nostro *Vetrone*, inserendosi nella corrispondenza tra i due poeti. Finora non avevamo a disposizione – dal *Fondo Caproni* – che una busta vuota, con la data del 15 giugno 1975 desumibile dal timbro postale⁴⁸. Alcune annotazioni a lapis di mano caproniana ne facevano supporre una qualche importanza, se registravano il giorno dell'arrivo (il 16/6) e due diverse modalità di risposta («Risp. telef. 21/6 – Risp. lett. 22/6»). Adesso sappiamo che proprio quella busta inviata da Tentori doveva contenere il dattiloscritto dal titolo *Nota sull'ultimo Caproni* poi pubblicato (anche se senza titolo, in successione a quello di Luzi) su «L'Albero» 1975⁴⁹. Si trattava di fogli di carta velina compatibili con una busta di normale formato, recanti in testa, manoscritte, alcune parole di accompagnamento/saluto («e un abbraccio / Francesco»), che dovettero essere disposti subito dallo stesso destinatario nella «cartella articoli» (se si tiene conto di una nota a lapis apposta sulla stessa busta vuota). Quelle pagine recensive di fatto continuavano un dialogo che c'era stato tra i due tra il '74 e il '75, configurandosi quasi come una risposta (visto che di nuovo si citava l'«animo», e parimenti in 'altezza') a una lettera (non rintracciata finora tra le carte Tentori) che Caproni doveva avergli inviato nell'ottobre dell'anno prima per ringraziarlo dell'invio di *Corrispondenze in una stanza*⁵⁰, se nel *Fondo Caproni*⁵¹, ancora inedito, si trova, allegato alla busta vuota del 15 giugno, un foglio/lettera quadrettato di mano del nostro poeta che doveva esserne stato un originario canovaccio:

Caro Francesco,

dopo quello che ha detto *in limine* Mario [Luzi], e con così tagliente penetrazione, che posso aggiungere io, rileggendo (e in parte leggendo per la prima volta; ma una poesia – un poème – lo si legge sempre per la prima volta: e in questo consiste la prova della sua autenticità) i versi raccolti in *Corrispondenze in una stanza*?

Hai l'amore – *l'invidia* – che ho sempre provato per te: per la tua coerenza e il tuo procedere rettilineo (un sol impatto stilistico), o compiendo soltanto quegli scarti che l'animo comporta non orizzontalmente ma verticalmente, nel senso

⁴⁷ A riprova si può vedere l'equivalenza canto/anima (il poeta ridotto «a pura voce (a puro canto: a pura anima)») in un testo (ora raccolto nei volumi delle *Prose critiche*) pubblicato su «La Fiera Letteraria» del 9 febbraio 1958 come recensione a Biagio Marin, *Tristezza de la sera* (Verona, Riva, 1957).

⁴⁸ Alla segnatura GC. 1. 757.4(a-b)/b (dove GC. rinvia al *Fondo Caproni* conservato all'«Archivio Contemporaneo Bonsanti» del «Gabinetto G. P. Vieusseux» [ACGV]).

⁴⁹ Conservato a parte nel *Fondo Caproni*.

⁵⁰ Il libro uscito da Lacaita nel '74.

⁵¹ Alla segnatura GC. 1. 757.4(a-b)/a.

di un sempre maggior scavo, o di una sempre maggiore elevazione. (Brutta frase fatta, quest'ultima, ma perdonamela).

Ci rivedremo spero. L'ultima visita, interrotta dal medico, mi ha lasciato male
 tuo
 Giorgio

Dell'entusiasmo invece di Tentori per la poesia di Caproni sappiamo, oltre che dal pezzo pubblicato sull'«Albero»⁵², da lettere a D'Andrea⁵³ e da un'altra lettera inedita a Caproni del 2 maggio 1971⁵⁴ che doveva rispondere a un semi-privato invio, un'anticipazione di testi che sarebbero poi confluiti nel *Muro della terra*. Tentori insisteva su convinzione e commozione⁵⁵ giocando di nuovo su verticali misure, dicendo:

⁵² L'unico di Tentori su Caproni quantomeno sulla stampa italiana, secondo quanto risulta dalla bibliografia di Michela Baldini, visto che una recensione a *Tutte le poesie* dovette uscire, all'immediata apparizione del libro, in Spagna, su «El País».

⁵³ Cfr. «Caproni, che frequento oggi e compone con Luzi e Betocchi la mia più amata famiglia di poeti» (da una lettera del 12 agosto 1974, in *Fiorentini abusivi. Il carteggio Ercole Ugo D'Andrea-Francesco Tentori (1972-1995)*, a cura di Enrica Colavero, Firenze, Firenze University Press, 2008, p. 46); mentre d'Andrea gli avrebbe scritto l'anno dopo: «ho letto d'un fiato, di Caproni, *Il muro della terra* [...] anch'esso felicemente senza scampo» (ivi, p. 54, da una lettera del 23 giugno 1975), ricevendo come risposta, il 1 luglio, la notizia della recensione («Sì, bello l'ultimo libro di Caproni, sempre più scarnificato; ne ho scritto un pezzo per l'«Albero», dunque lo vedrai»: ivi, p. 56).

⁵⁴ Alla segnatura GC. 1. 757.1. Ma prova eloquente della stima e dell'affetto era già stata, da parte di Tentori, la dedica (e in elettissima e semi-privata compagnia) alla sua raccolta *Lo stormire notturno* (Roma, De Luca, 1968): «alla memoria di mia madre, a Mario Luzi, a Giorgio Caproni».

⁵⁵ Così come avrebbe continuato a fare nel tempo, proponendo al destinatario antologie ideali della sua poesia. Si veda per questo una lettera dell'8 giugno 1986 (t.p. del 10 giugno: GC. 1. 757.11), inedita, come tutte quelle citate in queste pagine (che trascriviamo adattandole alle modalità di citazione d'uso, interpretando i capoversi, disponendo in sequenza gli elenchi, correggendo alcuni refusi): «Caro Giorgio, / ho letto "con calma", come mi raccomandavi, il tuo *Conte* (quanti romanzi hai scritti!). Sei sempre più lapidario; ma sotto l'asciuttezza (del "dettato", direi se fossi un critico) serpeggia sempre un fremito ("un tremito" aggiungeresti tu...). / A "botta calda", qualche mia preferenza; il mio mestiere di antologista (non si potrà dire antologo? ma son brutti tutti e due) mi induce sempre a fare una prima selezione: *La lamina, Al più frenetico, Riferimento, All'amico appostato, Supposizione, Oh cari* (da tempo ammirata), *Versi controversi, Tre improvvisi, Interrogativo*. / Ho detto di qualche preferenza. Ma il libro, così apparentemente frammentario, va letto come un "continuo", o magari "sentito" come una musica. Ma dico cose che sei stufo di sentirti dire. / A presto, e se avrai un'ora (o meno) libera verrò a salutarti prima della Grande Estate / Francesco T.». Il 23 maggio 1982 (t.p. del 24 maggio: GC. 1. 757.7), in risposta al *Franco cacciatore*, gli avrebbe scritto: «Caro Giorgio, / dopo i trionfi di Genova, meriteresti ben altro che questa striminzita letterina – del resto ancora da scrivere. / Il tuo libro, sei né più né meno tu che parli e ammicchi, ridi (sul serio) di quello che dici (per scherzo). O al contrario, chissà. Non sto a dirti quello che sai: le grandi trovate (il ricordo del vino [...] l'arrivare al punto di partenza», proponendo un'antologia con *Coda, Asparizione, Biglietto lasciato, Errata Corrige, Conclusione, Altro inserto*, a cui aggiungere *Larghetto, Riandando in negativo, Escomio, Poesia per l'Adele, Idillio*, e concludendo: «Sei, credo, il solo poeta così *esistenziale* (io che credo di esserlo a confronto mi trovo ornamentale, come un vaso di fiori) da farmi venire, alla lettera, le lagrime agli occhi». Analogamente, in una lettera del 9 gennaio 1984 (t.p. del 10 gennaio: GC. 1. 757.9) in risposta al volume di *Tutte le poesie*, avrebbe proposta un'altra mini-antologia (precisando: «se

[...] quanto mi abbiano toccato – in *fondo*, come sempre – le tue ultime cose, le ultime datemi: tanto quelle che già conoscevo, *Il vetrone* e *L'Idalgo*, quanto quelle nuove per me; soprattutto per il loro massimo di concisione e di pathos trattenuto – l'*Eco della Traviata* e la «biblica» famiglia. Di più, in questa direzione, non si può. La *Bibbia* poi, per chi sa leggere, è la quintessenza della lacerazione «esistenziale». E poiché la poesia è unica, sento queste cose vicine ad alcune di quei poeti cubani di cui ti detti un estratto dall'«Approdo»: specialmente di Eliseo Diego. Se ne hai il tempo guardale. // Le hai mandate a Luzi e a Betocchi? Loro le apprezzerebbero molto, ne sono certo: come è certo che siete, tutti e tre, nella singolarità di ciascuno, i poeti che sento di più. / Una volta c'era Montale. / Un abbraccio dal tuo / Francesco.

Mentre il 4 febbraio 1974, su carta intestata di Ministero della Pubblica Istruzione⁵⁶, mandandogli qualche notizia sulla sua pratica di pensione, gli dichiarava «vecchia ammirazione» indicando la sua predilezione per altre liriche di quella futura raccolta lette su un estratto dell'«Approdo» inviandogli il 31 gennaio di quell'anno con la semplice dedica: «A Francesco»: *Parole del borgomastro, Il cercatore, Istanza, Lasciando Loco*, a riprova che lo «scavo non accenna a finire; andrai dall'altra parte della terra, o di te stesso».

esistesse, includerebbe altro...») che prevedeva quanto meno *Il mare brucia le maschere, Quale debole odore, Nella sera bruciata, Il tuo nome che debole rossore, Alba, Ah padre i lastricati, L'ascensore, Perch'io, Preghiera, Ad portam inferi, Ultima preghiera, Il becolino, Il vetrone, A mio figlio Attilio Mauro che ha il nome di mio padre, Su un'eco (stravolta), Bibbia, Larghetto, Riandando (in negativo), Per l'Adele, Per quanto tu ragioni, Oh cari*. In corrispondenza di (in seguito a) questa nuova lettura dovette nascere in Tentori anche la consapevolezza di una dimenticanza nel suo *Fiorentino abusivo* (una *plaqueette* edita da Pananti a Firenze nell'83, con testi dedicati a Betocchi, Bertolucci, D'Andrea, e altri 'amici', del passato come del presente), visto che nell'aprile dell'83 (la data accompagna in calce la firma: «a Giorgio / Francesco») inviò a Caproni (la busta registra la data del 15 aprile di quell'anno: GC. 1. 757.8) un dattiloscritto dal titolo *Rileggendo il suo «Fiorentino abusivo»* che costituiva un'addenda al libretto appena citato. Ne trascriviamo il testo, perché, in particolare nella parte finale, presenta numerose varianti con quanto pubblicato con lo stesso titolo in una *plaqueette* tentoriana (Bologna, Book editore) dal titolo *Penitenziali, omaggi e un dialogo: «Rileggendo il suo «Fiorentino abusivo»* // Come nello scaffale, sono qui / raccolti insieme i nomi dei poeti / che hai avuto più vicini in tre decenni / dai trent'anni ai sessanta (*non ancora* / dice basso la voce di chi in te / distingue il tempo dalla prima cifra...). / Più vicini e sarebbero / tutti (i pochi) se non mancasse Giorgio / che, quante volte, ha toccato in profondo / nei suoi versi la radice del pianto / e l'ha messo a confronto / con il nudo, con lo spoglio sentire: / cuore di cera il suo, scabro all'esterno. // Come sarebbe tutta qui la *ville* / e la magia che ne emana, non fosse / per *quell'*assenza, affettuoso fantasma / ormai ma ieri trepida presenza, / che manda il suo lamento senza suono / dal bianco tra le righe e si ricorda / col suo mancare al te d'allora / e al te d'oggi perché seguiti a vivere. // Sei presente anche tu / nei ritratti tentati? Sì, se vaga / dall'uno all'altro, da te agli altri un'onda / che rechi e porti via quanto ti basta / di verità e di segreto. / E ti avvedi / che il dono più inatteso / è quello per cui scordi, mentre badi / a tracciare le linee di un carattere, / l'ombra da cui un profilo emerge, / te stesso, infine! e il filo non cessi / da quanto ormai di avvolgere, di svolgere... / Quanto più *l'altro* si fa luogo e penetra / nella trama, quanto più questa perde / della sua tenuità, tanto più rischio / scema che la tua voce si riduca / a sillabe ridette in un deserto, / ad un nodo di pianto che non salva».

⁵⁶ Alla segnatura GC. 1. 757.3.

Quanto a Caproni, come già si anticipava, l'invio tentoriano del 15 giugno aveva avuto un'eco ormai documentabile. Dopo una telefonata che non l'aveva soddisfatto, il grande poeta sarebbe infatti di nuovo intervenuto in merito a quel «pezzo bellissimo» che attribuiva non solo alla generosità, ma alla bravura (di poeta e di critico) del suo interlocutore. Che aveva evocato non soltanto il sentenziare gnomico di Montale (di cui potremmo ricordare anche il «tardi, sempre più tardi» dei *Mottetti*) ma anche, e in più di un'occasione, Machado. Un poeta a Caproni carissimo, da 'conversazioni in una stanza' (questo il libro di Tentori, del '74, a cui di nuovo si fa un fuggevole riferimento nel testo, intensificato con forza dalla finale trascrizione degli endecasillabi riportati, a mo' di saluto da una lirica della raccolta) se l'obiettivo da raggiungere era un cielo domestico, prodotto/destino di un'anima che privilegia il silenzio sulle parole:

Roma, 22 giugno 1975

Caro Francesco,

la telefonata non mi ha soddisfatto. Sai che ho in odio il telefono. Volevo scriverti, e non ci rinunzio.

Hai scritto sul povero mézigue un pezzo bellissimo dove il poeta e il critico si sopraffanno a vicenda e perfettamente si integrano. Un pezzo troppo bello perché io possa crederci, e perché io possa rinunziare del tutto a crederci.

L'ho riletto con attenzione. Ed è caduta anche la mia piccola 'riserva' montaliana. Avevo letto la frase (nella foga della prima lettura) in direzione sbagliata. Vorrei davvero meritarmi l'apparentamento a Machado. L'ho voluto tirare in ballo di proposito, senza nominarlo. Se non me la perdonerà lui, perdonamela tu! Ma non conosco 'modello' più fermo del suo, per un poeta che voglia toccare il cielo dell'anima (anche se io all'anima non ci credo) restando radicatissimo alla terra.

Nessuno ha finora capito, come hai capito tu, che cosa bisogna (non) mettere in luogo dei puntini finali del *Vetrone*. Quei puntini sono un trabocchetto, perché costretti dalla rima, tutti sono indotti a riempirli col verbo «morire». Con una banalità, cioè. La tua interpretazione è la stessa ch'io diedi a Frénaud quando tradusse quella poesia, e mi chiese lumi.

Ho ricevuto una tua cartolina, firmata anche da Macrí e da Jacobbi. Grazie.

Partirò dopo il «Viareggio», cioè verso il 15 luglio. Forse prima mi verrai a trovare. Auguro al tuo libro (che è un gran bel libro, così unito nel suo tessuto e così ricco – lui sì! – d'«anima») la fortuna che merita.

Ti abbraccio con tutto il mio affetto e con tanta gratitudine

tuo
Giorgio

A te un saluto, un altro, oltre la siepe
di dolore e silenzio, oltre la polvere
del consumarsi quotidiano...⁵⁷

⁵⁷ Si tratta, come già si accennava, della trascrizione dei primi versi della lirica (*A te un saluto, un altro*) che apriva la sezione VI (*Ritratti e invii*) del tentoriano *Corrispondenze in una stanza*.

Esplícita, da parte di Caproni (in sintonia soltanto con la seconda delle possibilità adombrate poi a Surdich) l'interpretazione dei puntini di sospensione⁵⁸, e l'accoglimento dei riferimenti machadiani⁵⁹ che rimandavano alla «noria di calce e anima» di *Toponimi* («quanto machadiana!»⁶⁰) e alla «moralità» di un «sentenziare gnomico» per il quale però il nome di Machado era associato a Montale.

Di una qualche iniziale riserva caproniana sulla citazione da Montale sappiamo dalla lettera inedita. Certo non doveva trattarsi di una strategica presa di distanza (basta percorrere le prose critiche di Caproni, e soffermarsi sulle paginette scritte per commemorarne la morte, nelle quali si parla di un'«infatuazione» durata tutta la vita, di un «bisogno» di Montale sempre crescente⁶¹), forse piuttosto del desiderio di vedersi associato al grande predecessore per qualità diverse, come la musicalità o l'attenzione e la resa per/del paesaggio (se questi sono i punti più frequentemente sottolineati da Caproni nel parlare di Montale). Per altro la sentenziosità in quanto tale non doveva apparirgli come una qualità⁶²; gli sarebbe occorso di evocarla – in un *corpus* di migliaia di pagine – soltanto a proposito della Guidacci⁶³ o degli «scarnificati *pensieri elementari*» di Dino Risi⁶⁴ (se si eccettua un «assorto e sentenzioso, compassato sebbene affabile» Cavafis⁶⁵). In ogni caso, come la lettera che riproduciamo dichiara, l'equivoco 'montaliano' doveva essersi sciolto - grazie al colloquio - immediatamente. Né avrebbe fatto mutare (in una credibile revisione delle bozze) il testo di Tentori, che nella versione a stampa (che abbiamo confrontato con il dattiloscritto inviato a Caproni) si mantiene inalterato anche su questo punto⁶⁶. L'unica variante di rilievo riguarda piuttosto un'aggiunta che non poteva che piacere a Caproni

⁵⁸ Nella misura in cui avvallo nella lettera l'interpretazione di Tentori come l'unica vera: «in *Il vetrone* è il fantasma del padre che chiede "il conto (il torto) / di una vita che ho spesa / tutta a scordarmi", e al quale si vorrebbe, in un buco, un interstizio che manca, poter dire "fuori di vergogna" che tutti non si fa altro che...; ed è la stessa vanità del dire, del dirsi, che ammutolisce il poeta a mezza frase» (Francesco Tentori, *Per «Il muro della terra» di G. Caproni*, in «L'albero», 1975, 53, [pp. 166-168], p. 168).

⁵⁹ Tentori citava anche, come riemersione di personali letture, Pascoli, Vallejo, l'*Ecclesiaste*.

⁶⁰ F. Tentori, *Per «Il muro della terra» di G. Caproni* cit., p. 168.

⁶¹ G. Caproni, *Nelle sue liriche ritrovavo anche la mia Liguria*, in «Tuttolibri» 19 settembre 1981 (ora in *Prose critiche 1934-1989* cit.).

⁶² Non a caso la cita negativamente (anche se per dichiararne scevro) in *Il gentile Ettore Serra* (cfr. in proposito G. Caproni, *Versi liguri*, in «La Fiera Letteraria», 7 giugno 1959; poi, con il titolo *Il gentile Ettore Serra*, in «Il punto», 21 ottobre 1961; adesso, con quest'ultimo titolo e nell'ultima versione, in *Prose critiche 1934-1989* cit.).

⁶³ Cfr. G. Caproni, «*La sabbia e l'angelo*», in «La Fiera Letteraria», 6 marzo 1947 (ora in *Prose critiche 1934-1989* cit.).

⁶⁴ Cfr. G. Caproni, *Novità di poesia*, in «Il punto», 1-19 agosto 1961 (ora in *Prose critiche 1934-1989* cit.).

⁶⁵ G. Caproni, *Costantino Cavafis classico del XX secolo*, in «La Fiera Letteraria», 10 febbraio 1957 (ora in *Prose critiche 1934-1989* cit.).

⁶⁶ Le diversità sono minime e di pura forma: l'aggiunta di alcune date, un «in apertura» trasformato «nella bandella», un «cima» trasformato in «vertice» e poco altro.

(chissà se generata dal «L'ho voluto tirare in ballo di proposito, senza nominarlo» della lettera), visto che portava a tre i richiami a Machado, esplicitando con un riferimento preciso il punto della «metamorfosi che operandosi nell'immaginazione patetica tramuta machadianamente il giovane nell'avo mentre il poeta ne diviene il figlio»⁶⁷. Che era anche un modo per sottolineare l'importanza di un altro di quei luoghi/«nodi di luce» tanto cari a Caproni, che come il poeta avrebbe detto e scritto più volte sono comuni a tanti, ma che i poeti arrivano a fare affiorare alla coscienza, sottraendoli al buio e portandoli verso una verità che è la «verità di tutti»⁶⁸.

4. *Il «gelo di gennaio nel cuore», la morte e una censura paterna*

Aveva da poco congedato *Il muro della terra*, Caproni, quando si sarebbe trovato ad antologizzare, per una rubrica radiofonica («Il girasole»⁶⁹), a distanza appena di una settimana⁷⁰, un testo teatrale di Alfred de Musset e un racconto di Sandro Penna. Nel primo, citato a proposito dello *spleen*, un personaggio, Fantasio, resiste agli inviti e al divertimento, opponendo la noia, la sazietà, l'immagine della morte, «il gelo di gennaio nel cuore», alla vita; nel secondo⁷¹ un figlio vaga a lungo in un cimitero con «povere ginestre [...] avvizzite» tra le mani nella difficile ricerca della tomba paterna. Dopo un pensiero di sostituzione 'generazionale' (i fiori da portare piuttosto – in caso di non ritrovamento della tomba – sul tumolo di un bellissimo adolescente morto annegato), e insistenti auto-accuse che ripetono i «rimproveri» del «padre vivo alla [sua] indolenza», l'immagine improvvisa, in primo piano, del padre giovane («era lieve il sorriso di mio padre»), induce il protagonista, sotto la pioggia, la sera, a fuggire dal cimitero, portandolo in un'osteria, in un paesaggio buio, di vento, di ombre.

Difficile non pensare a questi due testi – che paiono situarsi tra *Il congedo del viaggiatore cerimonioso* e *Il muro della terra* – con particolare riferimento al nostro *Vetrone* – quasi come a una sorta di auto-commento che guida a qualificare colui che scrive (che ha appena scritto, e pubblicato) come 'poeta' successivo⁷²,

⁶⁷ F. Tentori, *Per «Il muro della terra» di G. Caproni* cit., p. 167 (e il termine aggiunto nella versione a stampa è proprio «machadianamente»).

⁶⁸ Si veda, per queste citazioni, rispettivamente *Luoghi della mia vita e notizie della mia poesia*, in G. Caproni, *Interviste e autocommenti* cit.; *Sulla poesia*, in *Prose critiche 1934-1989* cit.

⁶⁹ Cfr. G. Caproni, *Il girasole. Una rubrica radiofonica*, a cura di Giada Baragli, Firenze, Firenze University Press, 2017.

⁷⁰ Rispettivamente nella I puntata, del 2 aprile 1975, e nella VI, del 9 aprile dello stesso anno.

⁷¹ Sandro Penna, *La morte*, in *Un po' di febbre*, Milano, Garzanti, 1973.

⁷² È un'espressione che Caproni avrebbe usato proprio per Tentori, per alludere alla sua sapienza di poeta che si sa nato da «modelli di civiltà poetica facilmente identificabili» (G. Caproni, *Dalla cultura alla poesia*, in *Prose critiche 1934-1989* cit.).

paradossalmente capace di 'riflettere *a priori*' testi, autori «sentiti e seguiti prima della loro nascita»⁷³. Come appunto De Musset, Penna, o il Machado delle *galerías de l'alma*, che per Caproni è sempre ad accompagnare un'anima/poesia proiettata verso l'alto, là dove stanno le stelle, «incandescenti, scintillanti come punte di ghiaccio»⁷⁴: unico cielo, forse, per chi (sia pur parlando di 'anima') dichiara di non credere al cielo⁷⁵.

Roma, 22 giugno 1975

Caro Francesco,

la telefonata non mi ha soddisfatto. Sai che ho in odio il telefono. Volevo scriverti, e non ci rinunziavo.

Hai scritto sul povero mézigue un pezzo bellissimo, dove il poeta e il critico si sopraffanno a vicenda e perfettamente si integrano. Un pezzo troppo bello perché io possa crederci, e perché io possa rinunziare del tutto a crederci.

L'ho rifletto con attenzione. Ed è caduta ^{anche} la mia piccola "riserva" montaliana. Avevo letto la frase (nella foga della prima lettura) in direzione sbagliata.

Vorrei davvero meritarmi l'apparentamento a Machado. L'ho voluto tirare in ballo di proposito, senza nominarlo. Se non me la perdonerà lui, perdonamela tu! Ma non conosco "modello" più fermo del suo, per un poeta che voglia toccare il cielo dell'anima (anche se io all'anima non ci credo) restando radicatissimo alla terra.

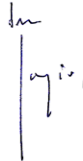
Nessuno ha finora capito, come hai capito tu, che cosa bisogna (non) mettere in luogo dei puntini finali del *Vetrone*. Quei puntini sono un trabocchetto, perché ~~mi~~ costretti dalla rima, tutti sono indotti a riempirli col verbo "morire". Con una banalità, cioè. La tua interpretazione è la stessa ch'io diedi a Frénaud quando tradusse quella poesia, e mi chiese lumi.

Ho ricevuto una tua cartolina, firmata anche da Macri e da Jacobo. Grazie.

Partirò dopo il Viareggio, cioè verso il 15 luglio. Forse prima mi verrai a trovare. Auguro al tuo libro (che è un gran bel libro, così unito nel suo tessuto e così ricco - lui sì! - di "anima") la fortuna che merita.

Ti abbraccio con tutto il mio affetto e con tanta gratitudine

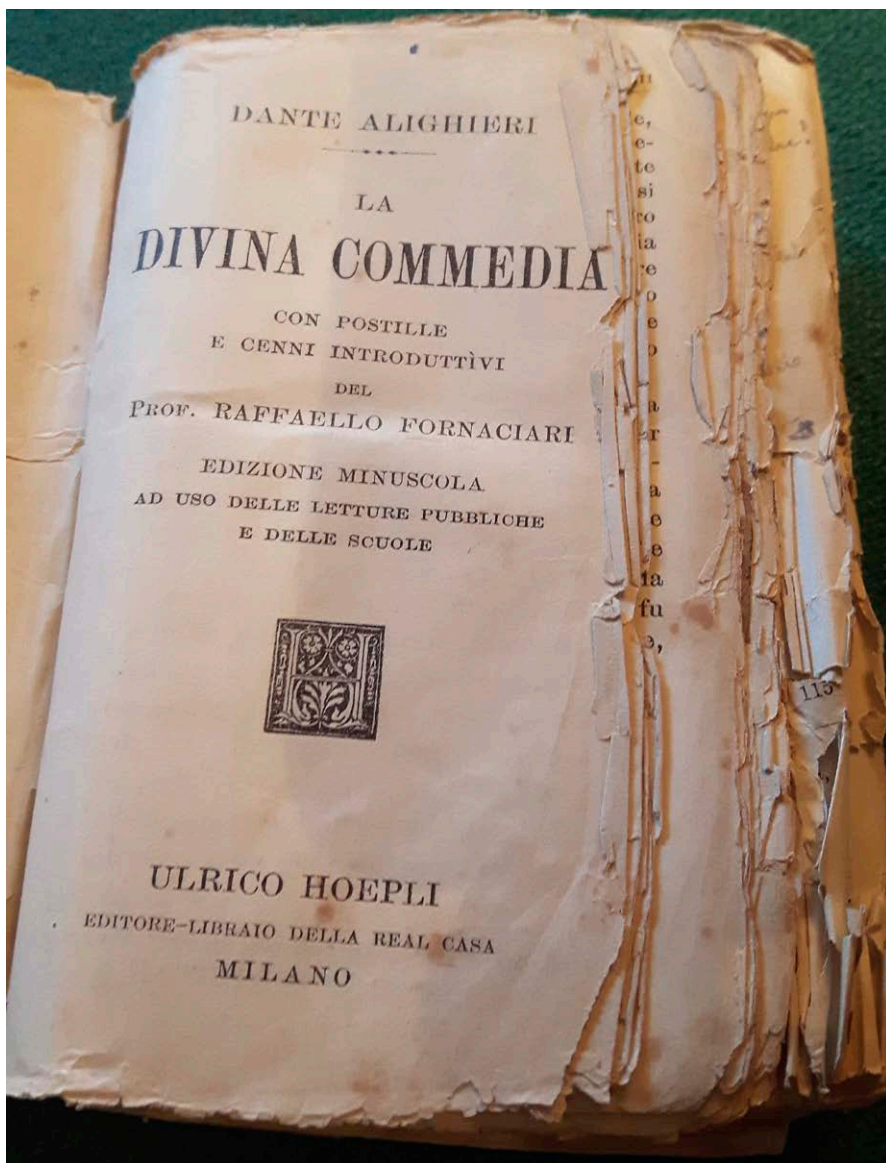
A te un saluto, un altro, oltre la siepe di dolore e silenzio, oltre la polvere del consumarsi quotidiano...



⁷³ Così ancora *ivi*.

⁷⁴ G. Caproni, *Non mi sazio di guardare le stelle*, in *Interviste e autocommenti* cit., pp. 268-269.

⁷⁵ Cfr. il riferimento contenuto proprio nella lettera a Tentori del 22 giugno 1975.



Edizione Hoepli della *Divina Commedia* annotata dal poeta.

CANTO XXVII

I tre poeti traversano le fiamme dei lussuriosi (1-50). - Cominciano a salire la scala seguente; salgono, e Dante si addormenta la notte, si sion profetica (94-108). - Svegliato, riceve da Virgilio la investitura della propria libertà (109-142).

Si come quando i primi raggi vibra

Là dove il suo Fattor lo sangue sparse,

4 E l'onde in Gange sotto l'alta Libra,

Come l'angel di Dio lieto ci apparse,

7 Fuor della fiamma stava in su la riva,

In voce assai più che la nostra viva,

10 Poscia « Più non si va, se pria non monde,

Ed al cantar di là non siate sordel »,

13 Si disse, come noi gli fummo presso,

Per ch'io divenni tal, quando lo 'ntesi,

Qual è colui che nella fossa è messo.

1-5. Si come quando, ecc. Vuol dire che il sole, nel purgatorio, era vicino al tramonto. A Gerusalemme (Là dove, ecc.) cominciava il giorno; l'Ibero, o Ebro, confine occidentale, era sotto la Libra, cioè aveva la mezzanotte;

- 8. Beati, ecc.: « beati i puri di cuore, perchè vedranno l'alto il canto dell'angelo che sta di là ».

- 15. Che nella fossa. Vedi Inf.

16 In su le man commesse mi protesti,
Guardando il fuoco e immaginando forte
Umami corpi già veduti accessi.

19 E Virgilio mi disse: « Figliuol mio,
Volsersi verso me le buone scorte;

22 Qui piof'esser tormento, ma non morte.
Ricordati, ricordati!... E se io
Sovr'esso Gerion ti guidai salvo,

25 Che farò or, che son più presso a Dio!
Credi per certo che, se dentro all'alvo
Di questa fiamma stessi ben mill'anni,

28 E se tu forse credi ch'io t'inganni,
Fatti ver lei, e fatti far credenza
Con le tue mani al lembo de' tuoi panni.

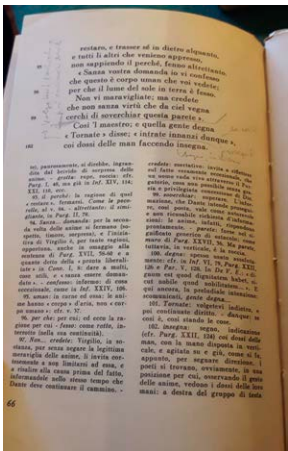
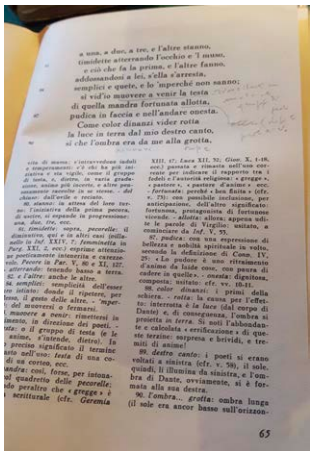
31 Pon giù omai, pon giù ogni temenza!
Volgiti in qua, e vieni oltre sicuro! »

34 Quando mi vide star pur fermo e duro,
Turbato un poco, disse: « Or vedi, figlio:

37 Tra Beatrice e te è questo muro. »
Come al nome di J'isbe aperse il ciglio
Pramo in su la morte, e riguardolla,

40 Così, la mia durezza fatta solla,
Mi volsi al savio duca, udendo il nome
Che nella mente sempre mi rampolla;

23. Gerion. Vedi Inf. XVII, 79 e segg. - 25. Alvo, seno. -
29. Fatti ver lei, appressati ad essa. -
prova. - 32. ...



e non a dori, a rei, e l'altre stanno,
 temerarie avertendo l'occhio e l'animo,
 e ciò che fa la prima e l'altre fanno,
 addomandandosi a lei, s'ella s'arresta,
 semplice e queto, e lo superchio non sanno:
 si volse a muovere e venne la festa
 di quella mandre fortunata alletta,
 pudica in faccia e nell'andare onesta.
 Come color dimanzi vider rotta
 la luce in terra del suo destro canto,
 sì che l'ombra era da me alla grotta.

118
 di me fu messo per Clemente allora,
 avesse in Dio ben lui tanta fiducia,
 l'osso del corpo mio varien ancora
 in ceo del ponte presso a Benevento,
 119
 sotto la guardia della grave mora.
 Or le bagna la pioggia e muove il vento
 di fuor dal regno, quasi lungo il Verde,
 120
 dov'è le tramontate a lume spento.
 Per l'er tramandati sì non si perde

121
 sotto la guardia della grave mora.
 Or le bagna la pioggia e muove il vento
 di fuor dal regno, quasi lungo il Verde,
 122
 dov'è le tramontate a lume spento.
 Per l'er tramandati sì non si perde

123
 dove si trova il corpo mio varien ancora
 in ceo del ponte presso a Benevento,
 124
 sotto la guardia della grave mora.
 Or le bagna la pioggia e muove il vento
 di fuor dal regno, quasi lungo il Verde,
 125
 dov'è le tramontate a lume spento.
 Per l'er tramandati sì non si perde

Edizione BUR del *Purgatorio* dantesco annotata dal poeta.

TRADURRE ALEIXANDRE: UN PERCORSO 'IN FIERI'
(CON QUATTRO VERSIONI INEDITE/RARE)

Laura Dolfi

Il 6 luglio 1960 l'editore romano Curcio inviò al poeta Giorgio Caproni un contratto nel quale lo incaricava di preparare «una grande e completa panoramica antologica» che raccogliesse i poeti moderni (dell'Otto e Novecento) dei più diversi paesi. La scadenza fissata era rigida e il tempo concesso per questo impegnativo volume relativamente stretto¹; comunque Caproni rispettò le condizioni stabilite² consegnando un *corpus* di circa ottocotcinquanta cartelle completate da una breve prefazione e da una nota delle fonti utilizzate³. Come annunciato dal titolo, *Poeti moderni di tutto il mondo*⁴, vi erano riuniti versi di autori italiani e stranieri, selezionati dal curatore in totale libertà⁵. La traduzione (da pubblicare senza originale a fronte) rimandava a seconda dei casi – lo si deduce facilmente dall'indice – a testi già editi o a versioni inedite affidate a un

¹ Formalmente appena cinque mesi dalla data d'invio del contratto, giacché «tutti i dattiloscritti formanti l'opera completa» dovevano essere consegnati «pronti per la composizione, cioè riveduti e corretti», entro la fine dell'anno (o entro il 15 gennaio 1961, come leggiamo poco più avanti). Inoltre, nell'art. 8 si precisava che, nel caso di ritardi, Caproni avrebbe dovuto corrispondere una 'penale giornaliera' che sarebbe andata quindi a intaccare il compenso promesso (Fondo Caproni, I, 66. 1, presso l'Archivio Contemporaneo «Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux di Firenze, da ora in avanti indicato come FC-V). Ringrazio la direttrice Gloria Manghetti e Fabio Desideri per l'abituale cortesia con cui hanno favorito il mio lavoro.

² In una lettera del 3 febbraio 1961 Armando Curcio lo avvertiva infatti di aver saldato il compenso concordato. Inoltre gli restituiva «l'intero manoscritto» perché, entro il 15 marzo 1961, potesse «riordinare tutto il materiale, e consegnarlo pronto per la stampa» (FC-V, I, 66. 2).

³ Come risulta dalla copia del foglio dattiloscritto preparato per la consegna: «Per Giorgio Caproni, Viale Quattro Venti, 31 – Roma. // Ricevo n. 847 cartelle dell'antologia POETI MODERNI DI TUTTO IL MONDO, più 3 cartelle di prefazione, una nota delle fonti e un avvertimento per la tipografia e l'Editore. // ARMANDO CURCIO EDITORE – ROMA // Roma, [...]» (cassetta 5, numero 1 del Fondo Caproni presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, da ora in poi indicato con FC-N. Ringrazio Roberta Masini per aver facilitato il mio lavoro di reperimento dati). Una prima descrizione del materiale relativo al progetto Curcio presente in questa biblioteca è stato offerto in Elisa Donzelli, *Giorgio Caproni e gli altri, temi, percorsi e incontri nella poesia europea del Novecento*, Venezia, Marsilio, 2016, pp. 89-90.

⁴ Fissato dall'editore (lo precisa Caproni nella *Premessa*, c. 3).

⁵ Lo precisava il contratto: i poeti sarebbero stati scelti e tradotti a «insindacabile giudizio e valutazione critica» di Giorgio Caproni (FC-V, I, 66, 1).

collaboratore esterno⁶ o curate dallo stesso Caproni. Caproni infatti, quando si trattava di mondi culturali e di lingue che gli erano prossime, preferì ritradurre le poesie che aveva scelto in modo da offrirne un nuovo, più personale, dettato. E forse per mero *divertissement*, nel caso di alcune di queste traduzioni, decise di alternare il proprio nome con quello di tre suoi *alter ego*: Attilio Picchi per lo spagnolo, Teresa Dini per il francese ed Ettore Dini per l'inglese⁷.

Il primo di questi pseudonimi lo troviamo legato ad esempio alle tre poesie di Vicente Aleixandre – *Senza luce*, *Creature dell'aurora* e *Città del Paradiso* – inserite a completare la presenza ispanica nell'antologia⁸ (mentre il nome Giorgio Caproni compare per le versioni da García Lorca e Manuel Machado⁹). Anzi, inizialmente, la sezione dedicata ad Aleixandre, introdotta – come previsto – da una ventina di righe di dati bio-bibliografici¹⁰, si apriva con la versione italiana di *Poema d'amore* che però, in un secondo momento, era stata cassata (non figura infatti nell'elenco dei testi selezionati) perché – come suggerisce una nota manoscritta a fianco della traduzione di questa poesia¹¹ – portava al superamento dello spazio concesso. Per la scelta dei testi, Caproni si era basato sulla più ampia selezione bilingue offerta dalla *Poesia spagnola del 900* di Oreste Macrí (1952) che, tra i dieci antologizzati da Aleixandre, includeva (nella stessa successione) anche questi quattro. Teoricamente quindi Caproni avrebbe potuto limitarsi a riprodurre la traduzione dell'ispanista salentino (come aveva previsto in altri casi)¹², ma preferì cimentarsi direttamente nella riscrittura.

⁶ Pur essendo l'unico e assoluto responsabile dell'opera (l'art. 3 del contratto dichiarava che a lui spettava raccogliere tutto il materiale, garantire la paternità dei brani selezionati e l'autenticità delle fonti utilizzate), il successivo art. 4 precisava che Caproni avrebbe potuto valersi di aiuti esterni. Cfr. «per la traduzione dei testi stranieri [...] provvederà personalmente eccettuato che per eventuali poeti in lingue dal Dr. Caproni sconosciute e che verranno fatte tradurre [...] da persone di sua fiducia o comunque scelte da traduzioni già esistenti».

⁷ Al punto 3 della *Nota per l'Editore* si legge infatti: «Attilio Picchi, Teresa Dini, Ettore Dini sono pseudonimi di Giorgio Caproni, e quindi tutte le traduzioni che portano tali firme equivalgono a quelle che portano la firma di Giorgio Caproni» (cfr. la c. 4, FC-N, 5,1).

⁸ Si veda a questo proposito G. Caproni, «*Pianto per Ignazio*». *Versioni di García Lorca e altri poeti ispanici*, in preparazione, a cura di Laura Dolfi, presso l'editore Feltrinelli. Alle traduzioni da García Lorca abbiamo dedicato un dettagliato studio nel volume Laura Dolfi, *Il caso García Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 282-287 e 290-329.

⁹ Già edito: *Arbolé*, *Arbolé e Pianto per Ignazio Sánchez Mejías* su «Il Punto», n. 28 (e non 26), 8 dicembre 1956 e nella *Poesia straniera del 900* a cura di Attilio Bertolucci (Milano, Garzanti, 1958, pp. 567-69, 573-587). *I giorni senza sole*, *Dice la chitarra*, *La pioggia*, *La pena e Alegrías* nel pezzo *Imitazioni da Manuel Machado* (in «La fiera letteraria» del 23 novembre 1958).

¹⁰ Anche su questo punto il contratto era chiaro, visto che l'art. 6 recitava: «Il Dr. Caproni si impegna a compilare per ogni singolo poeta una breve biografia che dovrà precedere i brani poetici relativi al poeta stesso».

¹¹ Che segnalava i versi eccedenti (ben 16) e le righe (31) occupate dalla poesia nel dattiloscritto. Sulla copia dattiloscritta di queste quattro composizioni si veda la successiva n. 15.

¹² Ad esempio per *Bécquer in Soria* e *Rivelazione* di Gerardo Diego e per *Donne* di Dámaso Alonso (lo dichiara nel citato indice-piano di lavoro).

Per quanto riguarda *Poema d'amore*, certo, non possiamo sapere se la versione dattiloscritta avrebbe subito – qualora non fosse stata eliminata – successive rielaborazioni (una cassatura rivela ad esempio che, rileggendola dopo la battitura, Caproni sostituì il predicato «attraggono» con «attirano», in modo da evitare l'omofonia con lo spagnolo «atraen» v. 12); ma nonostante questo ci sembra interessante trascriverla. Il suo coerente fluire infatti, ammettendo non di rado variazioni nella costruzione della frase (si eliminano o introducono iperbati: vv. 2, 4, 5, 13, 17, 22), trasformazioni di negativi in positivi («no han cambiado»), di coordinate in subordinate («botan», «y hacen música» diventano «son sempre gli stessi», «saltellando», «offrendo musica», vv. 14, 15, 16) e l'aggiunta di sparse allitterazioni («miti mattini del mondo», «vi amo [...] voi», «polsi che pulsano»: vv. 3, 9, 29) dimostrano chiaramente che non siamo di fronte a una mera traslitterazione.

Né può passare inavvertita, al v. 7, l'ottima resa della citazione manriqueña «que van a dar en la mar» associata all'inversione presente/gerundio («[sguardi] che volgendo al mare / sostengono», per «[miradas] que van a dar en la mar / sosteniendo», vv. 7-8). E analogamente signaleremo «sobre las cubiertas del barco» sintetizzato in «in coperta» (v. 12), «Caminar» (v. 13) tradotto con «andare», «se marcha» e «sé que exhisto» intensificati in «s'inoltra» e «m'accorgo di esistere» (vv. 17 e 22), «oscuridades [...] / [...] dibujadas en espalda» reso più esplicito con «quelle tenebre [...] / [...] disegnatemi dietro» (vv. 19-20), Senza dimenticare l'intenzionale variazione della preposizione in «Nel mondo sono nato» («Para el mundo he nacido», v. 23) e in «sui polpastrelli» («en las yemas», v. 18), ad accentuare la spinta ascensionale/discensionale del «deseo» del poeta¹³.

Al contrario di questa prima poesia, che – come dicevamo – fu eliminata, le altre tre furono invece più volte riviste da Giorgio Caproni; purtroppo però il guastarsi dei rapporti con l'editore impedì che il libro, benché concluso, venisse pubblicato e, negli anni, parte del materiale andò perduto. Pochi infatti, nei gruppi di fogli dattiloscritti, quelli con battitura originale, compensati fortunatamente da alcune copie su carta velina (archivate in una scatola e poi dimenticate)¹⁴ che consentono di recuperare in qualche modo le parti disperse. Ma solo per *Città del Paradiso* possiamo affermare di possedere la traduzione definitiva, giacché per *Creature dell'aurora* disponiamo di una battitura originale parziale (priva dei primi ventidue versi) e per *Senza luce* di due copie che, non necessariamente, portano all'ultima stesura. Il confronto tra quanto rimasto (o tra quanto per il momento è stato possibile rintracciare) consente comunque, attraverso l'analisi di correzioni e varianti, di ricostruire l'*iter* cronologico delle ver-

¹³ Soluzione quest'ultima adottata anche da Macrí nella sua antologia (*Poesia spagnola del Novecento*, Parma, Guanda, 1961, p. 301).

¹⁴ Ma fortunatamente recuperate dai figli. Un sentito e doveroso ringraziamento va ad Attilio Mauro e a Silvana Caproni per la disponibilità dimostrata nel favorire l'accesso alle carte del padre e nell'aver concesso l'autorizzazione a pubblicare queste traduzioni.

sioni e di dar conto delle successive fasi di elaborazione del processo traduttivo.

Se ci soffermiamo ad esempio sulle due copie di *Senza luce* – quella appartenente al gruppo di fogli che include anche *Poema d'amore* (da ora in poi A1¹⁵) e l'altra successiva con tre poesie¹⁶ (da ora in poi A2¹⁷) – risulta evidente in quest'ultima la tendenza ad abbandonare l'eccessiva fedeltà alla lettera del testo spagnolo caratteristica di A1 privilegiando una più personale resa semantica con l'inserimento di inversioni¹⁸ e variazioni sintattiche¹⁹, l'eliminazione di articoli e aggettivi dimostrativi²⁰, l'uso di intensificazioni²¹ e di sinonimi/nessi sinonimici²². Mi limito a citare come esempi, «il cui buio non ha amore» (per «donde el negror no ama», v. 2), «sulle acque di superficie» (per «en las primeras aguas», v. 4) o «fa commovente» (per «lastima», v. 6)²³. Ma naturalmente nel fluire di questo poema lirico, libero per lo più da scansioni sillabiche prefissate (che, quando presenti, non sempre vengono recuperate²⁴), va segnalata an-

¹⁵ Il fascicolo A1 è composto da 5 fogli di carta velina color paglierino con rigature verticali rosse non numerate e unite con un punto metallico. Contiene la copia carbone della traduzione dattiloscritta delle quattro poesie introdotte da un profilo bio-bibliografico: il già citato *Poema d'amore* alle cc. I e II (evidenziato con una biro rossa da un riquadro e cassato da una croce), *Senza luce* alle cc. II e III, *Creature nell'aurora* alla III e IV e infine *Città del Paradiso* alle IV e V.

¹⁶ Perfezionato anche il profilo bio-bibliografico.

¹⁷ Si tratta di cinque cartelle che presentano, sullo stesso tipo di carta velina usata per A1, le tre poesie rimaste e un profilo bio-bibliografico dell'autore leggermente più breve ed elaborato; le carte, anche in questo caso, sono unite da un punto metallico e prive di numerazione. In particolare si succedono: *Senza luce* alle cc. I e II, *Creature dell'aurora* alle II, III e IV, *Città del Paradiso* alle IV e V. Rispetto ad A1, la macchina da scrivere utilizzata è diversa, con caratteri più piccoli. Inoltre mentre il blocco delle cinque carte di A1 è 'isolato', quello di A2 è inserito nella successione degli autori spagnoli tradotti. Quasi inesistenti, tra l'altro, le correzioni a penna apportate da Caproni direttamente su questi due dattiloscritti: limitate, per A1, a quella sopra citata in *Poema d'amore* e, per A2, all'eliminazione di un errore di battitura («che» per «come» al v. 30 di *Città del Paradiso*).

¹⁸ Basta pensare a «giovanili felicità» («juveniles dichas») che diventa «felicità giovanili» (v. 21), «sole folgorante» («sol fulgurante») «folgorante sole» (v. 25), «i suoi pesci tra le spume» («sus peces entre espumas») «fra le spume i suoi pesci» (v. 34). Ma invece, al v. 1, «in primo luogo è attribuita» («se atribuye ante todo») diventa «è attribuita in primo luogo».

¹⁹ Cfr. «come fortezze che si placano» («como las fortalezas que se aplacan») «che come fortezze si placano» (v. 28). Analogamente si pensi al cambio di modo verbale: «per alzare» («por elevar») diventa «alzando» al v. 24.

²⁰ Ne è esempio «le piume» («unas plumas») ridotto a «piume» (v. 40).

²¹ Come il «non gira» («no gira») modificato, sia al v. 5 che al 42, in «non può girare».

²² Si veda «l'evasione» («la evasión») trasformato in «la fuga» (v. 39), ma anche «le acque medesime» («las aguas mismas») in «l'acque stesse» (v. 7), «in esse» («en ellas») «in queste» (v. 8), «tristissimo» («tristísimo») in «così triste» (v. 8), «simile ad aria» («como un aire») in «che pare aria» (v. 10), «che ora comincia» («que ahora empieza») in «appena iniziata» (v. 23).

²³ Che sostituiscono rispettivamente «dove il nerume non ama», «sulle prime acque» e «intenerisce».

²⁴ Evitato, ad esempio, al v. 23 il ritmo endecasillabico dello spagnolo «por la creciente vida que ahora empieza». Perfettamente riproposto invece quello dell'alessandrino «se incruste en el azul como un sol que se da» (v. 31).

che l'intenzionale eliminazione dell'anafora «por» ai vv. 23 e 24, la sostituzione di «ese» (e questa volta con mantenimento dell'anafora) con «tale» ai vv. 9, 10 e 11 (poi ripreso al v. 41), la dissimilazione semantica di «quieta» / «quieto» (tradotta al v. 13 con l'omofono «quieto» e al v. 6 con un più intenso «immo-ta»), la riduzione a due dei tre sinonimi spagnoli «barro» / «fango» / «limo» resi con «limo» / «melma» / «limo» (vv. 9, 17, 44); senza dimenticare la felice resa di «resbalar» con «fondersi»²⁵ (v. 7), di «se alborota mintiendo» con «turbina simulando», di «lo seco» con il culto «aridore» (v. 19), di «escaparse ligero» con «schivar lieve» (v. 20).

Un analogo procedimento di allontanamento dall'originale caratterizza la versione di *Creaturas en la aurora* che già nel titolo presenta una variazione di complemento passando dal letterale *Creature nell'aurora* (A1) a *Creature dell'aurora* (A2). Ma altri esempi non mancano: «detrás de la fantástica» (v. 6) tradotto prima con «dietro la fantastica» e poi con «oltre la fantomatica»; «No crueles» (v. 48) rafforzato mediante l'inversione «Non crudeli» / «Crudeli no»; «soplo [de la luz]» e «soplo [en las frondas]» dissimilati e valorizzati semanticamente nel passaggio, per il primo (v. 21), da «soffio» a un quasi antropomorfizzato «alito» e, per il secondo (v. 41), da «alito» al culto «spiro»²⁶; «turbio» (v. 64) ridotto dall'iniziale «torbido» al bisillabo e omofono «torbo» che consente la perfetta simmetria dei due emistichi (6 + 6). Aggiungeremo inoltre la trasformazione di «a furia» («a fuerza de», v. 9), «miraste» («presenciasteis», v. 29), «dei tratturi aperti» («de las cañadas abiertas», v. 65) e «ai [vostri margini]» («en [vuestras márgenes]», v. 62) – coincidenti con la versione di Macrí – nel letterale «a forza di», nel più personale «foste presenti dinanzi», nel foneticamente significativo «degli aperti tratturi»²⁷; nel più pertinente «sui [vostri margini]». Senza parlare, oltre all'eliminazione di traslitterazioni inerti («acero vivido»-«acciaio vivido» e «virginal»-«virginale» variati rispettivamente in «vivido acciaio» e in «vergine», vv. 34 e 68²⁸), della significativa conversione di «amorosi esseri» («amorosos seres», v. 67) in «amorse creature» e di «suonava» («sonaba», v. 69) in «squillava». Né manca qualche libera alternanza sinonimica (la «[mirada] repentina» del v. 15 tradotta prima con «[sguardo] fulmineo» e poi con «[sguardo] rapido») o qualche occasionale ripensamento come «inclinación [de los montes]» (v. 24) reso in A1 col letterale «inclinazione» (a correggere un precedente «pendenza» cassato) e poi riportato a «pendenza» nella terza versione della traduzione. È in-

²⁵ E qui Caproni sceglie di passare metonimicamente dal movimento della lacrima che 'scivola' alla sua diretta conseguenza, cioè il suo mescolarsi con l'acqua del mare.

²⁶ Aggiungendosi a questa variazione l'iperbato; si passa dal letterale «come l'alito tra le fronde» («como el soplo en las frondas») a «come tra le fronde lo spiro».

²⁷ Giacché l'inversione porta ad un ulteriore riduzione dell'apertura vocalica di Aleixandre («cañadas abiertas») ed a un'opposta valorizzazione, per la sua collocazione in clausola, della vocale chiusa *u* («aperti tratturi»), parzialmente riflessa da Caproni nel successivo v. 66.

²⁸ Di poco interesse il «quand'io» del v. 58 («[no es ahora] cuando yo») e il «come uccello» del v. 66 («de pájaro») normalizzati in «[non è adesso] ch'io» e «come un uccello».

fatti su questa versione che ci è giunta acefala (da ora indicata con A3)²⁹, corrispondente alla battitura originale dei vv. 23-69 di A2³⁰, che Caproni annotò a mano altre, successive, correzioni³¹.

La sua versione, che non di rado presenta già in A1 originali soluzioni culte («primeva» per «inicial» e «incinniando» per «estrenando», vv. 41 e 42), riuscite dissimilazioni («aves» tradotto con «volatili» in opposizione al «pájaro»-«uccello», vv. 69 e 66) e sintetiche rese espressive («fuggitivo bacio lunare» per «beso instantáneo de la luna», v. 14) che rimarranno inalterate – si arricchisce così di ulteriori sfumature. Il predicato «tentavan» scelto per «adivinaban» (v. 30) a ribadire il «sondear» del precedente v. 29, ad esempio, viene ora cassato a favore di un più scontato e omofono «divinavan» mentre le «inmarchitas» ore «del mattino» (v. 58, non più «mattutine») intensificano la loro integrità, affermandosi non solo «non marcite» (A1 e A2), ma «non putride». Né è privo di interesse il ripristino di un paio di versi (il secondo emistichio del v. 42, il v. 43 e l'inizio del 44) caduti nel passaggio da A1 ad A2 che vengono recuperati da A1 (o ritradotti dopo un diretto confronto con il testo spagnolo di Aleixandre) giacché anche in questo caso non mancano variazioni.

«Rocío» non è più «guazza», ma semplicemente «rugiada»; le «flores salpicadas» da «fiori spruzzati» diventano «variopinti»; «las apenas brillantes florecillas» privilegiano l'inversione da «gli appena brillanti fiorellini» a «i fiorellini appena brillanti»; la preposizione «a» («a vuestras plantas desnudas») – resa non più con «pei» ma con «sotto» – guida a una diversa valorizzazione dei «miti» fiori calpestati (altrimenti solo condiscendenti, come «sin grito» sembrava ribadire) recuperando la morbidezza sottintesa nello spagnolo «blandas». Ugualmente significativa ci sembra poi la cassatura del letterale «piedi» per «plantas» sostituito sopra il rigo da quel «calcagni» già proposto in A1. E se in questo caso non possiamo affermare che questo ritorno alla prima traduzione sia stato motivato dalla volontà di evitare coincidenze con Macrí (che aveva tradotto appunto «piedi nudi»), forse proprio a un confronto con la sua traduzione può essere legata la variazione di «del bosco» («del soto», v. 44) con il non comune «delle prode» che, per il suo carattere culto, potrebbe aver suscitato l'interesse del poeta.

Decisamente interessante ci sembra infine che soltanto in questa terza versione Caproni sia intervenuto ad eliminare tre sviste, giacché se una più attenta

²⁹ Si tratta, nell'insieme, di 3 cc. numerate, che comprendono l'ora citato frammento di *Creature dell'aurora* (cc. 177-178), seguito da *Città del Paradiso* (cc. 178-179); un'altra numerazione con biro rossa (14, 15 e 16) appare in alto (cfr. FC-N, 5, 5, cc. 16-18).

³⁰ Lo dimostrano l'identica distribuzione dei versi nelle pagine, i caratteri minuti della battitura (più piccoli di quelli di A1), la comune cancellatura della correzione dattiloscritta «pendenza» / «inclinazione» al v. 24 di *Creature dell'aurora* ecc.

³¹ È quindi su questa versione incompleta e sulla precedente di A2 per la parte mancante (vv. 1-22) che ci basiamo per la trascrizione completa della traduzione.

rilettura potrebbe aver suggerito la modifica di «[non è adesso] quando» (mera traslitterazione dello spagnolo «[no es ahora,] cuando», v. 55) in «[non è adesso] che»³², esclusivamente un nuovo confronto con il testo spagnolo sembra aver guidato la modifica di «sorpresi» («sorprendentes», v. 36) in «sorprendenti» (Macrí aveva tradotto «peregrini») e di «amarezza» «amarillez» (v. 33) in «giallore» (essendo nato probabilmente il parzialmente omofono «amarezza»-amargura dalla memoria del subito precedente «sin lágrima»). D'altronde basta sfogliare le varie edizioni bilingui presenti nella biblioteca di Giorgio Caproni per rendersi conto che in vari casi era l'originale spagnolo, più della traduzione a fronte, ad attirare la sua attenzione.

Ma è naturalmente *Città del Paradiso* a consentirci di ripercorrere in modo più completo l'iter di elaborazione traduttiva di Giorgio Caproni giacché, oltre alle tre copie per la stampa (A1, A2 e A3), possediamo una quarta battitura legata alla lettura radiofonica di questa poesia andata in onda il 30 agosto 1961 durante la XV puntata della rubrica *I sentieri della poesia*³³. Anche in questo caso la versione di A1 appare decisamente più aderente al testo spagnolo rispetto a quella successiva di A2. Così l'immagine di un paesaggio impervio proteso verso il mare («en tu vertical caída a las ondas azules», v. 3) resa inizialmente con «nella tua caduta a picco verso l'azzurro delle onde» subisce un'accelerazione e un'intensificazione cromatica in «nel ruzzolone a picco verso il turchino delle onde»; o ancora il «momento» («momento», v. 6) di gloria si abbrevia ulteriormente nell'«istante»; le onde «amanti» («amantes», v. 6) si fanno più soavemente «amorose»; «vanno» («cruzan», v. 15) si concretizza in «navigano» mentre il successivo «navigano» («navegan», v. 17) diventa «incrociano»; l'oggettivo e letterale «Oh città» («Oh ciudad», v. 34) viene investito, per l'aggiunta dell'aggettivo possessivo, del più diretto coinvolgimento del poeta: «Oh mia città».

Analogamente potremmo ricordare l'attacco del v. 7 «Pero tú duras» che passa dal letterale «Ma tu resisti» al più immediato «Resisti» consentendo una maggiore simmetria tra i due emistichi; l'eliminazione della congiunzione che conferisce maggior forza all'inciso «y recuerdo» («e ricordo», v. 9) tradotto ora solo con «ricordo»; senza parlare di qualche sparsa inversione, degli allontanamenti da mere traslitterazioni³⁴ o di occasionali recuperi (come quello del v. 21 dove

³² Sostituita con questa manoscritta sopra la variante «mentre», dattiloscritta e poi cassata.

³³ Come si legge in Giorgio Caproni, *Tre antologie radiofoniche. I sentieri della poesia – Viaggio poetico in Italia – I poeti e il Natale*, a cura di Carolina Gepponi, Roma, Bardi Edizioni, 2015, p. 72. Si veda ivi anche la trascrizione del testo (pp. 74-75). Sulla presenza della cultura spagnola e ispanoamericana in questa e altre rubriche curate da Caproni rimando a Laura Dolfi, *Giorgio Caproni: tra Spagna e Ispanoamerica*, in *Libri e lettori (tra autori e personaggi)*, a cura di Laura Dolfi, Maria Candida Ghidini, Alba Pessini, Elena Pessini, Parma, Nuova Editrice Berti, 2017, pp. 479-496.

³⁴ Si pensi a «nella mente» («en la mente», v. 28) che si fa più esplicito in «dalla mente»; a «la canzone improvvisa» («súbita canción», v. 24) che varia e s'inverte in «improvvisata canzone»; a «istantanea» («instantánea», v. 26) e ad «eternamente fulgidi» («eternamente fúlgidos», v. 30)

«a quienes siempre cruzan, hervidores», inizialmente tradotto liberamente con «pei passanti che vanno, fervorosi» viene in parte ricondotto alla lettera dell'originale con «per quanti di continuo, fervidi, passano»).

Scarse invece le correzioni in A3, suggerite – anche per questa poesia – da una verifica a posteriori sull'originale spagnolo. Così ad esempio «días», erroneamente convertito in «sogni» per un processo di inerte memorizzazione³⁵, viene rettificato in «giorni»; i predicati dei vv. 15 e 17 modificati – come abbiamo visto – nel passaggio da A1 ad A2 vengono ora invertiti per ripristinare (con lo spostamento di «navigano» dal v. 15 al 17 e di «incrociano» dal 17 al 15) la progressione presente nell'originale spagnolo («cruzan» – «navegan»); l'inversione «dolce pietra» introdotta in A2 viene abbandonata a favore di un ritorno alla più fedele lezione di A1 «pietra dolce» («piedra amable», v. 19) che recupera l'assonanza in *o-e* proposta in forma sparsa anche in altri versi³⁶. Ma la revisione operata da Caproni non si esaurisce a questa fase di 'ripulitura' giacché, riprendendo il testo per l'ora allusa emissione radiofonica, interviene nuovamente introducendo ulteriori e più personali variazioni.

Vediamo così il predicato «regnar» («reinar», v. 4) abbandonare l'apocope diventando «regnare»; le strade «accennate appena» avvicinarsi all'originale «apenas leves» (v. 11) con «appena accennate»; il plurale «sulle teste» («sobre las cabezas», v. 13) passare al singolare «sul capo» consentendo l'ottenimento di un perfetto ritmo endecasillabico. E analogamente «fervidi» («hervidores», v. 21) si rafforza in «fervorosi»; «quieta» e «quieto» (paralleli agli spagnoli «quieta» e «quieto», v. 25) mutano in «calma» / «calmo» suggerendo un'eco anaforica con il v. 24³⁷; e infine «prodigiosa» («prodigiosa», v. 28), mantenuto inalterato fin dalla prima versione di A1, diventa ora «prestigiosa» a sottolineare, più che la singolarità, la rilevanza meritata dalla città.

Ma d'altronde a una pertinente valorizzazione sembra tendere tutta la traduzione che già dai primi versi aveva reso «imponente monte» con «monte maestoso» (v. 2), «presidir» con «signoreggi» (v. 11); «ciudad graciosa» con «città fina» (v. 19). Né sono questi naturalmente gli unici casi di parole o sintagmi che

che si sciolgono in «in un istante» e «fulgidi per l'eterno». Mentre «nelle aurore» («en los aires», v. 33), «con virtù» («con calidad»), «condotto» («llevado», v. 35) e «abitavi» («morabas», v. 38) diventano rispettivamente «nei venti», «con doti», «accompagnato» e «stavi».

³⁵ Non solo «sueño» è presente in questa poesia (al v. 29) ma anche nelle altre tre: in *Poema d'amore* ai vv. 16 e 24, in *Senza luce* ai vv. 12, 15, 43 e in *Creature nell'aurora* al v. 18.

³⁶ Ai vv. 3 e 6 con «onde» e «amorose», al 12 con «carnose», al 21 con «splendore» e al 26 con «trascorre». Forse legata sempre alla ricerca di un'eco fonica è l'incertezza nella successione delle parole al v. 20 dove Caproni cassa «hanno sempre un bacio», per proporre l'inversione «hanno un bacio sempre» ma poi, ripensandoci, cancella il «sempre» appena aggiunto e riscrive «hanno sempre un bacio» mantenendo così l'assonanza *a-o* con i predicati «incrociano» e «navigano» dei vv. 15 e 17 ora citati.

³⁷ Rispetto al «cantava» e a «canzone» collocati in posizione di apertura e cesura nel precedente v. 24.

meriterebbero un commento giacché di grande interesse ci sembra, ad esempio, la resa di «ciudad voladora entre monte y abismo» (v. 32) con «città in volo tra cielo e abisso», dove appunto il contrasto tra leggerezza e concretezza materica è reso attraverso un'immagine più dinamica che, abbandonata la continuità di una roccia proiettata verticalmente tra due estremi, fissa piuttosto l'iperbolica e quasi impalpabile verticalità degli spazi (e non a caso il successivo predicato «arriba» sarà tradotto, sempre cinematicamente, con «cala», v. 34).

Né occorre indulgere oltre per dimostrare l'attenzione alla parola (e alla sua corrispondente resa semantica e ritmica) che caratterizza il processo traduttorio di Giorgio Caproni confermando il suo, esplicitamente dichiarato, non fare differenze tra la propria e l'altrui produzione poetica³⁸. Lo testimoniano in modo fin troppo evidente le numerose varianti che abbiamo commentato e che costituiscono i diversificati tasselli che accompagnano le successive fasi di elaborazione di questa, altrettanto personale, forma di scrittura. Per citare le parole utilizzate a proposito dell'opera di Antonio Machado, potremmo insomma concludere che, anche nelle sue versioni (o «imitazioni», come talvolta preferiva definirle³⁹), Caproni si coinvolge in pieno in un «perpetuo rifare il proprio lavoro [...] secondo un'idea lirica ininterrotta»⁴⁰.

Quattro versioni

Poema d'amore

T'amo sogno del vento	1
dimentico del nord con le mie dita fluisci	
nei miti mattini del mondo a capo chino	
quando sorridere è facile perché blanda è la pioggia	
Nell'alveo d'un fiume è una delizia viaggiare	5
oh pesci amici ditemi il segreto degli occhi aperti	
dei miei sguardi che volgendo al mare	
sostengono le carene delle navi lontane	

³⁸ Cfr. «non ho mai fatto differenze, o posto gerarchie di nobiltà, tra il mio scrivere in proprio e quell'atto che, comunemente, vien chiamato il tradurre» (*Divagazioni sul tradurre*, in *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, p. 121).

³⁹ L'abbiamo visto nel titolo del pezzo *Imitazioni da Manuel Machado*, ma si pensi anche all'affermazione «io non chiamo mai le mie delle traduzioni, ma, sull'esempio leopardiano, le chiamo delle imitazioni» («*Genova la mia città Finis*», 17.01.88, in «*Era così bello parlare*». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*. Prefazione di Luigi Surdich, Genova, Il Melangolo, 2004, p. 146).

⁴⁰ Giorgio Caproni, *Poesie di Antonio Machado*, in «La fiera letteraria», 13 dicembre 1959, nelle sue *Prose critiche*, edizione e introduzione a cura di Raffaella Scarpa, Torino, Nino Aragno editore, 2012, II, p. 1265.

Vi amo – viaggiatori del mondo – voi che dormite sull'acqua
 uomini che vanno in America in cerca dei loro vestiti 10
 quelli che lasciano a riva la nudità dolorante
 ed in coperta attirano il raggio della luna
 È piacevole è bello andare sperando
 in fondo argento e oro son sempre gli stessi
 saltellando sulle onde e sul dorso squamato 15
 offrendo musica o sogno ai capelli più biondi
 Il mio desiderio s'inoltra sul fondo d'un fiume
 dai paesi innumeri che ho tenuto sui polpastrelli
 quelle tenebre ch'io vestito di nero
 ho lasciato lontano disegnatemi dietro 20
 La speranza è la terra è la gota
 è una palpebra immensa in cui m'accorgo d'esistere
 Ricordi? Nel mondo sono nato una notte
 dove somma e differenza era la chiave dei sogni
 Pesci alberi sassi cuori medaglie 25
 sulle vostre onde concentriche – sì – trattenute
 io mi muovo e se giro mi cerco oh centro oh centro
 strada – viaggiatori del mondo – del futuro esistente
 oltre i mari nei miei polsi che pulsano 29

Senza luce

Il pesce spada, la cui stanchezza è attribuita in primo luogo all'impossibilità
 [di penetrare l'ombra, 1
 di sentir nella carne il freddo dei fondali marini il cui buio non ha amore,
 dove mancano le fresche alghe gialle
 che il sole dora sulle acque di superficie.
 La tristezza gemebonda di tale immobile pesce spada il cui occhio
 [non può girare, 5
 la cui fissità immota fa commovente la pupilla,
 la cui lacrima si fonde con l'acque stesse
 senza che in queste si noti il giallo così triste.
 Il fondo di tale mare dove l'immobile pesce respira con le sue branchie il limo,
 tale acqua che pare aria, 10
 tale polverio fino
 che turbina simulando la fantasia d'un sogno,
 che si placa monotono ricoprendo il letto quieto
 su cui gravita il monte altissimo, le cui creste s'agitano
 come il pennacchio – sì – d'un sogno oscuro. 15
 In alto le spume, sciolte capigliature,
 ignorano i profondi piedi di melma,
 l'impossibilità di sradicarsi dall'abisso,
 di alzarsi con ali verdi sull'aridore abissale

e di schivar lievi senza timore il sole ardente. 20
 Le bianche capigliature, le felicità giovanili
 combattono con ardore, popolate di pesci
 – per la crescente vita appena iniziata –,
 alzando la loro voce alla giovane aria,
 dove un folgorante sole 25
 trasforma in argento l'amore e in oro gli abbracci,
 le pelli coniugate,
 l'unirsi dei petti che come fortezze si placano fondendosi.
 Ma il fondale palpita come un pesce solo abbandonato.
 A nulla serve che una fronte gioiosa 30
 s'incrosti nell'azzurro come un fiore che s'offre,
 come amore che visita umane creature.
 A nulla serve che un mare immenso intero
 senta fra le spume i suoi pesci come fossero uccelli.
 Il calore rubatogli dal quieto fondo opaco, 35
 la base imperturbabile della millenaria colonna
 che schiaccia un'ala d'usignolo annegato,
 un'ugola che cantava la fuga dell'amore
 gioiosa tra piume temprate al sole nuovo.
 Tale profondo buio dove non esiste il pianto, 40
 dove un occhio non può girare nel suo arido cesto,
 pesce spada che non può penetrare l'ombra,
 dove placato il limo non imita un sogno finito.

Creature dell'aurora

Voi conosceste la generosa luce dell'innocenza. 1
 Tra fiori campestri raccoglieste ogni mattina
 l'ultima, la pallida eco della postrema stella.
 Beveste il cristallino fulgore,
 che come una mano purissima 5
 dice addio agli uomini oltre la fantomatica presenza montuosa.
 Sotto l'azzurro nascente,
 tra le luci nuove, tra i primi puri zefiri,
 che a forza di candore vincevano la notte,
 vi destaste ogni giorno, perché ogni giorno la tunica quasi umida 10
 si lacerava verginalmente per amarvi,
 nuda, pura, inviolata.
 Appariste nella soavità dei colli,
 dove l'erba docile ha ricevuto per sempre il fuggitivo bacio lunare.
 Occhio dolce, sguardo rapido per un mondo in tremore 15
 che si protende ineffabile oltre la propria apparenza.
 La musica dei fiumi, la pausa delle ali,
 le piume che ancora col ricordo del giorno si piegarono per l'amore e per il
 [sogno,

intonavano la loro quietissima estasi
 sotto il magico alito della luce, 20
 fervida luna che apparsa in cielo
 sembra ignorare il suo effimero trasparente destino.

La mesta pendenza dei monti
 non significava il pentimento terreno
 davanti all'inevitabile mutamento delle ore, 25
 era semmai la chiarezza, la morbida superficie del mondo
 che offriva la sua curva come un seno stregato.

Là viveste. Là ogni giorno foste presenti dinanzi la terra,
 la luce, il calore, lo scandaglio lentissimo
 dei raggi celesti che divinavano le forme, 30
 che palpavano teneri i clivi, le valli,
 i fiumi con la lor già quasi lucente spada solare,
 vivido acciaio che ancora conserva, senza una lacrima, l'intimo giallore,
 l'argenteo volto della luna trattenuto nelle loro onde.

Là nascevano ogni mattina gli uccelli,
 sorprendenti, nuovi nuovi, vivaci, celesti. 35

Le lingue dell'innocenza
 non dicevan parola:
 fra i rami degli alti pioppi bianchi
 suonavano quasi ancora vegetali, come tra le fronde lo spiro. 40
 Uccelli della felicità primeva, che s'aprivano confidenti
 incinnando le ali, senza perder la goccia virginea della rugiada.

I fiori variopinti, i fiorellini appena brillanti delle prode
 miti erano, senza grido, sotto i vostri calcagni nudi.
 Vi ho visti, presentiti, quando il profumo invisibile 45
 vi baciava i piedi, insensibili al bacio.

Crudeli no: felici! Sulle nude teste
 brillavano per caso le foglie illuminate dell'alba.
 La vostra fronte si feriva, da sola, contro i raggi dorati, recenti della vita,
 del sole, dell'amore, del silenzio bellissimo. 50

Non c'era pioggia, ma dolci braccia
 parevano sostenere l'aria,
 e i vostri capelli sentivano la loro fatata presenza,
 mentre dicevate parole cui il sole nascente dava magia di piume. 55

No, non è adesso che la notte sta calando, 55
 anche se con la stessa dolcezza, ma con lievissimo vapore di cenere,
 ch'io correrò dietro le vostre care ombre.

Lontane stanno le non putride ore del mattino,
 immagine felice dell'aurora impaziente,
 tenera nascita della felicità sulle labbra, 60
 negli esseri vivissimi che amai sui vostri margini.

Il piacere non prendeva il pauroso nome di piacere,
 né il torbo spessore dei violati boschi,
 ma l'esaltante nitore degli aperti tratturi

dove la luce guizza semplice come un uccello. 65

Per questo v'amo, innocenti, amorose creature mortali
 d'un mondo vergine che ogni giorno si ripeteva
 quando la vita squillava nelle gole felici
 dei volatili, dei fiumi, dei venti e degli uomini.

Città del Paradiso

Sempre i miei occhi ti vedono, città dei miei giorni marini. 1

Sospesa sul monte maestoso, a stento frenata
 nel ruzzolone a picco verso il turchino delle onde,
 sembri regnare, sotto il cielo, sulle acque,
 a mezz'aria, come se una mano felice 5
 t'avesse trattenuta, in un istante di gloria, prima di tuffarti
 [per sempre nelle onde amorose.

Resisti, non cali giù, e il mare sospira
 o mugghia, per te, città dei miei giorni lieti,
 città madre e bianchissima dove vissi, ricordo,
 angelica città che, più alta del mare, signoreggi le spume. 10

Strade appena accennate, lievi, musicali. Giardini
 dove fiori tropicali alzano le giovanili palme carnose.
 Palme di luce che sul capo, alate,
 muovono il brillio della brezza e sospendono
 per un istante labbra celestiali che incrociano 15
 verso le isole remotissime, magiche,
 che laggiù, nel turchino d'indaco, libere navigano.

Lì vissi anche, lì, città fina, città fonda,
 lì dove i giovani scivolano sulla pietra dolce
 e dove le scintillanti pareti hanno sempre un bacio 20
 per quanti di continuo, fervorosi, passano nello splendore.

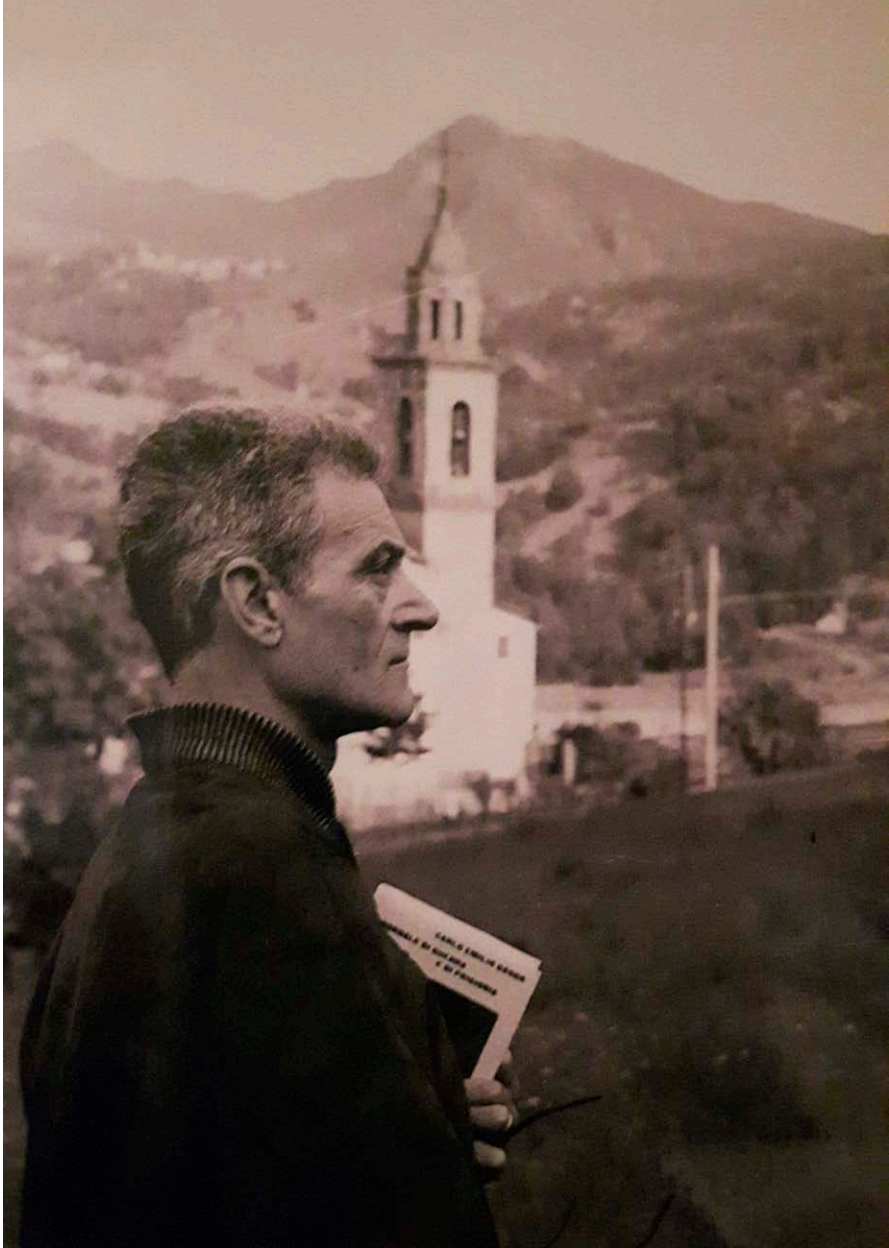
Lì fui condotto da una mano materna.
 Forse da un balcone fiorito una chitarra triste
 cantava l'improvvisata canzone sospesa nel tempo;
 calma la notte, più calmo l'innamorato, 25
 sotto la luna eterna che in un istante trascorre.

Un soffio d'eternità poté distruggerti,
 città prestigiosa, attimo emerso dalla mente d'un Dio.
 Gli uomini per un sogno vissero, non vissero,
 fulgidi per l'eterno come un soffio divino. 30

Giardini, fiori. Mare vigoroso come un braccio anelante
 alla città in volo tra cielo e abisso,
 bianca nei venti, con doti d'uccello sospeso
 che mai cala. Oh mia città non in terra!

Da quella mano materna fui accompagnato leggero 35
 per le tue strade senza peso. Nudo il piede nel giorno.

Nudo il piede nella notte. Luna grande. Sole puro.
Là il cielo eri tu, città che in cielo stavi.
Città che nel cielo volavi con le tue ali aperte.



Giorgio Caproni a Loco di Rovigno.

Ciudad del Paraíso

A mi ciudad de Málaga

Siempre te son mis ojos, ciudad de mis días marinos.
Colgada del imponente monte, apenas estirada
en tu vertical cabala a las ondas azules,
porcos recan tejo al cielo, sobre las aguas,
intermedia en los aires, como si una mano invisible
te hubiera retenido, un momento glorioso
antes de hundirte para siempre en las olas amantes.

Pois tu dures, nunca leñadas, y almorzando
o cenando por ti, ciudad de mis días alegres,
ciudad madre y tan querida donde viví, y recuerdo,
mejor ciudad que, más alta que el mar,
presides sus orgamos.

Calles apenas, levas, musicales, jardines
donde floristas típicas oloran sus pétalos gruesos.
Palmas se levantan sobre las cabezas, ámbros
con el brillo de la brisa y suspenden
por un instante labios abstrusos que crecen
con destino a las alas remolinos, mágicas,
que allá en el azul indigo, se están formando.

Allí también viví, allí, ciudad graciosa, ciudad honda.
Allí, donde los gemos resaban sobre la piedra amada,
y donde las rutilantes paredes levan siempre
a quienes siempre crecen y se elevan, en brillos.

Allí fui conducido por una mano misterna.
Acá se ve una rigidez al magisterio
constaba la subita conativa, capar de en el tiempo,
quita la noche, más quieto el momento,
vajo la luna eterna que intertorna truncare.

con un soplo de eternidad por los doctores,
ciudad prodigiosa, momento que en la mente
es un diosprorgite.
dos hombres por un orono vision, no vision,
temeramente filipidos como un siglo libro.

jardines flores, mar alejando como un brazo que señala
a la ciudad voladora entre monte y abismo,
flanca en los aires, con celdas de papeles suspensas
que omnia avista. ¡Oh ciudad no en la tierra!

Por aquella mansión donde fué donde
por tus calles ingrávidas, se desmoronó en el día,
se desmoronó en la noche, una grande, sol puro,
Allí el cielo eres tú, ciudad que en el morador,
Ciudad que en el ~~se~~ relatas con tus alas afiestas.

Vicente Aleixandre

SULLE INTERVISTE A GIORGIO CAPRONI (CON TRE TESTI DISPERSI)

Anna Nozzoli

Le interviste agli scrittori costituiscono un vero e proprio genere giornalistico-letterario largamente diffuso sulle pagine dei quotidiani e dei periodici nel corso del Novecento: dalle prime pionieristiche manifestazioni seguite alla pubblicazione, nel 1895, presso l'editore milanese Dumolard, del notissimo libro di Ugo Ojetti *Alla scoperta dei letterati* e dalla 'fondazione', nel 1901, della terza pagina quale spazio istituzionalmente destinato alla letteratura, alle arti figurative, alla musica da parte del direttore-proprietario del «Giornale d'Italia» Alberto Bergamini, al rilievo crescente che il dialogo tra giornalisti e letterati ha conquistato sulle pagine dei giornali nel corso del Novecento (soprattutto tra gli anni Sessanta e gli Ottanta), fino alle profonde trasformazioni innescate, alle soglie del nuovo millennio, dall'avvento di inedite procedure comunicative. All'importanza e alla vastità del fenomeno non ha, tuttavia, corrisposto per molto tempo un'adeguata attenzione esercitata sul terreno del censimento e della catalogazione di ingenti materiali pressoché interamente dispersi, sebbene non siano mancati in tempi recenti alcuni tentativi opportunamente compiuti in tale direzione (in particolare, le raccolte delle interviste a grandi autori del primo e del secondo Novecento quali Gabriele d'Annunzio, Luigi Pirandello, Aldo Palazzeschi, Carlo Emilio Gadda, Giorgio Caproni, Italo Calvino, e una numerata sequenza di libri-intervista dedicati a Mario Luzi, Franco Fortini, Andrea Zanzotto, Edoardo Sanguineti).

Anche sul piano teorico e critico-interpretativo la storia del genere intervista, sistematicamente indagata in Francia, nel corso dell'ultimo trentennio, soprattutto da Gérard Genette e da Philippe Lejeune, è, in Italia, un capitolo inaugurato da non molto tempo: per primo è stato Marziano Guglielminetti, nell'ormai lontano 1996, in un intervento dedicato alle interviste montaliane in occasione del congresso internazionale di Genova per il centenario della nascita del poeta, a sottolineare le molteplici ipotesi di lavoro indotte da una forma per definizione «aperta» come l'intervista, che può configurarsi sia come referto documentario della vita e dell'opera dell'autore sia come autocommento e come speciale forma di autorappresentazione riconducibile alla tradizione varia e illustre delle scritture dell'io in Italia. Sotto il profilo tecnico tale genere è stato a

lungo caratterizzato dall'ambiguo statuto che si addice a un'esperienza dialogica situata sul sottile discrimine che istituzionalmente separa oralità e scrittura. Donde la tipologia non univoca ma sfaccettata e plurale dei documenti esistenti: dalla letterale rielaborazione sulla pagina di materiali sonori registrati all'adozione dello schema del questionario che prevede domande e risposte scritte, dal ricorso agli strumenti canonici dell'inchiesta all'impiego di autocertificazioni o di frammenti epistolari d'autore, dal riferimento alla immediatezza del tempo reale al recupero delle parole, e del senso, di un incontro nel gioco della memoria. In tempi più vicini a noi sono, invece, da segnalare le osservazioni anche di ordine teorico affidate da Francesca Borrelli al libro intitolato *Maestri di finizione*, apparso a Macerata presso Quodlibet nel 2014, che prende tuttavia in considerazione soltanto scrittori stranieri, e il contributo di Stefano Verdino (*Le interviste*, in *Questioni di teoria critica*, Napoli, Guida, 2007, pp. 99-107), che, muovendo proprio dalle categorie e dalle questioni poste da Guglielminetti, ha formulato ulteriori e importanti osservazioni intorno, ad esempio, al tramonto nel corso del XX secolo della modalità del dialogo e del colloquio a favore del referto in diretta o quasi grazie alle tecniche di stenografia, telegrafo e registrazione, a sua volta sottoposto a modifiche in virtù della «comunicazione eterea» che interrompe l'unità di tempo e di luogo dell'intervista classica.

All'interno di tale quadro un capitolo a sé stante è costituito dalle interviste a stampa, rilasciate dai più significativi poeti italiani del Novecento e apparse su giornali e riviste (letterarie e no). La dimensione e l'entità del fenomeno sono tali, a mio avviso, da poter anche legittimare l'ipotesi di una ricerca destinata a far confluire in un archivio online materiali in grado di configurare una organica crestomazia dei poeti italiani che sono stati più spesso oggetto dell'attenzione dei giornalisti nel secolo scorso: a partire da una prima generazione di poeti già attivi nel primo quindicennio del Novecento, che tuttavia iniziano a godere di una considerevole attenzione pubblica soltanto negli anni della maturità piena e tarda (Filippo Tommaso Marinetti, Corrado Govoni, Guido Gozzano, Marino Moretti, Umberto Saba, Aldo Palazzeschi, Clemente Rebora, Vincenzo Cardarelli, Camillo Sbarbaro), per poi passare, attraverso i casi paradigmatici di Giuseppe Ungaretti e Eugenio Montale, ai primi tra i «lirici nuovi» emersi tra gli anni Venti e i Trenta (Sergio Solmi, Giorgio Vigolo, Carlo Betocchi, Salvatore Quasimodo, Alfonso Gatto, Leonardo Sinisgalli, Cesare Pavese, Sandro Penna) sino ai protagonisti della generazione postungarettiana e postmontaliana (Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Vittorio Sereni, Mario Luzi, Piero Bigongiari, Alessandro Parronchi, Franco Fortini, Pier Paolo Pasolini, Nelo Risi, Giorgio Orelli, Andrea Zanzotto, Luciano Erba, Maria Luisa Spaziani, Giovanni Giudici, Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Amelia Rosselli, Alda Merini, Giovanni Raboni, Antonio Porta, Nanni Balestrini), sempre più aperti e disponibili alla pratica del genere intervista e lucidamente consapevoli della funzione pubblica, etica e civile della poesia nella società contemporanea.

Tale ricerca, che ovviamente contribuisce a fornire uno strumento di accer-

tamento e di verifica delle relazioni tra letteratura e giornalismo, con particolare riferimento alle vicende della lirica italiana del Novecento e alla sua ricezione da parte della stampa quotidiana e periodica anche non strettamente letteraria, trova il suo primo fondamento nell'alto (nel secondo dopoguerra altissimo) numero di interviste concesse dai poeti, accomunati da una singolare disposizione a rovesciare la tendenziale consapevolezza della propria solitudine e marginalità nel tentativo di accedere a una funzione pubblica e civile quale precondizione della sopravvivenza stessa della poesia nel mondo contemporaneo. Da questo punto di vista il rapporto dei poeti con l'universo dei giornali quale luogo per eccellenza della comunicazione e della sociabilità appare davvero decisivo: e le interviste ai poeti diventano in tale prospettiva un ineludibile strumento destinato a propiziare, dell'esperienza della poesia, la circolazione, la diffusione, l'interpretazione, in una parola l'esistenza e la durata. Dalle interviste ai poeti non sono solo la figura, l'opera e la poetica di ogni singolo autore ad essere illuminate: tali interviste, considerate nella loro complessità e ricchezza, contribuiscono a chiarire, talora in modo originale o addirittura inedito, aspetti centrali, ma anche poco noti o sommersi, della civiltà letteraria del Novecento, e consentono di tracciare sul terreno storico-critico la fitta trama di relazioni e di tangenze, di affinità e di idiosincrasie, di volta in volta esibite o sottaciute, che contrassegnano la vita della poesia e dei poeti e le dinamiche culturali della società letteraria italiana. Infine, nella capitale prospettiva dell'interpretazione e del commento dei testi poetici, la pratica dell'intervista, quale dispositivo formale sapientemente e sia pure variamente calibrato, si rivela in grado di offrire un essenziale contributo di tipo esegetico, capace di fornire risposte plausibili a quella profonda interrogazione di senso che è inseparabile da ogni forma di esercizio critico.

A voler ripercorrere da questo punto di vista la storia delle relazioni che il maggior poeta italiano del secondo Novecento, Giorgio Caproni, ha intrattenuito con il genere intervista nel lungo arco di tempo compreso tra l'immediato secondo dopoguerra e gli anni Novanta, si dovrà anzitutto prendere le mosse dalle due raccolte di testi di cui oggi disponiamo: *Il mondo ha bisogno dei poeti*, che comprende 141 pezzi tra interviste e autocommenti (ma anche testi di confine riconducibili al territorio della prosa autobiografica), compresi nel quarantennio abbondante che intercorre tra il 1948 e il 1990, allestito nel 2014, per la Firenze University Press da Melissa Rota con una introduzione di Anna Dolfi; *Era così bello parlare* (sottotitolo *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*), apparso nel 2004 presso le genovesi edizioni il Melangolo con un'ampia prefazione di Luigi Surdich, che accoglie i quattro interventi di Giorgio Caproni ospite della trasmissione radiofonica *Antologia*, andata in onda sul Terzo Programma della RAI il 10, 17, 24 e 31 gennaio 1988. Di *Il mondo ha bisogno dei poeti* andrà ricordato che un antecedente in minore è costituito dal volume *Dialogo sulla letteratura. Giorgio Caproni: le interviste*, approntato da Lorenzo Greco per la casa editrice livornese Temi di cultura nel 2012, che accoglie 20 dei citati 141 testi

distribuiti in tre sezioni tematiche (I: «*Giorgio la poesia*»; II: «*Come in musica*»; III: «*Geografia dell'anima*»). Di *Era così bello parlare* va, invece, osservato che non viene indicato *ex professo* il nome del curatore, anche se a p. 15 della sua introduzione Luigi Surdich rende omaggio a Paola Farina per il non facile lavoro di trascrizione delle conversazioni condotte da Michele Gulinucci (lo stesso conduttore aveva anticipato, con il titolo *Come su un pentagramma*, alcuni *excerpta* del dialogo con Caproni nel n. 3 di «*Leggere*» datato luglio-agosto 1988: il testo è presente sia nell'antologia di Greco sia nella raccolta di Melissa Rota).

A voler, poi, individuare alcuni essenzialissimi punti di riflessione va, anzitutto, detto che il caso di Caproni può essere utilmente impiegato quale *specimen* della fenomenologia del genere intervista in Italia. È vero che, come si è detto, nel nostro paese il genere prende la sua prima e matura forma con il grande libro di Ojetti *Alla scoperta dei letterati*, ma è altrettanto vero che non sembra decollare né decollerà per decenni, se alla vigilia dei suoi cinquant'anni Eugenio Montale, che pure ha già pubblicato *Ossi di seppia*, *Le occasioni* e *Finisterre* prima e seconda, sarà costretto a scriversi da sé l'«intervista immaginaria» *Intenzioni*, il cui rilievo è troppo noto per richiedere glosse. Come la fortuna di Montale 'intervistato' tenderà ad assumere connotazioni torrenziali soprattutto a partire dal 1966, in coincidenza con il suo settantesimo compleanno, così Caproni entrerà a pieno titolo nel novero dei poeti riconosciuti solo a partire dalla pubblicazione del *Muro della terra*: si pensi che dei 141 testi accolti ne *Il mondo ha bisogno dei poeti* soltanto 20 sono ascrivibili al venticinquennio 1948-1973.

Le conseguenze di una simile divaricazione non sono, ovviamente, di ordine meramente statistico ma involgono la stessa cruciale questione della collocazione storiografica della poesia di Caproni e del tardivo riconoscimento della sua non comune statura di poeta, a dispetto dell'opposto parere dello stesso Caproni che in più di una intervista ha rivendicato perfino con una punta di candore la serie degli apprezzamenti critici precedentemente ricevuti (per esempio da parte di Giuseppe De Robertis) e dei premi letterari ottenuti (il Viareggio 1952, conferito a *Stanze della funicolare*; il Marzotto Selezione 1956, assegnato a *Il passaggio di Enea*; e ancora il Viareggio 1959 per *Il seme del piangere*). Siamo, lo si capisce, nel cuore della vicenda storica di Caproni, istituzionalmente collocato ai margini delle linee egemoni della poesia novecentesca riconducibili a Ungaretti da una parte, a Montale dall'altra; né si potrà dire che della circostanza Caproni non abbia avuto lucida coscienza, se, premettendo all'antologia di Elio Gioanola *Poesia italiana del Novecento. Testi e commenti* (Milano, Librex, 1986) una breve introduzione sfuggita ai più, ha potuto coglierne con rapida intelligenza uno dei fondamentali punti di forza:

Cominciamo [...] con l'apprezzare, di questa vasta mappa disegnata da Gioanola, in primo luogo il valore, oltretutto informativo, educativo. Lo stesso dislocamento dei poeti in raggruppamenti omogenei (solo me e Betocchi non ha saputo ingabbiare in qualche stabbio) è chiaro indizio di questa volontà di

presentazione didascalica della materia, in modo che il lettore non specialista [...] si orienti con chiarezza nel paesaggio fitto di presenze.

(Sia detto in parentesi che in questo contesto l'evocazione del nome di Betocchi, insieme al proprio, entro una linea, per dir così, antinovecentista, era tutt'altro che casuale dal momento che Betocchi era stato, ma in seconda posizione dopo Aldo Capasso, il Giovanni Battista della poesia di Caproni sul «Frontespizio» nel novembre 1936, e il coautore, insieme con lui, di uno dei più bei carteggi del Novecento).

Per restare ancora sul terreno delle forme e delle tipologie di intervista sembra legittimo registrare, anzitutto, il carattere più monocorde delle strategie di accostamento all'autore e alla sua opera messe in atto da parte degli intervistatori di Caproni rispetto, per esempio, agli interlocutori di Montale, che hanno di regola redatto referti molto più vari e sfaccettati. A voler prendere le mosse dal recentissimo libro *Montale par lui-même. Interviste, confessioni, autocommenti 1920-1981*, che Francesca Castellano ha pubblicato per la Società Editrice Fiorentina nel 2016 e dalle tipologie di intervista da lei individuate, appaiono evidenti nelle interviste a Caproni la preminenza quasi assoluta dello schema domanda-risposta e il più occasionale impiego delle tecniche dell'inchiesta per un verso, dell'autocommento 'provocato' per un altro (per quel che attiene alla prima tipologia, mi limiterò a citare la risposta all'inchiesta *Il più commovente fatto dell'anno* resa a «Il Giorno illustrato», il 27 dicembre 1953, che contiene una ferma condanna dell'esecuzione dei coniugi Rosenberg; per la seconda il controscambio d'autore a *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia*, la composizione tratta da *Il muro della terra* commentata da Caproni, il 16 febbraio 1982, al Teatro Flaiano di Roma: è una delle ultime voci, datata 2016, della bibliografia di Caproni e ha visto la luce presso la casa editrice Italo Svevo a cura di Roberto Mosena con il titolo *Sulla poesia*).

Mancano, invece, pressoché totalmente i ritratti d'autore, misti di descrizioni e di parti dialogate, che occupano uno spazio decisivo nella bibliografia delle interviste a Montale, le autointerviste del tipo della montaliana *Intenzioni*, e i già ricordati libri intervista che nel corso degli ultimi anni hanno costituiscono un essenziale strumento di comunicazione delle linee del proprio lavoro per autori come Luzi, Fortini, Sanguineti, Zanzotto.

A voler, poi, rapidamente isolare, quasi per rubriche, i punti di forza delle interviste a Caproni, e, in primo luogo, il contributo nuovo e per qualche verso irripetibile da esse offerto all'interpretazione della sua poesia, insisterei su una serie di argomenti tra i quali è importante segnalare la ripetuta sottolineatura del rapporto tra la poesia e la musica, di cui Caproni si premura sin dalle prime interviste di dichiarare l'assoluta centralità e, insieme, di spiegarne la natura in senso diametralmente opposto a quello della musicalità genericamente riconosciuta dai critici come uno dei suoi tratti identitari.

Cito dall'intervista televisiva rilasciata a Enzo Siciliano per il programma *Settimo Giorno*, andato in onda sul Secondo canale RAI il 19 ottobre 1975, e

edita alle pp. 105-112 della raccolta di Melissa Rota (ma il tema è ripreso molte altre volte nel corso del tempo da Caproni intervistato):

Sì, perché la questione mi sembra ... con la tua poesia, l'impatto che si ha è di una tersa trasparenza e anche ingannevole nel senso che questo tuo versificare alla breve e tendere alla rima o a leggere dissonanze che però sono sempre dominate dal gusto della rima... farebbero pensare appunto a un poeta che ricade dentro un albero; diciamo così...

Musicale. Invece è musica.

Ecco, ecco, che cosa vedi quando tu distingui tra musicalità e musica...

... che la musica è costruttiva... costruisce... la musica è fisica, matematica, architettura... Naturalmente in poesia costruisce... oggi si direbbe degli strumenti che generano emozioni o addirittura idee nel lettore... Mentre la musicalità è la piacevolezza del verso e nient'altro. Ora io non credo che tendessi alla piacevolezza, anzi, la critica fin dai primi tempi, ha riscontrato qualcosa di...

Di scabro...

Di aspro, di duro... Di scabro sì, una musica un po' dura insomma... dissonanze sotto un'apparenza settecentesca, sulla quale hanno abusato.

Non sei per niente un Jacopo Vittorelli...

Hanno tirato in ballo perfino un Rolli...

No, non sei affatto di quello stampo di poeti, insomma.

Strettamente connessa a tale tema è la sottile apologia dell'impiego nella sua poesia, almeno sino al *Seme del piangere* (1959), di strumenti metrici apparentemente 'tradizionali', del quale Caproni ha più volte rivendicato con forza nelle interviste la natura innovativa e ironica. A Jolanda Insana, sempre nel 1975, nel corso della conversazione intitolata *Molti dottori, nessun poeta nuovo. A colloquio con Giorgio Caproni*, apparsa sulla «Fiera Letteraria» il 19 gennaio e ripubblicata a pp. 91-96 de *Il mondo ha bisogno dei poeti*, Caproni dichiara che il suo sonetto, a partire dalla raccolta *Finzioni* del 1941, è un «sonetto piuttosto lontano da quello tradizionale. Un sonetto monoblocco, dissonante, stridente, perfino: un tentativo di far musica nuova diatonicamente slargando o comprimendo i classici accordi di tonica, quarta e dominante, con ampio uso *a fine verso*, della settima diminuita», aggiungendo anche che «le stanze, per la prima volta usate nel *Passaggio di Enea*», sono «stanze per modo di dire», senza traccia «di vere e proprie quartine o sestine», e che, a partire dal *Seme del piangere*, «la rima si fa sempre più rada e rarefatta: e sempre in quella funzione portante (di

due idee che si richiamano fondendosi o cozzando insieme: ‘vita-smarrita’, ‘paura-dura-oscuro’, chiave del I *Canto* dell’*Inferno*) che già tante volte – col senno di poi si capisce – ho cercato di precisare».

E ancora nel 1980, in una intervista a Guido Garufi per il periodico «Punto d’incontro», che Melissa Rota ripubblica a pp. 161-163:

Ma purtroppo si è cristallizzata nei miei recensori l’idea di un Caproni tutto rime e quartine (sic!) e, appunto, strofette e canzonette. Di un Caproni tutto cantabile, insomma, e legatissimo alla tradizione metrica. [...] Quando cominciai a capire la forza che veniva dalle forme, diciamo così convenzionali (da *Cronistoria* al *Seme del piangere*), il mio volle essere un lavoro non di perfetto ossequio, o di impossibile «ritorno», ma di stravolgimento, volto a superare la facile musicalità a tutto vantaggio della musica: una musica (era la mia ambizione) la cui modernità voleva essere raggiunta con mezzi – in apparenza – tradizionalmente diatonici, ma slargando o comprimendo (o parodiando) i classici accordi di tonica, quarta e dominante per toccare, con continue cadenze d’inganno, effetti nuovi.

È proprio sulla scia di simili posizioni intorno al reale significato che la musica e la metrica chiusa assumono nella sua scrittura in versi che s’inscrive la ripetuta presa di distanza praticata da Caproni nei confronti del paragone tra la sua poesia e quella di Saba istituito da molti dei suoi interpreti proprio in virtù della comune propensione melica.

Nel 1976 a Ferdinando Clavarino, che lo intervista per conto del settimanale torinese «Il nostro tempo» (il pezzo esce il 29 agosto ed è ripubblicato con titolo *Una sofferta solitudine* a pp. 120-123 de *Il mondo ha bisogno dei poeti*) e lo interroga sulla presunta parentela con Saba, dichiarerà lapidariamente «Saba, per molti anni, lo ignorai; lo conobbi molto tempo dopo Montale, dopo Ungaretti», per poi tornare più volte, nel corso degli anni, sul tema e ribadire la sua ferma riluttanza nei confronti di un simile apparentamento, sia pure dando prova di una maggiore disponibilità al riconoscimento della statura dell’autore del *Canzoniere*.

Si aggiunga un’importante intervista rilasciata a Geno Pampaloni il 23 marzo 1981 (di tale testo, edito da Melissa Rota alle pp. 168-174 con il titolo [*Realtà come un’allegoria*], il dattiloscritto è conservato presso l’Archivio contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, ma non è stata identificata la sede in cui è apparso):

Quanto a Saba, però, [...] vorrei notare una cosa curiosa. È un poeta che ho avvicinato piuttosto tardi, e che, per giunta, al primo incontro, non suscitò in me scintille di eccessivo entusiasmo: non accese troppi fuochi nella mia mente, come invece mi era accaduto per Ungaretti, Campana, Montale, Sbarbaro. / Nella mia sordità di allora mi pareva, quella di Saba, una poesia troppo musicale di fronte, per esempio, alla musica profonda degli *Ossi* o delle *Occasioni*: una musicalità, per giunta, che credevo di aver già assaporato in Ceccardo, per

esempio, quello di *Cantilene e ritmi*. Questo però non mi impedi di accorgermi poi del mio errore: della grandezza davvero eccezionale del *Canzoniere*, che non ha mancato d'influenzare tanta nostra poesia.

Interrompo qui l'elencazione. Molti altri sono i luoghi delle interviste deputati a illuminare nuclei fondanti della poesia caproniana che meriterebbero ulteriore attenzione: dalle definizioni della poesia quale «utensile» (che letteralmente pervade anche il carteggio con Betocchi), e del poeta quale minatore che scava in se stesso, al rovello filosofico che percorre la produzione in versi e in prosa del Caproni maturo sino alla pertrattata questione della sua teologia-ateologia che sintomaticamente le interviste tendono a ridimensionare e circoscrivere piuttosto che a enfatizzare.

Quanto all'immagine di sé che, non diversamente da tutti gli autori che accettano di essere intervistati, anche Caproni affida al reticolo dei dialoghi accennati in funzione surrogatoria di un'autobiografia 'impossibile' per lui come per gli altri scrittori del Novecento, si dovrà dire che essa appare costruita sulla coerente, ininterrotta rimodulazione di una serie di snodi privilegiati (gli anni dell'infanzia a Livorno, la scoperta di Genova e di una irresistibile vocazione poetica, la guerra sul fronte francese, la Resistenza in Val Trebbia, il mestiere di maestro, gli anni romani, la trama degli incontri con Carlo Betocchi, Libero Bigiaretti, e Pier Paolo Pasolini, le esperienze del traduttore e del saggista), scanditi attraverso una selezione fortemente interiorizzata piuttosto che incline alla esaustività documentaria. Caproni sostanzialmente non omette niente della sua storia ma nulla concede all'apologia di sé e del proprio destino: l'insensatezza dell'esperienza della guerra, la partecipazione alla lotta partigiana sommessamente evocata quasi nelle vesti di un umile testimone senza tuttavia omettere la sua natura indicibilmente traumatica («Nella guerra partigiana, io ci ho fatto i capelli bianchi», confessa a Giuseppe Grieco nel corso di una intervista apparsa su «Gente» il 13 gennaio 1984, e a Paola Lucarini nell'intervista intitolata *Lironia salva dall'enfasi*, uscita su «Firme nostre» nel marzo dello stesso anno: «È stata una esperienza terribile, che ha lasciato nel mio animo impronte di sgomento e sbigottimento, assai più che la guerra vera e propria»), la vita in salita condotta negli anni romani sono oggetto di un trattamento sobriamente riduttivo compiuto all'insegna del massimo *understatement* o, forse meglio, di una sorta di autoscarnificazione, di uno stoicismo che riduce ogni cosa all'essenziale. In tal senso l'esempio più vistoso è offerto dalla totale assenza di riferimenti alla sua storia politica, dal dignitosissimo attraversamento del fascismo alla lunga, coerente condivisione della parabola della sinistra non comunista nel secondo dopoguerra. Di questo autoritratto dell'anima quasi interamente costruito sui lemmi «solitudine» e «libertà» sarebbe interessante confrontare i lineamenti con quelli offerti dai documenti fin qui noti del notevolissimo epistolografo che Giorgio Caproni è stato.

Concludo con una piccola appendice bibliografica. Tutte le bibliografie sono perfettibili e in questa prospettiva mi permetto, da non capronista, di addurre

qui tre *specimina* non privi di interesse e, pur nella distanza cronologica che separa i primi due dal terzo, unificati dalla riflessione sul mestiere di poeta e sul significato che la poesia detiene nel mondo contemporaneo.

Il primo, di data eccezionalmente alta, tale da occupare la seconda posizione nella serie delle interviste e autocommenti caproniani, vede la luce su «Epoca», il 23 agosto 1952 (p. 8), nella rubrica *Italia domanda*, curata da Alfonso Gatto. A un lettore, Gianni Grandori di Urbino, che formula la domanda «È vero che il clima morale, sociale ed economico di oggi non sono i più adatti ai poeti? E, se è vero, come sopravvivono?» rispondono nientemeno che Cardarelli, Ungaretti, Govoni, Montale, Betti, Titta Rosa, Solmi, Quasimodo, Betocchi, Grande, Penna, Sinisgalli, Bertolucci, Parronchi, Sereni, Luzi, Petroni, Caproni, Bassani, Roberto Rebora, Risi, Zanzotto. La replica di Giorgio Caproni anticipa le sue successive considerazioni sull'identità del poeta e sul suo ruolo nella società e si condensa nella citazione, appena criptata, dell'impressionante sintagma «scrivere perfino sotto la forca» letteralmente dedotto dal titolo della versione italiana di Franco Calamandrei delle pagine diaristiche del dirigente comunista Julius Fucik, impiccato dai nazisti l'8 settembre 1943, apparse con il titolo *Scritto sotto la forca* nell'Universale Economica (da lì a qualche anno Universale Economica Feltrinelli) nel 1949.

Il secondo, più breve testo è dello stesso anno 1952. L'amico Fidia Gambetti, direttore del settimanale paracomunista «Vie Nuove», aveva progettato un'inchiesta tra gli scrittori italiani dal titolo *Perché e per chi scrivo* (che non avrebbe visto la luce). Tra i molti narratori spiccano per la loro collocazione minoritaria due soli poeti: Giorgio Caproni e Libero de Libero. Il testo inedito rinvenuto tra le carte di Fidia Gambetti è stato pubblicato da Giuliano Manacorda nell'almanacco *Poesia in Italia nel 1994. I limoni* curato da Francesco De Nicola e dallo stesso Manacorda.

Il terzo costituisce la rielaborazione scritta dell'intervista radiofonica rilasciata a Dina Luce per la trasmissione *Il suono e la mente. Ritratti di scrittori, con pennellate musicali*, che l'ha mandata in onda il 18 dicembre 1978 su RAI Radio Tre (a p. 26 della *Nota al testo* della citata raccolta *Il mondo ha bisogno dei poeti* Melissa Rota indica l'intervista radiofonica di Dina Luce come uno degli «otto documenti segnalati dalla bibliografia di Michela Baldini [*Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica (1933-2012)*], con una nota di Attilio Mauro Caproni, Pontedera, Bibliografia e Informazione, 2012, pp. 135-137] che sono stati distrutti»). Sotto il profilo tipologico è un testo abbastanza inconsueto per Caproni, in quanto l'intervistatrice, risistemandone le parole nel volume *Bentrovati tutti. Interviste a scrittori e giornalisti famosi* (Milano, Garzanti-Vallardi, 1981), dà vita a una sorta di intervista-ritratto che ripercorre liberamente sul filo della memoria l'incontro con il poeta.

Appendice

Giorgio Caproni

1

*Chi sono? Sono poeti. Che cosa fanno? Scrivono.
E come vivono? Vivono (Facendo tutti più o meno un mestiere)*

Sì, è vero ma, anche – come accade sempre – non è vero. Oggi il poeta (e poeta non è mai stata una professione, ma una qualità di alcuni uomini) non ha più a portata di mano quelle, agevoli professioni (di letterato, p. es.) o quegli accomodamenti (p. es. di cortigiano, d'un principe o d'un mecenate) che liberandolo dagli assilli economici gli lasciavano un vasto spazio per le proprie esperienze di vita e per i propri studi, alimenti giovevoli alla sua opera. Oggi è l'epoca delle specializzazioni, e ogni professione o mestiere, capaci di far campar «bene» una persona, assorbono quasi interamente l'uomo, e perciò il poeta, ammesso che ne trovi, è costretto a rinunciarvi. Ma, non importa, vorrei concludere. La miseria, anche la più nera, non potrà mai rendergli impossibile la vita come poeta. Potrà tutt'al più, e semplicemente, accorciargli la vita, e dar soltanto un colore diverso alla sua poesia, diventando essa stessa (o anch'essa) elemento di quella. Il che non vuol dire che il poeta, come uomo, non cerchi di difendersi dalla fame. Ed eccoci così al secondo punto della domanda, cui si può rispondere che il poeta, oggi, per campare, fa un po' di tutto: il correttore di bozze, l'insegnante, il professore, il geometra, l'articolista, il poligrafo (se non addirittura lo scrittore), le quali cose se gli danno appena da sfamarsi, non sarà questo, ripeto, a rendere impossibile la vita al poeta come tale: al poeta che tale rimane e che, come tale, può continuare a scrivere perfino (è una metafora!) sotto la forca, accettando ogni acerrimo sacrificio (compreso quello di campare un po' di meno) pur di riuscire, nel suo adamantino egoismo, ch'è poi soltanto altruismo, a scrivere un solo verso luminoso, e sia pure col rischio di non vederlo mai pubblicato.

[«Epoca», III, 98, 23 agosto 1952, p. 8].

2

[Perché scrivo]

Perché scrivo (e per chi scrivo) non lo so. Un tempo, coi pantaloni corti, studiavo piuttosto seriamente musica, e mi entusiasmava l'idea che altri, supponiamo mentr'io stavo lavandomi i piedi, salendo per i fatti suoi una crosa genovese potesse rifischiettare, per proprio uso e consumo, un motivo inventato da me e, a quel modo, totalmente liberato da me. Era un'idea che mi dava, Dio sa come mai, il capogiro, quasi d'un tratto, quell'ipotetico fatto, avesse potuto farmi diventare immensamente più ricco (non certo di quattrini!), e proprio facendo diventare più ricco un 'estraneo'. Ambizione, vanità, prosopopea (e una buona dose di romanticismo, aggiungiamo) di ragazzo? Resta comunque vero che, già da allora, concepivo la poesia come qualcosa di usabile, addirittura come un utensile di cui anche gli altri potessero servirsi in caso di bisogno. Quando avevano bisogno, per esempio, di esprimere quei sentimenti (quelle emozioni, quelle verità) che loro, per loro conto, non erano stati in grado di esprimere, pur sentendo impellente il bisogno di esternarli. Era, si capisce, un'idea che in certi momenti di maggior lucidità mi faceva anche un poco ridere, così come può far ridere il concepire la poesia quale uno stuzzicadenti o una spazzola da scarpe, ossia come uno strumento atto a un determinato e preciso scopo, che naturalmente non può essere quello che mosse i relativi inventori a cavar dall'inesistente lo stecchino e la spazzola. Ma, anche a ragion veduta e col senno del poi, perché no?

Volendo (lo si comprende) potrei sofisticare in altro modo sul mio vizio o bisogno di scrivere versi (a ogni morte di papa), senza peraltro giungere a una conclusione meno spiritosa, anche se più spirituale. Potrei per esempio dire che, se scrivo, lo faccio per cercar di scoprire e di 'realizzare' la mia genuina identità, per cercar di definirmi a me stesso, in modo da poter in qualche modo esistere e consistere. Ma sarebbe un'altra *boutade*, per cui preferisco rimanere al mio primitivo 'non so'.

[Un'inchiesta di Fidia Gambetti e la risposta inedita di Giorgio Caproni, a cura di Giuliano Manacorda, in La poesia in Italia nel 1994. I limoni, cura di Francesco De Nicola e Giuliano Manacorda, Marina di Minturno, Caramanica, 1995, pp. 99-100].

Giorgio Caproni

Ama dire che è targato Livorno 1912. «Quindi sono un tipo di macchina piuttosto vecchiotta che di chilometri ne ha già fatti parecchi».

Considera il mare «il laterizio più importante nella costruzione della mia vita; però non tanto il mare poetico, ma quello mercantile, dato che sono nato in una città di porto: Livorno, e poi mi sono trasferito a Genova, altra città portuale dove ho fatto gli studi e che considero la mia vera città; e quindi mi piacciono i porti, le navi, gli arrivi, le partenze, i commerci. Non che io abbia mai fatto commerci, però».

Sogna a colori, più paesaggi che fatti: «Mi rimangono impressi i particolari: foglie gialle, mantelli rossi; questa è la prova che sogno a colori. Peccato che non sappia dipingere; in disegno sono sempre stato la negazione, a scuola avevo quattro.» Una volta si addormentò in una funicolare e sognò una poesia.

Lo affligge il senso del tempo che passa, inesorabilmente. «Ero così fin da bambino. Mi noleggiavo una barca per un'ora, mi è sempre tanto piaciuto andare in barca e mi faceva veleno che, nemmeno cominciavo a remare e l'ora era già finita; non me la godevo mai».

Da anni non va quasi mai al cinema, perché si emoziona troppo. «È come se assistessi a un fatto vero; mi entusiasma oppure mi arrabbio; a un certo punto devo alzarmi e andarmene. Chi me lo fa fare?»

Vorrebbe che l'amore facesse notizia. «In Francia succede. E anche in America. In Francia l'amore è ancora una cosa importantissima; di due che si amano, ne parlano perfino i giornali; in America c'è la "love generation", la generazione dell'amore, che rifiuta il programma americano basato sulla ricchezza e sul successo, per volersi bene e basta. Qui da noi si parla e si scrive soltanto di sesso; l'amore fa ridere. In questa nostra società di oggi mi infastidiscono molto la politicizzazione esasperata e la sordità verso le cose spirituali, le cose del sentimento; tutto è collettivizzato; non si dà nessuna importanza all'uomo, ai suoi sentimenti, ai suoi amori. Io sono di un'altra epoca».

Da giovane studiò violino al conservatorio a Genova: «Seriamente, anche composizione. La mia professione doveva essere quella del violinista. Mi diplomai e piano piano riuscii anche a entrare in orchestra, senonché mi emozionavo, non riuscivo. E così, andai a finire nelle orchestre da ballo. Erano i tempi di "Lola, cosa impari a scuola" e allora mi prese la rabbia, perché io amavo la musica classica e ruppi il violino». La sua lite col violino è durata trent'anni, finché un giorno il medico non gliene ha regalato uno: «Esercitati, ti fa bene, ti distende i nervi». «Ma guarda lì! È un violinaccio di fabbrica. Il mio, invece era bellissimo, era un Candi».

Appartiene alla generazione «terrorizzata dalle guerre: perché sono del '12, mi ricordo benissimo la guerra del '15-18; poi ci fu la guerra d'Abissinia, la guer-

ra di Spagna, la seconda guerra mondiale; fra dittatura e guerra, la nostra è stata una generazione bruciata. L'ultima volta fui richiamato il giorno di Pasqua del '39; mangiai con mia moglie in una triste trattoria, avevo la cartolina precetto in tasca e non avevo il coraggio di fargliela vedere. Da allora rimasi in grigioverde fino al '45. Però, nonostante il suo orrore, la guerra per me è stata anche molto importante, perché mi ha avvicinato agli uomini, agli umili soprattutto, che non conoscevo, perché ero di estrazione piccolo-borghese; in guerra ho contratto affetti, simpatie, ho scoperto intelligenze, coraggio, ho messo alla prova le mie fibre e fino a che punto resistevo alla paura, perché in guerra la paura è in tutti».

È un maestro elementare in pensione. «Però non sto in ozio, perché sono consulente di case editrici, faccio traduzioni e naturalmente scrivo. Quando andavo a scuola, al mattino era come se mi riposassi. Perché facevo il maestro con molta passione. E anche con molta rabbia. Passione, perché per me era molto suggestivo vedere che piano piano riuscivo a fare un buon lavoro sui miei ragazzini, piano piano, come fa un direttore d'orchestra che fa uscir fuori la sinfonia, io ne facevo dei ragazzi maturi; rabbia, perché quando andavo a scuola io, non c'era la libertà, c'erano i programmi fissi; invece io la scuola la pensavo proprio come la poesia: un'immaginazione e, quando ero obbligato a quei programmi fissi, mi prendeva la rabbia; però, non ho mai ceduto: io le lezioni le inventavo».

Il suo studio è ordinatissimo e scarno, con pochi mobili; la sua scrivania è senza cartelle o fogli, pare un tavolo da gioco, perché è coperta da un panno verde; su un ripiano della libreria di fronte corrono immobili su brevi rotaie trenini perfetti; in un angolo della stanza c'è il violino, agganciato al leggio con l'archetto che gli pende vicino e le corde strette da una molletta di legno per i panni. Era il mio primo Poeta ufficiale, dopo vari scrittori: lo sapevo scontroso, sensibilissimo, fumatore accanito; mi parve come impolverato di bianco nei capelli e nella pelle quasi di pergamena, fragile come un bambino disidratato. All'inizio sorrideva spesso, cortese, ma con disincanto per il mio ricondurlo ostinatamente al suo essere Poeta; a me premeva arrivare a una domanda: «A che serve un poeta oggi?», ma non pareva facile: si infilava in tanti argomenti diversi, che arricchivano il suo ritratto, ma accantonavano il discorso poetico.

Quando vide che passavo l'indice sulle curve del suo «violinaccio di fabbrica», venne vicino, pizzicò le corde, ne trasse un suono smorzato e afono e mi accennò la *Campanella* di Paganini. «Perché la molletta sulle corde?» «Per non dar fastidio quando lo suono. Perché ormai lo suono proprio male».

Quando mi vide ferma a osservare i trenini, a provare un pantografo, a spingere appena appena un convoglio un poco in avanti, rise: «No. Non sono un appassionato modellista. I trenini sono la nostalgia di quand'ero bambino e non potevo mai comprarli. Così, quando facevo il maestro, trovai la scusa dei ragazzi, me li comprai, li portai a scuola e cominciai a farci le lezioni. Per esempio mi servivano per la matematica; siccome sono in scala ridotta, ma perfetta, i ragazzi ci facevano i calcoli sulla velocità, sulle distanze; credevano di giocare e invece imparavano le equazioni. Avevo binari lunghissimi; li facevo correre nei

corridoi della scuola; durante la ricreazione in quattro e quattr'otto si montavano e si smontavano. E così i ragazzi facevano la ricreazione istruttiva. Poi diventava anche un lavoro di gruppo, perché c'erano i segnalatori, i macchinisti, i regolatori di velocità, i caricatori dei vagoni, gli sganciatori. Coi trenini facevo anche lezioni di geografia: facevo la Roma-Pisa mettiamo e così imparavano dov'è Pisa e a quanti chilometri è da Roma. Insomma, facendo finta di niente, li governavo e li istruivo».

Rialzando un pantografo, riportando indietro un convoglio al suo posto, pensavo a quanto sia stato importante il treno nella sua vita, tanto che una raccolta di poesie l'ha intitolata *Congedo del viaggiatore cerimonioso* e il congedo è proprio in treno e comincia, un po' straziante: «Amici, credo che sia / meglio per me cominciare / a tirar giù la valigia...», ma non pensai a chiedergliene il perché.

Quando ci mettemmo a scrivere il suo programma musicale, gli stava per «prendere la rabbia», perché, mio malgrado, gli riportai a galla il suo conflitto interiore e il ricordo della sua lunga lite col violino, dell'orchestra sinfonica che aveva dovuto lasciare per troppa emotività e delle balere dove era finito a suonare per anni «in orchestre da ballo di infimo ordine. Se fosse per me, andrei al Seicento e anche al Cinquecento, sceglierei suonate per liuto; quando metto un disco di questa musica, mi vedo finalmente in un bel castello in solitudine assoluta e mi si distendono i nervi; comunque, cerchiamo di non annoiare il pubblico»; trovammo un compromesso e così scelse: *Invito al valzer* di Weber, perché piaceva molto a sua madre, *Il bel Danubio blu*, perché piaceva anche al padre. «Il pallino della musica l'ho ereditato dai miei genitori: mia madre, oltre che fare la sartina, era appassionata di musica sentimentale e suonava la chitarra; mio padre era un accanito mandolinista e suonava anche il violino e tutti e due amavano molto i valzer viennesi».

Poi scelse *Ma se ghe pensu*, «perché quando suonavo a Genova alla Sala Sivori, a un certo punto della serata, era d'obbligo. Poi, mia moglie è genovese, i figli sono genovesi, io stesso mi considero genovese, quindi un pensiero a Genova è quasi d'obbligo. Queste orchestre erano formate dal sax, pianoforte e violino, anzi a volte c'erano due violini e c'era anche il cantante, erano i cosiddetti “anni ruggenti”. Dopo *Ma se ghe pensu*, perché non mette *Adagio Biagio* che era così brutta e la suonavo così a denti stretti?» e me la canticchiò con scherno, un po' alla Petrolini. E concluse con il *Concerto per violino in la maggiore* di Mozart, «se trova un buon violinista che lo suona. Io non lo saprei certo più suonare».

Alla mamma ha dedicato molte poesie, molte delle quali raccolte ne *Il seme del piangere*: «Era una bravissima sartina ed era conosciutissima a Livorno. Per non cadere nel mammismo che è antipatico, ho raccontato mia madre, ragazza, come se fosse la mia fidanzata». Alcune di queste poesie furono incise in un disco che si intitolava *Versi livornesi*, che poi il consumismo decise inutile riprodurre oltre; le disse con calore Achille Millo, accompagnato da un violino solitario:

«Come scendeva fina
 e giovane le scale Annina!
 Mordendosi la catenina
 d'oro, usciva via,
 lasciando nel buio una scia
 di cipria, che non finiva...»

L'ossessione del tempo che passa inesorabilmente me la disse con una poesia che aveva appena finita, che gli era nata dentro andando a Parigi dove era stato invitato a leggere le sue poesie e nella quale ritornava anche il treno, quella volta superbo, «il famoso Palatino» e che aveva dedicato a sua figlia Silvana, compagna in quel viaggio: «Quanta erba francese, / il Palatino fila verso Parigi. / È giorno. / Passano villaggi gotici, / boschi di profondo verde. Il presente si perde / già nel futuro. / Il futuro è già tempo passato. / Sono ancora in treno. / Sono da un secolo / già ritornato».

Ne lesse anche un'altra, *Delizia e saggezza del bevitore*, «dove esprimo il rammarico di non poter più bere per motivi di salute il vino che mi piaceva tanto: “Bicchiere dopo bicchiere / d'un bel rosso acceso, / infiamma / con la trasparenza dell'albero. / È solo. / È sera, al tavolo / d'uscio / dell'osteria; / guarda la via / andar via / verso il bosco e il buio, / s'allombra ma in allegria, / carezza la bottiglia con mano amorosa. / Beve vino o una rosa?”».

Negò di non sapere le sue poesie a memoria: «È che ora sono leggermente emozionata dalla RAI, sennò me le ricordo quasi tutte»; sorrisi nel sentirmi chiamare RAI, ma non dissi nulla.

Nel linguaggio gli sono rimasti modi di dire toscani: «rimugino», «governavo», «mi metteva veleno», «mi prendeva la rabbia». Nel parlare è timido, fa piccole risatine in fondo alle frasi più accalorate, le finisce con un «no?», come a lasciare aperta la possibilità di opinioni diverse dalle sue, le conclude in fretta con «eccetera eccetera», quando vuole sorvolare ricordi troppo coinvolgenti. Nello spiegare i suoi versi, dice un garbato «vorrebbero esprimere», anziché un imperioso «vogliono».

Di se stesso poeta parlò qua e là, senza mai celebrarsi, anzi con una vaga disillusione nel sorriso un po' scettico: «Come vive un poeta oggi? Non certo facendo il poeta. Poeta non è una professione. Mica posso mettere sulla targa della porta: Giorgio Caproni-poeta. Oggi è una parola, che fa leggermente ridere. Quando mi arriva una lettera indirizzata al «Poeta Giorgio Caproni», mi stizzo, perché il portinaio mi guarda con aria curiosa. Poi tutti hanno l'idea che il poeta sia un uomo con la testa nelle nuvole, mentre è tutto il contrario: la testa nelle nuvole se la possono permettere gli industriali, i politici, tutti assorti come sono nei loro problemi. Il poeta, poverino, è invece quello che vede tutto, che scende nei dettagli: vede il singolo tranviere, mentre il sindacalista, mettiamo, vede la categoria e trascura quel poveraccio che si chiama, che so, Carlo Rossi. Come vive un poeta? Vive. Come un uomo qualsiasi».

«Quand'è che decido che le mie righe sono diventate poesia? E difficile dirlo, perché io le poesie non le scrivo, ma me le rimugino in testa; me le rigiro dentro ovunque, in tram, in autobus, molte in treno, magari leggendo un romanzo e non capisco nulla del romanzo. Finisce poi che quando le scrivo, le so a memoria e anche le varianti e le correzioni sono avvenute dentro di me».

«Sì, ho sempre ambito a portare il discorso quotidiano a livello di poesia. Per apparire poeti, non c'è bisogno di dire "il cocchio", basta dire "il carro", "il carretto", "la carrozza", i modi di dire popolari. Sì, io ho sempre cercato di innalzare a discorso poetico un discorso comune, la realtà quotidiana, fatta di persone amate, luoghi cari, piccole cose».

Il sentimento che ha legato la mia poesia è stato l'amore per la vita e di conseguenza il senso della morte che è negazione della vita. E anche l'amore-amore.

Alla fine potei chiederglielo: «Giorgio Caproni, a che serve un poeta, oggi?»

«Mah! Un poeta in assoluto non serve a niente. Però io penso che sia necessario, perché rimanga viva, almeno in qualcuno, la possibilità di provare dei sentimenti. A furia di scavare in se stesso, di ricercare se stesso, il poeta arriva forse a quelle verità che, poi, sono di tutti. E così, dai fatti particolari, arriva all'io generale. Il poeta oggi dovrebbe avere questo compito: svegliare negli altri quelle verità che anche gli altri possedevano e che però si sono addormentate. Certo. Il poeta non può e non deve tacere. Per lui sarebbe la morte; sarebbe il segno che anche lui è diventato un albero secco. Deve continuare a scrivere, sempre, nonostante tutto».

Mentre stava per finire il nastro dell'ultima bobina, gli chiesi: «Caproni, di che cosa non può fare assolutamente a meno?»; e lui sgranando un sorriso un po' serio, un po' consapevole, rispose: «Di vivere».

[Dina Luce, *Bentrovati tutti. Interviste a scrittori e giornalisti famosi*, Milano, Garzanti-Vallardi, 1981, pp. 84-90].



Giorgio Caproni con la moglie Rina.

HOFFMANN

RACCONTI

A CURA DI GIUSEPPINA CALZECCHI ONESTI



IL CENTONOVELLE

NOVELLIERE ANTICO E MODERNO

BOMPIANI

CLAUSOLA
(TANTO PER NON FINIRE)

Le pubblicazioni di e su Caproni si sono talmente arricchite in questi ultimi anni di libri, saggi, volumi miscelanei¹, da rendere necessaria una nuova edizione della preziosa *Bibliografia delle opere e della critica* edita nel 2012 da Bibliografia e informazione. Il volume che qui si presenta sarà probabilmente l'ultima voce che Michela Baldini, per i tipi della Firenze University Press, si troverà ad aggiungere alle 3393 presenze che un quinquennio fa figuravano nella sezione *Critica* di quel repertorio. A caratterizzare la nostra *new entry*, al di là della data, il fatto che accanto a contributi di capronisti acclarati vi figurano scritti di giovanissimi che con Caproni avviano oggi il loro cammino di studio e ricerca, e che le modalità di avvicinamento ai testi che qui proponiamo sperimentano percorsi che privilegiano linee distinte: rivisitazioni tematiche, recupero di inediti o rari, sondaggi ed esperimenti di commento, di *explication de texte*. Ennesima prova della straordinaria modernità dell'autore, e della passione intellettuale e critica che la sua l'opera ridesta in generazioni diverse.

Detto questo, sappiamo che la poesia è – e non solo per definizione – sempre 'attuale'; ma non c'è dubbio che la cantabilità e le dissonanze, il divertimento e l'ironia, gli arpeggi e le apostrofi, le cabalette e le cadenze, gli svolazzi e le dilazioni, i vocalizzi e i versicoli, le riprese e i congedi, la loquacità e l'afasia, assieme alla contraddittoria a-teologia, alle domande senza risposta, alle vane preghiere, alle ferite insanabili della perdita combinate al rimorso, all'invenzione di indimenticabili figure femminili, fanno di Caproni un poeta straordinariamente contemporaneo. Vicino al punto da spingere a ripetute letture, indagini, interrogazioni.

Di qui l'idea, nel 2017, di dedicargli un seminario destinato ai dottorandi del «Pegaso» Firenze-Pisa-Siena, aperto subito agli studenti/studiosi delle tre università, in particolare della fiorentina.

¹ Spesso anche ad opera di miei allievi, che mi è caro citare, in ordine rigorosamente alfabetico, a partire da Michela Baldini, Giada Baragli, Chiara Favati, Luigi Ferri, Carolina Gepponi, Valentina Luzzi, Giulia Martini, Lorenzo Peri, Melissa Rota, per non nominare i tanti che a Caproni hanno dedicato, con me, tesi triennali e magistrali.

Seminario Caproni

Aula grande – Piazza Savonarola 1 - Firenze
4 maggio 2017 – ore 14,30

A cura di Anna Dolfi



foto di Dino Ignani

Questo libro raccoglie i risultati di quell'esperienza, con qualche variazione ed assenza compensata da altri nomi e partecipazioni. A tutti quelli che furono presenti il pomeriggio del 4 maggio 2017, dall'una come dall'altra parte del tavolo dei relatori, e a quanti hanno rincorso quell'appuntamento con il loro lavoro, va la mia gratitudine.

Quanto al resto, qualche precisazione d'obbligo per dire che il titolo che figura sul frontespizio è prelevato dalla lettera del 4 maggio 1955 di Caproni a Betocchi («[...] per amor di poesia (o di versi!), ho finito per riuscire un pessi-

mo amministratore di me stesso»²), mentre il titolo di questa nota conclusiva è un evidente *collage* di semi e modi stilistici caproniani³, a riprova di quanto detto più sopra. L'opera di Maria Lai che figura sulla copertina (*Omaggio a Caproni*⁴) è invece un tributo al poeta fatto da una grande artista con la quale, nel corso degli anni Settanta ed Ottanta, mi capitava di parlare di letteratura citando spesso Caproni.

In clausola un ringraziamento ai figli del poeta, Silvana ed Attilio Mauro, non solo perché portano «il nome»⁵ del padre, ma perché in una calda giornata estiva mi hanno permesso di fotografare, nella casa romana di via Pio Foà, i preziosi documenti privati che si riproducono qui per la prima volta.

Firenze, luglio 2018

a.d.

² Giorgio Caproni-Carlo Betocchi, *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-1986*, a cura di Daniele Santero. Prefazione di Giorgio Ficara, Lucca, Pacini Fazzi, 2007, p. 151.

³ Titolo e primo verso oltre tutto di *Clausola* (in *Res amissa*).

⁴ A partire da una lirica, *Le carte*, del *Muro della terra*, fotocopiata da Maria dall'edizione Garzanti e utilizzata come punto di partenza per la sua creazione.

⁵ Di nuovo utilizzo semi caproniani facilmente riconoscibili, che ricorrono anche in questo libro (cfr. *A mio figlio Attilio Mauro che ha il nome di mio padre*, in *Il muro della terra*).



Libri sul comodino della camera di Giorgio Caproni (ancora collocati dov'erano la mattina del 22 gennaio 1990).

516 del mio vecchio in Carlo
fante
S. AURELIO AGOSTINO
333 acqua della 10/11
169 M
Pech della m

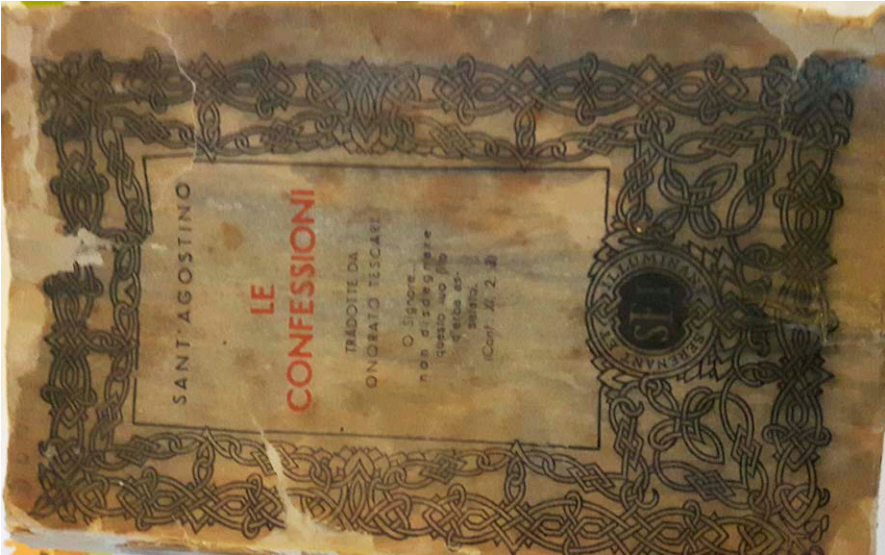
**LE
CONFESSIONI**

TRADOTTE DA
ONORATO TESCARI

QUARTA EDIZIONE
corretta

An 25 pr 11. (ch 130 n 154)
10 Seconde

TORINO
SOCIETÀ EDITRICE INTERNAZIONALE
Corso Regina Margherita, 176
VERONA - MILANO - GENOVA - PARMA - ROMA - CATANIA



da anima ad anima; dalle regioni fangose della concupiscenza della mia carne e dalle scaturigini della pubertà esalavano nebbie che annuvolavano e offuscavano il mio cuore, così che non riuscivo a distinguere l'affetto sereno dalla passione tenebrosa. L'uno e l'altra ardevano confusamente e l'età mia debole trascinavano giù per gli scoscendimenti delle passioni e l'affondavano nel gorgo delle colpe. Era cresciuta l'ira tua sopra di me ed io nol sapevo. Lo stridore della catena della mia mortalità m'aveva reso sordo, in pena della superbia dell'anima mia, e andavo sempre più lontano da te e tu lo permettevi; e sguazzavo, riversandomi, straripando, ribollendo, per entro alle mie fornicazioni. O tardo mio diletto! Tacevi allora, ed io andavo sempre più lontano da te, con superbo abbandono, con inquieta stanchezza, verso sempre più numerosi, sterili semi di dolori.

³ Chi avrebbe potuto porre un limite alla mia tribolazione e volgere a buon uso le fugaci bellezze delle creature venute per ultime,^a prefiggendo uno scopo ai loro diletti? O avrebbero dovuto i flutti della mia età, se non potevano rimanere tranquilli, non montare oltre il lido coniugale, contentandosi del fine di procrear figliuoli, come prescrive la tua legge,^b o Signore, che formi anche le propaggini della nostra vita mortale e sai temperare con mano leggera le spine che sono escluse dal tuo paradiso^c (poichè non è lontana la tua onnipotenza da noi, anche quando noi siamo lontani da te), o almeno avrei dovuto

^a Interpreto col RAMORINO 'le donne' (la donna fu delle creature l'ultima creata).

^b Cfr. più oltre, a p. 47. — *epist.*, 237 9 31: « La concupiscenza ribelle... per opera della giustizia coniugale viene ridotta alla misura di generare figliuoli per la lecita unione dei genitori ».

^c Cfr. MATT. 22 30: « Alla resurrezione nè avran mogli gli uomini, nè mariti le donne, ma saranno come angeli nel cielo ».

GARZANTI PER TUTTI · I GRANDI LIBRI



2
TONIO KRÖGER

di una tavola e dopo
fu il profeta che parlò
per la fine di questo
e per il profeta

Tutti i libri di questo
vittorio e col suo stile,
Tutti i libri di questo.
Tutti i libri di questo.
The Empire, the Asia.
The Africa, the America.
Tutti i libri di questo.
in questi giorni i libri

cento

Polonia

Quali alcuni quali
Bianco, quale
Vendevano vestiti
Vive con loro con e loro

Dei libri di questo
in questi giorni i libri
in questi giorni i libri
in questi giorni i libri

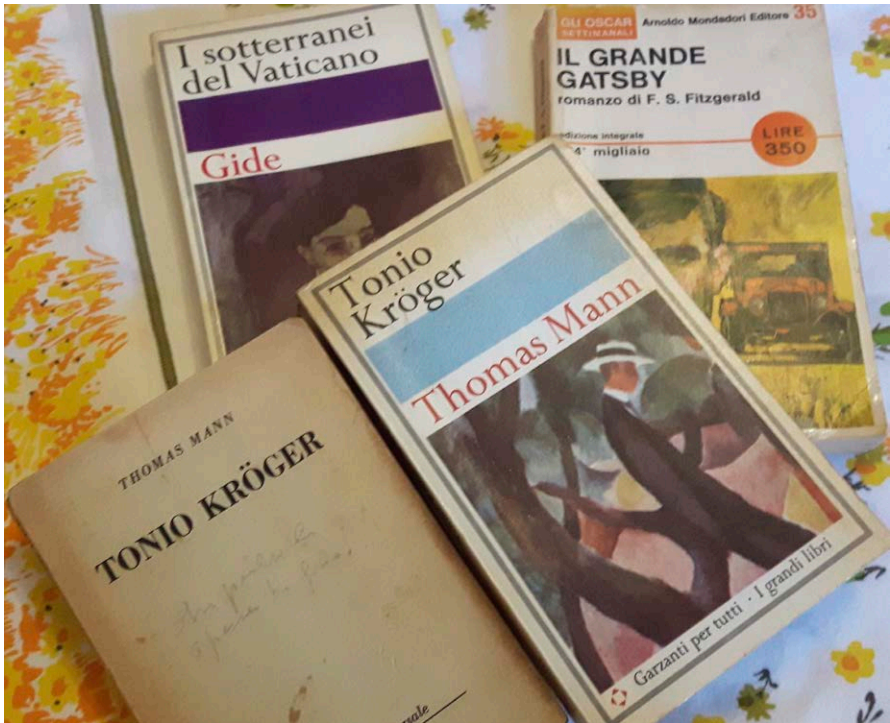
THOMAS MANN

TONIO KRÖGER

Ma parlare la
spesso ha fine.

Biblioteca Universale
Rizzoli

Tonio Kröger con annotazioni d'autore.



Tra i 'livres de chevet' (composizione - foto di Anna Dolfi).

Francis Scott Fitzgerald
Il grande Gatsby

Traduzione di
Fernanda Pivano

Arnoldo
Mondadori
Editore

el vento
d'una e l'olh

in un melle 

Jack V. V. H
the son of ruffin
di un altro Gatsby.
e che in un melle Gatsby
V. V. melle Gatsby

L'AUTUNNO
DEL PATRIARCA
GABRIEL GARCIA MARQUEZ

FELTRINELLI



AP

DEI SEPOLCRI

POESIE

DI

UGO FOSCOLO

DI

IPPOLITO PINDEMONTE

E DI

GIOVANNI TORTI

AGGIUNTOVI UNO SQUARCIO INEDITO

SOPRA UN MONUMENTO DEL PARINI

DI

VINCENZO MONTI.

Caproni, Giorgio

PIACENZA

DAI TORCHI DEL MAJNO

1809.

INDICE DEI NOMI
a cura di Chiara Favati

- Agamben, Giorgio 26 e n., 27, 39n., 44n., 46n., 48n., 49n., 51n., 52n., 59n., 63n., 64 e n., 66n., 67, 68n., 74n., 77 e n., 108n., 109, 110 e n., 111, 115n., 116n., 117, 118, 119n., 124n., 125n., 126n., 150, 151n.
- Agostino d'Ipbona, santo 24, 57, 58, 128, 134 e n., 216
- Aiello, Maria Teresa 137n.
- Aleixandre, Vicente 84, 175-188
- Alighieri, Dante 14n., 15, 16 e n., 17 e n., 18, 24, 25, 28n., 33, 66n., 69n., 70, 76, 77, 82n., 157, 159 e n., 174
- Alonso, Dámaso 176n.
- Andrade, Oswald de 69n.
- Astengo, Domenico 70n.
- Autran, Josep 133
- Bacigalupi, Marcella 97n.
- Bagni, Pilade 103, 104n.
- Baioni, Paola 108n.
- Baldini, Michela 13n., 28n., 96n., 97n., 101n., 109n., 112 e n., 162n., 166n., 201, 211 e n.
- Balestrini, Nanni 194
- Bandini, Genziana 69n.
- Baragli, Giada 170n., 211n.
- Bàrberi Squarotti, Giorgio 102n.
- Barbuto, Antonio 97n.
- Baroncini, Daniela 71n., 99 e n.
- Baroni, Giorgio 108n.
- Bassani, Giorgio 68, 119 e n., 201
- Bassnet, Susan 69n.
- Bataille, George 55
- Beccaria, Gian Luigi 22n., 58n., 87n., 114n., 163n.
- Beckett, Samuel 114 e n.
- Benjamin, Walter 22 e n., 24, 65 e n., 69 e n.
- Bergamini, Alberto 193
- Bernardi, Sandro 107n.
- Bertini, Mariolina 166n.
- Berto, Graziella 68n.
- Bertolucci, Attilio 162, 164n., 167n., 176n., 194, 201
- Bertolucci, Giuseppe 107n.
- Betocchi, Carlo 97n., 113n., 162n., 163 e n., 166n., 167 e n., 194, 196, 197, 200, 201, 212, 213n.
- Bettetini, Maria Tilde 134n.
- Betti, Ugo, 201
- Biagini, Enza 38n.
- Bigiaretti, Libero 200
- Bigongiari, Piero 108n., 194
- Blake, William 23
- Blakesleik, Jacob 67n.
- Blanchot, Maurice 30, 31 e n., 57, 59, 78
- Bo, Carlo 23n., 162n.
- Bompiani, Ginevra 49n.
- Borrelli, Francesca 194
- Boselli, Mario 75n.
- Botticelli, Sandro 58
- Cadou, René 83

- Calamandrei, Franco 201
 Calvino, Italo 96n., 193
 Camon, Ferdinando 76n., 83
 Campana, Dino 199
 Campe, Joachim Heinrich 108n.
 Campo, Cristina 84
 Capasso, Aldo 197
 Caproni, Attilio Mauro 91, 159n.,
 162n., 167n., 177n., 201, 213
 Caproni, Silvana 90, 91, 177n., 207,
 213
 Caproni Bagni, Italia 100, 104, 105n.
 Cardarelli, Vincenzo 194, 201
 Carena, Carlo 134n.
 Caro, Annibal 71
 Casadei, Alberto 108n.
 Castellano, Francesca 197
 Cattabiani, Alfredo 42n., 46n., 49n.,
 51n., 52n.
 Cavafis, Costantino 169 e n.
 Cavalcanti, Guido 81, 82, 86, 88
 Celan, Paul 59
 Céline, Louis-Ferdinand 66 e n., 67
 Cendrars, Blaise 67
 Ceroli, Mario 124
 Char, René 31 e n., 65n., 66, 67, 68 e n.,
 119 e n.
 Ciani, Ivanos 99n.
 Cimatti, Pietro 163n.
 Citati, Pietro 45n., 52n.
 Clavarino, Ferdinando 199
 Colavero, Enrica 166n.
 Coletti, Vittorio 74 e n., 75 e n., 102n.,
 105n.
 Colussi, Davide 69n., 71n., 85n., 95n.
 Conte, Giuseppe 63
 Conde Muñoz, Aurora 83n.
 Contorbia, Franco 61n.
 Contri, Giacomo 122n.
 Cortellessa, Andrea 151n.
 Curcio, Armando 175 e n.

 Dallamano, Piero 162
 D'Andrea, Ercole Ugo 166 e n., 167 n.
 D'Annunzio, Gabriele 83, 193

 De Andé, Fabrizio 114n.
 Dei, Adele 11n., 13n., 21n., 28n., 37n.,
 39n., 40n., 41n., 43n., 45n., 46 e
 n., 47n., 50n., 51n., 56n., 69n.,
 70n., 75 e n., 76n., 81n., 93n.,
 96n., 97n., 101n., 104n., 105n.,
 107n., 112n., 114n., 119n., 122n.,
 128n., 132n., 134n., 137n., 143n.,
 144n., 149n., 151n., 157n.
 De Libero, Libero 201
 De Martino, Domenico 69n.
 De Nicola, Francesco 201, 203
 De Robertis, Giuseppe 196
 Derrida, Jacques 68n.
 Desideri, Fabio 175n.
 Devoto, Giorgio 49n., 61n., 102n.
 Diacono, Mario 23n.
 Dickens, Charles 86 e n.
 Diego, Gerardo 176n.
 Dolfi, Anna 12n., 37n., 38n., 39n., 42
 e n., 43n., 51n., 56 e n., 60n., 63n.,
 69n., 71n., 76n., 78n., 82n., 84n.,
 88n., 93n., 94n., 96n., 98 e n.,
 107n., 108n., 113 e n., 114n., 115
 e n., 116n., 120n., 125n., 136n.,
 141n., 150n., 152n., 158n., 159n.,
 161n., 163n., 195, 212, 218
 Dolfi, Laura 164n., 176n., 181n.
 Donati, Riccardo 43n.
 Donne, John 86
 Donzelli, Elisa 12n., 175n.
 Du Bellay, Joachim 81

 Eliot, Thomas Sterne 43n., 122n.
 Eliseo, Diego 167
 Epifani De Cesaris, Silvia 37n.
 Erba, Luciano 194
 Esenin, Sergéj Aleksándrovič 82

 Farina, Paola 196
 Favati, Chiara 211n.
 Ferrari, Federico 57 e n.
 Ferraro, Alessandro 56n., 81n., 87n.
 Ferri, Luigi 211n.
 Ficara, Giorgio 97n., 113n., 163n., 213n.

- Fortini, Franco 193, 194, 197
 Fossati, Piero 97n.
 Foucault, Michel 56n., 59
 Frabotta, Biancamaria 97n.
 Franzoni, Olga 85n., 95n., 97n., 157
 e n.
 Frénaud, André 66, 67, 84, 87n., 168
- Gadda, Carlo Emilio 193
 Gambetti, Fidia 201, 203
 Ganni, Enrico 65n.
 García Lorca, Federico 164, 176 e n.
 Garufi, Guido 199
 Gaspari, Silvana de 62n.
 Gatto, Alfonso 194, 201
 Genet, Jean 67
 Genette, Gérard 193
 Gepponi, Carolina 81n., 107n., 181n.,
 211n.
 Ghidinelli, Stefano 96n., 101, 102n.,
 105n.
 Ghidini, Maria Candida 181n.
 Gianola, Elio 196
 Giudici, Giovanni 194
 Govoni, Corrado 194, 201
 Gozzano, Guido 194
 Grande, Adriano 106n., 201
 Grandori, Gianni 201
 Greco, Lorenzo 194, 196
 Grieco, Giuseppe 200
 Grignani, Maria Antonietta 13n., 69n.
 Guglielminetti, Amalia 87n.
 Guglielminetti, Marziano 193
 Gulinucci, Michele 196
- Heidegger, Martin 44n., 46, 47n., 50n.,
 51n., 115n., 118, 122n., 134n.,
 137n.
- Ignani, Dino 212
 Insana, Jolanda 16n., 198
 Iradier, Sebastián 88
 Isotti Rosowsky, Giuditta 114n.
- Jacobbi, Ruggero 168
- Jiménez, Juan Ramón 163n.
- Kafka, Franz 59
 Kierkegaard, Søren 41n., 43, 44n., 45n.
- Lacan, Jacques 122n.
 La Fontaine, Jean de 138
 Lagorio, Gina 18n.
 Lai, Maria 54, 213
 Latini, Francesca 99n.
 Lejeune, Philippe 193
 Leopardi, Giacomo 17, 47n., 116, 153,
 183n.
 Lévinas, Emmanuel 136n., 137n.
 Lindenberg, Judith 65n.
 Luce, Dina 201, 208
 Luisi, Luciano 12n.
 Luzi, Mario 71n., 162 e n., 164n., 165,
 166n., 167, 193, 194, 197, 201
 Luzzi, Valentina 211n.
- Maccari, Nino 163n.
 Machado, Antonio 63, 66, 83, 127n.,
 163, 165, 168, 169, 170 e n., 171,
 183 e n.
 Machado, Manuel 176 n., 183n.
 Macrí, Oreste 39n., 168, 176, 177n.,
 179, 180, 181
 Magnasco, Alessandro 57, 58
 Maier, Roberto 61n.
 Manacorda, Giuliano 201, 203
 Manghetti, Gloria 175n.
 Marin, Biagio 165n.
 Marinetti, Filippo Tommaso 194
 Martínez Garrido, Elisa 56n.
 Martini, Giulia 211n.
 Masini, Roberta 175n.
 Mauro, Walter 162
 Mecatti, Stefano 110n.
 Mengaldo, Pier Vincenzo 11n., 21n.,
 37n., 56n., 67n., 81n., 93n., 107n.,
 108n., 119n., 157n.
 Menzio, Pino 22
 Merini, Alda 194
 Meschonnic, Henri 69 e n.

- Milanese, Cesare 56n.
 Millo, Achille 206
 Montale, Eugenio 16n., 17, 18, 32 e n.,
 33, 38 e n., 40n., 41n., 46n., 52n.,
 106, 124n., 132n., 157, 159, 167,
 168, 169, 193, 194, 196, 197, 199,
 201
 Moretti, Marino 194
 Mosena, Roberto 197
 Mozart, Wolfgang Amadeus 12, 41n.,
 108 e n., 206
 Muñiz Muñiz, María de las Nieves
 157n.
 Musset, Alfred de 170, 171

 Nancy, Jean-Luc 57 e n., 61n., 72 e n.
 Neruda, Pablo 164
 Nozzoli, Anna 38n.

 Ojetti, Ugo 193, 196
 Orelli, Giorgio 194
 Orlando, Roberto 106 e n.
 Orvieto, Paolo 38n.

 Paganini, Niccolò 205
 Pagliarani, Elio 194
 Palazzeschi, Aldo 193, 194
 Pampaloni, Geno 199
 Panero, Leopoldo 164
 Parronchi, Alessandro 194, 201
 Pascal, Blaise 133n., 134
 Pascoli, Giovanni 99 e n., 169n.
 Pasolini, Pier Paolo 74 e n., 194, 200
 Pavese, Cesare 194
 Penna, Sandro 170 e n., 171, 194, 201
 Peri, Lorenzo 38n., 44n., 45n., 50n.,
 51n., 107n., 142 e n., 147 e n., 211n.
 Pessini, Alba 181n.
 Pessini, Elena 181n.
 Pessoa, Fernando (Fernando António
 Nogueira Pessoa) 37 e n., 112
 Peterle, Patrica 56n., 62n., 68n.
 Petrolini, Ettore 206
 Petroni, Guglielmo 201
 Petrosino, Silvano 137n.

 Picchi Caproni, Anna 42n., 83, 126n.
 Pieri, Camilla 44n.
 Pinturicchio (Bernardino di Betto Betti,
 detto) 58
 Pirandello, Luigi 193
 Platone 26, 81
 Porta, Antonio 194
 Potolano, Daniela 69n.
 Pregliasco, Marinella 108n.
 Proust, Marcel 67
 Pugliese, Francesco 69n.

 Quaglino, Margherita 108n., 113n.
 Quasimodo, Salvatore 82, 194, 201
 Queiroz, Ophélia 37n.

 Raboni, Giovanni 39n., 64, 66n.,
 125n., 194
 Reale, Ugo 162
 Rebay, Luciano 23n.
 Rebora, Clemente 194, 201
 Rettagliata Caproni, Rina 51n., 85,
 87n., 89, 91, 94 e n., 97, 98 e n.,
 209
 Riolfo Marengo, Silvio 151
 Risi, Dino 169
 Risi, Nelo 194, 201
 Roscellino di Compiègne 30, 32
 Rosselli, Amelia 194
 Rota, Melissa 12n., 38n., 82n., 96n.,
 107n., 120n., 152n., 161n., 195,
 196, 198, 199, 201, 211n.
 Rudel, Jaufré 81

 Saba, Umberto 11 e n., 28 e n., 86,
 194, 199
 Sanguineti, Edoardo 193, 194, 197
 Santero, Daniele 97n., 113n., 162n.,
 213n.
 Sbarbaro, Camillo 17, 18 e n., 106,
 116n., 194, 199
 Scaffai, Niccolò 103n.
 Scarpa, Raffaella 11n., 22n., 58n., 87n.,
 163n., 183n.
 Scheiwiller, Vanni 18n.

- Sereni, Vittorio 12n., 13n., 62, 68n.,
73 e n., 164n., 194, 201
- Siciliano, Enzo 64, 172, 197
- Sigmund, Freud 83, 122n.
- Sinisgalli, Leonardo 194, 201
- Solmi, Renato 22n.
- Solmi, Sergio 106n., 194, 201
- Spaziani, Maria Luisa 194
- Surdich, Luigi 30n., 32 e n., 41n.,
43n., 51n., 62n., 63n., 97n., 161,
169, 183n., 195, 196
- Tabucchi, Antonio 37n.
- Tagliaferri, Aldo 114n.
- Tarizzo, Davide 72n.
- Tentori, Antonio 163
- Tentori, Francesco 157, 163-171
- Tentori, Lina 163
- Testa, Enrico 55n., 56 e n., 59 e n.,
62n., 65 e n., 67 e n., 78n.
- Thomas, Henri 82
- Titta Rosa, Giovanni 201
- Ungaretti, Giuseppe 21, 22, 23 e n., 26,
33, 47n., 124n., 194, 196, 199, 201
- Valeri, Diego 81
- Vallejo, César 164, 169n.
- Valli, Donato 162
- Verdino, Stefano 30 e n., 49n., 61n.,
70n., 71n., 94n., 102n., 194
- Vesaas, Tarjei 37 e n.
- Vigini, Giuliano 133n.
- Vigolo, Giorgio 82, 86, 194
- Virgilio (Publius Virgilius Maro) 42n.
- Vittorelli, Jacopo 198
- Volpi, Franco 47n.
- Weber, Carl Maria Friedrich Ernst von
206
- Wittgenstein, Ludwig 55
- Zanzotto, Andrea 162n., 193, 197, 201
- Zublena, Paolo 70n., 85n., 96n., 115n.
- Zuliani, Luca 11n., 21n., 24, 37n.,
56n., 73, 75, 81n., 84n., 85n.,
86n., 87n., 93n., 103n., 104n.,
105n., 107n., 119n., 141n., 157n.,
161n.

VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con il «Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. Giuseppe Dessì-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972. Con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, 2016.
12. *L'ermetismo e Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, 2016, voll. 2.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macrí-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, 2016.
15. Giorgio Caproni, *«Il girasole». Un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli, 2017.
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, 2016.
17. Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini, 2016.
18. Girolamo Bartolommei, *Didascalia cioè dottrina comica libri tre (1658-1661). Saggio introduttivo. L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'*, edizione critica e note di Sandro Piazzesi, 2016.
19. Anna Dolfi, *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, 2017.
20. *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di Nicola Turi, 2017.
21. *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, a cura di Anna Dolfi, 2017.
22. Margherita Dalmati, *Lettere agli amici fiorentini. Con i carteggi di Mario Luzi, Leone Traverso e Oreste Macrí*, a cura di Sara Moran, 2017.
23. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini, 2017.
24. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
25. *Nel «melognano di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan, 2018.
26. Claudio Cazzola, *Ars poetica. I classici greci e latini nell'opera di Giorgio Bassani*, 2018.
27. *La fortuna del 'Secolo d'Oro'. Per Marco Lombardi*, a cura di Barbara Innocenti, 2018.
28. *«Per amor di poesia (o di versi)». Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
29. Ruggero Jacobbi, *Le notti di Copacabana*, a cura di Gioia Benedetti (in corso di stampa).
30. Luciano Anceschi-Giuseppe De Robertis, *Lettere 1940-1952*, a cura di Dario Collini (in preparazione).

31. *Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica (1933-2018)*, a cura di Michela Baldini (in preparazione).

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA

BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrì*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «*L'Approdo*». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrì*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessì, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessì, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessì-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.

«Per amor di poesia (o di versi)»

Seminario su Giorgio Caproni

Giorgio Caproni è sicuramente tra i poeti più amati del nostro Novecento. Anna Dolfi ha intercettato questa diffusa passione per coinvolgere in nuove ricerche non solo noti capronisti ma anche giovani ricercatori. Il risultato è un libro di notevole ricchezza che, assieme a una visione complessiva, propone una serie di approfondimenti ermeneutici su temi finora meno battuti (la memoria, i bestiari...) accostando nuove letture di testi esemplari a documenti inediti, a riflessioni sulla lingua, la poetica, le suggestioni musicali, pittoriche, mitiche, senza scordare la caproniana attività di traduzione, autocommento ed impegno civile. Una funzionale suddivisione del libro in *Percorsi e attraversamenti*, *Letture (e immediati dintorni)*, *Risultanze tra/dalle carte d'archivio* esalta la diversità delle offerte critiche e dei serrati confronti, dei sondaggi ed esperimenti di commento, di *explication de texte*, e mette in rilievo la grande perizia tecnica e l'estrema profondità lirica di un autore che, tra cantabilità e dissonanze, arpeggi e apostrofi, cabalette e cadenze, svolazzi e dilazioni, vocalizzi e versicoli, riprese e congedi, loquacità e afasia, ha saputo interpretare la contraddittoria ricerca, le domande, i timori, le colpe, le ferite insanabili del nostro tempo.

Anna Dolfi

insegna Letteratura Italiana moderna e contemporanea all'Università di Firenze ed è socio dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Tra i maggiori studiosi di Leopardi, di leopardismo, di narrativa e poesia del Novecento, ha progettato e curato volumi di taglio comparatistico dedicati alle «Forme della soggettività» sulle tematiche del *journal intime*, della scrittura epistolare, di malinconia e malattia malinconica, di nevrosi e follia, di alterità e doppio nelle letterature moderne, e raccolte sulla saggistica degli scrittori, la riflessione filosofica nella narrativa, il non finito, il mito proustiano, le biblioteche reali e immaginarie, il rapporto tra letteratura e fotografia, tra ebraismo e testimonianza. Quanto a Caproni, ha curato nel 2012 la riedizione delle originarie *Stanze della funicolare* (Genova, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto) e ha raccolto nel 2014 i suoi numerosi saggi sull'autore in un libro, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia* (Genova, San Marco dei Giustiniani).