
«Tutti riceviamo un dono»

Giorgio Caproni
trent'anni dopo



*Annina oltremarina
di Susanna Barsotti (2020)*



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

65

SEMINARI
E CONVEGNI

*Convegno di studi
Pisa, Scuola Normale Superiore
22 gennaio 2020*

«Tutti riceviamo un dono»

Giorgio Caproni
trent'anni dopo

a cura di
Corrado Bologna



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

La presente edizione cartacea, stampata in 150 esemplari da offrire ai collaboratori, a Silvana e Attilio Mauro Caproni, agli amici ‘caproniani’, alle biblioteche principali d’Italia, perché nel futuro rimanga memoria tangibile e non solo virtuale di una giornata di studi altissima e appassionata, è stata personalmente finanziata da Corrado Bologna.

© 2024 Autrici/Autori (per i testi)

© 2024 Edizioni della Normale | Scuola Normale Superiore (per la presente edizione)

I contributi pubblicati in questo volume sono stati sottoposti a *double peer review*.



Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale (CC BY-NC-SA 4.0).

Integralmente disponibile in formato pdf *open access*: <https://edizioni.sns.it/>

Prima edizione: ottobre 2024

isbn 978-88-7642-783-1 (online)

isbn 978-88-7642-784-8 (print)

doi <https://doi.org/10.2422/978-88-7642-783-1>

Sommario

«Tutti riceviamo un dono» CORRADO BOLOGNA	7
Per <i>Annina oltremarina</i> SUSANNA BARSOTTI	13
Caproni, o il suono del pensiero ANTONIO PRETE	19
Iconizzare il silenzio: toni e ritmi dei sonetti di Giorgio Caproni DANIELE IOZZIA	35
La pista delle ossa. Un motivo nella scrittura di Caproni ENRICO TESTA	43
Caproni e Agostino, in negativo ALESSANDRO DE LAURENTIIS	73
«Abito nella tua poesia». Caproni e Bertolucci: la camera, il paesaggio ELISA DONZELLI	83
Esprimersi per interposte persone Tracce di André Frénaud nel <i>Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee</i> FRANCESCO VECCHI	99
Più di «un impagabile <i>chansonnier</i> »: Giorgio Caproni legge Guillaume Apollinaire MICAELA ESPOSTO	113

Il Dante d(e)i Caproni CORRADO BOLOGNA	123
«Per legame musaico armonizzata». Nota su Dante nella biblioteca (e nel laboratorio) di Giorgio Caproni LORENZO FABIANI	153
Rinunciare a Dio. L'«ateologia» di Caproni nello specchio di Agostino e Pascal JACOPO PARODI	163
Indice dei nomi	203

«Tutti riceviamo un dono»

Non si può cominciare altrimenti che con i versi fra i più belli del Novecento:

Tutti riceviamo un dono.
Poi, non ricordiamo più
né da chi né che sia.
Soltanto, ne conserviamo
– pungente e senza condono –
la spina della nostalgia.

Generalizzando volle intitolare Giorgio Caproni questa sua «poesio-la», a proposito della quale dichiarò, in un'intervista: «Può capitare a tutti di riporre così gelosamente una cosa preziosa da perdere poi la memoria non soltanto del luogo dov'è stata collocata, ma anche della precisa natura di tale oggetto». Il dono, la grazia, la nostalgia, «la caccia al Bene perduto» sono, secondo lo stesso autore, l'oggetto da sempre smarrito e dimenticato intorno a cui ruota la scrittura, la poesia.

Proprio così, con *Tutti riceviamo un dono*, cominciammo quel giorno, il 22 gennaio 2020, nella splendida Sala Azzurra del Palazzo vasariano, in piazza dei Cavalieri, a Pisa. I versi di Giorgio Caproni risuonarono nell'aula colma di giovani allievi della Scuola Normale Superiore, che presero ad uno ad uno la parola, intrecciando le loro voci con quelle dei grandi specialisti, dei maestri indiscussi. Il 22 gennaio era il trentesimo anniversario della scomparsa del poeta amatissimo, necessario. Celebre già, e molto studiato: ma 'necessario', appunto, come lo è un amico, un maestro tenero e unico. «Il mondo ha bisogno dei poeti», come disse lui stesso. E in un'intervista del 1975 spiegò che «Lo scrittore *vuole* il colloquio. Lo scrittore sa che un'opera, una volta stampata, esiste soltanto nel rapporto testo-lettore. Ma se il pubblico non c'è, lui se lo inventa. Scrive (*deve* scrivere) *come se* il pubblico ci fosse, e tale da saper captare il suo messaggio. Sta in questo la sua dignità. Egli ha bisogno (un bisogno che direi fisiologico) di scrivere: di comunicare quelle che per lui sono delle verità. E questo bisogno vive in lui anche quando il pubblico non sente più il bisogno di leggere».

Quando proposi ai giovani Normalisti di *colloquiare* con Caproni, scegliendo molte liriche dalle sue raccolte poetiche per leggerle ininterrottamente durante la giornata, e di scrivere ciascuno qualche pagina su un tema che alla poesia di Caproni legasse la sua esperienza di ricercatore in varie discipline, la risposta fu unanime. Ricorsero esattamente alla parola «bisogno», così caproniana: «Caproni ci manca, ne abbiamo bisogno, un bisogno disperato». E intendevano dire qualcosa di intimo, quasi segreto: «Manca alle nostre vite, al nostro respiro». Ma anche: «Vogliamo cantarlo, sentirne l'eco viva». E così fu, meravigliosamente.

Gli allievi della Normale vengono accolti nel Palazzo del Vasari con un'iscrizione severa quanto maternamente affettuosa: «La Scuola Normale Superiore opera per individuare e coltivare il talento e la qualità dei propri allievi». Un grande Normalista, lo storico Arnaldo Momigliano, ricordava che l'apporto maggiore alla formazione dei Normalisti viene dai Normalisti stessi: il metodo della Scuola, consolidato da molti decenni, prevede un'interazione costante e diretta non solo tra insegnanti e allievi, ma fra studenti di ogni età. Si fonda, appunto, sul *colloquio* (così viene definito l'esame di passaggio dei primi anni, basato sulla discussione di una tesina). Mescolando competenze e livelli di preparazione, trasformando il colloquio in maieutica, gli allievi diventano maestri, e si scambiano i ruoli, e si offrono in dono soprattutto la parola e l'esperienza, anche se alla fine non ricordano più «né da chi né che sia».

Ricordo emozionato come quegli studenti, che costituiscono l'incommensurabile «talento» di un'istituzione importante su scala mondiale, si commossero alla richiesta di 'dire la loro' in pubblico su Caproni, alternando la lettura dei propri saggi con quella di tante, tantissime poesie dell'autore che sentivano nel contempo *necessario* e *inappropriabile*, come avviene con i grandi classici di ogni tempo. Fu una giornata festosa e familiarmente fastosa, un niagara scrosciante di liriche elette e pronunciate con una speciale partecipazione delle anime e dei corpi; un fiume in piena di relazioni originali, innovative, annodate con quelle dei 'grandi', che erano stati e continuavano ad essere dei 'maestri di lettura', e che sedevano al tavolo accanto ai 'piccoli', in una miscela culturale di straordinario fervore.

Il 22 gennaio 2020 fu davvero una giornata piena di grazia, di letizia, proprio nel senso dantesco, così caro a Caproni: «luce intellettuale, piena d'amore; / amor di vero ben, pien di letizia; / letizia che trascende ogni dolore». Onorarono e arricchirono quella festa della mente e del cuore i due figli di Giorgio Caproni, Attilio Mauro e Silvana, che

intervennero con parole bellissime, leggendo poesie inedite, illuminando con ricordi accesi alcuni testi a loro dedicati. Entrambi sono citati spesso, in tante splendide poesie di familiare slancio metafisico, talora dedicate proprio a loro. Attilio Mauro ricordò episodi rari, in cui la famiglia, appunto, emergeva come teatro naturale del mestiere di poeta. Parlò di suo nonno Attilio, da cui prese il nome, come si sa dalla magnifica *A mio figlio Attilio Mauro che ha il nome di mio padre*, che costituisce l'unica lirica della sezione *Poesia (o tavola) fuori testo*, in *Il muro della terra*: «Portami con te lontano / ... lontano... / nel tuo futuro». In quel futuro ci accompagnò Attilio Mauro attraverso il suo passato: rievocando non solo il nonno Attilio, ma la famiglia intera, tipicamente livornese, come ha scritto una volta e ripeté quel giorno: «di sinistra, anarchica, soprattutto senza convenzioni». E poi lesse e commentò poesie, così 'sue', e grazie a lui diventate anche 'nostre'. Indimenticabile anche Silvana che raccontò il viaggio in treno a Parigi con suo padre, da cui, la mattina, poco prima dell'arrivo, sbocciò *Erba francese* (1978), e poi ci parlò di *Aspettando Silvana*, edita dopo la scomparsa del padre, in *Res amissa*. E il ricordo corre oggi a quel ragionar con lei ad alta voce sui *Versi ritrovati da Silvana*, datati da Luca Zuliani al 1969 (e pubblicati poi in *Il franco cacciatore*, 1982), che si riferiscono (come Silvana stessa aveva già raccontato a Zuliani) al buffo, tenero episodio della scimmietta portata da una cugina dall'Africa in via Pio Foà, la quale si affezionò molto a Silvana. Essi portano in epigrafe, fra parentesi e in corsivo, un richiamo dantesco: «(*Inf. XXIV 91, 92, 93*)», ben decodificato da Zuliani con esatti rinvii a «versi che ritornano frequentemente nelle poesie di questi anni», in *Il muro della terra* e nei *Versicoli del Controcaprioni*. Ma solo in quel momento, dialogando con lei nella Sala Azzurra, io mi resi finalmente conto che, quando Silvana e Attilio Mauro con gentilezza e generosità squisite, avevano concesso a me e a Lorenzo Fabiani, nell'autunno-inverno 2019, di cercare, sfogliare, fotografare preziose pagine annotate nei libri disadorni e fondamentali su cui il poeta meditò per anni, ebbene, di quell'*Inferno* XXIV non ricordavo nulla, e non controllai dunque se ci fossero postille. Si impara sempre qualcosa: ed è bello imparare.

Ho imparato, quel giorno, cose nuovissime e cose molto rare, così dagli specialisti come dai Normalisti di primo o di secondo anno. La gerla dei doni ricevuti e ricambiati era colma. Promisi che avrei raccolto i testi, e che sarebbe nato un libro, intitolato, come la giornata, *Tutti riceviamo un dono*. La festa continuò in me ed anche (lo so perché ricordo i loro visi, i loro sorrisi) nei giovani Normalisti. Li invitai a mettere a punto i testi che avevano letto il 22 gennaio. Quella che

continuavo a pensare come «una giornata di gioia» era diventata «un convegno scientifico», aveva assunto una forma esteticamente e culturalmente elegante, e meritava di essere conservata anche in forma scritta, sugli scaffali, perché le idee e le emozioni sbocciate nella Sala Azzurra fossero trasmesse al futuro e ai futuri studiosi di Caproni. Far sì che da un luogo di elezione la cultura sia conservata e moltiplicata lungo l'asse del tempo è lo scopo primario del Libro. Questo volume era già allora *in nuce*.

Esce oggi, con grande ritardo, del quale assumo in pieno la responsabilità, scusandomi con tutti gli autori e con i lettori che il destino vorrà accordare a questo libro. Poche settimane dopo quel 22 gennaio 2020 la festa di letizia e di intelligenza fu spezzata: accadde l'impensabile. Ci piombò addosso una catastrofe inattesa, una peste silenziosa, che separò i corpi, interruppe i rapporti e i contatti, creò una clausura infelice. Ricordiamo le immagini di cronaca, al contempo asettiche e terrificanti. Letteralmente vennero staccati i fili, spezzati i legami, sconvolti i progetti. Diventò un'impresa faticosa tenere i contatti, realizzare oggetti che richiedessero sforzi congiunti: ad esempio libri, come questo.

Il fatto che il libro veda infine la luce, tanto tempo dopo, è un piccolo successo di civiltà, è una conquista della pazienza, della tenacia, della speranza di chi ha scritto, di chi ha raccolto i saggi, di chi ha accettato di pubblicarli, nonostante i mutamenti antropologici intercorsi negli anni, impegnandosi contro il rallentamento del lavoro editoriale, adattandosi alle nuove regole che la Scuola ha introdotto nel rapporto fra i convegni realizzati entro il Palazzo vasariano e la loro trasformazione in *Atti* destinati a conservarne la memoria nel futuro.

Di questo debbo ringraziare i responsabili delle Edizioni della Normale, che hanno saputo comprendere il valore delle fatiche segrete, dell'aspettativa dei giovani allievi e degli studiosi già affermati, e hanno concesso di risalire la corrente fluita negli anni, permettendo che questi *Atti* riscattassero la loro festosa, innovativa presenza e acquisissero infine la *forma-libro* che meritano, per il numero e la qualità delle proposte originali di lettura. Un pensiero grato in particolare alla dott.ssa Maria Vittoria Benelli, la quale, pur nei momenti più difficili, non ha mai rinunciato a credere all'uscita di questo libro, e lo ha sostenuto quando più occorreva farlo. La gratitudine si fa dono di reciprocità: così con Silvana e Attilio Mauro Caproni, memorie vive e calorose non solo di un padre, ma di una *familiarità* intima, quotidiana con la sua poesia; così con tutti i giovani autori e gli studiosi affermati che hanno acconsentito, anche dopo tanto tempo, a che «*Tutti riceviamo un dono*» vedesse la luce; così con Susanna Barsotti, la quale lesse poesie e partecipò alla

giornata caproniana con un piccolo, tenero, meraviglioso acquerello, *Annina oltremarina*, che figurava allora sul programma della giornata e sorride oggi sulla copertina del libro, accompagnato da un breve scritto in cui si spiega perché «il “respiro marino-corallino” di Annina», e la «potente visività-spazialità cromatica» di Caproni, abbiano imposto non solo a chi scriveva, ma a chi disegnava (e a chi pensava in musica), «di restare fedele a una poetica dell'essenzialità»: ovvero, con gesto michelangiolesco, di «togliere, cancellare per *far tornare*».

Ora il dono è fra le mani dei lettori, e comincia molti suoi nuovi viaggi, per trasformare la memoria annerita in nostalgia del ricordo, la rosa colta e dimenticata in spina che punge e così riporta in vita, come scrisse mirabilmente Giorgio Agamben pubblicando *Res amissa*, nel 1991, «l'inappropriabilità e l'infigurabilità del bene», «le due facce di una stessa disappropriazione dell'unico dono».

Tutti riceviamo un dono.
 Poi, non ricordiamo più
 né da chi né che sia.
 Soltanto, ne conserviamo
 – pungente e senza condono –
 la spina della nostalgia.

CORRADO BOLOGNA

Nota bibliografica

Con l'aggiunta degli scritti di Susanna Barsotti e di Jacopo Parodi, che parteciparono alla giornata Caproni ma non lessero un proprio testo, si presentano in questo volume i saggi proposti il 20 gennaio 2022 nell'ordine in cui furono pronunciati. Ogni saggio comporta i suoi rinvii bibliografici, che sono stati adeguati alle norme editoriali delle Edizioni della Normale. Ove necessario si conserva l'indicazione della casa editrice, della prima edizione o dell'occasione particolare per cui un libro vide la luce (ad es. *Res amissa* nell'ed. Garzanti 1991, a cura e con prefazione di Giorgio Agamben). Il rinvio ai testi poetici è stato invece uniformato ovunque (pur rammentando la collezione in cui la poesia apparve) come CAPRONI 1998, per consentire il sicuro reperimento di ogni lirica nell'edizione critica fondamentale: G. CAPRONI, *L'opera in versi*, edizione critica di L. Zuliani, introduzione di P.V. Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di A. Dei, Mondadori, Milano 1998 («I Meridiani»).

Per Annina oltremarina



La poesia di Caproni ha una potente visività-spazialità cromatica: è bianca, grigia, celeste, punteggiata qua e là da altri colori che drammatizzano l'atmosfera, smuovendo l'apparente quiescenza in cui galleggia il testo; d'altra parte la sua poesia, è stato detto, «è tutta spezzoni ben visibili di immagini, brandelli di figure nette»¹. La pagina caproniana è dunque un campo di tensione da cui molto è stato cancellato e relegato nella sfera dell'assenza, di un silenzio metafisico i cui significati vengono indicati al lettore per via allusiva.

A questo proposito, vorrei parlare della 'mia' Annina partendo da un 'incontro' personale che ho avuto recentemente con il poeta, quando, la scorsa estate, ho portato con me il volume dell'opera completa (*L'opera in versi*, curata da Luca Zuliani e uscita per i «Meridiani» Mondadori), su una spiaggia di sassi bianchi, tra Pisa e Livorno. Ho riletto *Per lei* a voce bassa tutta d'un fiato, mentre il suono delle onde di risacca assorbiva le parole nel suo rimbombo. La pagina bianca si è fatta in-

¹ V. COLETTI, *Approssimazioni a Caproni*, in *Nell'opera di Caproni*, Urbino 1999, pp. 29-52: 43.

ghiottire dall'abbagliante luce che la circondava, mentre la presenza del mare richiamava, nella luminosità quasi iridescente dell'ora meridiana, un'impressione di emersione e di abisso insieme. Quest'ultima è la sensazione che ho spesso provato a leggere, negli anni, questa poesia: un eterno oscillare tra l'ontologia dell'espressione e dell'afasia, un saltellare tra gli a-capo, le parentesi e i singhiozzi, i detti e i non-detti. Questo pensiero mi ha ulteriormente proiettata indietro di qualche anno, riportandomi a quando, nel mese di dicembre 2019, mi è stato richiesto di illustrare la locandina di un convegno organizzato presso la Scuola Normale Superiore, dove ero dottoranda, inteso a ricordare, soprattutto con interventi di giovani, il trentesimo anniversario dalla morte del poeta (22 gennaio 1990).

La mia ispirazione partiva dal respiro marino-corallino di *Per lei*, e lì ritornava: 'rappresentare Caproni' significò dunque dare una forma a una delle poesie forse più significative – nonché tra le più conosciute – della raccolta *Versi livornesi* del libro poetico *Il seme del piangere* (1950-1958), che si apre proprio «nel nome della madre», Anna Pichi². Quasi una filastrocca, quella che, da studiosa di lirica medioevale, mi è capitato più spesso di associare a una virtuale e riadattata forma di 'dolce stil', o, meglio ancora, di *trobar leu* moderno. Ed è così che ho pensato che avrei potuto dare una forma al *mio, nostro* Caproni.

Con questa nota intendo quindi offrire alle lettrici e ai lettori di questo volume una targa esplicativa, il più possibilmente concisa, per l'immagine che è stata scelta come locandina e come copertina. Vorrei dunque tenere in disparte, almeno in questo caso, le mie competenze filologico-scientifiche per raccontare qualcosa di più personale; in altre parole un'esperienza intima, grazie alla quale è stato possibile realizzare questa illustrazione.

Innanzitutto, Annina è emersa dalla spuma del mare levigata come una conchiglia e addobbata di corallini sferici rossi, come una piccola e dimessa Venere blu, a seguito di una sollecitazione telefonica del mio maestro, Corrado Bologna, che da poco aveva scoperto (e promosso) la mia passione per il disegno ad acquerello. Per chi non lo ha mai praticato, l'acquerello è una tecnica capricciosa e indomabile: e anche quando lo si conosce, ci si scontra sempre con il fatto che non è possibile prevederne l'esito. Credo che la tecnica ad acqua rappresenti,

² Cito a questo proposito il titolo di un capitolo di E. DONZELLI, *Caproni e Luzi. Nel nome della madre*, in EAD., *Giorgio Caproni e gli altri. Temi, percorsi e incontri nella poesia europea del Novecento*, Venezia 2016, pp. 145-55.

per chi ama esprimersi figurativamente, il modo migliore per esemplificare le forme, per arrivare all'osso delle cose, e nel contempo per de-formare il mondo e imitarne la natura caotica. Con la sua volubilità l'acquerello costringe insomma a una delicatezza che in realtà è frutto di un atto di de-costruzione, di rimozione e demolizione dall'interno, che ben si presta, per certi aspetti, alla fruizione della poesia caproniana, così inafferrabile nella sua pluricentricità³.

Sforzarmi di disegnare in chiave 'leu' mi ha dunque portata a riflettere sulle tecniche e sui soggetti, a conoscere meglio l'acquerello, ma anche, in ultima analisi, Annina e Caproni. La telefonata mi sorprende in un momento in cui Annina era nella mia mente, ma non ancora sul foglio: era e non era, ma gradualmente assumeva (o cercava di assumere) i contorni primitivi dell'impressione che su di me esercitava certa poesia caproniana, così intensamente impregnata di aromi di mare e scritta nei silenzi degli scabri paesaggi liguri e livornesi. Così come la poesia di Caproni prende spesso piede dal senso della contraddizione – dal suo esser fatta di continue partenze che sono ritorni, stati di esistenza negati dall'assenza, e via dicendo – la carta d'acquerello si è fatta affermazione e negazione di Annina insieme. Era dunque mia intenzione tentare di riprodurre quella «certa sentenziosità aforistica, ironica e musicale, allegorico-figurale, tipicamente caproniana» attraverso l'atto disegnativo, seguendo, insieme, la tonalità 'leu' del suo dettato⁴.

Attraverso l'atto disegnativo ho così riscoperto uno dei tanti volti di Caproni e provato a ridefinirne le forme: ero conscia del fatto di compiere un atto di *hybris* senza pari, specie nel momento in cui, sfruttando l'acqua, stavo andando incontro a una vera e propria *deformazione* di *Per lei*. In altre parole ancora, dare un'immagine ad Annina significava riscoprire la *mia* Annina e ridefinirla, *ex novo*, a partire dall'unico sussidio che avevo a disposizione e cioè l'aura pura e essenziale del testo (che rappresenta l'anima di chi lo scrive) e le sensazioni che in me risvegliava quel verso così incisivo inserito tra parentesi: «Annina era così schietta». Così ho provato a paragonare quel momento di creazione a un atto di sintesi che solo l'acquerello può esprimere senza

³ Su questo aspetto rimando ancora a COLETTI, *Approssimazioni a Caproni*, p. 29.

⁴ Riprendo le parole di un articolo di C. Bologna uscito recentemente su *Insula Euroropea* e dedicato a Wisława Szymborska, consultabile online al link: <https://www.insulaeuroropea.eu/2023/09/17/lo-stupore-di-fronte-alla-meravigliosa-normalita-del-mondo/?fbclid=IwAR2tTfo3KuZaZSyRIE-xuMtwj5HwnZLCwPD7tegq87uc8kpShVbG-6gLCYOk>.

tradire la componente – inevitabile – dell’emotività. Una sintesi che dovrà essere intesa non come scialba (impoverita) rappresentazione della realtà, ma come risultato dell’immedesimazione e destabilizzazione profonde che ogni atto creativo genera⁵.

Il ‘respiro marino-corallino’ di Annina mi imponeva sicuramente di restare fedele a una poetica dell’essenzialità: essendo le rime in *-are* legate all’atto del ‘*levigare*’, ‘fare Annina’ è stato innanzitutto togliere, cancellare per *far tornare*. Ed è stato quel che mi sono imposta anche a un livello, per così dire, concettuale: una parte di me decostruiva l’idea di Annina come madre del poeta, come genitrice della mente da cui scaturiva la parola impressa nel testo. Gli addetti ai lavori – e insieme a loro i critici – sanno che il *labor limae*, in poesia così come in pittura, non rispecchia una semplicità inerziale, ma, al contrario, un’ineccepibile conquista. La politura porta l’opera a un passo dalla perfezione (che è tuttavia impossibile da raggiungere e certificare), alla forma e al concetto puri.

Questo spirito si riflette a mio avviso massicciamente nella poesia di Caproni, che nella fisicità (ovvero nel respiro della pagina) sa ricomporre i frammenti di un dialogo sommerso, nel caso specifico quello con la madre. Per poter estrarre l’essenziale dal disegno, Annina non doveva essere l’Anna Picchi su cui incombe l’idea fosca di ‘madre-fidanzata’ del poeta; doveva essere cosa a sé e, seguendo la litania del testo, portare il respiro delle rime (quelle in *-are*, così come quelle in *-ore*, sono, si sa, tra «le più antiche difficili del mondo»). Ma è Caproni stesso a suggerire, mi pare, la stessa purezza nei *Versi livornesi*, dove Annina prende la forma di un personaggio virginale, il cui passaggio nelle contrade risuona nel ticchettio del passo svelto di bambina⁶. Quelle due parentesi tonde intorno alla parola ‘*mare*’ («Rime coi suoni fini / (di mare) dei suoi orecchini») indicano – come una *manicula* disegnata a margine dall’autore stesso – il *punctum* barthesiano del testo, il respiro dell’intera poesia, trasformando il personaggio di Anna Picchi in un paesaggio mentale blu, liscio e luminoso. Blu e rosso, ossia

⁵ Queste mie riflessioni derivano dalla lettura di G. DI NAPOLI, *Disegnare e conoscere. La mano, l’occhio, il segno*, Torino 2004, pp. 332 sgg.

⁶ Sulla questione cfr. G. LEONELLI, *Il seme del piangere*, in Id., *Giorgio Caproni. Una guida alla lettura di un grande poeta del Novecento*, Milano 1997, pp. 49-58. Cfr. inoltre il commento di A. PRETE, *Un verso, la poesia su doppiozero: Giorgio Caproni*, consultabile in rete sulla rivista online «Doppiozero» al link: <https://www.doppiozero.com/giorgio-caproni-per-lei-voglio-rime-chiare>.

due colori opposti, quasi complementari, sono stati accostati ad esprimere la contraddittoria e vibrante natura degli elementi del testo: la dolce-aspra natura della donna al centro del ritratto, non donna-pietra ma donna-sirena, che di pietruzze semplici e irregolari si orna vezzosa.

Mi sembra che in ogni caso Annina, sobria ma colorata, timida ma vanitosa, rifletta i caratteri principali di Caproni e della sua poesia, in una circolare, feconda genesi che non mima soltanto il rapporto madre-figlio ma quello, da intendere in senso universale, dell'ispirazione e del prodotto artistico; o, in ultima analisi, del carattere di chi crea e delle forme – poetiche o figurative – in cui l'essere artistico si riversa.

SUSANNA BARSOTTI

Caproni, o il suono del pensiero

Dinanzi alla poesia di Caproni è necessario mettersi in uno stato di ascolto. Ogni postura critica predefinita rischia di essere artificiosa, e distante: davvero si potrebbe dire anche di Caproni quello che Char diceva di Rimbaud, che *brise*, infrange, ogni posizione critica. Semplici *note di ascolto* vorrebbero essere, dunque, gli appunti e le variazioni che ora raccolgo sotto alcune voci (riferibili alla stagione poetica che si apre con *Il seme del piangere* e conclude con la raccolta postuma *Res amissa*).

Le vocali, la rima, l'armonia

Quel che Dante dice nel *Convivio* (I 7, 14) – «nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia» – ha una forte evidenza se ci mettiamo in ascolto della poesia di Caproni: trattandosi, nel caso del poeta livornese-genovese, di un'esperienza della parola poetica che ha nel musicale il suo respiro, e allo stesso tempo di un'esperienza che accoglie fin nell'intimo della sua intonazione e del suo ritmo il movimento del pensiero. Di un pensiero che può di volta in volta essere accogliente dinanzi al visibile e al creaturale, introspettivo, ramemorante, ironico, affabulatorio, ma anche estremo, interrogativo, in grado di osservare il suo stesso deflagrare come pensiero, la sua stessa dissolvenza. Ed è il suono, in questo ultimo caso, a rendere quel senso trasparente, leggero, salvandolo così dalla minaccia del vuoto, o del nulla. E sottraendolo comunque alla convenzione del paradosso. O del *non-sense*. O del puro giuoco del significante.

Il suono del verso è musica del pensiero: di questo testimonia la poesia di Caproni.

Dante, qui evocato per il passo del *Convivio*, è certo una presenza forte per Caproni, in particolare il Dante della *Commedia* e delle *Rime*: uno dei suoi «grands astreignants», potremmo dire, usando un'espressione ancora di Char, il poeta la cui traduzione è per Caproni una

grande avventura dialogica (altre presenze sono Leopardi, Baudelaire, Mallarmé, Lautréamont, Kafka). Quel dantesco «legame musaico» è per Caproni persino un modo per nominare la propria poesia, come appare in alcuni versi postumi:

Ahi mia voce, mia voce.
Occlusa, Rinserrata.
Anche se per legame
musaico armonizzata¹.

Il suono del verso ha un legame con il canto: traccia della perdita originaria oralità della poesia, che era in dialogo con la musica. Leopardi nello *Zibaldone*, p. 4347, 21-22 agosto 1828, ha sull'oralità originaria un passaggio molto netto: «la poesia ancora è stata perduta dal popolo per colpa della scrittura»². Il legame con il canto è anche traccia di quella lingua vocalica che è il «parlar materno», primo ascolto linguistico del fanciullo.

Il canto e le vocali: storia di un lungo legame. Nella sua vicenda, c'è l'invenzione stessa del senso. Un esempio: in assenza di una fissazione grafica delle vocali – saranno i Greci a dare alle vocali i segni di perdute lettere fenicie – la lettura ad alta voce della Torah permetteva variazioni sonore soggettive che diventavano variazioni ermeneutiche.

Le vocali, dunque, come anima e respiro della lingua, un al di qua del significato, un principio del dire che non si consegna al senso, che non si consuma nel senso. Su questo si può richiamare ancora un passaggio dello *Zibaldone* (p. 2404, 29 aprile 1822), dove si dice delle vocali come del principio animatore della lingua: «Io son certo che gli antichi orientali, o i primi inventori dell'alfabeto, non s'immaginarono che i suoni vocali fossero così pochi, e tanto minori in numero che le consonanti. Anzi dovettero considerarli come infiniti, vedendo ch'essi animavano, per così dire, tutta la favella, e discorrevano incessantemente per tutto il corpo di essa, come il sangue per le vene degli animali»³. La poesia preserva questa anima della lingua, in qualche modo la custodisce, e per questo accoglie il senso nella casa del suono, lo «armonizza»,

¹ G. CAPRONI, *Ahi mia voce, mia voce*, in *Res amissa*, in CAPRONI 1998, p. 826.

² G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, p. 4347, edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, 3 voll., Garzanti, Milano 1991, II, p. 2451.

³ *Ibid.*, p. 2404, ed. Pacella, II, p. 1305.

quel senso, al punto da non rendere più possibile la sua autonomia. Il *suonosenso* è la vera materia del dire poetico, come da Poe fino a Valéry in più modi è stato ribadito.

Anche per Caproni la lingua della poesia è anzitutto lingua vocalica. Da qui la predilezione per la rima, di cui le vocali sono fondamento sonoro e ritmico. Ecco, in apertura di *Res amissa*, un'allocuzione alla rima (alla moglie Rina è indirizzata la poesia):

Mia rima
Sempre in me battente...
Fonda e dolce...
Quasi
– in me – flautoclarinescente...⁴.

La rima è una danza di vocali, una musica di vocali: l'onda delle risonanze solleva la sua percussività nella regione dell'armonia. La sua cadenza smuove le profondità del sentire, ed è dolce. La vocale è nella rima luce e vento, apertura, ma anche principio della corrispondenza, dell'onda di corrispondenze sonore:

Per lei voglio rime chiare,
usuali: in -are.
Rime magari vietate,
ma aperte: ventilate.
[...]
Rime che non siano labili,
anche se orecchiabili,
Rime non crepuscolari,
ma verdi, elementari⁵.

Nei *Versi livornesi* dedicati alla madre-fidanzata la lingua materna in qualche modo è ridonata dal poeta a colei che quella lingua gli ha trasmesso. Le «rime chiare» corrispondono alle «bianche vocali» dei ragazzi (*Träumerei*):

Sogna le bianche vocali

⁴ G. CAPRONI, *Per l'onomastico di Rina, ribattezzata Rosa*, vv. 7-11, in *Res amissa*, in CAPRONI 1998, p. 759.

⁵ ID., *Per lei*, vv. 1-4 e 13-16, in *Il seme del piangere, ibid.*, p. 201.

dei gridi dei ragazzi, e l'aria
che le dilata...⁶.

Le vocali hanno nella poesia di Caproni colore e forma, ma sono sottratte all'uso simbolico: è come se le *voyelles* di Rimbaud si liberassero della loro scia visionaria e materica per fare esperienza di una elevazione, di quella *élévation* che per Baudelaire permette di intendere dall'alto, da un punto di leggerezza e sospensione della gravità, il linguaggio dei fiori e delle tacite cose, «les langages des fleurs et des choses muettes» (*Élévation* è tra le prime poesie della sezione *Spleen et Idéal*, sezione dove è frequente la meditazione sulla poesia)⁷.

Le vocali per Caproni sono sia principio di svolgimento musicale sia sorgente di immagini: il loro suono si fa risonanza visiva, genera un'onda che insieme è musica e immagine. Ecco i versi di una poesia del 1955, *Albania*, riportata «in appendice» al *Passaggio di Enea*:

Ma io ero da me via,
e di passaggio, a Bari:
piangevo in quell'albania
di gabbiani – di ali⁸.

Il suono vocalico, con il respiro aperto delle a, si unisce all'immagine della terra che è di fronte a Bari, l'Albania, e questo, insieme con le allitterazioni, suggerisce il sostantivo *albania*, e con questo il biancore d'ali: rifrazione visiva di *alba*, irradiazione del significante sul senso, come accade per la parola *albatros* nei noti versi di Baudelaire.

Da una parte, la rima, nella poesia di Caproni, ha presente la tastiera molto vasta della tradizione poetica italiana, dinanzi alla quale essa può anche essere anamorfica, antifrastica, ironica, sghemba, ma non perdendo mai l'effetto di una frugalità carica di risonanze, di una semplicità per dir così armonica. Dall'altra, la rima mette in atto una sorta di arretramento verso la soglia di un'antiorità, verso l'incantamento infantile, verso il baudelaireano «vert paradis des amours infantines»⁹

⁶ ID., *Träumerei*, v. 5, in *Il franco cacciatore*, *ibid.*, p. 487.

⁷ Ch. BAUDELAIRE, *Élévation*, v. 20, in *Les fleurs du mal*, III, in *Œuvres complètes*, I, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1975, p. 10.

⁸ G. CAPRONI, *Albania*, vv. 20-24, in *Il passaggio d'Enea*, in CAPRONI 1998, p. 162.

⁹ Ch. BAUDELAIRE, *Mæsta et errabunda*, vv. 21 e 25, in *Les fleurs du mal*, LXII, in *Œuvres complètes*, I, pp. 63-4.

(a proposito di Baudelaire, una lunga «fantasque escrime»¹⁰, una scherma fantastica, ha intrattenuto a più riprese il poeta con *Les fleurs*, con il suo rimario). Ma sia che il poeta si muova nel dialogo con la tradizione sia che ritrovi una fanciullesca e sorgiva e festosa leggerezza, la rima genera una risonanza che, soprattutto dal *Viaggiatore cerimonioso* fino ai *Versicoli del Controcaponi*, ma anche nei versi postumi di *Res amissa*, partecipa di una fuga del senso, di una certa dissipazione metafisica del senso. Fino a confrontarsi talvolta con la stessa teologia apofatica (o *ateologia*, come la chiama, nei versi di *Meteorologia*, il poeta)¹¹. Ecco i versi di *Anch'io* che concludono *Res amissa*:

Uno dei tanti, anch'io.
Un albero fulminato
dalla fuga di Dio¹².

Qui, la congiunzione rimica di due estremi, il soggetto e l'assoluto, io e Dio, di per sé estrema, è l'arco che contiene una scena di distruzione: l'immagine dell'albero fulminato. Ma quel vuoto è, ancora, parola che risuona, in quello specchiarsi d'azzardo di io e Dio.

Questo risuonare che, pur sporgendosi sul tragico, si fa aria e luce musicale rende diversa la poesia di Caproni dalla «dolorosa rima» (*schmerzliche Reim*) di Paul Celan¹³. Perché mostra il niente, la sua minaccia, il suo abisso inconoscibile, ma da una soglia che è parola musicale, suono armonizzato nella lingua poetica: la rima 'battente' non cancella la visione, ma oppone a questa la vita della parola, di una parola che risuona in sintonia con il battito del cuore. Quella vanificazione della lingua, del suo peso discorsivo e ragionativo, che sempre il canto sfiora o sogna, quella perdita leggera del senso che è allusione a un prima della lingua, a un oltre della lingua, trascorre nella dizione poetica di Caproni, senza tuttavia rendere opaco il *dichten*, l'evidenza del visibile, la presenza della figura, il nitore del ricordo, delle cose nel ricordo. E quando il poeta deve dare l'immagine linguisticamente e figurativamente più dicibile e più prossima dell'alterità invisibile, del

¹⁰ ID., *Le Soleil*, v. 5, in *Les fleurs du mal*, LXXXVII, *ibid.*, p. 83.

¹¹ Cfr. G. CAPRONI, *Meteorologia*, in *Versicoli del controcaproni*, in CAPRONI 1998, p. 714.

¹² ID., *Anch'io*, in *Res amissa*, *ibid.*, p. 918.

¹³ Cfr. P. CELAN, *Nähe der Gräber*, in *Gesammelte Werke*, hrsg. von B. Allemann und S. Reichert, unter Mitwirkung von R. Bücher, Frankfurt a.M. 1983-86, III, p. 20.

vanire del senso, e dell'accamparsi del vuoto, è all'immensa privazione di suono che ricorre:

Angeli
dissolti?...
Incorporei
– afoni – corrieri
di note spente...¹⁴

Vocalità, canto, cadenza: la forma del verso è modulata da queste presenze, e sia i movimenti musicali, dal grave all'adagio, dal largo all'andante, dal moderato all'allegro, sia i puntini di sospensione, sia ancora la dislocazione grafica delle parole sulla pagina, la campitura spaziale dei versi, proiettano sulla scrittura poetica di Caproni i tempi e i modi dello spartito, intendendo il verso soprattutto come *scrittura del suono*.

Ancora una breve divagazione sul *risuonare*, di cui la rima è l'effetto più scoperto. Mi soffermo, tra tanti possibili, solo sui primi versi di un bel testo raccolto in *Res amissa, La festa notturna*:

Oh il silenzio dell'aria e della luna!
Nell'urna aperta e ventilata d'una
sagra sull'erba, che rosso scalpore
di lanterne e di visi [...] ¹⁵.

Il silenzio è dell'aria e della luna: una prossimità già leopardiana («Che fa l'aria infinita?», si chiedeva il *pastore errante* nella sua meditazione interrogativa rivolta appunto alla luna)¹⁶. La parola *aria*, in verità, qui sostituisce *fiori* («silenzio dei fiori») che appariva presso Pananti di Firenze, in *plaquelette*, nel 1987, intitolata con la frase d'avvio del noto frammento di Mallarmé (da *Crise de vers*)¹⁷ *Je dis: une fleur*,

¹⁴ G. CAPRONI, *Invenzioni*, vv. 9-12, in *Res amissa*, in CAPRONI 1998, pp. 830-1 (a p. 830: nell'ed. Zuliani a testo è «afoni – messaggeri»; «afoni – corrieri» è fra le «varianti alternative», *ibid.*, p. 831).

¹⁵ *Ibid.*, p. 869 (*La festa notturna*, in *Res amissa*, vv. 1-4).

¹⁶ G. LEOPARDI, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, v. 88, in ID., *Canti*, edizione critica diretta da F. Gavazzeni, a cura di C. Animosi, F. Gavazzeni, P. Italia, M. M. Lombardi, F. Lucchesini, R. Pestarino, S. Rosini, 2 voll., Firenze 2006, I, p. 427.

¹⁷ Cfr. S. MALLARMÉ, *Crise du vers*, in *Variations sur un sujet*, in ID., *Œuvres com-*

*Io dico: un fiore*¹⁸. Un'intonazione leopardiana, trattandosi di notte lunare, sostituisce il riferimento floreale, peraltro già presente nel titolo della raccolta. *Luna*, subito risonante in *urna*, rima con *d'una*, che si separa per *enjambement* dal suo sostantivo *sagra* (ma quel *d'una*, sotto la luce lunare, può evocare una *duna*, illuminata dalla luna, come «l'una sei tu» della leopardiana canzone *Alla sua donna*¹⁹ può evocare la luna?). Anche in *Divertimento* (in *Il seme del piangere*)²⁰ *luna* rima con *una*, ma per spegnere nel seguito l'incantamento (*una / ferita*). Innumerevoli, fantasiosi, teatrali sono gli scarti e i balzi che le scelte di rima – e di frequenti rime al mezzo – mettono in atto: movimenti di una musica che sempre annoda il giuoco delle sonorità a un dire poetico che pensa con levità, che risuona pensosamente.

L'assenza, la perdita, il dono

C'è nella poesia di Caproni un movimento del pensiero che tende a sospingersi verso le regioni bianche e intransitabili che indichiamo con le parole nulla, vuoto, assenza, ma fermandosi sulla loro soglia, sostando intorno alle loro ombre, o apparenze. Un movimento che mi fa venire in mente un frammento di Jabès, nel *Libro della sovversione non sospetta*: «Non pensiamo la morte, il vuoto, il niente, il Nulla, ma le loro innumerevoli metafore: un modo per dar dei contorni all'impensato»²¹. Ma, come accade con la figurazione di Dio, evocato in quanto assente, cercato in quanto inesistente, nominare quelle regioni del pensiero, e dell'immaginazione, significa per un poeta come Caproni arrestarsi sulla soglia del dicibile e osservare solo un segno che non restituisce quel che manca ma soltanto *indica* la mancanza; un segno simile a quell'impronta che resta in cielo nel sogno leopardiano della *caduta della luna*: («come un barlume, o un'orma, anzi una nic-

plètes, texte établi et annoté par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1945 (1970²), p. 368.

¹⁸ Cfr. CAPRONI 1998, p. 1769 (*Apparato critico*, a cura di L. Zuliani).

¹⁹ Cfr. G. LEOPARDI, *Alla sua donna*, v. 46, in Id., *Canti*, ed. cit., I, p. 341.

²⁰ Cfr. G. CAPRONI, *Divertimento*, vv. 34-35, in *Il seme del piangere*, in CAPRONI 1998, pp. 225-7: 225.

²¹ E. JABÈS, *Le petit livre de la subversion hors de soupçon*, Paris 1982, p. 77; trad. it. di A. Prete, *Il Libro della sovversione non sospetta*, Milano 2005, p. 83.

chia, / ond'ella fosse svelta» dice Alceta, il personaggio che racconta il sogno e «lo spavento notturno»)²².

Non la sparizione, ma la sua traccia, non l'assenza, ma la sua ombra. Questo movimento si accompagna a un'altra disposizione propria del poetare: quello che diciamo nulla è convocato a una festa leggera, fantasiosa, della lingua, diventa trasparenza, suono nella trasparenza, per poi ritrarsi nell'inconoscibile. Ed è per questo che le figure dell'assenza – il vuoto, il nulla, la morte – non sono interrogate angosciosamente, ma disegnate nella lingua, o evocate, per il loro cono d'ombra, per il loro apparire nell'istante in cui si negano alla conoscenza, per il loro rifrangersi in un sentire che è tremore o ferita, attesa o smarrimento. Non c'è, nella poesia dell'assenza di Caproni quell'assedio del nulla che in Mallarmé (si pensi a *Igitur* o al racconto della «notte di Tournon»)²³ diventa principio che solo la lingua, con i suoi silenzi, può esorcizzare. Non c'è neppure lo sguardo di un poeta come Paul Celan che osserva, – in *Die Niemandsrose* – il nulla come sostanza stessa dell'essere, del 'fiorire' che è la vita (*Ein Nichts / waren wir... / blühend*)²⁴: impossibilità della poesia di cancellare il niente, di dare al dolore una forma.

La poesia, per Caproni, si potrebbe dire, è *quel che resta di una sparizione*, è il battito d'ali – musica del verso – che si leva contro la foschia dell'orizzonte. Un *fiore* del male. Come lo è, oltre che per Baudelaire, per Leopardi. E, a proposito di Leopardi, anche per Caproni la poesia può cogliere nel naufragio un «m'è dolce»: è la dolcezza che viene da lontano, la dolcezza che dai provenzali, dalla *lauzeta* di Bernart de Ventadorn, e dagli stilnovisti in poi, è respiro della lingua poetica.

Certo, il poeta si interroga spesso sul vuoto che circonda la nostra conoscenza del mondo, sulla Bestia, che abita la storia, sul tragico, sulla minaccia dell'oscuro, sull'inseguimento di questa negazione dell'umano che ci è intorno ed è dentro di noi stessi. Ma la lingua poetica non attenua la ferita, la ferita che è la vita stessa, può solo nominare questa ferita, e nel nome renderla insieme prossima a sé, e appartenente al mondo stesso.

²² G. LEOPARDI, *Lo spavento notturno*, *Idillio V*, vv. 18-19, in ID., *Canti*, ed. cit., I, p. 545.

²³ Cfr. S. MALLARMÉ, *Œuvres complètes 1945* (1970²), pp. 424-51 (*Igitur, ou la folie d'Elbehnon*), e ID., *Correspondance*, recueillie, classée et annotée par H. Mondor, Paris 1959, pp. 451-2 (lettera a H. Cazalis del 14 novembre 1870).

²⁴ P. CELAN, *Psalm*, in *Die Niemandsrose*, vv. 9-11, in ID., *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Bevilacqua, Milano 1998, p. 378.

Potremmo sostare nei versi che dal *Franco cacciatore* in poi mettono in campo questa ricerca dell'oscuro e allo stesso tempo questo affrontamento tra la parola e la sua negazione, tra il nome e l'assenza che lo insidia e sostiene, ma è anche qui una leggera e sapiente e musicale velatura a venirci incontro nell'ascolto, e a portarci, insieme con il male, il profumo della lingua, sulla cui baudelairiana onda possiamo veder sorgere le linee di un altrove inattingibile e insieme prossimo, e intimo alla lingua stessa. La «solitudine senza Dio»²⁵, la credenza in un Dio che non c'è, la voragine apertasi con la grande assenza, ci lasciano in una terra d'esilio dove il dialogo con le nuvole («les nuages qui passent... là-bas, là-bas...»)²⁶ può svolgersi «in forma di parola»: la poesia è in questo deserto del senso un esile sparente fiore, ma un fiore. Di quella grande assenza che diciamo Dio il poeta mostra il campo aperto di una disseminazione di «brandelli», aerea, volatile, spersa nell'aria. Messa in scena della sparizione, implosione della luce e del fulgore: «brulichio di punti neri»:

In aria tutto un brulichio
di punti neri...

Uccelli?

Lettere stracciate?...
O – forse –
soltanto dispersi brandelli
(gli ultimi) di Dio?...²⁷

Il titolo della poesia (*Alzando gli occhi*) fa pensare al gesto che Vico²⁸ attribuisce ai primissimi uomini «dispersi per gli boschi posti sull'alture dei monti»: «alzarono gli occhi ed avvertirono il cielo», immaginandolo come «un gran corpo animato», il corpo di un dio. Lo sguardo crea la lontananza, e nella lontananza il principio, il potere del principio, il fondamento, il potere del fondamento. Ma per l'«ateologia» di

²⁵ G. CAPRONI, *Inserito*, in *Il franco cacciatore*, in CAPRONI 1998, p. 421.

²⁶ Ch. BAUDELAIRE, *L'étranger*, in *Le Spleen de Paris*, I, in ID., *Œuvres complètes*, I, p. 277.

²⁷ G. CAPRONI, *Alzando gli occhi*, in *Res amissa*, in CAPRONI 1998, p. 773.

²⁸ G.B. VICO, *Principj di Scienza Nuova* [redaz. 1744], sez. I, cap. I, *Della metafisica poetica*, c. verso 377, in ID., *Opere*, a cura di F. Nicolini, Milano-Napoli 1953, p. 504.

Caproni quello sguardo sosta nell'aria, e nell'aria scorge la scia della sparizione, i resti del principio: frammenti che sono «lettere» di un senso che mai si potrà ricomporre.

Anche l'altrove, l'*azzurro* dell'altrove che tante volte i poeti hanno vagheggiato, nella poesia di Caproni è evocato in quanto dissipazione del luogo, e conseguente smarrimento del tempo, con un movimento che fa dell'interrogazione l'apertura di un domandare privo di risposta:

Quando non sarò più in nessun dove
e in nessun quando, dove
sarò, e in che quando?²⁹

E persino dinanzi allo spalancarsi di quell'oltre che ha il nome di infinito la domanda travolge il sogno – consueto per i poeti romantici – di una liberazione dalla prigionia del qui, del possibile, del reale:

Sfondata ogni porta,
abbattute le mura,
è il cosiddetto Infinito
la nostra vera clausura?...³⁰

La perdita, la sparizione, la mancanza abitano anche dentro di noi. Il movimento proprio della poesia per Caproni è trasformare quell'assenza in una presenza che ha la leggerezza musicale della lingua.

Quel che è perduto sta in noi come un *dono* non solo dimenticato, ma sottratto alla possibilità d'essere conosciuto, o identificato, o nominato: una condizione, questa, che è più aspra di quella che i teologi attribuiscono alla «grazia ammissibile»³¹, alla grazia esposta alla perdita. E tuttavia, nel contempo, sentiamo che quel dono, proprio in quanto dono, è un bene, un bene opposto alla Bestia: ritrovarlo non è possibile, perché non ricordiamo né la sua natura né da dove viene, e tuttavia avvertiamo che appartiene a noi, ma in un'appartenenza che è fuori dal tempo presente. Da qui la «spina della nostalgia»:

²⁹ G. CAPRONI, *Tre interrogativi, senza data*, 2, in *Res amissa*, in CAPRONI 1998, p. 808.

³⁰ ID., *Tre interrogativi, senza data*, 3, *ibid.*, p. 809.

³¹ ID., *Il teologo pone*, *ibid.*, p. 838.

Tutti riceviamo un dono.
 Poi, non ricordiamo più
 né da chi né che sia.
 Soltanto, ne conserviamo
 – pungente e senza condono –
 la spina della nostalgia³².

Un desiderio privo del suo oggetto, e tuttavia sorgente di *algos*. Una nostalgia senza *nostos*, senza ritorno. È il tema che trascorre nella raccolta postuma *Res amissa*:

[...]

Rivedo
 esile l'esile faccia
 flautoscomparsa...

Schiude
 – remota – l'albeggiante bocca,
 ma non parla.

(Non può
 – niente può – dar risposta).

...

...

Non spero più di trovarla.

...

L'ho troppo gelosamente
 (irrecuperabilmente) riposta³³.

La parola poetica si distende tra gli spazi vuoti del foglio, lasciando ai puntini di sospensione la rappresentazione dell'oblio, un oblio che ha come degli spiragli, delle feritoie, e lascia intravedere non delle figure ma delle parvenze fluttuanti: la cosa perduta è l'al di qua del dicibile, e del detto, è solo una promessa e un'attesa, priva anche di riconoscibilità, non è una risposta. Simulacro d'aria, ombra di una sparizione la cui persa sinopia la poesia con la sua musica può scorgere e accogliere.

³² ID., *Generalizzando*, *ibid.*, p. 768.

³³ ID., *Res amissa*, vv. 21-26, *ibid.*, pp. 777-9 (alle pp. 778-9).

Viene in mente ancora il Mallarmé della «disparition vibratoire»,³⁴ della parola intesa come tempo e spazio dove sorge un visibile che non è reale, quel visibile e dicibile che è altro dalla cosa, e ha nome poesia. A quell'altro dal reale il giovane Baudelaire aveva dato il segno paradossale di quel che appartiene, *realmente*, a un «*autre monde*»: «La poesia è quel che c'è di più reale: essa è completamente vera soltanto in un *altro mondo*»³⁵.

Il tempo, la presenza

Mario Luzi e Giorgio Caproni sono i due poeti del Novecento italiano che hanno fatto dei loro versi un'incessante meditazione sul tempo, un'interrogazione assidua di una temporalità osservata in tutta la sua raggiera, dal già stato all'attesa, dallo svanire al rammemorare, dal compimento all'*éskaton*. Nella poesia di Luzi questa meditazione sul tempo – da *Avvento notturno* a *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*³⁶ – ha dato rilievo, insieme, al fuggitivo e alla promessa, alla rivelazione interiore del vissuto e a quell'altro tempo non dischiuso, che sta oltre l'orizzonte, di cui la *speranza* è soffio e annuncio. La meditazione di Caproni ha accolto del tempo non la sua ciclicità, non il suo movimento lineare, e neppure l'irreversibile, ma l'addensarsi della scansione – passato, presente, futuro – nel cristallo dell'ora, e dunque nel lampo di un apparire che è presenza. I due poeti amici – mentre scrivo li rivedo insieme, come per tutta una sera di molti anni fa, nel corso di una cena fiorentina, li ascoltavo dialogare e raccontare, uno di fronte all'altro, in modi fraterni, ironici, a tratti funamboleschi, pur nella grande differenza di tonalità e di umore – i due poeti amici muovevano, quanto al grande tema del tempo, dalle riflessioni di Agostino.

Per la poesia di Caproni può valere quella percezione definita da Proust come «*joie extratemporelle*», cioè quello stato di interiore le-

³⁴ MALLARMÉ, *Crise du vers*, p. 368.

³⁵ Ch. BAUDELAIRE, *Puisque réalisme il y a*, in ID., *Œuvres complètes, Juvenilia, Œuvres posthumes, Reliquiæ*, I, texte établi par J. Crépet et L. Conard, libraire-éditeur, Paris 1939, pp. 296-9: «La Poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde».

³⁶ Cfr. M. LUZI, *Avvento notturno*, in *Il giusto della vita*, in ID., *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di S. Verdino, Milano 1998, pp. 43-80; *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, in *Fraasi nella luce nascente*, *ibid.*, pp. 949-1131.

tizia di cui si fa esperienza dinanzi al mostrarsi del passato, di una situazione del passato, come «frammento di tempo allo stato puro» (*Il tempo ritrovato*)³⁷: l'apparire di una situazione, di un'immagine, liberata dalle sue condizioni temporali per dir così cronologiche, fatta trasparente e sospesa tra parvenza e presenza, prossima, anzi intima a sé, pur venendo da lontano. Inoltre, per Caproni lo stesso amore della lingua è amore per un tempo che da irreversibile si fa vivo: assenza che prende nome, movimento, sorriso. Quel che è stato, grazie ai versi, alla musica dei versi, non ritorna solo come ricordo, ma entra in un *nuovo tempo*, che è il tempo della poesia. E questa singolare contemporaneità attrae verso la sua nuova vita anche il tempo non vissuto, e il tempo impossibile: la madre ragazza, per esempio, che diviene la fidanzata del poeta. Questo salire alla presenza di quel che non c'è, questo suo sostare nella lingua, come sospeso, e luminoso, dà insieme un senso di dolcezza e di spaesamento, di appartenenza a quel tempo che non c'è – fatto comunque immagine, colore, suono – e di inattuabile lontananza da esso.

La stessa percezione di intimità ed estraneità, si ha con il *dono* che c'è stato e non conosciamo, possediamo e non ricordiamo, il dono che si può ritrovare mentre lo si perde. La lingua della poesia, con i suoi ritmi, le sue cadenze, le sue volute sonore, è un tempo che dispiegandosi appare come uno specchio in cui l'accadere è come sollevato in una trasparente presenza, e per questo il ritorno può avvenire senza che ci sia stata partenza, e si può partire restando. In questo tempo-specchio il ricordare è davvero rappresentare, cioè *dare presenza, portare alla presenza, vivere della presenza*. In quel tempo anche il non accaduto ha un suo respiro, e per questo si può usare il titolo di *Esperienza* per versi come questi:

Tutti i luoghi che ho visto,
che ho visitato,
ora so – ne son certo:
non ci sono mai stato³⁸.

³⁷ M. PROUST, *Le temps retrouvé*, in *À la Recherche du temps perdu*, édition établie et présentée par P. Clarac et A. Ferré, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1954, pp. 869-79; trad. it. di G. Caproni, *Il tempo ritrovato*, Torino 1973 (prima edizione 1951), pp. 198-210.

³⁸ G. CAPRONI, *Esperienza*, in *Il muro della terra*, in CAPRONI 1998, p. 382.

E il *Ritorno* può dire l'approdo a un passato e a un luogo rimasti intatti com'erano al tempo della non avvenuta partenza:

Sono tornato là
dove non ero mai stato.
Nulla, da come non fu, è mutato.
Sul tavolo (sull'incerato
a quadretti) ammezzato
ho ritrovato il bicchiere
mai riempito. Tutto
ancora è rimasto quale
mai l'avevo lasciato³⁹.

Nella poesia di Caproni tutto quel che appare – le voci dei ragazzi, le strade e le scalinate e le luci di Genova, le stanze e gli scorci su paesaggi, gli oggetti posti su un tavolo – tutto è osservato in una sorta di contemporaneità vivente. Le forme temporali non relative al presente sono solo la velatura leggera che copre il visibile, quel visibile, o evocabile, che sta nella parola come nella sua dimora.

Se l'azzardo temporale dell'ultimo verso del sonetto baudelairiano *À une passante*, «Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!» dischiude il tempo di una conoscenza che è certezza dell'incontro d'amore *nel non accaduto*, e per questo il lampo dello sguardo, l'«éclair» della «fugitive beauté»⁴⁰, può essere custodito nel tempo-spazio dell'interiorità, come esperienza d'amore più forte di un'esperienza reale, l'incontro del poeta di *Versi livornesi* con la madre Annina istituisce un tempo propriamente 'poetico', in cui il corso degli anni, la lontananza, le stagioni della vita, la stessa relazione temporale madre-figlio, sono come ricomposte in un accadere privo di scansioni, in un ordine privo di successioni, di antecedenti, di seguito: qui il proustiano «frammento di tempo allo stato puro» è liberato anche della sensorialità che la «mémoire involontaire» disserra:

Anima mia, fa' in fretta.
Ti presto la bicicletta,
ma corri. E con la gente

³⁹ G. CAPRONI, *Ritorno*, *ibid.*, p. 374.

⁴⁰ Ch. BAUDELAIRE, *À une passante*, vv. 9 e 14, in *Les fleurs du mal*, XCIII, in *Id.*, *Œuvres complètes*, I, pp. 92-3.

(ti prego, sii prudente)
 non ti fermare a parlare
 smettendo di pedalare.
 [...]
 Anche se io, così vecchio,
 non potrò darti mano,
 tu mormorale all'orecchio
 (più lieve del mio sospiro,
 messele un braccio in giro
 alla vita) in un soffio
 ciò ch'io e il mio rimorso,
 pur parlassimo piano,
 non le potremmo mai dire
 senza vederla arrossire⁴¹.

È l'anima messaggera, nella sua levità aerea – la canzone d'amore di memoria stilnovista, e dunque la poesia – che scavalca il tempo, è anzi il *nuovo tempo*. Grazie a questo altro tempo il poeta, con il suo dire, che è un dire del pensiero d'amore, dà al proprio immaginare una presenza che è vita, un accadere che è suono, una voce che è musica.

ANTONIO PRETE

⁴¹ G. CAPRONI, *Ultima preghiera*, vv. 1-6 e 70-79, in *Versi livornesi, in Il seme del piangere*, CAPRONI 1998, pp. 216-8.

Iconizzare il silenzio: toni e ritmi dei sonetti di Giorgio Caproni*

Da un punto di vista espressivo il Caproni più studiato è l'ultimo, dal *Muro della terra* (1975) al *Conte di Kevenhüller* (1986). L'analisi linguistica di questa fase tarda procede di pari passo nei confronti di una lingua che diventa esplicitamente tema e oggetto della poesia, focalizzandosi su un'«approssimazione al silenzio»¹ che, come proverò a mostrare, si compie già nel primo Caproni secondo il preciso ricorso a strategie ritmiche e acustiche, oltre che esclusivamente sintattiche. Ho scelto di restringere il campo dell'analisi ai *Sonetti dell'anniversario* e ai *Lamenti*, quasi tutti composti tra il 1940 e il 1945-47. In questi sonetti il motivo del lutto per la morte della giovane fidanzata, Olga Franzoni, viene restituito alla scrittura incrociandolo con un lutto non più privato, ma sovrapersonale e collettivo, cioè la guerra. Nella poesia la guerra sembrava arrivata a incidere su una situazione di blocco, a confermare un sentimento di lutto e di morte che, a partire dalla scomparsa di Olga, quasi presagiva il fatto storico. La scelta del sonetto non è mai in Caproni frutto di ciò che lui stesso definisce «poetica a priori»²: le ragioni esterne e formali sono conseguenze di un'urgenza della scrittura che copre motivazioni interne e psichiche. Il livornese ricorre a un metro ben accreditato dalla tradizione, ma lo rielabora profondamente dall'interno «con spirito inventivo e non imitativo»³. Definirà il suo sonetto «monoblocco, dissonante, stridente perfino: un tentativo di far musica diatonicamente slargando o comprimendo i classici accordi di

* Il presente intervento nasce dalla rielaborazione di un seminario discusso alla Scuola Normale Superiore nell'ambito del corso di Letteratura italiana contemporanea (a.a. 2018-19) tenuto dalla professoressa Elisa Donzelli. Colgo l'occasione per ringraziarla dell'opportunità e della fiducia accordatami.

¹ L'espressione è tratta da P. ZUBLENA, *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*, Milano 2013, p. 113.

² G. CAPRONI, *Una poetica 'a priori'?*, «Mondo Operaio», 9 luglio 1949 (cit. in R. SCARPA, *Sintassi e respiro nei sonetti di Giorgio Caproni*, Alessandria 2004, p. 67).

³ *Ibid.*

tonica, quarta dominante, con ampio uso, a fine verso, della settima diminuita»⁴. Occorrerà tenere presente questa definizione e sforzarsi di non applicarla soltanto al gioco di una sintassi interrotta in emistichi all'interno del verso, in riprese foniche interne e in sede di rima, come hanno messo bene in luce gli studi di Raffaella Scarpa e di Fabio Magro⁵, ma leggerla anche e soprattutto in relazione al ritmo, alla successione degli accenti, all'intonazione, dando risalto a una componente che Caproni riteneva fondamentale: l'esecuzione. Scriveva:

Se infatti è vero che il linguaggio dell'uomo non si serve soltanto di vocaboli, bensì anche del tono della voce, del gesto, della mimica facciale [...] anche questa proposizione dovrebbe senz'altro essere vera: che un testo poetico sta sulla carta come vi sta scritto un testo musicale, cioè che richiede anch'esso, come la richiede un testo musicale, una esecuzione per diventar del tutto cosa viva⁶.

Diamo uno sguardo a questo primo sonetto, il *II* dei *Sonetti dell'anniversario*. Un dettaglio importantissimo è offerto da una nota di Caproni stesso sulla datazione: «A Genova aprile i primi 3 versi | Poi a Roma, 28/6/42 ore 3»⁷:

Ora tu non sai più con che clamore,	1 ^a -3 ^a -6 ^a -10 ^a
sulla sabbia marina, il suono chiaro	3 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
delle trombe infantili apre al mIO Amore	3 ^a -6 ^a -7 ^a -10 ^a
la morte. Ora nel lutto in cui rovine	2 ^a -3 ^a -6 ^a -10 ^a
giorno per giorno, il tUO Umano dolore	1 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a
non reggi più – tu mi guardi, e declini	2 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a

⁴ G. CAPRONI, *Molti dottori nessun poeta nuovo*, intervista a cura di J. Insana, «La fiera letteraria», 19 gennaio 1975 (cit. in SCARPA, *Sintassi e respiro*, p. 15).

⁵ Il riferimento è a SCARPA, *Sintassi e respiro*, e a F. MAGRO, *Per uno studio della rima in Caproni*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze 2007, pp. 1439-62.

⁶ G. CAPRONI, *Le poesie sono oggetti?*, «Mondo Operaio», 26 marzo 1949 (cit. in SCARPA, *Sintassi e respiro*, p. 38).

⁷ I testi e i passi caproniani citati d'ora in avanti sono tratti da CAPRONI 1998. Per la Roma di Giorgio Caproni, città «infuocata, ignota e senza tregua», resta fondamentale E. DONZELLI, *Giorgio Caproni e gli altri. Temi, percorsi e incontri nella poesia europea del Novecento*, Venezia 2016, p. 54: l'intero secondo capitolo aggiorna e approfondisce quanto già riscontrabile nel catalogo della mostra *Giorgio Caproni: Roma la città del disamore*, a cura di E. Donzelli e B. Frabotta, Roma 2012.

abbandonata in somnesso stupore	4 ^a -7 ^a -10 ^a
il ricordo piÙ Acuto. Altri mattini	3 ^a -6 ^a -7 ^a -10 ^a
sul mare – appena in luce. Ed era egUAIE	2 ^a -4 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
E IncAUto il sUOno che in tube sottili	2 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a
penetrava nel sonno: un suono quale	3 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
il tempo, ancora illeso, a pochi fili	2 ^a -4 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
di speranza legava se il Fanale	3 ^a -6 ^a -10 ^a
già s'abbatteva agli squilli puerili.	1 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a

Sappiamo che il sonetto monoblocco di Caproni abbatte ogni distinzione grafica tra quartine e terzine, creando una struttura molto tesa dove l'*horror vacui* porta a un'esecuzione incalzante, quasi si trattasse di una presa di fiato unica, di un «continuo arrestarsi e un impennarsi della linearità della frase in salienze e gorgi di carattere intonativo»⁸. L'esecuzione veloce è però contraddetta da tutta una serie di congestionamenti imposti dal tema (a partire dalla rievocazione della perdita di Olga) e da fatti di forma. In questo sonetto sono comunque riconoscibili tre movimenti. Nei primi tre versi è uno spunto sonoro («il suono chiaro delle trombe infantili» che si fa «clamore») che consegna Caproni alla rievocazione della morte della fidanzata. C'è un movimento spaziale che riguarda due città, Genova in un primo momento (con la serie fluida dei tre endecasillabi anapestici di 3^a-6^a), e Roma in un secondo momento, con la rievocazione esplicita del tema mediante parole-chiave («morte», «lutto in cui rovine», «umano dolore», «abbandonata») e con un notevole cambio di marcia ritmico: alla serie di anapesti subentra ora una sequenza dattilica, di 4^a-7^a, decisamente più grave e martellante, che aderisce completamente al cambiamento del respiro dopo la riattualizzazione del dolore, quasi ci si costringesse alla rievocazione quotidiana dello stesso. Il senso della morte come fatica ad accettarla e rallentamento è suggerito anche in buona parte da incontri di vocali (segnalati a testo in maiuscolo) particolarmente faticosi alla pronuncia, che danno ancora più senso a un lutto in corso di elaborazione come afasia e difficoltà della parola, come se l'idea di scrittura portasse con sé il pericolo estremo della rinuncia al dire. Il terzo movimento del sonetto riprende lo spunto sonoro iniziale e sposta ancora una volta l'orizzonte del ricordo, dalla rievocazione funesta che ha come sfondo Roma a una Livorno (viene menzionato il «Fana-

⁸ P.V. MENGALDO, *Giorgio Caproni*, in *Id.*, *Poeti italiani del Novecento*, Milano 1978, p. 702.

le» del porto) alla quale il pensiero di certe mattine affida nella spensieratezza dei giochi giovanili un qualche moto di speranza. Questo nuovo cambiamento di tono non rimane senza conseguenze sul piano formale: ritmicamente all'idillio parziale l'orecchio non troppo inconscio di Caproni consegna la lentezza di quegli endecasillabi giambici (v. 9 e v. 12), a rimarcare non tanto gravità ma a seguire la puntualità di un ricordo piacevole che può farsi quasi desiderio di ritorno a un tempo dentro cui non ci si trova più. Sta qui, anche nella successione di ritmi e respiri diversi, il senso della diatonica duplice di slargamento e compressione di cui parlava Caproni, tanto più significativa in quanto consente di associare a ogni città (Genova, Roma, Livorno) un andamento intonativo peculiare.

Veniamo adesso ai sonetti dei *Lamenti*. In Caproni il lamento che insorge dal «petto» testimonia una condizione di privazione di identità alla quale si oppone il forte sforzo dell'io di preservare l'identità stessa con una resistenza della parola e della poesia di cui è già testimonianza la scelta della forma sonetto. Per Caproni è la guerra il trauma che minaccia la cancellazione del senso, l'esaurimento del potere della parola. Si legga il lamento *III*:

IO come sono solo sulla terra	1 ^a -4 ^a -6 ^a -10 ^a
coi mIEI Errori, i miei figli, l'infinito	2 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a
caos dei nomi ormAI vacUI E la guerra	1 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a
penetrata nell'ossa!... Tu chE HAI Udito	3 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
un tempo il mio tranquillo passo nella	2 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
sera degli Archi a Livorno, a che invito	1 ^a -4 ^a -7 ^a -10 ^a
cedi – perché tu o padre mio la terra	1 ^a -4 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
abbandoni appoggiando allo sfinito	3 ^a -6 ^a -10 ^a
mio cuore l'occhio biancO?... AH padre, padre	2 ^a -4 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
quale sabbia coperse quelle strade	1 ^a -3 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a
in cui insieme fidammO! Ove la mano	3 ^a -6 ^a -7 ^a -10 ^a
tua s'allentò, per l'eternO Ora cade	1 ^a -4 ^a -7 ^a -8 ^a -10 ^a
come un sasso tuo figliO – OrA È Un umano	3 ^a -6 ^a -7 ^a -10 ^a
piombo che il petto non sostiene più.	1 ^a -4 ^a -8 ^a -10 ^a

La disgregazione della guerra incide sull'io attraverso l'inibizione della parola: i nomi sono un «infinito caos», quasi interscambiabili, dentro una logica ormai azzerata, e sono «vacui», più che vuoti svuotati dall'interno di ogni pretesa di significare, di aderire alla cosa che la parola fa esistere attraverso l'atto della nominazione. Il poeta e la parola sono accomunati da un identico destino di regressione: entrambi re-

trocedono a una condizione di blocco estremo, l'io cade come un sasso e su un sasso vengono lasciati i nomi, come recita l'*incipit* del lamento *I* («Ahi i nomi per l'eterno abbandonati / sui sassi»). Questa situazione a metà tra asfissia e afasia è sostenuta dalla spinta doppia di una sintassi e di un ritmo che appesantiscono in più modi la pronuncia. Il piano ritmico non agevola una sintassi che nel procedere per scatti emotivi ingorga il discorso affastellando trattini e sezioni parentetiche e interrogative, anzi spinge nella direzione di un'ulteriore compressione. Rispetto ai *Sonetti dell'anniversario* nei *Lamenti* il numero di accenti per verso si alza: i versi passano a una media di quattro-cinque accenti, con un cambiamento tonale marcato, come se il lamento che scoppia dal petto richiedesse lentezza e gravità. Inoltre i profili ritmici di ogni verso sono diversi l'uno dall'altro, non si hanno in genere nei *Lamenti* sequenze di versi isoritmiche, come era frequente nei *Sonetti dell'anniversario*, per cui, ad esempio, procedendo nella lettura ci si abituava all'inerzia ritmica di due, tre, quattro versi di 3^a-6^a compaginati l'uno di seguito all'altro. Tutto ciò crea ora una *variatio* più marcata: nei *Lamenti* non è possibile far abituare il respiro a una misura ricorrente, ad ogni verso Caproni ci costringe a modificare la linea dell'intonazione, in una scansione sincopata, piena di pause e di ripartenze. Gli stessi effetti di fatica dell'elocuzione sortiscono alcuni incontri di vocali, complice nei *Lamenti* l'innalzamento del tasso di interiezioni che, per l'appunto, sono sostanzialmente vocali, elementi che acquistano un valore iconico rispetto a ciò di cui il sonetto parla, nel suo mimare il soffocamento dell'io e della parola-nome.

Tra i *Sonetti dell'anniversario* e i *Lamenti* la componente prosodica svolge due funzioni consequenziali e complementari:

Funzione ICONICA. Il ritmo contrae un debito importante con il significato di ciascun sonetto. Non è una dimensione postuma rispetto al senso, ma nasce con esso, se non proprio per esso, perché sia possibile sentire la lacerazione dell'io empirico anche attraverso un lavoro sottile sulla forma. Nel farsi veicolo del significato aderisce alle diverse inflessioni del tono, mimando tanto la disgregazione interna di un soggetto che si misura con una storia privata (Olga nei *Sonetti dell'anniversario*) e collettiva (la guerra nei *Lamenti*), quanto il collasso di una parola che si avverte come privata delle sue possibilità di comunicazione. In entrambi i casi l'effetto perseguito è quello di un rallentamento e di una fatica della pronuncia, quasi una lallazione.

Funzione RELAZIONALE. Il ritmo compensa il movimento pesante di una sintassi porosa e di una trama sonora saturata da rime e da richiami fonici, opponendovisi o assecondandolo. Notiamo qui di se-

guito come l'effetto del passo anapestico e in generale dei versi rapidi a tre soli accenti sia quello di conferire fluidità a sequenze sintatticamente viscosi. In alcuni casi ciò che per via sintattica e fonica viene compresso, per via ritmica spesso viene sciolto:

[...] Sarà come
 quando, per gioco, cedevi l'amato 1^a-4^a-7^a-10^a
 calore della mano al marmo – come 2^a-6^a-8^a-10^a
 quando il tuo sangue leggero, alitato 1^a-4^a-7^a-10^a
appena dal tuo labbro, sulle chiome 2^a-6^a-10^a
dei pioppi s'esauriva in un rossore 2^a-6^a-10^a
 vago di brezza: e io sentivo la pena 1^a-4^a-7^a-10^a
di quel lungo tuo eccedere in amore 3^a-6^a-10^a
disilluso e lontano, tu la pena 3^a-6^a-8^a-10^a
di non essere sola nel nitore 3^a-6^a-10^a
d'un presagio d'addio – tu già serena. (SA, XII, vv. 4-14) 3^a-6^a-8^a-10

In altri casi a una sintassi interrogativamente tesa si accorda un ritmo che nel cambiare costantemente passo (versi con accenti contigui, versi anapestici di 3^a-6^a, versi dattilici di 4^a-7^a, versi completamente accentati su tutte le sedi pari) amplifica la tensione imponendo alla pronuncia una serie di rallentamenti:

[...] Con eguale
 altezza, un giorno in lacrime d'amore 2^a-4^a-6^a-10^a
 io t'accesi una fede. E ora a che vale 1^a-3^a-6^a-7^a-10^a
 il cuore – come reggerò al clamore 2^a-4^a-8^a-10^a
 d'un perdono completamente eguale 3^a-8^a-10^a
 al crollo della sera?... Ah la tristezza 2^a-6^a-7^a-10^a
 umana! È questo solco di passione 2^a-4^a-6^a-10^a nel sangue, [...]
 (L, VI, vv. 4-11)

La dialettica di slargamento e compressione si trasferisce anche su un piano fonico-musicale, dove c'è sempre una frizione tra elementi armonici ed elementi disarmonici. Anche il suono resta sospeso tra un tessuto rimico e allitterante e un silenzio che è fatica a pronunciare per intero dei grumi di vocali (dentro e tra le parole) a meno di non doverne sacrificare qualcuna nell'esecuzione. Spesso tali incontri e scontri di vocali sono rilevati dalle pause della sintassi⁹. Qualche esempio:

⁹ Per quanto riguarda la riflessione sulle modalità eufoniche o anti-eufoniche di

[...] il velo di sudore
 che soffoca le piazzE, Ove già stanchi allentasti i tuoi passi al disamore
 eternO. E AI nostri pontI, E AgLI AtrII, E AI bIAnchI Archi travolti in un
 cielo incolore (SA, X, vv. 3-7)

[...] sulle chIOme
 dei pIOppi s'esaUriva in un rossore vago di brezzA: E IO sentivo la pena
 di quel lungo tUO Eccedere in amore (SA, XII, vv. 8-11)

QUAnte tenUI figurE Aride e vive,
 o madrE, Al tUO Abbandono al davanzale degli annI – Al tUO Affannarti
 sul dolore radicato nel vento! (L, VI, vv. 1-4)
 Tu chE HAI Udito la tromba del silenzio notturnO, E In te qUEI bUI pro-
 fondi colpI Ostinati [...] (L, IX, vv. 1-5)

Una lettura veloce che segue fedelmente le sinalefi porterebbe a sacrificare alcune di queste vocali, quando invece la loro presenza concentrata in determinate sezioni-chiave costringe all'indugio, a una decelerazione della pronuncia per poter essere completamente restituite dalla voce, «voce» che qui ricorre tematicamente insieme a «silenzio», «nome», «lamento», ma soprattutto «vento». Il presagio funesto consegnato al vento, lo stesso che nei *Lamenti* sarà testimone di molte situazioni traumatiche¹⁰ viene restituito iconicamente da simili grappoli vocalici, vocali che formalmente non sono altro che aria, emissione di fiato, specchio di una voce annullata che già a questa altezza si avvicina al silenzio. E al tempo stesso, però, vogliono significare un disturbo, un'interferenza, come se si trattasse di un altro effetto del rumore e dell'ottundimento della guerra, che sembra mettere un freno all'eufonia dell'orecchio di Caproni. Come si vede, è sempre strettissimo il rapporto tra ciò che il testo dice e i modi in cui lo dice. Caproni si affida a un metro tradizionale come scommessa di una risposta positiva alla crisi, attraverso una materia tanto più tragica perché la catastrofe collettiva torreggia sul retroterra di una lacerazione biografica.

certi incontri di vocali in relazione al ritmo e alla sintassi del verso si vedano i fondamentali contributi di S. DAL BIANCO, *Le vocali di Zanzotto*, «Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature», 1, 1995, pp. 15-37, e Id., *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Lucca 1997, pp. 111-8. Per quanto dedicati al poeta di Pieve di Soligo, essi offrono spunti validi per molta poesia italiana contemporanea.

¹⁰ Cfr. L. SURDICH, *I Lamenti in forma di sonetto*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, Genova 1982, pp. 55-75.

La poesia del livornese dopo il *Passaggio d'Enea* (1956) disegna un percorso plurale e policentrico, ma in lui è sempre esistito il pungolo di un linguaggio insieme esterno ed interno, riflessione sul senso della lingua e insieme materia concreta a partire dalla quale la poesia può esistere. L'ultimo Caproni sa che il linguaggio è uno specchio deformante e inconsistente. E la sua è una lingua che rimane l'immagine del vuoto con cui l'io parla e si rapporta ai tanti se stessi. La conseguenza di tale intensità di pensiero è un silenzio come unico spazio ammesso udibile o visibile. Nei sonetti di Caproni il silenzio percorreva già i versi ma, come ho provato a mostrare seppure sinteticamente, abitava la lingua, era dentro la scrittura e, soprattutto, era udibile. Veniva fuori da una piattatura espressiva che teneva insieme compressione e distensione, era udibile a livello di piccoli intoppi, di vocali che nell'incontrarsi rallentavano la pronuncia, di un ritmo che agevolava oppure ostacolava una sintassi poderosa. Nell'ultimo Caproni, invece, il silenzio è fuori dai versi, fuori dalla lingua o al più attorno ad essa, ed è soprattutto visibile: è nello spazio bianco che avvolge i versi, è nelle parentesi non colmate, nelle reticenze grafiche dei puntini di sospensione, è nelle ellissi, nell'azione reciproca delle rime e di una sintassi nominale che, ovattando il nome e privandolo dei legami logici e fonici, ne mettono ora in risalto l'arbitrarietà e la realtà perduta.

DANIELE IOZZIA

La pista delle ossa. Un motivo nella scrittura di Caproni*

1. *Linguaggio del corpo e linguaggio della mente*

Nell'antologia di poesie di Apollinaire tradotte da Caproni¹ c'è un testo particolarmente famoso, *Andando in cerca di granate* (*En allant chercher des obus*). Inviata dal fronte il 13 maggio 1915, insieme a una lettera, a Lou (la contessa Louise de Coligny-Châtillon) – con cui la relazione è ormai inesorabilmente terminata un paio di mesi prima – è una poesia, per certi aspetti, emblematica, nel suo erotismo a distanza, del modo che si è soliti definire decadente di rappresentare il corpo femminile: a frammenti e quasi sezionato nelle parti che si ritengono – almeno per consuetudine – più eloquenti in prospettiva amorosa o sensuale. Anche Caproni ha talvolta seguito questo tipo di raffigurazione²; ma altre ci paiono le strade da lui più frequentate in quest'ambito. Ne abbiamo già parlato altrove³, e quindi solo pochi cenni. Se la più nota è la rappresentazione a tutto tondo della madre Annina nel *Seme del piangere* con la costruzione di un personaggio e di una storia che ha ben poco da spartire con i moduli della poesia prece-

* L'articolo è già apparso in «Strumenti critici», 37/1, 2022, pp. 39-63. Rispetto alla precedente versione, si è intervenuti qui con piccole modifiche (aggiunte e tagli), aggiornamenti e integrazioni bibliografiche.

¹ G. APOLLINAIRE, *Poesie*, traduzione di G. Caproni, introduzione e note di E. Guarraldo, Milano 1979. Per le poesie di Caproni si cita da CAPRONI 1998; in egual modo, più avanti le citazioni dai racconti e dalle prose critiche saranno accompagnate nel testo dall'indicazione della pagina di provenienza.

² Un esempio: le «natiche», le «reni altere» e «il petto» di Alessandra Vangelo nel *Lamento (o boria) del preticello deriso* in CAPRONI 1998, p. 256; rappresentazione per *disiecta membra*, redenta però dal registro patemico del personaggio.

³ In particolare nella *Prefazione* a G. CAPRONI, *Il «Terzo libro» e altre cose* (1968), Torino 2016, pp. v-x, e in *Caproni oltre il Novecento*, in «*Las secretas galerias del alma*». *Giorgio Caproni, l'itinerario poetico e i poeti spagnoli*, a cura di A. Ferraro, Madrid 2018, pp. 33-48.

dente e contemporanea, l'altra strada percorsa è quella dell'insistenza su particolari fisici non predittivi secondo il gusto o gli atteggiamenti più diffusi. È il caso del «gusto della tua saliva»⁴, dell'«odore umano di giovinette»⁵, dei ricorrenti «sudori» e «afrori» e «acri rossori». Impossibile poi dimenticare l'inserito – domestico per la sua appartenenza all'esperienza comune ed eccezionale per la sua estraneità al canone lirico – della raffigurazione della madre in *L'ascensore* nel momento in cui «le si farà a puntini, / al brivido della ringhiera, / la pelle lungo le braccia»⁶. Nella rappresentazione caproniana del corpo femminile i dati semantici e lessicali più rilevanti appartengono, oltre che ai dominî dell'«odore» e del «calore», a quello del «sangue». Il quale è caratterizzato da una singolare incidenza quantitativa: solo a considerare i testi compresi nel periodo tra *Come un'allegoria* e *Cronistoria*, se ne registrano ben sedici occorrenze; e nel sonetto VII de *I lamenti* è, in modo assai chiaro, legato all'insorgere del desiderio: «Le giovinette [...] aprono inviti / taciturni nel sangue»⁷. Caproni è stato, insomma, nel suo dar conto in versi del vario moto dell'esistere, anche un poeta dell'amore, della sua corporeità e tensione (esplicita nella ricorrente scelta del termine *spinta*)⁸. A fronte di tanto repertorio novecentesco (siderali trasfigurazioni della donna, pesanti ipostasi iperletterarie, im-

⁴ G. CAPRONI, *Triste riva*, v. 9, in *Ballo a Fontanigorda*, in CAPRONI 1998, p. 35.

⁵ ID., *Udine come ritorna*, vv. 11-12, in *Cronistoria*, *ibid.*, p. 70.

⁶ G. CAPRONI, *L'ascensore*, in *Il passaggio d'Enea*, *ibid.*, pp. 168-70 (a p. 169).

⁷ ID., *I lamenti*, VII, vv. 1 e 4-5, *ibid.*, p. 121.

⁸ Ricordiamo, in proposito, la «spinta indicibile» che, segno del desiderio sessuale, accompagna l'io di *Epilogo* di *All alone* all'incontro con la «figura / di donna lunga e magra / nella sua veste discinta» (in CAPRONI 1998, pp. 149-52: 149), ancora nel *Passaggio d'Enea*, i versi «Ma che spinta imparare / cos'è mai una fanciulla» (*Brezze e vele sul mare*, vv. 3-4, *ibid.*, p. 161); o tener conto delle tante ragazze, «così sensitive / di reni» di *Ultima preghiera*, vv. 28-29, in *Il seme del piangere* (CAPRONI 1998, p. 216-8: 217), sino ad arrivare alla netta metafora sessuale di «Ragazze quasi conchiglie» (*Divertimento*, II, v. 66, in CAPRONI 1998, p. 227). L'importanza delle figure femminili in Caproni e la varietà di significati e funzioni da loro assunte nel corso della sua storia poetica sono tratteggiate, con ricchezza di suggestioni e confronti, in D. SANTERO, «Una fanciulla passatami a fianco»: destini della donna in Caproni, «Lettere Italiane», 57/1, 2005, pp. 87-111. Sulla presenza di poesie d'amore e della stessa parola *amore* nelle ultime raccolte caproniane cfr. A. DEI, *L'orma della parola. Su Giorgio Caproni*, Padova 2016, pp. 99-109, dove si mettono in rilievo, nel quadro della connessione dell'amore con il suo contrario, sostanzialmente due possibilità: «o l'esorcizzazione e

magini segnate – a tinte più o meno forti – da marche di perversione, *corps morcelé* o radicali congedi dal corpo), ci ha originalmente offerto, della fisicità femminile, una figura (che è un piccolo miracolo poetico) insieme popolare e gentile, nobile e quotidiana, sensuale e domestica e dall'eleganza povera ma memorabile e netta. Un dato che va indubbiamente all'attivo del suo 'bilancio' poetico.

Ma Caproni non è questo soltanto. Nel corso della sua storia, è diventato infatti sempre più un poeta di ciò che siamo soliti, con una certa faciloneria, opporre al corpo: un poeta, cioè, della *mente*. A rilevarlo bastano due semplicissime considerazioni.

La prima è lessicale: nella stagione ultima del poeta s'infittiscono, nel suo vocabolario, le occorrenze degli astratti in *-zione* e in *-enza*, punti nodali di una ricerca che si spinge nei «luoghi / non giurisdizionali»⁹. Ecco allora, ad esempio, nell'*Opera in versi* curata da Luca Zuliani nel 1998: *ubicazione*, p. 292, *dedizione* p. 317, *rigenerazione* p. 509, *ammonizione* e *apparizione* p. 605, *deduzione* p. 608, *immaginazione* p. 612, *resurrezione* e *interdizione* p. 616, *demolizione* p. 620, *negazione* e *affermazione* p. 693, *diffrazione* p. 695; e, d'altro canto, *inesistenza* pp. 321 e 611, *evanescenza* p. 611, *apparenza* p. 615, *risorgenza* p. 616, *consistenza* p. 626; i famosi neologismi *asparizione* pp. 407, 600, 619, e *disperanza* p. 651, che però, in realtà, è parola antica (av. 1250 è la datazione nel GRADIT) e poi in Monti e in D'Annunzio¹⁰; l'uso della terminologia grammaticale e linguistica (tra le varie occorrenze ricordiamo soltanto due versi da *Personaggi*: «Parti secondarie: / le stesse del Discorso»)¹¹; il lessico e i riferimenti colti su cui tanto si sono soffermati gli interpreti più inclini alle letture di stampo filosofico; e tanto altro che non è il caso di citare perché ben noto e che, per inciso, non va neppure sopravvalutato interagendo sempre con una concretezza

l'alleggerimento del tema nella parodia quasi convenzionale del melodramma, o la sua progressiva riduzione a fiato e a suono» (pp. 108-9).

⁹ ID., *L'ultimo borgo*, vv. 23-24, in *Il franco cacciatore*, in CAPRONI 1998, pp. 436-7 (a p. 437).

¹⁰ Il suo equivalente spagnolo, *desesperanza*, ha avuto una particolare fortuna nella scrittura di Álvaro Mutis che ne fa largo uso già in una conferenza del 1965 divenendo poi una sorta di emblema lessicale della sua opera narrativa e poetica. Tra i neologismi (in realtà piuttosto una neosemia) di Caproni andrebbe annoverato anche *albania* (*Albania*, in *Il passaggio d'Enea*, in CAPRONI 1998, p. 162) che risemantizza il toponimo privandolo del suo riferimento geografico e tramutandolo in un sinonimo di *biancore*.

¹¹ ID., *Personaggi*, in *Il Conte di Kevenhüller*, in CAPRONI 1998, p. 547.

del lessico e con una serie di frantumi del reale che ne mette in sordina il tono colto potenziandone invece quello esistenziale.

La seconda considerazione rimarca il ruolo di snodo decisivo svolto dal *Passaggio d'Enea* nella storia della poesia di Caproni anche per quanto può radunarsi sia sotto l'etichetta di 'linguaggio della mente' che sotto quella di 'linguaggio del corpo' – categorie che non sono però arbitrariamente separabili. E proprio per questo procediamo anche qui in maniera bipartita alla ricerca di intersezioni tra l'una e l'altra. A proposito della seconda – tema e lingua del corpo – la raccolta del 1956, e in particolare, i trentasei componimenti del suo terzo 'libro', è luogo di transito dalla messa in scena della corporeità altrui (quella femminile, che proseguirà poi nel *Seme del piangere*) a quella, sia pur per rapidi cenni, della propria. E qui si annuncia quel processo di riduzione ed esautorazione dei tratti fisici del soggetto che 'parla' nei testi, poi sempre più deciso negli ultimi libri. Il protagonista del *Passaggio*, già sulla soglia della morte («qui, col tuo passo, già attendo la morte» dell'incipitaria *Alba*)¹² e coinvolto in una dimensione d'«esilio»¹³ che lo consegna a «una contraria vita»¹⁴, compare, tra i versi, con gli abiti geometrici e lisi della «mente». Dalla progressiva essiccazione della consistenza biologica e fisica del corpo si passa così, per via di un'astrazione che, senza pagar pedaggio al concettismo, resta sempre sensitiva e sensibile, alla *mente*. Che diventa, da qui in avanti, parola-chiave del vocabolario del poeta e, insieme, inerte porzione di un *soma* precario, del corpo come segno originario della nostra presenza nel mondo. Ecco allora la «mente» come *primum* sensoriale di *Didascalìa*¹⁵ e «l'occhio della mente» come termine ultimo degli eventi e del loro oltraggio in *Versi*¹⁶ e poi – come figurante del corpo dell'io testuale e dei suoi tanti personaggi, controfigure o contraddittori – la mente «scomparsa» nel *Muro della terra*¹⁷, la mente

¹² ID., *Alba*, v. 14, in *Il passaggio d'Enea*, in CAPRONI 1998, p. 111.

¹³ ID., *I lamenti*, IV, v. 6, *ibid.*, p. 118.

¹⁴ *Ibid.*, VII, vv. 8-9, in CAPRONI 1998, p. 121.

¹⁵ ID., *Il passaggio d'Enea*, 1. *Didascalìa*, v. 5, in *Il passaggio d'Enea*, in CAPRONI 1998, p. 153.

¹⁶ *Ibid.*, 2. *Versi*, vv. 10-11, in *Il passaggio d'Enea*, in CAPRONI 1998, pp. 154-6 (a p. 154).

¹⁷ ID., *Espérance*, in *Il muro della terra*, in CAPRONI 1998, pp. 380-1 (a p. 380). Su *Il muro della terra*, si veda ora l'edizione commentata di Adele Dei: G. CAPRONI, *Il muro della terra*, introduzione e commento di A. Dei, Milano 2022.

«bianca» nel *Franco cacciatore*¹⁸, la mente «accecata» e «incenerita» nel *Conte di Kevenhüller*¹⁹, sino a divenire protagonista assoluta di un testo di *Res amissa, Invenzioni*: «Lontana / – sempre più lontana – / da sé, la mente»²⁰.

Prima di passare a quanto, della scrittura caproniana, qui più ci sta a cuore – un nodo tematico-linguistico forse decisivo nelle configurazioni semantiche dei due dominî finora illustrati funzionando nell'immaginario dell'autore da giuntura tra il sensibile e il riflessivo – va però ricordato, per non ridurre a una sola dimensione la pluralità di questa poesia, che la trafila dei segni 'mentali' dell'io non cancella del tutto le figure che, a vario titolo, abbiamo visto attribuite, per lo più, al corpo altrui: o per epifaniche apparizioni o in comparse rovesciate di senso o del tutto negate, esse continuano a vivere e a farsi sentire. Così la poesia, *Odor vestimentorum*, che chiude il *Congedo*, ripresenta una «calorosa ragazza» dagli «acri rossori» definiti e valorizzati – se si pensa ai tratti negativi attribuiti in seguito alla «storia»²¹ – nei seguenti termini: «son la veemente baldanza / del sangue. L'antistoria»²². E il «sangue» vale ancora, ormai nella prospettiva della vecchiaia, da termine di un'antitesi che, sulla continuità coloristica, l'oppone al «gelo»: «Di tutte le braci vive / del sangue, poche bacche / rosse nel gelo»²³. Mentre, d'altra parte, «spinta» – prima segno lessicale del desiderio – appare ora adibita, ribadendone l'assenza, alla figurazione del luogo in cui «finir la partita»: «Là dove la vita stagna / (o sembra) senza / spinta di tempo. Il tempo / senza spinta di vita»²⁴. Ma l'episodio forse più

¹⁸ ID., *Poesia per l'Adele*, in *Il franco cacciatore*, in CAPRONI 1998, p. 478.

¹⁹ ID., *Oh cari*, in *Il Conte di Kevenhüller*, in CAPRONI 1998, pp. 601-2 (a p. 602) e *Il vecchio zingaro*, II, v. 3, *ibid.*, pp. 668-9 (a p. 669).

²⁰ ID., *Invenzioni*, vv. 5-7, in *Res amissa*, in CAPRONI 1998, pp. 830-1 (a p. 830). Per altre attestazioni di «mente» cfr. CAPRONI 1998, pp. 185 (due volte), 224, 247, 296, 606, 610, 616, 617, 627, 666, 686, 694.

²¹ Cfr. «Non / lo sopporto più il rumore / della storia...» (ID., *Albàro*, vv. 7-9, in *Il franco cacciatore*, in CAPRONI 1998, p. 467), «Fa freddo nella storia. / Voglio andarmene» (ID., *Proposito*, vv. 7-9, *ibid.*, p. 515), «La Storia è testimonianza morta. / E vale quanto una fantasia» (ID., *Corollario*, in *Il Conte di Kevenhüller*, in CAPRONI 1998, p. 562).

²² ID., *Odor vestimentorum*, vv. 7-8, in *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, in CAPRONI 1998, p. 270.

²³ ID., *Catene*, vv. 9-11, in *Il Conte di Kevenhüller*, in CAPRONI 1998, p. 633.

²⁴ ID., *Ottone*, vv. 18-22, in *Il muro della terra*, in CAPRONI 1998, p. 378.

significativo della riemersione a distanza di segni corporei di marca femminile è in questa sequenza, parentetica e forse onirica, di *Intarsio*, in cui s'accampa improvvisa, e con quella vividezza che i ricordi della gioventù hanno solo nella memoria del vecchio, una figura lontana dell'amore e del desiderio: «(O Germana, / che in maglione giallo, colmo, del suo caldo, per prima / m'insegnò il tormento / d'una bocca collosa...)»²⁵. C'è quindi nell'intera opera di Caproni un'interazione di forze, un incrociarsi di tensioni, in cui dati a prima vista in contrasto tra loro si scambiano i ruoli o si alternano i toni.

2. Una parola e un motivo in Caproni

Tenendo conto delle tensioni contrastanti attive nella scrittura caproniana, ci dedichiamo ora a un dato tematico e linguistico, a un vero e proprio 'motivo'²⁶, che ci pare particolarmente importante. Ogni lettore di Caproni ha ben presente l'incipit del terzo dei *Lamenti*: «Io come sono solo sulla terra / coi miei errori, i miei figli, l'infinito / caos dei nomi ormai vacui e la guerra / penetrata nell'ossa!...»²⁷. Si è sempre, e giustamente, preso spunto dal terzo e quarto verso per rimarcare l'importanza che ebbe in Caproni uomo e poeta l'esperienza della guerra. Meno, però, al modo in cui è qui espresso il trauma subito, ovvero la forma participiale che veicola quest'ultimo (*penetrata*)

²⁵ Id., *Intarsio*, vv. 13-17, in *Il Conte di Kevenhüller*, in CAPRONI 1998, p. 613.

²⁶ Il termine 'motivo' ha uno statuto semantico sfuggente. Al di là di complesse questioni narratologiche qui fuori causa, lo usiamo nella sua accezione più semplice: minima unità di significato (e può essere, come nel nostro caso, anche una singola parola) che rientra nella strutturazione di unità più articolate come i 'temi'; elemento che insiste su punti-chiave del testo (inteso sia come realtà singola che come somma di testi dello stesso autore); elemento, al pari di quanto avviene in musica, caratterizzato da una decisa ricorsività. In questa prospettiva, il rapporto fra 'tema' e 'motivo' risponde ai principi del rapporto di complesso a semplice, di organismo a cellula, di articolato a unitario. E, come si vedrà di seguito, *ossa* rientra – come componente decisiva – nella costruzione di temi come quelli della guerra, dell'esilio dalla vita e di altri che sono centrali nell'opera di Caproni mostrando una significativa ricorrenza in tutta la sua produzione sia in versi che in prosa. In questa essenziale definizione di 'motivo' non facciamo altro che sintetizzare le pagine sulla coppia tema/motivo di C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino 1985, pp. 331-59.

²⁷ *I lamenti*, III, vv. 1-4, in *Il passaggio d'Enea*, in CAPRONI 1998, p. 117.

e l'ente che patisce la violenza (le ossa). Forse – ma il dubbio è più che legittimo in questi casi – l'espressione è il rovescio di una frase delle *Confessioni*, laddove S. Agostino (un autore, come noto, assai caro al poeta²⁸) scrive, rivolto al Signore, «perfundantur ossa mea dilectione tua»²⁹. Al di là del possibile contatto intertestuale, si può con un maggior margine di certezza e seguendo una specie di 'pista delle ossa' nei territori dell'opera caproniana, isolare e mettere in rilievo i seguenti tre punti, che, a titolo diverso, hanno tutti a che vedere con il motivo appena segnalato.

1) Il lessema *ossa* (e simili) interviene nella poesia di Caproni in situazioni tematiche che tutta la critica ha individuato come capitali nella sua scrittura:

- la guerra, appunto, come è in *Lamenti, III* e poi nel testo *In bocca* («Un silenzio ossuto») ³⁰ appartenente alla sezione, bellica al massimo grado, *Acciaio* nel *Muro della terra*;

- la centrale mitografia di Enea e il connesso motivo dell'esilio (in Caproni, dall'intera esistenza): nella sezione *Il passaggio d'Enea* della raccolta omonima abbiamo, in *Versi*, «entri nei lievi stritolii / lucidi

²⁸ Si rimanda a G.L. BECCARIA, *Le forme della lontananza. Poesia del Novecento, romanzo, fiaba, canto: le strutture "forti" della letteratura colta e popolare*, Milano 1989, pp. 24-5 per la messa in rilievo della connessione tra *L'ascensore* e il colloquio, nel libro IX delle *Confessioni*, tra Agostino e la madre sulla terrazza di fronte al mare di Ostia. E cfr. anche L. ZULIANI, *Apparato critico* a CAPRONI 1998, p. 1559 e D. SANTERO in G. CAPRONI-C. BETOCCHI, *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-1986*, a cura di D. Santero, prefazione di G. Ficara, Lucca 2007, p. 53, n. 70.

²⁹ AGOSTINO, *Confessioni*, VIII 1, 1, tradotto, nell'edizione delle *Confessioni* pos seduta, letta e postillata da Caproni, con «siano inondate le mie ossa dall'amor tuo» (mentre altre traduzioni più recenti rendono *perfundantur* con *si compenetrino*). L'edizione delle *Confessioni* tante volte meditata dal poeta è S. AURELIO AGOSTINO, *Le Confessioni*, tradotte da O. Tescari, quarta edizione corretta, Torino 1941. Il riscontro con questa edizione, come quelli con i passi – segnalati via via – dalle Sacre Scritture, sono stati resi possibili dalla grande cortesia e generosità di Silvana e Attilio Mauro Caproni, a cui va un'affettuosa, e ormai lunga nel tempo, gratitudine.

³⁰ G. CAPRONI, *In bocca*, v. 8, in *Il muro della terra* (sez. *Acciaio*, pp. 303-13), in CAPRONI 1998, p. 309. Sull'espressione *silenzio ossuto* si legga quanto scrive A. Dei: «L'espressione "silenzio ossuto", attraverso una sorta di slittamento percettivo, dà corpo al silenzio, caricandolo di un senso di durezza, di scarnificazione», in G. CAPRONI, *Il muro della terra*, ed. Dei, p. 81.

del ghiaino che gremisce le giunture dell'ossa»³¹, e «il piede ossuto» di Enea stesso³², mentre, in *Didascalìa*, incontriamo, in veste metaforica, «scheletri di luci rare»³³ e, in *Epilogo*, «sentendo già al sole, rotte, / le mie costole, bianche»³⁴;

- la riflessione teologica: nel secondo dei *Due appunti* (*Maggio*, 1) posti in coda al *Seme del piangere*, si legge: «Aveva la stola rossa: / parlava della gioia. / Sentivo dentro l'ossa / scuotersi la mia noia. // Sentivo folle un nome / colmare la navata: / parlava di resurrezione / e di speranza, squillata»³⁵;

- Genova. Ne *Il gibbone* del *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, per indicare Genova – il luogo perduto – in contrapposizione a quello, Roma, dove si trova a vivere, Caproni scrive: «Nell'ossa ho un'altra città / che mi strugge. È là. / L'ho perduta [...]»³⁶;

- la Val Trebbia. Qui il poeta arriva, sulla base di *ossa*, a inventare un toponimo. Il riferimento è al testo, nel *Muro della terra*, intitolato *Oss'Arsgian*³⁷. Nelle precedenti stesure della poesia il paese era esplicitamente indicato con il suo nome, Rovegno, poi dissimulato in *R.* e infine chiamato con il termine che è diventato il suo titolo. Ed è stato composto combinando *ossa* con una sorta di trascrizione fonetica del francese *argent*³⁸. Inoltre, ai versi 8 e 9, viene definito così: «È terra di gente nera / nell'ossa – gente da malta / e da mattoni».

Sono altre, e non poche, le occorrenze di *ossa* nei versi di Caproni³⁹;

³¹ G. CAPRONI, *Il passaggio d'Enea*, 2. *Versi*, II, vv. 5-7, in *Il passaggio d'Enea*, in CAPRONI 1998, pp. 154-6 (a p. 154).

³² *Ibid.*, IV, v. 3, in CAPRONI 1998, p. 155.

³³ *Ibid.*, 1. *Didascalìa*, v. 12, in CAPRONI 1998, p. 153.

³⁴ *Ibid.*, 3. *Epilogo*, vv. 21-22, in CAPRONI 1998, p. 157. Una raccolta dei vari testi, in versi e in prosa, dedicati da Caproni alla figura di Enea, è ora disponibile nel volume G. CAPRONI, *Il mio Enea*, a cura di F. Giannotti, prefazione di A. Fo, postfazione di M. Bettini, Milano 2020.

³⁵ G. CAPRONI, *Due appunti*, 2, *Maggio*, 1, vv. 1-8, in CAPRONI 1998, p. 229.

³⁶ *Id.*, *Il gibbone*, vv. 10-12, in CAPRONI 1998, p. 264.

³⁷ Cfr. *Id.*, *Oss'Arsgian*, in *Il muro della terra*, in CAPRONI 1998, p. 377. Ma già ne *Il «Terzo libro» e altre cose* del 1968, p. 80.

³⁸ Queste notizie provengono dall'*Apparato critico* a cura di L. Zuliani all'*Opera in versi*, pp. 1567-759.

³⁹ Ad esempio, all'altezza di *Cronistoria*, i versi «Hai lasciato di te solo il dolore / chiuso nell'ossa dei giorni cui manchi», in CAPRONI 1998, p. 100. Assume poi un valore emblematico che, tra le carte del poeta dopo la sua morte, sia stato trovato un testo

ma quelle appena ricordate ci paiono le più significative e suggeriscono una domanda: presenza del termine, incidenza quantitativa e suo profilo ora realistico-denotativo ora connotativo con adibizione a scelte figurali, avranno il medesimo peso anche nella sua scrittura in prosa? Un interrogativo che spinge a passare al secondo punto del nostro discorso.

2) Attraverso la lettura e lo spoglio di due zone soltanto – critica e narrativa – del vasto continente di racconti, interventi, recensioni, saggi (i vari risultati dell’instancabile attività in prosa di Caproni), proviamo a seguire anche qui la ‘pista delle ossa’. Prendiamo dapprima in considerazione i *Racconti scritti per forza*⁴⁰. Dove pare confermata la ricorrenza, con cadenza quasi sistematica, del termine. L’espressione *penetrare nell’ossa*, con l’io quale figura passiva della violenza esterna, è declinata in varie maniere. In *Bandiera bianca* s’incontra «il freddo penetrava doloroso nelle mie ossa come un ago»⁴¹, mentre ne *Il biglietto* l’immagine è sigillo conclusivo del testo: «un accoramento che penetrò nelle viscere e nelle ossa del fattorino»⁴². Varianti di *penetrare* possono essere *ferire* (nel *Gelo della mattina*: «altre lacrime che Olga aveva versate per me mi ferirono nel ricordo fino al midollo delle ossa»⁴³; e, nella stessa pagina, «era [...] dentro di me, nelle mie ossa,

come questo «Lasciate senza nome, senza / data, la pietra bianca / che un giorno mi coprirà. / Col sole, prenderà / (forse) il colore / delle mie ossa – sarà, / nella sua cornice nera, / la mia faccia vera», *ibid.*, p. 970 (per notizie sul testo cfr. l’*Apparato critico* a cura di L. Zuliani, *ibid.*, p. 1979). E, per soprammercato, non si può neppure escludere che la fascinazione per una parola e un materiale come l’*ossidiana* (ad esempio nella prosa *Inserto*, nel *Franco cacciatore*, *ibid.*, p. 421, e anche in *Res amissa*, *ibid.*, p. 830), che pure etimologicamente nulla ha a che vedere con *ossa*, nasca per parentela fonetica e associazione simbolica con il termine in questione.

⁴⁰ G. CAPRONI, *Racconti scritti per forza*, a cura di A. Dei con la collaborazione di M. Baldini, Milano 2008. E cfr. M. BALDINI, *Giorgio Caproni narratore*, Roma 2009. Su aspetti figurali, complessità topologica della sintassi e strutture portanti delle storie caproniane si rimanda a P. BENZONI, *I racconti di Giorgio Caproni. Note su lingua, stile e forme della narrazione*, «Stilistica e metrica italiana», 16, 2016, pp. 373-402, utile anche per le principali informazioni bibliografiche, a partire dal saggio inaugurale di L. SURDICH, *I racconti di Caproni*, «Studi di filologia e letteratura», 5, 1980, pp. 563-629.

⁴¹ G. CAPRONI, *Bandiera bianca*, in *Racconti scritti per forza*, pp. 165-72 (a p. 169).

⁴² ID., *Il biglietto*, *ibid.*, pp. 209-14 (a p. 214).

⁴³ ID., *Il gelo della mattina*, *ibid.*, pp. 68-83 (a p. 78; da qui anche la citazione seguente).

tanto egoismo e tanta paura della guerra»), o *sentire* (in *Sangue in Val Trebbia*: «un improvviso acuto dolore lo sentirono in tutte le ossa»⁴⁴; in *Bandiera bianca*: «sentii un sottile tremore sempre più acuto nelle mie ossa»⁴⁵ o *colpire* (ne *Il labirinto*: «Che altro potrei dire ch'ero colpito fin nell'ossa da quel viso?»)⁴⁶. E inoltre le ossa possono farsi, in *Delitto d'amore*, «vuote»: «io rimasi con le ossa stranamente vuote a guardare Martina»⁴⁷. In questo repertorio risalta, tralasciando le locuzioni consuete nella lingua d'uso, la preferenza (che bisognerà comunque verificare altrove) per un tipo di osso che pare indicare, considerato il luogo della sua collocazione anatomica, una sorta di sinolo tra il fisico e il mentale: «l'osso della nostra fronte»⁴⁸, «la pelle che si tendeva lucida sull'osso frontale»⁴⁹. «E certamente avrebbe finito col dare sfogo alle sue impellenti lacrime di disperazione se, a toglierlo dall'angoscia, un acutissimo suono di tromba non avesse a un tratto trapassato l'osso della sua fronte – non l'avesse a un tratto avvolto in un'ebetudine totale cui a poco a poco un calore nuovo seguì, e anche una luce nuova [...]»⁵⁰. L'ultimo brano indica come le ossa adempiano, in questi testi, a più funzioni: una specie, molto banalizzando la definizione aristotelica⁵¹, di *sensorio*, forma primaria di coscienza in cui confluiscono le varie attività sensitive, psichiche e affettive; il quale se – come avviene nella stragrande maggioranza dei casi – registra impressioni dolorose

⁴⁴ ID., *Sangue in Val Trebbia*, *ibid.*, pp. 114-20 (a p. 118).

⁴⁵ ID., *Bandiera bianca*, pp. 165-72 (a p. 168). E *tremore* con *ossa* è anche in *Una paura misera* (pp. 245-9): «con tutti quei tremori nelle ossa aprivo la porta» (p. 246).

⁴⁶ ID., *Il labirinto*, *ibid.*, pp. 138-64 (a p. 152).

⁴⁷ ID., *Delitto d'amore*, *ibid.*, pp. 250-4 (a p. 252).

⁴⁸ ID., *Il labirinto*, *ibid.*, p. 153.

⁴⁹ ID., *Delitto d'amore*, *ibid.*, p. 251.

⁵⁰ ID., *A causa dei motori*, *ibid.*, pp. 90-3 (a p. 92).

⁵¹ Il riferimento è al II libro del *De Anima*, laddove Aristotele discute del «*sensorio* primo (*aistheterion proton*)» e, nel quadro di quella che è stata definita la sua fisiologia della percezione, dell'alterazione che avviene nel soggetto percipiente (ARISTOTELE, *L'anima*, a cura di G. Movia, Milano, 2001, pp. 181-3). Ma è soprattutto il passo del *De Somno* in cui si attribuisce la facoltà grazie a cui si 'percepisce di percepire' al «*sensorio* principale (*kyrion aistheterion*)» come centro di convergenza dei vari sensi, che è forse congruente alla lettura dei testi di Caproni: in essi tale funzione di 'sensorio principale' pare delegata e svolta proprio dalle ossa. Il *De Somno* è in ARISTOTELE, *L'anima e il corpo: Parva naturalia*, a cura di A.L. Carbone, Milano 2002 (il brano in questione alle pp. 157-9).

e stranianti, può però anche costituire il punto d'eco o di riflesso per altre di segno contrario. Così, alla fine del III capitolo di *La dimissione*, il sintagma *penetrato nell'ossa* si lega a un termine, *spinta*, già registrato nel vocabolario poetico dell'autore con un valore pulsionale inscritto sotto il segno della vitalità: «E di ghiaccio mi parvero anche le coperte [...], d'un gelo che trapassata la carne m'era penetrato nell'ossa provocando una benefica reazione, la spinta a muovermi oltre quell'assedio del clima e delle persone del tutto nuove in cui [...] m'ero quel giorno trovato»⁵². Ed, egualmente, ne *Il bagno di luce*: «sentendo filtrare la quiete nelle sue ossa bevve a piccoli sorsi quel caffè bollente e ristoratore»⁵³, mentre in *Una paura misera* – ancora nella posizione eminente istituita dalla parte finale del racconto – sono sensazioni ibride e antitetiche a coinvolgere questo particolare asse o comparto corporeo, vera e intima antenna percettiva di sé e del mondo: «con le ossa fatte pesanti e nello stesso tempo straordinariamente leggere dopo quel forsennato abbraccio, muovendomi solo verso il ponte fu alla spalletta di questo che mi fermai»⁵⁴. Da questa ricchezza di senso gemmano poi i vari usi figurali del termine, che possono toccare tanto la raffigurazione del paesaggio («il greto del torrente, gremito di ciottoli asciutti e bianchi come ossa prosciugate» e «le ossa calcinate del greto» in *Invisibili rovine*)⁵⁵ quanto la resa dell'interiorità («il peso [...] delle sue ossa insabbiate di sonno e di stanchezza» ne *Il bagno di luce*)⁵⁶ sino ad arrivare, nel punto di contatto tra il sé e il corpo femminile, a un quadro sensuale la cui singolarità pare legittimata solo dall'ossessività del motivo nell'immaginario dello scrittore: «Le sbottonai, quando mi fu aderente, l'accollatura della veste che scopri le mammelle dure e fredde, coi noccioli dei capezzoli che parevano d'osso» (in *Delitto d'amore*)⁵⁷. Sulla spinta di queste realizzazioni analogiche (metafore o similitudini) si potrebbe pensare che la pervasività del termine pertenen-

⁵² ID., *La dimissione*, III, *ibid.*, pp. 23-67 (il cap. III alle pp. 35-9; la citazione a p. 39).

⁵³ ID., *Il bagno di luce*, *ibid.*, pp. 295-8 (a p. 298).

⁵⁴ ID., *Una paura misera*, *ibid.*, p. 249.

⁵⁵ ID., *Invisibili rovine*, *ibid.*, pp. 175-7 (alle pp. 175-6).

⁵⁶ ID., *Il bagno di luce*, *ibid.*, p. 296.

⁵⁷ ID., *Delitto d'amore*, *ibid.*, p. 253. Ci permettiamo qui di intervenire su quello che ci è apparso un evidente refuso («Le sbottona» in inizio di frase che compromette coerenza e leggibilità del passo, viene da noi corretto in «Le sbottonai»). Un intervento confermato dalla presenza di «Le sbottonai» nella versione del racconto apparsa su «La repubblica d'Italia» del 10 febbraio 1949 (a cui si attengono le curatrici dei *Racconti*

ga in esclusiva al versante creativo della scrittura. Per verificare o smentire questa ipotesi è allora necessario uno spoglio delle prose critiche⁵⁸. Qui nella terza puntata di una delle prove più memorabili di Caproni critico, *La corrente ligustica della nostra poesia: Boine, Sbarbaro, Montale*⁵⁹, forse anche per suggestione di un truciolo sbarbariano («Sulla vertebra nuda della strada, sui monti calvi e calcinati luglio si accanisce. Scarnito all'osso, il paese s'apre secca fauce sul mare»)⁶⁰, s'incontra, nel quadro di una prosa sintatticamente complessa e volutamente sghemba⁶¹, questo brano: «[...] una gola irta di slogate architetture e di folli prospettive stradali, stratificate l'una sull'altra, nel cui ampio seno hanno trovato asilo, fra gli spellati contrafforti d'un preappennino che mostra l'ossa sotto il magro grigioverde dell'erba tutte le urbane laidezze: le ossificate trine cemeteriali di Staglieno, i gasometri, i depositi tranviari, i canili [...]»⁶²; e quindi, nel giro di poche parole e in percussiva cadenza, *ossa* e *ossificate* in pieno sprezzo degli italici precetti della *variatio*. In una recensione alle *Nuove poesie (1941-49)* di Alfonso Gatto⁶³, per esprimere un profondo dispiacere sono le *ossa* ad essere chiamate in causa: «In un paese più *umano* dell'Italia (mi duole fin nell'ossa il dirlo) una poesia come questa di Gatto sarebbe una po-

scritti per forza). Ringrazio l'amico Andrea Aveto per il prezioso aiuto che mi ha fornito nel reperimento del testo del '49.

⁵⁸ ID., *Prose critiche*, 2 voll., a cura di R. Scarpa, prefazione di G.L. Beccaria, Torino, 2012. Un utile percorso di stampo critico-letterario tra gli argomenti e gli autori a cui si è maggiormente dedicato il poeta-critico è in F. MILIUCI, *Nella scatola nera. Giorgio Caproni critico e giornalista*, Sesto San Giovanni 2019.

⁵⁹ Il saggio, come gli altri tre della serie sulla 'corrente ligustica', apparve su «La Fiera Letteraria» (quello a cui facciamo qui riferimento sul fascicolo del 18 novembre 1956). Tutti e quattro verranno poi ripresi e ampliati in nuove versioni per il «Corriere Mercantile» nel 1959.

⁶⁰ Inizia con *Quest'anno le agavi del litorale han messo il fiore...* ed è nell'edizione di *Trucioli* del 1948 (ma già in *Liquidazione* del 1928). Si può leggere ora in C. SBARBARO, *Poesie e prose*, a cura di G. Costa, con un saggio introduttivo di E. Testa, Milano 2021, pp. 431-2 (a p. 431).

⁶¹ Un abbozzo di analisi linguistica e sintattica del brano è stato tentato da chi scrive nel *Prefácio* a G. CAPRONI, *A porta morgana. Ensaios sobre poesia e tradução*, a cura di P. Peterle, São Paulo 2017, pp. 1-16 (in part. pp. 14-6).

⁶² ID., *La corrente ligustica della nostra poesia*, in *Prose critiche: 1934-1957*, I, p. 657.

⁶³ Su «Il Lavoro nuovo», 12 aprile 1950 (il corsivo è dell'autore); poi in *Prose critiche: 1934-1957*, I, p. 413.

esia popolare, voglio dire una poesia che leggerebbe anche il popolo». Parlando di *Storia a pezzi* di Marcello Landi⁶⁴, rievoca – nell’ambientazione livornese del Voltone – un incontro avvenuto in «una ventosa giornata che faceva bianche come ossa spolpate le panchine di marmo, e neri come bitume i becolini e i navicelli nei Fossi». Seguito poi da una serie di recensioni tra il ’49 e il ’59, in cui nei versi citati dei poeti presi in esame tornano in un modo o nell’altro – un vero tic linguistico – il termine *ossa* e altri della stessa famiglia lessicale⁶⁵, spicca, in questo campo, uno degli articoli, a parere nostro, più belli mai scritti da Caproni, *Genova città di gesso*, apparso su «L’Italia socialista» il 22 luglio 1948. Alle considerazioni sul fatto che, per Genova, ormai «la guerra appartiene davvero a una sorpassata età», segue una precisazione: «Il

⁶⁴ Il testo, col titolo *Due doni di poesia*, uscì su «La Fiera Letteraria» del 19 maggio 1957; poi in *Prose critiche: 1934-1957*, I, p. 815.

⁶⁵ Non si può attribuire a queste recensioni un peso eccessivo. Esse però dimostrano una particolare attenzione al motivo al centro della nostra ricerca. Alcuni casi: nella recensione a *Portonaccio* di E.F. Accrocca i versi «Fa siepe nel cuore memoria d’ossa colpito / senza pietà, senza misura [...]», p. 379 («Mondo operaio», 20 agosto 1949); in quella al volume *Poesia dei popoli primitivi: lirica religiosa, magica e profana*, a cura di E.V. Sydow e pubblicata da Guanda su suggerimento di Roberto Bazlen, i versi da un canto religioso dei pigmei: «[...] I vecchi se ne sono andati. / Hanno le ossa lontano / Le loro anime vagano. / Dove?», p. 469 («Il Lavoro nuovo», 2 febbraio 1952); in quella alla seconda edizione de *La capanna indiana* di Bertolucci il distico «Il dolore dei giorni che verranno / Già pesa sulla tua ossatura fragile», p. 676 («La Fiera Letteraria», 9 dicembre 1956); nell’intensa nota alle raccolte di poesie del padre cappuccino genovese Gherardo del Colle (che inizia con «La Val Polcevera: la Val Bisagno: le zone infernali d’una nostra perduta infanzia», p. 787) riporta questa sequenza «Per la vostra Bálal, sì, porteremo / laterizi e catrame / sudore sangue e ossame / ed altro ancora s’altro ci vorrà», p. 789 («La Fiera Letteraria», 7 aprile 1957); nel pezzo dedicato alle *Poesie* di Guglielmo Petroni, e pervaso dal ricordo dei «tremendi anni tedeschi», p. 1209, trovano spazio i versi (in cui non poté non riconoscersi Caproni) «Che cosa mai sarà di me: / son stanche le grandi ossa / che lentamente mi conducono / tra le case sconvolte, sulle vie / che s’affondan nei campi solitarie / o s’arrestano ai ponti aperti al cielo», p. 1210 («La Fiera Letteraria», 9 agosto 1959). I primi quattro testi sono in *Prose critiche: 1934-1957*, vol. I; gli ultimi due in *Prose critiche: 1958-1989*, vol. II (da questi volumi le numerazioni di pagina). Tra queste recensioni un posto speciale occupa quella al volume *Poesia dei popoli primitivi* che ebbe un particolare impatto su Caproni, messo in rilievo sia da G. BARAGLI nell’*Introduzione* a G. CAPRONI, *Il girasole. Una rubrica radiofonica*, Firenze 2017, p. 17, che da MILIUCCI, *Nella scatola nera*, pp. 144-5.

che non vuol dire affatto che i genovesi, come i cittadini di troppe altre città, hanno dimenticato la guerra e tantomeno l'insurrezione: vuol dire che le hanno ben rinchiuse nel loro osso mentale e, appunto per questo le hanno superate davvero»⁶⁶. Ecco, l'*osso mentale*: il dato fisico-anatomico di cui abbiamo trovato tracce nei racconti e che rimaneva ben percepibile ma sottaciuto nelle poesie, si presenta qui in una singolare forma lessicale che, quasi ossimorica se si pensa al dominio del sostantivo e a quello dell'aggettivo, conferma la giunzione tra lo psichico e il corporeo, tra la coscienza e la percezione (il sensorio a cui si accennava prima) attribuita nell'immaginario caproniano alle ossa. A voler rimanere, per il momento, nel recinto dei dati offerti dalle semplici ricorrenze (e senza tener conto di altre e più usuali locuzioni 'ossee'), possiamo quindi dire che anche nella prosa narrativa e in quella critica le *ossa* hanno un rilievo a prima vista insospettato. In vesti diverse – ora come termine, per così dire, neutro, ora come componente di soluzioni figurali⁶⁷ – fanno però segno ad una concezione originale della persona e del suo, per lo più doloroso, rapporto col mondo. Riprendendo un'antica formula di Charles Mauron sono sì una metafora, e un motivo, ossessivi⁶⁸, ma anche – come in parte s'è visto – ben altro.

3) Accertata la fedeltà caproniana al motivo delle *ossa* in ogni genere di scrittura da lui frequentato, torniamo ora, con un'altra giravolta, alla sua poesia. Necessaria una premessa che tocca il complesso rapporto di Caproni con la trascendenza e, in genere, con i testi religiosi. Qui un dato è certo: «Sulla sua scrivania c'erano due testi che leggeva regolarmente: l'Antico e il Nuovo Testamento»⁶⁹. Il che ci permette di fare, con una certa attendibilità, la seguente affermazione:

⁶⁶ G. CAPRONI, *Genova città di gesso*, apparso su «L'Italia socialista» il 22 luglio 1948, poi in *Prose critiche: 1934-1957*, I, p. 290.

⁶⁷ Sino a far parte di una definizione quasi araldica della propensione alla scrittura in versi, la quale, nella prosa *Una villa a Frascati* del 4 gennaio 1959, è rappresentata nei termini, indubbiamente singolari, di «baco poetico nell'ossa»; in G. CAPRONI, *Tacchino dello svagato*, a cura di A. Ferraro, Firenze 2018, p. 113.

⁶⁸ Il riferimento è a Ch. MAURON, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, Milano 1966 (ed. or. 1963). Tra l'altro, il libro venne tradotto in italiano da Mario Picchi, caro amico e interlocutore di Caproni.

⁶⁹ Sono parole del figlio Attilio Mauro in A. RIVALI, *Mio padre in dialogo con la trascendenza. Intervista con Attilio Mauro Caproni*, in «Studi cattolici», 611, 2012, p. 12.

pare agire nelle armoniche semantiche del caproniano *ossa* l'eco delle Sacre Scritture (magari ancora per mediazione agostiniana, ma non necessariamente)⁷⁰. A me la «gente nera nell'ossa» di *Oss'Argiàn*⁷¹ fa venire in mente le «ossa secche» del popolo della visione di *Ezechiele* 37, 4, con ulteriore tangenza tra le parole bibliche «rimoverò il cuor di pietra dalla vostra carne, e vi darò un cuor di carne» 36, 26 e quelle caproniane «non so se cuore / hanno in petto, o bandiera»⁷² e tra, nel testo sacro, «E spanderò sopra voi dell'acqua netta, e sarete nettati» 36, 25 e, in *Oss'Argiàn*, «acqua che acqua / vacua nel vacuo»⁷³. Il tutto ovviamente virato al nero seppia, essendo qui assente la fiducia nel vento dello spirito (quello espresso dalla parola ebraica *rûah*: 'spirito, soffio, vento') e dominando invece il regime del «niente», in cui chi «ammassa» si «schianta». Il bellissimo *Salmo 22 (Sofferenze e speranze del giusto)*, con «io mi scolo come acqua, e tutte le mie ossa si scommettono»⁷⁴, chissà – la pongo come domanda soltanto – se ha a che fare con l'«odore [...] / di notte sciacquante» (p. 157) e con il «sentendo già al sole, rotte, / le mie costole, bianche»⁷⁵ dell'*Epilogo del Passaggio d'Enea*? A cui si potrebbe aggiungere, da *Giobbe* 30, 30, «le mie ossa son calcinate d'arsura». E sempre dal libro di *Giobbe* (stavolta 4, 14) chissà se «Mi è venuto uno spavento ed un tremito, che ha spaventate tutte quante le mie ossa» non si riverberi, in calando e con *deminutio*, nel «Sentivo dentro l'ossa / scuotersi la mia noia»⁷⁶ del secondo dei *Due appunti*?

⁷⁰ I passi biblici richiamati in questo scorcio di paragrafo provengono – come già anticipato alla nota 10 – dall'edizione del testo della Bibbia presente nella biblioteca di Caproni. Si tratta di una delle tante riproduzioni della famosa Bibbia del Diodati edita la prima volta a Ginevra nel 1607: *La Sacra Bibbia ossia l'Antico e il Nuovo Testamento*, tradotti da G. Diodati, Società Biblica Britannica e Forestiera, Londra, 1864.

⁷¹ G. CAPRONI, *Oss'Argiàn*, vv. 8-9, in CAPRONI 1998, p. 377.

⁷² *Ibid.*, vv. 6-7.

⁷³ *Ibid.*, vv. 12-13.

⁷⁴ A fugare ogni equivoco va detto che il verbo *scommettere*, sia transitivo che intransitivo, ha come sua prima accezione, poi caduta in disuso, 'disarticolare, spezzare'. Nel GDLI è riportato, per l'intransitivo, proprio il brano qui citato dalla *Bibbia* del Diodati, con il significato di 'slogarsi (le ossa)'.

⁷⁵ G. CAPRONI, *Il passaggio d'Enea*, 3. *Epilogo*, vv. 18-20 e 21-22, in CAPRONI 1998, p. 157.

⁷⁶ *Id.*, *Due appunti*, 2, *Maggio*, 1, vv. 3-4, in CAPRONI 1998, p. 229.

3. Cosa sono le ossa?

Le ipotesi fin qui avanzate spingono a porre un altro interrogativo dal tenere un po' bislacco: cosa sono le ossa? Certo, la risposta si trova nella definizione che dà di esse qualsiasi vocabolario oltre che nella nostra personale enciclopedia. Ma la domanda vorrebbe avere un raggio più vasto di quanto offerto da queste due ultime risorse. Insomma, quale significato, spessore, aura culturale, simbolica o metaforica hanno le ossa? E, in particolare, in Caproni hanno un qualche sovrappiù di senso rispetto a quello già individuato? Se lo chiediamo al pensiero filosofico che ha eletto il corpo a suo tema centrale⁷⁷, ne caviamo poco. Si fa un gran parlare di pelle o corteccia, esposizione e varchi o orifizi, e del sangue. Ma le ossa fanno la parte del convitato di pietra: destino apparentemente naturale del loro *status* quasi minerale. D'altronde si sa che, come attesta un'antica massima siciliana, *Lu sangu fa lu mormuru* – costituendo così linguaggio – mentre le ossa restano mute⁷⁸.

Se ci rivolgiamo alle indagini etimologiche, al di là dell'antica concorrenza tra il latino dotto *os* e il latino popolare *ossum*, risoltasi a favore del secondo e testimoniata da S. Agostino in polemica con i grammatici e ricordata poi da Bruno Migliorini nelle prime pagine della sua *Storia della lingua italiana*⁷⁹, non riusciamo a fare molta strada. Probabile la radice indoeuropea **ost-* con la variante **kost-*, da cui il latino *costa*, 'costola; fianco'⁸⁰.

Una passeggiata tra le testimonianze letterarie che ci affiorano alla memoria o che possiamo trarre da vocabolari storici, mette in fila, per

⁷⁷ Pensiamo soprattutto alle opere di Jean-Luc Nancy e, in particolare, a *Corpus*, Napoli 1995 (ed. or. 1992).

⁷⁸ La massima citata proviene dal bellissimo libro di L.M. LOMBARDI SATRIANI, M. MELIGRANA, *Il ponte di San Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*, Palermo 1996 (prima ed. 1989), p. 388.

⁷⁹ B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze, 1983 (prima ed. 1960), p. 5; ma cfr. anche p. 32.

⁸⁰ Per il ginevrino Adolphe Pictet, bizzarro e poliedrico studioso tardo-romantico di linguistica comparata e di tanto altro (ormai dimenticato nelle rassegne di storia della linguistica o ricordato soltanto per aver spinto il giovane Ferdinand de Saussure agli studi linguistici), all'origine della parola ci sarebbe la radice sanscrita **as-* con il significato di 'gettare' (lo sostiene in più punti della sua ponderosa opera su *Les origines indo-européennes ou Les Aryas primitifs: essai de paléontologie linguistique*, Paris 1859-63, 2 voll.).

lo più, o un significato fondato sulla relazione di sineddoche di parte per il tutto, dove il tutto è il corpo come entità fisica («Ho tirato su / le mie quattr'ossa / e me ne sono andato / come un acrobàta / delle acque» dei *Fiumi* di Ungaretti)⁸¹ o, dando origine a numerose locuzioni, una pluralità di sensi disforici: indica, in contrapposizione a *midolla* o *polpa*, ciò che è meno pregiato; o una cattiva salute (*essere un sacco di ossa*) o, con valore collettivo, i resti mortali di un defunto o quanto si sputa o scarta di alcuni frutti (sinonimo del nòcciolo), un ostacolo arduo da superare (*un osso duro*), una persona cocciuta, una realtà sgradevole, un qualcosa che dà fastidio (*avere un osso in gola*), il trovarsi in difficoltà finanziarie (*essere all'osso*) e tanto altro, ormai, per lo più, estromesso dall'uso della lingua comune ma sempre negativamente marcato.

Nella società contemporanea si assiste da tempo ad una rimozione della morte, divenuta tabù sostituendo il sesso come principale divieto. Lo rilevò, già nel 1955, Geoffrey Gorer nel suo pionieristico saggio, *The Pornography of Death*⁸². Il tema dei mutamenti delle attitudini umane di fronte alla morte venne poi affrontato, nella prospettiva della storia delle mentalità, da Philippe Ariès che ampio spazio ha dedicato ai modi con cui la società moderna priva l'uomo della sua morte confinandola in una solitudine maggiore «di quanto Pascal abbia mai immaginato» e, reciprocamente, proibendo ai vivi il diritto del «lutto rituale» – che è, in realtà, una difesa dalla morte – e progressivamente suggerendo «il rifiuto del culto dei morti»⁸³. Le ossa sono state investite dallo stes-

⁸¹ Cfr. G. UNGARETTI, *I fiumi*, vv. 16-20, in ID., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, nuova ed. ampliata e riveduta a cura di C. Ossola, Milano 2009, pp. 81-3 (a p. 82).

⁸² Il saggio venne poi ripreso nel suo libro *Death, Grief and Mourning*, New York 1963.

⁸³ P. ARIÈS, *Storia della morte in Occidente dal Medioevo ai giorni nostri*, Milano 1978 (ed. or. 1975), citazioni dalle pp. 197, 208, 211. La bibliografia sull'argomento, di stampo storico, filosofico e sociologico, è enorme. Ma non è questa la sede per darne conto. Ci limitiamo a ricordare un altro libro che insiste, in un quadro assai più ampio e complesso e qui non riassumibile, sull'estraneità dei morti e che resta per noi – a distanza di anni – attuale e imprescindibile con le sue fulminanti interpretazioni e descrizioni: J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano 1979 (ed. or. 1976). Critiche sulla tesi della rimozione della morte nella società moderna sono state invece avanzate da W. FUCHS, *Le immagini della morte nella società moderna*, Torino 1973. A fronte delle argomentazioni dei primi due testi citati e di fenomeni recenti (come lo straniante parallelismo tra l'istituzione di curatissimi cimiteri per animali di

so processo di ‘evacuazione’ sociale che ha toccato la morte: l’odierno successo della cremazione (dalle modalità ben diverse da quelle registrate in popolazioni ‘primitive’) pare, senza nulla togliere al dolore dei sopravvissuti (che anzi risulta, perché taciuto e de-ritualizzato, ancora più profondo e vischioso), dettato più che da motivi igienici, dalla scelta del «sistema più radicale di sbarazzarsi dei morti» e dalla volontà di escludere «il culto dei cimiteri e il pellegrinaggio alle tombe»⁸⁴; mentre l’unica comparsa – costumi raffiguranti scheletri e maschere di plastica con teschi – delle ossa nella nostra società si ritrova nella festa di Halloween, che, sia d’origine celtica (come vogliono i più) oppure portata in America dagli emigrati calabresi (come suppongono altri), si presenta, in un processo di trans-culturazione, ormai priva dell’originario rapporto con l’aldilà prevalendo smaccatamente in essa, su ragioni culturali, ragioni di *merchandising*.

Nel mondo ‘primitivo’ esplorato dalla etnografia s’incontra invece tutt’altra atmosfera semantica, simbolica e religiosa. Senza costringere il ‘pensiero selvaggio’ in una categoria, è però innegabile che qui sono fittissime le attestazioni di un valore delle *ossa* ben diverso da quello, in sostanza di ‘scarto’, che le ha attribuito la recente cultura occidentale. Lévi-Strauss, nell’*Uomo nudo*, ha messo, ad esempio, in rilievo, nelle popolazioni di lingua algonkin, la credenza del rapporto tra ossa e spiriti sottolineando inoltre come le prime, in particolare le scapole, siano «oggetti rituali in una parte del mondo che praticava la scapolomanzia»; ed egualmente nell’America del Sud le ossa «permettono» di indovinare «le disposizioni degli spiriti»⁸⁵. Anche la pratica funeraria della doppia inumazione esalta l’importanza attribuita alle ossa. Così la descrive, nel suo capolavoro, Lévi-Strauss trattando dei costumi dei Bororo: «consiste nel deporre dapprima il cadavere in una fossa coperta di foglie scavata al centro del villaggio, finché le carni si siano putrefatte, poi nel lavare le ossa nel fiume, dipingerle e ornarle a mo-

compagnia e il degrado sempre più profondo in cui sono lasciati quelli per le persone, o l’approfondirsi del morire in solitudine in situazioni pandemiche, in cui – con le parole di Baudrillard – «l’estrema unzione tecnica ha sostituito tutti gli altri sacramenti e l’uomo scompare ai suoi prossimi prima di essere morto», p. 202), le critiche di Fuchs ci appaiono assai poco convincenti.

⁸⁴ ARIÈS, *Storia della morte in Occidente*, p. 210.

⁸⁵ C. LÉVI-STRAUSS, *Mitologica IV. L’uomo nudo*, Milano 1978 (ed. or. 1971), p. 481.

saico con piume incollate, per poi immergerle, raccolte in un panierino, in fondo a un lago o a un corso d'acqua»⁸⁶.

Sempre nel mondo sudamericano, in ambito andino soprattutto, frequenti sono stati la pratica del dissotterramento delle ossa e il culto dei teschi. Sino a poco tempo fa tribù aymara del Nord del Cile allestivano cerimonie e banchetti che prevedevano la presenza di cadaveri dissepoliti di persone morte pochi anni prima. Nel suo libro del 1992, Wachtel descrive come nella comunità di Chipaya, sulle pendici boliviane della Cordigliera, il giorno di Ognissanti si depongono sulle tombe offerte di bevande e di cibo, come i teschi degli antenati fondatori siano onorati con foglie di coca, alcol e sigarette e come nel pomeriggio dello stesso giorno si attendano le anime nella propria casa preparando un pranzo in loro onore: si evoca il ricordo dello scomparso e a tavola gli si dedica un posto speciale inscenando un dialogo con la sua anima⁸⁷. Ben noto il culto delle ñatitas (i teschi) a La Paz: l'otto novembre si onorano, si spongono e si tributano offerte a crani spesso ottenuti

⁸⁶ ID., *Tristi tropici*, Milano 1999 (ed. or. 1955), p. 220. Per tutt'altri scopi, in altri tempi e altre latitudini, vale la pena ricordare che di un procedimento simile si può trovare testimonianza anche nel nostro Rinascimento. Quando l'umanista ed erudito Giulio Camillo inizia, intorno al 1520, a coltivare, su suggestioni neoplatoniche ed ermetico-cabalistiche, il suo progetto di 'Teatro della Memoria' o 'Teatro della Sapienza', parte dal modello del 'teatro anatomico' e, in proposito, ricorda il caso del medico e anatomista Berengario da Carpi, il quale «chiuse un corpo umano in una cassa tutta pertugiata e poi la espose ad un corrente d'un fiume, il quale per que' pertugi nello spazio di pochi giorni consumò e portò via tutta la carne di quel corpo, che poi di sé mostrava maravigliosi secreti della natura negli ossi soli e nei nervi rimasi. Così fatto corpo, dalle ossa sostenuto, io assomiglio al modello della eloquentia, dalla materia e dal disegno solo sostenuto», dal *Trattato dell'imitatione*, citato in L. BOLZONI, *Introduzione* a G. CAMILLO, *L'idea del teatro, con "L'idea dell'eloquentia", il "De transmutatione" e altri testi inediti*, Milano 2015, pp. 9-138 (a p. 62). Devo la segnalazione a Corrado Bologna, che ringrazio.

⁸⁷ N. WACHTEL, *Dèi e vampiri*, Torino 1993 (ed. or. 1992), pp. 21-6. Mentre nei paesi dell'Italia meridionale era diffusa, almeno sino alla fine degli anni Settanta, «la credenza che i morti ritornino nelle loro case nei giorni dedicati alla loro commemorazione collettiva» (LOMBARDI SATRIANI, MELIGRANA, *Il ponte di San Giacomo*, p. 110). E qui, sul nodo intrecciato dal motivo del ritorno dei morti con quello del cibo, a molti verrà in mente quel famoso reperto poetico-etnografico offerto da *La tovaglia* di Pascoli, nei *Canti di Castelvecchio* (ma l'intera opera poetica di Pascoli è ricchissima di temi folclorici del medesimo genere).

in maniera casuale (o illegale): ritenuti presenze vaganti inquiete per il mondo in quanto appartenuti a persone che hanno patito una morte violenta o che non state sepolte o che, una volta morte, sono state abbandonate dai familiari, questi teschi vengono infine – in un singolarissimo processo simbolico – *adottati* dai vivi che li prendono in cura, gli danno un nome, ne fanno figure vicarie dei propri defunti, invocano la loro protezione e, il giorno stabilito, condividono con essi cibo e altro⁸⁸.

Nel quadro delle concezioni ‘primitive’ delle ossa, un cenno meritano quelle popolazioni che ebbero con il corpo una relazione che può apparire ai nostri occhi sorprendente o terrificante ma di cui non si può certo negare il tratto della più profonda intimità: le popolazioni segnate dal costume – reale o interessatamente attribuito – del cannibalismo. Senza entrare nel merito di questa particolare esperienza umana e dei problemi e delle varie opinioni da essa suscitate⁸⁹, emerge però, evitando ogni generalizzazione, che all’antropofagia s’accompagna un atteggiamento di rispetto nei riguardi delle ossa sopravvissute al divoramento della carne che le ricopriva. Un fenomeno che si configura in varie forme, accomunate però dall’ascrizione di un pregio o qualità particolare alle ossa. È quanto emerge, tra le tante fonti, dalle parole del turbolento pastore presbiteriano scozzese, John Dunmore Lang, attivissimo nella colonizzazione dell’Australia. Il quale racconta,

⁸⁸ Queste notizie provengono sia dal citato libro di Wachtel che da H. VAN DEN BERG, *La celebración de los difuntos entre los campesinos aymaras del Altiplano*, «Anthropos», 84/1-3, 1989, pp. 155-75; e da M. EYZAGUIRRE MORALES, *Etnografía sobre las ñatitas*, «Reunion de Etnología», 18/2, 2004, pp. 237-47. Prezioso anche il fascicolo di E. ARANDA QUIROGA, *La otra muerte. La Octava de noviembre y culto a las “ñatitas”*, La Paz 2006.

⁸⁹ Ci siamo serviti di alcuni classici sull’argomento: E. VOLHARD, *Il cannibalismo*, Milano 2019 (ed. or. 1939; prima traduzione italiana Torino 1949), un libro che, se discutibile sotto alcuni aspetti, è ricchissimo nella documentazione e, nonostante il contesto storico in cui nacque, equilibrato e attento nelle conclusioni; W.E. ARENS, *Il mito del cannibale. Antropologia e antropofagia*, Torino 2001 (ed. or. 1979), che mette in rilievo la difficoltà di distinguere tra fatti accertati e contesti mentali, immaginati e talvolta strumentali; e la sintesi del compianto Enrico Comba: la voce *Cannibalismo*, in *L’Universo del Corpo*, II, Roma 1999, pp. 557-61. Il cannibalismo, inteso come «l’estrema onoranza che i vivi riservano ai morti», presso il popolo dei Guayaki, è il tema di un capitolo di P. CLASTRES, *Cronaca di una tribù. La “fine” dei Guayaki, indiani nomadi del Paraguay*, Milano 2023 (ed. or. 1972), pp. 281-312 (a p. 294).

in uno dei suoi tanti libri⁹⁰, le usanze degli indigeni stanziati a nord di Moreton Bay, nella regione poi divenuta il Queensland. A partire dalla considerazione che «gli Aborigeni d’Australia sono indubbiamente dei cannibali», procede poi a descrivere il loro «orrendo procedimento» funerario: non mangiano mai i nemici (la cui carne è disprezzata) ma solo i corpi dei parenti o degli amici caduti in battaglia o deceduti naturalmente. Il rito antropofagico – scrive Lang – non è motivato dalla «passione per la carne umana» ma risponde a un «compito sacro» e viene svolto in un «silenzio solenne» (come da noi un funerale, annota). Alla sua conclusione, le ossa sono radunate con cura, raccolte in un paniere e inviate alle tribù vicine, dove tutti coloro che conoscevano il defunto, lo onorano con le loro lacrime. Nella fase successiva, sono rispediti alla tribù d’appartenenza, dove i familiari le portano attorno per mesi per deporle infine nella cavità di un albero: «toglierle di lì è ritenuto un sacrilegio imperdonabile». Le ossa sono quindi intangibili, sacre e oggetto di venerazione.

Rispetto e venerazione possono però assumere altre modalità assai singolari per il nostro ‘gusto’. Se ci spostiamo all’altro capo del pianeta, veniamo a sapere come i popoli Jumana e Passe, nella zona dell’alto Rio degli Amazzoni, usassero bruciare le ossa dei compagni defunti per berne la cenere mischiata alle loro bevande. E questo in base alla credenza che l’anima proprio nelle ossa abiti e che i morti possano risuscitare in coloro che ne abbiano bevuto le ossa. Nelle idee, molto più complesse delle nostre, elaborate dai popoli cosiddetti primitivi sull’anima e la composizione dell’essere umano, trovano quindi posto non solo la conservazione di crani e ossa ma anche la convinzione, diffusa un po’ ovunque, che le ossa siano depositarie del vigore vitale⁹¹. Che siano conservate come reliquie o ridotte in cenere e inglobate nel proprio corpo, che si tratti di persone care o di nemici particolarmente valorosi, alle ossa è attribuito uno statuto culturale, simbolico e materiale del tutto speciale: ora sede di un’anima separabile dal corpo ora nucleo di una forza invece dal corpo inseparabile, esse non vanno però, in entrambi i casi e con processi culturali elaborati e ben distinti, affatto trascurate. Non sono residui di cui liberarsi in fretta ma ‘vettori’ di valore. D’altronde, ciò è confermato sia dal nesso etimologico esistente in alcune lingue di gruppi non europei (ad esempio, gli Irochesi) tra il

⁹⁰ J.D. LANG, *Cooksland in North-Eastern Australia*, London 1847, pp. 424-9 (le traduzioni dei vari passi sono nostre).

⁹¹ Cfr. VOLHARD, *Il cannibalismo*, pp. 455-6.

termine che indica le ossa e quello che designa l'anima, sia, in quanto – con lettura molto materialistica – parte più duratura dell'essere umano, dalla venerazione delle reliquie ossee, diffusa in molte società non occidentali (in particolare asiatiche e dell'Oceania) e, alle nostre latitudini, nei rimasugli ancora attivi del culto – in passato ben più rigoglioso sino a divenir oggetto di loschi traffici e commerci truffaldini – delle reliquie dei santi⁹².

4. Per una stereografia del testo

Montaigne, polemizzando in maniera velata con un autore celebre al suo tempo (il monaco francescano André Thevet, gran viaggiatore e autore di libri sul Brasile e, nel 1575, di un'ambiziosa *Cosmographie universelle*), scrive che si ha bisogno, più che dei cosmografi, «dei topografi che descrivano nei particolari» luoghi e testi a loro più familiari⁹³. Facciamo tesoro del monito di Montaigne senza però, nel contempo, trascurare le informazioni degli studi etnografici. Non solo da quest'ultimi, infatti, ma anche dal testo capitale della cultura occidentale si può desumere – fatte tutte le distinzioni del caso – che le ossa hanno una carica simbolica che va ben oltre la nozione corrente e lo scadimento di valori a cui l'hanno costrette i costumi odierni. Basta tornare alla Bibbia⁹⁴; da cui emergono almeno due tratti. In *Esodo* 12, 46 e in *Numeri* 9, 12 nelle prescrizioni da osservarsi nelle celebrazioni rituali della Pasqua ebraica si trova il precetto – in riferimento all'agnello sacrificale – «Non romperanno alcun osso», mentre in *Giovanni* 19, 36 si dice che a Gesù non spezzarono le gambe e «questo avvenne perché si adempisse la Scrittura: 'Non gli sarà spezzato alcun osso'» con ripresa del *Salmo*

⁹² Sul ruolo del culto delle ossa (e dei teschi, in particolare) e, in genere, dei morti e delle reliquie dei santi nella cultura popolare napoletana (anche contemporanea) e sulle varie forme – dalla connivenza al contrasto – del suo rapporto con il potere, offre interessanti interpretazioni la ricerca sul campo descritta in U. VAN LOYEN, *Napoli sepolta. Viaggio nei riti di fondazione di una città*, Milano 2020 (ed. or. 2018).

⁹³ M. DE MONTAIGNE, *Saggi*, I, 31, *Dei cannibali*, a cura di F. Garavini, con un saggio di S. Solmi, Milano 2002, p. 271. Il velato attacco contro Thevet è messo in luce da C. LÉVI-STRAUSS, *Da Montaigne a Montaigne*, Milano 2020 (ed. or. 2016; ma il testo in questione, una conferenza, risale al 1992), pp. 80-3.

⁹⁴ Stavolta si cita, senza indicazioni di pagina, da *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna 1990.

34, 21 e di altri numerosi luoghi scritturali. Da quanto appena detto e tenendo conto delle osservazioni provenienti dall'antropologia biblica, emerge – secondo aspetto fondamentale – che le ossa riguardano la persona nel suo insieme: in *Salmo* 6, 2-3 si legge «Abbi pietà di me, Signore, perché sono debole. Guariscimi Signore, perché le mie ossa sono sconquassate». Ora, «quale osso del profeta era sconquassato? La costituzione della sua anima e la fermezza della sua ragione erano sconquassate, ed egli implora la guarigione proprio di questo osso»⁹⁵. Inoltre nelle Sacre Scritture le ossa parlano (*Salmo* 35 [(34)], 10: «Tutte le mie ossa dicano: Chi è come te, Signore?»⁹⁶). Le ossa finiscono così per essere «l'uomo interiore che le possiede» e per indicare l'individuo nella sua totalità: non solo il corpo ma anche la psiche e tutte le sue facoltà e la sua mente.

Sia dalle civiltà primitive che dalle parole delle Sacre Scritture risulta – azzerando differenze e procedendo per categorie macroscopiche – che le ossa, in stridente contrasto con la loro attuale liquidazione nelle società occidentali, portano con sé simboli e significati. Da una parte, elemento sacro in contatto con il mondo degli spiriti e segno dell'anima o del vigore vitale rispondendo ad un'idea – tipica della mentalità 'primitiva' – dell'oggetto come di un 'pensiero solidificato'. Dall'altra, loro coincidenza simbolica con l'intera persona come ente complesso dalle plurime articolazioni (sensi, psiche, affetti, mente) aggettanti sul crinale che unisce e divide il sé da quanto lo circonda. Quindi, né semplice comparto dell'anatomia umana né termine, regolato dalla legge della metonimia, con cui far riferimento, *pars pro toto*, al corpo come realtà fisico-biologica, né, tanto meno (dopo la dissoluzione dell'organismo) scarto o relitto – come se fossero i noccioli del frutto della vita da sputar via dopo averlo gustato.

Ora, questi valori e queste dinamiche paiono agire anche in Caproni. Pensiamo, riepilogando, alla funzione analoga al sensorio attribuita alle ossa (all'osso della fronte) come primario organo della percezione;

⁹⁵ B. DEGÓRSKI, *Visioni antropologiche dei Padri*, in *Antropologia cristiana. Bibbia, teologia, cultura*, a cura di B. Moriconi, Roma 2001, pp. 373-414; questa citazione, come la successiva, sono tratte da p. 393.

⁹⁶ Questo brano del *Salmo* 35 ricorre ben tre volte nelle *Confessioni* di Agostino (che, come sappiamo, fu testo fondamentale per Caproni). Cfr. AGOSTINO, *Le confessioni*, introduzione di C. Mohrmann, traduzione di C. Vitali, Milano 1998: alle pp. 343, 373 e 391. E la citazione a p. 373 è accompagnata dalla nota esplicativa «Cioè: "tutte le mie facoltà"».

alla decisiva, per noi, formulazione dell'*osso mentale* come giuntura tra lingua del corpo e lingua della mente e tra dato fisico e dato riflessivo; e, sulla base dei testi poetici considerati guardando anche ai passi scritturali e al pensiero 'primitivo', alla visione delle ossa come realtà coincidente con l'individuo nella sua totalità finendo così, questo motivo, per istituire una connessione tra *soma* e pensiero in un solo nesso rappresentativo. Credo che di ciò si possa trovare conferma facendo un altro passo indietro: se torniamo ai *Versi* del *Passaggio d'Enea*, troviamo ravvicinati, nel giro di pochi versi, «l'occhio della mente» e «le giunture dell'ossa», entrambi oggetto di un patire che li accomuna: colpito, il primo, dal «transito» spettrale dei fari che lo «spinge» a «teoriche dissennate cui il malocchio / fa da deus ex machina»; e sottoposte, le seconde, al doloroso gremire del ghiaino⁹⁷.

Come in un unico individuo semantico che nel suo disgregarsi recupera particelle di senso premoderne, nel motivo caproniano delle ossa si concentra, insomma, una serie di contenuti rimossi – anche violentemente rimossi – nella cultura e civiltà contemporanee. Con un procedimento che pare, oggi, restare attivo solo in poesia (in certa poesia, va precisato). In essa, quanto è dato per 'superato' riesce a forare la barriera dei costumi dominanti e quanto appartiene al fondo oscuro di un passato di cui si è perduta la memoria trova ancora – nel marchingegno misterioso di forza fonica, energia immaginativa e slancio critico⁹⁸ – modo di emergere offrendo così un surplus di senso alla nostra, sempre più desolata e uniforme, percezione del mondo⁹⁹.

⁹⁷ G. CAPRONI, *Il passaggio d'Enea*, 2. *Versi*, I, vv. 10-13, e II, vv. 6-7, in *Il passaggio d'Enea*, in CAPRONI 1998, pp. 154-6 (a p. 154).

⁹⁸ A proposito dell'importanza, nel processo della creatività letteraria, di impulso ed energia, si rimanda convintamente alle importanti riflessioni di G.L. BECCARIA, *Il pozzo e l'ago. Intorno al mestiere di scrivere*, Torino 2019, in part. p. 56.

⁹⁹ Abbiamo tentato questa strada interpretativa in più occasioni. Ad esempio in: *Di alcuni motivi antropologici nella poesia di Sereni*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di E. Esposito, Milano 2014, pp. 29-41. Nel caso specifico di Caproni, il percorso qui compiuto trova anche una vidimazione da parte del poeta stesso. Il quale dimostra una sensibilità e un'attenzione etnografiche non comuni tra i letterati italiani del suo tempo. In proposito, è possibile addurre almeno tre prove. La prima: le parole usate nella già citata recensione a *Poesia dei popoli primitivi*: ritenuto «capzioso il taglio tra la nostra 'civiltà' e quella 'barbarie'», p. 468, ed espressa la convinzione che in fondo sia «eguale, sotto qualsiasi latitudine, il cuore dell'uomo», manifesta un «continuo senso di sorpresa, di scoperta e, diciamo pure, di felicità» nel percorrere,

Ma in Caproni forse si realizza anche qualcosa di più e di diverso dal cosiddetto 'recupero del rimosso'. Non poche sono le poesie da lui dedicate ai morti. Ad esempio: *Scalo dei fiorentini*¹⁰⁰, *Foglie*¹⁰¹, *Parata*¹⁰², *Un niente*¹⁰³. La durezza senza possibilità alcuna di conforto nel trattamento di questo tema e le differenze con esiti di altri poeti (in cui, come in Montale, si verifica invece un minimo contatto o, almeno, l'intenzione di un dialogo o di un rapporto tra scomparsi e sopravvissuto) sono ricondotte al «disperato nichilismo» delle sue ultime raccolte¹⁰⁴, dove non si rintraccia nessun rimpianto, nessuna nostalgia ma «solo lo sgomento della perdita, da consumare in fredda solitudine»¹⁰⁵ e persino «il fastidio per chi chiede lo sgradevole e dolente impegno della carità del ricordo». Se riprendiamo in mano queste poesie, è però possibile anche una lettura un poco diversa. Costanti sono il «vuoto», il «vano», il «vacuo» declinati in varie espressioni, come costante è la messa in rilievo dell'assenza di tracce degli scomparsi («Tutti / se ne sono andati senza / lasciare traccia»)¹⁰⁶ e parallelamente, in loro vece, la presenza del «vento» e di «soffio» e «fiato» (che preludono all'«anima»

sulle pagine, «meridiani e paralleli» di una cultura collocata «nelle più distanti e inopinate regioni dello spazio e del tempo» – una felicità «intrisa di mortificazione per la nostra millenaria albagia di bianchi, solita a considerare tutti i primitivi col generico appellativo di selvaggi». La seconda: le considerazioni di Caproni maestro di scuola che, a metà degli anni Sessanta, pensa, criticando libri di testo «frenati da ritrosie eurocentriche», di arricchire l'insegnamento tenendo conto anche delle «cosiddette civiltà primitive dell'Africa» (M. BACIGALUPI, P. FOSSATI, *Giorgio Caproni maestro*, Genova, 2010, p. 244). La terza: il vasto spazio concesso, nella rubrica radiofonica *Il girasole*, da lui curata tra il 1972 e il 1975, a quelli che oggi si chiamano etnotesti di vario genere e diversa provenienza: preghiere e favole africane, leggende filippine, cronache cinesi, e studi antropologici e descrizioni di viaggiatori in paesi lontani che comprendono anche resoconti di rituali degli Indiani d'America. Per cui vedi CAPRONI, *Il girasole, passim*.

¹⁰⁰ Cfr. G. CAPRONI, *Scalo dei fiorentini*, in *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, in CAPRONI 1998, pp. 259-61.

¹⁰¹ Cfr. ID., *Foglie*, in *Il franco cacciatore*, in CAPRONI 1998, pp. 447-8.

¹⁰² Cfr. ID., *Parata*, in *Il Conte di Kevenhüller*, in CAPRONI 1998, pp. 686-7.

¹⁰³ Cfr. ID., *Un niente*, *ibid.*, pp. 604-6.

¹⁰⁴ DEI, *L'orma della parola*, p. 17.

¹⁰⁵ V. COLETTI, *L'avventura triste della conoscenza*, in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, a cura di D. Colussi e P. Zublena, Macerata 2014, pp. 25-44 (citazioni da p. 31).

¹⁰⁶ CAPRONI, *Foglie*, in CAPRONI 1998, p. 447.

di *Parata*)¹⁰⁷. Uno spartito del negativo? Certo, ma percorso da sottili incisioni – quasi segni di una ‘seconda mano’ su un’astratta pittura rupestre della negazione. In *Scalo dei fiorentini*, «il più dinoccolato / di loro» – il più ossuto – si fa, «incerto», incontro all’io e lo fissa a lungo: ha la bocca che, «debole», gli trema; e, dopo averlo puntato negli occhi, se ne va non prima però di aver «tentennato il capo»¹⁰⁸. Gesto di diniego, sfiducia e sconforto e, forse, di silente messa in stato d’accusa dell’io (come il ‘chiedere il conto’ del padre ne *Il vetrone*)¹⁰⁹. In *Parata* si dichiara il proprio analfabetismo immaginativo (e rituale) di fronte ai morti: «Non ho, nel sillabario / della mente, poteri / per dargli anima»¹¹⁰ (quell’anima che ancora si riusciva a dar loro in epoche premoderne e in remote civiltà). In *Foglie*¹¹¹, le voci-non voci, neanche un soffio, dei trapassati si sono ridotte a «Un brusio / di voci afone»¹¹² (come sarà poi il «lasco itinerario / afono» di *Passeggiata*)¹¹³. Dall’incontro con gli amici-ombre di *Un niente* restano impressi «l’ammolazione», p. 605, cioè, sino a prova contraria, un rimprovero a chi si è reso protagonista di una mancanza o di qualche infrazione e il ‘gioco’ linguistico per cui si riscrive tra parentesi *appena* come *a pena*, che potrà essere sì reiterazione dell’avverbio (quindi ‘a stento’) ma anche più sottilmente suonare ‘come castigo’ o, ancor meglio, proprio ‘come pena’: «Di tutto l’avvenimento, in mente / appena // (a pena) // un niente», p. 606. I versi di bilancio, in *Foglie*, di quanto resta dei morti («Nemmeno / il graffio di rancore o il morso / della presenza») indicano – enunciato negativo – non tanto un risentimento degli scomparsi per i rimasti, ma l’assenza anche del pungolo di una qualche presenza dei primi nel sentire dei secondi.

¹⁰⁷ ID., *Parata*, in CAPRONI 1998, p. 687.

¹⁰⁸ ID., *Scalo dei fiorentini*, in CAPRONI 1998, pp. 260-1.

¹⁰⁹ Cfr. ID., *Il vetrone*, in *Il muro della terra*, in CAPRONI 1998, pp. 294-5

¹¹⁰ ID., *Parata*, in CAPRONI 1998, p. 687.

¹¹¹ La poesia, con la similitudine tra foglie e scomparsi e la presenza del vento, è una trasparente ripresa di un *tópos* antichissimo che risale all’*Iliade*, VI, vv. 146-149 (secondo l’edizione di Thomas W. Allen) e che poi, transitando per il famoso frammento 2 D di Mimnermo e il passo dantesco di *Inf.*, VII, vv. 112-117 (e trascurando soste intermedie), arriva a *Soldati* di Ungaretti. Su questo modulo rappresentativo della tradizione letteraria cfr. P.V. MENGALDO, *Com’è la poesia*, Roma, 2018, p. 107.

¹¹² CAPRONI, *Foglie*, in CAPRONI 1998, p. 447.

¹¹³ ID., *Passeggiata*, in *Il Conte di Kevenhüller*, in CAPRONI 1998, pp. 617-8 (a p. 617).

Nel 1955, nello stesso anno del fondamentale saggio di Geoffrey Gorer, Lévi-Strauss scriveva che in Europa «i morti sono diventati apatici e anonimi»¹¹⁴. Anonimi proprio come qui, dove «I nomi / li ha con sé il vento»¹¹⁵; e, oltre che privati del nome, afoni, deboli, inerti. Non graffiano, non mordono, non pungono. Tutt'al più scuotono la testa o ammoniscono in silenzio. Quello che avviene, a parer nostro, nei

¹¹⁴ LÉVI-STRAUSS, *Tristi tropici*, p. 218. E nella stessa pagina aggiunge che il tradizionale rapporto tra i vivi e i morti «ha lasciato il posto all'indifferenza». Sarebbe però ingenuo pensare, ripristinando il mito del buon selvaggio, che nelle società primitive il rapporto tra i vivi e i morti assuma sempre connotati 'pacifici'. Si ravvisa anzi, spesso, un atteggiarsi speculatore e contrattuale tra le due figure della relazione. Ma resta comunque – ed è questo che è importante – uno *scambio*: un rapporto mosso e, per usare un aggettivo qui forse paradossale, vitale e non distratto, fondato sulla necessità di apparati rituali che consentono di superare il trauma della scomparsa senza scivolare nell'indifferenza da automi o nella paranoia o nella depressione. Inoltre, in alcune comunità resta (o è rimasto) essenziale il culto degli antenati scomparsi (dissoltosi, al pari della funzione dei riti, alle nostre latitudini). Se ne hanno numerosi esempi in D. KOPENAWA, B. ALBERT, *La caduta del cielo. Parole di uno sciamano yanomami*, Roma 2018 (ed. or. 2010). Passando in Occidente, sarebbe altrettanto ingenuo credere che l'atteggiamento verso la morte e i morti a cui eravamo abituati sino ad alcuni decenni fa, sia un dato 'eterno' (ma qui un discorso a parte andrebbe fatto per le società contadine, come ampiamente dimostrato da De Martino). È piuttosto nelle società urbane (dolore profondo di fronte alla scomparsa, istituzione dei cimiteri come ancora oggi – sempre meno – li vediamo, culto dei morti) un prodotto culturale determinatosi in principio del XIX secolo in sintonia con lo spirito romantico e succedutosi ad altri mutati nel corso della storia. Come descritto da Ariès, diverso era il modo di guardare alla morte e ai morti durante il primo Medioevo così come era d'altro genere quello che si affermò nei secoli successivi. Con tanti cambiamenti nella sensibilità sociale, nell'inconscio collettivo, nei giudizi di poeti e intellettuali. E non si può escludere che quanto censito da Ariès nei suoi anni non stia oggi già mutando (se nei termini di un approfondirsi dell'evacuazione dei morti dal circuito sociale e simbolico, che pare l'esito più probabile, o in nuove modalità del rapporto, non ci riesce di dirlo con certezza). Può essere comunque istruttivo, nei termini di una visione per forza di cose relativistica, riportare il parere su questo tema nei confronti del proprio tempo (VII secolo a.C.) affidato da Archiloco ai seguenti suoi versi (64 D): «In città, fama o rispetto per i morti non c'è più. / Il favore di chi vive assai più cerchiamo, noi / vivi. Il morto non ha scampo: gli va tutto a rotoli», in *I lirici greci. Età arcaica*, a cura di F.M. Pontani, Torino 1975, p. 126.

¹¹⁵ CAPRONI, *Scalo dei fiorentini*, in CAPRONI 1998, p. 259.

testi di Caproni è anche, nel suo saliscendi tra «abissi di inesistenza e vertici di acuta consapevolezza»¹¹⁶, la messa in scena – nella maniera memorabile propria della grande poesia – del contemporaneo destino o trattamento culturale dei morti. Quanto è veramente importante nelle sue poesie non è, al paragone con poeti di qualche tempo prima (e si sa come gli ultimi anni siano stati ben più ‘veloci’ dei precedenti), la mancanza di comunicazione con i morti¹¹⁷, ma il fatto che i morti sono ancora *qui*, nel testo, presenti e incombenti nello stato in cui li hanno ridotti i meccanismi della mentalità sociale e dell’inconscio collettivo. Con rappresentazione (e conseguente superamento poetico della distrazione collettiva nei loro confronti) della complessa, e solo apparentemente contraddittoria, dinamica che lega la loro rimozione al loro ritorno. Perché ritornano – eccome se ritornano, anche se esili e tremanti ombre, nel ricordo del vuoto messo a tema della pagina. E lo fanno fissandoci negli occhi, tentennando il capo, tramutando lo sguardo con cui si prova a rispondere al loro in «un ferro» che ci «si ritorce contro»¹¹⁸, e ammonendo chi è confitto nell’incapacità di dargli un’anima. In questi termini Caproni diventa anche – come altri grandi poeti e narratori – un etnografo della tribù¹¹⁹: tra le sue invenzioni te-

¹¹⁶ DEI, *L’orma della parola*, p. 17.

¹¹⁷ Mentre dato essenziale della sopravvivenza sia di culture remote da noi sia della nostra cultura – in particolare contadina – del passato, è la tendenza costante a instaurare, attraverso varie procedure, «un regime di comunicazione tra lo spazio dei vivi e quello dei morti, una condizione controllata di similarità che annulla provvisoriamente la separatezza» (LOMBARDI SATRIANI, MELIGRANA, *Il ponte di San Giacomo*, p. 60). Utilizzando con una certa libertà parole di Ernesto De Martino (ancora fiducioso che la civiltà moderna potesse fornire alla crisi del cordoglio «il soccorso di tutta l’energia morale maturata nel vario operare civile»), pare che all’aspirazione ad «un rapporto di alleanza» col morto, stabilito diluendo in date rituali «il lavoro del cordoglio» e lasciando così «relativamente sgombri gli intervalli dalle tentazioni della crisi», sia subentrato, con la rimozione e il silenzio, il rischio del «ritorno irrelativo dei morti come rappresentazione ossessiva o come immagine allucinatoria» (E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino 2008 [prima ed. 1958], pp. 42-54).

¹¹⁸ G. CAPRONI, *Parata*, in CAPRONI 1998, p. 687.

¹¹⁹ Non è una nostra convinzione peregrina. Caproni ha più volte rimarcato che è proprio della scrittura poetica il passare dalla singolarità alla pluralità, dall’individuale al collettivo. Ad esempio nel discorso tenuto a Roma il 16 febbraio 1982, dice che sua ambizione è stata quella di «riuscire, attraverso la poesia, a scoprire, cercando la mia,

matiche, ora questioni universali che riguardano tutti ora trasfigurate vicende personali, filtrano nodi angoscianti del nostro stare al mondo. Come quello che unisce il frettoloso disbrigo della 'pratica' della scomparsa altrui al ritorno, in veste allucinatoria, del rimosso. Attorno al motivo delle ossa, centrale in chi, a partire dall'esperienza della guerra, ha cominciato a sentirsi, ancor vivo, già dentro la morte, si individua così un processo che può valere in generale per l'intera sua poesia (e, forse, non solo per la sua).

All'angolo d'incidenza istituito tra la – per quanto fragile – cosmografia determinata dalle concrete tracce di lettura dell'autore e dalle armoniche simboliche provenienti da civiltà lontane da noi nello spazio ma antropologicamente vicine nell'ombra svanente del tempo, la particolare topografia del testo assume un'inedita configurazione a più dimensioni. Superficie piana che dietro di sé squaderna molteplici spazi, un riecheggiare di voci, un frangersi marino di ricordi, un patrimonio di costumi e di mentalità, dissipate o conservate. Diventa, da pagina liscia e vocalmente e graficamente marcata dal 'bianco' e dalle fessure del vuoto, una stereografia in cui si riflettono, d'immagine in immagine, orizzonti remoti e ciò che, accanto a noi, fastidioso ci imbarazza – quando siamo distratti dalle figure dell'ovvio. E ci richiama, interroga e angustia – quando siamo, invece, attenti alla folle corsa della storia e alla nostra e altrui sorte.

ENRICO TESTA

la verità degli altri, la verità di tutti» e, con esplicito linguaggio 'etnografico', quella di «portare al giorno quei nodi di luce che non sono soltanto dell'io ma di tutta la tribù». Principi del suo pensiero ripetuti in tante occasioni, che si citano qui da G. CAPRONI, *Sulla poesia*, a cura di R. Mosena, Trieste-Roma 2016, pp. 26-7.

Caproni e Agostino, in negativo*

1. *Caproni e Agostino, oltre la «res amissa»*

È difficile comprendere la poesia del secondo Caproni senza considerare il suo rapporto privilegiato con la filosofia. Per il poeta non sono stati importanti solo pensatori a lui contemporanei, come Blanchot e Agamben, ma anche riferimenti che risalgono a un passato più remoto. Tra queste voci spicca quella di Sant'Agostino. A tal proposito, il primo pensiero va alla prefazione di Agamben a *Res Amissa: Disappropriata maniera*. In quella sede Agamben evocava la disputa tra Pelagio e Agostino sul concetto della grazia amissibile, per precisare il pensiero poetico di Caproni alla base della raccolta. Se, da un lato, Pelagio sostiene che la natura umana di per sé implica la possibilità di non peccare, senza l'intervento di una grazia ulteriore, dall'altro, Agostino ribadisce proprio la necessità di quest'intervento, oltre che il carattere amissibile della grazia, ossia la sua perdita attraverso il peccato. Secondo Agamben, Caproni propenderebbe per un pelagianesimo spinto all'estremo: «la Grazia è un dono così profondamente infuso nella natura umana, che le resta per sempre inconoscibile, è sempre già “res amissa”, sempre già inappropriabile»¹.

L'affinità contrastiva tra Caproni e Agostino è evidente, tanto che si avverte la necessità di sondarne la presenza in altri luoghi dell'opera del poeta, verificando dove si possa parlare di un'influenza diretta del pensiero del filosofo. È quello che mi propongo di fare in questo saggio. L'azione più consistente esercitata da Agostino sulla poesia di Caproni è l'influenza filosofica ad ampio raggio. Tuttavia, si possono riscontrare

* Vorrei ringraziare Corrado Bologna, Stefano Carrai ed Elisa Donzelli per avermi invitato a partecipare al convegno. Quest'intervento è la rielaborazione di un seminario esposto alla Scuola Normale Superiore nel corso di Letteratura italiana contemporanea (a.a. 2018-19) tenuto dalla professoressa Elisa Donzelli, che ringrazio per la guida e il sostegno nella conduzione di questa ricerca.

¹ G. AGAMBEN, *Disappropriata maniera, Prefazione*, in G. CAPRONI, *Res amissa*, a cura di G. Agamben, Milano 1991, pp. 7-31: 10.

anche dei prelievi di singole immagini o di elementi simbolici significativi, oltre a qualche citazione diretta. In che direzione procede questo scambio? Premetto la mia tesi: per Caproni Agostino è importante soprattutto «in negativo»², come lo stesso poeta disse in un'intervista rilasciata a Pampaloni. Molte delle sue poesie fanno i conti con i grandi temi della filosofia agostiniana, ma con una sensibilità tipicamente novecentesca, costretta a fronteggiare la crisi di alcune certezze fondamentali.

Caproni era molto legato alle *Confessioni*: un testo che servì come base per l'elaborazione di molte idee chiave del suo pensiero poetico. Come nota Donzelli, Agostino – insieme a Blanchot – è tra le letture più investigate da Caproni già a partire dal 1948, se si tiene conto di una pagina di diario scritta a Roma nell'ottobre di quell'anno³: «Dormo poco. Poi mi leggo la fine del III e il IV libro delle *Confessioni* di Sant'Agostino. Il IV libro sembra fatto per me»⁴. Questa pagina ci fornisce un termine *post quem* per la lettura dell'opera e ci dice qualcosa su un elemento non verificabile nelle poesie: l'affetto che lega Caproni alle *Confessioni*. Di quest'opera il poeta possedeva una sua edizione personale della SEI, con traduzione di Onorato Tescari: un libro di piccole dimensioni e annotatissimo. L'affinità col pensiero di Agostino è sicuramente frutto di un'inclinazione personale del poeta, ma dall'altro lato Caproni è anche in linea con il contesto culturale della sua epoca. I poeti coevi, infatti, riservavano un'attenzione speciale a Sant'Agostino. Come segnala Spignoli⁵, curatrice del carteggio tra Ungaretti e Bigongiari, in una sua

² G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di M. Rota, introduzione di A. Dolfi, Firenze 2014, p. 173.

³ E. DONZELLI, *Giorgio Caproni e gli altri. Temi, percorsi e incontri nella poesia europea del Novecento*, Venezia 2016, p. 168. Per altre occorrenze del pensiero di Agostino nella poesia di Caproni si veda G.L. BECCARIA, *Le forme della lontananza. Poesia del Novecento, romanzo, fiaba, canto: le strutture 'forti' della letteratura colta e popolare*, Milano 1989, pp. 24-5; F. GIANNOTTI, «Enea sono io, siamo tutti», in G. CAPRONI, *Il mio Enea*, a cura di F. Giannotti, prefazione di A. Fo, postfazione di M. Bettini, Milano 2020, pp. 11-45: 14-6; EAD., «Nel soffio del tempo»: riferimenti classici letterari e mitologici nell'opera di Giorgio Caproni, «Res Publica Litterarum», XLIV, 2021, pp. 68-133: 96-108.

⁴ G. CAPRONI, *Frammenti di un diario (1948-1949)*, a cura di F. Nicolao, Genova 1995, p. 76.

⁵ T. SPIGNOLI, *Introduzione*, in P. BIGONGIARI, G. UNGARETTI, «La certezza della poesia». *Lettere (1942-1970)*, a cura di T. Spignoli, Firenze 2008, pp. 9-54: 18. La segnalazione si trova nella nota 45 di T. Spignoli.

lezione universitaria del 1946 Ungaretti pose l'accento sull'importanza di Pascal nell'elaborazione dell'opera di Leopardi, dichiarando al contempo che senza Agostino non ci sarebbe stato nemmeno Pascal⁶. In modo più eloquente, in una lettera a Piero Bigongiari del 28 dicembre 1950 scrisse: «La storia della poesia italiana è semplice: il suo segreto è sempre in Agostino sia direttamente, come in Petrarca, sia indirettamente, come, attraverso Pascal, in Leopardi»⁷.

2. *Tempo: inafferrabilità e tendenza al non essere*

Il tema più riconoscibile nella riflessione di Agostino è quello del tempo, un tema che, come mostra Donzelli, Caproni ebbe l'occasione di approfondire dialogando a distanza con il poeta veneto Diego Valeri⁸. In un articolo sulla raccolta *Il flauto a due canne*, nel 1958, Caproni sostiene che il sentimento del tempo di Valeri è «il calmo sentimento agostiniano [...] del “tempo nell'atto che trascorre”: “il tempo – sono ancora parole di Sant'Agostino – in una qualche estensione”»⁹. Circolava tra questi autori, quindi, l'idea agostiniana dell'inafferrabilità del tempo, rappresentata da Valeri attraverso all'immagine del vento, che passò poi proprio a Caproni. Donzelli riporta come esempio la poesia *Dopo la notizia*, nel *Muro della terra*: un testo del 1973 che allude al ricordo di quando, nel 1939, il poeta apprese la notizia dello scoppio della guerra da un foglio di giornale trovato a Loco. Nella poesia si legge:

Il vento e nient'altro. Un vento
spopolato. *Quel* vento,
là dove agostinianamente,
più non cade tempo¹⁰.

Ci sono altri esiti della riflessione poetica di Caproni sul tempo. Per

⁶ G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Milano 2000, pp. 471-82.

⁷ BIGONGIARI, UNGARETTI, «*La certezza della poesia*», p. 91.

⁸ DONZELLI, *Giorgio Caproni e gli altri*, p. 167.

⁹ G. CAPRONI, «*Il flauto a due canne*», in «La Fiera letteraria», 3 agosto 1958, ora in *Prose critiche 1934-1989*, 4 voll., a cura di R. Scarpa, Torino 2013, II, pp. 1073-77.

¹⁰ ID., *Dopo la notizia*, vv. 24-27, in *Il muro della terra*, in CAPRONI 1998, p. 348.

comprenderli è utile tornare a un celebre passo delle *Confessioni*, in cui Agostino cerca di definire l'oggetto dei suoi interrogativi:

O allora che è il tempo? Se nessuno me lo domanda, lo so: se voglio spiegarlo a chi me ne domanda, non lo so più. Tuttavia senza esitazione affermo di sapere che, se nulla passasse, non esisterebbe il tempo passato, e se nulla arrivasse, non esisterebbe il tempo futuro, e se nulla fosse, non esisterebbe il tempo presente. [...] Se, pertanto, il presente in tanto è tempo in quanto trascorre nel passato, come mai anche di esso diciamo che è, se la causa del suo essere è il cessare di essere, se, cioè, per questo diciamo con verità che il tempo è, perché tende verso il non essere?¹¹

Agostino si chiede come l'essere umano possa definire lungo o breve il tempo, considerando che il tempo tende al non essere e che quindi, in ultima analisi, non è. Questo passaggio è fondamentale per comprendere alcune poesie di Caproni: a meno che non si individui un elemento stabilizzante, l'inafferrabilità intrinseca del tempo lo spinge verso il non essere.

La poesia *Dopo la notizia* è da leggere anche in relazione alla poesia successiva, ossia *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia*. Il testo risale al 1975 e – come spiega Caproni in un'intervista del 1988 – prende spunto da Moglia, paesino della Val Trebbia dove, per il fenomeno dell'inurbamento, «era rimasta una famiglia sola, anzi un vecchio solo», che era solito affermare «“No, finché io son qua, non sono solo”»¹², esprimendo il terrore di andare a perdersi in città. In questa poesia si legge:

[...]

 Mi sento
perso nel tempo.
 Fuori
del tempo, forse.
 Ma sono
con me stesso. Non voglio
lasciar me stesso – uscire
da me stesso come,
la notte, dal sotterraneo

¹¹ AGOSTINO, *Confessioni*, XI 14, 17, ed. a cura di O. Tescari, Torino 1951, p. 449.

¹² «*Era così bello parlare*». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, prefazione di L. Surdich, Genova 2004, p. 230.

il grillotalpa in cerca
d'altro buio.

Il trifoglio
della città è troppo
fitto. Io son già cieco.
Ma qui vedo. Parlo.
Qui dialogo. Io
qui mi rispondo e ho il mio
interlocutore. Non voglio
mularlo nel silenzio sordo
d'un frastuono senz'ombra
d'anima. Di parole
senza più anima¹³.

Nella coppia di poesie formata da *Dopo la notizia* e da *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia* si verificano due processi. Il primo è un processo positivo: come puntualizza Surdich, Caproni persegue «l'abitabilità dei luoghi (fisici e metafisici)»¹⁴ contro il pericolo di smarrimento del reale. Per comprendere il processo negativo, occorre rifarsi almeno in parte alle riflessioni di Agostino sulla misurabilità del tempo. Nelle *Confessioni*, Agostino puntualizza che l'attimo passato non è più e che l'attimo futuro non è ancora: non potendosi misurare qualcosa che non è, si dovrebbe procedere con una divisione via via maggiore, fino a isolare la più piccola particella di tempo presente all'interno del segmento scelto. La divisione, alla lunga, si rivela un paradosso. Il risultato finale sarebbe la constatazione che il «tempo non ha punta estensione»¹⁵ (nella traduzione di Tescari). Tuttavia, Agostino riesce a risolvere i suoi problemi e trova una soluzione filosofica per scongiurare il pericolo di dell'inafferrabilità il tempo. Il fatto stesso di poter misurare il tempo, nonostante quest'apparente paradosso, lo porta a concludere che deve esistere un'unità di misura. Quest'unità si dà «nella nostra anima»¹⁶. Come spiega Horn, l'attimo presente, scorrendo fuggevole, depone ne-

¹³ ID., *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia*, vv. 27-45, in *Il muro della terra*, in CAPRONI 1998, pp. 349-52: 350-1.

¹⁴ L. SURDICH, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, presentazione di A. Tabucchi, Genova 1990, p. 91.

¹⁵ AGOSTINO, *Confessioni*, XI 27, 34, ed. Tescari, p. 467.

¹⁶ *Ibid.*, XI 27, 36, *ibid.*, p. 469.

gli organi sensoriali impressioni successive, ma la durata è pensata solo dall'anima, che è spinta a generare, da queste impressioni, le cosiddette unità di apprensione: unità mnemoniche di divisione del tempo¹⁷. Agostino arriva infine a una soluzione: «Gli è in te, o anima mia, ch'io misuro il tempo».

Nella poesia di Caproni il panorama è mutato. Ci troviamo in uno stato di desertificazione metafisica: la grande scenografia che ospita questo ciclo di poesie è quella del dubbio sull'esistenza di Dio e sull'esistenza dell'anima stessa – ricordiamo il vento-tempo senz'anima di *Dopo la notizia*. Questo processo ha gravi ripercussioni sull'individuo, perché il Dio di cui parla Agostino è il creatore di tutti i tempi (prima di lui il tempo non esiste) ed è il creatore dell'anima, grazie alla quale si può misurare il tempo. Senz'anima, il flusso temporale riprende il suo carattere evanescente. Per questo motivo, *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia* è una poesia sull'angoscia del nulla. Sembra un paradosso: com'è possibile che la città, popolata dalla moltitudine dei suoi abitanti, possa rappresentare il nulla? Il motivo è semplice: il poeta vede nella città il luogo gravato dalla totale assenza dell'anima e dove, quindi, il tempo si trasforma in puro vuoto. Tuttavia, anche nel paesino di Moglia la salvezza dell'individuo è in bilico: mancano anche i mezzi per stabilire cos'è il fuori o il dentro rispetto a questo flusso non più discreto, che rischia di trasformarsi nel flusso del non essere, che dalla città sta già compiendo la sua azione sul paesino spopolato. Al frastuono della città si contrappone l'ultimo abitante di Moglia, proprio come in Kierkegaard, altro pensatore caro a Caproni, il Singolo si contrappone alla folla anonima. La ripetizione dei deittici e dei pronomi personali esprime l'intima protesta dell'io lirico, spinto a ribadire la propria presenza tangibile dinanzi al pericolo dell'annullamento.

3. *L'illuminazione, la storia e una dedica*

L'influenza del pensiero agostiniano sulla poesia di Caproni si può verificare anche su elementi più circoscritti: immagini singole e simboli biblici che Caproni incontra nelle *Confessioni* e reinterpreta in modo originale. Il primo elemento che prendo in esame è quello della lanterna. Esso è carico di significati ed ha alle spalle una lunga trafila di

¹⁷ C. HORN, *Sant'Agostino*, Bologna 2005, p. 105.

rimandi¹⁸. A preannunciare la lanterna è la candela del *Seme del piangere*, che deriva dal componimento *La Maddalena del lumino* di Char, ispirato a sua volta dal quadro di de La Tour: *Maria Maddalena con la lampada a olio*¹⁹. La lanterna è l'elemento centrale dell'omonima poesia di Caproni del 1964, raccolta all'interno di *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*:

Non porterà nemmeno
la lanterna. Là
il buio è così buio
che non c'è oscurità²⁰.

La poesia si riferisce al viaggiatore che abbandona il consorzio umano, descritto poco prima nella lirica *Congedo del viaggiatore cerimonioso*. Per capire il significato allegorico assunto da quest'oggetto, occorre rifarsi nuovamente alle *Confessioni*. Agostino, proprio mentre sta cercando di risolvere il problema filosofico del tempo, invoca l'aiuto di Dio, usando un'immagine metaforica: «Tu accenderai la mia lucerna, o Signore Dio mio, tu rischiarerai le mie tenebre»²¹. La lanterna rimanda alla teoria dell'illuminazione, che spiega in che modo l'uomo possa accedere a un sapere immutabile ed eterno.

Secondo Agostino, l'atto mediante cui una mente conosce la verità è comparabile all'atto mediante cui un occhio vede un corpo. Per essere percepiti, gli oggetti devono essere resi visibili dalla luce, che è originata dal sole. In maniera analoga, le verità scientifiche devono diventare intelligibili grazie a qualcosa di simile alla luce, prima che possano essere afferrate dalla mente. La fonte di questa luce spirituale, che rende intelligibili le scienze, è Dio²². In questo caso, è impossibile comprendere la poesia di Caproni rinunciando al piano allegorico. Il viaggiatore cerimonioso accetta con serenità l'assenza di certezze sul suo itinerario metafisico, che non può essere rischiarato dalla presenza di Dio. La deposizione

¹⁸ Come segnala A. Dei, la lanterna si trova anche in *Palo*, all'interno di una citazione dantesca da *Inferno* I, 66. Cfr. A. DEI, *Giorgio Caproni*, Milano 1992, p. 162.

¹⁹ DONZELLI, *Giorgio Caproni e gli altri*, p. 71.

²⁰ G. CAPRONI, *La lanterna*, in *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, in CAPRONI 1998, p. 246.

²¹ AGOSTINO, *Confessioni*, XI 25, 32, ed. Tescari, p. 464 (Agostino cita il *Salmo* 17, 29).

²² É. GILSON, *The Christian Philosophy of Saint Augustine*, trans. by L.E.M. Lynch, New York 1967, p. 77.

della lanterna sta a significare la sfiducia nell'illuminazione. Con l'immagine iperbolica finale, il poeta ci mostra l'esito del percorso del viaggiatore, destinato a entrare in una zona in cui si trova il puro nulla. Anche ammesso che Dio esista, la sua luce non potrebbe arrivare nel regno dei paradossi, dove il buio è talmente fitto da cancellare l'oscurità e gli oggetti risultano al contempo più chiari alla vista, perché isolati dal mondo sensibile, ma meno decifrabili. L'allegoria, se c'è, è allegoria vuota²³.

Nelle poesie di Caproni troviamo un'altra immagine che appartiene sicuramente alla Bibbia, ma per la quale si può supporre un'intermediazione di Agostino: l'immagine del leone e del drago. La incontriamo nella poesia *Corollario* del 1984:

Leone o Drago che sia,
il fatto poco importa.
La Storia è testimonianza morta.
E vale quanto una fantasia²⁴.

Prima di analizzare la poesia, torniamo al luogo agostiniano dove compare quest'immagine. Nel nono libro delle *Confessioni*, Agostino inserisce una supplica a Dio per sua madre. Nell'auspicio che nulla influenzi negativamente il giudizio di Dio sulla donna, Agostino scrive: «[...] non si interponga né con la forza, né con l'insidia il leone e il drago»²⁵. Per spiegare l'espressione, il curatore Tescari rimanda in nota alle *Esposizioni sui Salmi*, un'altra opera di commento di Agostino nella quale si legge: «Il leone infierisce apertamente, il drago insidia occultamente: l'una e l'altra facoltà e potere ha il diavolo»²⁶. È poco probabile che Caproni fosse risalito all'edizione latina delle *Esposizioni*, ma la nota sintetica di Tescari era sufficiente per chiarire il significato che si cela dietro al riferimento ai due animali. Già se analizzati secondo le idee di Agostino, i primi due versi di *Corollario* esprimono un contenuto pessimistico: la storia è sostanzialmente Leone o Drago, quindi opera del diavolo. È una concezione, questa, che Caproni poteva de-

²³ Di allegoria vuota della metafisica ha parlato B. FRABOTTA, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Roma 1993, p. 113.

²⁴ G. CAPRONI, *Corollario*, in *Il Conte di Kevenhüller*, in CAPRONI 1998, p. 562.

²⁵ AGOSTINO, *Confessioni*, IX 13, 36, ed. Tescari, p. 335 (Agostino cita il *Salmo* 90, 13).

²⁶ ID., *Esposizioni sui Salmi*, in *Ps. 90, Sermo 2, 9 [V 13]*, a cura di T. Mariucci e V. Tarulli, III, Roma 1976, pp. 178-81. Tescari usa l'abbreviazione «enarr. in psal.», ma non ci sono rimandi a una specifica edizione.

sumere da un'altra famosissima opera di Agostino, ossia il *De civitate Dei*, strutturata sulla base del confronto tra la città celeste – città di Dio e luogo della grazia – e città terrena – il regno del male dove imperversa il peccato. Tuttavia, Caproni supera anche questa prospettiva: a quest'altezza cronologica, per il poeta scompare persino la possibilità di collocarsi in una qualsivoglia dimensione storica. Si passa così dalla storia all'a-storia, perché nemmeno nella sua valenza malefica la storia è attingibile. Questa presa di posizione è interpretabile in due modi. Da un lato, è possibile che si faccia di nuovo riferimento al pericolo dell'annullamento che gravita sulle cose, al fatto che il tempo tenda al non essere e gli eventi passati siano destinati semplicemente a scomparire, a essere evanescenti come una fantasia. Oppure, si deve considerare la questione nell'ambito della riflessione di Caproni sulla crisi del linguaggio. Come Caproni scrive nella poesia *Le parole*, «le parole. Già. / Dissolvono l'oggetto. [...]»²⁷. Una costruzione discorsiva di tipo storico, che volesse ricostruire gli eventi del passato, fallirebbe nel momento stesso in cui venisse formulata e farebbe svanire gli eventi sui quali si focalizza. Sarebbe, in ultima analisi, solo lettera morta.

Alla luce degli esempi analizzati, si può comprendere cosa volesse dire Caproni, quando riconobbe l'importanza in negativo del pensiero di Agostino per la sua elaborazione poetica. A partire da *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*, alcuni temi chiave del pensatore cristiano vengono rielaborati dal poeta in modo paradossale, per esprimere la serenità di fronte alla crisi di ogni certezza. Ciò avviene anche perché la ricezione del pensiero di Agostino si mescola con quella di altre correnti di pensiero novecentesche: ad esempio, la teologia negativa di Altizer. Ad ogni modo, ogni regola ha la sua eccezione e il riferimento ad Agostino può essere usato da Caproni anche in termini non contrastivi. Nella situazione di vuoto spirituale di cui abbiamo parlato, un contatto fruttuoso con gli esseri umani è ancora possibile, ad esempio con gli elementi che compongono il nucleo familiare di Caproni. Mi riferisco alla poesia *A Rina*, inclusa nella sezione *Altre cadenze del Conte di Kevenhüller*:

Senza di te un albero
non sarebbe più un albero.
Nulla senza di te
sarebbe quello che è²⁸.

²⁷ G. CAPRONI, *Le parole*, vv. 1-2, in *Il franco cacciatore*, in CAPRONI 1998, p. 460.

²⁸ ID., *A Rina*, in *Il Conte di Kevenhüller*, in CAPRONI 1998, p. 639.

La frase finale che Caproni dedica alla moglie è molto simile a quella che Agostino rivolge in lode a Dio nelle *Confessioni*: «O dal fatto che senza di te non sarebbe alcuna cosa, deriva che tutto ciò che è ti contiene?»²⁹. Da un lato, è vero che l'espressione di Caproni può sembrare generica e proverbiale. Tuttavia, come ha mostrato Dei, spesso il poeta lavora sulla ri-significazione dei luoghi comuni³⁰, che in questo caso avviene mediante il richiamo alla portata metafisica della frase nel passo del pensatore cristiano. Inoltre, è innegabile che il poeta avesse ben scolpito nella memoria il libro di Agostino. Ipotizzando una reminiscenza agostiniana anche in questo caso, la poesia acquisisce un significato più profondo. Come senza Dio nulla sarebbe stato creato e nulla esisterebbe, così per il poeta senza Rina un albero non sarebbe un albero e dunque un oggetto non sarebbe uguale a sé stesso. In questo scenario, il principio di identità e la possibilità del pensiero razionale verrebbero negati. Anche Santero, d'altronde, notava che Rina viene rappresentata non come una musa, ma come «un amorevole demiurgo la cui sola presenza dà senso all'essere [...]»³¹.

4. *L'emersione sfasata del pensiero di Agostino nella poesia di Caproni*

Alla luce di quanto detto, una domanda sorge spontanea. Sappiamo, infatti, che Caproni conosceva le *Confessioni* sicuramente già dal 1948, ma è meno evidente il motivo per cui la rielaborazione del pensiero agostiniano affiora in maniera inequivocabile nella poesia di Caproni solo più tardi – a partire dagli anni Sessanta. Rispondere non è semplice, ma si può avanzare un'ipotesi. Forse per Caproni il pensiero di Agostino funziona inizialmente come antidoto filosofico a un'esistenza vissuta in modo traumatico. Dal momento in cui subentra la «disperazione / calma»³², invece, Caproni trova il coraggio di inscenare in poesia la serenità e l'ironia derivanti dalla decostruzione di ogni certezza sulla vita terrena e sulla trascendenza, una decostruzione che si ottiene anche attraverso un negativo fotografico del pensiero di Sant'Agostino.

ALESSANDRO DE LAURENTIIS

²⁹ AGOSTINO, *Confessioni*, I 2, 2, ed. Tescari, p. 5.

³⁰ DEI, *Giorgio Caproni*, p. 165.

³¹ D. SANTERO, «Una fanciulla passatami a fianco»: destini della donna in Caproni, «Lettere italiane», 57/1, 2005, pp. 87-111: 87.

³² G. CAPRONI, *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, vv. 91-92, in *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, in CAPRONI 1998, pp. 243-5: 245.

«Abito nella tua poesia». Caproni e Bertolucci: la camera, il paesaggio*

Ho ricevuto la notizia di mattina presto dal poeta [...] Francesco Tentori. [...] Non sta a me, in quest'ora tristissima tanto più tale mentre il sole di questo inverno [...] inonda la parte di Roma, città del nostro volontario esilio, dove ci sono le nostre due case, [...] stendere bilanci sulla sua opera di poeta. È ormai chiaro, mentre già in se stesso ormai l'eternità lo muta, che i suoi versi rimarranno – dai primi, di un'allegria di ritmi e colori inebriante, agli ultimi e ultimissimi, come naturale di pochi argentini tocchi – messaggi di un'incessante e pure limpida *meditatio mortis*.

A. BERTOLUCCI, *Ricordando il diabolico cacciatore. In morte di Giorgio Caproni*, «la Repubblica», 23 gennaio 1990.

Quarant'anni prima, o poco più, entravano in contatto per la prima volta Giorgio Caproni, nato sul mare, a Livorno, il 7 gennaio del 1912, e Attilio Bertolucci, nato tre mesi prima, nel 1911, a San Prospero vicino Parma ai piedi dell'Appennino tosco-emiliano. Era il 1947, forse il 1948: sicuramente era finita la guerra. Una guerra che, a differenza dell'amicizia di Caproni con Libero Bigiaretti, conosciuto a Roma nel 1938, o di Bertolucci con Vittorio Sereni, che su suggerimento di Enzo Paci era sceso a Parma per incontrarlo in quello stesso terribile anno, non aveva separato una giovane amicizia. Bertolucci e Caproni si conoscono dal vivo a giochi fatti. L'uno, Bertolucci, è laureato a Bologna con Longhi in Storia dell'arte ed ha pubblicato prima dell'altro due *plaquettes*: *Sirio* 1929 e *Fuochi in novembre* 1934, accolto positivamente da Eugenio Montale¹. Dopo l'esordio, precocissimo, però non sembra

* Questo studio si avvale della lettura della corrispondenza inedita intercorsa tra Giorgio Caproni e Attilio Bertolucci, le cui lettere sono conservate a Firenze presso l'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux e presso la Biblioteca Nazionale Centrale. Ringrazio gli eredi di entrambi i poeti, Attilio Mauro e Silvana Caproni, Lucilla Albano e Clare Peploe, per la gentile concessione a leggerle e pubblicarne alcuni stralci. Un sentito grazie va anche agli archivi nelle persone di Gloria Manghetti e Fabio Desideri dell'Archivio Alessandro Bonsanti, di Luca Bellingeri e Roberta Masini della Biblioteca Nazionale Centrale. Non sarebbe stato possibile ricostruire diversi degli elementi, degli intrecci e delle testimonianze qui riportate senza il prezioso aiuto di Attilio Mauro Caproni e dei suoi ricordi cui ho sempre dovuto molto.

¹ A. BERTOLUCCI, *Sirio*, Parma, 1929 e ID., *Fuochi in novembre*, Parma, 1934. Per la

scrivere; sicuramente non pubblica versi per quasi vent'anni. L'altro, Giorgio Caproni, collabora soprattutto con i giornali, scrive racconti e traduce ma ha al suo attivo quattro libri di poesie: *Come un'allegoria* (1936), *Ballo a Fontanigorda* (1938), *Finzioni*, uscito a Roma nel 1941, e *Cronistoria*, che segna il sodalizio con Vallecchi nel 1943². Soprattutto Caproni ha partecipato alla guerra sul fronte occidentale e poi alla Resistenza in Val Trebbia; dopo l'8 settembre è eletto dai partigiani Commissario del Comune di Rovigno e, anche se dice di non avere sparato «nemmeno un colpo»³, la violenza e la disperazione di quegli anni invadono le pagine dei suoi racconti. Bertolucci, invece, non ha partecipato affatto e se non propriamente per volontà, non per caso, come era accaduto al suo amico di Luino Vittorio Sereni. Nessuna prigionia lo aveva tenuto lontano dall'azione, ma solo un male prima apparente, poi effettivo e via via considerato «necessario»⁴: l'aritmia del cuore o l'extrasistole che gli consentirà di essere esonerato, poi definitivamente congedato, da ogni azione militare.

«[C]i siamo conosciuti prima di conoscerci e a metà degli anni '30 [...] abbiamo cominciato a pubblicare le nostre poesie e ce le siamo lette», affermerà Bertolucci dialogando con Caproni in radio nel 1988⁵. Più certo è che di Caproni, tra le prime cose, Bertolucci avesse letto il taccuino di guerra del 1942, *Giorni aperti. Itinerario di un reggimento*

recensione al secondo libro di versi si veda E. MONTALE, *Attilio Bertolucci: Fuochi* in novembre, «Pan», 1 settembre 1934.

² G. CAPRONI, *Come un'allegoria (1932-1935)*, prefazione di A. Capasso, Genova 1936; ID., *Ballo a Fontanigorda e altre poesie*, Genova 1938; ID., *Finzioni (1932-1940)*, Roma 1941; ID., *Cronistoria*, Firenze 1943.

³ «Hanno detto che ho combattuto con i partigiani... Non è vero niente! Non ho sparato nemmeno un colpo! I partigiani mi avevano chiesto di occuparmi dell'amministrazione ma in pratica non potevo fare gran che»: G. CAPRONI, *Ascoltate il vate della foresta*, intervista di M. Dzieduszycki, «L'Europeo», 18 febbraio 1984, ora in *Dialogo sulla letteratura. Giorgio Caproni: le interviste*, a cura di L. Greco, Livorno 2012, p. 88.

⁴ «Volevo chiudendo aggiungere che, se il "terzo libro" de *La camera da letto*, del quale il sottotitolo potrebbe essere *La malattia necessaria*, non verrà, non dico pubblicato, ma scritto, il succo di esso lo troverete nelle pagine già scritte e pubblicate del mio *Viaggio d'inverno*»: dal risvolto della sovracoperta scritto dall'autore in A. BERTOLUCCI, *La camera da letto, libro secondo*, Milano 1988.

⁵ «Era così bello parlare». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, prefazione di L. Surdich, Genova 2004, pp. 198-9.

dal fronte occidentale ai confini orientali, e lo avesse fatto quando un suo allievo, Mario Colombi Guidotti, poi morto in un incidente stradale (Attilio avrebbe insegnato al Convitto «Maria Luigia» di Parma dal 1938 al 1950), ne aveva parlato nel 1943 su «Architrave», foglio del GUF di Bologna, recensendo in quello stesso spazio *Paese di Roma* di Bigiaretti cui *Giorni aperti* era dedicato⁶. Alla scomparsa di Colombi Guidotti sul «Raccoglitore», il 17 febbraio del 1955, Caproni dedicherà poi un intenso commiato⁷. L'articolo, importante anche per individuare il retroscena dell'incontro tra Bertolucci e Caproni, non è ripreso nell'edizione delle *Prose critiche* a cura di Raffaella Scarpa⁸.

Questo è ciò che tra i due poeti accade «prima di conoscer[s]i» tramite la poesia. Ma l'amicizia nella realtà avviene grazie ad una città: Roma, dove proprio Bigiaretti aveva, prima della guerra, messo Caproni in contatto con diverse realtà e nella quale avviene, a guerra finita – al Tuscolo a casa di Betocchi in presenza di Pasolini –, l'incontro effettivo tra Caproni e Bertolucci.

È l'aprile del 1951, Attilio Bertolucci si trasferisce da Parma nella capitale e, ancora una volta, non lo fa per necessità. Lo fa spinto dal padre che presto gli compra una casa, ma anche spinto dalla volontà, dice, di non voler «diventare [a Parma] una figura troppo riconoscibile»⁹. Sceglie «questa plaga meridionale», come la definirà in *Piccola ode a Roma*, pensando a Virgilio e a Catullo e «perché qui un anno è come un altro, / [...] una persona all'altra uguale»¹⁰. È persuaso, leggendo André Gide, dai benefici del distacco: una pianta pare cresca meglio quando viene sradicata¹¹. Caproni invece a Roma ci era finito nel no-

⁶ G. CAPRONI, *Giorni aperti. Itinerario di un reggimento dal fronte occidentale ai confini orientali*, Roma 1942. Per la recensione si veda M. COLOMBI GUIDOTTI, *Lettere*, in «Architrave», a. III, n. 6, 30 giugno 1943, p. 6.

⁷ G. CAPRONI, *Rammarico per un'occasione perduta*, «Il Raccoglitore», a. V, n. 86, 17 febbraio 1955.

⁸ ID., *Prose critiche 1934-1989*, edizione e introduzione a cura di R. Scarpa, prefazione di G.L. Beccaria, 4 voll., Torino 2012.

⁹ R. MINORE, *Nella tana della famiglia. I poeti italiani dopo Montale / Attilio Bertolucci*, «Il Messaggero», 13 novembre 1983, p. 3; ora in ID., *La promessa della notte. Conversazioni con i poeti*, Roma 2011, p. 8.

¹⁰ A. BERTOLUCCI, *Piccola ode a Roma*, vv. 29-30, in ID., *Viaggio d'inverno*, Milano 1971, ora in ID., *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Milano 1997, pp. 196-7 (a p. 196).

¹¹ «A me sarebbe piaciuto stare qui, ma non volevo diventare il migliore poeta di

vembre del 1938; era stata, avrebbe detto a distanza di tempo, «una scarpa troppo grossa» dove, «sprovvveduto di tutto», il solo obiettivo era quello di lavorare¹².

Simile in questo al più borghese Montale, che nel '27 lascia la Liguria con la prospettiva dell'indipendenza, Caproni aveva salutato Genova, dove, lasciata Livorno, era cresciuto dall'età di dieci anni, dopo avere vinto un posto come maestro elementare nelle scuole della capitale. Lo aveva fatto anche a scapito del legame con i genitori verso i quali aveva avvertito il senso di colpa dell'abbandono e ai quali aveva dedicato due brevi prose nel cuore di *Cronistoria*, mai più riprese nelle edizioni successive¹³. Da quel momento in poi, a Roma trascorrerà tutta la sua vita, sino al 22 gennaio del 1990. Non era stato anche per lui, come scrive Bertolucci nell'ultimo commiato, un vero e proprio «esilio volontario»; era stato un destino comune, quello che tiene insieme scrittori di diversa provenienza, ma tutti illustri sradicati: Pasolini, Gadda, Betocchi, Penna, Bassani, molti di loro riuniti nello stesso quartiere di Monteverde vecchio. Più tardi la moglie di Bertolucci, Ninetta Giovannardi, avrebbe avuto tra i suoi alunni alla scuola Manzoni di Roma il secondogenito di Giorgio, Attilio Mauro.

Le case romane per l'uno, Caproni, sono quelle di via Mameli, dal 1948 l'abitazione «al numero trentuno» di via dei Quattro Venti e dal 1968 quella di via Pio Foà con la sua «luce sempre più dura, / più impura» nel *Muro della terra* del 1975¹⁴; per l'altro, Bertolucci, è soprattutto la casa «alta» e «lussuosa»¹⁵ al 45 di via Carini dove abiterà anche Pasolini. La casa di Attilio, che appare in un primo quadretto in versi scritto da Caproni negli anni Cinquanta:

Vieni sul terrazzino
che ha verde la ringhierina.
[...].

Parma. Avevo letto la polemica sullo sradicamento: Gide dice che la pianta cresce meglio quando viene sradicata. E poi c'era mio padre che insisteva: aveva due poderi da condurre, io non capivo niente, gli amici di Roma continuavano a dire: perché non vieni? E sono andato» Dichiarazione di Bertolucci rilasciata a Maurizio Chierici nell'intervista *Che poesia tornare a Parma*, «Panorama», aprile 1984.

¹² G. CAPRONI, *Addio a Luigi De Luca*, «La Fiera letteraria», 6 marzo 1960, p. 5.

¹³ ID., *Genitori*, in ID., *Cronistoria*, Firenze 1943.

¹⁴ ID., *Via Pio Foà*, I, vv. 1-2, in *Il muro della terra*, in CAPRONI 1998, p. 357.

¹⁵ «Era così bello parlare», p. 202.

Vieni qui a Monteverde
 dove noi fummo soli
 soli, mentre si perde
 Marte dietro il tetto
 segnale d'andare a letto.

Abbandoniamo i crucci
 e le paure, un'ora:
 io ti dirò ancora
 una volta, indicando
 il grande palazzo verde
 di neon, là vive un vero
 poeta: Bertolucci.

*

Potremo, certo, discutere
 fino a quando ti pare:
 ma lui, in fondo, è l'unico
 in cui non si senta Montale.

(Ti pare che dica male?)¹⁶

La poesia, inserita da Zuliani tra gli inediti del Meridiano, era stata composta, poi scartata, per *Il seme del piangere* del 1959, libro con il quale Caproni vince per la seconda volta il premio Viareggio e che segna l'ingresso a Garzanti. Non è un caso che una poesia di quel libro fosse dedicata a colui che più di tutti giocò un ruolo decisivo nell'inclusione di Giorgio Caproni tra gli autori della grande editoria italiana. A Livio Garzanti, per il quale Bertolucci lavora sin dal 1954, Caproni affiderà tutte le raccolte a venire, esclusa la parentesi del «*Terzo libro*», uscito con Einaudi per concessione dello stesso editore milanese¹⁷. Sarebbe stato un passaggio decisivo, preannunciato in una lettera del 1955 a Sereni: «Carissimo Sereni, [...] Vallecchi sta facendomi arrabbiare con i suoi ritardi [...]. Tutto il mio rammarico è per l'occasione che perdetti con te, per troppa delicatezza verso Vallecchi. Ma vorrei proprio fargli il tiro d'uscire da un'altra parte. L'altra sera parliamo

¹⁶ *Vieni sul terrazzino* è raccolta tra le *Poesie inedite* pubblicate in CAPRONI 1998, p. 1009-10 (si citano i vv. 1-2 e 10-26).

¹⁷ ID., *Il «Terzo libro» e altre cose*, Torino 1968.

di te, Bertolucci ed io (e anche lui con parole caldissime)»¹⁸. Non «Lo Specchio» Mondadori dunque, per il quale sembra prospettarsi una via, ma un'opzione ventennale con Garzanti per il quale, negli anni Sessanta, Caproni firmerà anche traduzioni capitali da Céline, Mau-passant, Cendrars¹⁹.

Non è solo la grande editoria, però, ciò che in principio lega Caproni a Bertolucci. A partire dal 1951 Attilio lo coinvolge in varie iniziative culturali. Sulla fiorentina «Paragone», fondata da Longhi nel 1950 e che subito Bertolucci condirige come redattore, Caproni riprende il racconto *Il gelo della mattina*²⁰. E sempre su «Paragone», nel 1955, recensisce *La meglio gioventù* di Pasolini²¹. Anche sul «Gatto selvatico», la rivista dell'Eni cui Mattei affida la direzione a Bertolucci, nel 1955 appare il racconto *La tromba del silenzio*²². Così come Caproni sarà tra i poeti di punta nei primi numeri di «Palatina», trimestrale di Lettere e Arti fondato a Parma da Bertolucci e dal critico d'arte Roberto Tassi. Qui verrà anticipata nel 1957 *Divertimento*, confluita poi nel *Seme del piangere*, e nel 1960 il testo che darà il titolo al *Congedo del viaggiatore cerimonioso*²³. «Divino egoista»²⁴, nell'appellativo di Sereni, Bertolucci

¹⁸ G. CAPRONI-V. SERENI, *Carteggio 1947-1983*, a cura di G. Di Febo-Severo, Firenze 2019, p. 144. La lettera è del 20 aprile 1955.

¹⁹ L.F. CÉLINE, *Morte a credito. Romanzo*, saggio critico di C. Bo, versione di G. Caproni, Milano 1964; G. DE MAUPASSANT, *Bel-Ami*, versione di G. Caproni, Milano 1965; B. CENDRARS, *La mano mozza. Romanzo*, Milano 1967.

²⁰ G. CAPRONI, *Il gelo della mattina*, «Paragone», 34, ottobre 1952, pp. 43-5. Il racconto era precedentemente apparso a puntate su «Mondo operaio» tra il 7 ottobre e il 4 novembre del 1950. Ora lo si legge in ID., *Racconti scritti per forza*, a cura di A. Dei, con la collaborazione di M. Baldini, Milano 2008, pp. 68-83.

²¹ ID., *Pasolini*, «Paragone», 62, febbraio, 1955, pp. 83-5 (su P. P. Pasolini, *La meglio gioventù*, Firenze 1954).

²² G. CAPRONI, *La tromba del silenzio*, «Il Gatto Selvatico», 1, luglio 1955, p. 15 (poi in ID., *Racconti scritti per forza*, pp. 273-7).

²³ G. CAPRONI, *Divertimento e Congedo del viaggiatore cerimonioso*, rispettivamente apparse in «Palatina», n. 4, ottobre-dicembre, 1957, p. 14, e n. 16, ottobre-dicembre, 1960, pp. 31-3. ID., *Il seme del piangere*, Milano 1959 e ID., *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, Milano 1965 (poi in CAPRONI 1998, risp. pp. 225-7 e 243-5).

²⁴ «Divino egoista, lo so che non serve / chiedere aiuto a te / so che ti schermiresti. / Abbitela cara – dice – quest'ombra / verde e questo male»: V. SERENI, *A Parma con A. B.*, in *Stella variabile*, Milano 1981, p. 80.

è convinto in quegli anni che Caproni debba fare solo il poeta e tenta di ottenere per lui un congedo dall'insegnamento intercedendo con il ministro Medici. Ma Caproni litiga con un funzionario, si rifiuta di subire pressioni e continua a insegnare, mentre declina le offerte che gli arrivano dalla Rai dove, tra il '66 e il '67, Bertolucci dirige la rubrica tv de «L'approdo letterario».

Sono amici dunque, Bertolucci è anzi l'unico «vero poeta e vero amico» che il poeta livornese si senta di avere a Roma, come confida a Sereni in una lettera del 1957 quando i tre poeti – classe 1911, 1912, 1913 – compaiono insieme con i loro versi per inaugurare la nascita della rivista «Palatina»²⁵. Nel 1956, sulla «Fiera letteraria», Caproni dedica un festeggiamento alla seconda edizione della *Capanna indiana* e poi, nel 1958, si lascia coinvolgere nel progetto dell'antologia *Poesia straniera del Novecento*, voluta e curata da Attilio Bertolucci per Garzanti²⁶. «I fiorentini ci stanno tutti volentieri, anche perché, con Vallecchi a sfascio, hanno capito che Garzanti sarà il nostro editore», scrive Bertolucci da Forte dei Marmi all'amico livornese verso la fine del 1956²⁷. Nell'antologia compariranno a nome di Caproni traduzioni da Prévert, Thomas (al posto di Reverdy che è stato affidato a Parronchi come si evince da una lettera a Bertolucci del 1956), su commissione da Lorca, ma soprattutto *imitazioni* da Guillaume Apollinaire, poeta della generazione di Ungaretti, nato nel cuore di Trastevere da madre polacca e che nel 1979 Bertolucci definirà su «la Repubblica» – per l'uscita del volume Rizzoli che raccoglie le magistrali versioni metriche di Caproni dal poeta italo-slavo-francese – voce «oscillante» e incapace di «fermarsi su una convinzione estetica sicura», proprio come il poeta che lo ha tradotto²⁸.

Nell'antologia collettiva del 1958, per parte sua, Bertolucci traduce poeti inglesi e nord-americani. Ma le sezioni comprendono una decina di lingue straniere e una ventina di poeti-traduttori che, accanto a Ca-

²⁵ CAPRONI-SERENI, *Carteggio 1947-1983*, p. 160. La lettera è del 14 febbraio 1957.

²⁶ G. CAPRONI, *Nel compleanno della capanna indiana*, «La Fiera letteraria», 9 dicembre 1956, p. 3; *Poesia straniera del Novecento*, a cura di A. Bertolucci, Milano 1958 (nel volume compaiono traduzioni di Caproni da Apollinaire, Prévert, Thomas, García Lorca).

²⁷ La lettera, scritta a penna blu da Bertolucci da Forte dei Marmi, non ha data ma è presumibilmente del 1956-57. È conservata a Firenze presso il Fondo Giorgio Caproni dell'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux, segnatura GC.II.77.2.

²⁸ A. BERTOLUCCI, *Il poeta oscillante*, «la Repubblica», 21 luglio 1980.

proni, sono tra gli altri Ungaretti, Luzi, Pasolini, Parronchi, Montale. È un'operazione editoriale volta a inaugurare un genere: la prima grande antologia della poesia mondiale contemporanea, poiché interessa a Bertolucci, «[o]ltrepassato da poco lo spartiacque della metà del secolo», restituire «l'infinità varietà e molteplicità dei movimenti e delle maniere» del Novecento²⁹. Di lì a poco in Germania, nel 1962, Enzensberger parlerà del processo di nascita della lirica moderna in rapporto a un linguaggio poetico mondiale. Il saggio verrà pubblicato in Italia solo nel 1965³⁰. La scelta di Bertolucci, che ai poeti stranieri si era dedicato sin dal 1939 quando con Ugo Guanda aveva fondato «La Fenice» (la prima collana italiana di poesia straniera), anticipa la teoria con la pratica. Giorgio Caproni contribuisce e non si tira indietro: sulla «Fiera letteraria» elogia l'operazione editoriale e traduce più di altri collaboratori, anche se Garzanti paga «duemila lire la pagina», come testimoniano le prime lettere all'amico emiliano conservate a Firenze³¹.

Più in generale Caproni rimanda spesso sui giornali all'ampia attività culturale di Attilio Bertolucci per via di due componenti in apparenza disgiunte, ma omogenee: quella che riguarda l'attenzione editoriale dell'amico emiliano alla poesia, ma anche alla pittura e all'arte straniera, attività che in Bertolucci si traduce in una vena cosmopolita, per lo più anglosassone o nata con i ritmi di Marcel Proust. E quella opposta che, sin da giovane, vede il poeta di San Prospero farsi capostipite di una linea emiliana, poi definita da Pasolini «officina parmigiana»³², alla quale appartengono diversi poeti nati negli anni Venti. È anche attraverso di loro che Caproni parla dell'amico emiliano e della sua città. Artoni, Conti, Bevilacqua, Cusatelli secondo il livornese sono tutti figli minori di una stessa matrice: Parma con la sua provincia fatta di «vizi» e di «tic», di «ambizioni» e di «riscatti» simili alla provincia di Proust e a ogni provincia del mondo; Parma con il suo paesaggio definito «luogo dove tutto bagna, e luccica, nella quarta dimensione del Tempo

²⁹ ID., *Nota introduttiva*, in *Poesia straniera del Novecento*, pp. IX-X.

³⁰ H.M. ENZENSBERGER, *Il linguaggio mondiale della poesia*, in ID., *Questioni di dettaglio*, Milano 1965, pp. 129-48 (ed. or. *Einzelheiten*, Frankfurt a.M. 1962).

³¹ G. CAPRONI, *Natale coi poeti*, «La Fiera letteraria», 28 dicembre 1958, p. 1. Per la citazione dalla lettera inedita di Bertolucci a Caproni, cfr. la nota 27.

³² P.P. PASOLINI, *Officina parmigiana*, «Il Punto», 10 novembre 1956, poi in ID., *Passione e ideologia (1948-1958)*, Milano 1960, pp. 416-8; infine in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2 tomi, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Cronologia a cura di N. Naldini, Milano 1999, I, pp. 1157-60.

perduto o ritrovato» sotto la formula del *plein air*³³. Di questo mondo Caproni coglie il rischio di epigonismo rispetto ai maestri, ma vede il clima che collega Bertolucci a Sereni e ai lombardi, a voci considerate bertolucciane come quella apprezzatissima di Luciano Erba³⁴.

È soprattutto il viaggio, però, il motivo comune ai due poeti. Un viaggio che per Caproni vuole dire, dopo *Il passaggio d'Enea* e la raccolta per Annina nel 1959, quello inscenato nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso* e poi nel *Muro della terra* e nel *Franco cacciatore*³⁵. Per Bertolucci, invece, quello iniziato quando, uscito allo scoperto dalla stagione della *Lettera da casa* e della *Capanna indiana*, dal 1956 a Roma inizia a comporre i versi sanguinanti che confluiranno nel *Viaggio d'inverno* del 1971. A distinguere i due itinerari non è tanto la traiettoria ma l'io-solo nel tempo, due volte «sol[o]» – come nella poesia di Caproni ambientata sul terrazzo di Monteverde vecchio – e in due modi diversi: un io narrativo sostanzialmente unico e compatto in Bertolucci perché ispirato al viaggiatore romantico di Schubert o Goethe; frantumato in infinite maschere e voci in Caproni, ma mai «compiaciuto verso la malattia», come scrive Bertolucci su «Il Giorno», recensendo *Il muro della terra* nel 1975³⁶. Una differenza che aveva colpito il secondo figlio di Attilio, il poeta e regista Giuseppe Bertolucci, quando nel 1991 avrebbe realizzato un film attingendo ai versi del *Congedo del viaggiatore ceri-*

³³ «[Q]uella “officina parmigiana” che, maestro Attilio Bertolucci, ha donato all'Italia letteraria una delle città più esistenti nella moderna repubblica europea delle lettere, e tra le più civili e tradizionali, e per questo apertissima alle correnti più continentali, la provincia di Proust innanzi tutto, dove la vita sociale – col suo paesaggio preciso, i suoi pettegolezzi, le sue ambizioni, i suoi vizi, i suoi tic, i suoi inapparenti riscatti, il suo veemente e coinvolgente pur se trattenuto e lamiforme amor di vita dove tutto bagna, e luccica, nella quarta dimensione del Tempo perduto o ritrovato – *soumission*e l'intero *plein air*»: G. CAPRONI, *Il profumo dei tigli*, «Il Punto», 10 settembre 1960, p. 9.

³⁴ «Nato nel '22 a Milano, dove tuttora risiede, Erba risente a suo profitto di quella civiltà lombarda che trova in Sergio Solmi, in Luciano Anceschi e in Vittorio Sereni (ai quali aggiungerei tuttavia il pur padano Attilio Bertolucci), i più precisi riferimenti in fatto di cultura poetica come in fatto di gusto»: G. CAPRONI, *Ezra Pound e Luciano Erba*, «La Fiera letteraria», 8 novembre 1959, ora in ID., *Prose critiche 1934-1989*, p. 1253.

³⁵ ID., *Il passaggio d'Enea*, Firenze 1956; ID., *Il franco cacciatore*, Milano 1982.

³⁶ A. BERTOLUCCI, *Un'ansia religiosa senza maledettismo*, «Il Giorno», 11 giugno 1975.

monioso e scorgendo dentro quella poesia, amata sin da ragazzino, non solo «un potenziale drammaturgico e narrativo di grande ricchezza», ma vere e proprie «voci in cerca di personaggi»³⁷.

Cominciato per entrambi i poeti *en plein air*, il viaggio dell'io era stato in principio un'aperta osservazione della realtà fatta di allegrezza e di gusto fisico della vita. In questo spazio primitivo era apparso centrale, sin da subito, il femminile con la sua sensualità al presente che implica la necessità del morire, quasi la caducità fosse una forma di bellezza. Fanciulle che nei due scrittori da giovani sono immaginate vive o immaginate morte, ma che di mitologico hanno ben poco e soprattutto non hanno come matrice Montale. A testimoniarlo è la «rosa bianca» di *Fuochi in novembre*, dedicata nel 1934 all'incontro con Ninetta e all'idea di lei come sarà a trent'anni oltre il rischio della perdita³⁸. Influenzerà forse il giro di versi scritto da Caproni per la moglie Rina in *L'ascensore* del 1948: «Ruberò anche una rosa / che poi, dolce mia sposa, / ti muterò in veleno»³⁹. «[M]a io ero peggio [di te]. [L]e roseau émilien (la pianta? Uomo) c'est plus faible que les gênois» scriverà Attilio, parafrasando Pascal, in una lettera a Giorgio dei primi anni Cinquanta⁴⁰. Lo scriverà sapendo che il suo viaggio è uno scontro meno frontale di quello di Caproni con la morte. Il confronto con il male avverrà in Bertolucci più che altro per via trasversa e farà di lui il poeta del «tempo che si consuma»⁴¹, dell'ansia del distacco dalle cose e dalle persone delle quali l'io, quasi con nevrosi, si circonda ossessivamente. Quella *Angst* che

³⁷ G. BERTOLUCCI, *Il buio del cinema s'illuminerà di una poesia*, «Sette» supplemento del «Corriere della Sera», 21, 25 maggio 1991. Si veda anche A. FARASSINO, *Il cinema, la poesia, il viaggio. Giuseppe Bertolucci filma le voci di Caproni*, «la Repubblica», 31 dicembre 1990.

³⁸ «Coglierò per te / l'ultima rosa del giardino, / la rosa bianca che fiorisce / nelle prime nebbie. / [...] È un ritratto di te a trent'anni, / un po' smemorata, come tu sarai allora»: A. BERTOLUCCI, *La rosa bianca*, vv. 1-4 e 9-10, in ID., *Fuochi in novembre*, in ID., *Opere*, p. 39.

³⁹ *L'ascensore* fu pubblicato per la prima volta in G. CAPRONI, *Stanze della funicolare*, Roma 1952 e ripreso subito in ID., *Il passaggio d'Enea*; ora si legge in CAPRONI 1998, pp. 168-70 (si citano i vv. 61-63).

⁴⁰ Lettera ms a penna blu senza data. Depositata a Firenze presso il Fondo Giorgio Caproni della Biblioteca Nazionale Centrale, cassette 1-15 (il materiale non è stato ancora catalogato).

⁴¹ «Nel tempo doloroso che per me e te / e tutti noi con pena si consuma»: A. BERTOLUCCI, *Il tempo si consuma*, in *Viaggio d'inverno*, poi in ID., *Opere*, p. 213 (vv. 21-22).

per il poeta di San Prospero nasce sempre all'età di cinque anni, come nel bambino che resta «in piedi su una sedia / accostata alla finestra» dell'antro familiare in attesa del rientro dei genitori dalla città⁴². Per Attilio è la casa o la stanza degli affetti intimi e borghesi – la stanza dei genitori, dei coniugi poi dei figli –, velata di aspetti incestuosi, la stessa che negli anni Ottanta condurrà alla dilatazione acustica del verso nell'epica familiare dei due libri della *Camera da letto*⁴³. Ma per Caproni le 'stanze' dell'intimità rappresentano anche colpi frontali. Da un lato la camera ricordata nel *Gelo della mattina* dentro la quale, a 24 anni in val Trebbia, il poeta assisterà alla morte della prima fidanzata Olga. Dall'altro la mancanza di uno spazio familiare mentre il poeta, subito dopo la guerra, aspetta al chiuso «nei vapori d'un bar / all'alba» l'arrivo della moglie Rina a una stazione di Roma ossessionato dal «fragore / sottile» del bicchiere⁴⁴, lo stesso oggetto quotidiano dal quale in punto di morte Olga aveva chiesto a Giorgio di bere⁴⁵.

Premonitori di una tragedia collettiva, gli spazi della vita privata faranno di Caproni un poeta esplicitamente più duro e più vicino ai segni della guerra. Non fosse per la poesia del *Viaggio d'inverno* intitolata *Verso Casarola*, la sola o quasi che nell'opera in versi di Bertolucci rimanda a un episodio legato al dramma della Storia. Ed è quello che

⁴² A. BERTOLUCCI, *Come nasce l'ansia*, vv. 65-66, decimo capitolo de *La camera da letto* (Milano 1984) ora in ID., *Opere*, pp. 534-7 (a p. 536). «Sono rimasto molto stregato, ancora una volta», scriveva Bertolucci al critico d'arte Roberto Tassi nel 1961, «da Baccanelli e dal resto, non mi vergogno a dirlo mentre è di moda sforzarsi a vivere in un vuoto che residui mal digeriti di una *angst* cosmopolita già divenuta accademia non so come riusciranno a colmare»: A. BERTOLUCCI-R. TASSI, *Tra due città. Lettere 1951-1995*, a cura di E. Donzelli, Bologna 2019, p. 68.

⁴³ Il secondo libro, che comprende i capitoli XXX-XLVI del *Romanzo familiare*, esce nel 1988 (ID., *La camera da letto, libro secondo*, in A. Bertolucci, *Opere*, pp. 689-807).

⁴⁴ G. CAPRONI, *Alba*, vv. 1-2 e 9-10, in *Il passaggio d'Enea*, in CAPRONI 1998, p. 111.

⁴⁵ «[Olga:] "L'acqua. Dammi quell'acqua, lì, sul comodino". Fece una grande fatica nel girarsi sul fianco per bere, e mentre il bicchiere ch'io reggevo tremava all'orlo fra i suoi denti e si appannava un po', di nuovo con una punta astiosa mi disse staccandosi dal bicchiere e riabbandonandosi sui guanciali col capo che le dondolava vuoto qua e là: "Mamma mia. Non sei nemmeno buono a reggere un bicchiere"»: *Il gelo della mattina*, ora in ID., *Racconti scritti per forza*, pp. 68-83 (a p. 76). In merito alla valenza simbolica del tintinnio del bicchiere rimando, come altre volte, ad un saggio decisivo per gli studi dell'opera di Caproni quale L. ZULIANI, «Alba», in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, a cura di D. Colussi e P. Zublena, Macerata 2014, pp. 178-9.

costringe Attilio e Ninetta, con il primogenito Bernardo piccolissimo, a fuggire nella casa di campagna lontano dalla città a causa del rastrellamento nazi-fascista, ordinato il 2 luglio del 1944 dal maresciallo Kesselring: «[S]arà tempo», scrive il poeta in fuga per la salvezza, «di caricare il figlio in cima alle spalle, / che all'uscita del folto veda con meraviglia / mischiarsi fumo e stelle su Casarola raggiunta»⁴⁶. Tra questi versi non ci sono nomi che rimandino al mito o al suo rovescio. Ma, con evidenza, quello di Casarola è il tempo di Enea senza più capanna o abitazione, dello stesso uomo – non più dell'eroe – che Caproni aveva posto al centro del libro del 1956 quando, dopo la guerra, già stupito nel '38 per la sua assenza tra le strade di Roma, lo aveva ritrovato nel cuore di Genova nella celebre «statuetta» sfuggita alla caduta delle bombe. Enea in fuga con Anchise sul dorso e Ascanio per mano che, come ha scritto Maurizio Bettini nella postfazione all'antologia *Il mio Enea* riproponendo un saggio del 2002, rispetto alla guerra e più in generale nel Novecento poetico resta, grazie a Caproni, un «personaggio chiave per comprendere lo spirito, non solo poetico, di quel tragico periodo»⁴⁷. Peccato soltanto che Bertolucci non venga ricordato tra i poeti che, proprio grazie all'amico livornese, hanno ripensato per sé e per gli altri ad Enea.

Virgilio dunque, forse più di Dante, lega il viaggio di Caproni a quello di Bertolucci prima che i due poeti si incontrino nelle collaborazioni e nella vita. E li lega, capitati nello stesso luogo di disappartenenza, la mancanza di una casa certa per sé e per la poesia. Ma finito il tempo della giovinezza per Caproni la camera non è soltanto questo. Di fronte al procedere smarrito dell'io, essa diventa soprattutto una misura metrica, la consapevolezza che la poesia non coincide più con la realtà in «quel tempo ormai diviso» di *Le biciclette* sincrono, senza ancora saperlo, al «temps divisé» di René Char, poi tradotto nel 1962 per Feltrinelli⁴⁸. La serie dei contro-sonetti, dei *Lamenti*, della *Stanze*, a seguire

⁴⁶ A. BERTOLUCCI, *Verso Casarola*, vv. 55-57, in Id., *Viaggio d'inverno*, in Id., *Opere*, pp. 201-2 (a p. 202).

⁴⁷ M. BETTINI, «*Il passaggio d'Enea*» di Giorgio Caproni. *Postfazione*, in G. CAPRONI, *Il mio Enea*, a cura di F. Giannotti, prefazione di A. Fo, postfazione di M. Bettini, Milano 2020, pp. 235-46 (a p. 244). Lo scritto era apparso in una prima stesura in *Omaggio a Caproni*, Atti del convegno (Livorno 9 febbraio 2001), a cura di L. Greco, Pisa 2003.

⁴⁸ La ballata *Le biciclette*, scritta nel 1947 e dedicata all'amico Libero Bigiaretti, appare per la prima volta su «La Fiera letteraria» il 17 luglio del 1947 e viene ripresa in

del poemetto, definisce nello spazio il disastro storico e individuale cui assiste l'io nel tempo. L'urgenza del *pathos* prevale sulla spinta narrativa e – come ha segnalato per primo Surdich a partire dagli undici *Lamenti* – grazie alla «funzione portante» della rima il fine non sembra quello di raccontare o cercare un senso alla propria storia. Solo quello di intensificare⁴⁹.

Non sarà così per Attilio Bertolucci dopo gli anni Cinquanta. Se la ricerca di musicalità sino alla *Capanna indiana* accosta la sua lezione a quella del medio Caproni, già le poesie di *Viaggio d'inverno*, con le «frasi a lenzuolo» come le chiamava Pietro Citati⁵⁰ e il complicarsi della sintassi, la oltrepassano nelle forme. Per Bertolucci la poesia sceglie progressivamente una via più ampia ed è quella che spinge nella direzione dell'epica. Con il poema della *Camera da letto* l'io-solo dilata la misura del testo e del verso perché, così facendo, spera di difendere la memoria dall'oblio. Sarà un film girato in poesia scandito dalla «meteorologia» (in questi termini parlava Cesare Garboli a proposito dei due libri bertolucciani degli anni Ottanta⁵¹) interrotto nel mezzo del cammino della vita, con il capitolo intitolato *La partenza* dedicato al trasferimento a Roma nel 1951. Eppure, tra tutte le scelte compiute dall'amico emiliano, il romanzo familiare aveva senza dubbio convinto meno Caproni pronto piuttosto a scommettere, negli ultimi anni,

ID., *Le stanze della funicolare*; ora si legge in CAPRONI 1998, pp. 127-31. «Peu importe où il va dans le temps divisé»: *Allégeance* (tradotto da Caproni con il titolo *Obbligo di fedeltà*), in R. CHAR, *Poesie*, prefazione di G. Caproni, traduzione di G. Caproni e V. Sereni, Milano 1962, ora in ID., *Poesie*, traduzione e prefazione di G. Caproni, a cura di E. Donzelli, Torino 2018, pp. 84-5.

⁴⁹ «Sarà sufficiente indicare, quale modulo privilegiato e predominante, il ricorso a forme di reduplicazione il cui fine non è tanto la chiarificazione, quanto l'intensificazione dell'enunciato»: L. SURDICH, I lamenti *in forma di sonetto*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, Genova 1982, pp. 55-75 (a p. 69). Lo stesso Caproni parla di «funzione portante della rima» nell'intervista rilasciata a Jolanda Insana nel 1982 (*Molti dottori nessun poeta. A colloquio con Giorgio Caproni*, a cura di J. Insana, «La Fiera letteraria», 19 gennaio 1975, p. 9).

⁵⁰ P. CITATI, *Una storia di famiglia col miele della poesia*, «Corriere della Sera», 16 febbraio 1984. Ma si veda anche ID., *Il poeta prigioniero*, «la Repubblica», 4 novembre 1988.

⁵¹ C. GARBOLI, *Un romanzo tutti di versi anzi un film girato in poesia*, «Panorama mese», giugno 1984, poi ampliato in ID., *Falbalas*, Milano 1990, pp. 50-5 (*Atilius*) e 231-5 (nota ad *Atilius*).

sulla *prosopopea* o sull'«uomo che se ne va / e non si volta» sapendo di avere «più conoscenze / ormai di là che di qua...»⁵².

Monologo sempre più muto, rivisto con lo sguardo di chi abita nel nuovo millennio, il linguaggio caproniano nel tempo sembra destinato a perdere l'uditorio degli uomini comuni, della popolazione che per ben quattro generazioni famigliari attraversa come un *capriccio verdiano* i quarantasei capitoli della *Camera da letto*⁵³. Anafore, epifore, anadiplosi definiscono l'ultimo paesaggio dell'ultimo Caproni, uno spazio ormai deserto e sempre più privo di figure familiari per le quali, a differenza di Bertolucci, ciò che conta al termine del viaggio non è la poesia del «tempo incerto» ma quella nata «là dove», con ogni certezza, «agostinianamente / più non cade tempo»⁵⁴. E di conseguenza non conta la narrazione se non si è più «nel mezzo, ma al limite / del cammino» come avverrà nel *Controcanto* dantesco del *Conte di Kevenhüller*⁵⁵. L'iosolo di Caproni, «persona di continuo sdoppiata e ricongiunta», diviene «cacciatore braccato», «viaggiatore partito e mai arrivato», come scrive del *Franco cacciatore* Bertolucci dedicandogli sui giornali nel 1982 ben due recensioni⁵⁶. Proprio mentre Bertolucci cura sempre più da vicino il suo viaggio transgenerazionale, negli anni Ottanta il poeta livornese è giunto in un paesaggio che non sembra affatto reale. La sfiducia nel segno e nel nome, in quei nomi su cui, sino all'ultimo, punta *La camera da letto* fitta di rimandi specifici alla memoria del poeta, sembra una destinazione alla quale non è possibile sottrarsi.

Ciò che conta per entrambi non sarà però la meta, ma il transitio. Dove li avrebbe condotti nel tempo questo lungo e sempre più diverso cammino oltreché fra le stesse strade di uno stesso quartiere di Roma?

⁵² G. CAPRONI, *Senza titolo*, in *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, in CAPRONI 1998, p. 242.

⁵³ Dell'amore per Verdi, e dell'influenza che ebbe sulla scrittura del romanzo famigliare, Bertolucci parla a lungo nella prosa *Capriccio verdiano*, in A. BERTOLUCCI, *Aritmie*, Milano 1991, ora in ID., *Opere*, pp. 959-78.

⁵⁴ G. CAPRONI, *Dopo la notizia*, vv. 26-27, in *Il muro della terra*, in CAPRONI 1998, p. 348.

⁵⁵ ID., *Controcanto*, vv. 1-2, in *Il Conte di Kevenhüller*, in CAPRONI 1998, pp. 619-20 (a p. 619).

⁵⁶ A. BERTOLUCCI, *Un poeta in "allegretto"*, «la Repubblica», 23 giugno 1982 e ID., *Giorgio Caproni*, «Vogue Italia», 390, luglio-agosto 1982, pp. 333 e 402.

Caro Attilio – scrive Caproni in una lettera interrotta del 1979 – abito nella tua poesia da una settimana, prendo un sentiero, ne prendo un altro, mi fermo su un poggio, torno indietro, rifò la strada (nuova!) che credevo d’aver già fatto, e ancora non ho trovato la parola giusta per dirti tutta l’emozione che di nuovo come sempre m’ha dato un tuo libro. Lo aspettavo da tanto, e ora eccomi dentro. Dentro, sì. Perché la tua poesia, come una terra, come un’aria, come un paese antico e sempre nuovo della Terra, non si legge, non è fatta di parole, si cammina, si respira, si guarda, si tocca, come una pietra della campagna, come una cupola della città o una ragazza o un bosco o un pensiero troppo profondo (troppo tremendamente vero: tutti quei tuoi presentimenti, eppure così dolci) per poterlo “ridire”, perché si possa dire (poveri e veramente “poveri” critici) il perché di tanta naturale emozione e verità.

È come se dovessi dirti perché mi piace un albero o una marina o il pensiero d’un antico Saggio.

Quanta fatica dovrò fare, ora, per rincasare nei miei versi. Sarà una fatica fruttuosa, lo spero, e anche di questo arricchimento ti ringrazio. Come ti ringrazio (non lo dimenticherò mai) d’averti visto qui, in casa mia, vivo e presente, fra tanti poveri oggettuzzi piccolo borghesi buttati dalla risacca tardiva del ‘benessere’ (puoi immaginare) fino a questa tremenda via Pio Foà⁵⁷.

«[I]l suo viaggio» avrebbe scritto Bertolucci su «Il Giorno» recensendo *Il muro della terra* nel 1975, «al termine di una notte iperborea, gotica e ironica [...] è un esempio da proporre [...] ai poeti che ininterrottamente, e inutilmente s’affannano a tener dietro alle mode proprio perché ci assicura, meditando sulla morte con tanta arcana chiarezza, che la poesia non è morta»⁵⁸.

ELISA DONZELLI

⁵⁷ Bozza di lettera ds di Caproni senza data scritta su foglio strappato (Firenze, Gabinetto Vieusseux, Archivio Alessandro Bonsanti, Fondo Giorgio Caproni, segnatura GC.II.77,11 a). La lettera ha una risposta ed è quindi presumibile sia stata scritta tra maggio e giugno del 1979. La risposta di Bertolucci, una lettera ms a penna blu, è conservata dentro una busta indirizzata a Caproni in via Pio Foà 28 a Roma. Sulla busta a matita vi è l’indicazione di Caproni «Ric. 6/9/79», mentre il timbro è dell’1.VI.1979 (cfr. GC.II.77, 11 e 11 b).

⁵⁸ BERTOLUCCI, *Un’ansia religiosa senza maledettismo*.

Esprimersi per interposte persone. Tracce di André Frénaud nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee**

Con André Frénaud, nato il 26 luglio del 1907 a Montceau-les-Mines in Borgogna, Giorgio Caproni instaurò uno stretto rapporto umano e lavorativo, curandone due volumi di traduzioni: *Il silenzio di Genova e altre poesie*, pubblicato da Einaudi nel 1967, e *Non c'è paradiso*, uscito per Rizzoli nel 1971. Il suo esordio italiano fu patrocinato dalla rivista «Il Politecnico», che nel 1946 ospitò alcuni testi estratti dalla sua prima raccolta (*Les rois mages*) e tradotti da Franco Fortini. Negli anni Cinquanta numerose riviste¹ pubblicarono alcune sue liriche, un

* Questo contributo nasce da un colloquio di passaggio d'anno sostenuto presso la Scuola Normale Superiore nel 2019 e avente come relatore il professor Stefano Carrai, che ringrazio per il costante supporto e per la fiducia nutrita nel lavoro svolto. Accanto a lui merita un sentito ringraziamento la professoressa Elisa Donzelli, con cui si è instaurato un dialogo proficuo che ha consentito di approfondire gli snodi fondamentali dell'analisi. Un ultimo e vivo ringraziamento è rivolto al professor Corrado Bologna, che ha organizzato la giornata di studi in cui questo intervento si è inserito.

¹ La circolazione di Frénaud nel dopoguerra è degna di nota. Alcune liriche furono inserite nell'antologia *Nuova poesia francese* (a cura di C. Bo, Parma 1952), mentre «Botteghe Oscure» ospitò altri componimenti in tre numeri nell'arco di quattro anni (Quaderno XI, 1953, pp. 52-5; Quaderno XV, 1955, pp. 11-4; Quaderno XIX, 1957, pp. 19-21). Il poeta fu anche pubblicato dalla rivista «Kursaal» nel 1953 (Firenze, II, estate, n. 5, p. 21) e l'anno successivo dalla «Fiera Letteraria», dove compare *Notte a Firenze* nella traduzione di Ugo Reale. Successivamente le versioni di Alessandro Parronchi furono pubblicate dall'«Albero» nel 1956 (gennaio-dicembre, nn. 26-29, pp. 94-5) e le prime di Caproni debuttarono sull'«Approdo Letterario» nel 1960. Sono di rilievo anche gli interventi critici dedicati a Frénaud, il primo dei quali firmato da Eugenio Montale, che espresse un parere molto favorevole nell'articolo *Sospeso a un filo* («Corriere della Sera», 3 luglio 1953; ora in E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano 2006, 2 tomi, I, pp. 1553-8). Risalgono a qualche anno più tardi i saggi pubblicati nel 1958 sul «Caffè»: il primo, *La macchina inutile di Frénaud*, scritto da Nelo Risi (VI, 7-8, pp. 33-7); il secondo, *Frénaud, gli oggetti che cantano*, realizzato da Giambattista Vicari (*ibid.*, pp. 42-3).

interesse crescente che sfociò nell'antologia *André Frénaud. 16 poesie e una prosa*, edita da Scheiwiller nel 1964 e contenente le versioni dei più importanti letterati del periodo, fra cui appunto Caproni, Bertolucci, Fortini, Pasolini, Sereni e Zanzotto². Questo omaggio eccezionale è dovuto principalmente alla sua fama, in parte abusata, di scrittore *engagé* tributario della stima di intellettuali compatrioti quali Char, Éluard, Malraux e, soprattutto, Aragon, cui si deve la pubblicazione della prima raccolta di Frénaud nel 1942³. Nello stesso anno, inoltre, Aragon scrisse sotto lo pseudonimo di Georges Meyzargues una breve presentazione intitolata *Un prisonnier libéré, André Frénaud*, dove sono messi subito in luce gli elementi principali della sua poetica: il viaggio, la disperazione e il recupero di una dimensione mitica, uniti all'inscindibile nesso di storia, esilio e resistenza.

Ad ogni modo, la testimonianza più antica del rapporto esistente tra Frénaud e il livornese è rintracciabile nel fondo speciale Caproni conservato a Roma presso la Biblioteca comunale «Guglielmo Marconi». Si tratta di una dedica scritta dal francese in data 30 giugno 1960 «en souvenir de notre première rencontre romaine» e apposta su una copia della sua raccolta *Passage de la visitation*, pubblicata per Gallimard nel 1956. La corrispondenza fra i due poeti, parzialmente conservata presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze, cominciò con la spedizione, da parte di Caproni, delle traduzioni di due poesie di Frénaud, *Astres de la nuit* e *Passage de la visitation*, la prima tratta dall'antologia di testi pubblicata da Pierre Seghers Éditeur nel 1953, la seconda dall'omonima raccolta sopra citata. Il rapporto fra i due letterati si strinse sempre più, tanto che Caproni ha indicato, nelle carte preparatorie del *Quaderno*

² A ben vedere, sono molti gli aspetti che rendono cruciale l'antologia *André Frénaud. 16 poesie e una prosa. Con un ritratto di Ottone Rosai*, Milano 1964, iscritta nella collana «All'insegna del pesce d'oro» di Scheiwiller. Innanzitutto, si trattò dell'apice di successo raggiunto dal poeta francese in Italia, cui seguiranno le traduzioni più complete di Caproni e un lento declino suggellato dalla pubblicazione, nel 1971, di *Non c'è paradiso*. In secondo luogo, contribuirono a questa piccola *plaquette* quasi tutti gli autori più rilevanti dell'epoca: oltre a quelli già menzionati, Luciano Erba, Giorgio Orelli, Alessandro Parronchi, Nelo Risi, Sergio Solmi, Maria Luisa Spaziani, Giuseppe Ungaretti, Diego Valeri, Elio Vittorini. L'edizione, dunque, rappresenta un eccezionale crocevia di esperienze poetiche che convergono per omaggiare Frénaud, percepito come molto vicino ai circoli letterari degli anni Cinquanta e Sessanta.

³ Cfr. G. NERI, *Nota bio-bibliografica*, in A. FRÉNAUD, *Il silenzio di Genova e altre poesie*, traduzione di G. Caproni, Torino 1967, pp. 10-1.

di traduzioni, Char e Frénaud «come i più importanti per lui»⁴. Probabilmente, a questo accostamento si deve l'apposizione di un verso, poi barrato, di Frénaud («Qu'importe s'il y a peu d'herbe dans tes songes») a conclusione della raccolta *Il congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*, in chiaro dialogo con la citazione di Char scelta per l'apertura: «Pleurer longtemps solitaires / mène à quelque chose»⁵.

In effetti, se il rapporto di Caproni con quest'ultimo è stato riccamente sondato da Elisa Donzelli (che ne ha individuato la crucialità per i *Leitmotive* della Bestia, del disincanto, del congedo dalla vita, della caccia, del murato vivo, dell'assenza di Dio e del ruolo della parola in poesia)⁶, bisogna anche sottolinearne le divergenze, una su tutte la speranza rivoluzionaria registrata da Caproni stesso nella *Prefazione* al volume di traduzioni *Poesia e prosa* edito per Einaudi nel 1962: «È appunto per questa ritrovata missione del poeta come suscitatore di vita [...] che nell'angustiato e depresso mondo del dopoguerra René Char [...] è forse l'unica voce costruttiva [...]. È la voce viva e quasi magica [...] d'un datore di speranza»⁷. Al contempo, stupiscono le prossimità del poeta della 'disperazione calma' con alcuni aspetti della lirica di Frénaud, più volte sottolineati dalla critica. Ad esempio, si possono citare il religioso ateismo, lo smarrimento e la false informazioni; oppure il ricorso a metafore più sul piano del discorso che su quello sintagmatico; così come la connotazione favolosa del quotidiano e viceversa. Altre tangenze sono l'utilizzo di allegorie trasparenti e puntuali in equilibrio ambiguo tra epopea, mito e ironia; per non parlare dell'evocazione di personaggi e ruoli per creare dei *transfert* soffusi, rivelando e occultando l'io nelle proiezioni mitiche⁸.

⁴ E. TESTA, *Nota al testo*, in G. CAPRONI, *Quaderno di traduzioni*, prefazione di P.V. Mengaldo, introduzione e note di E. Testa, Torino 1998, pp. xxiii-l (a p. xxvii).

⁵ Questi dati genetico-redazionali sono tratti da L. ZULIANI, *Apparato critico*, in CAPRONI 1998, p. 1497.

⁶ Cfr. E. DONZELLI, *Char e Caproni. Origine e resistenza*, in R. CHAR, *Poesie*, traduzione e prefazione di G. Caproni, a cura di E. Donzelli, Torino 2018, pp. v-xx (a pp. xviii-xix).

⁷ G. CAPRONI, *Prefazione*, in CHAR, *Poesie*, ed. Donzelli, pp. 3-9 (a p. 4).

⁸ Seguendo l'ordine dei temi menzionati, si vedano: E. TESTA, *Introduzione*, in CAPRONI, *Quaderno di traduzioni*, pp. xiii-xxii (a p. xiv); S. AGOSTI, *Campi e funzioni della metafora in Frénaud*, in A. FRÉNAUD, *Non c'è paradiso*, traduzione di G. Caproni, Milano 1971, pp. 5-16 (a pp. 6-8); G. NERI, *Introduzione*, in A. FRÉNAUD, *Il silenzio di Genova e altre poesie*, traduzione di G. Caproni, Torino 1967, pp. 5-9 (a p. 7).

A ben vedere, proprio sull'apparente contraddizione tra la sfiducia nel linguaggio (*tout court*, ma soprattutto quello poetico) e l'inevitabile richiamo della poesia – simboleggiata dall'ossessivo ricorso all'ossimoro⁹ – si cela una delle somiglianze più intime tra Caproni e Frénaud. Quasi la totalità dei personaggi lirici del secondo è animata da una «difficile [...] *intégrité sans espérance*»¹⁰ che ricorda molto da vicino la condizione dell'Enea caproniano, e il poeta francese torna sulla questione anche in sede teorica. Sempre nel 1960, infatti, Pierre Jean Oswald editore pubblicò in Francia il poemetto *Agonie du général Krivitski* e Frénaud ne spedì una copia a Caproni, oggi conservata presso la biblioteca Marconi. L'introduzione, datata «mars 1956», recita:

il est possible au poète et à l'artiste de transformer le désespoir d'être, sinon toujours en un espoir, du moins en un non-espoir où il peut vivre lucide, courageux peut-être, se fiant à un amour des hommes difficile et naïf qui, à la limite, n'a pas d'autre fondement qu'en lui-même¹¹.

La poesia (l'arte) ha quindi il potere di trasformare la disperazione in una non-speranza assunta in piena responsabilità, una speranza cantata in seno alla stessa non-speranza che sintetizza la condizione paradossale del viaggiatore cerimonioso di Caproni, ormai «giunto alla disperazione / calma, senza sgomento»¹². Del resto, la composizione del *Congedo del viaggiatore cerimonioso* risale al settembre del 1960, in coincidenza con l'inizio del rapporto epistolare fra i due poeti e, probabilmente, col loro primo incontro di persona. Inoltre, il manoscritto Ds⁴ riporta «costernazione» come variante alternativa poi cassata di «disperazione»¹³, modifica che potrebbe certo essere stata dettata dalla presenza del primo termine al v. 31, ma che può anche indicare una precisa scelta terminologica, dunque contenutistica. Nel caso del poeta livornese, si è parlato di una coscienza ironica che, pur scettica sulle

⁹ M. FROYE, *André Frénaud face aux mots: entre misère et sacralisation*, in «*Interférences Littéraires*», 4, *Indicible et littérature*, mai 2010, pp. 199-208 (a pp. 200-4).

¹⁰ A. FRÉNAUD, *Il silenzio di Genova e altre poesie*, traduzione di G. Caproni, Torino 1967, p. 66.

¹¹ ID., *Introduzione*, in *Agonie du général Krivitski. Cinq dessins de André Masson*, Paris 1960, p. 16.

¹² G. CAPRONI, *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, vv. 91-92, in *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, in CAPRONI 1998, pp. 243-5 (a p. 245).

¹³ Dati ricavati da ZULIANI, *Apparato critico*, p. 1505.

certezze acquisite, difende l'io dalla tentazione di abbandonarsi senza resistere¹⁴ e conserva una leggerezza che spesso manca a Frénaud. Ad ogni modo, in entrambi l'ironia nasce da una condizione umana assimilabile alla cosiddetta 'coscienza dell'assurdo': una disperazione esistenziale che sfocia nell'assenza di significato etico e gnoseologico¹⁵.

D'altro canto, in una lettera inviata a Betocchi il 9 marzo 1961, Caproni dichiarò di aver composto il *Congedo* perché diventasse il preludio recitato di un poemetto dedicato alla «sua calata nel limbo e un suo incontro con i morti, divenuto loro concittadino e fratello». Tale progetto risaliva per lo meno ai primi anni Cinquanta, quando Caproni stava lavorando a un altro poemetto – *Orfeo ed Euridice* – che «narrava la scomparsa d'una figura femminile [...] e la discesa dell'autore, alla ricerca di lei»¹⁶. Sebbene quest'opera non abbia visto la luce, il tema della catabasi si radicò profondamente nella poetica caproniana del secondo dopoguerra: la «scialba» Proserpina delle *Stanze della funicolare*¹⁷ consente il passaggio a una dimensione limbica-purgatoriale tramite la valenza metafisica che assumono alcuni elementi del quotidiano, come i bicchieri, la segatura, la funicolare. Per il suo potenziale effetto di doppia distorsione del mito originario, è suggestiva la lettura – proposta da Stefano Carrai – del viaggio dantesco come una sorta di correzione del fallimento di Orfeo per l'intervento della grazia divina. Se la *descensio ad inferos* dell'antico aedo viene 'rettificata' dai modelli Enea e Paolo, archetipi del viaggio di Dante¹⁸; allora la catabasi nuovamente fallimentare del poeta contemporaneo potrebbe nascondere un'interferenza di fonti che distorce doppiamente il mito originario. Il comprovato interesse di Caproni per Dante e il suo esplicito recupero

¹⁴ D. SANTERO, *Una sacra ironia. Liturgie "senza dio" di Giorgio Caproni*, «Levia Gravia», s. VII, 2005, pp. 151-68 (a p. 158).

¹⁵ Cfr. M. BISHOP, *Maximum and Minimum. The Poetics of André Frénaud*, «French Forum», 5/2, 1980, pp. 141-55 (a p. 142). D'altro canto, l'interesse di Caproni per gli autori riconducibili ai filoni dell'Assurdo e del Grottesco – Céline, Genet, Beckett, ecc. – è provata dalla sua attività di traduttore e lettore (cfr. F. PALMAS, *La poesia dell'assurdo di Giorgio Caproni*, in «Otto/Novecento», 34/3, 2010, pp. 161-72).

¹⁶ Questa citazione e la precedente si trovano in ZULIANI, *Apparato critico*, pp. 1500-1.

¹⁷ G. CAPRONI, *Stanze della funicolare*, 1. *Interludio*, v. 4, in *Il passaggio d'Enea*, in CAPRONI 1998, p. 135.

¹⁸ Cfr. S. CARRAI, *Il viaggio di Beatrice e il mito di Orfeo*, in *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella Commedia*, Firenze 2012, pp. 119-31.

di Enea lasciano supporre la consistenza di questo complesso rinvio mitologico, che trova supporto in alcuni luoghi del *Congedo*:

... l'uomo che se ne va
e non si volta: che sa
d'aver più conoscenze
ormai di là che di qua...¹⁹

[...] non si voltavano
– nemmeno trasalivano –
se quelli, di giù, li chiamavano.

I nomi s'allontanavano
vuoti. Rimbombavano
sotto la volta. Li restituivano
dall'altro capo – dall'Al di
là – gli echi che io
sentivo, vuoti, morire
insieme con lo sciabordio²⁰.

Non solo l'io lirico assume la piena consapevolezza di aver perso le sue «conoscenze» nell'aldilà, ma queste stesse anime sembrano non avere alcun interesse ad essere riscattate. Caproni, del resto, aveva già indagato l'impotenza del poeta (dell'essere umano) contemporaneo nel riscattare il passato nei *Versi* del *Passaggio d'Enea*, dove, peraltro, si verifica una curiosa associazione tra l'eroe troiano e la figura di Euridice. Filomena Giannotti ha ben analizzato questa scelta caproniana, ma la sua proposta di leggerla come un 'accostamento onirico' rischia di banalizzarne le implicazioni mitologiche, raramente casuali nel poeta livornese²¹. Infatti, Caproni recupera un Enea meno 'eroico' del tradizionale, concentrandosi sui suoi tratti di esule, orfano e vedovo, «solo nella catastrofe» e ormai al «punto / di estrema solitudine»²², molto simile al *Gibbone*:

No, non è questo il mio

¹⁹ ID., *Senza titolo*, in *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, in CAPRONI 1998, p. 242.

²⁰ ID., *Scalo dei fiorentini*, vv. 40-49, *ibid.*, in G. CAPRONI 1998, pp. 259-61 (a p. 260).

²¹ Cfr. F. GIANNOTTI, *Note*, in G. CAPRONI, *Il mio Enea*, a cura di F. Giannotti, prefazione di A. Fo, postfazione di M. Bettini, Milano 2020, pp. 170-6.

²² G. CAPRONI, *Versi*, IV, vv. 2 e 14-15, in CAPRONI 1998, pp. 155-6.

paese. Qua
 – fra tanta gente che viene,
 tanta gente che va –
 io sono lontano e solo
 (straniero) [...]

Nell'ossa ho un'altra città
 che mi strugge. È là.
 L'ho perduta. [...]
 Città
 cui nulla, nemmeno la morte
 – mai, – mi ricondurrà²³.

Ma la tragica perdita dell'identità, dettata dal disastro storico, consente tanto al poeta quanto ai suoi personaggi di rinunciare al proprio *ego*, o meglio, di scoprirlo negli altri. Si tratta della «caparbia ricerca della *sua* persona [...] e quindi dell'identità nonché, dopo le prove iniziali, dell'Altro» che Caproni definisce come il *fil rouge* della propria esperienza di poeta, e che rende Enea la prima vera controfigura ('interposta persona') del poeta livornese.

Un movimento molto simile riguarda anche la poesia di Frénaud, come testimoniato dalla parallela rivisitazione del mito di Orfeo presente nella lirica *Pour renâître*.

De nos yeux crevés
 sifflent les serpents
 vibrantes colombes
 l'éternel Orphée
 s'engorge des ombres²⁴.

In questo caso, l'antico aedo è condannato a ripetere eternamente il proprio viaggio, poiché l'inferno di Frénaud, vincolato a un eterno ritorno che associa Orfeo a Sisifo, «è il limite che abbiamo di noi stessi»²⁵. Per superare tale limite, il poeta si affida a miti (i Re Magi in *Les rois mages*, *Plainte du roi mage*, e *Armoiries pour une arrivée le jour de la*

²³ ID., *Il gibbone*, vv. 1-6, 10-12 e 18-20, in G. CAPRONI 1998, p. 264.

²⁴ A. FRÉNAUD, *Pour renâître*, in ID., *Les rois mages*, Paris 1946, p. 108.

²⁵ O. SOBRERO, *Introduzione*, in A. FRÉNAUD, *Non c'è paradiso. Poesie 1943-1982*, a cura di O. Sobrero, Roma 1995, p. 13.

fête des rois; l'Ebbero Errante in *Sur la mer des Caraïbes*), mistifica figure quotidiane (*Les paysans*, *Le prisonnier radieux*, *Plainte du dernier rasantanquère*), e sviluppa vere e proprie prosopopee (*L'Enorme figure de la déesse Raison*), in modo tale che l'io venga al contempo nascosto e rivelato in proiezioni²⁶ che rappresentano il suo rapporto molteplice e contraddittorio col mondo²⁷. Si tratta, evidentemente, di un fenomeno simile ai *méziques* di Caproni, dove la negatività del reale dà sostanza all'aldilà creato dal poeta, che vi proietta il proprio dissacrato e dissacrante tormento tramite forme umane e oggetti quotidiani²⁸.

A ben vedere, a partire dal *Congedo*, la poesia di Caproni si costituisce come una galleria di personaggi, ora proiezioni dell'io e alter-ego, ora antagonisti emblemi dell'estraneità e della distanza²⁹. Una volta constatata la profonda contraddittorietà del reale e dell'individuo, la comunicazione della sua personalità diventa problematica e irriducibile a un io lirico preciso e univoco. Non è forse un caso che il tema del soggetto caleidoscopico prenda forma, nella poesia di Caproni, negli anni della sua maggiore attività di traduttore, un 'versante' della sua produzione che egli ha sempre posto allo stesso livello di quella strettamente poetica, e che determinò il processo di scoperta (*inventio*) della propria voce:

Mia ambizione, o vocazione, è sempre stata quella di riuscire, attraverso la pratica del verso, a trovare, cercando la mia, la verità di tutti. O, per esser più modesti e precisi, una verità (una delle tante verità ipotizzabili) che possa valere non soltanto per me ma anche per tutti gli altri *méziques* (o «me stessi») che formano il prossimo (l'Altro, diciamo pure), del quale io non sono che una delle tante cellule viventi. [...] E si arriva così al paradosso che quanto più il poeta si immerge nel pozzo del proprio io, tanto più egli allontana da sé ogni facile accusa di solipsismo: appunto perché in quella profondissima zona del suo *io* è il *noi*: un io che, dalla singolarità, passa immediatamente alla pluralità. La funzione sociale – civile – della poesia, sta, o dovrebbe stare, appunto in questo.³⁰

²⁶ Cfr. NERI, *Introduzione*, p. 8.

²⁷ Cfr. A. FRÉNAUD, *L'essence de la poésie*, in *Lire Frénaud*, éd. par J.-Y. Debreuille, Lyon 1985, p. 23-26 (a p. 24).

²⁸ Cfr. A. BARBAGALLO, *La poesia dei luoghi non giurisdizionali di Giorgio Caproni*, prefazione di G. Pandini, postfazione di L. Bronzi, Foggia 2002, p. 43.

²⁹ F. MOLITERNI, *Poesia e pensiero nell'opera di Giorgio Caproni e di Vittorio Sereni*, Lecce 2002, pp. 152-3.

³⁰ G. CAPRONI, *Sulla poesia*, in ID., *La scatola nera*, prefazione di G. Raboni, Milano 1996, pp. 33-9 (a pp. 37-8).

Tale moltiplicazione dell'io è costitutiva anche dell'opera di André Frénaud, la cui narratività si presta alla creazione di numerosi personaggi che assumono il ruolo di portavoce del poeta, ma tramite una pluralità di voci che esprime molteplicità del sé. Bisogna altresì specificare che la moltiplicazione dell'io in Frénaud rientra in un fenomeno più generale, la pluralizzazione dell'univoco, dove le *personae* rivelano le varie sfaccettature del soggetto poetico, consentendogli di essere, al contempo, sé e altro da sé, sia per il lettore che per sé stesso³¹. Così, il francese scrive una prosopopea *stricto sensu* quale la poesia *Énorme figure de la déesse Raison*, dove la Ragione narra solennemente la propria vicenda terrestre. Al contempo, spesso i poemetti di Frénaud si articolano in monologhi per voci recitanti, come nel caso della *Plainte du roi mage*:

Au fracas des étapes croulantes de l'espérance
 je désespère: je suis, je suis un homme qui s'avance
 dans les champs clos déserts où bruissent mes faux-pas
 parmi les foules perdues dans les transports de mes songes
 Ma fuite ou ma vocation... Est-ce un dieu qui m'attire
 père cruel ou les fils de mon cœur lâche...
 [...] Étoile dans mon sang j'irai où tu m'égaras
 Je suis pris je n'ai pas fini la longue marche
 Hâlant toutes mes morts vers le mystère non avenu
 passeur de l'Être inaccessible, un lyre
 je nourris pâle à mon front tâtonnant je cherche
 par delà les moissons mangées
 m'avançant dans le cœur de l'ombre
 l'enfant qui pleure qu'il me faut consoler
 mon bourreau que je dois obéir
 soumis aux lents détours de sa naissance douloureuse
 ma fécondante déperdition³².

Si può inoltre notare come, in Frénaud, alla moltiplicazione dei punti d'enunciazione corrisponda una variazione stilistica che alterna il registro sublime al comico-realistico; toni ironici, grotteschi e caustici con afflatti lirici e poetici; e generi che spaziano dall'epigramma al poe-

³¹ Cfr. R. LITTLE, *André Frénaud Plural Voices*, «Studies in 20th Century Literature», 13/1, 1989, pp. 11-26 (a pp. 12 e 19).

³² A. FRÉNAUD, *Plainte du roi mage*, in ID., *Les rois mages*, pp. 137 e 140.

metto lirico-narrativo³³. In poche parole, di rado l'io lirico può essere facilmente sovrapposto all'autore e spesso, al contrario, non è che un personaggio cui il poeta Frénaud cede la parola, per mettere in scena la disperazione tragica dell'essere umano contemporaneo.

A ben vedere, gli elementi finora analizzati sembrerebbero suggerire che tale esperienza poetica possa aver inciso significativamente sull'elaborazione del *Congedo*. Da una parte, i libri di Frénaud si articolano secondo la stessa alternanza di poesie brevi e *longs poèmes* della raccolta di Caproni, dove questi ultimi sono intervallati da alcune quartine epigrammatiche. Dall'altra, l'espedito retorico della prosopopea consente, al poeta, di esprimersi per interposte persone³⁴: gli sdoppiamenti e i finti dialoghi esorcizzano il vuoto assoluto, postulando un'illusione comunicativa grazie alla compagnia, seppur temporanea, di comparse silenziose³⁵. Sebbene si tratti di maschere drammatiche dell'io³⁶, esse coincidono solo parzialmente con la personalità del soggetto poetante e, pur presentando delle affinità, diventano tanto più efficaci quanto più si discostano dalla biografia di Caproni, come già si è visto in Frénaud. L'autore stesso insiste su questo punto in una prosa che precede *Il fischio (parla il guardacaccia)*, scritta sul foglio preparatorio CM 85 della raccolta, dove il poeta esplicita: «nei trepidi compagni del guardacaccia ho visto la mia persona esitante e timorosa, mentre nel guardacaccia stesso, e nel suo recitativo appena ironico, quell'*alter ego* che vorrei essere e che, purtroppo, non sono»³⁷. Allo stesso modo, riferendosi al *Lamento (o boria) del preticello deriso*, Caproni afferma: «chi parla non sono io, o sono io fino a un certo punto: è il "pretillo". Di mio c'è la forza (o la debolezza) dell'invettiva contro la comoda società del benessere d'oggi»³⁸. Viene quindi adottato il

³³ Cfr. FROYE, *André Frénaud face aux mots*, p. 199; G. GRATA, *La fortuna di André Frénaud (1903-1997) [sic] in Italia, Appunti sulle corrispondenze inedite conservate presso la Bibliothèque Littéraire Ducet di Parigi*, «Aevum», 87/3, 2013, pp. 949-62 (a p. 952).

³⁴ Cfr. G. DE MARCO, *Scaglie tematico-metaforiche in Caproni: l'esilio, il viaggio*, «Studi Novecenteschi», s. XXXV, 76, 2008, pp. 505-21 (p. 511).

³⁵ A. DEI, *Giorgio Caproni*, Milano 1992, p. 128.

³⁶ Cfr. F. FERRETTI, *Dio e altri io. «Altre cadenze» e «Il conte di Kevenhüller» di Giorgio Caproni*, in *Poesia religiosa nel Novecento*, a cura di M.L. Doglio e C. Delcorno, Bologna 2016, pp. 125-37 (a p. 133).

³⁷ Testimonianza ricavata da ZULIANI, *Apparato critico*, p. 1514.

³⁸ *Ibid.*, p. 1519.

modulo della *fictio personae*, che si articola nella continua dialettica io-plurivocità. Da un lato, l'aspetto drammatico della parola dei personaggi si risolve in forme anomale per la tradizione italiana, accostabili anche alle *Complaintes* di Laforgue e ai monologhi drammatici di Browning. Dall'altro, l'io individua i suoi doppi in un dialogismo interiore, il quale «detta i passi di un sé [...] sempre sul punto di farsi altro»³⁹. L'io si intrattiene per il breve tempo della prosopopea a fingere un dialogo altrimenti impossibile, stagliandosi nel vuoto suggerito dai brevi componimenti frammentati e frammentari che intervallano i monologhi. Ed è, del resto, di grande interesse che Caproni affronti il tema del riconoscimento dell'io nell'altro con particolare frequenza proprio nei suoi interventi su Frénaud, anche – soprattutto – quando cerca di marcare una distanza dal poeta francese:

Frénaud svegliava in me quanto anch'io possedevo, e questo non nel senso di un'affinità fra noi (non credo che Frénaud mi sia affine, come non credo, del resto, che il traduttore sia mosso nelle sue scelte da una ricerca di affinità elettive) ma nel senso, semplicemente, d'una rivelata identità sostanziale, non solo tra Frénaud e me, ma tra Frénaud e gli altri: tra gli altri e me⁴⁰.

Tuttavia, a dispetto delle molteplici affinità, le poetiche dei due letterati si discostano sensibilmente nella soluzione del tema odeporico, almeno per quanto riguarda il *Congedo*. Frénaud insiste sul continuo avanzare dei suoi personaggi, sebbene sia venuta meno la speranza di raggiungere la meta:

chevaliers à la poursuite de la fuyante naissance
 du futur qui nous guide comme un toucheur de bœufs
 je maudis l'aventure je voudrais retourner
 [...] Mais je ne puis guérir d'un appel insensé⁴¹.

I *Rois mages* perseverano nell'inseguire una stella che progressivamente si spegne, mentre il protagonista del poemetto *Soir du chevalier*

³⁹ E. TESTA, *Personaggi caproniani*, in *Per Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, Genova 1997, pp. 161-71 (a p. 165); per quanto concerne il modulo della *fictio personae*, si veda *ibid.*, pp. 164-5.

⁴⁰ G. CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, in *Id.*, *La scatola nera*, prefazione di G. Raboni, Milano 1996, pp. 59-66 (a p. 63).

⁴¹ A. FRÉNAUD, *Les rois mages*, in *Id.*, *Les rois mages*, p. 114.

vive nel continuo slancio alla ricerca del proprio futuro, «trop vainqueur devenu vide / vieillard vivant de seule vie»⁴². Da un lato, Caproni subisce una certa fascinazione per lo svolgimento di questo tema, come egli stesso riconobbe alla consegna del premio Monselice 1973 per la traduzione di *Il n'y a pas de paradis*:

Passando a Frénaud, che cosa mi ha attratto verso di lui, dietro la muraglia (l'ostacolo) d'uno stile così diverso dal mio, e oltre le scorie, qua e là, della sua retorica?

Lo dirò in breve, anche se in forma troppo riduttiva: il suo religioso ateismo, ma soprattutto il suo stoicismo (a volte ironico, a volte addirittura sarcastico) nel rincorrere in moto perpetuo, come i suoi *Re Magi* la Stella, una speranza già negata sul nascere e comunque sempre fuggitiva, in una maratona resa ancor più spossante dalla coscienza che la Stella, appunto, è irraggiungibile, e che – come afferma uno dei tre *Re* nella chiusa del *poème* – insensato è per l'uomo, ma proprio per questo irresistibile, il richiamo⁴³.

Dall'altro, nel *Congedo* Caproni si propone di fermarsi dopo aver scalato il primo versante della propria vita, per osservare quanto è stato percorso e sostare nella momentanea certezza appena conquistata. In questi termini, infatti, si esprime la guida di montagna nella prosopopea *Prudenza della guida*, evidenziando una disperazione più pervasiva rispetto alla non-speranza del poeta francese: «Sostiamo. Che ne sappiamo, / noi tutti, di quel che ci aspetta / di là, passata la cresta?»⁴⁴

In Frénaud il legame con la storia e con il mondo – la *source*, il *château*, la *maison* – va riconquistato, mentre in Caproni questa speranza non sussiste neanche per interposto personaggio⁴⁵. Il viaggio di Caproni, nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, si arresta per un istante, per poi riprendere vorticosamente ripiegandosi su sé stesso nelle raccolte successive, dove, forse, si potrebbero rintracciare ulteriori tangenze con André Frénaud. La corsa infinita nel *Muro della terra* (1975) e la fallimentare ma incessante caccia alla Bestia nel *Conte di Kevenhuller* (1986) – e di quante *bêtes* è popolata anche la poesia del

⁴² ID., *Le soir du chevalier*, *ibid.*, pp. 146-7.

⁴³ CAPRONI, *Divagazioni sul tradurre*, p. 62.

⁴⁴ G. CAPRONI, *Prudenza della guida*, vv. 30-32, in *Il congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, in CAPRONI 1998, pp. 247-8 (a p. 248).

⁴⁵ F. PIETROBELLI, "Erba francese". *Caproni traduttore di poeti (Apollinaire, Frénaud, Char)*, Venezia 2013, p. 64.

francese, oltre ai modelli indicati da Donzelli (Jouve, Char, Bataille e Blanchot) – suggeriscono che, probabilmente, la voce di Frénaud faceva parte di quel brusio ancora inevaso alla fine del *Congedo*:

Forse questo *Congedo* è ancora incompiuto, se il brusio che sento nella mente è quello non di un solo altro *mézigue* che, nelle brevi pause in cui m'è concesso di dare ascolto alle «voci» (ci son tante cose da fare, nel mondo), sta preparandosi per entrare in scena. Può darsi che un giorno io trovi il tempo di portare il libro a compimento.⁴⁶

FRANCESCO VECCHI

⁴⁶ G. CAPRONI, *Nota al «Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopoeie»*, in *Il congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopoeie*, in CAPRONI 1998, p. 271.

Più di «un impagabile *chansonnier*»: Giorgio Caproni legge Guillaume Apollinaire*

In una recensione al volume di poesie di Apollinaire tradotte da Mario Pasi per Guanda nel 1960, Giorgio Caproni delinea un'opposizione tra due poeti francesi primonovecenteschi, Paul Valéry e Guillaume Apollinaire, e definisce quest'ultimo «il vivace e quasi frenetico *passeur* [...] d'un eterno [...] che non viene da un bianco spazio mentale o da un oltre mondo atemporale, ma proprio dalla totale immersione e immedesimazione [...] nel calice d'un ben individuabile *hic et nunc*»¹. Questa opposizione, ripresa da Caproni in altri scritti, coglie con esattezza il ruolo svolto dalla ricezione della poesia di Apollinaire nell'Italia del secondo dopoguerra. Come hanno messo in luce gli studi di Pasquale Aniel Jannini² e, più recentemente, di Giulia Grata³, se negli anni Trenta del *rappel à l'ordre* godono di larga fortuna in Italia i grandi protagonisti del Simbolismo francese e Valéry, a cui Sergio Solmi dedica un importante saggio nel 1930⁴, dopo la seconda guerra mondiale si guarda invece ad Apollinaire come a una possibilità di superare la poesia pura ermetica, legata appunto alla ricezione del Simbolismo francese, attraverso una poesia che nasca dalle circostanze dell'esistenza senza rinunciare del tutto alla comunicatività⁵. Nel secondo dopo-

* Desidero ringraziare Corrado Bologna, Stefano Carrai ed Elisa Donzelli per l'invito a partecipare al convegno e Attilio Mauro Caproni per avermi concesso la consultazione di alcuni materiali conservati nel Fondo Caproni dell'Archivio contemporaneo Bonsanti di Firenze.

¹ G. CAPRONI, *Un monumento ad Apollinaire*, in ID., *Prose critiche*, a cura di R. Scarpa, 4 voll., Torino 2012, III, pp. 1407-10: 1409-10.

² P.A. JANNINI, *La fortuna di Apollinaire in Italia*, Milano-Varese 1960.

³ G. GRATA, *Poeti lettori di poeti. Sondaggi sulla letteratura francese in Italia oltre l'ermetismo*, Pisa 2016.

⁴ S. SOLMI, *Paul Valéry, Charmes, commentés par Alain – Paris, Librairie Gallimard*, 1929, «Solaria», 5/3, 1930, pp. 64-70, ora ID., *Un commentario a Valéry*, in ID., *Saggi di letteratura francese*, a cura di G. Pacchiano, 2 voll., Milano 2005, I, pp. 194-203.

⁵ La maggiore preferenza accordata ad Apollinaire rispetto a Valéry in Italia nel

guerra l'autore di *Alcools* e *Calligrammes* è infatti tradotto, per citare i nomi più significativi, da Franco Fortini, Vittorio Sereni, Giovanni Raboni e soprattutto, in un percorso che copre circa un trentennio di attività poetica, da Giorgio Caproni.

Il lavoro su Apollinaire inizia in realtà per Caproni con cinque lettere incluse nella raccolta di epistole di argomento amoroso dal titolo *Festa d'amore*, curata da Carlo Betocchi per Vallecchi nel 1954⁶. Del 1958 è invece la traduzione di sei poesie per l'antologia di *Poesia straniera del Novecento*, curata per Garzanti dall'amico Attilio Bertolucci⁷. L'anno successivo due di queste traduzioni sono inserite nella raccolta *Il seme del piangere*, nella sezione *Imitazioni*, che sarà poi eliminata nell'edizione Garzanti di *Tutte le poesie* del 1983⁸. Si arriva così al volume Rizzoli del 1979, *Poesie* di Apollinaire, scelte e tradotte da Caproni⁹. Sette di queste liriche sono poi incluse nella raccolta caproniana *L'ultimo borgo*, curata da Giovanni Raboni sempre per l'editore Rizzoli nel 1980¹⁰, mentre nove confluiscono negli *Scritti in onore di Giovanni Macchia* del 1983¹¹. Infine, nel postumo *Quaderno di traduzioni* curato da Enrico Testa per Einaudi nel 1998, Guillaume Apollinaire è l'autore maggiormente rappresentato in termini quantitativi¹².

Questa panoramica è necessaria per capire come la traduzione da Apollinaire possa aver influenzato l'attività poetica di Caproni¹³,

secondo dopoguerra è registrata anche da Mario Luzi in un articolo intitolato *La gloria di Apollinaire* apparso il 17 marzo 1953 sulle pagine del «Mattino dell'Italia centrale» e del «Popolo», ora raccolto in M. LUZI, *Aspetti della generazione napoleonica ed altri saggi di letteratura francese*, Parma 1956, pp. 185-9; cfr. anche G. CAPRONI, *Il girasole. Una rubrica radiofonica*, a cura di G. Baragli, Firenze 2017, p. 93: «Guillaume Apollinaire [...] in Francia e nel mondo ha rappresentato il polo opposto a quello dei Simbolisti, e quindi dei poeti "difficili"».

⁶ *Festa d'amore. Le più belle lettere d'amore di tutti i tempi e di tutti i paesi*, a cura di C. Betocchi, Firenze 1954, pp. 631-42.

⁷ *Poesia straniera del Novecento*, a cura di A. Bertolucci, Milano 1958, pp. 58-65.

⁸ G. CAPRONI, *Tutte le poesie*, Milano 1983.

⁹ G. APOLLINAIRE, *Poesie*, scelta e traduzione di G. Caproni, introduzione e note di E. Guaraldo, Milano 1979.

¹⁰ G. CAPRONI, *L'ultimo borgo*, a cura di G. Raboni, Milano 1980, pp. 185-94.

¹¹ ID., *9 canzoni tratte da Apollinaire*, in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, 2 voll., Milano 1983, I, pp. 1054-8.

¹² ID., *Quaderno di traduzioni*, a cura di E. Testa, Torino 1998.

¹³ In questa direzione procede, ad esempio, anche l'analisi di J. LINDEMBERG, *Capro-*

prendendo in esame, in particolare, il primo tempo della sua produzione, in cui più è possibile individuare una consonanza significativa con il poeta francese. Un'analisi in questa direzione è supportata dalle dichiarazioni dello stesso Caproni, secondo cui la conoscenza di Apollinaire sarebbe avvenuta negli anni genovesi, attraverso le letture compiute insieme a un compagno di studi di violino:

Leggevamo molto, io e un altro mio amico violinista. Lo *choc* più grosso lo provammo quando comprai gli *Ossi di seppia* nell'edizione Ribet, 1928. Chi era Montale? Lo scoprimmo da soli, come avevamo scoperto Ungaretti, Cardarelli, Valéry, Apollinaire, Machado, Lorca, ecc. La poesia non era genere di consumo a quei tempi¹⁴.

L'individuazione di tratti comuni alla produzione dei due autori potrebbe apparire preclusa dalle ripetute asserzioni di Giorgio Caproni riguardo l'aver sempre scelto di tradurre poeti a sé non congeniali, perché proprio questa assenza di congenialità avrebbe permesso al poeta tradotto di risvegliare zone della coscienza e dell'esperienza prima sopite nel traduttore¹⁵. Esistono, tuttavia, anche delle dichiarazioni che portano a pensare che nel caso di Apollinaire Caproni si sia concesso una deroga a questo criterio di scelta. In un'intervista del 1981, ad esempio, la lista di poeti a lui congeniali include: Ungaretti, Montale, Sbarbaro, Campana, Rebora, John Donne, Laforgue, Apollinaire e Machado¹⁶. Per capire su quale piano si verifichi questa congenialità fra i due autori, è necessario passare ancora una volta attraverso le dichia-

ni traduttore di Apollinaire: si traduce un ricordo?, in *Caproni poeta europeo*, Atti del convegno internazionale nel centenario della nascita (Genova, 8-9 novembre 2012), a cura di E. Bricco, Genova 2014, pp. 107-15, che si concentra sul tema della memoria.

¹⁴ G. CAPRONI, *Molti dottori nessun poeta nuovo*, in ID., *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di M. Rota, introduzione di A. Dolfi, Firenze 2014, pp. 91-6: 92.

¹⁵ Cfr. ID., *Divagazioni sul tradurre*, in ID., *La scatola nera*, Milano 1996, pp. 59-66: 62; «Era così bello parlare». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, prefazione di L. Surdich, Genova 2004, pp. 144-5.

¹⁶ «Quanto alla seconda domanda, “quali sono i poeti cui mi sento più congeniale”, per rimanere in casa nostra e nel Novecento, oltre Ungaretti e Montale, citerò in primo luogo Sbarbaro, Campana, Rebora, John Donne, Laforgue, Apollinaire, Machado» (G. CAPRONI, *Realtà come un'allegoria*, in ID., *Il mondo ha bisogno dei poeti*, pp. 168-74: 168-9).

razioni di Giorgio Caproni. L'aspetto della poesia di Apollinaire che lo colpisce senza dubbio di più è la musica del verso (non musicalità, come tiene a precisare, se per musicalità si intende l'esteriore piacevolezza e per musica l'architettura interna)¹⁷, a cui fa riferimento in più di un intervento sul poeta¹⁸. Già da questo primo elemento emerge chiaramente come a Caproni interessi un certo Apollinaire, melodico, cantabile¹⁹, e non il poeta sperimentale, punto di riferimento per avanguardie e neoavanguardie²⁰. Alla musica del verso, d'altra parte, Caproni si riferisce anche in una ben nota affermazione del 1975 sulle forme metriche della propria poesia:

Non mi pare che “la ricerca dei valori ritmici e metrici tradizionali abbia sempre caratterizzato la mia poesia”. [...] Semmai, talvolta ho cercato – quei “valori” – di forzarli verso soluzioni nuove, con spirito inventivo e non imitativo. Ma bisogna correre sino a *Finzioni* (1941) per trovare qualche larva di sonetto [...]: un tentativo di far musica nuova diatonicamente slargando o comprimendo i classici accordi di tonica, quarta e dominante, con ampio uso, a *fine verso*, della settima diminuita²¹.

In questi stessi anni, tuttavia, quando si trova a parlare ancora una volta del proprio rapporto con la metrica tradizionale, afferma che la sua fede in essa è la stessa «fatte le debite distinzioni, di Valéry, d'Eliot e, al polo opposto, di Apollinaire», perché anch'essi mirano a rinnovare

¹⁷ Cfr. G. CAPRONI, *Settimo giorno, ibid.*, pp. 105-12: 106.

¹⁸ ID., *Prose critiche*, pp. 955, 1586 (nell'accostare rispettivamente Gilda Musa e Alfonso Gatto ad Apollinaire); CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, pp. 152-3, 156-7.

¹⁹ Così si esprime lo stesso Caproni sulle proprie scelte di traduttore di Apollinaire: «Io ho preferito le chansons, le canzoni, le canzonette. [...] Quindi ho badato più al carattere, che non al senso letterale» (“*Era così bello parlare*”, p. 149). Cfr. anche V. COLLETTI, *Note su Caproni traduttore*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, Genova 1982, pp. 187-202: 188. Significativo in questo senso è il titolo scelto da Giovanni Raboni per la sua recensione all'antologia caproniana del 1979: G. RABONI, *Apollinaire cantabile*, «Tuttolibri», 24 novembre 1979, p. 9.

²⁰ Anche Luzi si sofferma sulla compresenza di questi due tratti nella produzione di Apollinaire: «a questo aspetto ultimo di iniziatore di nuove forme poetiche, che è l'aspetto in cui si è fissato nel tempo e in cui anche oggi ci piace dopo tutto vederlo, egli era giunto attraverso una lunga attività di poeta melodico» (LUZI, *Aspetti della generazione napoleonica*, p. 187).

²¹ CAPRONI, *Molti dottori nessun poeta nuovo*, p. 91.

le forme dall'interno e non dall'esterno e «ad esprimere il nostro tempo proprio con gli stridori generati dall'orchestra»²², a differenza di quanto ha fatto, a giudizio di Caproni, la neoavanguardia. Non sorprenderà allora, per chiudere il cerchio, che Caproni, nella stessa recensione al volume edito da Guanda citata in apertura, parli anche per Apollinaire di quella settimana diminuita che attribuisce alla musica dei propri versi, senza la quale il poeta francese sarebbe rimasto solo «un impagabile *chansonnier*»²³. E dell'importanza strutturale di questo accordo irrisolto nella poetica caproniana è testimone del resto la lirica *Cadenza*, il primo dei due *Svolazzi finali* di *Il muro della terra*, che recita proprio:

*Tonica, terza, quinta,
settimana diminuita.
Rimane così irrisolto
l'accordo della mia vita?*²⁴

La riflessione che Caproni conduce su questo tema, e di cui ho ora ricordato solo alcune tappe (ma il percorso potrebbe essere molto meglio dettagliato), si collega certamente agli sviluppi della musica del Novecento. Nel periodo immediatamente precedente alla Prima guerra mondiale e in quello successivo si sono delineati in Europa, per schematizzare, due diversi atteggiamenti in risposta alla crisi dei rapporti fondamentali dell'armonia classica²⁵. Il primo è ben rappresentato dalla scuola atonale viennese capeggiata da Arnold Schönberg, in cui si procede alla parificazione dei dodici semitoni della scala cromatica, senza più gerarchie tra i diversi gradi della scala diatonica (quella tonica, quarta e dominante di cui parlava Caproni); si ha quindi un rifiuto e una sovversione totale dei principi compositivi dell'armonia tradizionale. Il secondo atteggiamento consiste invece nel restare all'interno della tonalità, ma allargandola liberamente e rinnovandola dall'interno. A questa seconda via può essere ascritta anche la politonalità, in cui i valori armonici di più tonalità diverse sono sovrapposti simultaneamente. Qui si potranno fare almeno i nomi di Claude Debussy, Maurice Ravel e Igor Stravinskij (prima della svolta dodecafonica degli anni Cinquanta e Sessanta). Tenendo presenti tali sviluppi

²² ID., *Esercizio della traduzione*, in ID., *Il mondo ha bisogno dei poeti*, pp. 88-90: 88.

²³ ID., *Un monumento ad Apollinaire*, p. 1409.

²⁴ G. CAPRONI, *Cadenza*, in *Il muro della terra*, in CAPRONI 1998, p. 387.

²⁵ M. MILA, *Breve storia della musica*, Torino 1971, pp. 291-300.

della musica contemporanea, Caproni sembra voler individuare nella poesia italiana del Novecento due strade: da un lato, quella della neoavanguardia, che corrisponderebbe al filone della musica atonale (e infatti proprio di verso atonale si parla negli studi di metrica per riferirsi a quei versi lunghi antisintattici che non sembrano apparentemente in grado di giustificare il proprio andare a capo e che sono tipici della poesia neoavanguardistica)²⁶; dall'altro, quella dei rinnovatori dall'interno delle forme metriche e ritmiche allo scopo di ottenere una musica nuova, adatta alla nuova epoca (gruppo in cui include, tra gli altri, sé stesso e Apollinaire). In questa analisi caproniana sembra quindi che possa aver giocato un ruolo importante, anche se ovviamente non esclusivo, la conoscenza della poesia di Apollinaire.

Può essere indicativo a questo punto provare a considerare nel concreto, attraverso un breve campione di passaggi esemplificativi, come la musica dei versi del poeta francese possa aver influenzato quella delle liriche del primo tempo caproniano²⁷. A partire da *Alcools*, Apollinaire opera una soppressione della punteggiatura, con cui ottiene un effetto ben specifico: genera un contrasto tra il movimento del testo e il suo contenuto o, in altre parole, tra la lettura ritmica e quella sintattica²⁸. All'altezza delle due imitazioni incluse nel *Seme del piangere*, Caproni aveva inizialmente inserito la punteggiatura, salvo poi annotare sulle bozze di stampa la volontà di eliminare tutti i segni interpuntivi e rendere maiuscole tutte le iniziali di verso, come si evince dalle bozze conservate nel Fondo Caproni dell'Archivio contemporaneo Bonsanti

²⁶ Cfr. ad esempio P. GIOVANNETTI, G. LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, Roma 2010, pp. 256-71.

²⁷ Analisi di singole traduzioni caproniane da Apollinaire sono in P.V. MENGALDO, *Confronti fra traduttori-poeti contemporanei (Sereni, Caproni, Luzi)*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino 1991, pp. 175-94; S. ZOICO, *Per un'analisi contrastiva. Valeri, Caproni, Sereni traduttori di Apollinaire*, «Studi novecenteschi», 22/49, 1995, pp. 85-108; T. MIGLIACCIO, «Il caso Apollinaire», «Sincronie», 8/16, 2004, pp. 125-34; E. BRICCO, *La bianca neve*, in *Lecture caproniane. Per i vent'anni dalla morte di Giorgio Caproni* (Genova, Foyer del Teatro della Corte, febbraio/aprile 2010), a cura di D. Carrea, Genova 2010, pp. 110-20; S. GIUSTI, *Commentare il testo tradotto. Il caso di Les cloches di Apollinaire nella versione di Caproni*, «Autografo», 22/52, 2014, pp. 96-108.

²⁸ Cfr. C. BOLOGNA, *Invito alla lettura di Apollinaire*, Milano 1979, p. 32; M. RICHTER, *Apollinaire. Il rinnovamento della scrittura poetica all'inizio del Novecento*, Bologna 1990, pp. 21-2.

di Firenze²⁹: il traduttore riesce così a mantenere il contrasto tra il flusso continuo delle frasi e l'andamento metrico fortemente scandito dalle rime. Questo effetto è particolarmente evidente, ad esempio, nelle ultime due strofe di *La chiamavano Lu (C'est Lou qu'on la nommait)*, tratta da *Calligrammes*. A sinistra si trova la poesia francese, al centro il testo della bozza del '59, a destra la versione definitiva della silloge del '79 priva della punteggiatura (le varianti sono in corsivo):

J'en ai pris mon parti Rouveyre Et monté sur mon grand cheval Je vais bientôt partir en guerre Sans pitié chaste et l'œil sévère Comme ces guerriers qu'Épinal	Così, Rouveyre, mi son deciso. E in groppa al mio de- strierio, olà, vo a guerreggiar senza un sorriso, senza pietà casta sul viso, come i guerrieri che Epi- nal	Così Rouveyre mi son deciso. E in groppa al mio de- strierio <i>op là</i> Vo a guerreggiar <i>casto e</i> <i>nel viso</i> Senza pietà <i>senza un sor-</i> <i>riso</i> Come i guerrieri che Épinal
Vendait Images popu- laires Que Georgin gravait dans le bois Où sont-ils ces beaux militaires Soldats passés Où sont les guerres Où sont les guerres d'au- trefois ³⁰	vendeva: legni popolari che Georgin incise con forza. Dove son più i bei mili- tari, quei soldaton. Dove le guerre, dove le guerre d'una vol- ta?	Vendeva Legni popolari Che Georgin incise con forza Dove son più i bei mili- tari Quei soldaton Dove le guerre Dove le guerre d'una volta ³¹

In questo passo è ben visibile la compresenza del movimento continuo del testo e della scansione netta data dallo schema delle rime, che Caproni cerca di riprodurre in tutte le poesie; addirittura, come ha fat-

²⁹ Firenze, Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti, Fondo Giorgio Caproni, IT ACGV GC.II.1.8. 4-5.

³⁰ APOLLINAIRE, *Poesie*, p. 188.

³¹ *Ibid.*, p. 189.

to notare Elisa Bricco³², la presenza delle rime è proprio uno dei criteri che Caproni ha usato, nei materiali preparatori dell'antologia del '79, per selezionare le liriche da includere nella raccolta: segno evidente della sua volontà di continuare a confrontarsi, vent'anni dopo *Il seme del piangere*, proprio con questo tratto della poesia di Apollinaire.

Un aspetto particolarmente interessante dei versi riportati è l'*enjambement* molto forte tra le due strofe: «come i guerrieri che Epinal // vendeva». Togliendo la punteggiatura, Caproni perde i due punti dopo «vendeva», che segnano nettamente la fine sintattica della frase a metà del verso successivo. Il traduttore rimedia allora recuperando la maiuscola di «Legni» che Apollinaire ha per «Images», in modo che sia evidente la dissonanza tra lettura sintattica e metrica. Lo stesso fa alla fine della strofa, in cui perde il punto fermo a metà del penultimo verso, ma mantiene la maiuscola di «Dove». Gli esempi di questo procedimento nelle traduzioni da Apollinaire non sono molti, perché Apollinaire non è poeta dalle forti inarcature e Caproni, a differenza di quanto fa ad esempio Vittorio Sereni nelle sue traduzioni, non ne introduce quasi mai di nuove. È tuttavia possibile trovarne qualche caso, ad esempio nella famosa *Chanson du mal-aimé* da *Alcools*, in traduzione *La canzone del maleamato*, nella sesta e nella nona strofa:

Lorsqu'il fut de retour enfin Dans sa patrie le sage Ulysse Son vieux chien de lui se souvint Pres d'un tapis de haute lisse Sa femme attendait qu'il revînt	Tornato in patria finalmente Il saggio Ulisse fu riconosciuto Dal vecchio cane Teneramente La moglie presso un gran tessuto Stava ad attenderlo fidente
[...]	[...]
Regrets sur quoi l'enfer se fonde Qu'un ciel d'oubli s'ouvre à mes vœux Pour son baiser les rois du monde Seraient morts les pauvres fameux Pour elle eussent vendu leur ombre ³³	L'inferno è fatto di questi rimpianti Un cielo d'oblio s'apra ai miei voti Per un suo bacio del mondo i regnanti Morti sarebbero Tapini famosi Offerta avrebbero l'ombra ai mercanti ³⁴

³² E. BRICCO, *Il laboratorio del traduttore: Giorgio Caproni e la poesia francese*, «Resine», 67, 1996, pp. 17-34: 26.

³³ APOLLINAIRE, *Poesie*, p. 108.

³⁴ *Ibid.*, p. 109.

Qui Caproni non mantiene una maiuscola già presente in Apollinaire, ma la introduce (e, addirittura, nel primo caso anche l'inarcatura è un'innovazione rispetto al testo francese), ottenendo lo stesso effetto individuato per *La chiamavano Lu*.

La lettura di Apollinaire, dunque, per come è emersa dagli interventi critici e da queste ultime scelte di traduzione, potrebbe aver influenzato non solo la riflessione generale che Caproni conduce sull'uso delle forme metriche tradizionali, ma anche gli esiti specifici a cui approda nel primo tempo della propria attività poetica, come si può notare soprattutto considerando lo sviluppo della forma sonetto. Com'è noto, i primi due sonetti caproniani compaiono in *Finzioni* (1941); si hanno poi le serie dei *Sonetti dell'anniversario* in *Cronistoria* (1943) e dei *Lamenti* nel *Passaggio d'Enea* (1956), dove si trovano anche altri sonetti; infine, si ha *La palla* nel *Seme del piangere* (1959). In questo percorso, come ha messo in luce Raffaella Scarpa³⁵, la forma sonetto procede verso un prolungamento sempre più esasperato del periodo, accentuando il dissidio tra sintassi e metrica, tra movimento della frase e scansione delle rime. A questo scopo riveste un ruolo importante proprio l'uso di quella che Caproni chiama, come ricordavo prima, settima diminuita, che consiste nel collocare le pause sintattiche forti non a fine verso, ma alla metà del verso successivo, rompendo violentemente la coincidenza tra movimento sintattico e scansione metrica. Tale tecnica, presente già nei *Sonetti dell'anniversario*, viene poi radicalizzata e usata estensivamente nei *Lamenti*.

Sarebbe ovviamente riduttivo ricondurre il percorso delle forme del primo tempo caproniano alla sola influenza di Apollinaire; tuttavia, è probabile che il poeta il cui maggiore incanto è da Caproni riconosciuto nella musica del verso – tanto da concentrare i propri sforzi di traduttore proprio sulla lealtà a questo livello della sua poesia – vi abbia giocato un ruolo non secondario.

MICAELA ESPOSTO

³⁵ R. SCARPA, *Sintassi e respiro nei sonetti di Giorgio Caproni*, Alessandria 2004. In generale, sul rapporto tra metro e sintassi nel primo Caproni, si veda A. JURI, *Costanti metrico-sintattiche del primo Caproni (da "Come un'allegoria" a "Finzioni")*, «Strumenti critici», 32/1, 2017, pp. 79-104.

Il Dante d(e)i Caproni

1. Dante è nella mente e nel cuore di Giorgio Caproni dal primo all'ultimo istante della sua vita di uomo e di poeta. La notte in cui il suo cuore si fermò aveva appena riletto l'inizio del *Purgatorio*, forse incidendo ennesime, fragili tracce sui bordi del libretto, umile e 'di servizio', su cui andava e riandava nel suo Dante. La presenza luminosamente attiva della *Commedia* nell'immaginazione creatrice di Caproni e nella sua rarefatta *tessitura intermemoriale*¹ è divenuta ormai uno fra i problemi filologico-testuali più affascinanti dell'ermeneutica del Novecento poetico. È il momento di entrare nella biblioteca del poeta per cercare di carpirne qualche segreto.

Della *Commedia* sono noti per ora solo due esemplari appartenuti a Caproni e da lui studiati e postillati. Qui mi fermerò sul libro piccino piccino, molto rovinato e ormai meritevole di un restauro (è l'edizione Hoepli, che l'editore stesso definiva «minuscola»), conservato a Roma nella casa di via Pio Foà 1 insieme a numerosi altri volumi senza ricercatezze o rarità, e invece tutti semplici, popolari, come si usa dire 'divulgativi'. Con grande generosità Silvana e Attilio Mauro Caproni hanno concesso a Lorenzo Fabiani e a me di consultarlo e di trarne delle fotografie (figg. 1-8). Non riuscirò mai a dar parola alla riconoscenza per quelle ore intense e commoventi che nell'autunno-inverno 2019 ci permisero di trascorrere sfogliando insieme e fotografando preziose pagine annotate nei libri poveri e fondamentali su cui il poeta meditò per anni.

Insieme con loro due e con Lorenzo in quei giorni era tutto un fiutare, un muoversi silenziosi e concentratissimi, un ricercare «andante, un poco convulso», come il tempo indicato nell'*Aria del tenore* di Il

¹ Il termine, di grande efficacia ermeneutica, è stato introdotto da R. ANTONELLI, *L'intertestualità contesa: intertestuale, interdiscorsivo, intermemoriale*, in *Mélanges en l'honneur de Mariella De Maio*, a cura di V. Fortunato, Soveria Mannelli 2019, pp. 15-24 (specie pp. 19-24); ID., *Dante poeta-giudice del mondo terreno*, Roma 2021 (specie il capitolo 8, *Il poeta-giudice e la tradizione poetica*, pp. 121-40).



1.

*franco cacciatore*². Anche noi, in quelle stanze abitate da tanta poesia e da tanto pensiero, «cercav[am]o il “fagiano”», sperando che spuntasse «il “fagiano” / a cercar [noi]»³. Eravamo in ascolto dell’*oistros* vibrante sui bordi delle pagine, *en quête* del «fruscio / della bestia in fuga, che sempre / – è detto – è nella parola», come scandisce la clausola di una lirica di *Il Conte di Kevenhüller* dedicata al filosofo Giorgio Agamben⁴

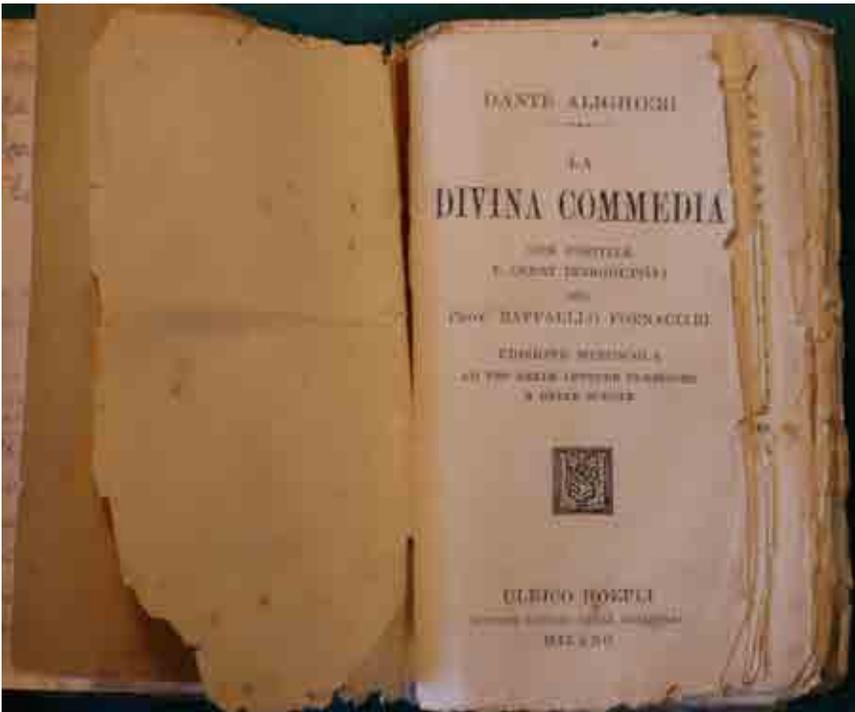
² G. CAPRONI, *Aria del tenore*, exergo, in *Il franco cacciatore*, in CAPRONI 1998, pp. 521-5: 521.

³ Cfr. ID., *Il fagiano*, *ibid.*, p. 525.

⁴ ID., *Di un luogo preciso, descritto per enumerazione*, vv. 29-31, in *Il Conte di Kevenhüller*, in CAPRONI 1998, pp. 625-6: 626.



2.



3.

(editore dopo la morte del poeta, nel 1991, e commentatore, con un saggio altissimo, della sublime raccolta *Res amissa*, pubblicata nella collana *Poesia* di Garzanti)⁵.

Di Agamben lo stesso Caproni si dichiara interprete, in un sottilissimo gioco di dare e avere, tra filosofia e poesia: «Per una miglior comprensione dell'ultima strofa, si veda di Giorgio Agamben *La fine del pensiero* (e in particolare il passo: “La bestia in fuga, che ci pare di sentir frusciare via nelle parole, è – ci è stato detto – la nostra voce”)⁶. Quel fulmineo, splendido saggio, *La fine del pensiero*, a sua volta Agamben l'aveva dedicato a Caproni nel 1983. Edito nel volume *Fonè. La voce e la traccia*, è imperniato sull'idea di una *quête*, una «cerca», una caccia di tenore allegorico dantesco; anche qui una fagianella, ma nell'inseguir lei, forse, si caccia anche la pantera dall'alito profumato del *De vulgari eloquentia* (e questa immagine segnerà in parte il mio percorso):

Quando camminiamo a sera nel bosco, a ogni passo sentiamo fra i cespugli che fiancheggiano il sentiero frusciare animali invisibili, non sappiamo se lucertole o ricci, tordi o serpenti. Così avviene quando pensiamo: importante non è il sentiero di parole che andiamo percorrendo, ma lo zampettio indistinto che a volte sentiamo muovere a lato, come di una bestia in fuga o di qualcosa che, all'improvviso, si desti al suono dei passi.

La bestia in fuga, che ci pare di sentir frusciare via nelle parole, è – ci è stato detto – la nostra voce. Pensiamo – teniamo in sospeso le parole e stiamo noi stessi come sospesi nel linguaggio – perché speriamo di ritrovare in esso, alla fine, la voce. Un tempo – ci è stato detto – la voce si è scritta nel linguaggio. La cerca della voce nel linguaggio è il pensiero. [...]

Pensare, noi lo possiamo solo se il linguaggio non è la nostra voce, solo se in esso misuriamo fino in fondo – non c'è, in verità, fondo – la nostra afonia. Ciò che chiamiamo mondo è questo abisso. [...]

⁵ G. AGAMBEN, *Disappropriata maniera*, Prefazione in G. CAPRONI, *Res amissa*, a cura di G. Agamben, Milano 1991, pp. 7-26. Il saggio è stato ripreso in G. AGAMBEN, *Categorie italiane. Studi di poetica*, Venezia 1996, pp. 89-103; quindi in ID., *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, postfazione di A. Cortellesa, Roma-Bari 2010, pp. 82-95.

⁶ G. CAPRONI, *Note a «Il Conte di Kevenhüller»*, *ibid.*, pp. 701-2: 702. Caproni stesso fornisce l'occasione editoriale del saggio di Agamben («oggi leggibile in *Fonè – la voce e la traccia*, a cura di Stefano Mecatti, pp. 80-81, Editrice La casa Usher, Firenze 1985»), e aggiunge: «Si tratta di un mirabile testo da me udito la prima volta durante una lettura fiorentina che ne fece l'Autore stesso, la sera del 19 gennaio 1983».

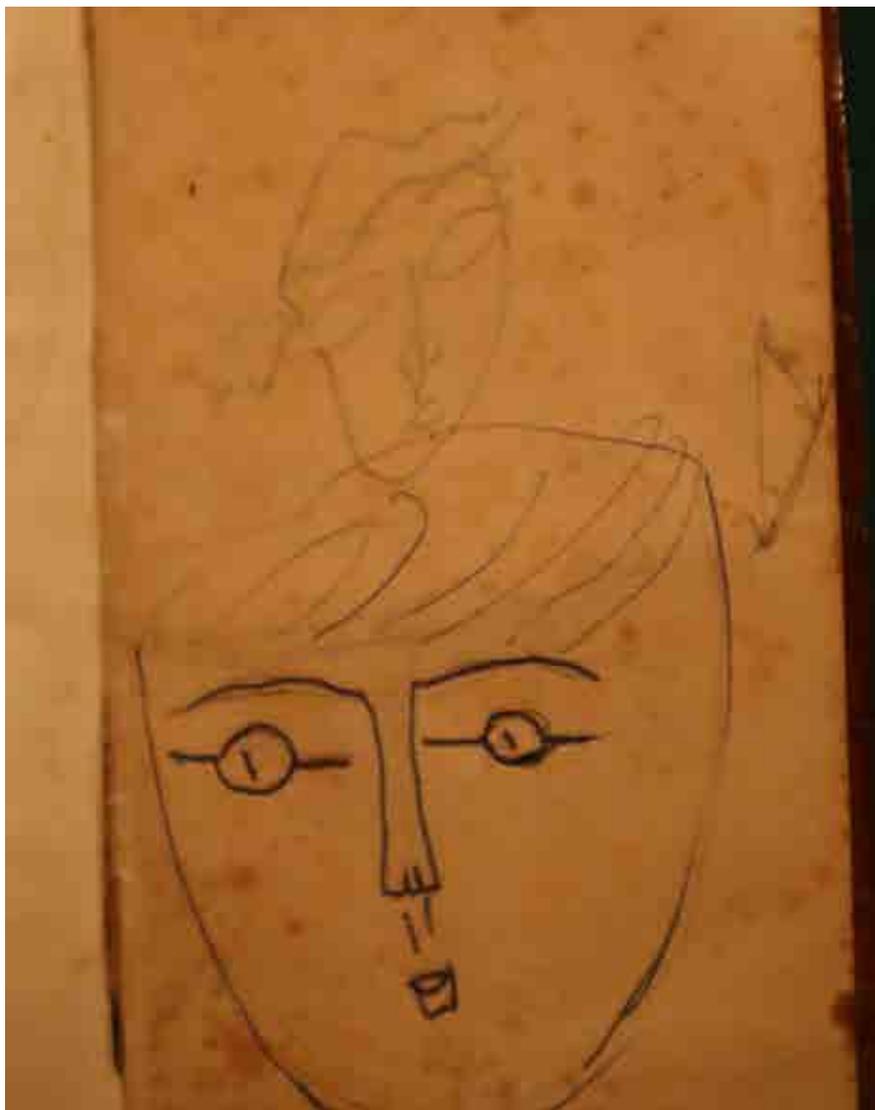
Camminiamo nel bosco: a un tratto sentiamo un frullo d'ali o d'erba smossa. Una fagianella spicca il volo e appena la vediamo sparire fra i rami, un istrice s'interna nella macchia più folta, sgrigliano le foglie arse su cui rotola la serpe. Non l'incontro, ma questa fuga di bestie invisibili è il pensiero. No, non era la nostra voce. Ci siamo avvicinati al linguaggio per quanto era possibile, quasi lo abbiamo sfiorato, tenuto in sospenso: ma il nostro incontro non è avvenuto e ora torniamo ad allontanarcene, spensieratamente, verso casa. Dunque il linguaggio è la nostra voce, il *nostro* linguaggio. Come tu ora parli, questo è l'etica⁷.

Per cogliere il profondo valore di questo intreccio di voci e di linguaggio tra il Filosofo e il Poeta, basterà accennare al fatto che subito prima del saggio di Agamben dedicato a Caproni, e immediatamente dopo lo scritto di Emmanuel Lévinas *Trascendenza e tempo*, a dar pienezza al trittico *La voce e l'etica*, nel volume collettivo *Fonè* lo stesso Caproni pubblicò *Tre poesie*, ossia *Rifiuto dell'invitato*, *Un niente* e il celebre *Controcanto*, elegante partitura musicale composta di frammenti dal I dell'*Inferno* e potenzialmente slanciata verso le stelle, negate («Non nel mezzo, ma al limite / del cammino. // La selva. / (La paura.) / ...Dura. / ...Oscura. / La via / (la vita) / smarrita. / Nessun'acqua stellare / nell'incaglio del nero. / Nessun soffio d'ali. // [...] Il viaggio / mai cominciato (il linguaggio / lacerato) ha raggiunto / il punto della sua incoronazione. // La nascita. // (La demolizione.)»⁸).

2. Con questi versi nella memoria anche Lorenzo Fabiani ed io, nell'autunno-inverno 2019, a via Pio Foà, eravamo *en quête* della nostra fagianella, della pantera di cui perceivamo il profumo. La caccia fu lunga, ma fruttuosa. Ci imbattemmo, infine, in quel Dante «minuscolo» con l'asciuttissimo commento di Raffaello Fornaciari, «ad uso delle letture pubbliche e delle scuole», sfinito, esausto per essere sopravvissuto a innumerevoli cacce e inseguimenti, a malapena contenuto ancora nella sua copertina originale. Lo chiamerò il *Dante d(e)i Caproni*, con una 'e' ingabbiata fra parentesi, perché alla scrittura del padre nelle postille si intreccia in più punti quella della figlia Silvana,

⁷ G. AGAMBEN, *La fine del pensiero*, in *Fonè. La voce e la traccia*, a cura di S. Mecatti con la collaborazione di A. Panicali, Firenze 1985, pp. 80-1.

⁸ G. CAPRONI, *Tre poesie*, *ibid.*, pp. 76-9 (la citazione da *Controcanto* è alle pp. 78-9). Le poesie, tutte e tre raccolte in *Il Conte di Kevenhüller*, si leggono ora in CAPRONI 1998, pp. 663-4, 604-6, 619-29.

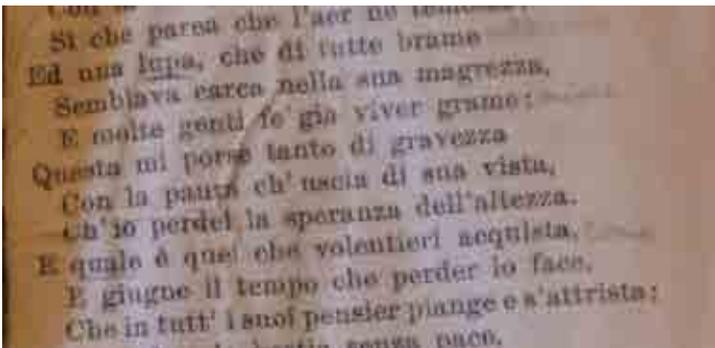


4. che, firmandolo a penna e tracciandovi disegni (figg. 2-4), durante gli studi liceali usò proprio quell'esemplare, dando vita a un tenero viluppo di finissima meditazione poetica e di sereni affetti domestici, di quotidiano impegno scolastico e di distillazione di un *pensiero poetante*, dove i segni della mente musicale del poeta che fiuta il profumo della chimerica pantera si alternano ai passi incerti di un'adolescente che legge per la prima volta il suo Dante, e inserisce all'inizio e alla fine del libretto dei disegni lievemente modiglianeschi.

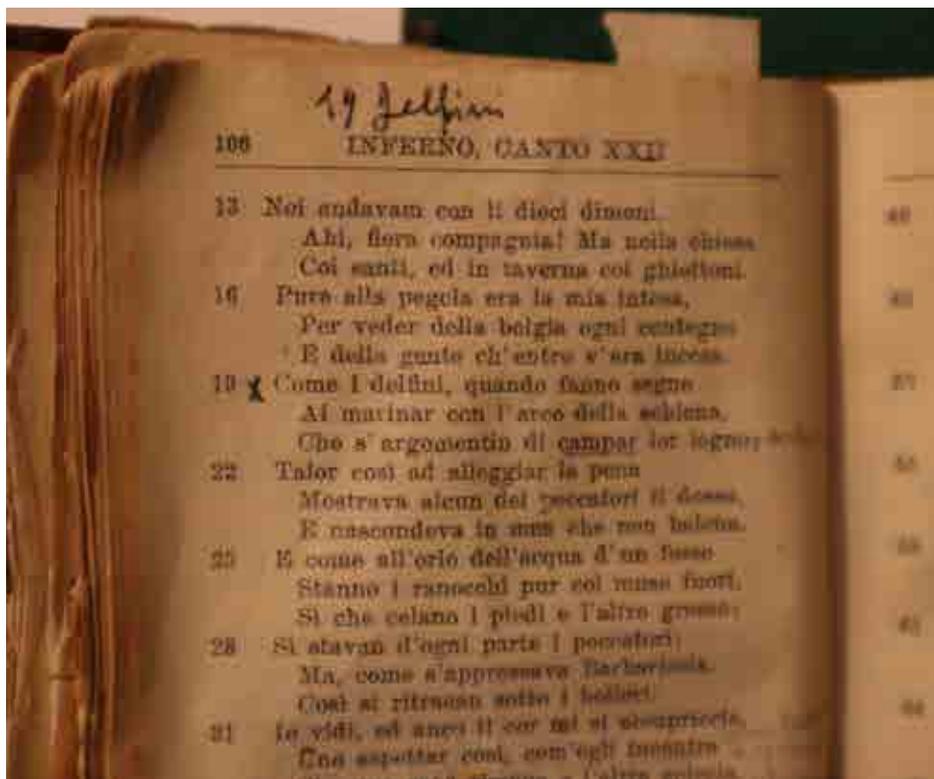
Quanto alle postille, superando qualche difficoltà, e con l'aiuto dell'autrice di quei segni, si riesce a distinguere la mano più tondeggiante di Silvana, a partire dalle prime pagine (figg. 5-6) in cui appunta dati tipicamente 'liceali', l'inizio del viaggio e la decodifica dell'allegoria delle tre fiere («Lussuria» «Superbia» e «Avarizia» accanto alla Lonza, al Leone e alla Lupa, e un «come» vicino a «quale» del v. 55), rispetto a quella più aguzza di Giorgio, che ad esempio nel bordo superiore di p. 106 (fig. 7), in alto a sinistra, sopra il titolo corrente «Inferno, canto xxii», annota con penna nera un apparentemente solo erudito e in sé incomprensibile «19 Delfini».



5.



6.



7.

Intendo qui solo esemplificare con pochi casi lampanti la messe feconda che un repertorio attento di tutte le glosse di Caproni a Dante, deposte su questo o su altro esemplare del poema da lui letto, potrà mietere e far lievitare. Mi soffermerò sul luogo appena ricordato, al fine di portare in luce la tipologia e i segreti delle rare, quindi tanto più preziose postille di Caproni alla 'sua' *Commedia*. Mi sembra infatti che questa notazione fornisca una prova minuta, ma rilevante e peculiarrissima, del *gesto mentale* compiuto dal poeta nel momento in cui, durante la lettura, interagisce poeticamente con i versi danteschi: e quindi della dimensione insieme microscopica e dinamico-ricostruttiva che sarà necessario ricomporre setacciando le glosse sintetiche (le quali andranno riconosciute, trascritte e studiate per intero). Il vaglio dovrà essere puntuale ed esteso a un confronto con l'intera opera caproniana, se si vorrà estrarre dalla ganga qualche pepita d'oro, e percepire nelle sue liriche le quasi impercettibili onde gravitazionali di un *big bang* creativo generato dalla lettura della *Commedia*.

Suggerisco dunque che il misterioso richiamo a penna «19 Delfini»

sul bordo superiore della pagina 106, sicuramente di Giorgio Caproni, accompagnato nel corpo del testo da una piccola 'x' tracciata con lo stesso inchiostro scuro sul bordo sinistro del verso 19 di *Inferno* XXII («come i delfini, quando fanno segno / ai marinar con l'arco della schiena»), siano da interpretare quali *deittici del pensiero poetante*, indicatori di una *dinamica intermemoriale* che sta attivandosi nel momento stesso della lettura, con uno slancio che è già proteso a un futuro gesto creativo. Mentre Caproni legge, per ragioni non di necessità legate a un risalto ideologico o poetologico, fulmineamente si cristallizza il profilo di un'immagine, la corposa epifania d'una figura che prende forma nella mente.

Questo irrocervo è un'*immagine-parola* tuttavia immanente e inscindibile, una cellula d'ispirazione poetica estratta dal corpo testuale della *Commedia* e fissata, come le farfalle gozzaniane o più ancora come i *Dynamogramme* di Warburg, sulla *tabula rasa* che si trasformerà nello schermo interiore ove l'immaginario potrà coagularsi in forma di parola lirica, o se si preferisce nel Teatro della Memoria ove si disporrà una rete di immagini, idee, parole, trasformate in immagini dialettiche nel farsi creativo della poesia. Con il segnavia del benjaminiano *Bildraum*, «spazio delle immagini» in cui le «immagini dialettiche» balenano nella mente del poeta e del suo lettore organizzandosi in «costellazioni», «forma di conoscenza "lampeggiante"»⁹, possiamo riconoscere nei *Delfini* emersi quasi in volo dal mare «per far segno / ai marinar con l'arco della schiena» una *figura stellare dell'immaginazione*, un *ánghelos* che vola nel firmamento e nell'Empireo della *phantasia* e dello *spiritus phantasticus* non solo di Dante, ma di Dante-Caproni.

Propongo dunque di interpretare l'essenziale nota («19 Delfini»), che fissa nel suo slanciarsi l'*aufblitzen* di una rivelazione poetologica, come il punto genetico della composizione della lirica *Il delfino*, prima delle cinque riunite alla fine del *Conte di Kevenhüller* (l'ultima raccolta caproniana pubblicata in vita, da Garzanti, nel 1986) come *Testi marittimi, o di circostanza*¹⁰. Le annotazioni pubblicate da Caproni medesimo permettono di datarla al 1980 o poco dopo, comunque entro il 1983, data in cui i versi apparvero in inglese in un volume curato dal poeta Greg Gatenby, a cui la poesia è dedicata. Nell'autoannotazione, senza richiami alla 'fonte ipermemorale' dantesca, Caproni stesso la definisce

⁹ M. MAGGI, *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*, Roma 2017, pp. 64 sgg.

¹⁰ Cfr. G. CAPRONI, *Testi marittimi o di circostanza*, in CAPRONI 1998, pp. 691-700.

«una poesia su misura, [...] chiestami dallo stesso Gatenby nel 1980, e da me volentieri costruita non fosse che per salvare un milionesimo di grammo di quei cetacei, per il metodico sterminio dei quali nessun Conte di Kevenhüller ha mai avuto bisogno d'affiggere un AVVISO»¹¹.

Dovunque balza il delfino
 (il mare gli appartiene tutto,
 dicono, dall'Oceano fino
 al Mediterraneo), vivo
 là vedi il guizzo di Dio
 che appare e scompare, in lui ilare
 acrobata dall'arguto rostro.
 È il giocoliere del nostro
 inquieto destino – l'emblema
 dell'Altro che cerchiamo
 con affanno, e che
 (il delfino è allegro – è il gaio
 compagno d'ogni navigazione)
 si diverte (ci esorta)
 a fondere la negazione
 (un tuffo subacqueo – un volo
 elegante e improvviso
 in un biancore di spume)
 col grido dell'affermazione¹².

Giunto nel cuore di Malebolge, Caproni non si interessa ai barattieri, né a Barbariccia, Graffiacane e Rubicante che «arruncigli[ano] le 'mpe-golate chiome» (*Inf.*, XXII 35) dei peccatori. Non lo toccano, nel frequente balenare del bestiario allegorico, né i «ranocchi [...] col muso fuori» (v. 26), né la lontra a cui è comparato Ciampòlo di Navarra. È colpito invece dall'accento aereo di Dante, che in una similitudine con i peccatori immersi nella pece fa del nobile delfino una sorta di *angelo custode*: e lo rilegge in chiave di apocalittico-messianico *Angelus novus*, guizzante messaggero di un Dio che «appare e scompare», inviato per «far segno» ai marinai all'avvicinarsi della tempesta. Così il poeta salva nella propria memoria visiva e acustica l'affiorare sull'acqua dell'«arco della schiena» dei delfini, fulgente epifania che subito si nega, e che nella

¹¹ CAPRONI 1998, p. 702 (nelle note autoriali alla collezione).

¹² ID., *Il delfino*, in CAPRONI 1998, p. 693.

sua lirica darà vita ai versi 4-11, tipiche fioriture della *teologia ateologica* di Caproni: «vivo / là vedi il guizzo di Dio / che appare e scompare, in lui ilare / acrobata dall'arguto rostro. // È il giocoliere del nostro / inquieto destino – l'emblema / dell'Altro che cerchiamo / con affanno...».

L'ermeneutica della poesia si arricchisce in maniera possente quando il gioco di specchi dantesco si rivela. *Il delfino*, dunque, è tutt'altro che un testo «marittimo» o «di circostanza» (così viene classificato nel fondamentale volume curato da Luca Zuliani nel 1998); ovvero lo è unicamente nel senso in cui la «circostanza» «marittima» è per Caproni di natura affine alla montaliana «occasione»: *epifania quotidiana dal valore metafisico*. Lo sguardo del dantesco Caproni che nei versi finali della propria poesia segue l'ondeggiante, sinuoso «fondere la negazione [...] col grido dell'affermazione», e riconosce «il guizzo di Dio» nell'affiorare e scomparire dell'angelo-delfino, «il giocoliere del nostro / inquieto destino», sta ripetendo il gesto allegorico e teologico degli occhi mentali di Dante mentre accompagna fra le onde della pece infernale la tragedia di quella *res amissa* che è l'anima del dannato, comparandola in paradossale *iunctura* all'avvento di un *ánghelos* inviato a «far segno» agli uomini. Un simile gesto visivo dà forma nuova a una splendida «teologia rovesciata», esito ultimo a cui giunge (secondo le parole che Giorgio Agamben premise appunto all'edizione postuma di *Res amissa*) l'«ateologia poetica [...] della modernità», facendo cenno alla «sempre più estrema disappropriazione fra l'uomo e il Dio»¹³.

3. La memoria dantesca di Caproni, che si lega in via diretta anche al suo peculiare *agostinismo*¹⁴, è assai più vasta e radicale di quanto mostrino le sole postille. Non posso qui neppure tentarne una collezione, ma solo accennare fulmineamente ai frequenti, palesi lacerti intertestuali, che si configurano come *gesti intermemoriali*.

Come esempio lampante di evocazione di versi danteschi adibiti a funzione di *rovine allegoriche*, di *pietre d'inciampo* su cui edificare nuovo senso, citerò solo i *Versi ritrovati da Silvana* (in *Il franco cacciatore*, 1982), datati da Luca Zuliani al 1969 sulla base di un episodio

¹³ G. AGAMBEN, *Disappropriata maniera*, Prefazione in G. CAPRONI, *Res amissa*, a cura di G. Agamben, Milano 1991, pp. 7-26 (a p. 11 e p. 14); alle pp. 27-31 una *Nota al testo* siglata G. A.

¹⁴ Cfr. in questo stesso volume, i saggi di Jacopo Parodi, *Rinunciare a Dio. L'«ateologia» di Caproni nello specchio di Agostino e Pascal* e di Alessandro De Laurentiis, *Caproni e Agostino, in negativo* (qui, rispettivamente, pp. 163-202 e 73-82).

rammentato proprio dalla figlia del poeta¹⁵; essi espongono in epigrafe, fra parentesi e in corsivo, la fonte esplicita: «(*Inf. XXIV 91, 92, 93*)»¹⁶. I versi richiamati sono i seguenti: «Tra questa cruda e tristissima copia / corrëan genti nude e spaventate, / senza sperar pertugio o elitropia». Si assiste in questo caso a un sistema di diastole/sistole in cui i versi si presentano prima isolati, innestati in diverse liriche, poi nella loro successione, ma indicati solo con i numeri dei versi. Tanto dovette colpire Caproni questa terzina, che snocciolando i tre versi, ad uno ad uno aveva già cominciato a dislocarli nel secondo libro con titolo dantesco, dopo *Il seme del piangere* (1959), ossia *Il muro della terra* (1975): il v. 91 in *Tristissima copia ovvero quarantottesca* (primo dei *Tre vocalizzi prima di cominciare*, tutti in corsivo)¹⁷; il v. 93 in *Plagio per la successiva* (composta dal solo verso dantesco in frammenti: «Senza sperar pertugio / o / elitropia») ¹⁸; il v. 92 è ricalcato nei vv. 9-10 («[...] Come la vostra / anima un giorno, forse / più di lei nuda e più / di lei spaventata») degli stessi *Versi ritrovati da Silvana*¹⁹. La persistenza intermemoriale è tenace, diffusa, tentacolare: nei *Versicoli del controcaproni*, datati da Zuliani fra 1969 e 1979, in *Sospiro* galleggia nuovamente, ben rilevato in corsivo, il verso 91 di *Inferno XIV*: «Ah poesia, poesia. / *Tristissima copia* / di parole, e fuga / dell'anima mia»²⁰.

Ma più sottilmente ragionando, si potranno cogliere anche ispirazioni profonde e non dichiarate, e recuperare qualche esempio notevole di *dantismo sotterraneo*: l'allegoria funebre e ultramondana del «tram» acheronteo «che apre e richiude in eterno / le deserte sue porte» generando «un tremittio tra i denti» del bicchiere «entro il fragore / sottile» della splendida *Alba* con cui si apre *Il passaggio d'Enea*²¹,

¹⁵ Cfr. L. ZULIANI, nota alla lirica nell'*Apparato critico*, in CAPRONI 1998, p. 1588.

¹⁶ Cfr. G. CAPRONI, *Versi ritrovati da Silvana*, in *Il franco cacciatore*, in CAPRONI 1998, p. 426.

¹⁷ Cfr. ID., *Tristissima copia ovvero quarantottesca*, in *Il muro della terra*, in CAPRONI 1998, p. 282. Per questo verso dantesco, come per il successivo, Caproni stesso fornì i dati precisi nelle *Note a «Il muro della terra»*, *ibid.*, pp. 389-90 (a p. 389). Luca Zuliani, nell'*Apparato critico* dedicato a questa poesia (*ibid.*, pp. 1540-1), precisa che «in una prima stesura conservata nelle carte» Caproni puntualizzava: «Il senso, inutile dirlo, non è precisamente quello dantesco».

¹⁸ Cfr. ID., *Plagio per la successiva*, in *Il muro della terra*, in CAPRONI 1998, p. 293.

¹⁹ Cfr. ID., *Versi ritrovati da Silvana*, vv. 7-10, in CAPRONI 1998, p. 426.

²⁰ Cfr. ID., *Sospiro*, in *Versicoli del controcaproni*, in CAPRONI 1998, p. 712.

²¹ Cfr. ID., *Alba*, vv. 6-8 e 9-10, in *Il passaggio d'Enea*, in CAPRONI 1998, p. 111.

e quella di *Ad portam inferi* (in *Il seme del piangere*)²²; la fondataiva serie rimica *dura : paura* dell'incipit del poema dantesco e l'innesto di «Orgoglio» e «Dismisura» da *Inferno XVI* in *Via Pio Foà, I* (in *Il muro della terra*)²³, e la citazione dei versi inaugurali dell'*Inferno* in

²² Cfr. ID., *Ad portam Inferi*, in *Il seme del piangere*, in CAPRONI 1998, pp. 204-5.

²³ Cfr. ID., *Via Pio Foà, I*, in *Il seme del piangere*, in CAPRONI 1998, p. 357 (la rima *dura: paura* è ai vv. 1 e 3; *Orgoglio* al v. 7; *Dismisura*, ultimo rimante, al v.8). All'importanza strategica della parola-rima *paura* nella poesia caproniana ha dedicato un saggio importante A. DEI, *Paura: storia di una parola e di una rima*, in «*Per amor di poesia (o di versi)*». *Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di A. Dolfi, Firenze 2018, pp. 11-8: «La stragrande maggioranza delle occorrenze caproniane di *paura* è [...] in rima. Solo in cinque testi resta interna al verso, e quasi esclusivamente nelle raccolte precedenti al *Muro della terra*, dove le implicazioni e l'uso del termine sono più normalizzati e canonici. La suggestione, forte ed inequivocabile, viene da lontano, a cominciare da quel primo canto dell'*Inferno* dantesco che è una sorta di ricorrente sottotesto – se non addirittura una vera ossessione – delle ultime raccolte di Caproni, anche lui perduto nel buio di una selva (“perso e disperso [...]” in *Radura*), ma senza speranza di alcuna guida o soccorso, anche lui minacciato da una bestia proteiforme che assomma tutti gli emblemi dell'insidiosa e aggressiva ferinità. Il canto, come tutti ricordano, si apre con la rima *oscura-dura-paura*, che ripropone il topico collegamento con la tenebra, il buio. Caproni si ferma più volte sulle rime dantesche – e in particolare su quelle del primo canto – che, dice, hanno una «funzione portante, pari a quella delle consonanze e dissonanze in polifonia, o, in architettura, a quella delle colonne che reggono l'arco». Non a caso parte proprio di qui quando nel *Conte di Kevenhüller* esplicitamente ripercorre, rovescia e frantuma l'esordio dantesco, nella poesia intitolata appunto *Controcanto*: “Non nel mezzo, ma al limite / del cammino. // La selva // (la paura) // ... dura... // ...oscura. // La via // (la vita) // smarrita”. Rime-colonne che resistono come i resti di uno scheletro o i ruderi di una continuità e di una coerenza forse rimpiante, ma ormai impossibili. Molte considerazioni si potrebbero fare anche sulle altre rime contigue (*vita-smarrita*, *forte-morte-scorte* e, più avanti, *valle-spalle-calle*), giocate e alluse più volte da Caproni, magari selezionando dalla terzina solo una coppia o un unico elemento. La paura incalza e dilaga nel canto proemiale dell'*Inferno*, dove la parola è ripetuta ben cinque volte nei primi 54 versi. In rima, in tutta la *Commedia*, ritorna dodici volte. Si potrebbe addirittura, forzando un po', rilevare dove e come la rima in *-ura* ricorra nelle poesie caproniane anche in assenza di *paura*; si vedrebbe ad esempio che è talvolta presente in questi casi almeno un altro dei fatidici tre termini danteschi (*dura*, *oscura*), cosicché il membro mancante viene in qualche modo alluso e suggerito proprio attraverso la rottura di una inconscia aspettativa, la sensazione di un vuoto. Dove invece la parola *paura* è esplicitata è da notare che le rime capronia-

Controcanto (*Il Conte di Kevenhüller*)²⁴; ma anche l'«infantile inferno» che chiude *Toba* (*Congedo del viaggiatore cerimonioso*) con il perfettamente dantesco «sono stato là / dove non si può tornare»²⁵. Per non dire degli espliciti cavalcantismi (concentrati in *Il seme del piangere*): in *Perch'io...*, («...perch'io [...] // [...] e il pennino / strusciando che mi scricchiola»)²⁶; in *Preghiera* («Anima mia, leggera / va' a Livorno, ti prego»)²⁷; in *La gente se l'additava* («[...] andava / per la maggiore a Livorno / come vorrei che intorno / andassi tu, canzonetta»)²⁸; in *Ultima preghiera* («Anima mia, fa' in fretta. / Ti presto la bicicletta. // [...] // Arriverai a Livorno / vedrai, prima di giorno. // [...] // Dille chi ti ha mandato: / suo figlio, il suo fidanzato. / D'altro non ti richiedo. / Poi, va pure in congedo»)²⁹. Un regesto il più possibile completo dei dantismi e cavalcantismi caproniani meriterà, un giorno, un forte impegno di scavo e di valutazione intermemoriale.

Ora invece è un Dante più segreto, nascosto, quello di cui vado *en quête*. Le carte sottilissime e dimesse del 'Dantino' Hoepli conservano solo centellinate gocce del continuo dialogo fra Caproni e Dante, sigillato *Secretum meum* del nostro tempo. Devono essere state numerose le battute di caccia del poeta nella riserva più preziosa che un pensiero poetante possa desiderare. Ed è emozionante sprofondare, decrittando lettera per lettera le ardue glosse di lettura, nei «saltus et pascua» sterminati della *Commedia*, nelle profondità della «selva oscura» e de «lo gran mar de l'essere» (*Par.* I 113), dove il grande poeta *franco cacciatore* per anni va in cerca di un percorso che per suo conto Pier Paolo Pasolini nel 1952, proprio quando diventava amico di Caproni,

ne, pure raggruppandosi spesso per tre, si discostano volutamente dalla ripetizione di quelle dantesche, troppo prevedibili: per limitarci alle poesie già ricordate, in *Interludio*, con un voluto abbassamento, *segatura-figura-paura*, in *Disperanza avventura-aratura-paura*» (pp. 15-6).

²⁴ Cfr. G. CAPRONI, *Controcanto*, in *Il Conte di Kevenhüller*, in CAPRONI 1998, pp. 619-20.

²⁵ Cfr. G. CAPRONI, *Toba*, vv. 1-2 e 27, in *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, in CAPRONI 1998, p. 265-6.

²⁶ ID., *Perch'io...*, vv. 1 e 5-6, in *Il seme del piangere*, in CAPRONI 1998, p. 185.

²⁷ ID., *Preghiera*, vv. 1-2, in *Il seme del piangere*, in CAPRONI 1998, p. 191.

²⁸ ID., *La gente se l'additava*, vv. 16-19, in *Il seme del piangere*, in CAPRONI 1998, p. 197.

²⁹ ID., *Ultima preghiera*, vv. 1-2, 7-8, 80-84, in *Il seme del piangere*, in CAPRONI 1998, pp. 216-8.

evocando l'originaria esperienza poetico-dialettale di Casarsa, definiva «“regresso”» come «essenziale vocazione del dialettale», «un regresso lungo i gradi dell'essere»³⁰.

L'immersione ne «lo gran mar de l'essere» di Dante e nella sua «sperimentalità incessante» costruita su una «pluralità di toni e pluralità di strati lessicali» da intendersi «come compresenza», secondo la finissima formula di Gianfranco Contini³¹, fu per Caproni davvero qualcosa di molto prossimo alla caccia in cerca del profumo della *redolens pantera*, l'inafferrabile pantera-lingua poetica (*DevE*, I 16, 1). In questo territorio l'eco dantesca nella memoria di Caproni mi pare intersecarsi (è una proposta che non mi sembra finora mai avanzata) con quella di un'altra, diversa, altissima voce novecentesca: la voce dell'americano Wallace Stevens, «amante quanto mai cerebrale del corpo» secondo Massimo Bacigalupo, che ha accostato il *Cantico delle creature* alla stevensiana «continua celebrazione della gloria del mondo»³², e la cui platonica contemplazione delle «cose come sono» a me non pare troppo lontana dalla stessa meditazione di Caproni.

Per figurare la poesia Stevens scelse l'allegoria del fagiano: «A poem is a pheasant» («La poesia è un fagiano»); «Poetry is a pheasant disappearing in the brush» («La poesia è un fagiano che scompare nel sottobosco»)³³. Questo *adagio* di Stevens, chissà quanto a sua volta debitore della pantera dantesca, è fra le più intense e luminose definizioni della poesia che io conosca. Ha la scattante energia di un verso stevensiano: un frullar d'ali rapidissimo, l'apparizione inattesa e ironica, nella mente, della natura oggettiva e però imprevedibile del reale, un'immagine in cerca di forma nella foresta di 'cose' che è l'esistenza.

³⁰ P.P. PASOLINI, *Introduzione*, in *Poesia dialettale del Novecento*, a cura di M. Dell'Arco e P.P. Pasolini, Parma 1952, quindi in *Id.*, *Passione e ideologia*, Milano 1960, ora in *Id.* *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2 tomi, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, Cronologia a cura di N. Naldini, I, pp. 855-6.

³¹ G. CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (1951), poi in *Id.*, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino 1970, pp. 169-92 (alle pp. 171-2).

³² M. BACIGALUPO, *Uno o due Martini e poi astice in umido. L'intero armonium di Wallace Stevens*, in W. STEVENS, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Bacigalupo, Milano 2015, pp. XI-LII: XLIV.

³³ W. STEVENS, *Adagia*, *ibid.*, pp. 1016-7 e 1028-9. Gli *Adagia* apparvero per la prima volta in W. STEVENS, *Opus posthumous*, ed. by S.F. Morse, New York 1957 (tuttavia è poco probabile che Caproni ne abbia avuto conoscenza diretta).

Con Stevens, e con Caproni, noi corriamo, cacciatori nel labirinto, *inseguendo il fagiano della poesia come senso del mondo*, e lo vediamo *mentre scompare*, nell'attimo in cui si nega dopo essersi promesso. «Assenza, più acuta presenza», dice un verso di Attilio Bertolucci che Stevens avrebbe amato, e che Caproni, amico ed estimatore di Bertolucci, amò molto.

Allora ripensiamo anche al *pheasant* del poemetto *The man with the blue guitar*, tradotto da Renato Poggioli nel 1954, in un libro in cui *to play*, 'suonare', significa anche 'far poesia', e la cui possibile conoscenza da parte del poeta-violinista Caproni sospetto con forza già negli anni Cinquanta³⁴: mi baso sull'attacco della sezione XXXI («Dorme a lungo il fagiano e fino a tardi...», «How long and late the pheasant sleeps...»); «[...] The shriek / Will rack the thickets. [...]», «[...] Il grido / Devasterà i cespugli. [...]»³⁵, e anche sul più antico, affine nell'immagine, «il cacciatore grida mentre il fagiano cade» («the hunter shouts as the pheasant falls»), di *Come decorazioni in un cimitero negro*, XXIII (1935)³⁶, di impressionante affinità rispetto ad alcuni versi composti da Caproni.

4. A simili lampeggianti figure allegoriche di forte intensità poetologica ricondurrei in primo luogo l'immagine, di stupefacente risonan-

³⁴ Cfr. W. STEVENS, *Mattino domenicale ed altre poesie*, a cura di R. Poggioli, Torino 1954 (Einaudi lo pubblicò come n. 3 della «Nuova collana di poeti tradotti con testo a fronte»).

³⁵ In attesa di poter verificare la presenza di Stevens nella biblioteca di via Pio Foà, segnalo (ringraziando Lorenzo Fabiani per le verifiche compiute per me) che fra i libri posseduti da Caproni e oggi conservati nella Biblioteca comunale «Guglielmo Marconi» di Roma) sono presenti almeno tre volumi pubblicati nei suoi ultimi anni di vita: *Il mondo come meditazione. Ultime poesie 1950-1955 di Wallace Stevens*, a cura di M. Bacigalupo, Palermo-Parma 1986; W. STEVENS, *Note verso la finzione suprema*, a cura di N. Fusini, Venezia 1987; ID., *Mattino domenicale e altre poesie*, a cura di R. Poggioli, nota critica di G. Carboni, Torino 1988. Mi pare rilevante, per quanto tardiva sia la data di questa ristampa, che essa sia stata posseduta da Caproni (*The man with the blue guitar*, XXXI si legge alle pp. 88-9, mentre nell'inaugurale edizione einaudiana del 1954, curata da Renato Poggioli, è alle pp. 112-3; in STEVENS, *Tutte le poesie*, pp. 312-5).

³⁶ W. STEVENS, *Ideas of Order – Like decorations in a nigger cemetery / Idee dell'ordine – Come decorazioni in un cimitero negro*, in ID., *Tutte le poesie*, pp. 252-71 (alle pp. 260-1).

za rispetto allo stevensiano «Poetry is a pheasant disappearing in the brush», già nel *Muro della terra*: «È là, / in quella conca dove / (raro) il fagiano appare / nel bosco, che ora / vorrei finir la partita»³⁷, e poi la terzultima lirica di *Il franco cacciatore* (1982), nella sezione *In Boemia*, che, riflettendo in particolare sulle virgolette esibite da Caproni stesso nel testo per offrire leggerezza metafisica a quell'animale (ma soprattutto per alludere a una citazione), tenderei a ripensare *nel contempo*, in una possente *sinergia intermemoriale*, nella prospettiva della caccia alla pantera-lingua di Dante e del *pheasant-poetry* di Stevens:

Cercavo il «fagiano».
O, forse, era il «fagiano»
a cercar me?

La mano
esitava.

Sparai.
Forse sparò *lui*. O un altro.

S'io caddi (chi cadde),
non l'ho saputo mai³⁸.

Come molte «bestie», aligere e non, della poesia di Caproni, il fagiano fa cenno ad altro: all'Altro, all'Oltre, alla caccia-ricerca, alla *quête* che illumina due posizioni opposte, quella del cercatore e quella del cercato, del cacciatore e della preda: due ruoli che si rispecchiano e possono rovesciarsi sul vettore che li accomuna³⁹. La «fagianella» che

³⁷ G. CAPRONI, *Ottone*, vv. 14-18, in *Il muro della terra*, in CAPRONI 1998, p. 378 (la poesia è datata all'estate-autunno 1972: cfr. la nota di L. Zuliani, *ibid.*, p. 1569, anche per l'identificazione dei luoghi e dei personaggi evocati).

³⁸ ID., *Il fagiano*, in CAPRONI 1998, p. 525.

³⁹ Su questo tema si leggano le ricche e fini pagine di C. FAVATI, *Le «bestie» aligere e la poesia*, in «*Per amor di poesia (o di versi)*», pp. 37-53, specie *Gli «outopos» dell'uccello indiato*, in part. pp. 48-9 (ove peraltro un possibile rapporto con la figura allegorica di Stevens non è proposto): «All'insegna di una carioca circolare fra prede e predatori, incontri mancati fra orme-ombre, mézigues e divinità (s)perdute si evolve il tema caproniano della caccia, anch'esso inglobato dalla drammatica casualità del vivere. Gli uccelli che entrano nell'orbita di questa nuova caccia-ricerca portano sempre

«spicca il volo» mentre «camminiamo nel bosco» di cui parlava Agamben nel suo scritto del 1985 è una perfetta allegoria dantesco-caproniana: «Non l'incontro, ma questa fuga di bestie invisibili è il pensiero».

Un ulteriore probabile nesso sincronico e intermemoriale di Caproni con Stevens, attraverso l'interposizione della *Commedia*, rinveno nelle «cose come sono», «the things as they are». Se tutto *The man with the blue guitar* è dedicato a questo tema, nella sezione XV l'interrogazione si radicalizza in «Things as they are have been destroyed. / Have

appresso l'ambiguità di un'allusione all'oltre, all'altro, ad una speranza da parte dell'io (cacciatore-cacciato) di raggiungere l'animale per la resa dei conti. Quale soluzione? In quale luogo? «È là, / in quella conca dove / (raro) il fagiano appare / nel bosco, che ora / vorrei finire la partita». Sullo sfondo di un borgo della Valtrebbia, un luogo dove la vita sembra sfuggire al tempo e il tempo non essere molestato dalla vita, uno spazio dove la preda (tristissima copia dell'io) raramente appare e si può forse trovare la pace nella sconfitta-rifugio di una conca-nido. Una pace in equilibrio dinamico, una convivenza di due *recherches* parallele e opposte: quella del *cacciatore* e quella del *fagiano* (o di chi ne fa le veci); e notiamo come, al gioco di reversibilità che lega i due protagonisti della caccia, si assommi un'aporia inadescabile: la "preda" sfugge ad ogni tentativo di definizione. Il nome dell'uccello potrebbe essere solo una maschera. In *Il fagiano*, il sostantivo aligero, dopo essere stato ripetuto per due volte fra virgolette nella prima strofa, nella terza è ripreso tramite il pronome "lui" scritto in corsivo e seguito subito da "o un altro". Viene lasciato così respiro alla possibilità che dietro questo fagiano ci sia un altro (D)io, moltiplicando la polisemica lotta fra *pars construens* e *pars destruens* di plurime interpretazioni nel medesimo sparò. Una lotta che si estende anche alle raccolte successive, a tal punto assoluta e disarmante da bloccare il movimento fra i due avversari, la Volpe e il Fagiano, immobili e imbalsamati in un solo verso statico, un dittico-duetto di accompagnamento, parti integranti dell'invito al valzer, "là dove non esiste paura". Se il fagiano sfugge all'*hortus conclusus* di un tiro andato a segno, anche i rapaci del *Franco Cacciatore* non si mostrano meno abili nell'evitare un finale risolutivo. In *Antefatto* l'attesa risulta vana, ma perdura nella speranza-attesa, "straziata allegria", del colpo vittorioso (omicidio-deicidio-suicidio *sui generis*). Ed infatti, dopo aver attraversato tutta la raccolta, *In Boemia*, "l'aquila era caduta / – altissima – a piombo", ma non per mano del protagonista, il quale, *raptus* da ira e follia, si trova a spezzare "il suo fucile avaro / nell'antro della gelosia". I volatili caproniani si sono ormai rivolti verso piste più "alte", inattingibili, divinizzanti: il fagiano ha trovato una stasi araldica nel *climax* della sua lotta; l'aquila, morendo per mano di un altro cacciatore, risulta ormai perduta; la poiana, unico frammento di *élan vital*, è ormai infinitamente remota dalla pietrificata "terra di macigni" come rimarca l'accostamento *poiana* : *lontana*. Bestie *amissae* sfuggite ad ogni mira, ma nascoste e presenti nella rima».

I? [...]» («Le cose come sono son distrutte / Da me? [...]»)⁴⁰, e nella XXII diventa: «An absence in reality, / Things as they are. Or so we say» («C'è un'assenza in realtà, / Le cose come sono. O così pare»)⁴¹. Mi sembra più che legittimo domandarsi se anche a un ripensamento di questi versi inviti a risalire la pur diversa natura delle «iscrizioni del metafisico nel quotidiano» (la bella formula è di Stefano Verdino)⁴² che Caproni esplicita in *Le Parole* di *Il franco cacciatore*: «Le parole. Già. / Dissolvono l'oggetto»⁴³. Pier Vincenzo Mengaldo chiudeva nel 1998 il suo saggio introduttivo al *Meridiano* mondadoriano sottolineando che Caproni «non è un poeta mentalistico ma rimane un poeta esistenziale»⁴⁴. Come ha rilevato finemente Enrico Testa, Caproni dà conto, nei suoi versi, «del vario moto dell'esistere», apparendo, «oltre che il lucido e rastremato e geometrizzante poeta del vuoto e del nulla all'opera nei libri finali, anche un poeta dell'amore, della sua corporeità, desiderio e tensione»: in lui la cosa e il nulla, le «ossa» e il «cuore», si presentano «come Giano bifronte», «il seme del desiderio in ibrido e irredimibile incrocio con il seme del nostro morire»⁴⁵.

Sarebbe molto bello, infine, aver le prove documentarie che Caproni abbia conosciuto (ma comunque l'avrebbe di sicuro amata!) la magnifica lirica *La gioia di scrivere* della poetessa polacca Wisława Szymborska, raccolta nel volumetto scheiwilleriano *Uno spasso* (1967)⁴⁶, che ha dato il titolo alla collezione di *Tutte le poesie* (1945-2009), *La gioia di scrivere*, curata per Adelphi da Pietro Marchesani nel 2009, con straordinaria consonanza ritmica e musicale, capace di creare armonia semiotica e semantica fra due lingue così diverse. La

⁴⁰ W. STEVENS, *Mattino domenicale ed altre poesie*, ed. 1954, pp. 80-1; ed. 1988, pp. 56-7; poi in ID., *Tutte le poesie*, pp. 294-7 (tuttavia non mi pare condivisibile, in questo caso, la versione di Bacigalupo: «Le cose come sono son state distrutte. / Ed io? [...]»).

⁴¹ *Ibid.*, ed. 1954, pp. 94-5; ed. 1988, pp. 70-1; poi in ID., *Tutte le poesie*, pp. 302-3 (si noti il mood davvero 'caproniano' del primo verso della lirica: «Poetry is the subject of the poem», «La poesia è il tema del poema»).

⁴² Si veda la nota a *Alba*, in G. CAPRONI, *Amore, com'è ferito il secolo. Poesie e lettere alla moglie*, a cura di S. Verdino, Lecce 2006, p. 48.

⁴³ ID., *Le parole*, in *Il franco cacciatore*, in CAPRONI 1998, p. 460.

⁴⁴ P.V. MENGALDO, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in CAPRONI 1998, pp. IX-XLIV: XLIV.

⁴⁵ E. TESTA, *Prefazione* a G. CAPRONI, *Il «Terzo libro» e altre cose*, a cura di E. Testa, con un saggio di L. Surdich, Torino 1968 (nuova ed. 2016), pp. v-x: x.

⁴⁶ Cfr. W. SZYMBORSKA, *Uno spasso*, a cura di P. Marchesani, Milano 1967.

Szyborska scova una cerva che corre nel bosco della scrittura mentre lei la sta inseguendo/inscrivendo nella mente:

Dove corre questa cerva scritta in un bosco scritto?
 Ad abbeverarsi a un'acqua scritta
 che riflette il suo musetto come carta carbone?
 Perché alza la testa, sente forse qualcosa?
 Poggiata su esili zampe prese in prestito dalla verità,
 da sotto le mie dita drizza le orecchie.
 Silenzio – anche questa parola fruscia sulla carta
 e scosta
 i rami generati dalla parola «bosco».
 [...]
 In una goccia d'inchiostro c'è una buona scorta
 di cacciatori con l'occhio al mirino,
 pronti a correr giù per la ripida penna,
 a circondare la cerva, a puntare.
 [...]⁴⁷

Miracoli del genere, nella nostra lirica, si sono manifestati soltanto, e in diversa pronuncia, con Giacomo Leopardi e Giorgio Caproni, autori che Marchesani amava e di cui si è nutrito. E nella voce della 'sua' e ormai 'nostra' Szyborska italiana si sente risuonare, sotterranea, forse inconsapevole, una certa sentenziosità aforistica, ironica, musicale e figurale, tipicamente caproniana. Altra questione, da affrontarsi partitamente, è quella di una possibile conoscenza diretta della Szyborska da parte di Caproni. Avanzo l'ipotesi che Caproni abbia potuto leggere le sette poesie raccolte nell'antologia (*Poeti polacchi contemporanei*) curata da Carlo Verdiani per l'editore milanese Silva nel 1961⁴⁸; ha comunque posseduto la *Guida alla moderna letteratura polacca* di Jerzy Pomianowski, uscita a Roma da Bulzoni nel 1973, in cui sono raccolte tre liriche della Szyborska (*Tuttora, Le quattro del mattino, Sulla torre di Babele*)⁴⁹. Propongo pochissimi esempi, fulminei, di un'affinità segreta, intima, delle loro poetiche (li traggio da *Il franco cacciatore*,

⁴⁷ EAD., *Tutte le poesie (1945-2009). La gioia di scrivere*, a cura di P. Marchesani, Milano 2009, pp. 182-5: 183.

⁴⁸ Cfr. *Poeti polacchi contemporanei*, a cura di C. Verdiani, Milano 1961.

⁴⁹ Cfr. *Guida alla moderna letteratura polacca*, a cura di J. Pomianowski, Roma 1973; i tre testi di Wisława Szyborska sono alle pp. 179-81.

del 1982): «Ero solo. Andavo. / Seguivo una buia viottola. / Mi batteva il cuore. Ascoltavo / (non c'era altra voce) la nottola» (*La nottola*)⁵⁰; «Guardava il bicchiere. Fisso. / Quasi da ridurlo in schegge. / Sapeva che il bicchiere dura / più di chi in mano lo regge?» (*All'osteria*)⁵¹; «Le parole. Già. / Dissolvono l'oggetto. // Come la nebbia gli alberi, / il fiume: il traghetto» (*Le parole*)⁵²; «Uccidilo. È il tuo uccisore. / Uccidilo appena t'avrà ucciso. / Ti ci vorrà poco a piantargli / la lama della sua morte in viso» (*Rivalsa*)⁵³.

5. Non solo il delfino, non solo il fagiano, ma un'allegoria di bestiaro assai più crudele per far cenno alla parola poetica Caproni trovò nelle sue battute venatorie guidate da Dante e dalla *pantera-lingua* impredibile e seducente quanto pericolosa del *De vulgari eloquentia* (della cui presenza in Caproni si sta occupando Lorenzo Fabiani)⁵⁴. È questa la *nostra vera prima locutio*, la lingua pre-grammaticale che *sine omni regula nutricem imitantes accipimus* (*DevE*, I 1, 2 e I 2, 1). Quella pantera profumata, disse ironicamente Andrea Zanzotto, il 26 marzo 1980, ai ragazzi della scuola media G. Ferrari di Parma, è «la lingua perfetta», che «lascia il suo odore dovunque, ma non si lascia vedere in nessun luogo»⁵⁵. E per Caproni è anche la *Bestia* invisibile, inafferrabile, del *Conte di Kevenhüller*: «La Bestia assassina. / La Bestia che nessuno mai vide. / La Bestia che sotterraneamente / – falsamente mastina – / ogni giorno ti elide. / La bestia che ti vivifica e uccide... / Io solo, con un nodo in gola, / sapevo. È dietro la Parola».

Ovviamente quella «Bestia assassina» deriva dall'*Avviso* milanese, riprodotto all'inizio della raccolta, firmato il 14 luglio 1792 dal *Conte di Kevenhüller* per invitare alla «generale Caccia» contro la «feroce Bestia» di «colore cenericcio moscato quasi in nero, della grandezza di un grosso Cane». Tuttavia mi pare sospettabile ancora una volta una contemporanea doppia ingerenza intermemoriale: l'emersione di

⁵⁰ G. CAPRONI, *La nottola*, in CAPRONI 1998, p. 443.

⁵¹ ID., *All'osteria*, *ibid.*, p. 449.

⁵² ID., *Le parole*, *ibid.*, p. 460.

⁵³ ID., *Rivalsa*, *ibid.*, p. 500.

⁵⁴ Si veda intanto il suo bel saggio «*Per legame musaico armonizzata*». *Nota su Dante nella biblioteca (e nel laboratorio) di Giorgio Caproni*, in questo volume, pp. 153-62.

⁵⁵ A. ZANZOTTO, *Intervento*, I, in *Prospezioni e consuntivi*, in ID., *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Milano 1999, pp. 1252-72: 1256 (si veda la nota dei curatori a p. 1732).

Stevens e del suo *monster* in *The man with the blue guitar*, XIX: «That I may reduce the monster to / Myself, and then may be myself // In face of the monster [...] // [...] And play of the monster and of myselfs», «Oh ch'io possa ridurre il mostro a me / Medesimo, e poi essere me stesso // Di fronte al mostro [...] // [...] E suonare del mostro e di me stesso»⁵⁶. E questa emersione del moderno poeta americano si fonde in un magnifico intreccio-riconfigurazione con una quasi indubitabile, più profonda origine dantesca. Nella memoria di Caproni, insieme con il *monster* di Stevens, è di certo vivissima la *Bestia* del Dante infernale ed anche purgatoriale, a partire da quella verso la quale nel primo dialogo con Virgilio (*Inferno*, I 88-90) il poeta cerca protezione: «Vedi la bestia per cu' io mi volsi, / aiutami da lei, famoso saggio, / ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi», e che si moltiplicherà nel poema, ad esempio nella «biscia / forse qual diede ad Eva il cibo amaro», nell'VIII del *Purgatorio* (vv. 98-99): «Tra l'erba e i fior venia la mala striscia, / volgendo ad or ad or la testa, e il dosso / leccando, come bestia che si liscia» (vv. 100-102).

Mi sembra di straordinaria importanza che proprio dallo stesso canto VIII (lo avevo suggerito qualche anno fa⁵⁷, e ora trovo conferma della mia ipotesi nelle *tracce* di lettura sulla *Commedia* «minuscola» Hoepli) Caproni estragga le due parole-chiave *verdi* e *ventilate* della bellissima *Per lei*, dedicata ad Annina, la madre-fidanzata del ciclo 'livornese':

Per lei voglio rime chiare,
usuali: in -are.
Rime magari vietate,
ma aperte: *ventilate*.
Rime coi suoni fini
(di mare) dei suoi orecchini.
O che abbiano, coralline,
le tinte delle sue collanine.
Rime che a distanza

⁵⁶ W. STEVENS, *The man with the blue guitar / L'uomo con la chitarra*, XIX in ID., *Mattino domenicale*, ed. 1954, pp. 88-9, ed. 1988, pp. 64-5; poi in ID., *Tutte le poesie*, pp. 298-301.

⁵⁷ Rinvio a C. BOLOGNA, *Il «disio» che «ntenerisce il core»*, in «Tutto il lume de la spera nostra». *Studi per Marco Ariani*, a cura di G. Crimi e L. Marozzi, Roma 2018, pp. 25-51, in part. pp. 46 sgg.

(Annina era così schietta)
 conservino l'eleganza
 povera, ma altrettanto netta.
 Rime non crepuscolari,
 ma *verdi*, elementari.⁵⁸

È ancor più significativo che questo avvenga nel libro che fin dal titolo, insieme a *Il muro della terra* più condivide l'ispirazione dantesca, ossia il 'purgatoriale' *Il seme del piangere*: «E vidi uscir dall'alto e scender giue / due angeli con due spade affocate, / tronche e private delle punte sue. / Verdi, come fogliette pur mo nate, / erano in veste, che da *verdi* penne / percosse traèn dietro e *ventilate*» (*Purg.*, VIII 25-30). Nella *Commedia* Hoepli di via Pio Foà alcune sottolineature, specie alle parole «verdi» e «ventilate», e una piccola 'x' sulla sinistra, dimostrano l'interesse di Caproni per questo episodio, la cui memoria fonico-cromatica riecheggia, quasi impalpabile e comunque finora mai riconosciuta, in questa che è fra le più lievi e sognanti fra le liriche caproniane, in apparenza lontanissima da qualsiasi ricordo dantesco (fig. 8). Eppure proprio «verdi» e «ventilate» sono le ali degli angeli che proteggono Dante dalla Bestia-«mala striscia», come «verdi» e «ventilate» le rime di Caproni «per lei», Annina: «rime chiare, / usuali, in -are. / Rime magari vietate, / ma aperte, *ventilate*. / [...] Rime non crepuscolari, / ma *verdi*, elementari».

6. Quella «Bestia assassina», nascosta dietro il *Verbum*, «dietro la Parola», accompagna il poeta per anni. Luca Pietromarchi, che ha scelto, nella sua bellissima edizione commentata delle *Fleurs du mal*, di far fronteggiare il testo francese dalla versione caproniana, con finezza ermeneutica ha riconosciuto la Bestia acquattata nella versione dell'ultima poesia del libro, *Le Voyage*, come una «tra le figure dormienti» che la fatica del tradurre «risveglia in Caproni»: «essa è assente dal testo di Baudelaire, ma presente in traduzione, nella figura che Caproni libe-

⁵⁸ G. CAPRONI, *Per lei*, in *Il seme del piangere*, ora in CAPRONI 1998, p. 201 (i corsivi sono miei). I due lemmi, *verde* e *ventilato*, riemergono anche in *Piuma*, nella stessa collezione, p. 214. *Per lei* è databile, secondo la documentazione raccolta con cura straordinaria da Luca Zuliani, ai mesi «fra la metà del '58 e l'inizio del '59», come *La stanza* e *Barbaglio*, che immediatamente la precedono (cfr. le sue note in CAPRONI 1998, pp. 1357-61); allo stesso periodo può essere datata *Piuma*, la quale «non era in origine destinata al *Seme del piangere*» (cfr. pp. 1398-9).

PURGATORIO, CANTO VIII 219

- 13 « *Te lucis ante* » si devotamente
 Le uscì di bocca, e con sì dolci note,
 Che feco me a me uscir di mente;
- 16 E l'altre poi dolcemente e devote
 Seguìtar lei per tutto l'inno intero,
 Avendo gli occhi alle superne rote.
- 19 Aguzza qui, lector, ben gli occhi al vero,
 Chè il velo è ora ben tanto sottile,
 Certo, che l' trasparer dentro è leggiero.
- 22 Io vidi quella esercito gentile
 Tacito posato, a guardar in esse,
 Quasi aspettando, pallide e umile:
- 25 E vidi uscir dell'alto e scender giù
 Due angeli con due spade affocate,
 Tronche e private delle punte sue.
- 28 Verdi, come fogliette pur me nato,
 Erano in veste, che da verdi penne
 Percosse traen dietro e ventilate.
- 31 E un poco sovra noi a star si venne,
 E l'altro scese nell'opposta sponda,
 Sì che la gente in mezzo si contenne.
- 34 Ben discernèva in lor la testa bionda;
 Ma nelle facce l'occhio si smarrì,
 Come virtù che a troppo si ostenta.
- 37 « *Ambe* vegnon del grembo di Maria;
 Disse Sordello « a guardia della valle,
 Per lo serpente che verrà via via. »
- 40 Ond'io, che non sapeva per qual calle,
 Mi volsi intorno, e stretta m'accostai,
 Tutto gelato, alle fredde spalle.

13. *Te lucis, ecc.*: così comincia l'inno di completa del divino Ufficio. — 19-21. *Aguzza, ecc.* Il poeta ammonisce il lettore di non confondere il senso letterale (*il velo*) di quanto segue col senso allegorico (*il vero*), essendo facile scambiare l'uno coll'altro. — 27. *Tronche, ecc.*, non atto ad offendere: simbolo della misericordia. — 28-29. *Verdi, ecc.*, avevano le vesti verdi. Il verde è il colore della speranza. — 35. *Virtù*, la facoltà o potenza visiva. — 42. *Alle fredde spalle*, di Virgilio.

ramente assegna al Tempo, “l’ennemi vigilant et funeste” a cui alcuni sanno dare la morte “sans quitter leur berceau”. Metafora che la traduzione restituisce in: “la belva, vigilante e funesta, / il Tempo! [...] e c’è anche / chi riesce ad ammazzarlo senza uscir dalle tane”. Belva e tane sono il dono del poeta al traduttore: il dono dell’originale. E se negli anni che separano la traduzione dalla redazione del *Conte*, la Belva perderà il suo nome originario – il Tempo – essa manterrà sempre il senso di terribile mistero che Caproni avrà imparato a conoscere traducendo Baudelaire»⁵⁹.

Ancora una volta nell’atto compositivo di Caproni una «figura dormiente» affiora dalle profondità della memoria poetica, per prendere parola e forma plastica di allegoria. Ancora una volta, però, questo galleggiamento porta con sé non una sola freccia intermemoriale, ma un groppo più complesso, saldato nell’incrocio fra immagini e parole. Così come il *delfino* di *Inferno* XXII, il *pheasant* e il *monster* di Stevens, anche la *Bestia/belva* scaturita dalla traduzione dell’«ennemi vigilant et funeste» di Baudelaire trascina una fortissima traccia dantesca, che interviene sull’originale arricchendolo con l’offerta in dono al lettore di ulteriori, insperate prospettive testuali. Basti porre a confronto il testo originale e la versione di Caproni:

⁵⁹ L. PIETROMARCHI, *Nota alla traduzione*, in Ch. BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione di G. Caproni, introduzione e commento di L. Pietromarchi, con testo a fronte, testo della traduzione stabilito da L. Carcereri, Venezia 2008, pp. 53-9: 59. Alle pp. 21-46 l’illuminante *Introduzione*. Il richiamo è al testo baudelaire *Le Voyage*, n. CXXVI (e ultimo) delle *Fleurs du mal* nell’edizione definitiva del 1861 (la poesia era apparsa insieme con *L’Albatros* sulla «Revue française» del 10 aprile 1859). Va rilevato che Baudelaire stesso aveva guardato alla *Commedia* dantesca come a un modello compositivo (di fatto irriducibile): cento erano le poesie della prima edizione, pubblicata nel 1857, che si chiudeva con la *Mort des Artistes* (trasmessa al n. CXXIII nell’edizione del ’61), poesia in cui si anticipano alcuni termini-chiave di *Le Voyage*, a partire dai due ultimi rimanti *nouveau : cerveau*. Sulla presenza attiva, nel pensiero poetante di Baudelaire, di temi e di immagini della *Commedia*, e sul rovesciamento dell’ascensione dantesca in una caduta nel *gouffre* quotidiano rinvio a C. BOLOGNA, «Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?», «Critica del testo», 24/3, 2021 [ma 2022], *Dante nella modernità*, a cura di R. Antonelli e A. Punzi, pp. 81-122.

VIII

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!	Andiamo, Morte, vecchio capitano! è ormai l'ora!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appa- reillons!	Questa terra ci aduggia: è tempo di salpare!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,	Tu sai che i nostri cuori sono pieni d'aurora,
Nos cœurs que tu connais sont rem- plis de rayons!	Anche se nero inchiostro sono il cie- lo ed il mare!
Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!	Mescici il tuo veleno, giacché ti ri- conforta!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,	Vogliamo, tanto ci arde il cervello un tal fuoco,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?	Naufragar nel gorgo, Cielo o Inferno, che importa?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau! ⁶⁰	Per trovare del nuovo sul fondo dell'Ignoto! ⁶¹

Caproni ricorre a «Naufragar nel gorgo» per rendere «Plonger au fond du gouffre»: è senza dubbio un richiamo al più celebre dei naufragi letterari, quello di Ulisse nel XXVI dell'*Inferno* (vv. 139-142), per quanto non un solo vocabolo riconduca esplicitamente a Dante, e «gorgo» sia un'esatta traduzione di «gouffre». Ma con questa freccia della memoria testuale ne viaggia senza dubbio una seconda altrettanto canònica, quella dell'ultimo verso dell'*Infinito* leopardiano («E 'l naufragar m'è dolce in questo mare»), che a sua volta affonda le radici nel già ricordato «lo gran mar de l'essere» dantesco (*Par.* I 113). L'intreccio fra Dante, Leopardi, Baudelaire, Caproni, si fonda su un'immagine mentale, su un'icona emozionale: e l'alternativa «Enfer ou Ciel» sintetizza, annullandola immediatamente («qu'importe?»), l'opposizione fra «ire in giù» e «com'altrui piacque».

Già in Baudelaire d'altronde si era costituita una fondamentale linea tematica di *memoria poetante*, in cui la *Commedia* esercita un ruolo che definirei di *asse di rotazione*. Con rara, intenzionale esattezza il

⁶⁰ Ch. BAUDELAIRE, *Le voyage*, VIII, vv. 137-144, in *I fiori del male*, ed. cit., p. 346 (l'ultima parola, *nouveau*, è in corsivo nell'originale; l'altro corsivo è mio).

⁶¹ *Ibid.*, p. 347: anche qui introduco il corsivo nel penultimo verso.

mirabile rispecchiamento ribalta nel controcanto (*para-odé*) di una satanica fisiologia antimetafisica del nuovo soggetto del pensiero poetante nella Modernità, il *cerveau*, l'ultima tappa di Dante, alla fine del 100° canto del poema, imperniato sulla mente e sull'alta fantasia: «... la mia *mente* fu percossa / da un *fulgore in che sua voglia venne*. / A l'*alta fantasia* qui mancò possa; / ma già volgeva il mio *disio* e 'l *velle*, / sì come rota ch'igualmente è mossa, / l'amor che move il *sole* e l'altre stelle» (*Par.*, XXXIII 140-145).

La lirica di chiusura delle *Fleurs* sembra davvero rileggere come in uno specchio la conclusione della *Commedia*. Baudelaire dovette avere luminoso negli occhi e nella memoria il fulgore, l'*éclair* della visione finale di Dante (così rendevano il vocabolo le versioni francesi del poema, e così anche Walter Benjamin tradurrà il verbo *aufblitzen* traducendo le sue *Tesi di filosofia della storia*, per indicare «il lampo in cui l'immagine dialettica balena»)⁶². Una volta piombato «du haut jusques en bas de l'échelle fatale» per osservare «partout, et sans l'avoir cherché», «le spectacle ennuyeux de l'immortel péché»⁶³, Baudelaire grida il proprio desiderio, la propria volontà («nous voulons», al v. 142, riprende alla lettera la «voglia» e «il disio e 'l velle danteschi») di spegnere, tuffandosi nell'abisso, il «*feu che nous brûle le cerveau*». E «la *Mort*, planant comme un *Soleil nouveau*», prende il posto dell'«*Amor che move il sole e l'altre stelle*».

7. Dante, agostiniano, dionisiano e tomistico metafisico della luce, è vinto dal fulgore che lampeggia nella «mente» e la svuota di ogni «possa», potenza intellettuale, togliendo vigore alla «fantasia» creatrice, all'intelletto che crea fantasmi conoscitivi e lascia spazio solo alle emozioni, al desiderio, alla volontà, i quali vengono assunti nella *circulatio universalis* mossa da Amore. Nell'agostiniano e pascaliano senza grazia Baudelaire al centro della visione finale è solo il bruciore carnale, tutto corporeo, fisiologico, di un irredimibile cervello incendiato che, per sottrarsi al «poison» versato dalla «*Mort, vieu capitaine*», si tuffa nel «gouffre» dell'«*Inconnu*», non sapendo né volendo più distinguere

⁶² MAGGI, *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*, p. 70, ove si richiamano le fondative ricerche di S. WEIGEL, *The Flash of Knowledge and the Temporality of Images. Walter Benjamin's Image-Based Epistemology and Its Preconditions in Visual Arts and Media History*, in «Critical Inquiry», 41, 2015, pp. 344-66, specie 348 sgg.

⁶³ Ch. BAUDELAIRE, *Le voyage*, VI, vv. 86-88, in *I fiori del male*, ed. cit., pp. 342-3.

se sia «Enfer ou Ciel», e continuando anzi a dichiararsi poco interessato a saperlo («qu'importe?»).

Il «fulgore» che «percosse» la «mente» di Dante è l'illuminazione estrema che fa luce sull'incomprensibilità dell'Essere, sulla sua natura apofatica in cui balena il limite irriducibile della mente umana. La fòlgore che colpisce il corpo martoriato e il cervello malato di Baudelaire la riassume il poeta stesso in una pagina celebre e drammatica della sezione *Hygiène* delle *Fusées*, in cui dichiara di aver sentito passare su di sé «*le vent de l'aile de l'imbécillité*»⁶⁴. E varrà la pena di rammentare che anche *Mon cœur mis à nu* si apre con una riflessione sullo sfumare dell'Io, così nella vita come nell'opera: «De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là»⁶⁵.

In questa prospettiva, nell'orizzonte di un 'Dante caproniano' che intride il suo allegorismo colmo di una densissima intermemorialità creativa, assume nuovamente un grande valore interpretativo la lettura di Giorgio Agamben:

[...] decisivo è che tanto il *Conte* che *Res amissa* abbiano al loro centro una figura dell'improprietà. La Bestia del Conte è, infatti, per eccellenza qualcosa che non appartiene a nessuno (la *fera bestia* è, nell'esemplificazione giuridica, il tipo stesso della *res nullius*), mentre il bene che è in questione nell'ultima raccolta è una *res amissa*, [...] al modo di qualcosa che resta per sempre inappropriabile. [...] La Bestia e la *res amissa* non sono [...] due cose, ma le due facce di una stessa disappropriazione dell'unico dono – o piuttosto, la *res amissa* non è che la Bestia divenuta definitivamente inappropriabile, il congedo da ogni caccia e da ogni volontà di appropriazione⁶⁶.

⁶⁴ ID., *Journaux intimes, Hygiène*, I, in *Œuvres Complètes*, 2 voll., texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1983, I, p. 668 (il corsivo è mio): «Après une débauche, on se sent toujours plus seul, plus abandonné. Au moral comme au physique, j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre, etc. J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant, j'ai toujours le vertige, et aujourd'hui, 23 janvier 1862, j'ai subi un singulier avertissement, j'ai senti passer sur moi *le vent de l'aile de l'imbécillité*».

⁶⁵ ID., *Mon cœur mis à nu*, I, *ibid.*, p. 676 (il corsivo è nel testo). Si leggano su questa celebre frase le considerazioni di A. PRETE, *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*, Torino 2016, pp. 37-8 (nel capitolo *Raccoglimento*, pp. 35-70).

⁶⁶ G. AGAMBEN, *Disappropriata maniera*, in CAPRONI, *Res amissa*, ed. 1991, p. 14; quindi in *Categorie italiane*, ed. 1996, pp. 94-5, ed. 2010, p. 87.

In un'altra pagina preziosa, intitolata *La caccia della lingua*, posta in appendice alle sue *Categorie italiane* del 1996, Agamben ritorna sulla scelta dantesca di presentare, nel *De vulgari eloquentia*, «la sua ricerca del volgare illustre costantemente attraverso l'immagine di una caccia», e rileva quanto determinante risulti «che la lingua così inseguita sia assimilata a una bestia feroce, a una pantera»:

La «caccia della lingua» è, insieme, tracotanza antidivina, che esalta il potere raziocinante della parola, e amorosa ricerca che vuole invece porre riparo alla presunzione babelica. Ogni serio impegno umano nella parola deve sempre confrontarsi con questo rischio.

Nella poesia dell'ultimo Caproni questi due temi si stringono fino a coincidere nell'idea di una caccia ossessiva e feroce il cui oggetto è la parola stessa, e che unisce in sé la sfida del gigante biblico ai limiti del linguaggio e la pietosa venazione dantesca. I due aspetti del linguaggio (la nominazione di Nemrod e l'amorosa ricerca del poeta) sono ora diventati indistinguibili e la caccia è davvero un'esperienza mortale, la cui preda – la parola – è una bestia che, dice Caproni, «vivifica e uccide» e che, «mansueta e atroce», torna forse per l'ultima volta a vestire il mantello screziato della pantera dantesca (ma una «pantera nebulosa» e «suicida»).

La parola si rivolge ora alla sua stessa potenza logica, dice sé, e, in questo estremo gesto poetico, afferra solo la propria insensatezza, appare soltanto nel suo dileguare. La «tuba» che si sente vibrare «in eco» nella musica interrotta dell'ultimo Caproni è l'ultima, smorzata risonanza dell'«alto corno» farneticante di Nemrod, del «robusto cacciatore di fronte a Dio»⁶⁷.

Proprio Agamben, presentando *Res amissa* nel 1991, ricordava un'intervista di Caproni al Corriere del Ticino del 1989, in cui, a proposito della sua «poesiola» *Generalizzando* (una delle sue più alte) il poeta commentava: «Può capitare a tutti di riporre così gelosamente una cosa preziosa da perdere poi la memoria non soltanto del luogo dov'è stata collocata, ma anche della precisa natura di tale oggetto. [...] Sarebbe, questa volta, non più la caccia alla Bestia, come nel *Conte di Kevenhüller*, ma la caccia al Bene perduto. Un Bene del tutto lasciato *ad libitum* del lettore, magari identificabile, per un credente, con la

⁶⁷ ID., *La caccia della lingua*, in *Categorie italiane*, ed. 1996, pp. 129-30; ed. 2010, pp. 150-1.

Grazia, visto che esiste una “Grazia amissibile”». La Bestia, il Bene perduto, il Fagiano che spicca il volo o che cade («Cercavo il “fagiano”. / O, forse, era il “fagiano” / a cercar me?»): figure dantesco-caproniane della Parola-Preda già sempre *amissa*, e di cui si può conservare solo «la spina della nostalgia». *Generalizzando*:

Tutti riceviamo un dono.
 Poi, non ricordiamo più
 né da chi né che sia.
 Soltanto, ne conserviamo
 – pungente e senza condono –
 la spina della nostalgia⁶⁸.

CORRADO BOLOGNA

⁶⁸ G. CAPRONI, *Generalizzando*, in *Res amissa*, ed. 1991, p. 46; in CAPRONI 1998, p. 768.

«Per legame musaico armonizzata». Nota su Dante nella biblioteca (e nel laboratorio) di Giorgio Caproni

1. *Fra i libri di Giorgio Caproni*

Tenere fra le mani un libro appartenuto a un grande autore è un'emozione che si accompagna al raro privilegio di poter seguire – lungo i segni che la mano lascia sul foglio – il percorso dell'occhio che si muove sulla pagina, del pensiero che s'inoltra nel testo. Ma non solo: nelle note, negli appunti, nei segni d'attenzione che costellano i volumi appartenuti ai poeti e agli scrittori che amiamo ci pare spesso di scorgere, oltre all'esile traccia di un inafferrabile percorso mentale, il segno tangibile del loro esserci prossimi.

Sfogliando i libri appartenuti a Giorgio Caproni ci si imbatte in un sistema di annotazione personale, dai modi apparentemente anche un poco bruschi specie per chi abbia dei volumi quel tipo di cura che impone di non considerare, per le sottolineature, altro strumento se non una matita, usata con mano leggerissima, per non compromettere in via definitiva la pagina. Caproni, al contrario, non si fa scrupolo a usare l'inchiostro, a calcare il proprio tratto, quasi a misurare, con la profondità del solco sulla carta, quella con cui l'idea s'incide nella mente.

Un aspetto che colpisce, osservando gli appunti presi da Caproni sui suoi libri, è costituito dal fatto ch'egli impiega spessissimo il frontespizio dei volumi per appuntare i numeri di pagina ove trova espressioni memorabili, passi notevoli su cui tornare a riflettere a distanza di tempo: quasi a creare un ulteriore, personale, indice, che precede e supera in un certo senso quello editoriale, nel suo accogliere i punti salienti, i dettagli luminosi.

Alle volte, a dialogare con quest'indice 'secondo' – oltre alle sottolineature e ai segni che evidenziano il luogo additato –, si trovano dei fogli volanti, ripiegati fra le pagine, su cui Caproni deposita le riflessioni che sorgono dalla lettura e dove il respiro della conversazione con il testo di partenza si fa più arioso, liberato dall'angustia del margine che comprime e incalza.

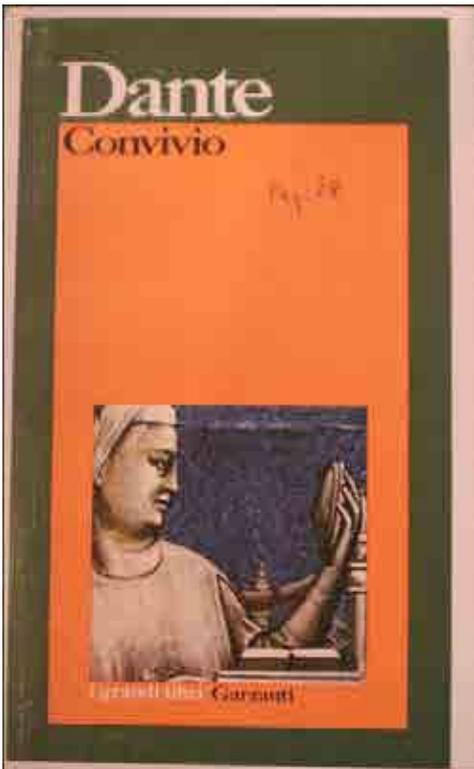
Accade anche che il numero della pagina, o delle pagine, ritenute più significative sia trascritto direttamente sulla copertina del volume, o

sulla quarta. Con questo gesto si rivela la particolare urgenza del segno, e il superamento di quel riflesso automatico per cui il lettore diligente sente che queste ‘soglie’ del testo – cui Genette applicò l’etichetta «peritesto editoriale» – vanno tutelate dalla scrittura. Con un gesto inconsueto e rivelatore, Caproni disordina le abitudini mandate ormai a memoria; si appropria di quegli spazi e li trasforma in luogo d’*immediata visibilità* del significato profondo del testo.

2. Il «Convivio»

La pratica di annotazione appena descritta si trova applicata su una copia del *Convivio* conservata nello studio della casa romana di Giorgio Caproni.

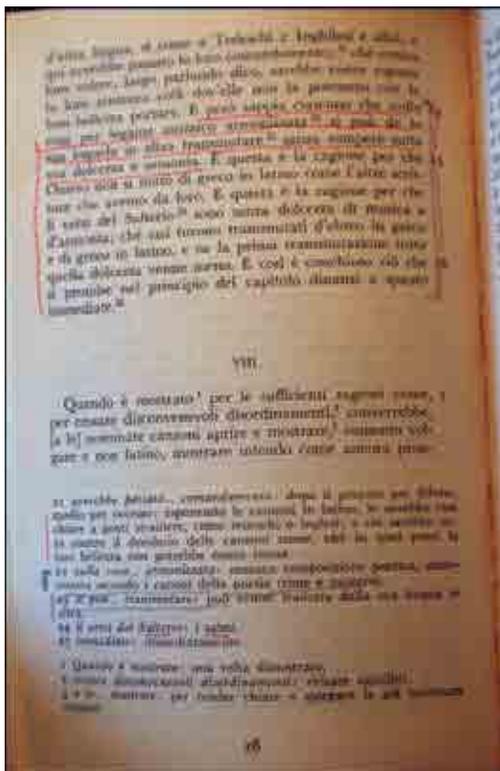
Sulla copertina del volume posseduto dal poeta – che, si dica per inciso, non è di certo quella su cui si esercitò la prima lettura del testo, dal momento che l’edizione in questione è quella Garzanti curata da



1. DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, a c. di P. Cudini, Milano, Garzanti, 1980, *Copertina* (copia conservata nello studio della casa romana di Giorgio Caproni).

Piero Cudini, pubblicata per la prima volta nel 1980 –; sulla copertina, dicevo, si trova, scritto a penna, il rinvio a una pagina precisa dell'opera: la numero 28 (fig. 1).

Nel luogo corrispondente, come lecito aspettarsi, vi sono numerosi segni di attenzione (fig. 2): un tratto a matita nel margine interno pone in evidenza i paragrafi 14-16 del capitolo VII del Trattato I; questo segno è stato in seguito ricalcato (e raddoppiato, sul margine opposto) con una penna rossa. Contestualmente – lo suggerisce l'impiego dello stesso inchiostro – Caproni ha sottolineato, entro la porzione di testo già messa in evidenza, il passaggio: «E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta la sua dolcezza e armonia». Altre sottolineature, anch'esse risalenti almeno a due momenti diversi, come dimostra ancora l'uso alternato di matita e penna, coinvolgono le note a piè di pagina: di queste si avrà modo di dire a breve.



2. *Ibid.*, p. 28.

Il segmento testuale posto in evidenza è una celebre considerazione dantesca sull'impossibilità di «transmutare» la poesia «de la sua loquela in altra»: un brano che fu molto caro a Caproni e da lui spesso impiegato per parlare di traduzione e, più in generale, del rapporto fra parola e musica (i trovatori avrebbero detto: fra *mot* e *so*) che è tratto costitutivo della poesia.

La formula dantesca è attestata più di una volta nelle prose critiche e nelle interviste che ebbero la sorte d'esser stampate. Fra le diverse occasioni in cui il poeta ricorse a queste parole di Dante, mi pare utile citare quella che è forse l'ultima in ordine cronologico, che si trova in un'intervista concessa a Eugenio Manca e pubblicata nel dicembre del 1989, appena prima della morte del poeta:

Attenzione, io non voglio davvero affermare [...] che il poeta non debba avere un suo pensiero e una sua «visione del mondo», e che gli basti la musica per far poesia. Voglio soltanto ribadire che è soprattutto grazie alla musica della parola ch'egli riesce a suscitare nel lettore – più che a comunicare per via diretta – le proprie emozioni e riflessioni, le proprie idee, e insomma quel suo piccolo o grande patrimonio intellettuale destinato a restare altrimenti mera prosa. Lo stesso Dante, del resto, sempre a proposito dell'assoluta intraducibilità della poesia, è esplicito quando testualmente scrive nel 'Convivio': «E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta la sua dolcezza e armonia»¹.

Pochi mesi prima, in una conversazione con Domenico Astengo, pubblicata sul «Corriere del Ticino» l'11 febbraio 1989, il poeta aveva insistito con toni analoghi sul passo dantesco:

Non ho mai creduto che la poesia si possa ridurre in termini logici: la si possa spiegare o commentare. E ciò per la medesima ragione che mi ha sempre

¹ G. CAPRONI, *Su e giù come un minatore*, in *I ferri del mestiere. Dieci interviste*, a cura di E. Manca, supplemento a «l'Unità», 15 dicembre 1989, p. 60, ora leggibile in *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di M. Rota, introduzione di A. Dolfi, Firenze 2014, pp. 398-402, da cui si cita. Il testo pubblicato da Manca riprende in questo punto quasi letteralmente una prosa critica intitolata *Sulla poesia*, trascrizione del discorso pronunciato in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* attribuitagli dall'Università di Urbino, pubblicato originariamente in «Quaderni urbinati di cultura classica», 1, 19, 1985, pp. 7-12 e poi ristampato in *La scatola nera*, Milano 1996, pp. 33-9, da cui si cita.

indotto a credere alla sua assoluta intraducibilità, perfettamente d'accordo, su tale tasto, con Dante, quando testualmente scrive: «E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta la sua dolcezza e armonia». È una frase che ho imparato a memoria, un po' come il codice fiscale, tante volte l'ho usata parlando di traduzioni poetiche. (Mentre così di rado, per non dire mai, se ne ricordano i sottilissimi dottori in poesia nelle loro discettazioni)².

Il poeta confessa d'aver «imparato a memoria, un po' come il codice fiscale» le parole di Dante, tante sono state le volte in cui vi ha fatto ricorso: e le sottolineature che si stratificano sulla sua copia del *Convivio* stanno a testimoniare i suoi continui ritorni sul brano.

La riflessione di Caproni riguarda, a ben vedere, non solo le traduzioni poetiche, ma l'essenza stessa della poesia, che – come ebbe modo di dire – «è [...] per più di tre quarti memoria, cioè esperienza acquisita. O meglio, è un mezzo atto a risvegliare l'emozione degli oggetti, dei sentimenti, delle passioni di cui anche il lettore ha memoria o, appunto, esperienza acquisita».³ Un'operazione, questa, possibile solo grazie all'elemento musicale, attraverso cui gli 'armonici' della parola entrano in risonanza.

Il concetto tecnico di 'armonico' musicale viene evocato spessissimo per rendere l'idea della gamma di significati che – attraverso i mezzi specifici della poesia – un termine viene ad assumere oltre a quello letterale: essi scaturiscono «non soltanto dal valore della parola in sé, bensì insieme dal luogo ch'essa ha nella tessitura armonica del poema»⁴. Sono frequenti, lungo questa linea, le riflessioni di Caproni sulla «funzione portante [della rima]», assimilata

a quella delle consonanze e dissonanze in polifonia [...]. Idea che chiama idea, magari per generare una terza idea taciuta. Si leggano soltanto le rime

² Id., *Una straziata allegria*, «Corriere del Ticino», 11 febbraio 1989 (ora in *Il mondo ha bisogno dei poeti*, pp. 409-16).

³ Id., *La poesia e i ragazzi*, «Mondo operaio», 14 maggio 1949 (ora leggibile in Id., *Prose critiche*, a cura di R. Scarpa, 2 voll., Torino 2012, I, pp. 363-5; 364).

⁴ La citazione è tratta da Id., *Pane e "bread"*, «Mondo operaio», 30 luglio 1949, p. 10 (ora leggibile in *Prose critiche*, I, pp. 381-4). Al tema specifico ha dedicato alcune pagine F. MILIUCCI, *Giorgio Caproni e la parola poetica. Una teoria degli armonici*, in *Letteratura e musica*, Atti delle *Rencontres de l'Archet* (Morgex, 9-14 settembre 2013), Torino 2014, pp. 167-70.

dell'incipit della 'Commedia': la vita (la via) smarrita; la selva (la paura) dura, oscura. Si ha già la chiave del primo Canto dell'Inferno⁵.

Tali considerazioni dalle pagine critiche si riversano naturalmente in quelle poetiche, a riprova della profonda connessione fra l'opera in prosa e quella in versi, e del fatto che le due, poste l'una a fronte dell'altra, si rischiarano vicendevolmente. Bastano da soli a dimostrarlo i versi del celebre *Controcanto* alla *Commedia* dantesca che si legge nel *Conte di Kevenhüller*; o quelli – raccolti in *Res amissa* – sulla *Fatalità della rima*, ove, con sottile paradosso, sembra essere proprio il legame fonico fra le parole «terra» e «guerra»; «sorte» e «morte» a determinare l'intimo, quasi *necessario*, legame fra queste sfere dell'essere e della vita⁶. Conferma quest'impressione un altro breve componimento, pubblicato anch'esso postumo nella seconda sezione di *Res amissa*, ove riemerge la formula dantesca che abbiamo ormai imparato a conoscere (spezzata, molto significativamente, da un *enjambement*: quasi un'epifania in termini retorici della crepa che si allarga fra la musica che la poesia «ditta dentro» e il mondo 'fuori', al di là del «nodo» d'indicibilità che occlude e trattiene la voce):

Ahi mia voce, mia voce.
Occlusa. Rinserrata.
Anche se per legame
musaico armonizzata⁷.

Nell'ultima fase poetica Caproni è «un compositore di cose “per legame musaico armonizzate”» (in questi termini continua a pensarsi ancora nell'intervista del 1989 a Eugenio Manca)⁸ in lotta con una voce che si fa «occlusa», «rinserrata». Ma proprio nell'elemento metrico-ritmico-strutturale, in quella rima così eloquente fra «rinserrata» e «armonizzata», quasi in un atto estremo di fiducia nella 'musica' del testo, egli cerca il sistema per far risuonare pienamente la tensione dinamica fra questi opposti, e per risolvere, forse, l'inquieta e aspra dissonanza della vita.

⁵ CAPRONI, *Sulla poesia*, p. 35.

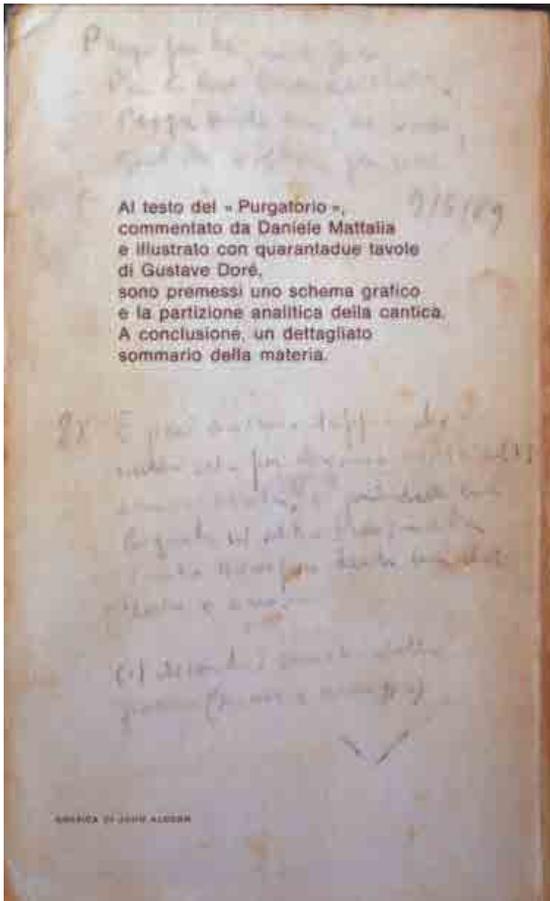
⁶ CAPRONI 1998, pp. 619 e 811.

⁷ *Ibid.*, p. 826.

⁸ *Id.*, *Su e giù come un minatore*, p. 413: «Dirò che la mia prima ambizione, quale compositore di cose “per legame musaico armonizzate”, è sempre stata quella, forse, di riuscire, mediante la pratica del verso, a trovare, cercando la mia, la verità di tutti».

3. Dal «Convivio» al «Purgatorio», al «De vulgari eloquentia» (forse)...

Il breve percorso fra i libri annotati di Giorgio Caproni ci conduce infine a ritrovare il passo del *Convivio* trascritto a matita sulla quarta di copertina della copia del *Purgatorio* appartenuta al poeta (fig. 3). Ed è quasi inutile ricordare che la seconda Cantica della *Commedia*, con il suo «senso continuo di alba», rappresenta uno dei testi sui cui Caproni torna costantemente negli ultimi mesi, negli ultimi giorni di vita⁹.



3. DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio*, Milano, Rizzoli, 1981, *Quarta di copertina* (copia conservata nello studio della casa romana di Giorgio Caproni, in via Pio Foà).

⁹ *Amore amore. I poeti e gli scrittori italiani contemporanei raccontano il loro poeta più amato e ne presentano i versi a loro più cari*, a cura di F. Pansa, Roma 1989, pp. 41-4 (ora in *Il mondo ha bisogno dei poeti*, pp. 417-9, da cui si cita, a p. 417).

L'appunto in questione, con ogni probabilità, risale alla primavera del 1989: sembra infatti coevo alla trascrizione di quattro versi che costituiscono il primo abbozzo noto del testo che avrebbe assunto, dopo diverse rielaborazioni, forma definitiva nella poesia *Dio di bontà infinita*, raccolta in *Res amissa* (la data posta in calce ai versi è: 9 maggio 1989). Il ritrovamento di questa stesura – su cui non posso in questa sede dilungarmi – è una piccola, ma utile acquisizione lungo la via della ricostruzione delle tappe d'avvicinamento al testo definitivo: questa forma preliminare, se non sbaglio, è rimasta ignota sia a Giorgio Agamben, sia a Luca Zuliani, forse anche in virtù della singolarissima sede che l'accoglie¹⁰.

Tornando alla trascrizione del passo del *Convivio* sulla quarta di copertina del *Purgatorio*, dalla sua fisionomia risulta chiaro che Caproni ha di fronte a sé – su un 'tavolo di lavoro dantesco' che da ideale si fa sempre più concreto – la copia del trattato cui si è fatto cenno in precedenza: così si spiega il rinvio al numero 28, che, come si è visto, corrisponde alla pagina ove si trova il brano citato nell'edizione Garzanti. Di più: Caproni registra anche, in corrispondenza della formula «legame musaico» (sottolineata nella trascrizione autografa), la relativa nota esplicativa di Piero Cudini, che è a sua volta sottolineata, sempre a matita – forse, quindi, contestualmente – sul testo di riferimento. La nota recita: «secondo i canoni della poesia (rima e numero)». In base a questa lettura, pare che il commentatore intendesse l'aggettivo «musaico» specialmente nel senso di 'poetico' (da 'musa'): si tratta di una lettura possibile, cui altri oppongono una seconda, altrettanto plausibile, che fa discendere il termine da 'musica'¹¹, e che si appoggia all'altra celebre definizione dantesca – questa volta desunta dal *De vulgari eloquentia* –, secondo cui la poesia non è altro che «fictio rethorica musicaque poita»¹².

Come è stato giustamente notato, le interpretazioni non necessariamente si escludono a vicenda: dal canto mio, spero di non spingermi troppo in là ipotizzando che, all'orecchio di un lettore come Giorgio Caproni, il richiamo alla dimensione musicale risuonasse con una forza che solo parzialmente traspare dalla nota che egli copiò dalla propria edizione sulla quarta del *Purgatorio*. D'altra parte, in un'intervista

¹⁰ CAPRONI 1998, pp. 835 e 1756. In appendice si pongono a fronte la prima stesura del testo e la sua forma definitiva.

¹¹ P.V. MENGALDO, *Parole di Dante: 'musaico'*, «Lingua Nostra», 30, 1969, pp. 33-4.

¹² DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, II, IV, 2.

rilasciata nel 1988 egli si era espresso a proposito di Dante in questi esatti termini: «è un grandissimo compositore. Mi affascina la sua musica, la sua orchestrazione»; e altrove aveva affermato che si può anche leggere Dante «soltanto come musica»¹³.

In questa particolare prospettiva sul dantismo di Caproni, che si appoggia agli appunti autografi sui suoi libri, resta sullo sfondo un'opera che, a mio avviso, è invece centrale nella riflessione del poeta livornese: il *De vulgari eloquentia*. Il trattato dantesco, evocato dagli interpreti dell'opera di Caproni principalmente in relazione all'immagine della caccia della Bestia/parola/pantera nel *Conte di Kevenhüller*, è, credo, una chiave fondamentale per schiudere pienamente il senso delle riflessioni sulla lingua poetica disseminate non solo nelle raccolte in versi, ma anche nelle pagine critiche. Si tratta di un'indagine che ho da poco intrapreso, e della quale spero di poter presto offrire quelli che mi sembrano i primi, incoraggianti, risultati¹⁴.

Nell'ambito di uno studio del genere, è quasi inutile dirlo, sarebbe importante avere il supporto della copia del trattato dantesco posseduta da Caproni, per verificare la presenza di postille autografe del poeta. In seguito ai primi sondaggi non mi è stato possibile individuare una copia del *De vulgari eloquentia* nei libri conservati nella biblioteca dello studio di Caproni: ma non escludo che questa copia – di cui conservano memoria i figli Silvana e Attilio Mauro, che con generosità hanno accolto Corrado Bologna e me nella loro casa (e che ringrazio di cuore anche per aver autorizzato la riproduzione fotografica dei libri del padre) – possa emergere in seguito a una ricerca più approfondita.

E chissà se nel *De vulgari eloquentia* di Caproni che un giorno forse affiorerà dalle carte del poeta si troverà un richiamo al passo del *Convivio* di cui si è fin qui discusso, in dialogo con queste parole: «canticum nil aliud esse videtur quam actio completa dictantis verba modulatio armonizata»...¹⁵.

¹³ *All'origine della poesia di Caproni*, a cura di L. Azzetta, «Cultura e Scuola», gennaio-marzo 1988 (ora in *Il mondo ha bisogno dei poeti*, pp. 377-8: 378); *Amore amore*, p. 417.

¹⁴ Mi permetto di rimandare per ora a L. FABIANI, *Dante nella critica di Caproni*, in *Giorgio Caproni. La poesia e altre cose*, a cura di A. Ferraro, Genova 2024, pp. 241-55.

¹⁵ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, II, VIII, 6.

Appendice

Abbozzo trascritto in data 9 maggio 1989 sulla quarta di copertina della copia del 'Purgatorio' di Dante posseduta da Caproni *Forma definitiva (agosto 1989)*

Prego per te mio Dio
 Per la tua buonesistenza [?].
 Prega anche tu, se vuoi,
 qualche volta, per noi.

Dio di bontà infinita.
 Noi preghiamo, per te.
 Preghiamo perché ti sia lunga
 e serena la vita.
 Ma anche tu, se puoi,
 prega, qualche volta, per noi.
 E rimettici i nostri debiti
 come noi rimettiamo i tuoi.

LORENZO FABIANI

Rinunciare a Dio. L'«ateologia» di Caproni nello specchio di Agostino e Pascal

«E lo stile, – rapido e nervoso, impaziente d'indugi e di vaghezze letterarie, ricco di anacoluti e di sprezzature, di scorsi audaci e di scatti improvvisi, d'immagini evidenti e di formule incisive, – aderisce con più spontanea intimità al ritmo del pensiero, serbandone intatto l'ardore creativo e illuminandosi di vividi bagliori di poesia».

P. Serini, *Introduzione ai Pensieri di Pascal*, «I Millenni» Einaudi, Torino 1962.

«La giornata termina leggendo Sant'Agostino»: il problema irrisolto delle Confessioni

Una ricerca che abbia come fine l'influenza delle *Confessioni* nella poesia del Novecento italiano non può che rivolgersi verso la produzione di un poeta notoriamente attento e creativo lettore di classici, come Giorgio Caproni. È stato osservato da Filomena Giannotti, curatrice di un volume sull'Enea del *Passaggio di Enea* (1956)¹ e sulla sua influenza nell'intero mondo poetico di Caproni, come «il mito, e più in generale i richiami classici in Caproni risultano, parallelamente, privi di qualsiasi compiacimento erudito o retorico [...] fanno anzi registrare un uso tutto personale – e familiare»². Per quanto riguarda la presenza di Agostino, si deve innanzitutto tener presente l'esemplificativa dichiarazione rilasciata da Caproni in un'intervista a Giuseppe Grieco del 1984:

¹ Cfr. G. CAPRONI, *Il mio Enea*, a cura di F. Giannotti, prefazione di A. Fo, postfazione di M. Bettini, Milano 2020.

² F. GIANNOTTI, «Enea sono io, siamo tutti», *ibid.*, pp. 13-36 (a p. 24). Cfr. anche EAD., «Nel soffio del tempo»: riferimenti classici letterari e mitologici nell'opera di Giorgio Caproni, «Res Publica Litterarum», 44, 2021, pp. 68-133. Questo studio, che riprende il precedente fondamentale contributo e sviluppa, dando largo spazio ad autori come Virgilio e Agostino, il tema del classico in Caproni, rappresenta il più sistematico contributo sulla fortuna dell'Antico in Giorgio Caproni. Mi è stato possibile leggerlo prima della sua pubblicazione per gentile concessione dell'autrice, che ringrazio nel modo più sentito.

Leggevo molto Sant'Agostino. Ed è stato proprio sulle pagine di Sant'Agostino che ho cozzato contro il problema del Male, voglio dire il Male che proviene dalla Natura. Lì mi sono fermato. Questo problema neanche Sant'Agostino lo ha risolto³.

Il problema del Male permea non solo le ultime raccolte del poeta, l'opera in versi del «vecchio Caproni», ovvero la stagione inaugurata dal *Muro della terra* (1975)⁴ e che si conclude con la raccolta postuma *Res amissa* (1990), ma era presente fin dagli esordi⁵. Ciò si evince dalla lettura giovanile delle *Confessioni*, avvenuta tra gli scaffali della eterogenea, «eclettica bibliotechina di mio padre»⁶ (Verne e Darwin stavano

³ G. CAPRONI, G. GRIECO, *Non esiste, ma nella disperazione l'ho sempre cercato* (1984), in G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di M. Rota, introduzione di A. Dolfi, Firenze 2014, pp. 232-8, in part. p. 236.

⁴ Si tenga presente che il primo documentato rimando ad Agostino, specularne nei termini alla citata dichiarazione del 1984, come predecessore nella ricerca filosofica di Dio, in qualche modo superato dal poeta per quanto riguarda il metodo stesso di ricerca, avviene prima dell'uscita de *Il franco cacciatore* (1982), quando la raccolta del 1975 era ancora l'unico termine di confronto noto al pubblico per la riflessione più matura sul male. Mi riferisco all'intervista rilasciata a Enzo Fabiani nel 1981: «Io, ecco, non ammetto la Provvidenza... Il titolo del mio libro *Il muro della terra* voleva appunto indicare, giustificare l'incapacità dell'uomo, o mia, di superare il muro della ragione per poter capire la verità... Ma io non riesco a credere nella trascendenza... Eppoi il male: un problema contro al quale hanno battuto la testa tanti più grandi di me, a cominciare da Sant'Agostino... Tuttavia non riesco ad allontanarmi da questo problema»: CAPRONI, FABIANI, *Se mi lamentassi, che poeta sarei?*, *ibid.*, pp. 176-83, in part. p. 182.

⁵ *Ibid.*, pp. 235-6: «Io non sono arrivato come uno sprovveduto a *Il franco cacciatore*, come uno che si sveglia al mattino e decide di iniziare la caccia a Dio. La caccia a Dio c'è già nelle mie prime poesie. Ma non è una cosa che mi è venuta sui banchi di scuola, perché la scuola che io ho frequentato era tutta imbevuta di positivismo e Dio non lo considerava». Caproni di seguito afferma che sono state le letture svolte tra i libri del padre, tra cui il prediletto Agostino, ad indurlo a quel particolare genere di riflessione su Dio che egli chiama «la caccia».

⁶ G. CAPRONI, C. MARABINI, *Caproni poeta dell'esilio* (1981) in CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, pp. 184-7, in part. p. 186. Caproni pone in evidenza nel corso di questa intervista la propria formazione da autodidatta e la disorganica passione per i classici della letteratura e della filosofia formatasi tra i libri del padre e i libricini comprati a pochi centesimi in edicola.

li accanto ad Agostino, Pascal e Kierkegaard). Essa sarà poi proseguita, probabilmente dopo il disfacimento della copia paterna, che era forse ancora esistente nel 1949, quando il poeta, dimesso e angosciato umanista di un tempo grigio e mediocre che cela gli orrori di 'poco prima', da solo a Roma, tracciava il ritratto di sé come lettore serale e notturno di Agostino. Quest'immagine, appartenente a un intellettuale che si raffigura per frammenti, che strappa la sua individualità quasi a *morceaux*, consegnata da Caproni al proprio diario degli anni bui del dopoguerra, si contrappone, nei modi di un'autodifesa eretta, in sordina, sul crinale tra studio umanistico e personale ascetismo, allo squallore spettrale della realtà, rappresentabile solo per oggetti e *flash*, in cui si muove il poeta, il filosofo, l'intellettuale («Preparo, a mezzanotte, il caffè, mentre un vento asciutto e vasto soffia per Roma e dopo aver compiuto la lettera per i miei e scritto a Petroni, la giornata termina leggendo Sant'Agostino»)⁷.

La rilettura, o meglio, l'appropriazione continua delle *Confessioni* avverrà, quindi, nel corso degli anni successivi sulla quarta ristampa (1951) della versione del 1930 di Onorato Tescari edita dalla SEI e risalente, in realtà, nella sua prima edizione, addirittura al 1925. Forse – si può almeno supporre, data la diffusione di questo libro e pensando all'acquisto di una traduzione già conosciuta a fondo e non di una nuova – Caproni ha sempre letto Agostino secondo la particolare voce che gli ha prestato Tescari. Scendendo nel dettaglio, questo testo è contraddistinto da un commento che non lascia spazio all'interpretazione del compilatore, poiché costituito dal confronto con passi biblici e con altre opere agostiniane: «ho commentato», dichiara orgogliosamente lo stesso Tescari, «sant'Agostino con sant'Agostino»⁸. Del resto, la stessa introduzione non appare interessante ai fini di una possibile ricognizione degli spunti di lettura e d'interpretazione personale da parte di Caproni, in cui il problema del Male non viene discusso e si leggono considerazioni ben poco originali soprattutto sulla conversione di Agostino, sul suo essere divenuto un Santo⁹. L'Agostino di Tescari non è senza dubbio l'anima inquieta cara a Caproni. Quello che più conta è

⁷ G. CAPRONI, *Frammenti di un diario (1948-1949)*, a cura di F. Nicolan, con una nota di R. Debenedetti e introduzione di L. Surdich, Genova 1995, p. 181.

⁸ O. TESCARI, *Prefazione*, in AGOSTINO, *Le confessioni*, a cura di O. Tescari, Torino 1951, pp. VII-IX, in part. p. VIII. Questa traduzione di Tescari sarà il nostro punto di riferimento per le citazioni dalle *Confessioni*.

⁹ Cfr. *ibid.*, pp. XIII-XL, in part. p. XXX: «Colui che diventò poi Sant'Agostino, per

che la traduzione si rivela, invece, vivida, chiara, eppure spesso tendente a unire la fedeltà all'originale al desiderio di rendere in italiano, dietro una resa in apparenza ostentatamente letterale, l'ambiguità stessa delle voci che affollano il testo di Agostino. Tra di esse, vi è soprattutto quella di *quel* Dio che Agostino cerca di far uscire fuori dal silenzio che lo circonda, quindi, di ritrovare dentro di sé, nel labirinto del proprio Io in frantumi. Ciò si dimostrerà utile nella comprensione del passaggio linguistico, quindi del recupero delle questioni agostiniane anche sulla scia delle possibilità intrinseche del testo adoperato: il Caproni poeta, quando rende il suo massimo omaggio ad Agostino, rende chiaro dove materialmente compie la sua riflessione e da dove può iniziare la sua alchimia *per verba*. La copia 'ultima' di Caproni, l'oggetto di questa appropriazione infinita, che presenta, edizione dopo edizione, un concreto filo rosso biografico, esistenziale da confrontarsi necessariamente con l'ordito poetico, ossia con l'eventuale trasfigurazione in versi della meditazione filosofica, si presenta, nella biblioteca lasciata dal poeta, come «un libro di piccole dimensioni, annotatissimo, che egli teneva sul comodino»¹⁰.

Dunque, considerando quanto dichiarato nelle citate interviste da Caproni stesso, oggetto privilegiato, o meglio, il punto di partenza ideale di questa sua lunga lettura, che affiora da pagine consumate, logorate da un'indagine minuziosa e attenta, sarà stato in particolare il libro settimo delle *Confessioni*, dove Agostino si interroga sulla provenienza del Male e sul rapporto che il Male intrattiene con Dio. Qui risiede il nodo centrale del cammino agostiniano verso la Verità. Anzi, questo è il confine che dà forma al suo splendido fallimento, alla narrazione di un naufragio che la conversione definitiva non risolve: essa sparisce, diventa mera narrazione, autobiografia storica di un uomo chiamato Agostino. A Caproni sta a cuore l'essenza, il corpo a corpo con 'il Problema'. Ogni altro interrogativo, ogni altro tema, quale per esempio quello della memoria, si svela, allo sguardo del Caproni lettore, come un tentativo di risposta allo scandalo da cui l'uomo che diventò Sant'Agostino ha tentato di far affiorare la speranza di un dialogo con il Dio di cui vuole ascoltare il grido, cioè, rovesciando lo sguardo, il violento desiderio di una testimonianza concreta, di un essere davvero in ascolto della disperazione dell'uomo. Come può Dio

tutto il tempo delle sue aberrazioni dottrinali fu dominato costantemente dalla buona fede».

¹⁰ L. ZULIANI, *Apparato critico*, in CAPRONI 1998, pp. 1015-840, in part. p. 1159.

permettere il Male, il dolore e la sofferenza? Qual è l'intervento di Dio di fronte all'Assurdo che sconvolge le vite degli uomini, che le annulla privandole di senso? Caproni fa notare come non sia riuscito a risolvere il problema neppure un autore quale Agostino, che il poeta giudica originale, eterodosso rispetto a un cattolicesimo affascinante ma di maniera¹¹, capace dunque di pensare a fondo l'inevitabile conflitto tra esistenza di Dio e presenza del Male.

Il muro della terra: una raccolta 'di svolta' e i suoi interrogativi

L'uscita del *Muro della terra*, che raccoglie le poesie scritte fin dal 1964, sancisce, già col giudizio dei critici e dei lettori dell'epoca¹², un nuovo corso per Caproni, pur mostrando molteplici legami con le raccolte precedenti e rivelando chiaramente l'intenzione da parte del poeta di costruire, sulla base dei temi ricorrenti in tutta la sua produzione, un proprio unitario «canzoniere»¹³. Se il rinnovamento avviene, ed è

¹¹ Cfr. CAPRONI, GRIECO, *Non esiste, ma nella disperazione l'ho sempre cercato*, p. 237: «Le chiese mi hanno sempre affascinato. Molti anni fa mio padre venne a trovarmi a Roma. Uscimmo a passeggio. Gli domandai: Vuoi vedere la chiesa del Gesù? È un capolavoro. Entrammo insieme. C'era la Messa in latino, quella che piace anche a me. A un certo punto vidi che mio padre si inginocchiava. Sono cose che capitavano, allora. Quella Messa aveva un fascino enorme. Il torto della Chiesa cattolica, oggi, è di aver adottato l'italiano anche nella Messa per rendere comprensibile il mistero di Dio. Ma Dio non si può spiegare razionalmente. Dio è una suggestione».

¹² Cfr. V. SERENI, *Giorgio Caproni: l'esistere del non esistere* (1976) in ID., *Poesie e prose*, Milano 2020, pp. 1064-73, in part. p. 1066: «Ora io vorrei parlare non globalmente della poesia di Caproni [...] ma del suo ultimo libro e del genere di "verità" che egli scopre questa volta». Nel corso del saggio, Sereni chiarirà ulteriormente la sua decisione di concentrarsi solo su questo libro e non sulla figura di Giorgio Caproni, magari selezionando poesie da raccolte più note e vicine alla sensibilità del grande pubblico. In effetti tale testo nasceva per una serie di letture radiofoniche intitolata *Poesie come persone* (cfr. *ibid.*, p. 975): l'assoluta eccezionalità del testo, e non ragioni contingenti, spinge Sereni a prendere in esame una raccolta recente ma spinosa, di difficile lettura, seppur semplice nel lessico e nella sintassi ridotta all'osso, e di non confortante messaggio.

¹³ Cfr. P.V. MENGALDO, *Per la poesia di Giorgio Caproni* in CAPRONI 1998, pp. XI-XLIV, in part. pp. XX-XXI: «Contenutisticamente, bastano l'evidente richiamo della chiusa dello stesso *Idalgo* al mito centrale del *Passaggio d'Enea* e il fatto che il rapporto

innegabile, soprattutto dal punto di vista stilistico, con una parziale ‘dismissione’ da parte del poeta del proprio canto¹⁴ e la relativa rastremazione della forma, non si può, d’altra parte, non notare la presenza ossessiva, condotta e giocata all’estremo rispetto ai precedenti libri, di alcuni nuclei tematici. Si dia una rapida scorsa al volume e saranno riconoscibili, anche a un primo sguardo, alcuni temi: il vuoto imperante e ricorrente in modo volutamente ossessivo:

Vuoto delle parole
che scavano nel vuoto vuoti
monumenti di vuoto¹⁵,

e il viaggio riletto come impossibilità non solo di andare in qualche luogo, ma perfino di essere o di poter essere mai stati in un qualsiasi ‘dove’:

Tutti i luoghi che ho visto,
che ho visitato,
ora so – ne son certo:
non ci sono mai stato¹⁶.

paradossale padre-figlio in *A mio figlio Attilio Mauro* riprende e rovescia quello con la madre del *Seme del piangere*. Ancora una volta dunque Caproni costruisce il suo «canzoniere» [...] anche attraverso i fili rossi che legano raccolta a raccolta, il che fra parentesi accresce il carattere mobile e dinamico del libro, come di (quasi) tutti i «canzonieri». Certo, prevalgono le svolte».

¹⁴ Si mutua tale espressione da Giorgio Agamben, che però la riferiva a *Res amissa*, l’ultima raccolta di Caproni rimasta incompiuta, ma costruita dal poeta, per quanto gli è stato possibile, secondo il *modus operandi* inaugurato con *Il muro della terra*, ovvero l’idea di scrivere le proprie poesie a partire, senza un’eccessiva rielaborazione se non nel togliere, da appunti, pensieri sparsi, annotazioni. Cfr. G. AGAMBEN, *Disappropriata maniera, Prefazione*, in G. CAPRONI, *Res amissa*, a cura di G. Agamben, Milano 1991, pp. 7-26, in part. p. 23: «Poiché il poeta che aveva raggiunto l’eccellenza tanto nella tecnica aspra e quasi petrosa del *Passaggio d’Enea* che in quella dolce del *Seme del piangere*, a un certo punto dimette il suo canto, e [...] disfa ora e scompagina il suo prezioso strumento poetico».

¹⁵ G. CAPRONI, *Senza esclamativi*, vv. 3-5, in *Il muro della terra*, in CAPRONI 1998, pp. 277-388, in part. p. 339.

¹⁶ ID., *Esperienza*, *ibid.*, p. 382.

Emerge, inoltre, il forte contrasto, anch'esso spesso metafisico, seppur mascherato con immagini quotidiane, tra luce e buio:

La luce sempre più dura,
più impura. La luce che vuota
e cieca, s'è fatta paura
e alluminio, qua
dove nel tronfio rigoglio
bottegaio, la città
spunta in faccia il suo Orgoglio
e la sua Dismisura¹⁷.

La raccolta si presenta come un doloroso accertamento del nulla su cui si fonda non soltanto la realtà contemporanea, bensì l'essere nella sua totalità. Le ombre del consumismo, della società priva di valori uscita dalla guerra agiscono sull'occhio del poeta e sulla sua ragione sotto forma di svelamento. L'essere non esiste, vi è solo assenza e i confini tra la vita e la morte, su cui si attesta e agisce la Poesia¹⁸, sono un'illusione al pari del movimento, dell'azione e della possibilità di riscatto attraverso l'esperienza.

Questa è la verità che Caproni scopre, ed è una verità senza possibilità di ritorno: annuncia una fine della vita, una disperazione suicida? O forse, è una disperazione che implica soltanto il dissecarsi della poesia, rattrappita, inerme, desiderosa di sparire in modo definitivo di fronte alla menzogna che è e che le impedisce di essere? Sembra che il poeta non lasci scampo nemmeno ai versi:

Hanno bruciato tutto.
La chiesa. La scuola.
Il municipio.
Tutto.

¹⁷ ID., *Via Pio Foà 1*, vv. 1-6, *ibid.*, p. 357. Per comprendere il taglio immanente, storico, inserito all'interno di un cotesto quotidiano – quello dei «bottegai» arricchiti grazie a guadagni di dubbia provenienza che abitano la via in cui risiede anche il poeta –, ma non meno tragico e combattuto dal punto di vista morale, che il testo assume ai vv. 3 e sgg., e per l'analisi dell'uso delle citazioni dantesche ai vv. 7-8, cfr. ZULIANI, *Apparato critico*, p. 1561.

¹⁸ G. CAPRONI, *Le carte*, *ibid.*, p. 363: «Imbrogliare le carte, / far perdere la partita. / È il compito del poeta? / Lo scopo della sua vita?».

[...]

Non resta nemmeno il lutto,

nel grigio, ad aspettar la sola
(inesistente) parola¹⁹.

È impossibile scavalcare «il muro della terra» e giungere a una verità che non sia negazione, che possa trovare un senso segreto dietro alla tetra contingenza. Al Male che abita la Storia, così da confondersi con essa, e che inficia perfino l'esistenza di una possibilità di essere oltre la Storia. In altri termini, si può affermare che l'accertamento dell'inesistenza che noi siamo e che la poesia è avviene attraverso il ricordo di episodi vissuti e storicamente inquadrabili, in cui si è manifestato il Male, ovvero lo strappo inspiegabile e rivelatore, il Vuoto manifesto. Per converso, pure la ricerca di un altrove metafisico non può condurre a un diverso risultato, poiché l'inconoscibilità della seconda faccia del «muro della terra»²⁰ risiede nell'inesistenza del confine medesimo che esso dovrebbe sancire e indicare. L'oltre non esiste:

«*Confine*», diceva il cartello.
Cercai la dogana. Non c'era.
Non vidi, dietro al cancello,
ombra di terra straniera²¹.

¹⁹ ID., *Tutto*, vv. 1-3 e 17-19, *ibid.*, p. 312. La poesia si rifà a una serie di episodi di violenze e massacri avvenuti per mano tedesca e mongola durante la guerra in Val Trebbia, ma il senso, lo rivela anche la reticenza del poeta a voler svelare il referente, non si esaurisce nel contesto storico da cui l'autore trae ispirazione e va a situarsi in prossimità del valore salvifico, negato, della parola poetica. Cfr. ZULIANI, *Apparato critico*, p. 1549. Si noti inoltre che *Tutto* è collocata immediatamente prima di *I coltelli*, affine per significato e per origine, quasi a formare un dittico del Male dentro e fuori la Storia.

²⁰ Cfr. SERENI, *Giorgio Caproni: l'esistere del non esistere*, p. 1066: «Questo muro, a voler concedere al gusto interpretativo, può essere visto da due parti: verso il di qua della nostra esistenza, del significato e della consistenza di essa; ma anche verso ciò che sta oltre, il mistero dell'oltre, di quanto ci aspetta o non ci aspetta. La verità da scoprire, la sola, e lo vedremo, è di ordine negativo, è la verità dell'inesistenza».

²¹ G. CAPRONI, *Falsa indicazione*, in *Il muro della terra*, in CAPRONI 1998, p. 281 (la lirica è tutta in corsivo).

Si legga, dunque, la poesia forse più rappresentativa della riflessione sul Male di questa raccolta, *I coltelli*:

«Be'?» mi fece.
 Aveva paura. Rideva.
 D'un tratto, il vento si alzò.
 L'albero, tutto intero, tremò.
 Schiacciai il grilletto. Crollò.
 Lo vidi, la faccia spaccata
 sui coltelli: gli scisti.
 Ah, mio dio. *Mio Dio*.
 Perché non esisti?²²

Scrivono Luigi Surdich, segnalando la trasformazione avvenuta rispetto a testi del passato, nati anch'essi dalla rievocazione della guerra e delle sue tragedie, e riferendosi puntualmente al «*Mio Dio*», maiuscolo e sottolineato dal corsivo, come a richiedere un rialzo della voce, come a dilatarne la profonda risonanza»:

E tale intonazione si impone nel momento in cui l'evento della guerra, al di là di qualsiasi contingenza o episodio, al di là delle sollecitazioni autobiografiche, drammaticamente si rivela come circostanza in cui il vitale è scalzato dallo strazio e dal lutto e come occasione di manifestazione del dolore e di immanenza del male: «attraverso l'allegoria – riconosce Caproni in una intervista del 1982, – si è perduta ogni datazione del fatto storico». E questo perché, nella circostanza che più lo vede direttamente coinvolto, la violenza della storia si viene a configurare come trionfo del male, nell'assenza di Dio. Il male storico, quello testimoniato da *Gli anni tedeschi*, si commuta, nell'ultimo Caproni, in male allegorico, come efficacemente ed esemplarmente metterà in risalto la Bestia del Conte di Kevenhüller²³.

²² ID., *I coltelli*, *ibid.*, p. 313 (il corsivo è nel testo). Cfr. CAPRONI, GRIECO, *Non esiste, ma nella disperazione l'ho sempre cercato*, pp. 236-7: «Il partigiano e il fascista erano due amici, che la guerra aveva diviso. E adesso si trovavano di fronte, in una sfida mortale. Il partigiano sparò e l'altro cadde morto. Forse anche lui sparò, ma fallì il bersaglio. Un episodio tremendo. Se Dio fosse intervenuto, la cosa non sarebbe successa [...] Io sono un poeta che si esprime per interposta persona. L'invocazione è mia, l'orrore del gesto appartiene a un altro. Ma non siamo tutti sulla stessa barca?».

²³ L. SURDICH, «*Bianca e quasi forsennata disperazione*», in G. CAPRONI, *Il «Terzo*

Il passaggio da male storico a «male allegorico», dal male immanente della sezione *Gli anni tedeschi* de *Il passaggio di Enea* al Male trascendente de *I coltelli*, permette la sopravvivenza della poesia. O meglio, consente la necessità per il poeta di proseguire la partita con l'inesistente se stesso, seppur con mezzi espressivi differenti dai precedenti. La poesia, certo, non può recuperare o ricostruire alcuna identità, perché l'Io è frantumato in fantasmi, in voci spettrali destinate a svanire, ciascuna con il proprio bagaglio di esperienza umana e artistica:

Di noi, testimoni del mondo,
tutte andranno perdute
le nostre testimonianze.
Le vere come le false.
La realtà come l'arte²⁴.

E la frantumazione dell'Io sarà sempre uno dei punti centrali dell'ultimo Caproni, tanto che il poeta deciderà di porre un nuovo componimento, *Poesia ultima*, titolo poi mutato in *Oh cari*²⁵, a chiusura di *Tutte le poesie* uscite per Garzanti nel 1983. Lì si mette in scena il confronto con gli Io che stanno dentro il cuore del poeta, e cui la poesia grazie all'esercizio della memoria non ha saputo dare un volto, ma almeno è stata capace di imprimere sulla pagina un'illusione della loro esistenza. Inverata attraverso il dolore. La vita è data soltanto nell'accettazione dell'inesistenza e nel nesso dolore-memoria. Esso alimenta la poesia e le consente di immaginare le tracce di innumerevoli esistenze percorse, di commerciare con un mondo interiore, falso di per sé, ma vero nella cognizione e nel ricordo della sofferenza.

Nota molto propriamente Sereni: «Si tratta semmai di metamorfosi, per cui i ricordi del nostro passato fanno corpo col nostro presente, cominciano a esistere – con dolore, ripetiamo, con dolore – nel mo-

libro» e altre cose, a cura di E. Testa, con un saggio di L. Surdich, Torino 2016, pp. 83-110, in part. p. 109.

²⁴ G. CAPRONI, *L'idrometra*, vv. 1-4, in *Il muro della terra*, in CAPRONI 1998 p. 291.

²⁵ ID., *Oh cari*, in *Il Conte di Kevenhüller*, in CAPRONI 1998, p. 601; si vedano, per esempio, i vv. 9-13: «Il numero / si perdeva nel vuoto / come nel vento il numero / delle foglie. // Oh cari. / Oh odiosi // Piansi / d'amore e di rabbia». Per la storia del testo in rapporto alla costante attenzione del poeta al riordino della propria produzione cfr. SURDICH, «*Bianca e quasi forsennata disperazione*», pp. 83-4.

mento in cui ne accertiamo l'appartenenza al passato»²⁶. E Dio? Caproni ha affermato di non poter credere in Dio, poiché il problema del Male, pensato ormai come «male allegorico», impedisce alla ragione di presupporre un Dio²⁷. Spiegando le origini della poesia *I coltelli*, egli ha inoltre asserito che Dio sarebbe dovuto intervenire per evitare lo scontro tra i due amici e impedire l'orrore²⁸. L'evento raccontato nel testo e l'implicita interpretazione a-storica del fattaccio avrebbero dovuto sancire la fine e l'inutilità di qualsiasi ricerca di Dio. Ciò non avviene. L'invocazione finale, in prima persona, mentre sembra negare l'esistenza di Dio, del singolo e della realtà, oltre che della poesia medesima, corrisponde invece al tentativo di salvare l'esistenza interiore. Il nesso memoria-dolore non può fare a meno della perenne ricerca di un Dio, che pur non esistendo secondo ragione, diviene indispensabile per il confronto del poeta con sé stesso. Nella raccolta successiva al *Muro della terra*, al *Franco cacciatore*, l'originale intonazione dell'io dei *Coltelli* per una risposta su un Dio impensabile, eppure pensato, invocato nel proprio intimo, è allegorizzata in una battuta di caccia metafisica. Qui la corrispondenza tra Dio e Io appare evidente: «Ho scorto / uno per uno negli occhi / i miei assassini. / Hanno / – tutti quanti – il mio volto»²⁹.

Il difficile agostinismo di un libro: i segni delle Confessioni e di Pascal nel Muro della terra

All'origine di una riflessione così profonda sulla natura dell'uomo, sull'enigma del Male, sulla funzione di Dio, sul valore del singolo e della memoria concorre la meditazione di Caproni su due pensatori, rispetto ai quali l'approdo del suo pensiero sembra attestarsi su posizioni antitetiche. Si tratta del Blaise Pascal dei *Pensieri* e dello stesso Agostino, pensatore letto con intensità dal poeta fin dalla giovinezza, ma di cui Caproni aveva compreso i limiti, insiti soprattutto nell'acco-

²⁶ SERENI, *Giorgio Caproni: l'esistere del non esistere*, pp. 1069-70.

²⁷ Cfr. CAPRONI, FABIANI, *Se mi lamentassi, che poeta sarei?*, p. 182.

²⁸ Cfr. CAPRONI, GRIECO, *Non esiste, ma nella disperazione l'ho sempre cercato*, pp. 236-7.

²⁹ G. CAPRONI, *Rivelazione*, vv. 2-5, in *Il franco cacciatore*, in CAPRONI 1998, p. 499. Per la medesima equivalenza, cfr. due testi de *Il muro della terra*, *Testo della confessione* e il seguente *Coda alla confessione*, *ibid.*, pp. 327-9.

stamento ai problemi del Male e dell'esistenza di Dio. Anche la lettura di Pascal risale agli anni della formazione di Caproni, nella biblioteca del padre, ed era stata ripresa durante la composizione del *Muro della terra*³⁰. Della riscoperta o del ritorno di questo libro nella scrittura della suddetta raccolta, è esempio evidente quanto, probabilmente sul finire del 1974³¹, scrive Caproni a Carlo Betocchi, con l'intenzione di presentare all'amico poeta il libro ormai quasi compiuto:

Forse Pascal mi annovererebbe fra i ciechi. Cieco o no, per me il rovello o mistero dell'esistenza è *qua*, impenetrabile alla vista opponendosi "Il muro della terra", per usare un'espressione dantesca che forse adotterò come titolo [della raccolta]. 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*³².

La poesia in questione è *Anch'io*,³³ contenuta in una sezione del libro tutta dedicata (come ha mostrato Irene Teodori) a un confronto serrato con il testo di Pascal, *Bisogno di guida*. Le poesie di tale sezione sono incentrate da un lato sull'inesistenza di Dio, affermata e ribadita in forma di ironica interrogazione rivolta allo stesso Creatore³⁴, o inserita all'interno di un gioco di auto-immedesimazione

³⁰ Zuliani ha identificato l'edizione utilizzata da Caproni, ricca di annotazioni: si tratta dell'innovativa versione di Paolo Serini per i «Millenni» Einaudi, da cui si trarranno tutte le citazioni dal testo pascaliano: B. PASCAL, *I pensieri*, Introduzione, traduzione e note di P. Serini, Torino 1962. Si noti che Serini segue la numerazione e, accogliendo qualche lezione esterna, il testo stabilito da Brunschvicg (cfr. SERINI, *Nota bio-bibliografica*, *ibid.*, pp. xxxiii-xlvi, in part. pp. xliv-xlv). Inoltre Zuliani segnala un'annotazione di Caproni al pensiero n. 565, dove il poeta rinvia a un'edizione Laterza ottocentesca posseduta dal padre, che non risulta però tra i libri lasciati da Caproni (probabilmente con diversa suddivisione dei testi). Si veda per tutto ciò ZULIANI, *Apparato critico*, p. 1553, nota 8. Si noti dunque quanto la suddivisione dei pensieri per temi attuata da Serini sia importante per Caproni, che si volgerà principalmente alle sezioni intitolate *Il problema dell'uomo*, *Miseria e grandezza dell'uomo* e *La religione cristiana*, cfr. I. TEODORI, *Caproni e Pascal: una scommessa impossibile*, «La rassegna della letteratura italiana», 115/1, 2011, pp. 117-31, in part. p. 118.

³¹ Cfr. ZULIANI, *Apparato critico*, p. 1540.

³² Citato da «La Fiera letteraria», 1975, *ibid.*, p. 1551.

³³ G. CAPRONI, *Anch'io*, nella sezione *Bisogno di guida*, in *Il muro della terra*, in CAPRONI 1998, pp. 319-32 (a p. 325).

³⁴ G. CAPRONI, *Cantabile (ma stonato)*, specie vv. 7-10, *ibid.*, p. 321.

con Dio stesso. Ciò assume la forma di 'verbale' scherzoso che sfuma realmente nella confessione intima, annunciata come burla dal titolo dei componimenti:

(A parte)

«Pace. Quel ch'è stato, è stato.
Ora, il conto è saldato.
Ma – certo – se non fosse morto
(se io non fossi morto)
– certo – lo avrei perdonato.
Io non son tipo, io
(fosse o non fossi Dio)
da sopportare un torto»³⁵.

Il singolo intende regolare i conti con Dio, punendolo per la sua inesistenza, ma la morte di Dio è impossibile, poiché non si può uccidere chi non esiste, né tanto meno può farlo chi sconta la medesima inesistenza.

Nonostante ciò, è indagato il tema della ricerca di Dio ed è evidenziata la necessità di cercarlo per comprendere qualcosa di sé, per riaffermare la distinzione perduta tra sé stesso e gli altri, tra l'Io e il mondo. Già nella poesia *Bisogno di guida* è presente ciò che Caproni chiamerà più tardi, nel *Conte di Kevenhüller*, «la morte della distinzione»³⁶. Egli intende lo smarrimento di un'identità o di una condizione di reale esistenza, e che rende l'uomo uguale ai fantasmi della natura circostante. Eppure, non si tratta di una quieta accettazione del Nulla imperante e del Male, vuota manifestazione dell'assenza di un impossibile Bene, bensì di una lotta condotta, prima, dentro la lettura dei testi altrui favoriti (Pascal, Agostino) e poi nella scrittura dei propri.

Pascal suggerisce a Caproni l'idea della caduta, della corruzione dell'uomo dalla sua condizione originaria e autentica, e il relativo brancolare dell'uomo nelle tenebre di un mondo che avverte come straniero. L'uomo è quindi incapace di trovare dentro di sé la verità,

³⁵ ID., *Coda alla confessione*, *ibid.*, p. 329.

³⁶ ID., *Controcanto*, vv. 8-13, *ibid.*, p. 619: «Che cosa mai può acquistare / cadenza, fra i simulacri / d'alberi (di cattedrali?), / se anche l'uomo ombra è fumo / nel fumo – asparizione? // La morte della distinzione». Cfr. E. TESTA, *Con gli occhi di Annina. La morte della distinzione*, in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, a cura di D. Colussi e P. Zublena, Macerata 2014, pp. 45-57.

che è felicità ed esistenza vera, ma anche di dimenticare una volta per sempre il desiderio di quanto ha perduto. Si legge nei *Pensieri*, in alcuni frammenti tra i più frequentati da Caproni:

L'uomo non sa qual grado attribuirsi. È evidentemente smarrito e caduto dal suo vero luogo senza poterlo ritrovare; e lo cerca in ogni dove con inquietudine e senza esito fra tenebre impenetrabili³⁷.

La duplicità dell'uomo è così evidente che certuni han pensato che ci siano in lui due anime. Un soggetto semplice sembrava loro incapace di tali e così improvvise mutazioni: da una smisurata presunzione a un orribile abbattimento di cuore³⁸.

Desideriamo la verità, e non troviamo in noi se non incertezza. Cerchiamo la felicità e non troviamo se non miseria e morte. Siamo capaci di non aspirare alla verità e alla felicità, e siamo incapaci di certezza e felicità. Tale aspirazione ci è lasciata sia per punirci sia per farci sentire di dove siamo caduti³⁹.

Anche il concetto di «morte della distinzione» tra individuo e natura, metaforizzato in chiave musicale come perdita della «cadenza», già in chiusura del *Muro della terra*⁴⁰ trova un possibile antecedente sempre in Pascal:

Poiché la sua vera natura è andata perduta, tutto diventa la sua natura; come essendo perduto il suo vero bene, tutto diventa il suo vero bene⁴¹.

Quale soluzione propone Pascal per sciogliere questa terribile *impasse*? Come possono reagire gli uomini a tale destino e riconoscere una verità che è oscurata da ogni parte dalla menzogna, tanto da divenire ambigua, falsa a sua volta? Pascal ritiene che la ragione umana, per quanto unica e preziosa, sia corrotta e che non possa da sola salvarsi dalla propria miseria:

La corruzione della ragione appare manifesta da tanti costumi diversi e stra-

³⁷ PASCAL, *I pensieri*, ed. cit., p. 176, n. 385.

³⁸ *Ibid.*, n. 386.

³⁹ *Ibid.*, n. 387.

⁴⁰ G. CAPRONI, *Cadenza*, in *Il muro della terra*, in CAPRONI 1998, p. 387: «*Tonica, terza, quinta, / settima diminuita. / Rimane così irrisolto / l'accordo della mia vita?*» (l'originale è in corsivo).

⁴¹ PASCAL, *I pensieri*, ed. cit., p. 217, n. 460.

vaganti. Fu necessario che venisse la verità, poiché l'uomo non vivesse più in se medesimo⁴².

Per Pascal la ricerca della verità parte e trova sostanza solo nell'amore per la Verità. Il pensatore francese ritiene che solo chi è illuminato dalla grazia può riconoscere la presenza di Dio in un universo, «che ha perfezione per mostrare che è l'immagine di Dio, e difetti per mostrare che ne è soltanto l'immagine»⁴³. Si tratta di una Natura nella quale Egli non si mostra poiché gli uomini, corrotti come sono dal peccato originale d'Adamo, non sono degni di una piena rivelazione. Eppure, tutte le cose della Natura parlano di Lui per chi sa ascoltare, per chi, a differenza di altri, ha dentro il suo cuore il mediatore tra Dio e l'uomo, Gesù Cristo, colui che incarna la grazia stessa: «Tutta la fede consiste in Gesù Cristo e in Adamo; tutta la morale nella concupiscenza [*di sé*] e nella grazia»⁴⁴. Pascal parla così del suo *Deus absconditus* e suddivide nel seguente modo gli uomini, secondo l'atteggiamento di ognuno verso questo Dio latente, perduto, nascosto, in volontaria fuga dall'uomo caduto, ma che vuole tornare per chi lo cerca con sincerità⁴⁵:

Dio ha voluto redimere gli uomini e aprire la via della salvezza a coloro che lo cercano. Ma gli uomini se ne rendono così indegni che è giusto che egli ricusi ad alcuni, a causa della loro pervicacia, quel che largisce ad altri per una misericordia che non gli è dovuta. Se avesse voluto vincere l'ostinazione dei più induriti, avrebbe potuto farlo, svelandosi loro in maniera così manifesta ch'essi non potessero più dubitare della verità della sua essenza: come apparirà il novissimo giorno, con tale fragore di folgori e sconvolgimenti della natura che i morti resusciteranno e anche i più lo vedranno. [...] Non era giusto, quindi, che apparisse in maniera manifestatamente divina e assolutamente idonea a convincere tutti gli uomini; ma non era giusto nemmeno che venisse

⁴² *Ibid.*, p. 219, n. 469.

⁴³ *Ibid.*, p. 248, n. 560.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 478, n. 223. Si veda anche *ibid.*, p. 223, n. 480, lo stesso concetto in forma più estesa. «Senza Gesù Cristo, l'uomo è di necessità nel vizio e nella miseria; con Gesù Cristo, è esente da vizio e da miseria. In lui è tutta la nostra virtù e tutta la nostra felicità; senza di lui non c'è se non vizio, miseria, errori, tenebre morte, disperazione». E ancora, *ibid.*, p. 224, n. 482: «Non solo è impossibile, ma anche inutile conoscere Dio senza Gesù Cristo».

⁴⁵ *Ibid.*, p. 224, n. 484: «È indegno di Dio unirsi all'uomo miserabile, ma non è indegno di Dio trarlo dalla sua miseria».

così di nascosto da non poter essere riconosciuto da quanti lo cercassero sinceramente. Ha voluto rendersi perfettamente conoscibile a questi; e così, volendo apparendo senza veli a coloro che lo cercano con tutto il cuore e tenersi nascosto a coloro che con tutto il cuore lo fuggono, regola la sua conoscibilità in modo da far segni visibili di sé a coloro che lo cercano, e non a quelli che non lo cercano. C'è abbastanza luce per coloro che desiderano solo di vedere, e abbastanza oscurità per coloro che si trovano nella disposizione opposta⁴⁶. Il mondo esiste per esercitare misericordia e giustizia: e gli uomini stanno in esso non come creature appena uscite dalle mani di Dio, bensì come nemici di Dio, ai quali egli dà, per grazia, abbastanza luce da tornare a lui, se vogliono cercarlo e seguirlo, ma anche da punirli, se rifiutano di cercarlo o di seguirlo⁴⁷.

La risoluzione del problema dell'inconoscibilità di Dio determina, per quanto lo scioglimento trovato sembri chiaro e inconfutabile, non poche inquietudini in Pascal medesimo. La ragione umana mostra e comprende nuovamente i suoi limiti, scoperti, insieme alla sua grandezza, attraverso la venuta di Cristo («prima di Gesù Cristo, gli uomini ignoravano come fossero e se fossero grandi o miseri [...] erravano sempre, in quanto escludevano l'una o l'altra»⁴⁸). Pascal si trova ad affrontare lo spinoso enigma della natura della ricerca premiata da Dio. Se Lui si rivela in tutta la sua pienezza, con tutta la luminosità con cui si manifesterà per tutti alla fine dei Tempi, a coloro che hanno il dono

⁴⁶ *Ibid.*, p. 249, n. 562. Concetto ribadito, oltre che nel frammento n. 564, nel celebre pensiero n. 565, *ibid.*, p. 250 con riferimento alla religione cristiana e le altre religioni: «Dio si è voluto nascondere. Se ci fosse una sola religione, Dio vi sarebbe affatto manifesto; parimenti, se ci fossero martiri soltanto nella nostra religione. Ma, essendo Dio nascosto, ogni religione la quale dica che Dio che non è nascosto non è vera; e ogni religione che non dia ragione di ciò che non è istruttiva. La fa tutto questo: «Vere tu es Deus absconditus»». Pascal estende tale idea di un giusto nascondimento del Divino viene esteso, per rispondere a eventuali obiettori, a Cristo, *ibid.*, p. 251, n. 567: «Che cosa dicono di Gesù Cristo i profeti? Che sarebbe apparso in maniera evidente come Dio? No: ma che è un Dio nascosto; che sarà sconosciuto; che non verrà creduto il Messia; che sarà una pietra d'inciampo in cui molti incespicheranno, ecc.». Cfr., per uno sviluppo sistematico della visione di Pascal su questo punto, a partire dalle fonti (in particolare San Paolo), e una bibliografia aggiornata, A. FRIGO, *L'evidenza del Dio nascosto. Pascal e la critica della religione naturale*, «Rivista della filosofia», 102, 2011, pp. 193-216.

⁴⁷ PASCAL, *I pensieri*, ed. cit., p. 251, n. 568.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 215, n. 457.

della fede, e quindi lo cercano perché lo hanno trovato *a principio*, e se invece coloro che non intendono volgersi da sé stessi verso di Lui vivono e permangono nelle tenebre: quale però è il destino chi non ha avuto in grazia la fede, ma vuole mettersi alla ricerca di Dio, di chi sente la necessità di un Dio, della cui esistenza non riesce a convincersi? L'inquietudine di Pascal su questo nodo è grande. Egli afferma con sicurezza analitica che tali persone esistono e sono da classificare come una sorta di categoria intermedia tra i credenti e gli increduli⁴⁹. Si tratta di persone che sentono, secondo quanto di grande vi è nella ragione, il richiamo verso il Divino, e che al tempo stesso la miseria della ragione, corrotta dal peccato e priva di grazia, getta costantemente nella disperazione⁵⁰. Inutile scagliarsi contro di loro, ma compiangervi poiché infelici. Non sempre riesce a mostrarsi tanto sicuro e obiettivo nel separare luci e tenebre. Scrive in un pensiero tragico e splendido in cui dà voce a un «ragionevole infelice»:

Ecco quel che vedo e che mi turba. Mi guardo intorno da ogni parte, e non scorgo se non oscurità. La natura non mi presenta nulla che non sia motivo di dubbio e d'inquietudine. Se non scorgessi nessun segno d'una Divinità, mi risolverei per la negativa; se vedessi dappertutto i vestigi di un Creatore, riposerei in pace nella fede. Ma, vedendo troppo per negare e troppo poco per affermare con certezza, mi trovo in uno stato compassionevole, e in cui ho invocato cento volte che, se la natura è retta da un Dio, ce lo mostri senza equivoco e, se i segni che di lui ci mostra sono fallaci, li sopprima del tutto: che ci dica, insomma, tutto o nulla, affinché io veda qual partito debbo seguire. Invece, nella condizione in cui mi trovo, ignorando quel che sono e quel che debbo fare, non conosco né la mia condizione né il mio dovere. Il mio cuore tende tutt'intero a conoscere dove sia il vero bene, per seguirlo; nulla mi sarebbe troppo oneroso per l'eternità. Provo invidia di coloro che vedo vivere nella fede con tanta negligenza, e che fanno così cattivo uso di un dono di cui mi sembra che farei un uso molto diverso⁵¹.

Nella sequenza *Bisogno di guida* si legge una poesia dal titolo *Il cercatore*, seguita da una sorta di completamento, *Istanza del medesimo*:

⁴⁹ *Ibid.*, p. 83, nn. 178-9.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 225, n. 487: «La miseria induce alla disperazione, l'orgoglio alla presunzione. L'incarnazione fa intendere all'uomo la grandezza della sua miseria per mezzo della grandezza del rimedio che fu necessario».

⁵¹ *Ibid.*, p. 99, n. 217.

Aveva posato
la sua lanterna sul prato.
Aveva allargato
le braccia. Tutto
quel sole. Tutto
quel verde scintillio d'erba
per tutto il vallone.
Era scoraggiato.

«Come
può farmi lume,»
pensava. «Come
può forare la tenebra,
in tanta inondazione
di luce?»

Piangeva,
quasi, S'era
coperta la faccia.
Si premeva gli occhi.

Aveva
Perso completamente,
con la speranza, ogni traccia⁵².

«Cosa volete ch'io chieda.
Lasciatemi nel mio buio.
Solo questo. Ch'io veda.»⁵³

Caproni mette in scena l'*impasse* in cui era incespicato Pascal. Il contrasto luce e ombra, tra chi vive nella fede, chi non si pone il problema e chi si trascina in un'atroce semioscurità, e che neppure la venuta o perfino un ipotetico ritorno del mediatore Cristo («Cristo ogni tanto torna, / se ne va, chi lo ascolta»)⁵⁴ ha potuto e potrebbe mai sanare livellando ogni contraddizione, è qui ironicamente portato all'estremo.

⁵² G. CAPRONI, *Il cercatore*, in *Il muro della terra*, in CAPRONI 1998, p. 323.

⁵³ ID., *Istanza del medesimo*, *ibid.*, p. 324.

⁵⁴ G. CAPRONI, *Arpeggio*, vv. 1-2, *ibid.*, p. 358. Si veda la lettera che Caproni scrive a Cesare Cavalleri: «Lo so: non troverò Dio finché non avrò trovato Cristo. Ma ho sempre evitato di parlarne, per "indegnità", anche se la Sua figura mi attrae con una forza tremenda. Vi era nel "Muro" un componimento che diceva pressappoco che l'unico modo per l'incontrarLo e quello di cercarLo è quello di cercare di esserLo, o almeno

Impossibile per Caproni accettare l'irrifutabile scommessa di Pascal⁵⁵. Il poeta sa di non poter scommettere sull'esistenza di Dio, poiché la sua ragione, privata dell'incontro con Cristo e cieca di fronte alla grazia, non riesce a pensare una soluzione al Male e al Nulla. Caproni rovescia le carte di una partita che giudica, per sé stesso, immorale. La realtà per come si presenta ai suoi occhi non consente alcuna ipotesi plausibile dell'esistenza di Dio, non permette di aprirsi al mare di luce che inonda chi crede («Come può forare la tenebra, / in tanta inondazione / di luce?»), e lo smarrimento conduce alla perdita delle «tracce» conquistate con enorme sforzo. Ciò che si è potuto ricavare su Dio attraverso l'esercizio della ragione si perde in un istante, irrimediabilmente. Anche l'idea di un Dio nascosto, di un Dio che si sia volontariamente posto oltre il Nulla cui ha abbandonato l'uomo, è razionalmente impensabile per Caproni. Egli non può rispondere al Dio nascosto pascaliano che con un'ironica poesia, intitolata proprio *Deus absconditus*, sempre in *Bisogno di guida*: «Un semplice dato: / Dio non s'è nascosto. / Dio s'è suicidato»⁵⁶. Segue una lapidaria *Postilla*, domanda parentetica, con cui si chiude la sezione: «(Non ha saputo resistere / al suo non esistere?)»⁵⁷.

La poesia eponima *Bisogno di guida*⁵⁸, invece, presenta un uomo smarrito, che chiede informazioni a chi dovrebbe e potrebbe indicargli una via, essendo l'unica figura con cui l'uomo riesce a instaurare un effettivo dialogo. L'unica presenza, per quanto non certa, cui può porre una domanda per sfuggire dall'assoluto deserto circostante. Nonostante la prevedibile risposta della Voce, e le continue smentite del poeta-personaggio riguardo la vera esistenza di tale Voce, la voce ironica e disincantata di Giorgio non cessa di interrogare quella parte del

di imitarlo quanto più possibile. L'ho bruciato per la sua balordaggine», cit. in C. CAVALLERI, *Sei lettere di Giorgio Caproni*, «Studi cattolici», febbraio-marzo 1990, p. 114.

⁵⁵ PASCAL, *I pensieri*, ed. cit., p. 73, n. 164: «Scommettere bisogna: non è una cosa che dipenda dal vostro volere, ci siete impegnato [...] se vincete, guadagnate tutto, se perdete, non perdete nulla. Scommettete, dunque, senza esitare, che egli esiste». Si noti che la citata edizione Serini segnala (nota 2 di p. 73) che «ci siete impegnato» corrisponde al molto più eloquente, incisivo e perentorio, stretto da una Necessità che è tutt'uno con l'esistere, «vous êtes embarqué» dell'originale.

⁵⁶ G. CAPRONI, *Deus absconditus*, in *Il muro della terra*, in CAPRONI 1998, p. 331.

⁵⁷ ID., *Postilla*, *ibid.*, p. 332.

⁵⁸ ID., *Bisogno di guida*, *ibid.*, p. 322: «M'ero sperso. Annaspavo. / Cercavo uno sfo-go. / Chiesi a uno. "Non sono," / mi rispose, "del luogo"».

suo intimo, quel Dio-Io, che altri non è che lui stesso, e che parimenti sembra sfuggirgli, essere realmente al di là. Al sarcasmo del poeta, che vorrebbe mimarlo e sbugiardarlo⁵⁹, Dio oppone un estraneo e netto silenzio. Un silenzio portatore di un'impossibile identità metafisica. Il Dio di Caproni, seppure negato, non sarà mai ridotto a una mera proiezione dell'intimità del poeta, bensì rimarrà, tra gli interlocutori presenti nell'Io frantumato⁶⁰, l'unico ad essere in sospetto, sempre smentito ma sempre ritentato con ostinazione, di «alterità». Come se fosse anche fuori dell'Io ed esistesse per sé stesso. Come se fosse Lui a dare forma all'anima, la cui esistenza e distinzione sono solo nominali⁶¹ nel mare del non-essere.

Scrive Agostino nel decimo libro delle *Confessioni* sul rapporto tra ricerca di Dio e la sua presenza nella memoria dell'uomo, quindi nella sua anima (riproduco la versione di Onorato Tescari studiata da Caproni):

Ma in qual punto della mia memoria dimori, o Signore? Dimmi: in qual punto di essa dimori? Quale stanza vi Ti sei fabbricato? Quale santuario vi Ti sei costruito? Tu hai fatto quest'onore alla mia memoria di dimorare in essa. Senonchè io vo' indagare in qual parte di essa Tu dimori. Nel ricordarmi di Te, ho trasceso quelle parti di essa che anche le bestie possiedono, perchè non Ti ho trovato tra le immagini delle cose corporee; e sono arrivato a quelle parti dove ho riposto le affezioni dell'animo, e nemmeno li Ti ho trovato. E sono entrato proprio dove ha sede l'anima mia, nella sede che essa ha nella memoria (poichè anche di sé si ricorda l'anima) ma ivi Tu non c'eri. Come non sei un'immagine corporea, né una di quelle affezioni che i viventi provano quando gioiscono, s'attristano, bramano, temono, ricordano, dimenticano e simili, così nemmeno tu sei l'anima, chè sei il Dio signore dell'anima. E mentre tutte le cose che ne circondano sono mutabili, Tu invece permani immutabile sopra tutte le cose. E Ti sei degnato di abitare nella mia memoria dal tempo in cui T'ho conosciuto. Ma perchè vo io cercando in qual luogo di essa Tu abiti, come se ivi ci fossero dei luoghi? Certo è che Tu abiti nella mia memoria, poichè mi ricordo di Te da che T'ho conosciuto, ed è in essa ch'io Ti ritrovo, quando mi ritrovo di Te. *Ma dove T'ho trovato per conoscerti? Chè Tu non eri già nella mia memoria prima ch'io Ti conoscessi. Dove, dunque, T'ho io trovato*

⁵⁹ ID., *Il pastore*, *ibid.*, p. 330.

⁶⁰ Cfr. ID., *Oh cari*, in *Il Conte di Kevenhüller*, in CAPRONI 1998 pp. 601-2.

⁶¹ Cfr. ID., *Il nome*, *ibid.*, p. 632: «Il nome non è la persona. // Il nome è la larva. // Di tutti i circostanti, / a malapena è salva / – famelica – l'icona. // (Eroi, e figuranti)».

per conoscerti, se non in Te, sopra di me? Né v'è luogo: ci allontaniamo e ci riaccostiamo a Te, e non v'è luogo. Tu, la Verità, siedti alto sopra tutti coloro che ti consultano anche su cose diverse. [...] Tardi Ti ho amato, o Bellezza tanto antica e tanto nuova, tardi. Ti ho amato. Ed ecco Tu eri dentro di me ed io stavo fuori e Ti cercavo qui, gittandomi, deforme, sopra codeste forme di bellezza che sono creature tue. Tu eri con me, ed io non ero con Te. E mi tenevano lontano da Te quelle creature che, se non avessero la loro esistenza in Te, nemmeno avrebbero l'esistenza. Tu hai chiamato e gridato e squarciato la mia sordità. Tu hai balenato e brillato e fugato la mia cecità. Tu hai mandato il tuo olezzo ed io l'ho aspirato: ed ora anelo a Te. Ti ho gustato: ed ora ho fame e sete di Te, Mi hai toccato e ardo dal desiderio della tua pace⁶².

Agostino aveva poco prima affermato che se qualcosa «fosse scomparso interamente dal nostro animo, nemmeno se uno ce lo richiamasse alla mente lo ricorderemmo. Invece non ce ne siamo ancora dimenticati del tutto, perché non ci ricordiamo proprio di essercene dimenticati. Nemmeno, dunque, potremo cercare quello che, perduto, avremo interamente dimenticato»⁶³, e da lì aveva iniziato a ripercorrere il problema della ricerca di Dio. L'anima, nella sua più alta e autentica accezione, è la memoria⁶⁴ e, inoltre, la vera conoscenza della realtà passa attraverso la memoria, poiché non ci si può mettere alla ricerca di ciò di cui non si ha ricordo, né si può parlarne. Non si potrebbero esprimere la gioia, il dolore, la tristezza e tutte le restanti emozioni se la memoria non avesse trattenuto le immagini di tali cose. «Quando io cerco Te, che sei il mio Dio, cerco la felicità. Io Ti cercherò, affinché l'anima mia viva», perché l'anima ritrovi, nella memoria, la traccia di ciò che si è perduto, ovverossia la vita autentica, il «tempo, in cui tutti fummo felici»⁶⁵. Agostino preferisce non ricercare, almeno in tale sede,

⁶² AGOSTINO, *Le confessioni*, X 25, 36-27, 38, ed. Tescari, pp. 355-7. Il passo che ho posto in corsivo merita di essere citato nell'originale, pur essendo la traduzione di Tescari, al tempo stesso, fedele e assolutamente suggestiva: «Ubi ergo te inveni, ut discerem te? Neque enim eras in memoria mea, priusquam te discerem. Ubi ergo te inveni, ut discerem te, nisi in te supra me? Et nusquam locus, et recedimus et accedimus, et nusquam locus»: cfr. l'edizione con testo a fronte a cura di M. Bettetini, trad. it. di C. Carena, Torino 2000, p. 374.

⁶³ *Ibid.*, X 19, 28, ed. Tescari, p. 347.

⁶⁴ *Ibid.*, X 14, 21, p. 339: «Forse che la memoria non ha che fare con l'anima? Chi oserebbe affermarlo? Gli è che la memoria è, per così dire, il ventre dell'anima».

⁶⁵ *Ibid.*, X 20, 29, p. 347 (da qui anche la citazione seguente).

se ciascuno fu felice individualmente o «in quell'uomo che fu il primo a peccare, nel quale tutti siamo morti e dal quale tutti siamo nati nella miseria». La felicità smarrita riaffiora nella memoria degli uomini, che, infatti, la desiderano tutti, ma la confondono con la felicità parziale, riconoscendo però, seppur implicitamente, che la felicità corrisponde all'amore per la verità:

Chè col non voler essere ingannati mostrano di amare anche questa, e quando amano la felicità, che altro non è se non gioire della verità, amano senza dubbio anche la verità, né l'amerebbero, se nella loro memoria non ne conservassero una qualche conoscenza. Perché, dunque, non sono felici? Perché si occupano maggiormente di altre cose, che li rendono miseri più che non li faccia felici quel barlume di cui serbano un tenue ricordo. *Ancora*, infatti, troppo scarsa è la luce ch'è negli uomini. Camminino, camminino, che per avventura non li sorprenda la tenebra⁶⁶.

Per Agostino l'amore per la verità, avvertito con certezza da tutti gli uomini, deve ritornare, partendo da quel «così tenue ricordo», all'amore per la Verità, cioè per l'autentica felicità, un tempo esperita. Quell'unica felicità che rende viva e vera l'anima dell'uomo. Per converso, il mutamento che vi sarà nella forma dell'animo umano, prima «accecato e malato, anche brutto e sozzo», gli permetterà di riconoscere la verità, l'esistenza di quanto lo circonda, uscendo così fuori dalle tenebre dell'inesistenza. Camminare verso la Verità, verso l'Essere che informa di sé il mondo, equivale per l'uomo, portatore di un residuo di luce, a una sorta di esercizio di memoria, «*exercitatio animi*», poiché non si può trovare Dio nel creato, a meno di non ri-trovarlo prima nel «ventre dell'anima»:

Quanto spazio ho io percorso nella mia memoria, o Signore, per cercarti! Né Ti ho trovato fuori di essa. Chè nemmeno ho trovato nulla che Ti riguardasse, di cui non mi ricordassi dal tempo in cui T'ho conosciuto. Poiché dal tempo in cui T'ho conosciuto non mi sono dimenticato di Te. Dove ho trovato la verità, ivi ho trovato il mio Dio, la Verità stesso, di cui non mi sono dimenticato dal tempo in cui l'ho conosciuta. Perciò dal tempo in cui T'ho conosciuto Tu dimori nella mia memoria, ed è qui ch'io Ti trovo, quando mi ricordo di Te e gioisco di Te⁶⁷.

⁶⁶ *Ibid.*, X 23, 33, p. 353 (da qui anche le parole citate nel capoverso seguente).

⁶⁷ *Ibid.*, X 24, 35, p. 355.

È definito ora con chiarezza il nodo che Agostino non riesce a districare riguardo alla ricerca di Dio. Le tracce della Verità contenute nella memoria sono insufficienti, perché l'uomo possa avere Dio dentro di sé e goderne. Agostino asserisce che Dio non abitava la propria memoria, prima che egli lo trovasse sopra di sé. Il fatto che egli non potesse gioirne e che il creato non gli suggerisse il Creatore rappresenta, se si ripercorre per intero la digressione, una prova inconfutabile. Nonostante ciò, la contraddizione permane ed è evidente: in che modo è stato possibile cercare Dio e riconoscerlo, se non abitava già in noi? E ancora: che senso può avere il camminare verso la Verità, di cui si ha ricordo e che quindi si può scegliere di amare «senza ostacoli e impedimenti», se è poi smentita l'equivalenza Dio-Verità? Inoltre, se anche ora che abita in noi, non possiamo sapere dove egli dimori nella nostra memoria, dentro e fuori di essa al tempo stesso, dove l'abbiamo trovato e a che cosa corrisponde l'espressione «là non v'è spazio dovunque» («*et nusquam locus*»)?⁶⁸ La celeberrima conclusione di Agostino si pone su un piano diverso rispetto ai presupposti: «Tardi Ti ho amato, o Bellezza tanto antica e tanto nuova, tardi. [...] Tu hai chiamato e gridato e squarciato la mia sordità. Tu hai balenato e brillato e fugato la mia cecità»⁶⁹. La presenza di Dio nell'uomo si pone al di fuori della possibilità, per la ragione, di trarre delle conclusioni logiche, in linea con quanto è stato enunciato sulla memoria. La ragione abbandona il campo a un incontro mistico con Dio. D'altronde, *Le Confessioni* presentano diversi episodi in cui la visione mistica prevale sulla ragione e sulle sue raffinate argomentazioni.

⁶⁸ Cfr. l'assodata lettura, avallata dalla tradizione medievale e dagli interpreti moderni, di questo passaggio riassunta lucidamente, sulla base di un confronto capillare dei commenti e delle interpretazioni tedeschi, inglesi, ma soprattutto francesi e italiani più diffusi tra Ottocento e Novecento (tra di essi figura lo stesso Tescari, imprescindibile per la fortuna di Agostino nel primo e in larga parte anche per il secondo Novecento in Italia a livello popolare e divulgativo, il cui commento è, però, di scarso aiuto al lettore poiché propone perlopiù il confronto con altre opere dell'autore), dalle splendide annotazioni di M. Bettetini (*Note in AGOSTINO, Le confessioni*, ed. Bettetini, pp. 575-793, in part. p. 749, nota 71): «Dio è presente nella memoria, ma solo dal momento in cui è stato conosciuto e in modo da non essere contaminato dalla mutevolezza della mente. La domanda ritorna allora al "luogo" della conoscenza: quando, come si è data? *Ubi ergo te inveni, ut discerem te?* La risposta, in 10.27.38, è di ordine lirico e mistico».

⁶⁹ AGOSTINO, *Le confessioni*, X 27, 38, ed. Tescari, p. 357.

Caproni ha sempre provato una forte attrazione per tale aspetto ricorrente nel libro di Agostino. Vi è perfino un caso in cui ha voluto servirsene nei propri versi. Nell'*Ascensore*, poesia del *Passaggio di Enea*, si trova una velata e splendida traccia di tale fascinazione, messa in evidenza per primo da Gian Luigi Beccaria e, poi, da Filomena Giannotti⁷⁰. Si tratta di una rielaborazione della conversazione intima, raccontata nel nono libro delle *Confessioni*, tra Agostino e la madre Monica, ormai stanca del mondo, sulla vita dei beati, ad Ostia, in attesa della navigazione per l'Africa, poco prima della morte di Monica. Per un istante, figlio e madre riescono a giungere alla sospirata e inattesa condizione di superamento di sé e della vita terrena e a ritrovarsi in Dio. Scrive Agostino:

Ora accadde (l'avevi, credo, disposto Tu per le occulte tue vie), ch'essa ed io, soli, ci trovassimo appoggiati a una finestra prospettante sul giardino interno della nostra casa, nei pressi di Ostia Tiberina, dove, lungi dal frastuono, affaticati dal viaggio, ci rimettevamo, prima d'imbarcarci. E si discorreva, soli, tra noi, con grande nostra dolcezza: [...] *E con affetto più ardente sollevandoci verso ciò che è sempre il medesimo, trapassammo a poco a poco tutte le cose corporee e il cielo stesso, donde il sole e la luna e le stelle mandano la loro luce sulla terra. E ancora ascendemmo interiormente, pensando, esaltando e ammirando l'opere tue; e arrivammo ai nostri spiriti e li trascendemmo, per attingere la regione della fecondità inesauribile, dove Tu pasci Israele in eterno col pascolo della Verità, dove la vita è la Sapienza, per opera della quale sono tutte queste cose e quelle che furono e quelle che saranno, mentre Essa non è fatta, ma è tale quale sempre fu, e tale sempre sarà.* [...] Ora mentre parliamo e tendiamo con avido desiderio a quella [la vita dei santi], ecco, l'attingemmo per un istante; non più che un battito del cuore, e sospirammo. Indi, lasciatevi legate le primizie dello spirito, ridiscendemmo verso il rumore delle labbra, dove il verbo ha inizio e fine. [...] mentre discorrevamo di ciò e codesto, durante il discorso, ne diventava vile insieme con tutti i suoi diletti, essa disse: o figliuolo, quanto a me, non c'è più nulla che mi attragga in questa vita. Non so che cosa faccia più io qui e perché ci sia ancora, non avendo più nulla da sperare in questo mondo⁷¹.

⁷⁰ Cfr. G.L. BECCARIA, *Grande stile e poesia del Novecento* (1984) in ID., *Le forme della lontananza. Poesia del Novecento, fiaba, canto e romanzo*, Milano 2001, pp. 19-34, in part. pp. 24-5; cfr. anche GIANNOTTI, «Enea sono io, siamo tutti», pp. 15-6.

⁷¹ AGOSTINO, *Le confessioni*, IX 10, 23-26, ed. Tescari, pp. 301-3 (corsivi miei). Il passo dell'ascensione, riportato sempre nella traduzione letta da Caproni, è reso sem-

Di seguito, si riporta una strofa della poesia di Caproni:

Con lei mi metterò a guardare
 le candide luci sul mare.
 Staremo alla ringhiera
 di ferro – saremo soli
 e fidanzati, come
 mai in tanti anni siamo stati.
 E quando lei si farà a puntini,
 al brivido della ringhiera,
 la pelle lungo le braccia,
 allora con la sua diaccia
 spalla se n'andrà lontana:
 la voce lei si farà di cera
 nel buio che la assottiglia,
 dicendo: «Giorgio, oh mio Giorgio
 caro: tu hai famiglia»⁷².

«*Et adhuc ascendebarus interius*»: l'ascensione nelle profondità dell'intimo compiuta da Agostino e Monica, per trascenderlo, è tradotta da Caproni in un'ascensione fisica, quotidiana, che non mira a un incontro con Dio, all'immedesimazione con la vita dei beati mentre e poiché Dio stesso è in ascolto («s'indagava in presenza tua, che sei la

pre in una lingua precisa, attenta all'originale latina ma certo fascinosa, diretta per quanto risalga alla prima metà del Novecento. Si comprende, quindi, come questo passaggio possa aver attratto, complice anche la traduzione, l'attenzione del lettore Caproni. Di seguito si riporta la parte posta in corsivo, quindi il momento stesso dell'ascensione nella propria interiorità, nell'originale latino, anche per suggerire e rendere subito tangibile un confronto, e quindi una conferma su quanto appena affermato, tra originale e traduzione (AGOSTINO, *Le confessioni*, ed. Bettetini, p. 316): «*erigentes nos ardenti ore affectu in id ipsum perambulavimus gradatim cuncta corporalia et ispum caelum, unde sol et luna et stellae lucent super terram. Et adhuc ascendebarus interius cogitando et loquendo et mirando opera tua et venimus in mentes nostras et transcendimus eas, ut attingeremus regionem ubertatis indeficientis, ubi pascis Israhel in aeternum veritate pabulo, et ibi vita sapientia est, per quam fiunt omnia ista, et quae fuerunt et quae futura sunt, et ipsa non fit, sed sic est, ut fuit, et sic erit semper*».

⁷² G. CAPRONI, *L'ascensore*, vv. 25-39 in *Il passaggio di Enea*, in CAPRONI 1998, pp. 111-78, in part. pp. 168-70 (vv. cit. alle pp. 168-9).

Verità, quale fosse per essere la vita eterna dei santi)»⁷³. Tale ascensione *in minore* è, però, altrettanto impossibile da pensare secondo ragione, poiché è anch'esso un momento posto oltre la realtà contingente. Il «paradiso»-belvedere⁷⁴, cui si giunge per mezzo dell'ascensore di Genova-Castelletto, diviene protagonista, al pari della finestra della casa di Ostia, di un incontro fuori tempo tra Caproni e Anna Picchi. Tra la madre, ormai molto vicina alla morte⁷⁵, ma nella poesia tornata ragazza, e il figlio, che si trasforma, come per esorcizzare il dolore e il peso della vita adulta, in fidanzato della madre-ragazza.

Commenta Gian Luigi Beccaria: «Una grandiosità, allora, in cui l'evento anche apparentemente minimo del privato-quotidiano lascia scoprire un senso immanente alla vita come totalità, coincide anzi con la vita come totalità»⁷⁶. Si tratta di un'evasione, immaginata e quasi subito negata («Giorgio, oh mio Giorgio / caro: tu hai famiglia»), dalla vita com'è effettivamente, dalla vita braccata dalla Necessità che si presenta attraverso il dolore e l'ingiustizia della malattia, degli incontri retti da tempi precisi e ineludibili, della Seconda guerra mondiale⁷⁷ e delle tante guerre quotidiane contro il male. Qui è ancora, però, un male storico, legato all'esperienza, e non «allegorico»; quindi appare concepibile, almeno per un momento, la soluzione mistica, di ritorno a un'eternità, a un essere fuori dalla Storia, forse definibile, secondo la riflessione di Agostino sul tempo nel libro undicesimo, come la condizione di Dio e dell'anima in Dio: «Sì bene, Tu precedi ogni passato dall'eccesso della tua eternità sempre presente, [...] I tuoi anni nè vanno nè vengono. Codesti nostri, sì, invece, vanno e vengono, affinché possano venir tutti»⁷⁸.

Nel *Muro della terra* questa possibilità è non solo negata, ma addirittura rovesciata. È il caso, anch'esso accostato all'*Ascensore* da Gian

⁷³ AGOSTINO, *Le Confessioni*, IX 10, 23, ed. Tescari, p. 300.

⁷⁴ Cfr. G. CAPRONI, *L'ascensore*, vv. 5-8: «Quando mi sarò deciso / d'andarci, in paradiso / ci andrò con l'ascensore / di Castelletto [...]».

⁷⁵ Per le circostanze riguardanti la vita di Caproni al momento della composizione del testo e ulteriori informazioni sul testo e sui suoi riferimenti, oltre che per il testo critico, cfr. ZULIANI, *Apparato critico*, pp. 1284-93.

⁷⁶ BECCARIA, *Grande stile e poesia del Novecento*, p. 25.

⁷⁷ Cfr. la seconda parte della poesia, in particolar modo il finale (vv. 84-87): «Io ti vedrò restare / sola sopra la terra; // proprio come il giorno stesso / che ti lasciò per la guerra», in CAPRONI 1998, p. 170.

⁷⁸ AGOSTINO, *Le confessioni*, XI 13, 16, ed. Tescari, p. 415.

Luigi Beccaria⁷⁹, della poesia *Dopo la notizia*, di cui si riporta la parte finale:

[...] Il grigio
 del vento sull'asfalto. E il vuoto.
 Il vuoto di *quel* foglio nel vento
 analfabeta. Un vento
 lasco e svogliato – un soffio
 senz'anima, morto.
 Nient'altro. Nemmeno lo sconforto.
 Il vento e nient'altro. Un vento
 spopolato. *Quel* vento,
 là dove agostinianamente
 più non cade tempo⁸⁰.

Annota Zuliani, dopo aver esaminato le carte di Caproni: «A margine dei vv. 26-27 (“là dove agostinianamente / più non cade tempo”) è annotato “Confessioni 585”: è un rimando a un brano evidenziato a penna nell'edizione personale di Caproni»⁸¹. Nel passo, cui rimanda il poeta, nel tredicesimo libro delle *Confessioni*, si legge:

o uomo, sì, quello che dice la mia Scrittura son io che lo dico. Senonchè quella si esprime nel tempo, mentre nel mio Verbo non cade tempo [*verbo autem meo tempus non accidit*], perché coesiste meco, ugualmente, nell'eternità. Così le cose che voi vedete per mezzo del mio Spirito voi dite, son io che le dico. Ma mentre voi le vedete nel tempo, io non le vedo nel tempo, a quella maniera che mentre voi le dite nel tempo, io non le dico nel tempo⁸².

⁷⁹ Cfr. BECCARIA, *Grande stile e poesia del Novecento*, p. 25.

⁸⁰ G. CAPRONI, *Dopo la notizia*, vv. 17-27, in CAPRONI 1998, p. 348.

⁸¹ ZULIANI, *Apparato critico*, in CAPRONI 1998, p. 1559.

⁸² AGOSTINO, *Le confessioni*, XIII 29, 44, ed. Tescari, p. 552. Per il testo latino, cfr. AGOSTINO, *Le confessioni*, ed. Bettetini, p. 558. Si noti la diversità di traduzione e quindi la singolarità di quella di Tescari («mentre la mia parola non è soggetta al tempo», *ibid.*, p. 559): quella presa come esempio contrastivo, ossia la versione equilibrata e rispettosa dell'originale di Carena, rivista dalla Bettetini, cerca, com'è naturale, di sciogliere il latino, di spiegare il testo in un punto a ogni modo oscuro ma profondamente icastico (e questo va perduto in Carena-Bettetini), cercando di evitare quell'ambigua fedeltà iperletterale ripresa da Caproni, che rispecchia il 'grumo' del latino agostiniano.

Alla fine dell'opera, la voce di Dio e la voce di Agostino sembrano giustapporsi. Agostino afferma di riportare quanto Dio ha rivelato al suo «orecchio interiore», rivelandogli la distanza tra il concetto di tempo nelle Scritture, parola di Dio ma rivolta agli uomini, e il non-tempo, cui la parola di Dio è soggetta in Dio stesso⁸³. La risposta è che quanto è in Dio per via diretta non conosce alcun tempo, bensì è nell'eterno. Come accadde ad Agostino e Monica, a Giorgio e alla madre Anna durante quello spiraglio, raggiunto o immaginato, di comunione con la presenza simultanea dei tempi, quindi la loro negazione in Dio. In *Dopo la notizia* non è più possibile pensare il Tempo stesso. La traduzione di «verbo autem meo tempus accidit», letta da Caproni nella versione di Tescari, come sempre giocata dal traduttore sul piano di una seducente, e in questo caso straniante, – forse attenta al rendere la densità 'altra', cioè mistica e misterica del sintagma, immesso, del resto, in un discorso fatto pronunciare da Agostino a Dio stesso –, fedeltà letterale («nel mio Verbo non cade tempo»), è inserita in chiusura della poesia, preceduta dal rivelatore «agostinianamente», ma assume qui un'accezione opposta.

Si deve osservare che *Dopo la notizia* è un testo nato, così come *I coltelli*, da un avvenimento storico strettamente legato alla biografia di Caproni: la Seconda guerra mondiale e, in questo caso, l'annuncio dello scoppio del conflitto. Il poeta ha rivelato il referente: «Eravamo nel '39, ed arrivò la terribile notizia ch'era scoppiata la guerra, è questa la notizia»⁸⁴. Non solo è trascorso l'annuncio della guerra, ma, attraverso di esso («Il vuoto. / Il vuoto di *quel* foglio nel vento / analfabetà»), lo è anche la guerra come fatto storico e biografico. La «notizia» diviene occasione per riflettere sulla natura del Male, che, secondo la lezione di Agostino, è assenza, assoluta mancanza di realtà⁸⁵. Il Tempo non esiste, non vi è né un prima né un dopo, la Storia viene negata, ma non per

⁸³ *Ibid.*, ed. Tescari, pp. 551-2: «Or come mai Tu mi dici che nel tuo modo di vedere non entra il tempo, e la tua Scrittura invece mi dice che nei singoli giorni hai veduto che le cose da Te create erano buone, anzi ho potuto perfino contare quante volte l'hai veduto?».

⁸⁴ Cfr. ZULIANI, *Apparato critico*, in CAPRONI 1998, p. 1559.

⁸⁵ Cfr. AGOSTINO, *Le confessioni*, VII 13, 19, ed. Tescari, p. 217 (si tratta della conclusione della riflessione sul Male condotta nel libro settimo delle *Confessioni*): «Inoltre per Te il male non esiste affatto, nè soltanto per Te, ma nemmeno per l'universa tua creazione: poichè non esiste fuori di essa nulla che, irrompendo, possa turbare quell'ordine che Tu le fissasti».

affermare un'alterità metafisica. Parimenti, la non esistenza del Male non implica, come in Agostino, l'esistenza del solo Bene. Vento e vuoto si corrispondono e su questi due elementi si costruisce la poesia, che sembra negarsi a sua volta e ritrarsi fino a dichiarare il Nulla di tempo, di spazio, di realtà e di via di scampo: «Quel vento, / là dove agostinianamente / più non cade tempo».

Verso e dopo la fine: ancora il Male e la grazia

Un altro esplicito richiamo ad Agostino si ritrova in una poesia del *Conte di Kevenhüller*, il secondo dei *Tre improvvisi sul tema la mano e il volto*. Qui si riportano gli ultimi versi:

(Il vento
e il lamento...
Il lamento
del lamantino...
Il tormento
di Genet:
Di Agostino.)⁸⁶

Paolo Zublena si è interrogato su questo accostamento, almeno in apparenza, singolare, tra Genet e Agostino. Jean Genet, «commediante e martire» secondo la nota definizione di Sartre, grande scrittore francese tradotto da Caproni, anticonformista e ribelle per eccellenza, ha scritto pagine memorabili sul Male e la sofferenza, sul sanguinoso dramma dell'Assurdo che violenta e deturpa le vite degli uomini senza un perché. Scrive Zublena a proposito dell'opposizione-associazione in Caproni di Agostino e Genet:

Si prenda il secondo dei *Tre improvvisi sul tema la mano e il volto* [...] Quel che si nota è il trapianto di un materiale allotrio, estraneo al limite, dentro a una compagine invece capronissima. Il *vento*, metafora ossessiva in tutto Caproni – di probabile origine, anche, agostiniana, se è vero che nelle *Confessioni* «*fumus et ventus*» è immagine per definire la cultura classica, la gloria della lingua: e *ventus* lungo tutte le stesse *Confessioni* è metafora dell'inadeguatez-

⁸⁶ G. CAPRONI, *Tre improvvisi sul tema la mano e il volto*, II, vv. 12-15, in CAPRONI 1998, p. 629.

za della retorica e più in generale – rima con il *lamento*, che proviene senza dubbio dal *Miracolo della rosa* di Genet. Il grido dei detenuti è paragonato al lamento (Genet dice *chant*) quasi umano del lamantino (*lamantin*, o *lamentin*, secondo una grafia alternativa). Entrambi rimano con *tormento*: Caproni vuole insomma dimostrare l'insondabilità del problema del male accostando due rappresentazioni e due soluzioni diversissime e quasi opposte come quella di Agostino e Genet⁸⁷.

In che cosa consiste la «quasi opposizione» tra Genet e Agostino, evidenziata e riassorbita nella poesia dal gioco delle rime che si chiude in «tormento»? In altri termini, se il Male è al centro delle rispettive riflessioni, quindi rappresenta per entrambi un uguale tormento, in che cosa divergono le loro soluzioni? E soprattutto, quale delle due, per quanto parimenti ammirate, trova maggior riscontro nella meditazione di Caproni? Non si può negare che la traduzione, per intero e antologica, delle opere di Genet tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70, abbia influenzato il Caproni poeta, soprattutto per quanto riguarda la rappresentazione del fatto biografico, da cui la poesia può trarre ispirazione. Zublena sostiene, ad esempio, che Caproni si sia servito del racconto della uccisione di un uomo da parte di un suo amico, presente nel *Diario del ladro* di Genet, per dare forma a un'esperienza molto simile, cui ha assistito durante la Resistenza in Val Trebbia, quella che è all'origine della composizione dei *Coltelli*⁸⁸. Se, però, «la fiera del sangue di Genet» ha «risvegliato in Caproni l'urgenza di affrontare i temi della violenza e del male»⁸⁹, si deve sempre tenere presente il notevole divario tra i due. Vi è quasi un abisso tra un certo compiacimento per la violenza e per il dolore di Genet, che non prende in considerazione nessuna ricerca metafisica, e l'atteggiamento di Caproni, vero e proprio «asceta sconfitto», che la ragione, sul filo della lezione di Pascal, condanna a non compiere il tanto desiderato, e tentato nell'*Ascensore*, 'salto mistico' di Agostino⁹⁰.

⁸⁷ P. ZUBLENA, *Caproni, Genet e il male*, in ID., *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*, Milano 2013, pp. 121-42, in part. pp. 133-5.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 138-42.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁹⁰ Cfr. G. CAPRONI, *Pace*, in *Il Conte di Kevenhüller*, in CAPRONI 1998, p. 679: «L'Asceta sconfitto. / Il Mistico che non ce l'ha fatta / a sfondare il soffitto».

Il «lamento del lamantino», esplicito richiamo alle laceranti grida dei carcerati di Fontevault nel *Miracolo della rosa*, definisce, per Caproni, l'uso materico del male in Genet⁹¹; il Male di Agostino, invece, si presenta, seppur implicitamente, con un'immagine allegorica carissima a Caproni: il vento, «*quel vento*» già di *Dopo la notizia* e di tante altre sue poesie. Il vento in Agostino non assume mai, in realtà, una profonda valenza simbolica, per quanto talvolta possa avere una qualche forza allegorica⁹², oltre a essere citato in senso proprio, non senza rivestire fasciose e appena suggerite accezioni⁹³. Il vento del secondo *Improvviso* non è direttamente riferito ad Agostino, ma neppure il «lamento del lamantino», che pure sembra una citazione traslata per via diretta, con una piccola modifica, dalla traduzione di Caproni al presente testo poetico («del loro canto di lamantino», «il lamento del lamantino»), è così facilmente riferibile a Genet e alla sua visione del Male. O meglio, anche quest'immagine passa attraverso un processo di distanziamento metaforico rispetto al luogo da cui Caproni la trae.

Riassumendo, si tratta, in entrambi i casi, di due dettagli secondari che Caproni ha voluto identificare come rappresentativi dei due autori citati. Caproni affida così al vento il compito di figurare la complessa riflessione di Agostino sulla natura del Male, pensato come impossibilità d'esistenza rispetto al Bene. Osservando la struttura della poesia, è possibile affermare, inoltre, che la forma desertica, eterea, frammen-

⁹¹ Cfr. J. GENET, *Il miracolo della rosa* (1946) in ID., *4 romanzi. Nostra Signora dei fiori. Miracolo della rosa. Querelle di Brest. Pompe funebri e Diario del ladro*, trad. it. di G. Caproni, Milano 1975, p. 121: «Ecco che i detenuti vi modellano l'aria dei loro contorcimenti, dei loro gesti, dei loro appelli, delle loro grida o lamentazioni, del loro canto di lamantino, dei silenziosi movimenti delle loro bocche: essi la straziano e vi scolpiscono il dolore [*la pietra del ex-monastero*]».

⁹² Cfr. AGOSTINO, *Le confessioni*, I 17, 27, ed. Tescari, p. 31: «Ecco, non è stato tutto fumo e vento?». Si riferisce allo studio della retorica classica e alla vanità dei suoi successi nell'apprendimento di tali insegnamenti. Cfr. *ibid.*, VI 11, 20, p. 179: «Così andavo io dicendo, sospinto nel cuore dai venti, alternativamente, ora da una parte, ora dall'altra», e V 5, 9, p. 129: «Inoltre tale debolezza, quando il fedele si trovi nella culla della fede, viene sorretta da quella mamma ch'è la carità, fino a che l'uomo novo assurga *all'uomo perfetto*, e più non si trovi in balia di ogni soffio di dottrina».

⁹³ *Ibid.*, V 8, 15, p. 137: «Prese a soffiare il vento, gonfiò le nostre vele e ci tolse la vista della spiaggia». Si tratta della partenza di Agostino, all'insaputa della madre Monica, che è ingannata dal figlio, ma nonostante ciò, il viaggio si compie con tempo favorevole, poiché Dio sa il vero scopo della partenza di Agostino, ignoto a lui stesso.

tata, *ventosa* di questo testo rivela quanto l'autore delle *Confessioni* rimanga al centro dell'esperienza poetica, oltre che della meditazione filosofica, di Caproni. La 'funzione Agostino' o la 'forma Agostino', se così la possiamo definire, prevale rispetto a qualsiasi altra suggestione. Infatti, se si entra nel merito, per Jean Genet il male ha un corpo, grida, geme, si contorce e la scrittura deve rappresentare il male scolpito nella pagina, al pari dei «lamenti di lamantini» dei prigionieri, che «straziano» la pietra «e vi scolpiscono il dolore». Caproni rimane molto impressionato dalla forza narrativa di uno scrittore così eccezionale: da buon traduttore, secondo una sua celebre definizione⁹⁴, si è lasciato leggere, analizzare e scoprire dal testo tradotto, magari in origine molto distante dai suoi gusti di lettore.

Permane, però, un'estraneità sostanziale di Caproni rispetto allo stile e al modo che ha Genet di vivere «il tormento». Perché, dunque, inserire la sua concezione del dolore, per poi in realtà superarla repentinamente nel nome di Agostino, all'interno di *Tre improvvisi*? Si tratta, osservando bene, di un percorso 'dentro' il dolore e le sue forme: un cammino cui il poeta si obbliga, ammirato di fronte alla sintesi compiuta da Genet della sofferenza umana senza nome. Del resto, dietro a questa potentissima immagine non vi è che una massa anonima di prigionieri, di carcerati che urlano, nello scontare la loro pena, un dolore quotidiano e, però, atroce. In altri termini, è chiaro come per Caproni il dolore dei carcerati sia lo specchio fedele delle infinite ingiustizie della vita. Tali ingiustizie, astratte dai loro casi particolari, incrinano in modo irreversibile il suo giudizio sull'essere, o meglio, lo confermano. Quello che per Genet è un dolore folle che impone allo scrittore di raccontarlo, quasi di 'gridarlo', in Caproni diviene una sorta di stilizzato passaggio concettuale, un anello, forse nemmeno troppo necessario ma di grande forza dimostrativa, aggiunto alla propria riflessione. Il rimando a Genet è dunque testimonianza di una meditazione che, recuperando, mediante un'intensissima immagine altrui, l'effettiva e

⁹⁴ «Era così bello parlare». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, prefazione di L. Surdich, Genova 2004, pp. 144-5: «ho sempre seguito il principio che il poeta traduttore, anziché scegliere gli autori a lui, diciamo così, più congeniali, [...] gli convenga scegliere gli autori meno congeniali. Perché? Perché in questo modo lo costringono, lo obbligano ad esplorare zone della propria coscienza, della propria esperienza, [...] che altrimenti probabilmente sarebbero rimasti per sempre addormentati [sic]. Insomma, il poeta, in certo senso, sveglia il traduttore, il principe che sveglia la bella [...]».

accertata presenza del dolore e, in generale, del Male nella vita umana, anela per sé a una risposta metafisica. Da lì è partita e lì vuole tornare. Si tratta di un disegno disperatamente ambizioso, dall'essere nella pena a non essere mai stati, giacché la possibilità della sofferenza annienta, se trasposta in termini filosofici, la possibilità di essere ed essere stati, rovesciando un momento di assenza di Bene nell'assenza totale di essere. Ne fa, paradossalmente, la spia rivelatrice di un autoinganno da parte di 'forme' del Nulla. Esse sono gli uomini spersonificati in uno straniante 'lamantino' che li lega, per di più, all'indistinto animale e, riprendendo l'originale di Genet, all'inanimata pietra modellata dai loro gemiti, che si fa incarnazione di questa sofferenza nutrita da un'icastica, paradigmatica «morte della distinzione», per usare l'espressione coniata da Caproni in *Controcanto*.

La riflessione del poeta sul Male, dunque, si pone costantemente all'interno del confronto con Agostino, – nel cui nome, infatti, si chiude la poesia in questione –, così come aveva fatto a sua volta la concezione di Pascal, pur deformandosi e adattandosi alla meditazione di Caproni su un sé stesso che non sa trovare nel proprio intimo né speranza né grazia salvifica.

L'ultimo libro di Caproni esce dopo la morte del poeta, un anno dopo la morte di Caproni. A curare l'edizione di *Res amissa* è uno stretto amico e confidente, il filosofo Giorgio Agamben. La prefazione di Agamben a *Res amissa* chiama in causa Agostino:

Comunque il tema dell'amissibilità della Grazia s'incontra per la prima volta proprio in un autore caro a Caproni, Agostino, a proposito della disputa che lo oppone a Pelagio nel *De natura et gratia*. È nota la posizione di Pelagio, una delle figure più integre fra quante l'ortodossia dommatica ha respinto ai margini della tradizione cristiana: alla natura umana inerisce in maniera inseparabile (ed è a questo proposito che Agostino conia l'aggettivo *inamissibile*) la possibilità di non peccare (*impeccantia*), e non c'è bisogno, per questo, dell'intervento di una grazia ulteriore, perché la natura umana è essa stessa immediatamente opera della grazia divina. Col suo consueto acume, Agostino intuisce le conseguenze ultime di questa dottrina e retrocede impaurito di fronte ad esse: l'impossibilità di distinguere fra la natura umana e una grazia divenuta *inamissibile* e, pertanto, la rovina della nozione stessa di peccato. [...] La tesi di Caproni è una specie di pelagianesimo spinto all'estremo: la Grazia è un dono così profondamente infuso della natura umana, che le resta per sempre inconoscibile, è sempre già «*res amissa*», sempre già inappropriabile. *Inamissibile*, perché già sempre perduto, e perduto a forza di essere – come la vita, come, appunto, una

natura – troppo intimamente posseduto, troppo «gelosamente (irrecuperabilmente) riposto»⁹⁵.

Il problema della grazia nella poesia e nella ricerca filosofica di Caproni non è qualcosa di nuovo. Attingendo alle pagine delle *Confessioni* di Agostino e del *Pensieri* di Pascal, Caproni riesce a formulare fin da *Il muro della terra* una propria personale visione riguardo al rapporto dell'uomo con Dio. Ora in *Res amissa* si conferma, dichiarandosi in modo esplicito e quasi mitigando, in apparenza, gli affondi sarcastici sull'inesistenza di Dio⁹⁶, l'esigenza di comprendere come l'Io possa aprirsi a Dio, ammesso che Egli esista e voglia mostrarsi almeno a qualcuno⁹⁷. Sul costante e solito sfondo d'inesistenza del Tutto e del Nulla («Non c'è il Tutto. / Non c'è il Nulla. C'è / soltanto il non c'è»⁹⁸), emergono però sviluppi nuovi, che permettono di approfondire le conquiste o i «tormenti» concettuali del passato. In altri termini, si è trattato per Caproni di trovare altri percorsi nelle increspature di Agostino e Pascal, ormai 'scavate' da molto tempo.

Paolo Zublena ha sostenuto una strettissima relazione tra il Caproni di *Res amissa*, tra il suo «pelagianesimo spinto all'estremo» e l'opera filosofica di Giorgio Agamben, taciuta da Agamben stesso per motivi riconducibili a modestia e *self-understatement*⁹⁹. Caproni avrebbe

⁹⁵ AGAMBEN, *Disappropriata maniera*, pp. 9-10 (la citazione finale riprende i due versi che chiudono *Res amissa*, in CAPRONI 1998, pp. 777-9: «L'ho troppo gelosamente / (irrecuperabilmente) riposta»).

⁹⁶ Cfr. G. CAPRONI, *Dio di bontà infinita*, vv. 1-4, in *Res amissa*, in CAPRONI 1998, p. 835: «Dio di bontà infinita. / Noi preghiamo, per te. / Preghiamo perché ti sia lunga / e serena la vita [...]». Per il tema di Dio che deve esistere attraverso la preghiera, quasi fosse generato dal bisogno dell'uomo, cfr. ID., *Lamento (o boria) del preticello deriso*, vv. 136-41, in *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*, in CAPRONI 1998, pp. 254-8 (a p. 258): «prego (e in ciò consiste / – unica! – la mia conquista) / non, come accomoda dire / al mondo, perché Dio esiste: / ma, come uso soffrire / io, perché Dio esista».

⁹⁷ Cfr. ID., <Insero> in *Res amissa*, a cura di G. Agamben, p. 63: «Se Dio c'è o non c'è è questione secondaria. Il difficile è stabilire, ammessane l'esistenza, il suo rapporto con l'uomo».

⁹⁸ G. CAPRONI, *Non c'è il Tutto*, in CAPRONI 1998, p. 839.

⁹⁹ P. ZUBLENA, *L'oggetto perduto tra il silenzio della morte e fantasma della scrittura. Lettura di Res amissa* (2011) in ID., *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*, pp. 145-79 (alle pp. 159-62).

potuto, sempre secondo Zublena, leggere e discutere a fondo i testi dell'amico prima della pubblicazione, come nel caso di uno dei libri più fortunati di Agamben, *Stanze*. Il capitolo quarto della prima parte di questo libro, dal titolo *L'oggetto perduto*, avrebbe dentro di sé il seme della riflessione sul dono da sempre perduto e da sempre inconoscibile, poi al centro della poesia, da cui l'ultima raccolta di Caproni trae il titolo¹⁰⁰. Nel commentare *Lutto e malinconia* di Freud, Agamben definisce la perdita subita dal malinconico come uno smarrimento che non si può conoscere nella sua sostanza. È un qualcosa che si pensa o si crede di aver perduto, senza ben saperne il contenuto, ma di cui si percepisce l'assenza. Tale assenza è in realtà un'impossibilità di appropriazione dell'oggetto, che resta inconoscibile. Ciò è interpretato dal malinconico come perdita, così da poter giustificare la cosa inappropriabile, come possesso venuto meno¹⁰¹. La validità della proposta ermeneutica di Zublena determinerebbe, secondo lo stesso critico, un necessario ripensamento, nel senso di profondo restringimento, dell'influenza di Agostino nell'idea di «grazia amissibile». Caproni intende una grazia non solo smarribile, quindi legata alla caduta dell'uomo, ma perfino mai saputa, solo intuita come perdita di malinconico, e per questo causa di disperazione¹⁰². Di conseguenza, Zublena ritiene che non sia possibile addurre come fonte vera e propria del cuore tematico di *Res amissa* quei passaggi del libro decimo delle *Confessioni* sulla memoria¹⁰³, che si sono analizzati in precedenza. Il critico asserisce a riguardo: «Quando considera l'apparente oblio assoluto, Agostino ritiene in ultima analisi che sempre vi alberghi, al fondo, un oggetto solo appa-

¹⁰⁰ Va notato, ai vv. 1, 5 e 19 della poesia *Res amissa*, il ricorso al pronome anaforico «ne» che si riferisce a qualcosa che non si riesce neppure a nominare.

¹⁰¹ G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino 1977, parte I, *I fantasmi di Eros*; cap. IV, *L'oggetto perduto*, pp. 24-7 (alle pp. 25-6): «In questa prospettiva, la malinconia non sarebbe tanto la reazione regressiva alla perdita dell'oggetto d'amore, quanto la capacità fantasmatica di far apparire come perduto un oggetto inappropriabile».

¹⁰² Cfr. G. CAPRONI, *Il teologo pone*, in *Res amissa*, in CAPRONI 1998, p. 839: «Il teologo pone / una "grazia amissibile". / Ma quale altra amissione / più dura (più terribile) / di quella del dono rimasto / – per sempre – inconoscibile?».

¹⁰³ Cfr. AGOSTINO, *Le confessioni*, X 25, 36-26, 37, ed. Tescari, pp. 373-5. Zublena trae questo riferimento, come base per la riflessione sull'amissibilità, da A. MONTANI, *Su «Res Amissa»*, in *Per Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, Genova 1997, pp. 375-90, in part. pp. 381 e 386.

rentemente perduto e già sempre presente nella mente: Dio in *interiore homine*».

In realtà, a nostro giudizio, la riflessione di Agostino su tale punto è, come si è osservato, molto più complessa e contraddittoria di quanto crede Zublena. Prima di cercare un altro ordine di risposta, Agostino si ritrova in una sorta di vicolo cieco. L'uomo, vagamente memore della Verità, ha dimenticato però Dio: e se è vero che non si può ritrovare nelle cose del mondo, non era, lo ribadisce con forza e sicurezza Agostino, neppure dentro di lui prima che egli lo ritrovasse in quel ripetuto, enigmatico «et nusquam locus». È un'espressione che apre al misticismo, a quella grazia, che agisce nell'anima-memoria, e che percorre in sordina l'intero libro¹⁰⁴. Questa grazia è rifiutata ma senza alcun dubbio avvertita come problematica, come un labirintico e, per

¹⁰⁴ Cfr. la raffinata e lucida lettura, attenta a ogni snodo, cioè all'incrinarsi costante e sottile nelle *Confessioni* di situazioni di apparente equilibrio, offerta da M. Bettetini, *Introduzione* ad Agostino, ed. cit., pp. IX-XXXII, in part. pp. XXVI-XXX: «La memoria contiene allo stato latente immagini e concetti sommersi da abito parziale o quasi totale, di cui è impossibile un censimento. Tra questi, il ricordo di una felicità assoluta e piena, [...] Della pienezza si ha dunque un ricordo, alla cui origine non può certamente trovarsi un'esperienza sensoriale: tale ricordo è la presenza del divino nella mente dell'uomo, che c'è sempre ma va attualizzata per poterne avere consapevolezza e solo la volontà può intervenire sul processo di liberazione della presenza di Dio dalla latenza». Eppure, si sa, è troppo fragile questa volontà, quindi il rapporto tra uomo e dio, tra memoria e presenza del divino, non è affrontata fin dall'intreccio narrativo, dalla 'sceneggiatura' delle *Confessioni*, non riesce, anticipando oltretutto l'Agostino che deve combattere con difficoltà Pelagio che non crede che vi possa essere anche l'apporto della grazia nella salvezza, ma anche lo stesso Pascal, in questa breve e densissima storia 'caproniana' della letteratura teologica occidentale, personale, certo, ma coerente con le sfumature dei testi affrontati: «Ma se solo la libera volontà è responsabile della scelta per il male, non è detto che questa sia in grado di liberarsi definitivamente dal male stesso, e le opere degli ultimi anni, tese alla critica antipelagiana, insisteranno molto sul ruolo svolto della grazia nel salvare chi la volontà divina, inseparabile dalla sua scienza, ha da sempre saputo, e quindi deciso che dovrà essere salvo. Il crinale della predestinazione è pericolosamente attraversato da opere che intendono sottolineare la gratuità della salvezza, ma anche nelle *Confessioni* si trovano tracce della difficoltà a definire l'azione di una grazia espressione di un Dio onnipotente ma anche rispettoso della libertà individuale. [...] si deve comunque rilevare l'impossibilità per la mente di cogliere, ancora una volta, l'*intimum*. Ovvero la difficoltà a discernere il limite tra l'azione di una volontà che è detta dilaniata, stratonata, spezzata, ma comunque una

ragioni specularmente opposte a quelle di Agostino, 'cieco' (eppure, proprio per questo, fino a un certo momento ineludibile) orizzonte di ricerca dal lettore-poeta Caproni, e che ben si ritrova proprio in *Confessioni*, X 27, 38: «Mecum eras, et tecum non eram...», «Tu eri con me, ed io non ero con Te...».

Si può dunque ipotizzare che Caproni abbia deciso di declinare diversamente il mistero della grazia, il segreto di quella zona d'ombra o, se si preferisce, d'ineffabile, e quindi tenebrosa luce, che sovrasta le possibilità dell'indagine umana, che è, già anche per l'Agostino delle *Confessioni*, l'imprevedibile volontà divina. Egli, si sa, non può prenderne parte: è escluso da un Dio dimenticato, che non sa dove né come ritrovare, a tal punto da poter nutrire per assurdo la speranza di vederlo nascere nella preghiera. Caduta anche la possibilità di ipotizzare, al modo di Agostino e Pascal, un mediatore, Cristo, a Caproni rimane il Nulla. Per questo, se i passaggi delle *Confessioni* e dei *Pensieri* sono e rimangono, nella loro ambiguità difficilmente riassumibile in modo chiaro, lineare e a-problematico, il punto di partenza che implica una tormentata ricerca già esistente, bisogna, altresì, pensare che Caproni abbia a ogni modo tratto da Agamben uno spunto risolutivo.

Si tratta di uno spunto tutto in negativo, che chiude ogni speranza, pone fine a ogni ricerca. Non vi è nulla da ricordare, poiché la grazia, il Bene, Dio escono dall'aura del pur negato sospetto, da dove neppure la violenta negazione del *Muro della terra*, del *Franco cacciatore* e perfino del *Conte di Kevenhüller* era riuscita a stanarli¹⁰⁵. La caccia era lì ancora possibile, tra paradossi, mancanze di senso e dubbi. Ora la perdita si scopre non mancanza di grazia di fronte a un incomprensibile residuo di luce, bensì l'illusione di possesso, un tempo, per qualcosa che invece non vi è mai stato. L'oggetto perduto non è frutto della caduta causata dal peccato originale, ma è la causa scatenante. Di conseguenza, la difficoltà di affrontare «il non c'è», di considerare la morte come un salto, o meglio, come gettarsi «nel più buio e assoluto buio» al modo di uno svelamento della morte, – altro nome del Nulla –, che abbiamo lasciato dietro e in cui continueremo a non essere, determina l'invenzione della caduta e l'idea di un Dio che ci possa venire in aiuto («Mio Dio, anche se non esisti, / perché non ci assisti?») ¹⁰⁶. Si tratta di rassegnarsi al ven-

e tutt'uno con l'individuo, e quella di una grazia che nell'aiutare è difficile pensare che non trascini, coinvolga, travolga».

¹⁰⁵ BECCARIA, *Grande stile e poesia del Novecento*, pp. 33-4.

¹⁰⁶ G. CAPRONI, *Invocazione*, in *Res amissa*, in CAPRONI 1998, p. 916.

to, all'inesistente oblio che non si poggia più, come avveniva, seppur con notevoli difficoltà, in Agostino, sull'esistenza della memoria. La celebre «spina della nostalgia» di *Generalizzando* sembra da leggersi anch'essa in tale direzione, come se ne fosse un sigillo:

Tutti riceviamo un dono.
 Poi, non ricordiamo più
 né da chi né che sia.
 Soltanto, ne conserviamo
 – pungente e senza condono –
 la spina della nostalgia¹⁰⁷.

Res amissa è il libro incompiuto di un uomo che, da un lato, cerca di trovare nuove idee per costruire un altro libro, e che, da un altro, sa di aver ormai portato a termine la sua preparazione alla morte. Non si può dunque affermare che il dialogo con Agostino e Pascal s'interrompa: non fosse altro per le immagini e le contrapposizioni, tratte dai loro stili e ormai tipiche di Caproni, così ricorrenti anche in *Res amissa*¹⁰⁸. Questi due autori, così presenti nella produzione poetica degli ultimi anni, si sono intrecciati in modo indissolubile con gli apici di una poesia, che non ha voluto, se non all'estremo, finire di accomiarsi dalla speranza di un Dio negato. Quindi, dalla speranza di un'esistenza che è avvenuta solo per rifiutare anche la verità del suo principio e della sua fine, ma che è stata comunque profondamente sofferta attraverso l'illusione della memoria e nell'incomprensibile miracolo del dolore. Ogni uomo è ciclicamente travolto nella propria individualità dall'onda indistinta del Male, «senza condono», e quindi questo «dono» non è altro che l'invenzione collettiva, umana, frutto di un flusso continuo di vite in questo tutte uguali, dell'agostiniano «tempo in cui tutti fummo felici» («riceviamo», «ricordiamo», «ne conserviamo»).

Eppure se in fondo non vi è che una sola, collettiva «spina della nostalgia», la quale coincide, nell'orizzonte di questa personale e ultima-

¹⁰⁷ ID., *Generalizzando*, *ibid.*, p. 768.

¹⁰⁸ Si pensi anche all'immagine della poesia che chiude l'edizione curata da Agamben nel 1991 (p. 202), *Anch'io* (penultima nell'edizione critica curata da Luca Zuliani: CAPRONI 1998, p. 918), dove il poeta è «Un albero fulminato / dalla fuga di Dio»: lirica che sembra sospesa tra Pascal e forse l'Heidegger di *Perché i poeti?* (1946), probabilmente conosciuto per mediazione dello stesso Agamben.

tiva *ateologia* di Caproni¹⁰⁹, con una definitiva negazione di qualsiasi valore al vivere, è altresì vero, e incontestabile, che sono individuali e inalienabili i modi in cui ciascuno si figura di vivere, grazie alla realtà del dolore, che di fuori di ogni metafisica pur vi è e che pur si fa sentire in questo filosoficamente e poeticamente conquistato Nulla. I percorsi della sofferenza sono suoi e senza condono. Non c'è filosofia che possa rifiutarli in fondo, che possa annientare del tutto il proprio passato. Allo stesso modo del nome incancellabile, anche nello scendere nel gorgo indistinto, di chi abbiamo amato nella dignità del suo soffrire. Si tratta delle persone care che abbiamo visto sopportare, per esempio, in modo silenzioso e composto lo strazio della malattia o delle malattie, delle ingiustizie incomprensibili, segno, forse, del non essere il mondo esistente per alcuna ragione sufficiente ma solo per quella assenza di essere che è il Male, attraverso le quali passa spesso questo tanto metafisico morire e, sovente, prima ancora tutto il vivere.

Del suo, del loro ricordo deve farsi carico persino una raccolta poetica come *Res amissa*, volta alla celebrazione e all'ostentata constatazione solo dello sparire come causa prima dell'essere e della sua creazione («C'è / soltanto il non c'è»). Solo in quest'omaggio commosso e necessario (seppure inserito con apparente coerenza in una sistematica poetica del non essere, a conferma del messaggio complessivo) si può riconoscere una resistenza ultima e insopprimibile sottesa all'atto stesso di scrivere. Esso è, sì, preparazione al morire, rassegnazione al vuoto, ma anche esplorazione ostinata di un personale ed esclusivo mondo affettivo e dei suoi dolorosi destini, non importa se illusori o meno. Non sempre si riesce a negarli o a trascenderli in una massa senza nome, in unico e fin troppo funzionale, di passaggio, «lamento del lamantino» come quello di *Tre improvvisi*, e sono, quindi, rivelatori di un 'qualcosa' davvero perduto, di una singolarissima, malcelata nostalgia. Ai suoi

¹⁰⁹ Ha insistito acutamente su questo termine Giorgio Agamben, nella sua fondamentale introduzione all'edizione postuma di *Res amissa* da lui stesso curata (*Disappropriata maniera*, pp. 7-26): «La formula "teologia negativa" (contro il cui abuso il poeta stesso si schermisce) non è [...] qui né utile né adeguata: piuttosto si dovrà notare come in Caproni giunga al suo esito estremo – al suo collasso – la tradizione dell'ateologia poetica (Caproni dice anche "patoteologia") della modernità. Di questa tradizione (ammesso che di una tradizione possa parlarsi), la poesia di Caproni rappresenta qualcosa come la stazione di Astápovo: punto d'arresto casuale, ma veramente senza ritorno, di un viaggio diretto da nessuna parte, comunque in fuga oltre ogni figura familiare dell'umano e del divino» (p. 11).

protagonisti si è costretti a dare nome, a fermare il momento prima dell'indistinzione: per loro si può dire, almeno un'ultima volta, che, – seppur prova tangibile di una sorte comune, di un «anche tu» –, per sé stessi sono stati, per sé stessi hanno sofferto, per sé stessi, quindi per la loro irriducibile nascita e fine li abbiamo amati e, infine, nella poesia troviamo il luogo per commemorarli:

...e anche a te, Marcella,
 addio, amata mia sorella
 sempre così lontana
 e sempre così vicina... Una stella
 nera è stata la tua guida...¹¹⁰.

JACOPO PARODI

¹¹⁰ G. CAPRONI, *Tombeau per Marcella*, in *Res amissa*, in CAPRONI 1998, p. 829.

Indice dei nomi*

- Accrocca, Elio Filippo, 55n
- Agamben, Giorgio, 11, 73 e n, 126 e n, 124, 127 e n, 133 e n, 140, 150 e n, 151 e n, 160, 168n, 195-7, 199, 200n, 201n
- Agosti, Stefano, 101n, 143n
- Agostino, Aurelio, d'Ipbona, santo, 30, 49 e n, 58, 65n, 73-97, 163-7, 173, 175, 182-200
- Albano, Lucilla, 83n
- Albert, Bruce, 69n
- Alighieri, Dante, 19, 94, 103, 123, 127-8, 130-3, 136-7, 139 143-5, 148-50, 153-4, 156-7, 159, 160n, 161 e n, 162
- Allemann, Beda, 23n
- Allen, Thomas William, 68n
- Anceschi, Luciano, 91n
- Animosi, Cristiano, 24n
- Antonelli, Roberto, 123n, 147n
- Apollinaire, Guillaume, 43 e n, 89 e n, 110n, 113-21
- Aranda Quiroga, Edgar, 62n
- Aragon, Louis, 100 (= Meyzargues, Georges)
- Archiloco, 69n
- Arens, William E., 62n
- Ariès, Philippe, 59 e n, 60n, 69n
- Aristotele, 52n
- Artoni, Gian Carlo, 90
- Astengo, Domenico, 156
- Aveto, Andrea, 54n
- Bacigalupi, Marcella, 67n
- Bacigalupo, Massimo, 137 e n, 138n, 141
- Baldini, Michela, 51n, 88n
- Bandini, Fernando, 143n
- Baragli, Giada, 55n, 114n
- Barsotti, Susanna, 10-1
- Bassani, Giorgio, 86
- Baudelaire, Charles, 20, 22 e n, 23, 26, 27n, 30 e n, 32n, 145, 147 e n, 148 e n, 149 e n, 150 e n
- Baudrillard, Jean, 59n, 60n
- Bazlen, Roberto, 55n
- Beccaria, Gian Luigi, 49n, 54n, 66n, 74n, 85n, 186 e n, 188 e n, 189 e n, 199n
- Beckett, Samuel, 103n
- Bellingeri, Luca, 83n
- Benjamin, Walter, 149
- Benelli, Maria Vittoria, 10
- Benzoni, Pietro, 51n
- Berengario da Carpi, 61n
- Bernart de Ventadorn, 26
- Bertolucci, Attilio, 55n, 83-97, 100, 114n, 138
- Bertolucci, Bernardo, 94
- Bertolucci, Giuseppe, 91, 92n
- Betocchi, Carlo, 49n, 85-6, 103, 114 e n, 174
- Bettetini, Maria, 183n, 185n, 187n, 189n, 198n
- Bettini, Maurizio, 50n, 74n, 94 e n, 104n, 163

* Non si segnala il nome di Giorgio Caproni

- Bevilacqua, Alberto, 90
 Bevilacqua, Giuseppe, 26n
 Bigiaretti, Libero, 83, 85, 94n
 Bigongiari, Piero, 74 e n, 75 e n
 Blanchot, Maurice, 73-4, 111
 Bo, Carlo, 88n, 99n
 Bologna, Corrado, 14, 15n, 61n, 73n, 99n,
 113n, 118n, 144n, 147n, 161
 Bolzoni, Lina, 61n
 Bricco, Elisa 118n, 120n
 Browning, Robert, 109
 Brunschvicg, Léon, 174n
 Bücher, Rolf, 23n
- Campana, Dino, 115 e n
 Capasso, Aldo, 84n
 Caproni, Attilio Mauro, 8-10, 49n, 56n,
 83n, 86, 113n, 123, 161, 168n
 Caproni, Marcella, 202
 Caproni, Rina, *vedi* Rettagliata, Rosa
 Caproni, Silvana, 8-10, 49n, 83n, 123,
 127, 129, 161
 Carbone, Andrea Libero, 52n
 Carboni, Guido, 138n
 Carcereri, Luciano, 147n
 Cardarelli, Vincenzo, 115
 Carena, Carlo, 183n, 189n
 Catullo, Gaio Valerio, 85
 Cavalleri, Cesare, 180n, 181n
 Cazalis, Henri, 26n
 Celan, Paul, 23 e n, 26 e n
 Céline, Louis-Ferdinand, 88 e n, 103n
 Cendrars, Blaise, 88 e n
 Char, René, 19, 79, 94, 95n, 100, 101 e n,
 110n
 Chierici, Maurizio, 86n
 Citati, Pietro, 95 e n
 Clarac, Pierre, 31n
 Clastres, Pierre, 62n
 Coletti, Vittorio, 13n, 15n, 67n, 116n
 Coligny-Châtillon, Louise contessa di
 (detta «Lou» da Apollinaire), 43
- Colombi Guidotti, Mario, 85 e n
 Colussi, Davide, 67n, 93n, 175n
 Comba, Enrico, 62n
 Conard, Louis, 30n
 Conti, Giancarlo, 90
 Contini, Gianfranco, 137 e n
 Cortellessa, Andrea, 126n
 Costa, Giampiero, 54n
 Crépet, Jacques, 30n
 Crimi, Giuseppe, 144n
 Cusatelli, Giorgio, 90
- D'Annunzio, Gabriele, 45
 Dal Bianco, Stefano, 41n, 143n
 Darwin, Charles, 164
 Debussy, Claude, 117
 Degórski, Bazyli, 65n
 Dei, Adele, 11, 44n, 46n, 49n, 51n, 67n,
 70n, 79n, 82 e n, 88n, 108n, 135n
 del Colle, Gherardo, 55n
 De Laude, Silvia, 90n, 137n
 De Laurentiis, Alessandro, 133n
 De Martino, Ernesto, 69n, 70n
 Desideri Fabio, 83n
 Devoto, Giorgio, 41n, 95n, 109n, 116n,
 197n
 Di Napoli Giuseppe, 16n
 Diodati, Giovanni, 57n
 Dolfi, Anna, 74n, 115n, 135n, 156n, 164n
 Donne, John, 115 e n
 Donzelli, Elisa, 14n, 35n, 36n, 73n, 74 e
 n, 75 e n, 79n, 93n, 95n, 99n, 101 e n,
 111, 113n
 Dzieduszycki, Michele, 84n
- Eliot, Thomas Stearns, 116
 Éluard, Paul, 100
 Enzensberger, Hans Magnus 90 e n
 Erba, Luciano, 91n, 100n
 Esposito, Edoardo, 66n
 Eyzaguirre Morales, Milton, 62n

- Fabiani, Enzo, 164n, 173n
 Fabiani, Lorenzo, 123, 127, 138n, 143 e n, 161n
 Farassino, Alberto, 92n
 Favati, Chiara, 139
 Ferraro, Alessandro, 43n, 56n, 161n
 Ferré André, 31n
 Ficara, Giorgio, 49n
 Fo, Alessandro, 50n, 74n, 94n, 104n, 163n
 Fornaciari, Raffaello, 127
 Fortini, Franco, 99-100, 114
 Fortunato, Valentina, 123n
 Fossati, Piero, 67n
 Frabotta, Biancamaria, 36n, 80n
 Franzoni, Olga, 35, 37, 39, 51, 93 e n
 Frénaud, André 99-103, 105 e n, 106n, 107-11
 Freud, Sigmund, 197
 Frigo, Alberto, 178n
 Fuchs, Werner, 59n, 60n
 Fusini, Nadia, 138n
- Gadda, Carlo Emilio, 86
 Garavini, Fausta, 64n
 Garboli, Cesare, 95 e n
 García Lorca, Federico, 89 e n, 115
 Garzanti, Livio, 87-8
 Gatenby, Greg, 131
 Gatto, Alfonso, 54, 116n
 Gavazzeni, Franco 24n
 Genet, Jean, 103n, 191-5
 Genette, Gérard, 154
 Gesù Cristo, 64, 177-8, 180-1, 199
 Giannotti, Filomena, 50n, 74n, 94n, 104 e n, 163 e n, 186n
 Gide, André, 85, 86n
 Gilson, Étienne, 79n
 Giovanardi Evelina (detta «Ninetta» dal marito Attilio Bertolucci), 86, 92, 94
 Giovannetti, Paolo, 118n
- Giulio Camillo, 61n
 Giusti, Simone, 118n
 Goethe, Johann Wolfgang von, 91
 Gorier, Geoffrey, 59 e n, 69
 Grata, Giulia, 108n, 113n
 Greco, Lorenzo, 84n, 94n
 Grieco, Giuseppe, 163, 164n, 167n, 171n, 173n
 Guanda, Ugo, 90
 Guaraldo, Enrico, 43n, 114n
- Horn, Christoph, 77, 78n
- Insana, Jolanda, 36n, 95n
 Italia, Paola, 24n
- Jabès, Edmond, 25 e n
 Jannini, Pasquale Aniel, 113n
 Jean-Aubry, Georges, 25n
 Juri, Amelia, 121n
- Kafka, Franz, 20
 Kesselring, Albert, 94
 Kierkegaard, Søren, 78, 165
 Kopenawa, Davi, 69n
- Laforgue, Jules 109, 115 e n
 Lagazzi, Paolo, 85n
 Landi, Marcello, 55
 Lang, John Dunmore, 62, 63 e n
 La Tour, Georges de, 79
 Lautréamont, Isidore Lucien Ducasse, conte di, 20
 Lavezzi, Gianfranca, 118n
 Leonelli, Giuseppe, 16n
 Leopardi, Giacomo, 20 e n, 24n, 25 n, 26 e n, 75, 142, 148
 Lévinas, Emmanuel, 127
 Lévi-Strauss, Claude, 60 e n, 61n, 64n, 69 e n
 Lindenberg, Judith, 114n

- Lombardi, Maria Maddalena, 24n
 Lombardi Satriani, Luigi Maria, 58n, 61n, 70n
 Longhi, Roberto, 83, 88
 Lucchesini, Federica, 24n
 Luzi, Mario, 30 e n, 90, 114n, 116n
- Machado, Antonio, 115 e n
 Maggi, Marco, 131n, 149n
 Magro, Fabio, 36 e n
 Mallarmé, Stéphane, 20, 24 e n, 26 e n, 30 e n
 Malraux, André, 100
 Manca, Eugenio, 156 e n, 158
 Manghetti, Gloria, 83n
 Marabini, Claudio, 164n
 Marchesani, Pietro, 141 e n, 142 e n
 Marcozzi, Luca, 144n
 Masini, Roberta, 83n
 Mattei, Enrico, 88
 Maupassant, Guy de, 88 e n
 Mauron, Charles, 56 e n
 Mecatti, Stefano, 126n, 127n
 Medici, Giuseppe, 89
 Meligrana, Mariano, 58n, 61n, 70n
 Mengaldo, Pier Vincenzo, 11, 37n, 68n, 101n, 118n, 141 e n, 160n, 167n
 Meyzargues, Georges (pseudonimo), *vedi* Aragon, Louis
 Migliaccio, Tiziana, 118n
 Migliorini, Bruno, 58 e n
 Mila, Massimo, 117n
 Miliucci, Fabrizio, 54n, 55n, 157n
 Mimnermo, 68n
 Minore, Renato, 85n
 Mohrmann, Christine, 65n
 Momigliano, Arnaldo, 8
 Mondor, Henri, 25n, 26n
 Monica (madre di Agostino d'Ipbona), 186-7, 190, 193n
 Montaigne, Michel de, 64 e n
 Montale, Eugenio, 67, 84n, 86-7, 90, 92, 99n, 115 e n
 Montani, Alessandro, 197n
 Montefoschi, Paola, 75n
 Monti, Vincenzo, 45
 Moriconi, Bruno, 65n
 Morse, Samuel French, 137n
 Mosena, Roberto, 71n
 Movia Giancarlo, 52n
 Musa, Gilda, 116n
- Naldini, Nico, 90n, 137n
 Nicolao, Federico, 74n
 Nicolini Fausto, 27n
- Orelli, Giorgio, 100n
 Ossola, Carlo, 59n
- Pacella, Giuseppe, 20n
 Palli Baroni, Gabriella, 85n
 Pampaloni, Geno, 74
 Panicali, Anna, 127n
 Paolo di Tarso, santo, 103, 178n
 Pansa, Francesco, 159n
 Parodi, Jacopo, 11, 133n
 Parronchi, Alessandro, 89-90, 99 n, 100n
 Pascal, Blaise, 59, 75, 92, 163, 165, 173-81, 192, 195-6, 198n, 199-200
 Pascoli, Giovanni, 61n
 Pasi, Mario, 113
 Pasolini, Pier Paolo, 85-6, 88 e n, 90 e n, 100, 136, 137n
 Pelagio, 73
 Penna, Sandro, 86
 Peplow, Clare, 83n
 Pestarino, Rossano, 24n
 Peterle, Patricia, 54n
 Petroni, Guglielmo, 55n, 165
 Picchi, Anna («Annina», madre di Giorgio Caproni), 11, 13-7, 32, 43, 91, 144, 145, 188, 190

- Picchi, Mario, 56n
 Pichois, Claude, 22n, 150
 Pictet, Adolphe, 58n
 Pietromarchi, Luca, 145, 147n
 Poe, Edgar Allan, 21
 Poggioli, Renato, 138 e n
 Pomianowski, Jerzy, 142 e n
 Pontani, Filippo Maria, 69n
 Pound, Ezra, 91n
 Prete, Antonio, 16n, 25n, 150n
 Prévert, Jacques, 89 e n
 Proust, Marcel, 30, 31n, 90, 91n
 Punzi, Arianna, 147n
- Raboni, Giovanni, 106n, 109n, 114 e n,
 116n
 Ravel, Maurice, 117
 Reale, Ugo, 99n
 Rebora, Clemente, 115 e n
 Reichert, Stefan, 23n
 Rettagliata, Rosa (= Caproni, Rina), 21,
 82, 92-3
 Reverdy, Pierre, 89
 Richter, Mario, 118n
 Rimbaud, Arthur, 19, 22
 Risi, Nelo, 99n, 100n
 Rosini, Sara, 24n
 Rota, Melissa, 74n, 115n, 156n, 164n
- Santero, Daniele, 44n, 49n, 82 e n
 Sartre, Jean-Paul, 191
 Saussure, Ferdinand de, 58n
 Sbarbaro, Camillo, 54n, 115 e n
 Scarpa, Raffaella, 35n, 36 e n, 54n, 75n, 85
 e n, 121n, 157n
 Schönberg, Arnold, 117
 Schubert, Franz, 91
 Seghers, Pierre, 100
 Segre, Cesare, 48n, 90n, 137n
 Sereni, Vittorio, 83-4, 87-9, 91 e n, 95n,
 100, 114, 120, 167n, 170n, 172, 173n
- Serini, Paolo, 163, 174n, 181n
 Siti, Walter, 90n, 137n
 Solmi, Sergio, 64 n, 91n, 100n, 113 e n
 Spaziani, Maria Luisa, 100n
 Spignoli, Teresa, 74n
 Stevens, Wallace, 137-40, 141n, 144 e n,
 147
 Stravinskij, Igor, 117
 Surdich, Luigi, 41n, 51n, 76n, 77 e n, 84n,
 95 e n, 115n, 141n, 165n, 171e n, 172n,
 194n
 Sydow, Eckart von, 55n
 Szyborska, Wisława, 15n, 141-2
- Tassi, Roberto, 88, 93n
 Teodori, Irene, 174 e n
 Tescari, Onorato, 49n, 74, 76n, 77 e n,
 79n, 80 e n, 82n, 165 e n, 182, 183n,
 185n, 186n, 188n, 189n, 190 e n, 193n,
 197n
 Testa, Enrico, 54n, 101n, 109n, 114 e n,
 141 e n, 172n, 175n
 Thevet, André, 64 e n
 Thomas, Dylan, 89 e n
- Ungaretti, Giuseppe, 59 e n, 68n, 74 e n,
 75n, 89-90, 100n, 115 e n
- Valeri, Diego, 75, 100n
 Valéry, Paul, 21, 113 e n, 115-6
 Vallecchi, Attilio, 87
 Vangelo, Alessandra, 43n
 Van den Berg, Hans, 62n
 Van Loyen, Ulrich, 64n
 Verdi, Giuseppe, 96n
 Verdiani, Carlo, 142 e n
 Verdino, Stefano, 30n, 41n, 95n, 109n,
 116n, 141 e n, 197n
 Ventadorn, Bernart de *vedi* Bernart de
 Ventadorn
 Verne, Jules, 164

Vicari, Giambattista, 99n
 Vico, Giambattista, 27 e n
 Villalta, Gian Mario, 143n
 Virgilio Marone, Publio, 85, 94, 144,
 163n
 Vitali, Carlo, 65n
 Vittorini, Elio, 100n
 Volhard, Ewald, 62n, 63n

 Wachtel, Nathan, 61 e n, 62n
 Warburg, Aby, 131
 Weigel, Sigrid, 149n

 Zampa, Giorgio, 99n
 Zanzotto, Andrea, 100, 143 e n
 Zoico, Silvia, 118n
 Zublena, Paolo, 35n, 67n, 93n, 175n, 191,
 192 e n, 196 e n, 197 e n, 198
 Zuliani, Luca, 9, 11, 13, 14n, 25n, 45, 49n,
 50n, 51n, 87, 93n, 101n, 102n, 103n,
 108n, 133-4, 139n, 145n, 160, 166n,
 169n, 170n, 174n, 188n, 189 e n, 190n,
 200n

Personaggi letterari

Adamo, 177
 Anchise, 94
 Ascanio, 94
 Barbariccia, 132
 Ciampòlo di Navarra, 132
 Ebreo Errante, 106
 Enea, 49, 50 e n, 94, 103-5
 Euridice, 104
 Giano, 141
 Graffiacane, 132
 Nemrod 151
 Orfeo, 103, 105
 Proserpina, 103
 Re Magi, 105, 109-10
 Rubicante, 132
 Sisifo, 105

Annina, la mamma-fidanzata, capelli azzurri come il mare e puntini rosso-corallo alle orecchie e al collo, con gli occhi chiusi abbozza un sorriso casto, misterioso, nel tenero acquerello che Susanna Barsotti realizzò per una giornata di studio dedicata a Giorgio Caproni, il 22 gennaio 2020, trentennale della morte.

Nella Sala Azzurra della Scuola Normale Superiore, in Piazza dei Cavalieri, molti giovani si riunirono quel giorno, seduti accanto a specialisti di fama, per recitare e commentare il 'loro' Caproni, poeta amato e necessario, su cui ognuno aveva una novità da offrire.

«Tutti riceviamo un dono», canta Caproni in una poesia fra le sue più alte. Questo volume dona al lettore i testi preziosi di quella giornata, colmi di cultura e di emozioni tradotte in parola.

Corrado Bologna ha insegnato Filologia romanza in varie Università italiane e straniere, e ha concluso la sua carriera accademica come Professore Ordinario di Letterature romanze medioevali e moderne presso la Scuola Normale Superiore, a Pisa.