

Supplemento da Rivista Comunità Italiana. Não pode ser vendido separadamente.



Editora Comunità

MOSAICO

I T A L I A N O

INSERTO DELLA RIVISTA COMUNITÀ ITALIANA - REALIZZATO IN COLLABORAZIONE CON I DIPARTIMENTI DI ITALIANO DELLE UNIVERSITÀ PUBBLICHE BRASILIANE

ANO VIII - NUMERO 105



GIORGIO CAPRONI

scrittore in versi

Ottobre 2012Editora Comunità
Rio de Janeiro - Brasil
www.comunitaitaliana.com
mosaico@comunitaitaliana.com.br**Direttore responsabile**

Pietro Petraglia

Editori

Fabio Pierangeli

Grafico

Wilson da Silva Rodrigues

COMITATO SCIENTIFICO

Alexandre Montauray (PUC-Rio); Alvaro Santos Simões Junior (UNESP); Andrea Gareffi (Univ. di Roma "Tor Vergata"); Andrea Santurbano (UFSC); Andrea Lombardi (UFRJ); Cecilia Casini (USP); Cristiana Lardo (Univ. di Roma "Tor Vergata"); Daniele Fioretti (Univ. Wisconsin-Madison); Elisabetta Santoro (USP); Ernesto Livorni (Univ. Wisconsin-Madison); Fabio Pierangeli (Univ. di Roma "Tor Vergata"); Giorgio De Marchis (Univ. di Roma III); Lucia Wataghin (USP); Luiz Roberto Velloso Cairo (UNESP); Maria Eunice Moreira (PUC-RS); Mauricio Santana Dias (USP); Maurizio Babini (UNESP); Patricia Peterle (UFSC); Paolo Torresan (Univ. Ca' Foscari); Rafael Zamperetti Copetti (UFSC); Roberto Francavilla (Univ. de Siena); Roberto Mulinacci (Univ. di Bologna); Sandra Bagno (Univ. di Padova); Sergio Romanelli (UFSC); Silvia La Regina (UFBA); Wander Melo Miranda (UFMG).

COMITATO EDITORIALE

Affonso Romano de Sant'Anna; Alberto Asor Rosa; Beatriz Resende; Dacia Maraini; Elsa Savino; Everardo Norões; Floriano Martins; Francesco Alberoni; Giacomo Marramao; Giovanni Meo Zilio; Giulia Lanciani; Leda Papaleo Ruffo; Maria Helena Kühner; Marina Colasanti; Pietro Petraglia; Rubens Piovano; Sergio Michele; Victor Mateus

ESEMPLARI ANTERIORI

Redazione e Amministrazione
Rua Marquês de Caxias, 31
Centro - Niterói - RJ - 24030-050
Tel/Fax: (55+21) 2722-0181 / 2719-1468
Mosaico italiano è aperto ai contributi e alle ricerche di studiosi ed esperti brasiliani, italiani e stranieri. I collaboratori esprimono, nella massima libertà, personali opinioni che non riflettono necessariamente il pensiero della direzione.

SI RINGRAZIANO

"Tutte le istituzioni e i collaboratori che hanno contribuito in qualche modo all'elaborazione del presente numero"

STAMPATORE

Editora Comunità Ltda.

ISSN 2175-9537

Grazie alla generosa disponibilità della Dott. Michela Zompetta, saggista (*Plurime corrispondenze. Giorgio Caproni e Myrica*), la sua recente monografia, responsabile delle attività scientifiche e didattiche della cattedra di Letteratura italiana del Prof. Rino Caputo, Università Tor Vergata, Mosaico propone un importante contributo monografico su Giorgio Caproni. Buona lettura (F.P.)

Il 7 gennaio 1912, a Livorno, nasce Giorgio Caproni. A cento anni dalla sua nascita (e a ventidue dalla sua morte) la rivista "Mosaico" coglie l'occasione – tra le diverse iniziative culturali organizzate quest'anno in sua memoria – per onorarlo attraverso un numero a lui interamente dedicato.

Musicista, teorico, critico, traduttore, di professione maestro elementare, Caproni è stato considerato tra i massimi e più originali poeti del Novecento dopo aver scontato a lungo la sua marginalità rispetto alle dominanti poetiche del suo tempo ed è ormai da decenni oggetto di grande attenzione da parte di coloro che si propongono di esplorare la sua opera partendo dalle molteplici prospettive che la stessa permette di considerare.

I saggi presenti in questo numero sono rivolti a restituire alcuni ricordi della sua riservata e sensibile personalità, nonché ad evidenziare le sue doti di fine critico e di esperto traduttore, ma soprattutto sono tesi ad

analizzare, sia nelle tematiche sia nelle scelte metrico-linguistiche, i peculiari aspetti della sua voce poetica che, pur muovendosi entro un ambito di tradizione, persegue la sua personalissima strada mediante un percorso complesso e articolato che abbraccia sia la prima sia la seconda metà del secolo scorso.

Gli scritti – nella autonomia delle affermazioni e valutazioni, condivise e comunque rispettate – sono stati composti da studiosi che ne hanno indagato e apprezzato l'opera (e continuano a farlo) e hanno avuto, alcuni di loro, la ventura di conoscerlo anche personalmente.

Attraverso gli interrogativi più profondi sul significato del vivere e del morire, l'indagine caproniana sulla condizione di precarietà e di solitudine dell'esistenza, dall'impressionismo sensoriale delle prime prove fino alle dimensioni metafisica e ontologica dell'ultima stagione, viene 'restituita' in versi di singolare forza e bellezza e costituisce un prezioso patrimonio ricco di significati che ci ha consegnato un grande poeta, o meglio – come preferiva definirsi egli stesso – un grande "scrittore in versi".

Michela Zompetta

Indice

SAGGI

Scrittura parallela per «Il muro della terra»
Luigi Tassoni

pag. 04

Ritorno a Giorgio Caproni
Dante Maffia

pag. 09

Giorgio Caproni e il mito
Michela Zompetta

pag. 13

Per una lettura di Alba
Luciano Vitacolonna

pag. 17

Giorgio Caproni e un poeta calabrese del Novecento: Lorenzo Calogero
Carmine Chiodo

pag. 21

Giorgio Caproni. La parola
Anna Langiano

pag. 25

Giorgio Caproni, scrittore in versi: scritti di poetica
Redazione di Mosaico

pag. 29

RUBRICA

Marketing
Francesco Alberoni

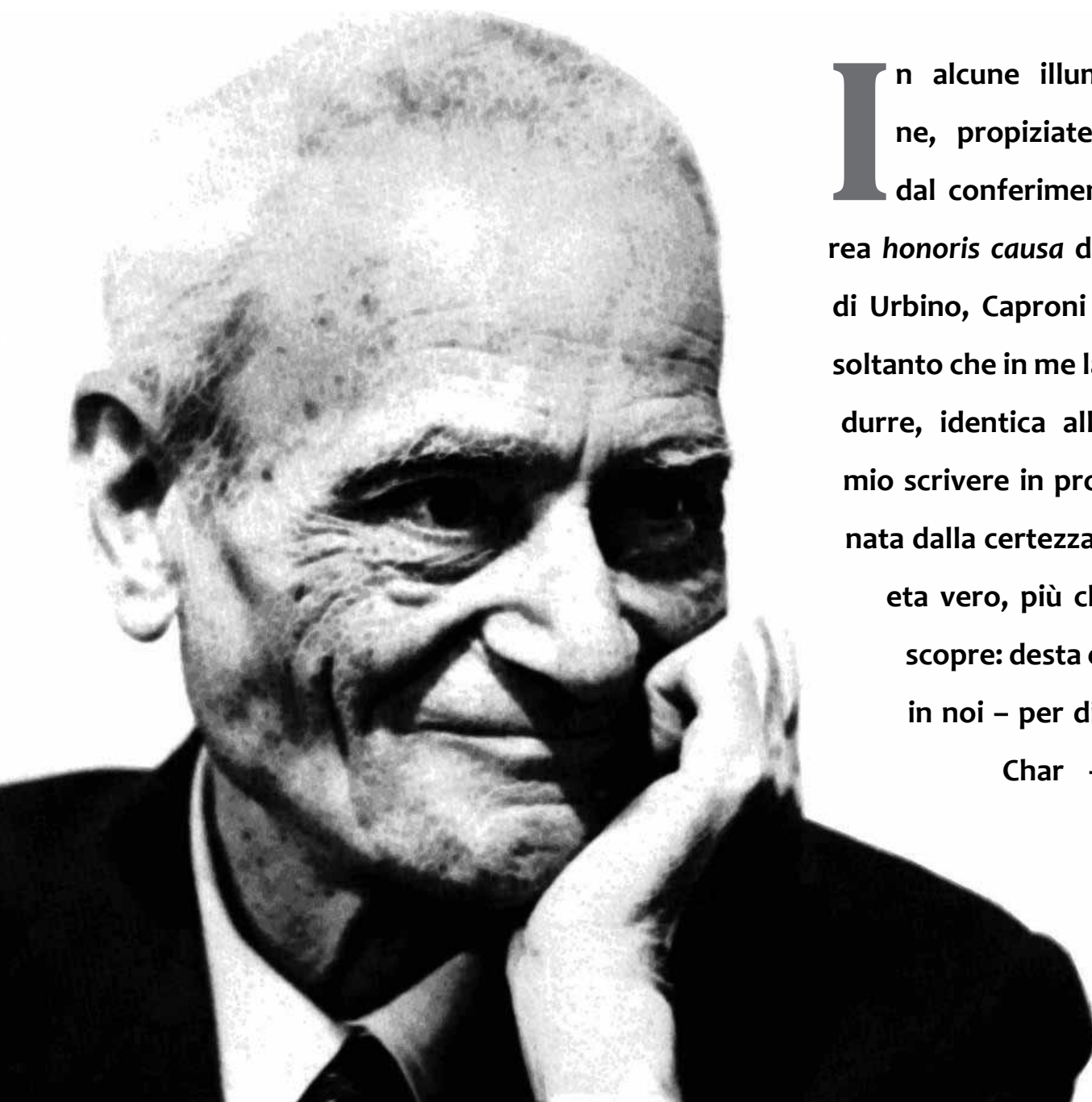
pag. 30

PASSATEMPO

pag. 31

Scrittura parallela per «Il muro della terra»

Luigi Tassoni



In alcune illuminanti pagine, propiziategli nel 1984 dal conferimento della laurea *honoris causa* dell'Università di Urbino, Caproni scrive: «Dirò soltanto che in me la spinta a tradurre, identica all'urgenza del mio scrivere in proprio, forse è nata dalla certezza che ogni poeta vero, più che inventare, scopre: desta e pone in luce in noi – per dirla con René Char – dei *bouts d'existence*».

Una giustificazione, per cominciare. La familiarità con la poesia di Giorgio Caproni per me ha inizio nel periodo dei miei diciassette anni, e parte proprio dalla lettura di *Il muro della terra*, edito nell'aprile 1975 da Garzanti, che acquistai in una libreria milanese nella breve sosta d'un viaggio. Avrei poi compendiato a ritroso con gli antecedenti, e puntualmente seguito le occasioni ulteriori del poeta. Ma quell'inizio non fu facile e non felice, anzi funesto. Dovetti letteralmente intraprendere un corpo a corpo, non senza sfinimenti, per sopportare ciò che allora per mia colpa mi appariva una mancanza di attrazione del testo, l'evasione da una impegnativa rottura, la mancata affermazione di un linguaggio altro che cercavo e trovavo nel prolifico regesto della poesia contemporanea. Ma Caproni esigeva un'attenzione "ossuta", come i silenzi di cui parlava nel libro, ed io invece con quelle mie lenti fuori misura avevo scritto un affilatissimo articolo per una rivista d'allora, dai toni insoddisfatti. Quando poi, alcuni anni dopo, incontrai Caproni, a Viareggio, disponibile interlocutore, seppi che aveva perdonato il torto dell'improvvido lettore. Ne seguirono letture coinvolte, e uno scambio di lettere in cui dimostrava una generosità circostanziata nei confronti del giovane lettore di poesia, e inoltre, fra le frequentazioni, una nella casa romana di via Pio Foà, in quello studio dove il violino accanto al leggio conteneva attenzione, a lato della finestra, alle letture e alla scrittura di quel giorno sulla scrivania linda. La casa silenziosa faceva pensare, oltre che alle attese della poesia, a quell'infaticabile cura di lettore e critico, che ha portato Caproni a scrivere pagine indimenticabili, purtroppo in gran parte affidate ancora alle tante riviste che le ospitarono, con l'eccezione del manipolo di scritti critici raccolti postumi in *La scatola nera*¹. Ed è proprio *La scatola nera* a dare l'avvio alla lettura di *Il muro della terra*, alla presente rilettura



che chiama in causa per intero il prezioso libro, percorso tante volte nel mio quaderno caproniano.

In alcune illuminanti pagine, propiziategli nel 1984 dal conferimento della laurea *honoris causa* dell'Università di Urbino, Caproni scrive: «Dirò soltanto che in me la spinta a tradurre, identica all'urgenza del mio scrivere in proprio, forse è nata dalla certezza che ogni poeta vero, più che inventare, scopre: desta e pone in luce in noi – per dirla con René Char – dei *bouts d'existence*»².

Ora, i *bouts d'existence* di *Il muro della terra* cominciano con una dedica discreta e timorosa, criptica, alla compagna d'una vita, Rina, il cui vero nome era Rosa (come scrive in un autografo: «nata in Val Trebbia, già dominio longobardo»³): «Ah rosa, quando ti colsi, / montana e quasi longobarda ancora...»; e termina con una citazione dall'autobiografia di Goethe. *Quasi ad aulica dedica* di fronte a *Quasi da «Poesia e verità»*, o: *L'aulico egoista*, due titoli che valgono un testo, e trattengono in un confine tutt'altro che aulico uno dei libri fondamentali del Novecento

poetico europeo. Vediamo perché.

Il lettore di *Il muro della terra* ha l'impressione di percorrere le tappe di un racconto, dominato da un intreccio in cui l'io è protagonista, e tende a riconoscersi in qualcun altro che è in lui (parafrasando il *Valaki más* di Kertész) e che esiste e resiste anche come Dio, il quale è solo se e perché rapportabile all'io. L'alterità per la poesia di Caproni è universo prospettico che parte dalla figura centrale capace di dare brevi tracce di sé e in quella brevità, alla maniera di Dante nel suo viaggio, di dare prova concretamente del proprio esserci, corpo distinto dai dannati che incontra. La voce che narra e che ritma l'ironico tragico gioco nel libro disegna la mappa tutta interna al muro della terra, ovvero ai confini etici e spaziali che sono l'unica certezza d'una finitudine umana, paradossale e contraddittoria che si 'diverte' a non sopporre infinitudini immaginarie, e a distinguersi dall'inspiegabile nulla forse al di là del muro.

Intanto vale la pena di ricordare, preliminarmente, che la ragione primaria del testo sta nella consistenza del libro come tale, organiz-

¹ Cfr. L. TASSONI, *La critica degli scrittori*, in AA.Vv., *Storia della letteratura italiana*, vol. XI, *La critica letteraria dal Due al Novecento*, coordinato da P. Orvieto, Roma, Salerno editrice, 2003, pp.1252-1254.

² G. CAPRONI, *Sulla poesia*, in ID., *La scatola nera*, prefazione di G. Raboni, Milano, Garzanti, 1996, p. 37.

³ Le carte caproniane, editate da Luca Zuliani, sono come in questo caso sempre di grande aiuto per l'interpretazione. Cfr. la sezione *Apparato critico* in G. CAPRONI, *L'opera in versi*, edizione critica di L. Zuliani, introduzione di P.V. Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di A. Dei, Milano, Mondadori, 1998, che da qui in avanti indico con la sigla Ov, seguita dall'indicazione della pagina, e in questo caso Ov,1539.

zato in flussi di versi, in sezioni non casuali, in pagine brevi e abbreviate dove giocano ritmo e toni nei rinvii interni dei suoni che puntellano e sono il discorso. Per questi motivi, credo che vadano prese con le pinze le avvertenze di un grande critico come Mengaldo che ha parlato di «disgregamento e dimagrimento formale (alle porte dell'afasia)» di una poesia "a-lineare"⁴, così come con permalosi distinguo andrebbe ricontrollata una sia pur magistrale riflessione alta, quella di Agamben che ha parlato addirittura di aprosodia. Secondo Agamben nelle ultime opere di Caproni si attua una progressiva "trasformazione del legame musaico"⁵ (dal *Convivio*: la dolcezza e l'armonia acquisiti ritmicamente), che configurerebbe una sorta di aprosodia "distruttiva del linguaggio" («alterazioni del suo aspetto tonale e ritmico»), intesa come conquista rispetto ad una lirica per tradizione moderna vincolata al "legame musaico", ostacolo, secondo Agamben, alla traducibilità in altre lingue. Detto per inciso, risulta smentito il responso dalla variabilità metrica della poesia italiana contemporanea, a partire dai cosiddetti ermetici che, non solo non avevano un "programma", come invece ritiene Gian Luigi Beccaria, ma neanche un indirizzo eroico e mitico in sé⁶, e fino agli esempi alti dell'ultima nostra poesia che ha saputo riformulare persino la struttura formale del sonetto, particolare di un certo coinvolgimento nel lavoro di Caproni⁷, e che ha saputo far rinascere il verso dalla prosa.

L'orecchio dovrà invece seguire con minore integralismo la voce, il ritmo, il suono, le figure di *Il muro della terra*, tenendo conto che Calvino lo aveva acutizzato in modo interessante, parlando dell'elegia della vita e della cantabilità caproniane, entrambe al confine del nulla⁸, per imparare anche noi a seguire queste briciole di nulla pieno,

leopardianamente pieno, disposte sul sentiero, sullo spazio del testo, al di qua del muro.

Il muro della terra comincia con *Tre vocalizzi prima di cominciare*, vocalizzi scritti in corsivo, che più che preparare al libro, ci portano già nel vivo della sua percezione del tragico, ovvero nel dilemma della contraddizione irrisolvibile di chi osa mettere le mani nella testa della Medusa, immagine emblematica suggeritaci da uno dei grandi tragici del teatro contemporaneo, Miklós Hubay. Dunque, cosa succede nel primo cosiddetto vocalizzo, *Falsa indicazione*? L'io, così dichiarato in prima battuta, non vede al di là di un cartello, ma vede cosa sta scritto sul cartello, e non vede dietro il cancello. Ma allora cosa non vede? Appunto: non vede "ombra di terra straniera" (v. 4), impossibilità che genera un piccolo equivoco e forse un'antifrase: se l'io non vede "ombra di terra straniera", non è detto che non veda una terra che straniera non è. Eccolo tutto sotto gli occhi del lettore il gioco autodichiarativo dell'io, che è il focus di tutto il libro, capace ora di vedere ciò che non c'è: confine, dogana, terra straniera. Eppure questo confine è detto, è enunciato nella sua qualità di segno verbale che non indica un referente pertinente, oppure indica un non referente. L'io cercatore è alla sua prima stazione del viaggio, e anche a patire il primo scacco. Il secondo vocalizzo, *Tristissimo*, lo coglie, l'io, proprio come traccia fonica rimescolata nel *continuum* dei suoni e dell'equivoco che è prima omofonico e poi semantico: parte e/o non parte. Il terzo, *Dedizione*, nasconde e mostra nella dizione francese la resa, la sconfitta, lo sconvolgimento per l'arrestarsi del viaggio, insabbiato negli enunciati e mostrato nella triplice anafora che comunque dichiara il Je come soggetto attivo della trama.

Il fatto è che *Il muro della terra* è il limite del possibile, e si misura nella ostinata enunciazione dell'io fino al suo confine estremo dell'alterità che è Dio: volerlo o non volerlo superare il fatidico muro di suggestione dantesca è questione da poco, in sé, mentre l'interesse sta nel cercare di percorrerlo lungo la sua traccia, sta nel cercare e nel chiedere indicazioni, nel porre domande, anche se le risposte non arriveranno mai. In questo incessante domandare sta l'affermazione della presenza del soggetto, e una traccia sostanziale per la sua altrimenti inspiegabile identità.

Dove vanno le figure e cosa c'è dall'altra parte del muro il libro non lo racconta affatto. Sicché non ci resta che percorrere, al di qua, ciò che il muro del presente, della memoria, del confine, racchiude e trattiene, per cui il lettore assiste, sulla pagina, alle fughe ma non alla rappresentazione del "verso dove".

L'esperienza della brevità comporta la scelta del metronomo: la prosodia caproniana sopravvive in un andamento fonoritmico che privilegia la dizione dell'io, la sua ripetibilità ad eco, in modo da organizzare intorno a questa cellula il tessuto del discorso, e il battere del ritmo che ne anima la forma. *Il muro della terra* è il libro del *devertere*, del divertimento come rotazione del tragico, il luogo nel



⁴ P.V. MENGALDO, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in *Ov*, p.XXI. A Mengaldo si deve, fra l'altro, un'attenta analisi di una traduzione caproniana di Apollinaire, nella quale parla di «fedeltà ai caratteri melodici e cantilenanti, e in certo modo, gnomici dell'originale, che vengono rafforzati e dal legato fonico e dalla chiusa in consonanza con la rima baciata». Cfr. *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 179-180.

⁵ G. AGAMBEN, *Disappropriata maniera*, in G. CAPRONI, *Res amissa*, Milano, Garzanti, 1991; ora in G. AGAMBEN, *Categorie italiane. Studi di poetica*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 102.

⁶ G.L. BECCARIA, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, soprattutto p. 30.

⁷ L. TASSONI, *Il Senso nascosto. Un sonetto di Caproni*, in *Id.*, *Senso e discorso nel testo poetico*, Roma, Carocci, 1999, pp. 175-186.

⁸ I. CALVINO, *Il taciturno ciarliero*, in G. Devoto e S. Verdino (a cura di), *Genova a Giorgio Caproni*, Genova, Edizioni S. Marco dei Giustiniani, 1982, pp. 247-250.

quale l'io si sposta con il suono della parola dalla superficie dello spazio alla sua profondità, o meglio (ecco la sezione *Due divertimenti*) all'altezza delle costellazioni «a piombo / (...) / nere» (*Toponimi*, vv. 8-10), svelato ancora un limite nascosto. Per cui sembrerebbe, a un certo punto della lettura, che la linea appartenga al significato del filo che unisce e tiene distinto ciò che si vede da ciò che non si vede. L'immagine naturalmente si forma sempre dalla parte del visibile. Il lavoro della parola e sulla parola (lo dimostra il geniale omaggio a Dino Campana, poeta della ripetizione) batte (cfr. *Batteva*, vv. 37-38) come su materia resistente, il nome è battuto tanto nel conio della moneta quanto nel vento, e sul finale del testo «nel nome / vuoto che si perdeva / nel vento» (vv. 17-19). Il lettore deve tenere conto che la particolare disposizione dei testi è volutamente insistita sul frammento di pochi versi, spezzata, che invade la pagina successiva, di modo che la brevità si suddivida di pagina in pagina. Diversamente, a partire dal libro successivo di Caproni, *Il franco cacciatore* (1982), la brevità del verso si dispone orizzontalmente in modo non lineare e discendente, riproducendo formalmente l'immagine di quella spezzatura, e tuttavia del rispetto del discorso. Un rispetto che esige

brevità, ripetitività, ritorni, incisi, e rifiuta all'opposto la rapidità. *Il muro della terra* è il libro che prova la resistenza della parola e quella dell'immagine e del senso fino alla loro estrema possibilità referenziale. Per questo, a proposito del nulla, di cui parla frequentemente Caproni, diremo che si tratta di qualcosa di materialmente casale, pungolato nella brevità, e non sono proprio convinto che esso si contrapponga al poco, come ha scritto Italo Calvino, perché sembra essere piuttosto ciò che scaturisce dal poco⁹, ciò che lo continua, ciò che nella parola in verso, nella poesia, nel suo microscopico puntellato ritmo è persistente, è esistente anche per noi. Insomma il nulla è per Caproni concretamente tangibile e fa parte dell'esperienza del presente. Ecco ancora una caratteristica della scrittura tragica.

Potremmo immaginarci il personaggio del libro, quello che dice "io", quello che prende a schiaffi Dio, come ce lo fa intravedere il poeta, ovvero impegnato a battere la testa contro il muro della terra. In un intervento del 1975 su «La Fiera Letteraria», lo stesso Caproni ammette ironicamente: «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»¹⁰. Il punto è, non tanto sapere se il "piccolo pazzo" vede cosa c'è di qua, ma come vede cosa c'è di qua. Il libro procede per nuclei di sezioni che hanno una loro continuità non occasionale interna, come ho già detto, e in relazione fra i nuclei. Altri, se non l'ha già fatto, saprà rendere meglio di me il computo di questa percepibile sintonia interna al libro stesso.

Il tema portante dell'inesistenza di Dio implica un irrisolvibile sillogismo: che cos'è, infatti, l'esistenza di qualcosa se non una prova di realtà richiesta? Il bambino di *Cantabile (ma stonato)* (con la consueta *reductio* nel primo dei testi di *Bisogno di guida*) è ritratto in un percorso consequenziale del paradosso: parte dal superamento della "vergogna nera", crede, prega, dona il suo mazzetto di fiori, ma poi non perdona «il furto / del-

la tua inesistenza» (vv. 9-10); ed è così che la stonatura può essere interpretata come un fatto dell'incoerenza, dell'irrisolvibile, nel gioco anche fonico che porta dal dono al furto, dal non perdono a Dio, e poi all'odio, possibile perché tradimento del suo opposto, detto nel testo con un ritmo variabile, breve, armonizzato in rima, 'stonato' nel suo andamento prosodico. Dunque, la rima e quell'allegria cantabilità del fonoritmo finiscono per dire cose non lievi, come il non essere di *Bisogno di guida*, il testo eponimo della sezione, stemperato dalla risposta: «"Non sono," / mi rispose, "del luogo."» (vv. 3-4). Inesistenza di Dio da un lato, inesistenza dell'io dall'altro. Posizione questa che a fil di lama, percorrendo l'apodittico muro, dà nuovi tratti a quel cercatore, di cui parla la poesia eponima, che inventa la significativa e bellissima immagine di una sorta di Diogene perso con la sua lanterna in una inondazione di luce nell'abbaglio che equivale alla tenebra e alla perdita della traccia, tema coinvolgente, peraltro, in tutto *Il franco cacciatore* (1982). Ed è per questo che vedere nel buio, naturalmente, o ad occhi chiusi, equivale a chiedere, e per Caproni a interrogare, a porre la domanda, piuttosto che ad affermare, affermare la risposta, risolvere l'enigma (ecco i versi lapidari di *Istanza del medesimo*). La coerenza etica sta nella costanza di questa richiesta. E se è impossibile perforare la tenebra con la luce, dilemma apocalittico, figuratevi se è possibile «perforare / il muro della terra» (*Anch'io*, vv. 4-5), con quell'effetto inquietante della "guerra d'unghe" (vv. 2-3).

La paradossalità di spaccare la faccia a Dio ("Faccia", scrive Caproni), 'vero' forse solo nella locuzione popolare (*Lo stravolto*), ma assente e inesistente, nascosto, suicidato (*Deus absconditus*), e invocato dalla bugia di chi invita a salvarlo sull'altare (*Il pastore*). Quale confessione sarà allora possibile, se è possibile? Per capirlo, leggiamo di seguito *Testo della confessione* e *Coda della confessione*. Nella prima poesia l'azione del killer è rivolta



⁹ Ivi, p. 250.

¹⁰ Cfr. la citazione di Zuliani nell'apparato critico del Meridiano Mondadori, Ov, 1551-1552.

a qualcuno che non c'è ma c'è, in un alternarsi di dubbio, o di realtà doppia, di mondi paralleli, in cui chi accoltella si riconosce nell'accoltellato. Anche l'effetto di immedesimazione-sostituzione nell'alterità costituisce nel discorso di Caproni un incentivo all'intervento del paradossale, ovvero del paradosso inteso come inversione dei contrari. Prova straordinaria questa della coesistenza e della comunicazione fra individualità, tanto che il nome, proprio perché distingue, potrebbe separare e separa, appartenendo a uno solo, ma è (come vediamo nel testo) un nome inutile, un richiamo senza risposta che fa ricadere ad eco il richiamo nel vuoto. Nella seconda poesia il riconoscimento dell'alterità porta il paradosso fino all'estremo irrisorio, divertito e divertente (in questi frangenti viene sempre in mente la giocosità tragica di *I cavalli bianchi* di Palazzeschi), del dirsi morto o dirsi Dio, in quell'equivalenza con l'altro. Così l'interrogativo di *Postilla* (fra parentesi, distico precedentemente pensato come finale di *Deus absconditus*, secondo l'autografo di Ov, 1553), può essere ascrivito alla medesima zona dell'autoriflessività del "tu": «(Non ha saputo resistere / al suo esistere?)». Nel distico in sé testo, scritto fra parentesi come una glossa al margine, è evidente, invece, la summa di una poetica. Qui si capovolge l'affermazione in dubbiosa interrogazione, la negazione dell'esistere in prova ontologica, come se il fatto di non esistere (nell'autografo il poeta scrive in un primo tempo solo "esistere") costringa a passare al suo contrario, essere perché il non essere comporta comunque una traccia di presenza, è azione, è persistenza della mancanza. E dunque: Dio esiste perché non ce la fa a non esistere, e con esso l'io che afferma una presenza piena perché non resiste al vuoto dell'inattività, alla negazione del proprio riconoscersi.

La sezione *Tema con variazioni* accentua con il gruppetto di testi che raccoglie la sparizione dell'altro «col quale amorosamente / poter altercare?» (*Lasciando Loco*, vv. 26-27), persino la maggiore alterità che è qui Dio. La sola presenza del

vento è in equivalenza con il vuoto, con «un soffio / senz'anima, morto» (*Dopo la notizia*, vv. 21-22): e così ribadisce il poeta richiamando Agostino *en passant*. La fine del tempo è l'eternità senza misura: «Un vento / spopolato» (vv. 24-25). In effetti Agostino nella *Confessioni* (XI, 14) si preoccupa proprio di chiarire la percezione del tempo come misura rispetto a ciò che va al di là d'esso e che non è più misura umana: «non possiamo dire che il tempo è in quanto tende a non esistere?».

Sulla sua copia delle *Confessioni*, a margine del libro XIII, capitolo 29, Caproni annota: «nel mio verbo non cade tempo» (cfr. Ov, 1559). Agostino in un passo spiega: «mentre voi vedete tali opere nel tempo, io le vedo fuori dal tempo, come le dico fuori del tempo, mentre voi le dite nel tempo».

In questo passaggio di *Il muro della terra*, prima di chiudere la sezione con una citazione di Emily Brontë (*Versi incontrati poi*, in effetti due versi qui divenuti quattro, che parlano del desiderio di non abbandono della propria casa fino alla tomba), troviamo il testo più esteso di tutto il libro, *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia*. La poesia, insinuando ora il motivo dell'abbandono della dimora, fa egualmente parte di questa riflessione tra la materialità del tempo come movimento- misura delle cose e l'inspiegabile spazio fuori del tempo: «Mi sento / perso nel tempo. // Fuori / del tempo, forse» (vv. 33-36). Qui murare l'interlocutore, che è anche l'io autoriflessivamente, nel «silenzio sordo / d'un frastuono senz'ombra / d'anima. Di parole / senza più anima» (vv. 50-54), è il rischio che si vuole scongiurare. Alla fine di tutto rimane il filo sospeso del dubbio (un altro muro della terra, lo stesso da cui il viandante stacca la lanterna) tra l'addio anche al vuoto (vv. 79-80) del presente e l'incognita di chi, abbandonata la solidità del proprio sasso (v. 87), non sa se altrove l'io avrebbe senso (e il sasso non è forse tanto la dimora quanto la sepoltura?).

Il finale di un libro così cruciale, tragico e lieve allo stesso tempo, non poteva che essere assegnato a

Due svolazzi finali. Il secondo, *Quasi da «Poesia e verità»*, o: *L'aulico egoista*, è la citazione di una citazione dall'autobiografia di Goethe, come già detto, adattata alla circostanza (cfr. per i particolari Ov, 1571), perché allude, seguendo il punto di vista di Caproni, ancora una volta al "bel sole cadente" (v. 7), che è riferimento al limite del giorno, guardato fin dove e fino a quando è possibile. Ecco, persino nelle conclusioni *Il muro della terra* sperimenta la brevità e in essa mette alla prova il limite del senso e i limiti del discorso in atto, tanto nel riutilizzo di materiali verbali e prosodici di risulta, quanto nell'intrecciare il proprio fonoritmo dei paradossi. L'altro frammento, in chiusura, *Cadenza*, è la conclusione appropriata per il libro dell'irrisolvibilità tragica, cantata nella strofetta con un'ultima estrema domanda: «Rimane così irrisolto / l'accordo della mia vita?» (vv. 3-4). La soluzione, come la risoluzione e la risposta, stanno nella rilettura, a ritroso, di uno dei libri di poesia più intimamente radicati nella necessità autoriflessiva, nel confronto dell'io, nella sperimentazione di un senso che non andrà mai, per correttezza etica, al di là del fatidico muro.

Per finire, dunque, senza finire, ricordo con piacere un brano caro a Caproni, scritto da René Char, e da lui tradotto e citato nel saggio introduttivo del grosso volume di traduzioni dell'opera del poeta francese: «La poesia è ad un tempo parola e provocazione silenziosa, disperata, del nostro essere-esigente per l'avvento di una realtà che non avrà rivali»¹¹. Questa parola e questa provocazione silenziosa e disperata non smetteremo mai di ascoltare.



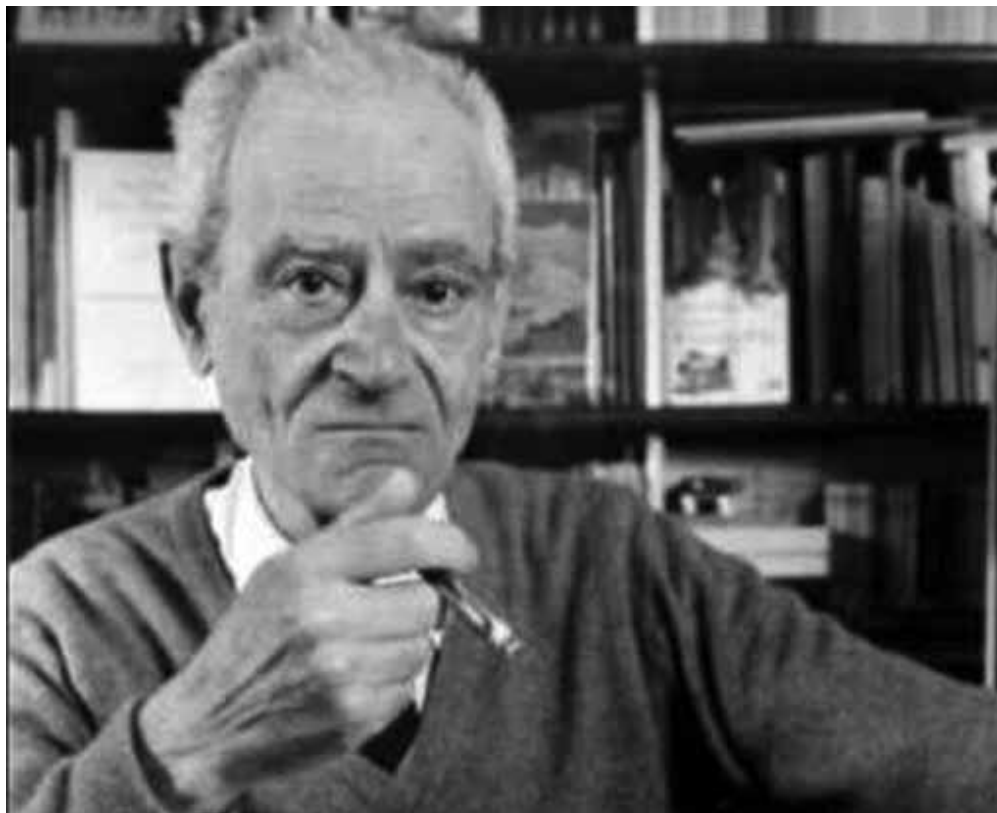
¹¹ Tratto da *A une sérénité crispée* (1950), il brano è tradotto da Caproni nel volume di R. CHAR, *Poesia e prosa*, trad. it. di G. Caproni, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 517.

Ritorno a Giorgio Caproni

Dante Maffia

Egli aveva il dono naturale di saper aderire quasi carnalmente alle letture che lo appassionavano e gli scardinavano gli archetipi e gli stereotipi accumulati. Ma poi sapeva discernere prontamente l'essenziale dal marginale e trovare le sue adesioni a pelle, soprattutto tra quei poeti genericamente chiamati espressionistici.





Una prima lettura delle poesie di Giorgio Caproni dà l'impressione che egli non sia transitato attraverso le ultime esperienze poetiche, che abbia ignorato futurismo, crepuscolarismo, surrealismo ed ermetismo ma senza mettersi in barricata, senza contrastare nessuno, facendo la scelta che il cuore gli ha dettato. Fuori dal suo tempo, dunque, in disparte, come un alpinista solitario che punta alla vetta ma non vuole percorrere i sentieri usuali. In ciò mi viene spontaneo apparentarlo a Umberto Saba: stesso atteggiamento riservato e sornione, stessa rinuncia agli intellettualismi di moda, medesimo atteggiamento incantato-disincantato davanti allo svolgersi caotico del mondo letterario, con una personalissima lente d'ingrandimento che focalizza particolari per altri ir-

rilevanti e desueti. Insomma, fuori dalla mischia, dalla bagarre che poi travolge istituzioni e paludamenti, soprattutto a partire dal 1963, creando la malattia del significante e riducendo la poesia a una poltiglia di intenti filologici fine a se stessa.

Giorgio Caproni prosegue per la sua strada con lo scetticismo e a un tempo la fede di chi è sicuro dei propri mezzi e delle proprie virtù. Non scende a patti (e non era facile resistere alle tentazioni visto che si erano 'sbracati' diventando paladini della moda quasi tutti i critici militanti e quelli accademici), non recrimina e coltiva ostinatamente la sua tecnica espressiva impegnandosi in traduzioni talvolta difficilissime, Proust¹ e Frénaud², Char³, Céline⁴, Cendrars⁵, per esempio, che gli permettono di approfondire il linguaggio, di chiarirlo ulteriormen-

te e di affinare lo stile, di essenzializzarlo e pulirlo via via dalle scorie troppo sporche di letteratura, perché l'assillo di Caproni è comunque identico a quello di Saba: anch'egli guarda a Metastasio, a Chiabrera, alla poesia melica settecentesca, ai libretti d'opera dai quali ricava accensioni vitali per i propri versi, in direzione di una intensità musicale che possa dare alle immagini e alle emozioni uno scatto di luce visiva. Ma non si lascia andare all'apoteosi del suono, pur essendo un cultore del violino, non s'innamora di fattori esterni e smorza il canto con una maestria che lo porta sui ritmi della prosa senza tuttavia inficiare minimamente la sinfonia, anzi rendendola più accattivante.

Si è dibattuto se Caproni abbia subito, nei primi anni della sua scrittura, il magistero di Giosue Carducci. Giuseppe de Robertis vi accenna in un famoso articolo del 5 settembre 1959⁶ e Giacinto Spagnoletti⁷ invece lo nega. Io credo che Carducci sia entrato negli interessi del primo Caproni, ma il Carducci senza enfasi, quello di *Alla stazione in un mattino d'autunno*, per esempio, che gli porge il primo segno grafico per il ritratto di Annina. Comunque stabilire parentele di Caproni con i poeti a lui più consanguinei (Giovanni Pascoli, come ha dimostrato in un recente e documentato studio Michela Zompetta⁸; Alfonso Gatto, come è stato più volte ripetuto da Baldacci⁹, da Pampaloni¹⁰, da Iacopetta¹¹, da Mengaldo¹², da Marco Marchi¹³) non porta molto lontano per comprendere la forza e la bellezza di testi che hanno sempre uno spiccato senso di assoluta libertà e di autonomia. Anche quando, all'inizio, Caproni ha sullo sfondo i maestri e le suggestioni recenti, questi assumono la sua fisionomia, vengono, per così dire, immediatamente adottati e fusi nella propria identità.

¹ M. PROUST, *Il tempo ritrovato*, Torino, Einaudi, 1951.

² A. FRÉNAUD, *Il silenzio di Genova e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1967; ID., *Non c'è paradiso*, Milano, Rizzoli, 1971.

³ R. CHAR, *Poesia e prosa*, Milano, Feltrinelli, 1962.

⁴ L.F. CÉLINE, *Morte a credito*, Milano, Garzanti, 1964.

⁵ B. CENDRARS, *La mano mozza*, Milano, Garzanti, 1967.

⁶ G. DE ROBERTIS, *Il seme del piangere*, in «La Nazione», 5 settembre 1959 (poi in *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962).

⁷ Cfr. G. SPAGNOLETTI, *Storia della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Newton, 1994, pp. 490-494.

⁸ M. ZOMPETTA, «Plurime corrispondenze». *Giorgio Caproni e Myrica*, Viterbo, Sette Città, 2011.

⁹ Cfr. L. BALDACCI, *Luzi aveva previsto la fine del neorealismo*, in «Epoca», 2 maggio 1965; ID., *L'assenza dalla storia*, in «Il Gazzettino», 2 settembre 1975; ID., *Caproni e il Dio impossibile*, in «La Nazione», 30 agosto 1982; ID., *Dimenticare Petrarca: rime e ritmi del Novecento*, in «La Nazione», 23 luglio 1986; ID., *Versi fra sentimento e concetto*, in «La Nazione», 23 gennaio 1990.

¹⁰ G. PAMPALONI, *Fa freddo nella storia*, in «Il Giornale», 8 settembre 1982; ID., *Tra l'Apocalisse e il Nulla*, in «Il Giornale», 23 gennaio 1990.

¹¹ A. IACOPETTA, *Giorgio Caproni. Miti e poesia*, Roma, Bonacci, 1981; ID., *Costanti e varianti nella poesia italiana del Novecento*, Roma, Bonacci, 1988.

¹² P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.

¹³ M. MARCHI, *Giorgio Caproni*, in «Il Ponte», XLVI, 3 marzo 1990 (poi in *Pietre di paragone*, Firenze, Vallecchi, 1991).

Egli aveva il dono naturale e, secondo me, eccelso, di saper aderire quasi carnalmente alle letture che lo appassionavano e gli scardinavano gli archetipi e gli stereotipi accumulati. Ma poi sapeva discernere prontamente l'essenziale dal marginale e trovare le sue adesioni a pelle, soprattutto tra quei poeti genericamente chiamati espressionistici. I lirici classici sono stati il suo pane quotidiano, ma anche in questo caso senza mai chiudere la porta ad altre occasioni, a confronti, a letture e riletture che potevano dargli la facoltà di entrare all'interno dei meccanismi musicali e metrici che hanno una rilevanza che andrebbe studiata con cura.

Caproni era stanco degli affastellamenti e delle complicazioni inutili che le avanguardie avevano portato creando una confusione senza rimedio e banalizzando il senso della poesia che così andava verso una deriva senza sbocchi e verso un dettato bassamente realistico. Durante alcune conversazioni avute con lui mi sentii ripetere, se non ricordo male, più volte: «Immagina il Po che si gonfia d'acqua dopo violenti piogge e non ha sbocco al mare. Che succederebbe?».

La poesia in lui nasceva dalla presa d'atto di un particolare realistico ma subito dopo si trasformava in dato direi metafisico. Comunque dietro la semplicità della canzonetta tutta efflorescenze rapide di annotazioni e di accordi

musicali ci sono lo strazio e il dolore, il senso della perdita che a volte assume toni struggenti, e la disperata consapevolezza del nulla che lo angoscia. Con voce il più possibile semplice, quasi elementare, che lo porta a utilizzare espressioni e immagini quasi usuali, egli ridà verginità e nuova vita alla parola accendendola di caldi e sincopati palpiti, di improvvisi scatti che fanno pensare a un grande giocatore di scacchi. Si noti come egli sappia creare uno spozializio direi naturale tra la tragicità e l'idillio servendosi di assillanti domande, mai caricando di frenesia le dosi del dubbio, divagando appena e rientrando subito nel misterioso palpito della vita. Sottolineo della vita, perché in Caproni sono gli affetti a condurre la partita, affetti che portano dolore, perdite e strazio, ma che rendono trepidante il senso del viaggio, a cominciare dall'infanzia. Ci sono annotazioni finissime fatte a volo di rondine da Caproni nel mentre descrive e nel mentre si lascia andare alla ricostruzione memoriale del suo mondo. I dubbi s'accavallano, fremono, sostano e poi ridanno voce al poeta che così può proseguire la sua indagine (che altro può considerarsi) sul senso del vivere e del morire, sul senso dell'amare e del restare fuori dal "ballo".

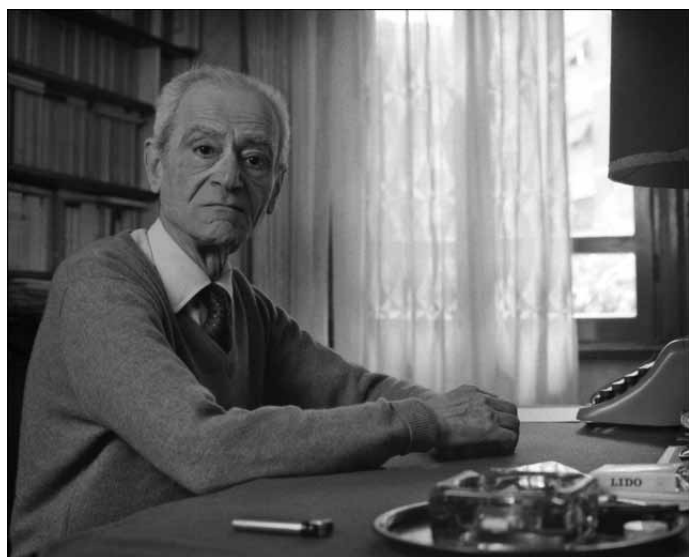
«L'arte del poeta consiste nel trattenere queste differenze e contrasti sotto un segno unico, che è poi un timbro accorato di voce,

forte e distinguibile nei suoni, nelle parole ricorrenti, nel disegno melodico, nelle rime, sì da renderla una musica conclusa, esatta»¹⁴.

E questa musica conclusa ed esatta si riverbera poi anche nelle opere della maturità che per molti critici hanno subito mutamenti notevoli rispetto alla produzione degli esordi. In realtà a me pare che Caproni mirasse a conservare la propria identità di voce al di là delle nuove acquisizioni, al di là dei nuovi interessi. Il suo timbro rimane fermo e denso come in principio e su questo timbro, come usavano fare i poeti e gli scultori barocchi, avviene l'innesto mobile. Certo, la metafora del viaggio e il senso del divino che si affacciano nella sua vita creano una dilatazione dell'io, ma niente si scompone, semmai egli si rinserra maggiormente all'interno di un mondo che aveva organizzato per esplorare la realtà e il divenire umano in modo che i suoi dubbi scoppiano in filigrane più luminose e più amare.

Per molti anni ho dovuto sentire scrittori e critici che parlando del poeta livornese si esprimevano in maniera dubitativa utilizzando le categorie di "maggiore" e di "minore". Un palestra che non porta da nessuna parte e non fa entrare nel mondo dei poeti senza sovrastrutture. Sono testimone che Caproni ci soffrì, fino al punto da confidarmi che gli sarebbe dispiaciuto diventare, invece che linfa viva di arte, un nome in una via periferica di Livorno o di Genova. Io gli risposi che in fondo anche questo dubbio poteva diventare un'altra dissonanza della sua scrittura e ricordo che sorrise, come a cogliere una indicazione tutto sommato proficua, anche se paradossale.

Ma ormai che Giorgio Caproni è diventato (scrive Luigi Surdich: «Caproni è poeta i cui libri sono da leggere come quelli di un classico»¹⁵) un classico proprio perché «non ha mai finito di dire quello che ha da dire», secondo l'espressione di Italo Calvino¹⁶, credo che bisogna ritornare a leggerlo e a rileggerlo con "Affetto e simpatia", come sostiene Vittorio Sereni, perché egli ha il «gusto della vita,



¹⁴ Cfr. G. SPAGNOLETTI, *op. cit.*

¹⁵ L. SURDICH, Prefazione a M. ZOMPETTA, *op. cit.*, p. 11.

¹⁶ Cfr. I. CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988.

dei colori e della luce del mondo, e dunque calore, ricchezza dei sensi sebbene filtrata attraverso la convenzione, ancora accreditata in quegli anni, della malinconia»¹⁷.

Malinconia,
ninfa gentile,
la vita mia
consegno a te.

I tuoi piaceri
chi tiene a vile,
ai piacer veri
nato non è¹⁸.

E su questo si potrebbe aprire un lunghissimo discorso, per ritornare ancora a Pindemonte, Metastasio, e perfino ad Arrigo Boito e a Salvatore Di Giacomo. Del resto se Gatto ha guardato a Di Giacomo e Caproni a Gatto, mi pare che l'equazione torni, ma sempre tenendo presente che Caproni non assomma e non diluisce, ma rigenera e dà la sua impronta con quel calore che fa vibrare le immagini come su un palcoscenico al punto che spesso mi è sembrato che il poeta adottò il passo e le misure del drammaturgo.

Così facendo egli ci porta nel fuoco scoppiettante di quei risvolti che si muovono tra realtà e finzione sul teatro della vita. Da ciò quella sorta di spaesamento che a volte il lettore subisce per subito essere spinto dentro movenze che hanno il ritmo del sangue, la cadenza del cuore.

La poesia di Caproni è cosparsa di lievito e proprio mentre afferma la cancellazione e l'azzeramento ritrova la sua forza di rigenerazione, di metamorfosi, ribadendo così che tutto va verso la dissoluzione e il deserto:

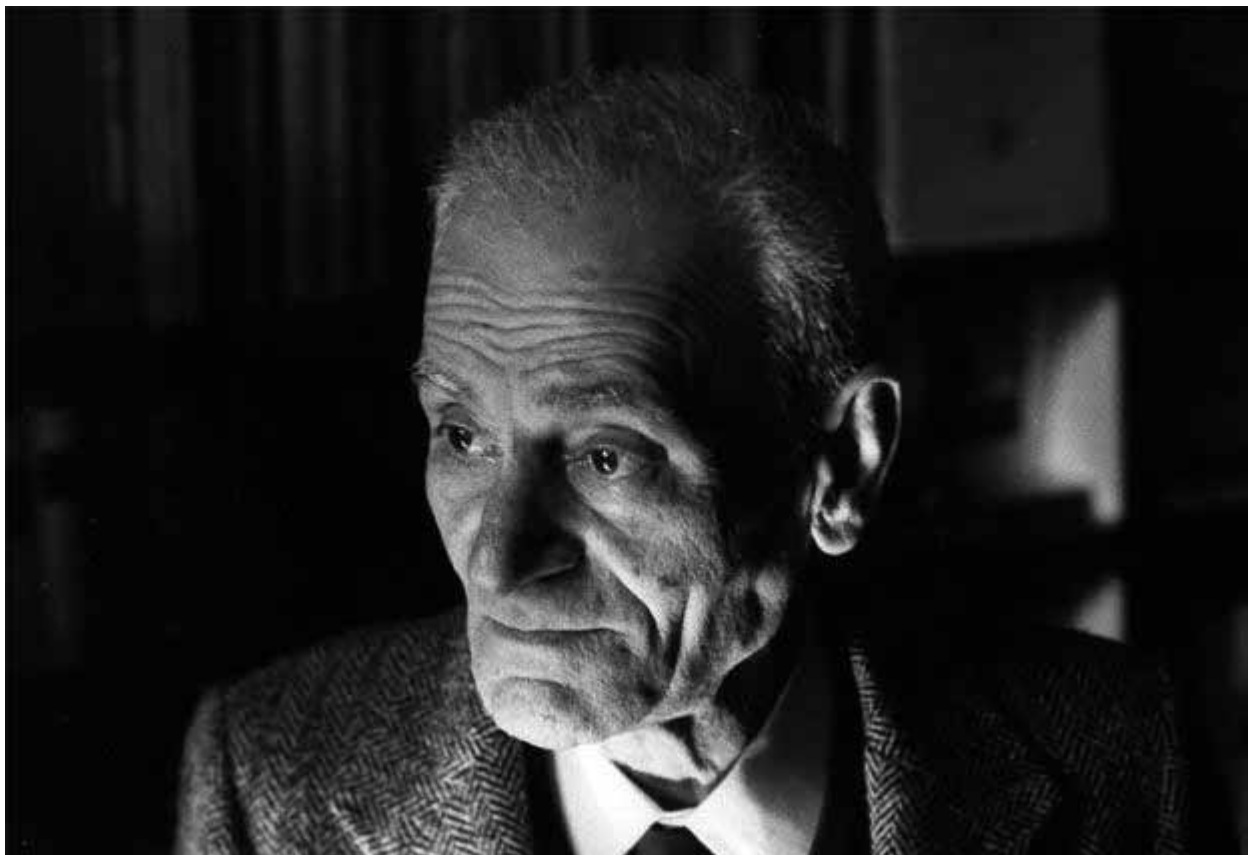
Di noi, testimoni del mondo,
tutte andranno perdute
le nostre testimonianze.
Le vere come le false.
La realtà come l'arte.

Il mondo delle sembianze
e della storia, egualmente
porteremo con noi
in fondo all'acqua, incerta
e lucida, il cui velo nero
nessun idrometra più
pattinerà – nessuna
libellula sorvolerà
nel deserto, intero¹⁹.

L'idrometra è un insetto che si muove velocemente sulla superficie dell'acqua, metafora tipicamente caproniana, che ancora una volta ci fa entrare nel sublime di quella conoscenza lucida che si serve della musica per non soccombere, per non morire nella banalità del risaputo.

Quindi un ritorno a Caproni non solo ci permetterà di scandagliare meglio un mondo ancora poco esplorato, ma ci darà anche la possibilità di comprendere che la poesia vera si ottiene soltanto se si persegue con totale abbandono il sogno che ci fa lievitare e fa lievitare il mondo in mezzo a contrasti e passioni, tra i dubbi persistenti e la consapevolezza di non esistere esistendo:

No, non è questo il mio
paese. Qua
– fra tanta gente che viene,
tanta gente che va –
io sono lontano e solo
(straniero) come
l'angelo in chiesa dove
non c'è Dio. Come,
allo zoo, il gibbone²⁰.



¹⁷ V. SERENI, *Rassegna di poesia*, in «L'Approdo letterario», I, luglio-settembre 1952.

¹⁸ I. PINDEMONTI, *La melancolia*, in AA. VV., *Poesia italiana – Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1978.

¹⁹ G. CAPRONI, *L'idrometra*, in ID., *L'opera in versi*, Milano, Mondadori, 1998 («I Meridiani»), p. 291.

²⁰ G. CAPRONI, *Il gibbone*, in *ivi*, p. 264.

Giorgio Caproni e il mito

Michela Zompetta

Dalla dimensione esistenziale a quella metafisica, l'universo poetico caproniano, costantemente attraversato dalla consapevolezza dello scorrere del tempo e della labilità della vita, appare costellato di immagini e di presenze che acquistano valore allegorico ... la presenza del mito conferma la disposizione ad accogliere la tradizione per adattarla alle esigenze del proprio discorso poetico



Nel lungo e articolato percorso poetico di Giorgio Caproni la sua voce lirica si colloca nel panorama letterario italiano del secolo scorso in una posizione autonoma e di emblematica inclassificabilità: nei suoi diversi “io” il poeta livornese, infatti, sia sul piano della forma che del contenuto, si discosta dai modelli letterari ‘usandoli’ ma ‘indirizzandoli’ verso nuove prospettive.

Dalla dimensione esistenziale a quella metafisica, l’universo poetico caproniano, costantemente attraversato dalla consapevolezza dello scorrere del tempo e della labilità della vita, appare costellato di immagini e di presenze che acquistano valore allegorico consentendo al poeta di realizzare la sua inclinazione a conciliare realtà e simbolo.

Anche la presenza del mito conferma la disposizione ad accogliere la tradizione per adattarla alle esigenze del proprio discorso poetico: a partire dal “Terzo libro”, infatti, soprattutto nei componimenti che testimoniano la volontà di esprimersi in strutture discorsive quali i poemetti, appaiono diverse figure mitiche proprie della tradizione che tuttavia, nel suo caso, subiscono un processo di ‘abbassamento’, di ‘caduta’, di accostamento alla realtà quotidiana: ne *Le Biciclette* Alcina, nelle *Stanze della funicolare* Proserpina, nel poemetto che lo richiama già nel titolo, Enea.

Caproni, nella consapevolezza del passato come “tempo ormai diviso” dal presente, sapientemente espressa ne *Le biciclette*, introduce quindi la figura di Alcina, la maga e incantatrice ariostesca che rimanda inevitabilmente al sesto dei *Sonetti dell’Anniversario* («Nella luce agitata ah la lettura / d’Orlando verso l’Isola del Pianto»¹).

Nel passaggio dal tempo della giovinezza a quello del dramma storico della guerra, mediante la rappresentazione di una realtà colta attraverso percezioni sensoriali, Alcina viene prima ripresa attraverso immagini di esuberanza e di ardore (“la prativa spalla”, i “rompenti impeti”, “i rossori nell’aria nativa”), poi di distruzione e di morte, per contrapporre i ricordi e le sensazioni felici del passato all’orrore del presente: diviene quindi simbolo sia di un periodo

di spensierata giovinezza – ormai solo un ricordo – sia di un tempo funesto sulla via del disfacimento, a sottolineare proprio lo scarto tra passato e presente, tra speranza e delusione.

Ne *Le biciclette* è significativa la presenza dell’alba – immagine di consistente frequenza e originalità nell’immaginario caproniano – che in questi versi si ritrova dapprima nella quarta stanza dove appare come il momento del giorno che fa da sfondo alle “rinnovate biciclette” e l’ora in cui il sole sembra “frantumarsi per sempre”, mentre nella quinta è un’alba “col gelo” dove Alcina è distrutta, per poi essere richiamata nell’ultima: «il lieve / lieve trasporto di piume che sale / dal profondo dell’alba».

L’immagine di Alcina affiora anche in una fase successiva e in particolare nella dimensione onirica del componimento *Traümerai del Franco cacciatore*: qui – in una “scarnificazione” estrema della parola corrispondente alla consapevolezza della fatale scomparsa di tutte le presenze nel transito dell’esistenza – il suo ricordo viene associato, anche in assonanza, e in qualche modo ‘attualizzato’, ad “Hiroshima”, richiamando ancora un momento d’orrore della storia: «Sogna Alcina... / Hiroshima... //

Sognala, mentre già t’avvicina / la mente all’erba... / sempre / più all’erba... / all’acqua / viva... / ai sassi / dove rimbalza».

Il viaggio caproniano prosegue, nelle *Stanze della funicolare*, in uno spazio e in un tempo di cui non si conoscono l’inizio e la destinazione poiché non ha mai fine, ‘narrato’ attraverso immagini di esuberanza giovanile, che ricordano le poesie degli esordi («l’alba che sa di rinfresco», «il mare col suo respiro di plettri», il “melodioso tram”, “le sassaiole”, gli “scogli freschissimi”, le «ragazze il cui sciame / discende fresco le scalinate», ecc.), insieme ad altre che rimandano a componimenti successivi (i “fragori di carrette”, il richiamo al sangue e alla guerra, ecc.).

Gli “utenti”, attraverso i vetri della funicolare, in lontananza e in modo quasi distaccato, scorgono Genova, sovrastando strade, quartieri, ponti, case e figure umane ma, nel contempo, attraversano le varie ‘stagioni’ di un percorso-esistenza fatto di visioni di paesaggi cittadini e portuali, di momenti bui (i tunnel) e di luce, in una vicenda ciclica di nascita e di morte².

Insieme agli “utenti” il poeta dall’alto della funicolare sorvola come un passeggero, lungo l’arco di un’intera giornata (da un’alba



¹ Tutti i versi delle poesie sono tratti da G. CAPRONI, *L’opera in versi*, Milano, Mondadori, 1998 («I Meridiani»).

alla successiva), la città sottostante divenendo un testimone-narratore di questo simbolico percorso esistenziale.

Se, nelle prime stanze, dopo il buio del tunnel appare, nella città all'aperto, l'alba ancora deserta «che sa di rinfresco dai cocci e dai rifiuti gelidi», per poi scorgere, nell'aprirsi del giorno, una città mercantile, ci si avvia, nelle stanze successive, verso una stagione oscura, richiamata dal paesaggio ingrigito, fino a giungere in un'atmosfera funerea e poi continuare in un'alba senza «calore di figure e di suoni» dove tutto inizia ad appannarsi ed ecco, nell'ambientazione di un bar-Erebo, apparire la cameriera Proserpina che lava i bicchieri appannati anch'essi dalla nebbia.

Si ritrova quindi, oltre all'alba, un'altra presenza significativa, quella della nebbia, che proprio a partire dalle *Stanze della funicolare* si trova associata ad un'idea di appannamento a simboleggiare uno stato di impedimento della conoscenza della propria identità e della realtà.

Tutto dunque si scolora e la funicolare scompare infine nella nebbia che avvolge ormai ogni cosa, lasciando l'interrogativo iniziale «Una

funicolare dove porta, / amici, nella notte?» senza una risposta certa.

In tale atmosfera appaiono sia l'Erebo sia Proserpina che si ritrovano nell'ultima stanza in cui domina – anche sul versante linguistico – la nebbia (il sostantivo viene infatti ripetuto ben dieci volte): vengono richiamati miti ancora una volta degradati e desublimati:

Perché è nebbia, e la nebbia è nebbia,
e il latte
nei bicchieri è ancor nebbia, e nebbia ha
nella cornea la donna che in ciabatte
lava la soglia di quei magri bar
dove in Erebo è il passo. E, Proserpina
o una scialba ragazza, mentre sciacqua
i nebbiosi bicchieri, la mattina
è lei che apre nella nebbia che acqua
(solo acqua di nebbia) ha nella nebbia
molle del sole in cui vana scompare
l'arca alla vista. La copre la nebbia
vuota dell'alba, e la funicolare
già lontana ed insipida, scolora
nella nebbia di latte ove si sfa
l'ultima voglia di chiedere l'ora
fra quel lenzuolo di chiedere l'alt.

Sia l'Erebo, sminuito e 'umiliato' a latteria, sia Proserpina che lava "i nebbiosi bicchieri" si ritrovano in un'altra poesia intitolata *Interludio* (prima dal titolo *Su Cartolina*):

E intanto ho conosciuto l'Erebo
– l'inverno in una latteria.Ho

conosciuto la mia Proserpina, che nella scialba veste lavava all'albai nebbiosi bicchieri.

Proserpina, in un processo di degradazione mitica, è dunque custode dell'Erebo-latteria, un luogo di nebbia – e quindi di incertezza – con "neri tavoli" frequentato dalle "anime in fretta" e dove una ragazza "senza figura" ha in mano una tazza vuota e aspetta la "paura" del poeta.

L'immagine della fanciulla che «appare / sulla porta dell'osteria» di *Borgoratti* in *Come un'allegoria* sembra essere sostituita dalla dea dell'Ade che diviene una ragazza d'osteria². Si ha ancora un richiamo al mito, ma non ci si trova di nuovo in un'atmosfera mitica, bensì in un'ambientazione di misera quotidianità con l'immagine di Proserpina "nella scialba veste" a compiere un gesto (se si vuole umile) che avviene in un'atmosfera quasi surreale dove tutto assume anche un significato metaforico.

E la metafora del viaggio continua anche nel poemetto *Il passaggio d'Enea*: si tratta ancora una volta di un percorso non concluso, che qui diviene anche un transitare dell'immaginazione in cui "l'occhio della mente", di fronte al "transito" delle automobili, si abbandona ad immagini sensoriali, fantastiche ed oniriche: l'io si trova in una stanza e, in uno stato di dormiveglia, vede apparire sui soffitti imbiancati, al passare dei fari accesi delle "elastiche automobili" nella strada notturna, l'immagine del monumento genovese di Enea.

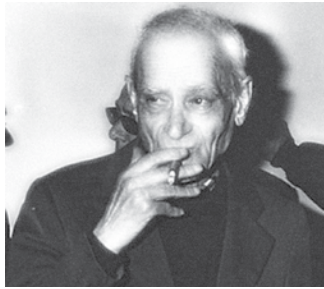
In un tempo funestato dalla guerra il sopravvissuto monumento di Enea, che lo raffigura mentre sorregge il padre e tiene per mano il figlio, porta il poeta a riconoscersi nella figura dell'eroe troiano che diviene in tal caso simbolo umano di precarietà, di smarrimento e di solitudine:

Io Enea me lo vidi davanti [...] Un uomo con il padre addosso, cioè la tradizione sulle spalle che cade ormai da tutte le parti, in mano una speranza che ancora non si regge dritta: quindi proprio l'uomo solo al culmine della solitudine che deve reggere un passato che

² G. BARBERI SQUAROTTI, *Le stazioni della vita*, in AA.VV., *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1982, p. 247.

³ Cfr. S. VERDINO, *Per un inventario di liet-motiv in Caproni*, in *ivi*, p. 187.





crolla e cercare di portare avanti un avvenire che non si conosce... Ecco il mio Enea⁴.

Enea è quindi per Caproni simbolo dell'umanità consapevole della propria condizione di incertezza e infatti ad ispirare la sua poesia non è l'eroe, il mito, ma l'uomo:

Enea è un uomo il cui destino m'ha sempre profondissimamente commosso. Figlio e nel contempo padre, Enea soffersse tutte le croci e le delizie che una tale condizione comporta. E dico, si capisce, Enea non come progenitore della stirpe Julia, di cui non m'importa un gran che, sibbene come un uomo posto nel centro d'un'azione (la guerra) proprio nel momento della sua maggior solitudine: quando non potendo più poggarsi a nessuno (nemmeno al padre, vale a dire nemmeno alla tradizione che ormai cadente grava fragilissima sulle sue spalle) egli deve operare, del tutto solo, non soltanto per sostenere chi l'ha sostenuto fino a ieri (il padre, la tradizione) e chi al suo fianco lo segue: cioè anche per Anchise e per Ascanio⁵.

Il percorso della mente sopra richiamato continua anche nelle strofe successive del poemetto: nella seconda le immagini delle «folli falene accecate di luce» e delle «mollí cantilene soffici delle gomme» precedono il richiamo ad un'altra figura mitica, quella di Euridice (con il trasferimento della morte dalla fanciulla alla palla), seguito di nuovo dall'immagine delle automobili, ormai i nuovi simboli della civiltà della tecnica⁷.

Nella terza stanza, poi, vi è (come già nelle *Stanze della funicolare*) il richiamo all'Averno che precede ancora le immagini della nuova realtà accostando un tempo mitico all'era contemporanea.

Se nell'Averno si incontrano i campi dei Cimmeri, le automobili, quasi spettrali, con le loro ombre

e i loro bagliori, vanno ad inserirsi in un'atmosfera di dormiveglia e di sogno, di nuovo dominata dalla nebbia, e quindi da un alone di precaria consistenza⁸.

Si tratta, dunque, ancora del 'racconto' simbolico di un faticoso percorso nell'incertezza, sospeso tra la vita e morte, tra la terra e gli inferi, tra lo spazio e il tempo, tra il passato e il futuro, tra la realtà e l'immaginazione e in questo percorso appare l'eroe troiano che diviene il simbolo dell'uomo contemporaneo, solo e affannato a salvare tradizione e futuro, una tradizione che non lo sorregge più e un futuro incerto, come i celeberrimi versi che seguono raffigurano:

[...] Enea che in spalla
un passato che crolla tenta invano
di porre in salvo, e al rullo d'un
tamburo
ch'è uno schianto di mura, per la
mano
ha ancora così gracile un futuro
da non reggersi ritto [...].

La leggenda viene quindi nuovamente attualizzata e il destino d'Enea è in fondo quello del poeta stesso – consapevole della propria condanna alla solitudine – e di una intera generazione a lui contemporanea passata attraverso la tragica esperienza della guerra, incerta di poter costruire un futuro e con un potere «ridotto a nulla nell'inquietante dominio della macchina»⁹, che cerca e crede di riscattare le proprie rovine e le proprie delusioni attraverso gli inadeguati risultati meccanici della tecnica, ormai diventati i nuovi miti della civiltà.

Tali considerazioni trovano conferma nell'ultima strofa dove lo spuntare dell'alba che cancella quel transito sul soffitto non è un risveglio da questo stato di immaginazione poiché è improbabile un "altro suolo" da fondare negli "anni bui" della storia: Enea, e dunque l'uomo contemporaneo, schiacciato da un passato di distruzione, non intravede all'orizzonte, nel futuro, una terra di 'salvezza'.

In realtà l'ipotesi di identificazione con il poeta stesso viene confortata anche nei versi de *I lamenti* in cui egli, immerso nella tragica realtà del suo presente, nella percezione della propria solitudine («lo come sono solo sulla terra») è l'incipit del terzo), sente, come il 'suo'

Enea, venir meno la protezione della figura guida del padre «solo nel cumulo d'anni e di mani / inasprite dal gelo», con "la spalla" che "non regge più" e il passo abbandonato" (*I lamenti*, VIII) e avverte "allentarsi" la mano paterna che lo aveva accompagnato nell'infanzia:

[...]... Ah padre, padre
quale sabbia coperse quelle strade
in cui insieme fidammo! Ove la
mano
tua s'allentò, per l'eterno ora cade
come un sasso tuo figlio – ora è un
umano
piombo che il petto non sostiene più.
(da *I lamenti*, III)

Il rapporto tra Enea, il padre Anchise e il figlio Ascanio sembra inoltre essere recuperato – in una nuova dimensione di disorientamento esistenziale, propria dell'ultima stagione della poesia caproniana – ne *Il muro della terra* nel componimento dall'indicativo titolo *A mio figlio Attilio Mauro che ha il nome di mio padre* in cui la perdita di consistenza del reale, fino alla scomparsa della propria identità, porta ad un vero e proprio scambio dei ruoli tra il padre e il figlio-poeta¹⁰.

Il confondersi delle parti tra chi guida e chi è guidato, nonché il bisogno di guida in un mondo senza divinità – temi portanti de *Il muro della terra* – fanno emergere nella poesia l'esigenza di ricercare un avvicinamento alla figura paterna in uno scambio di ruoli ancora attraverso un richiamo all'immagine de *Il passaggio d'Enea del padre-figlio/figlio-padre* che si tengono per mano: «Portami con te lontano / ... lontano... / nel tuo futuro // Diventa mio padre, portami / per la mano».

In una delle diverse interviste rilasciate il poeta afferma: «io credo alla forza della tradizione che va rinnovata dal didentro»¹¹: il dichiarato impegno, che naturalmente coinvolge l'interessa del suo universo poetico, trova dunque conferma anche nella ripresa del mito.

Non ci si trova più di fronte a figure eterne, invincibili, dai poteri insuperabili, 'distanti' dalla condizione umana: il viaggio poetico di Giorgio Caproni, incentrato sull'esistenza dell'uomo, consapevole del proprio stato di precarietà e di solitudine, coinvolge anche il richiamo delle figure mitiche che vengono 'recuperate' attraverso un loro avvicinamento alla realtà umana per incarnare anch'esse la sofferenza facendole acquistare dignità universale.

Ancora una volta si assiste ad una ripresa della tradizione rielaborata in modo funzionale alle esigenze del suo discorso poetico.

⁴ R. MINORE (a cura di), *In via Pio Foà con candore e con sgomento*, in «Il Messaggero», 17 febbraio 1983, p. 3.

⁵ G. CAPRONI, *Enea a Genova*, in «L'Italia socialista», 7 ottobre 1948, p. 3.

⁶ Cfr. A. BARBUTO, *Giorgio Caproni. Il destino d'Enea*, Roma, Ateneo & Bizzarri, 1980, p. 119.

⁷ Cfr. A. DEI, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992, p. 90.

⁸ G. BARBERI SQUAROTTI, *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli, 1966, p. 110.

⁹ L. SURDICH, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Genova, Costa & Nolan, 1990, p. 99.

¹⁰ ENZO FABIANI (a cura di), *Se mi lamentassi, che poeta sarei?*, in «Gente», 3 aprile 1981, p. 44.

Per una lettura di Alba

Luciano Vitacolonna

Alba è il sonetto che apre *Il passaggio d'Enea*.
Scritta nel 1945, viene però pubblicata
solo qualche anno dopo, nel 1948.

Ecco il testo¹:

ALBA

Amore mio, nei vapori d'un bar
all'alba, amore mio che inverno
lungo e che brivido attenderti! Qua
dove il marmo nel sangue è gelo, e sa
di rinfresco anche l'occhio, ora nell'ermo
rumore oltre la brina io quale tram
odo, che apre e richiude in eterno
le deserte sue porte?... Amore, io ho fermo
il polso: e se il bicchiere entro il fragore
sottile ha un tremitio tra i denti, è forse
di tali ruote un'eco. Ma tu, amore,
non dirmi, ora che in vece tua già il sole
sgorga, non dirmi che da quelle porte
qui, col tuo passo, già attendo la morte.



¹ Il testo qui utilizzato è quello che si trova in G. CAPRONI, *L'opera in versi*, ediz. critica a c. di L. Zuliani, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 2009⁶, p. 111.



L'occasione per la sua composizione ci viene narrata dallo stesso Caproni:

A Roma, verso la fine del 1945. Ero in una latteria, solo, vicino alla stazione, e aspettavo mia moglie Rina che doveva arrivare da Genova. Una latteria di quelle con i tavoli di marmo, con le stoviglie malrigovernate che sanno appunto di "rifresco". Mia moglie non poteva stare con me a Roma perché non trovavo casa e dovevo stare in pensione. Erano tempi tremendi².

Come giustamente rileva Zucchini, quello dell'alba è un "topos fondamentale" nella produzione di Caproni³. Infatti, «l'alba livida che costella le poesie e conclude i tre poemetti maggiori, ricorre anche in alcuni testi, pressoché coevi, dedicati ad Olga Franzoni, la fidanzata morta a Loco di Rovigno in una gelida alba dei primi di marzo del 1936»⁴. *Alba*, dunque, è una poesia che ben si presta a indagini intertestuali. Ad esempio, può es-

sere messa in relazione tanto col sonetto immediatamente successivo, ossia *Strascico*⁵, quanto con il sonetto VIII («Ah padre i lastricati ancora scossi») della prima sezione de *Gli anni tedeschi* (che a loro volta costituiscono la prima parte de *Il passaggio d'Enea*), o ancora con *Notte*, che chiude la seconda sezione de *Gli anni tedeschi*. In *Notte*, oltre a *bar* e *tram*, troviamo anche *nebbia*, *raggelo* e *sentore / vuoto dell'acqua*, che ricordano, rispettivamente, i *vapori*, il *gelo* (e la *brina*) e il *rifresco* di *Alba*. Importanti rapporti si possono stabilire anche con alcuni componimenti de *Le stanze della funicolare* (soprattutto con *Interludio* e con la seconda stanza di *Versi*) e con *Ad portam inferi* (che fa parte dei *Versi livornesi* nella raccolta *Il seme del piangere*). Se in *Interludio* troviamo *nebbiosi*, *vapori*, *gelo*, nella seconda stanza di *Versi* troviamo non solo «l'alba che sa di rifresco», ma anche «rifluti gelidi», «i marciapiedi deserti»,

«i primi / fragori di carrette», «nel profondo del sangue», nonché *qua* che rima con *alt*. Per quanto concerne *Ad portam inferi*, andrebbero citate per intero le prime due strofe, e in particolare i vv. 9-10.

Alba è un tipico 'sonetto à la Caproni', in quanto – come ha detto il poeta stesso – «piuttosto lontano da quello tradizionale. Un sonetto monoblocco, dissonante, stridente perfino»⁶. A proposito di questa 'forma chiusa' del sonetto caproniano, così scrive la Zompetta: «Il poeta livornese [...] accoglie un genere della tradizione poetica italiana ma, nello stesso tempo, lo adatta alle esigenze del suo discorso poetico travalicando le barriere delle strofe e disarticolando la linearità della sintassi e del ritmo per giungere ad una soluzione metrica che diviene distintiva della sua opera»⁷.

Invero, alla disarticolazione della linearità sintattica e ritmica contribuiscono anche altri fenomeni, anzitutto gli *enjambements*, a proposito dei quali Mengaldo parla di «enjambements a cumulo»⁸. E ricollegandosi a Pasolini, sempre Mengaldo afferma che la «marmoreità apparente del blocco» contrasta con «il pathos sintattico o metrico-sintattico»⁹.

Alba è inoltre una tipica "poesia narrativa", nel senso esplicitato dallo stesso Caproni: «L'importante è evitare la lirica. Quando mi chiamano 'poeta' a me dà fastidio. Io sono uno scrittore che scrive in versi. La poesia deve essere anche narrativa, avere un ritmo narrativo»¹⁰.

Passando ad un'analisi più dettagliata della poesia, si possono notare le seguenti caratteristiche:

1. fenomeni fonico-timbrici
2. ripetizioni
3. opposizioni
4. rima

1. Fenomeni fonico-timbrici

Il sonetto presenta una altissima densità di allitterazioni. Solo per citare i casi più notevoli:

² Cit. *ivi*, p. 1131.

³ *Ivi*, p. 1128.

⁴ *Ibidem*. Cfr. il racconto *Il gelo della mattina*, in G. CAPRONI, *Il Labirinto*, Milano, Rizzoli, 1984.

⁵ A questo proposito v. M. ZOMPETTA, "Plurime corrispondenze". *Giorgio Caproni e Myricae*, Viterbo, Sette Città, 2011.

⁶ J. INSANA, "Molti dottori nessun poeta nuovo". A colloquio con Giorgio Caproni, in «La Fiera Letteraria», LI, 10, 1975, p. 10.

⁷ M. ZOMPETTA, *op. cit.*, p. 40. Mengaldo definisce il sonetto caproniano un «blocco unico, sebbene morbido»; v. P.V. MENGALDO, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, introduzione a G. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. XVI.

⁸ P.V. MENGALDO, *art. cit.*, p. XIV. Cfr. L. TASSONI, *Senso e discorso nel testo poetico*, Roma, Carocci, 1999, p. 177.

⁹ P.V. MENGALDO, *art. cit.*, p. XVII.

¹⁰ Cit. in S. BOZZOLA, *Narratività e intertesto nella poesia di Caproni*, in «Studi Novecenteschi», XX, 45-46, giugno-dicembre 1993, p. 113.



A tutto ciò si possono aggiungere:

- l'opposizione fra *amore* (parola che apre la poesia) e *morte* (parola che chiude la poesia);
- il chiasmo «Amore, io» – «tu, amore»;
- le due sinestesie «sa / di rinfresco anche l'occhio» e «fragore sottile» (che è anche un ossimoro).

Va comunque precisato che non è sempre facile districarsi nel groviglio fonico-timbrico del testo, in quanto non è sempre possibile differenziare nettamente un'assonanza da una rima o consonanza da una paronomasia. Si viene così a creare «una fitta serie di corrispondenze fonoritmiche, fonosimboliche, di campi semici, nessi analogici e associativi (più che oppositivi)»¹⁴ che porta a quel «corto circuito fonico» su cui ha richiamato l'attenzione Mengaldo¹⁵.

4. Rima

Per Caproni la funzione della rima non è «certo esornativa, tanto per carezzare l'orecchio, ma una funzione portante, pari a quelle delle consonanze e dissonanze in polifonia, o, in architettura, a quella delle colonne che reggono l'arco»¹⁶. E De Marco precisa:

sebbene si registrino nei testi caproniani forme metriche facili e popolari, è pur vero che esse si in-

tricano, poi, mediante il ricorso a una sintassi articolata e complessa, in grado di incanalare – mediante le frequenti inversioni e gli *enjambements* – alla non coesistenza dell'ansito logico-argomentativo con quello metrico-musicale. In breve, all'interno dell'ossatura apparentemente lieve e semplice si mescolano una vitalità e una gravità che la smascherano, senza tuttavia rucularla. Difatti, in genere, la sintassi si traduce in schiettezza narrativa-descrittiva, con l'impiego frequente della rima, che ridefinisce liricamente la peculiarità ordinaria e colloquiale dei contenuti¹⁷.

Proprio a causa del suddetto «corto circuito fonico», non è possibile assegnare ad *Alba* uno schema metrico preciso. Vere e proprie rime si hanno tra *inverno* ed *eterno*, *qua* e *sa*, *ermo* e *fermo* (una rima ricca, dunque), *fragore* e *amore*, *porte* e *morte*. Il tutto viene complicato da assonanze (per es. tra *inverno-eterno* ed *ermo-fermo*), da assonanze allitteranti (*forse-sole*), da rime interne (tra *rumore*, *fragore* e *amore*, tra *mio*, *io* e *tremitio*), ecc.

Non c'è dubbio, però, che la caratteristica più notevole sia costituita dalle rime tronche, fra le quali spicca quella fra *bar* e *tram*. Questo ricorso alle rime tronche non è un caso unico nella produzione di Caproni: tutt'altro; tuttavia in *Alba* ac-

quista un valore particolare, metaforico o – più esattamente – simbolico, anche grazie alla disseminazione – in tutto il componimento – dei fonemi /m/, /r/, /t/. In altre parole: l'uso delle tronche vuole alludere alla (paventata attesa) della morte¹⁸.

1. Conclusioni.

Alba sembrerebbe essere – e comunque è – una poesia d'amore sospesa tra il sogno e la realtà, l'illusione e il disincanto, il quotidiano e il mitico. Eppure, anche sulla base del titolo, credo che sia possibile avanzare una (rischiosa e arrischiata) ipotesi.

All'alba, in un misero bar, il poeta attende la donna amata. Il testo non ci permetterà mai di sapere se l'incontro ci sarà o se il sole si sostituirà alla donna. È possibile che l'alba non porterà al ricongiungimento degli amanti.

Quella di Caproni non è un'alba 'trobadorica' che dice la separazione degli amanti, bensì un'alba che dice l'attesa dell'incontro degli amanti. La situazione è dunque rovesciata. Ma lo è solo apparentemente, perché se è vero che il componimento non parla di un *discidium*, ma anzi di un incontro, è altrettanto vero che il poeta teme («non dirmi») che la donna sia annuncio di morte¹⁹. Per dirla con De Marco, «il poeta-viaggiatore del *Passaggio d'Enea* si aggira in maniera smarrita fra luoghi e spiriti purgatoriali, riconoscendo se stesso come viandante che s'incammina per varcare la soglia della morte. Vero è che, nella quasi totalità, i viaggi in direzione dell'Erebo si compiono all'alba»²⁰. Non si tratta dunque tanto di un'alba come «crepuscolo invertito»²¹, quanto di un'alba come *Dämmerungserwartung*, attesa dell'«ultima coincidenza / per l'ultima destinazione»²², paura della separazione dalla vita, di cui il «marmo nel sangue» e le porte deserte²³ del tram sono spie rivelatrici.

¹⁴ L. TASSONI, *op. cit.*, p. 177, e cfr. *ivi*, p. 182.

¹⁵ P.V. MENGALDO, *art. cit.*, p. xv.

¹⁶ G. CAPRONI, *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, p. 35.

¹⁷ G. DE MARCO, *Caproni poeta dell'antagonismo e altre occasioni esegetiche novecentesche*, Genova, il Melangolo, 2004, p. 128.

¹⁸ Se *tram* contiene, seppur in ordine inverso, tutti e tre i fonemi /m/, /r/, /t/, la parola *bar*, venendosi a legare mediante *enjambement* alla parola seguente (*all'*), nasconderebbe la parola «bara».

¹⁹ Sul rapporto vita-morte-amore in Caproni v. L. TASSONI, *op. cit.*, p. 180.

²⁰ G. DE MARCO, *op. cit.*, p. 127.

²¹ P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2000, p. 178.

²² Così si legge in *Ad portam inferi*, vv. 9-10. Cfr. «il domani / cui è impossibile un'alba» nel sonetto VIII de *Il passaggio d'Enea, Gli anni tedeschi, 1, I lamenti*.

²³ Ricordiamo che 'deserto' significa etimologicamente 'privo di connessione', 'vuoto'. E non sfuggano il punto interrogativo e, soprattutto, i puntini di sospensione al v. 8.

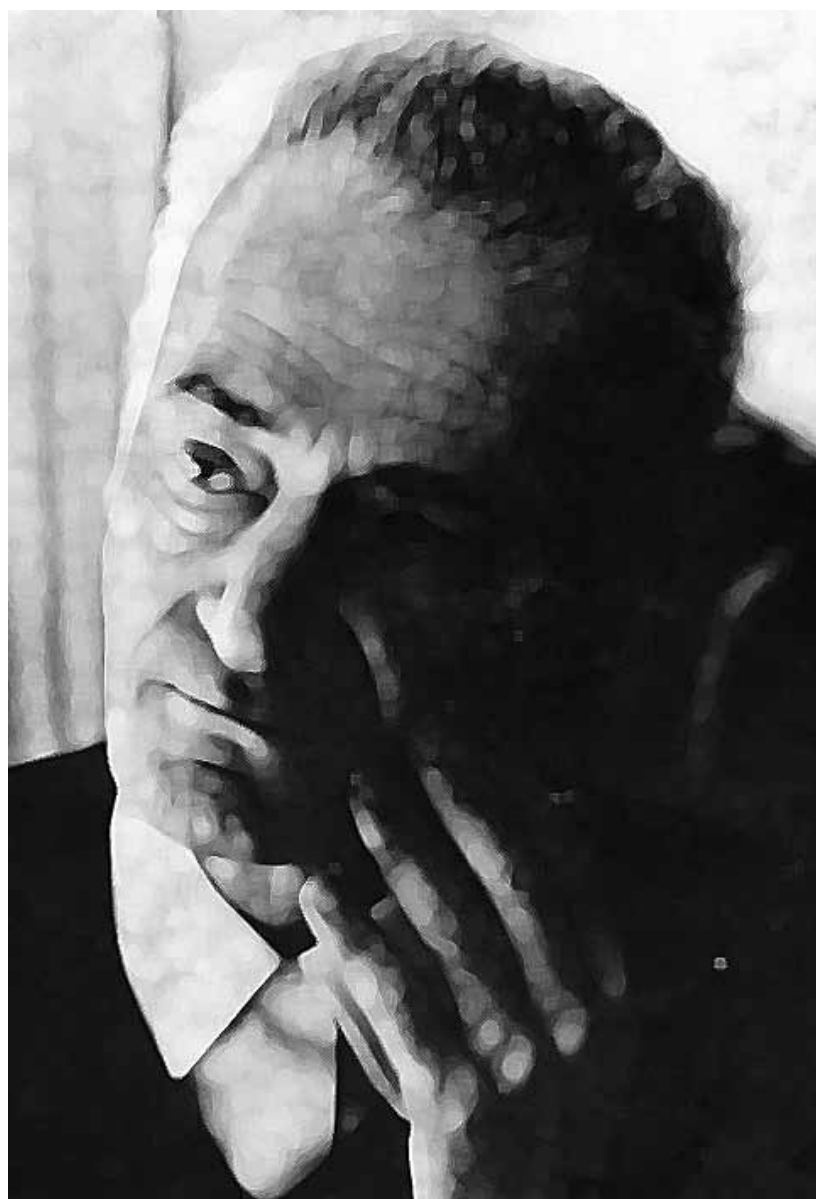
Giorgio Caproni

e un poeta calabrese del

Novecento: Lorenzo Calogero

Carmine Chiodo

Ne *La scatola nera* troviamo l'articolo *Il caso Calogero*: una recensione alla edizione lericiiana del primo volume delle sue *Opere poetiche* apparso nel 1962 mentre il secondo vedrà la luce nel 1966. Forse di nessun poeta del Novecento italiano si potrebbe parlare di caso letterario quanto a proposito di Calogero.



L'intento di questo articolo è quello di analizzare uno scritto di Giorgio Caproni su Lorenzo Calogero (Melicuccà, Reggio Calabria, 1910-1961) che è, insieme a Franco Costabile, uno dei due più grandi poeti del Novecento che si sono avuti in Calabria, ma che è ormai conosciuto anche fuori dalla sua regione.

Quando l'editore Lerici pubblicò negli anni Sessanta il primo volume delle sue opere poetiche, Caproni scrisse una straordinaria e mirabile recensione nella quale – come si vedrà – ben mette a fuoco la poetica non certo facile del reggino.

Ne *La scatola nera* dopo le pagine dedicate a Valeri, a Sbarbaro, a Tobino, ad esempio, seguono quelle che si intitolano *Il caso Calogero*: una recensione alla edizione lericiiana del primo volume delle sue *Opere poetiche* apparso nel 1962 mentre il secondo vedrà la luce nel 1966.

Forse di nessun poeta del Novecento italiano si potrebbe parlare di caso letterario quanto a proposito di Calogero, esordito postumo nella maggiore anche se non diffusa editoria agli inizi degli anni Sessanta (1962), ma l'esordio effettivo del poeta, un esordio discreto e modesto quanti altri mai, risale al 1936 con il volumetto *Poco suono* pubblicato a pagamento presso un

editore-fantasma milanese.

Lo scritto del poeta livornese è posto nella terza sezione de *La scatola nera* dal titolo *Recensioni*: qui figurano Pasolini, Quasimodo, Rebora, Penna, Sinisgalli, Palazzeschi, Luzi, Marin, per fare qualche nome. Una sezione vistosa e attraente ma non bisogna trascurare le altre due che la precedono e in cui sono stati raggruppati gli *Scritti di poetica* e quelli *Sul tradurre*.

Come si sa negli aerei la scatola nera è l'apparecchio che registra momento per momento tutto ciò che riguarda il volo e che quindi rende possibile ricostruirne la rotta. In Caproni *La scatola nera* era l'intestazione della cartellina in cui il poeta conservava i suoi interventi critici, in previsione di una raccolta. Giovanni Raboni nella prefazione a *La scatola nera* scrive:

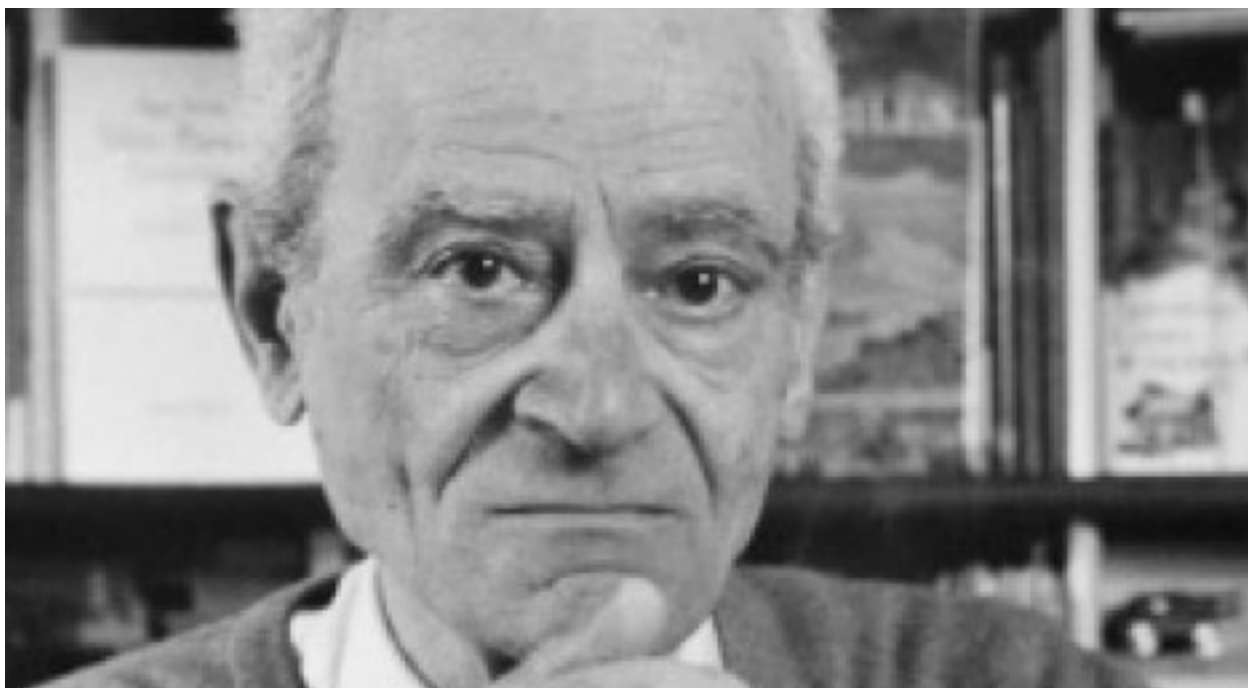
Del critico di razza [...] Caproni ha davvero tutto: il fiuto nel riconoscere a colpo sicuro, con una tempestività che rasenta, a volte, la divinazione, non soltanto la qualità, ma la funzione, il destino, il senso storico della qualità; l'infallibile felicità nell'esprimere giudizi e nel formulare descrizioni in forma di metafora; la spregiudicata inventività nell'indicare connessioni tanto sbalorditive a prima vista quanto, nella sostanza, pertinenti, e illuminanti [...]; infine, ma non certo seconda-

rie, la chiarezza, la limpidezza, l'assoluta non arroganza della scrittura.

Raboni e Caproni sono stati insieme molti anni nella giuria del Premio Viareggio, quindi il primo ha avuto modo di apprezzare le doti di saggista, di critico, di "teorico" del secondo. Quest'ultimo fu anche critico militante nell'immediato dopoguerra – e più precisamente nel 1947, con una collaborazione molto intensa a «La Fiera Letteraria» – e nel periodo 1956-1970, sempre sulla stessa rivista, poi su alcune altre e infine organicamente, anche se con un ritmo discontinuo e, da ultimo, tutt'altro che intenso, sul quotidiano di Firenze «La Nazione». Orbene quelle doti sottolineate già da Raboni del Caproni critico le troviamo nelle pagine dedicate a Calogero.

Il poeta calabrese, insieme a Costabile, è stato giudicato da un grande italianista del passato, il catanzarese Umberto Bosco (1900-1982), in questi termini:

Che le voci poetiche calabresi più autentiche dei nostri tempi, quella di Calogero e quella di Costabile, siano state spezzate misteriosamente dagli stessi poeti, è una tragica coincidenza che può anche assumere, chi voglia, valore simbolico: ma non più di questo: troppo diversi i due poeti, profon-



¹ G. RABONI, Prefazione a G. CAPRONI, *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, p. 9.

damente dissimili le loro vicende umane e l'essenza del loro dolore. Del suicidio di Calogero non si può dare alcuna causale razionalmente determinandola, ammesso che un suicidio possa mai averne².

Caproni ne *Il caso Calogero* osserva giustamente che per tutta la sua tormentata esistenza il poeta calabrese, «medico di provincia che antepose a ogni altra cosa la poesia, bruciandosi interamente in una sorta di romantico furore che gli dettò migliaia e migliaia di versi rimasti in massima parte inediti, aspettò invano che “il mondo” s'accorgesse di lui»³.

Per farsi pubblicare le sue poesie Calogero si mise in corrispondenza con personaggi illustri e meno illustri, logorò la salute già malferma in lunghi e penosi viaggi per tentare di parlare con gli editori di grido (ad esempio Mondadori, casa editrice presso la quale allora lavorava il poeta Vittorio Sereni), ma magre furono le soddisfazioni, come pure distratti e platonici furono gli incoraggiamenti, per cui un'infinita scortezza lo vinse, fino a provocarne la morte, avvenuta nel 1961 in un remoto paese (Melicuccà della Calabria, dove era nato cinquant'anni prima). Egli muore in circostanze sospette: aveva già tentato due volte il suicidio; venne trovato morto tre o quattro giorni dopo la visita a un fratello, durante la quale era apparso “calmo come non mai”⁴.

Caproni richiama una ultima lettera del solitario poeta, in cui si leggono “parole agghiaccianti”: «... non è certo una gran bella esperienza quella che ho fatto, ma se il mondo era in tal modo era bene pure che lo si sapesse, per quel tanto, almeno, che non si doveva distruggere la propria vita senza che nemmeno lo si sapesse...»⁵.

Leonardo Sinisgalli ebbe fede in lui, lo aiutò anche, e non solo a parole: il poeta lucano lo presentò sulla «Fiera Letteraria» e poi dettò la prefazione per una sua raccolta poetica, pubblicata dall'editore Maia di Siena; accanto a lui va con-

siderato anche Giuseppe Tedeschi: dobbiamo infatti al suo entusiasmo e alla sua tenacia (egli non nascondeva il fascino esercitato su di lui dalla “scombinata figura” e dall'ancor più scombinata esistenza del poeta calabrese) se oggi, sia pur postuma a Calogero, è resa un poco di quella giustizia che egli invano sospirò per tutta la vita e che «certissimamente la sua poesia – un vero tesoro rimasto finora sommerso – merita al cento per cento»⁶.

A Sinisgalli spetta il merito – lo sottolinea anche Caproni – di aver scoperto Lorenzo Calogero presentando le raccolte *Parole del tempo* e *Come in dittici* (entrambe del 1956) che tuttavia non destarono particolare attenzione di critica, né interesse di editori che puntualmente respingevano i suoi testi manoscritti. Proprio Sinisgalli scrisse una lirica significativa su Calogero, *Un poeta in città* (compresa nella raccolta *L'età della luna*, del 1962):

Quale vergogna per voi
amici vittoriosi, splendenti,
quale scherno alla vostra boria
la sfortuna, la miseria
di un uomo inetto, innocente!
Lorenzo Calogero da Melicuccà
è venuto a chiedervi pietà
in nome della Poesia.
Come un cane infetto
ha raspato alle vostre porte,
nessuno gli ha aperto.
Oh i meschini crucci
per il lauro che appassisce
intorno alle tempie secche!
Sono più vispe le sue pulci.
Contano più le sue parole
perdute insensate fragranti
dei fiori scelti con i guanti,
delle stelle irritanti⁷.

Caproni nella recensione al primo volume lericiano (fu Tedeschi a far conoscere a Lericì Calogero) delle *Opere poetiche* del calabrese afferma e svolge concetti e definizioni che poi saranno ritenuti presenti dalla critica successiva che si è dedicata allo stesso: Piromalli e, come si vedrà, Giovanardi.

In sostanza il poeta livornese osserva che questo primo volume è:

preceduto da un'ampia e calda prefazione dello stesso Tedeschi, dove con dovizia d'illuminanti testimonianze, [...] l'uomo Calogero è ritratto intero nella sua angelica grandezza, come nelle sue più umane debolezze: un uomo, diresti, tutto penne ed ali, con in sé quel tanto di celeste e anche di sottilissimamente scostante (nell'odore: nel bestino) che hanno gli uccelli dell'aria, e che come gli uccelli dell'aria si mosse goffo e disarmato e di continuo minacciato sulla terra, quasi il suo mondo vero, in una «somma nudità dell'essere» (p. 89), o «contrada rarefatta» (p. 88), fosse lassù e non quaggiù, dove egli sempre si trovò – e ormai sempre si troverà, per la fotografia che di lui c'è rimasta – con una borsa da viaggio in mano⁸.

Il volume, osserva ancora Caproni:

avrebbe raggiunto meglio il suo scopo primo, che senza dubbio è quello di avvicinare il Calogero al pubblico e di rompere il cerchio di un isolamento durato un quarto di secolo, se accanto a tanta linfa di notizie biografiche, e a tanta disinteressata dedizione [...], i compilatori avessero aggiunto non dico un vero e proprio profilo critico del poeta, ma almeno un tentativo d'interpretazione sia pur personale della sua poesia, o magari di semplice descrizione della stessa, e insomma un sia pur piccolo piccolo sesamo, capace in qualche modo d'avviare il lettore alla non agevole penetrazione dei testi⁹.

Inoltre sottolinea, come hanno fatto anche altri critici del passato e del presente (Montale, Luzi, Bertocchi, Sinisgalli, Piromalli, Jacobbi, ecc.) la difficoltà di penetrare la poesia calogeriana in quanto si tratta di una poesia “ardua”, tendente all'arabesco,

impervia nella sua apparente – quasi femminile – levigatezza e musicalità (una musicalità, spesso, fra il Rilke-Pintor e l'Ungaretti de *L'isola in Sentimento del tempo*), e certo non è facile trovarla e circoscriverla nella sua adamantina purezza.[...] [Comunque c'è nella poesia di Calogero una] visionarietà più onofriana forse che campaniana), soltanto un orecchio assuefatto può udire d'acchito in questa poesia, senza lasciarsi distrarre dall'intonaco esterno, il battito di quel cuor profondo che pur esiste,

² U. BOSCO, *Dove matura il grano*, in «La provincia di Catanzaro», III, nn. 5-6, 1985, p. 12.

³ G. CAPRONI, *op. cit.*, cit., p. 149.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 150.

⁷ L. SINISGALLI, *Un poeta in città*, in *Id.*, *L'età della luna*, Milano, Mondadori, 1962, pp. 250-251.

⁸ G. CAPRONI, *op. cit.*, p. 150.

⁹ *Ibidem*.

e pulsa, vivo nel suo rossore. Un cuore tutto teso all'incognita della morte («non so quale sia della mia morte il futuro»¹²).

Tutto sommato le considerazioni e le osservazioni di Caproni ci mettono nelle condizioni di capire l'uomo e il poeta Calogero, il quale, ed ecco ancora un'altra intuizione del livornese – che sarà ripresa da altri critici della poesia di Calogero (ma, a dir la verità, lo aveva riconosciuto lo stesso Sini-galli) – nella raccolta *Quaderni di Villa Nuccia* (si tratta dell'ospedale pediatrico presso Catanzaro ove il poeta veniva spesso ricoverato e dove compose molte poesie dedicate all'infermiera Concettina che lo assistette amorevolmente) si spoglia «quasi interamente d'ogni seduzione letteraria, non lascia più dubbi sull'autenticità e nobiltà del suo messaggio, che è quello di una disperazione ormai così alta, e calma, da non conservar più traccia di romantico dolore, o d'esistenziale sgomento e tremore; ed è sicuramente qui che il suo cuore vivo lo si intende più facilmente pulsare, come in questa stupenda CLXII, che nella sua calcinata lapidarietà [...] piace appunto [a Caproni] riportare intera:

... e sembra un sogno, ma non ho nessuno.
O anima, o madre dei poeti
e al tuo benigno regno, io poveruomo,
forse nessuno. E languisco nelle tenebre
che mi ha lasciato il tuo smaltato
smalto; io due volte, pronto,
sul punto di uccidermi e anche questo
mi assale in dubbio. I detriti potranno fare
povere cose miracolose e questo mi sale
al labbro, ove io avevo un punto povero
un punto povero di poeta...»¹³.

E qui, afferma ancora, si sente già «non dico, euforicamente, spirar l'ambrosia, ma che il “caso” non è soltanto un'invenzione bensì una serissima risposta?»¹⁴.

Oggi come oggi il nome di Calogero circola di più, grazie alla edizione di sue varie raccolte poetiche, a convegni, a studi monogra-

fici, che si sono registrati in questi anni (ad iniziare dagli studi molto importanti di Luigi Tassoni, Antonio Piromalli, Paolo Martino, Giusy Verbaro, ad esempio).

Il suo nome è entrato nelle storie letterarie e nelle antologie della poesia del Novecento. Penso ad esempio a *Poeti Italiani del secondo Novecento 1945-1955*, a cura di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi: il profilo del poeta è redatto dal secondo e in questo volume è messo in una sezione intitolata *Quattro percorsi appartati* insieme a Lucio Piccolo, Fernando Bandini, Michele Ranchetti.

Stefano Giovanardi – come già anticipato – nello stendere il profilo del poeta calabrese cita proprio Caproni:

un violento analogismo, che si carica sovente di qualità visionarie, sembra spingere molto indietro l'esperienza poetica del calabrese Lorenzo Calogero, facendolo addirittura scavalcare la maniera ermetica per proiettare nei paraggi delle punte estreme del simbolismo (fra Mallarmé e Rilke, come ebbe a notare Giorgio Caproni¹⁵.

Il poeta livornese viene citato un'altra volta allorquando si parla di linguaggio:

frequente cedimento a facili siren letterarie del linguaggio, nel quale volentieri s'intrufolano moduli e cadenze già nell'orecchio (è ancora Caproni che osserva) va più che altro ricondotto a una sorta di memoria involontaria, a un'enfaticizzazione dell'idea di poesia che a sua volta enfatizza i lacerti di tradizione a quell'idea connessi, e che introducono in modo spesso del tutto irrelato un reticolato di citazioni all'interno di una compagine testuale solo idonea a straniarle e stravolgerle¹⁶.

Anche Giovanardi attribuisce grande importanza ai *Quaderni di Villa Nuccia*, apparsi nel primo volume lericiano del 1962. Qui la poesia di Calogero si apre alle misure e ai toni del

canzoniere amoroso in cui campeggia la figura dell'infermiera della quale egli stesso ci fa sapere il nome e il cognome, Concettina Barberio: per lei scrive grandissime poesie d'amore, lui che in vita non ebbe rapporti se non platonici con le donne.

Giorgio Caproni è stato più volte sollecitato da un valente italianista, anch'egli calabrese di Lamezia, Antonio Iacopetta, a scrivere su Calogero, più volte lo studioso calabrese gli ha parlato del poeta di Melicuccà invitandolo a scrivere su di lui:

M'interessava molto avere qualcosa da Caproni, ma Giorgio non era a Roma in giugno e non sarebbe tornato prima di novembre di quest'anno. Avevo parlato sia con Silvana, la figlia di Caproni, che con Rina, la moglie. In ogni modo ogni volta che ero stato con Giorgio, non dico sempre, ma qualche volta gli avevo chiesto di Calogero. Un giorno gli dissi che secondo me Calogero era lessicalmente povero. Giustamente Caproni non fu d'accordo con me. Infatti per un poeta non esiste la povertà lessicale bensì la capacità, se c'è, di reinventare un qualsivoglia lessico¹⁷.

Caproni ha letto e valutato la poesia di Calogero fedele alla concezione che egli ha appunto della poesia che prima di tutto non va capita ma sentita e poi si passa a comprenderla¹⁶.

Per il poeta livornese «poesia significa in primo luogo libertà. Libertà e disobbedienza di fronte a ogni forma di sopraffazione o di annullamento della persona: di fronte a ogni forma di irregimentazione o, peggio, di massificazione»¹⁷.

Anche oggi i critici quando studiano Calogero guardano a certe idee e concetti espressi da Giorgio Caproni sul poeta calabrese che, ribadisco, è insieme a Costabile uno dei due poeti più grandi che si sono avuti in Calabria e, soprattutto nel suo caso, non solo limitatamente alla regione: di lui Ungaretti ha detto che con la sua poesia ci ha dimi-nuiti tutti.

¹⁰ Ivi, p. 151.

¹¹ Ivi, pp. 151-152.

¹² Ivi, p. 152.

¹³ Cfr. AA. VV., *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1955*, a cura di M. Cucchi e S. Giovanardi, Milano, Mondadori, 1966, pp. 603-604.

¹⁴ Ivi, p. 603.

¹⁵ A. IACOPETTA, *Presentazione ai testi*, in «La provincia di Catanzaro», II, n. 4, p. 4.

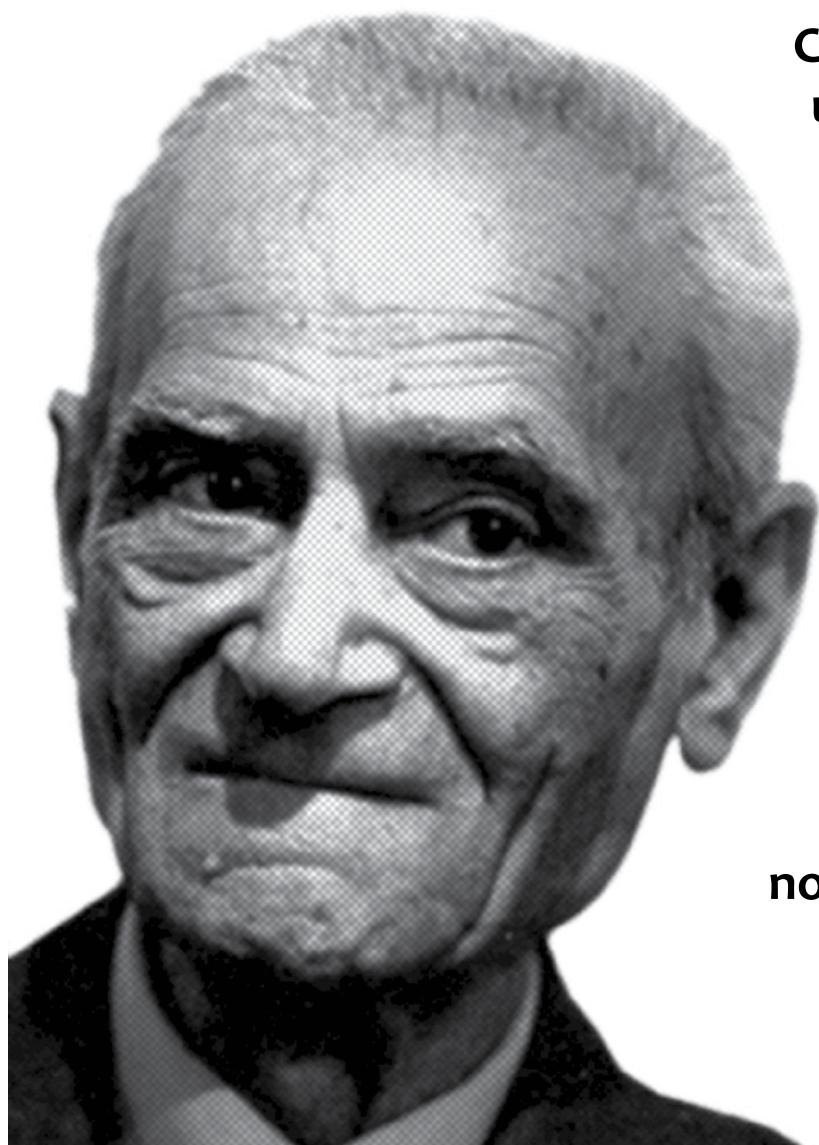
¹⁶ Cfr. G. CAPRONI, *Poesia chiara e oscura*, in *Id.*, op. cit., p. 29.

¹⁷ *Id.*, *Sulla poesia*, in *ivi*, p. 38.

Giorgio Caproni.

La parola

Anna Langiano



Caproni approda così a un'ateologia della parola; la parola poetica si oppone all'enunciazione biblica, non crea il mondo bensì lo dissolve: «Io ho sempre visto nella parola, forse perché un mio lontanissimo antenato bazzicava la scuola dei nominalisti, la vanificazione della cosa nominata»



La tensione fra rarefazione e impermeabilità colma di sé l'ultima produzione di Giorgio Caproni, quella "quindicina d'anni d'attività" inaugurata da *Il muro della terra*, «centro in realtà relativo, asimmetrico rispetto alla totalità dell'opera caproniana»¹. Rarefazione innanzitutto del dettato poetico, come – è un esempio tra i molti – nella poesia *Larghetto*, in cui le sospensioni irretiscono quasi ogni verso nell'indistinta attesa delle frasi nominali, additando un oltre grammaticale che è anche un oltre geografico: «Forse, oltre la dogana d'acqua...»; la poesia si sgrana in spazi che dilatano il ritmo del verso e pausano lo sguardo del lettore, il senso è sfumato dalla scelta di un lessico indeterminato (il ritorno del "forse" così ossessivo da erodere non solo il significato ma la fiducia nello stesso dettato poetico). Nel componimento *Albàro*² non rimane, a tenere unita la poesia ridotta a

elencazione di versi-parola, altro che una densa e indistinta sonorità: inspessito tessuto di consonanze e rime (amore/tremore/rumore) o ritorni irrelati – e quindi musicali più che logici – di parole.

Afferma Surdich: «Si infittiscono pertanto i puntini di sospensione, si allargano gli spazi bianchi, si visualizzano le pause, a riflesso della profondità raggiunta da Caproni nella sua immersione nell'essenziale: ai limiti estremi, fra mondo e oltremondo, la parola deve essere estrema, ultimativa, finale»³.

Al frastagliato silenzio metrico si affianca un'impermeabilità del pensiero che esaurisce le varianti dell'esistente in cieca identità.

«Non c'era. Avevo ragione. Così, venne lui in persona ad aprirmi. [...] Non era stato prudente, quel giorno. Si fosse trovato in casa, non mi avrebbe aperto. O forse mi avrebbe spinto giù per le scale. Mi avrebbe salvato, comunque. Non mi avrebbe (io non lo avrei) accolto»⁴.

La contraddittorietà logica serra i versi in un'architettura di contrapposti speculari che non lasciano spazio che per la perfetta corrispondenza. Il rovesciamento delle antinomie è ricercato con ansia totalizzante: l'io nell'altro, il viaggio nel ritorno, il luogo nell'assenza⁵; la poesia diventa una "tagliola"⁶ che come uno specchio eviscera qualsiasi tematica nel proprio contrario.

[...]
Abele
e Caino.

In ruoli
reversibili.

Immagini
d'uno stesso destino
o amor perfetto.

Soli!

Un uomo solo in due.
Due uomini in uno.
Due io affrontati.

Un solo io⁷.

La coincidenza degli opposti non suggella una ricomposizione metafisica, bensì è un atto di reversibilità⁸ che porta all'indifferenziazione del predicato poetico. Che sia attraverso la dilatazione del vuoto grafico o per il tramite dell'invertibilità dei concetti perseguita fino alla puntificazione del pensiero, il risultato ultimo è la percezione dell'indistinto: scardinata è la figurazione dello spazio, rintocco di un'assenza («In sogno, forse.



¹ L. SURDICH, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, presentazione di Antonio Tabucchi, Genova, Costa & Nolan, 1990, p. 17.

² G. CAPRONI, *Il franco cacciatore*, p. 485. Tutte le citazioni sono tratte da G. CAPRONI, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1999.

³ L. SURDICH, *op. cit.*, p. 106.

⁴ *Testo della confessione*, in *Il muro della terra*, pp. 345-346.

⁵ «Ma – certo – se non fosse morto / (se io non fossi morto) / – certo – lo avrei perdonato» (*Coda alla confessione*, in *Il muro della terra*, p. 347); «Il mio viaggiare / è stato tutto un restare / qua, dove non fui mai» (*Biglietto lasciato prima di non andar via*, in *Il franco cacciatore*, p. 445); «– Si calmi. Dove vuol mai andare? / Un punto è assodato. / Lei non potrà mai arrivare, / mi creda, dov'è già arrivato» (*Apostrofe a un impaziente d'imbarco*, *ivi*, p. 447).

⁶ *La tagliola*, in *Res amissa*: «"La parola / la tagliola[...]". Il meccanismo a trappola della poesia ricerca qui una densità speculare dei versi, la poesia si struttura sull'immediato e sistematico ribaltamento degli enunciati, con conseguente rigore geometrico del dettato: «– Signore, deve tornare a valle / Lei cerca davanti a sé / ciò che ha lasciato alle spalle» (*Conclusione quasi al limite della salita*, in *Il franco cacciatore*, p. 458). La geometrizzazione della poesia è d'altronde esplicitamente suggerita nel *Franco cacciatore*: «Così si forma un cerchio / dove l'inseguito insegue / il suo inseguitore. / Dove non si può più dire / (figure concomitanti / fra loro, e equidistanti) chi sia il perseguitato / e chi il persecutore.». (*Geometria*, *ivi*, p. 502). Nel *Franco cacciatore* l'alternanza tra poesie "a tagliola" e poesie rarefatte può diventare principio compositivo: si confrontino i ritmi di *Rivalsa* e della poesia immediatamente successiva, *L'esitante* (p. 518 segg.).

⁷ *Aria del tenore*, in *Il franco cacciatore*, p. 539:541.

⁸ Appunto "reversibilità" è il titolo di una delle sezioni del *Franco cacciatore*.

/ In eco. // Nel battito già perdutamente / dissolto di una porta.»⁹) o presenza atona e impenetrabile («Guardai la finestra. Murata. / La porta. Condannata.»¹⁰). Caproni «persegue l'abitabilità dei luoghi [...] del vuoto e dell'assenza, nell'avvertita consapevolezza, tuttavia, di una perdita di consistenza, per progressiva cancellazione, del reale»¹¹.

Sfocata è la visività stessa della poesia, tra gli opposti poli di una trasparenza vischiosa¹², quasi una forma visiva di reticenza che oltrepassa il sé nell'altro, o di superfici specchianti come l'ossidiana, densità scura ma riflettente¹³, confine che rimanda al punto di partenza: «La barriera / – non te n'accorgi? – è uno specchio»¹⁴.

Per mancanza o saturazione, trasparenza e riflesso sono ugualmente emblemi d'impenetrabilità¹⁵, entrambi incatenano il guardante rimandandolo a se stesso. Le figure-ombra¹⁶

che si addensano nelle ultime poesie sono indifferentemente bianche o nere – colori-superfici, che isolano l'oggetto descritto¹⁷, increspature opache del corso atono dell'esistenza.

[...]
Nel bianco del suo volto vuoto
non mi vede.

Lo fisso
ancora (lui trasparente e quasi
di vetro), e il mio sguardo
– un ferro – mi si ritorce
contro.

Nel vuoto
del suo volto, afferro
me assente.

Inesistente.

(O il perfetto contrario)

[...]
Neri
– o persi – son tutti
i miei inerti pensieri¹⁸.

Bianco o nero, l'oggetto della poesia è intangibile, impossibile da investigare, anzi la parola stessa è “biancomurata e intransitiva”¹⁹. Caproni approda così a un'ateologia della parola; la parola poetica si oppone all'enunciazione biblica, non crea il mondo bensì lo dissolve²⁰: «Io ho sempre visto nella parola, forse perché un mio lontanissimo antenato bazzicava la scuola dei nominalisti, la vanifi-

cazione della cosa nominata»²¹.

La parola disperde la cosa nel suo nome e i nomi si confondono gli uni negli altri: i ritorni semantici si equivalgono da un ente all'altro, o sono le assonanze foniche che confondono termini tra loro irrelati.

L'equivalenza è il principio cardine dell'ultima produzione caproniana, la continuità aggettivale tra i temi della poesia ne lede irrimediabilmente i confini: dura come la parola è l'assenza di Dio²², e la durezza è una caratteristica della luce²³ così come dei morti²⁴.

Nel *Conte di Kevenhüller* la Bestia è moltiplicazione dell'apposizione: essa è chi la cerca e al contempo il luogo dove è cercata, è metamorfica elencazione di predicati²⁵. L'ansia definitoria²⁶ non la chiarisce, ma la rivela come indifferente metamorfosi di tutte le cose, che perdono così la propria identità per confondersi in predicati variabili. Emblematico in tal senso è l'uso destabilizzante che Caproni fa della parentesi che segue una parola con due discordi alternative lessicali, svolgendo la funzione di vera e propria apposizione; invece di definire lo statuto identitario del termine cui si riferisce, lo sfasamento tra le due possibilità lessicali ne moltiplica infatti l'opacità: “la



⁹ *Asparizione*, in *Il franco cacciatore*, p. 425.

¹⁰ *Espérance*, in *Il muro della terra*, p. 398:399.

¹¹ L. SURDICH, *op. cit.*, p. 91.

¹² Si pensi alla diffusa presenza della nebbia, per la cui ascendenza pascoliana cfr. M. ZOMPETTA, “*Plurime corrispondenze*”, *Giorgio Caproni e Myricae*, Viterbo, Sette Città, 2011, p. 103.

¹³ Cfr. anche *L'idrometra*, in *Il muro della terra*, p. 307: «[...] in fondo all'acqua, incerta / e lucida, il cui velo nero / nessun idrometra più / pattinerà».

¹⁴ *Barriera*, in *Res amissa*, p. 840.

¹⁵ Cfr. in particolare la poesia *Invenzioni*, in *ivi*, p. 817.

¹⁶ Cfr. *Palo*, in *Il muro della terra*, p. 394; *Un niente*, in *Il conte di Kevenhüller*, p. 626.

¹⁷ Si confrontino ad esempio i versi «Nella memoria / degli altri, resterà una storia / – bianca – mai esistita» (*Curriculum*, *o: in umor nero*, in *Il conte di Kevenhüller*, p. 682) dove è chiara la coincidenza tra il colore bianco e la non esistenza. Il valore fortemente connotato in senso simbolico del bianco e del nero nella produzione matura di Caproni colpisce tanto più se si pensa al sensibilissimo colorismo – di chiara matrice pascoliana – della prima parte della sua produzione poetica. Cfr. M. ZOMPETTA, *op. cit.*

¹⁸ *Parata*, in *Il conte di Kevenhüller*, p. 713.

¹⁹ *La porta*, in *ivi*, p. 631.

²⁰ «Le parole. Già. / Dissolvono l'oggetto. // Come la nebbia gli alberi, / il fiume: il traghetto» (*Le parole*, in *Il franco cacciatore*, p. 478).

²¹ D. ASTENGO, *Parole che dissolvono*, in «*Corriere del Ticino*», 23 maggio 1987, p. 34.

²² «[la solitudine senza Dio è] Irrespirabile per i più. Dura e incolore come un quarzo. Nera e trasparente (e tagliente) come l'ossidiana» (*Il franco cacciatore*, p. 439).

²³ «La luce sempre più dura, / più impura» (*Via Pio Foà*, I, in *Il muro della terra*, p. 375).

²⁴ «La durezza dell'acqua. // Franavo nella durezza. // La durezza dei morti / che hanno orecchi d'ortiche.» (*Sospetto*, in *Il conte di Kevenhüller*, p. 587).

²⁵ Nella raccolta la bestia è variamente identificata con l'ònona [«la Bestia / (l'ònona) che niente arresta», in *Lei*, p. 588], il luogo [«(La Bestia che bracciamo, / è il luogo dove ci troviamo.)», in *Riflessione*, p. 591]; e ancora nel *Conte di Kevenhüller* con la parola («[...] la] bestia in fuga, che sempre / – è detto – è nella parola», p. 649).

²⁶ Cfr. in particolare *La preda*, in *Il conte di Kevenhüller*, pp. 577-578 e *Io solo*, *ivi*, p. 580.



preda (un letame? una rosa?)²⁷.

La struttura stessa della poesia rimbalza su di sé, esprimendo la clausura di un mondo intrappolato – come Dio – nella propria inesistenza.

Per Caproni al di là della porta “la nostra vera clausura”: l’infinito è solo apparente e, oltrepassata la soglia, il mondo, di nuovo, si rivela claustrofobico. Nello spazio caproniano non esiste via d’uscita: l’al di là è specchio ingannevole che riflette all’infinito la nostra irrimediabile chiusura. La frontiera, “specchio” che costringe entro i limiti di “quanto è qua”, racchiude un universo in cui sembrano muoversi a proprio agio solo le ombre²⁸.

Il dramma dell’insondabilità del confine e del claustrofobico timore che il confine non celi nulla se non il paradossale ritorno dell’identico, su cui s’innestava il *Muro della terra*²⁹, si rivolge contro la parola stessa: lo spazio di Caproni è uno spazio afono; la finestra è “murata”, la porta “condannata”³⁰ così come “occlusa”, “rinserrata”³¹ è la voce poetica. La genesi spe-

culare dei versi, la cieca polluzione degli opposti rinchiudono la poesia in se stessa, esautorando il reale: «le ‘contraddizioni’ infatti (come le ‘tautologie’) non dicono niente sul mondo, poiché non dipendono dagli avvenimenti reali il fatto che esse siano giudicate vere o false»³². Agli esasperati rispecchiamenti logici, all’interscambiabile sequenza di paradossi e identità corrisponde la viscosità delle rime, che serra la poesia in un gioco di echi fonici e rispecchiamenti grafici.

[...]

La morte della distinzione.

Del falso.

Del vero.

È un terreno selvaggio.

Il piede incespica.

Il viaggio
mai cominciato (il linguaggio
lacerato) ha raggiunto
il punto della sua incoronazione.

La nascita.
(La demolizione.)³³

Tutti gli strumenti della poesia sono qui al servizio dell’indifferenziazione: alla reversibilità logica tra falso e vero corrisponde l’equivalenza fonica di viaggio e il linguaggio, la struttura appositiva già esaminata invalida l’opposizione tra “nascita” e “demolizione”, parola quest’ultima legata dalla rima a un’altra sua antifrasi, “incoronazione”.

Disgregando l’identità delle cose, la poesia suggella la reversibilità degli enti e diviene cifra di un mondo afasico, autoreferenziale. La poesia per Caproni è un’anti-creazione, una genesi

d’inesistenza. Se la creazione divina dà forma alle cose, le distingue dal nembo cieco dell’increato, la poesia al contrario è commistione, metamorfosi del diverso nell’identico, perdita della distinzione nella consonanza. La rima, resa ottica e sonora dell’immagine-confine dello specchio, converte l’uno nell’altro significati incoerenti.

Fatalità della rima

La terra

La guerra.

La sorte.

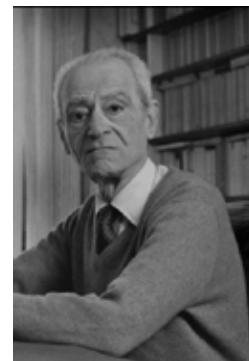
La morte³⁴.

Il Nome, il “vacuo”³⁵, raccoglie e rimanda all’immagine di un mondo svaporato, dove le singole identità sono ridotte a sommamenti melodici, coincidenze risonanti. Alla fine dell’incorporeo labirinto sonoro in cui la poesia – il poeta – intrappola il reale c’è uno specchio che ne rimanda l’immagine in negativo. È lo scandalo ultimo della poesia: creare non l’essenza delle cose, ma la loro assenza.

Nel vuoto
del suo volto, afferro
me assente.

Inesistente.

(O il perfetto contrario)³⁵.



²⁷ *La preda*, in *Il conte di Kevenhüller*, p. 578.

²⁸ S. MOROTTI, *Caproni: “Res Amissa” di Caproni o la verità delle ‘umbræ silentes’*, in «Soglie», 2, 2008, p. 57.

²⁹ Immediato fin dal titolo il riferimento alle barriere conoscitive. La raccolta si apre con l’immagine di un confine (si apre cioè con un punto d’arresto) vanificato dall’inesistenza del territorio che dovrebbe circondarlo, e si chiude nell’evocazione di un’altra spazialità impossibile, il non-luogo dei campi dove il viaggio si arresta (*I campi*, p. 401).

³⁰ *La porta*, in *Il conte di Kevenhüller*, p. 631.

³¹ *Ahi mia voce, mia voce*, in *Res amissa*, p. 893.

³² C. CARACCHINI, *Il linguaggio poetico nell’opera di Giorgio Caproni: a caccia di significato*, in «Strumenti Critici», 1, gennaio 2000, p. 159.

³³ *Controcanto*, in *Il conte di Kevenhüller*, p. 641:642.

³⁴ *Fatalità della rima*, in *Res amissa*, p. 841.

³⁵ Cfr. *Abendempfindung*, in *ivi*, p. 656.

³⁶ *Parata*, in *Il conte di Kevenhüller*, p. 713.

Giorgio Caproni,

scritti di poetica

Redazione di Mosaico

Soltanto una cosa ho sempre chiesto alla poesia: scoprire me stesso. Scoprire me stesso anche per gli altri. Il poeta è un minatore. È poeta chi riesce a calsarsi così a fondo in quelle che il grande Machado chiama *las secretas galerias del alma* da potervi attingere quei nodi di luce che, sotto gli aspetti superficiali, diversissimi da individuo a individuo, sono comuni a tutti, anche se non tutti ne hanno coscienza¹.

Il poeta è un uomo come tutti gli altri, che qualche volta è visitato da quella cosa che si chiama poesia. Rifiuto la qualifica di poeta. Sono uno scrittore in versi.[...] Vedo che manca nel poeta giovane quella capacità inventiva, ritmica e timbrica che solo può nutrire la poesia.[...] La poesia non si cerca, viene².

[...] senza l'istinto la poesia non nasce, non c'è niente da fare: col cervello, con l'intelligenza non si crea poesia, altrimenti uno scriverebbe poesia sempre.[...] la poesia è un linguaggio a sé e molti lo ignorano. [Lo scopo della poesia è] quello di scavare nel proprio io, di trovare un punto, come il minatore andando sotto terra, che è l'io di tutti. Dove scopri impressioni, emozioni, idee che hanno tutti ma che negli altri dormivano³.

La nostra è una civiltà massificata che non ha più lo scatto poetico, non ha più quello che io chiamo il 'grano di follia' poetico. Oggi predomina il ragionamento e la sociologia ha preso il posto della letteratura. [...] vorrei che ogni giovane ritrovasse se stesso e avesse il senso della propria poesia. [...] Aver la poesia è per me avere il dono della propria identità⁴.

La poesia è un mezzo per ritrovare se stessi perché l'io scavato dal poeta è l'io di tutti, in cui tutti possono riconoscersi⁵.

¹ C. MARABINI (a cura di), *Caproni il poeta dell'esilio*, in «Il Resto del Carlino», 27 maggio 1981.

² C. MARABINI (a cura di), *Puri distillati di versi*, in «Il Resto del Carlino», 18 novembre 1989.

³ L. LUISI (a cura di), *Ascoltiamo i nostri poeti. Giorgio Caproni*, in «Il Gazzettino», 12 aprile 1980.

⁴ C. PIZZINELLI (a cura di), *Giorgio Caproni nostalgia dei Pancaldi*, in «Toscana Qui», 5 maggio 1983.

⁵ D. ASTENGO (a cura di), *Parole che dissolvono*, in «Corriere del Ticino», 23 maggio 1987.



Marketing

Se ci fosse stato un ufficio di marketing che decideva quali libri pubblicare non sarebbero mai usciti *Madame Bovary* di Flaubert, *L'amante di Lady Chatterly* e i "Viaggi di Gulliver" di Jonathan Swift.

Non perché fossero immorali ma perché erano completamente nuovi e l'uomo di marketing non aveva precedenti per prevederne il successo. Per non correre rischi egli va su ciò che è già stato collaudato. Il primo libro della Rowling su Harry Potter era un capolavoro, ma le case editrici glielo hanno rifiutato. Poi, quando ha avuto successo, tutti si sono precipitati a comperare i libri successivi che sono solo delle variazioni del primo.

Di solito l'opera nuova e originale la sceglie un editore di genio, ma si tratta ormai di casi rari. Il marketing è prudente, pensa al pubblico più pigro e, in televisione, alla audience di massa per avere la pubblicità. Nel cinema spesso sceglie qualcosa che è per metà vecchio e metà nuovo, come *Avatar*, un film nuovo per gli effetti speciali, ma con una storia tradizionale. Anche ad un autore di successo chiedono di continuare a fare quello che faceva nel passato e se crea un capolavoro nuovo e rivoluzionario glielo lo rifiutano, come hanno fatto a Nabokof quando ha scritto *Lolita*.

A difesa degli uomini di marketing bisogna dire che anche il pubblico è conservatore, infatti continua a guardare la decimillesima puntata di *Beautiful* o del Tenente Colombo e ingurgita milioni di telefilm gialli e polizieschi più o meno tutti uguali. Contando sul conservatorismo del pubblico i programmatori delle reti generaliste mettono in prima serata i film più facili, meno costosi e i programmi di successo che ripetono fino alla nausea. Chi vuol trovare qualcosa di originale e di valore deve aspettare la notte o cercarlo sui canali del digitale terrestre o su Sky.

In sostanza si è creato un circolo vizioso nefasto. Il pubblico è conservatore, la gente del marketing che ha paura del nuovo gli dà perciò solo roba mediocre e, in tal modo contribuisce, anno dopo anno, a livellare il suo gusto verso il basso. Peccato perché il pubblico è molto più duttile ed intelligente di quel che pensano costoro infatti, quando gli dai degli spettacoli nuovi e stimolanti, reagisce benissimo. Ma perché svegliarlo ed educarlo, quando, lasciandolo così, spendi poco, hai la pubblicità e non rischi nulla?

Francesco Alberoni

PASSA TEMPO DIVERTIMENTO



A SCHEMA FISSO

ORIZZONTALI: **1.** Lo sono i pignoli - **10.** I sud-diti di Ulisse - **11.** Sigla di Cuneo - **12.** Scorre nel registratore - **13.** Motoscafo che silurava - **14.** Né mio né tuo - **15.** Nasce a ora prevista - **16.** Cuore di onesto - **18.** Stellina di Hollywood - **20.** Una nota Cercato - **22.** In atto - **23.** Interno (abbr.) - **24.** Formazioni politiche - **27.** Ultime di noi - **28.** Bagna Stettino - **29.** Uno sul dollaro - **31.** Precede Vegas - **32.** Ha il vomere - **34.** Un terzo d'Italia - **35.** Il video impiegato dal regista - **36.** Ospitano bimbi affamati.

1	2	3	4	5	6	7	8	9
10							■	11
12						■	13	
	■	14			■	15		
16	17	■	18		19			
20		21	■	22		■	23	
24			25			26	■	27
28				■	29		30	■
31			■	32				33
34		■	35					
36								

VERTICALI: **1.** Una città sul Mississippi - **2.** Aumenta vivendo - **3.** Informava da Mosca (sigla) - **4.** L'accento metrico - **5.** Proteggono piccole ferite - **6.** Ovest Sud-Ovest - **7.** Non qui - **8.** Un tipo di triangolo -

9. Lo sono molti volatili - **13.** Punti di attracco - **15.** Sezioni Riunite - **17.** Distratte, disattente - **19.** Tutto in giro - **21.** Il dio Marte per i greci - **25.** Due di tre - **26.** Sigla an-

tinfortunistica - **30.** Fra-zione di chilo - **32.** Afri-ca Orientale Italiana - **33.** Il popolare cantauto-re Cellamare in arte - **35.** Il simbolo del milli-grammo.

CURIOSITÀ

Isa Goldschmid, il cui vero nome era Maria Teresa bevione, detiene un primato nel campo del golf: si affermò infatti in 22 campionati nazionali, dei quali ben 15 consecutivi, su 30 disputati tra il 1947 e il 1976.

SOLUZIONI CRUCIVERBA

S-I-O-P-A-M-Z-N-I-M
E-T-A-D-A-B-S
G-S-E-E-H-A
G-M-R-I-T-O-R-E-C
I-O-A-I-T-O-R-E-C
O-N-R-O-T-T-A-V-A
L-I-A-N-I-R-S-I-O
O-T-T-E-I-L-L-O-M
N-O-R-O-N-E-L-J-A-O-S
R-O-V-I-T-T-E-S-N-I

*porque a elegância anda
junto com o conhecimento*



Comunità Italiana traz todos os meses o inserto literário Mosaico Italiano.

Para quem quer, além de ter acesso às matérias exclusivas da revista que foca no melhor da atualidade, da arte, da gastronomia, da moda, da economia..., conhecer os autores que influenciam o mundo na língua italiana.

*Assine Comunità
e curta os bons
momentos entre
Brasil e Itália*



Tel.: 21 2722-2555
editora@comunitaitaliana.com.br