



# ARTE E PARTE



57

Dedichiamo questo numero a un grande poeta, *Giorgio Caproni*, oggetto di nuova attenzione e di nuovi studi, riproponendone alcune poesie e un vecchio articolo – che prendiamo dalla monumentale raccolta delle “Prose critiche” dell’editore Aragno, qui recensite da *Marco Pacioni* – e affidando a *Matteo Marchesini* un ampio esame della sua opera.





58

ARTE E PARTE

## [CAPRONI, IN POESIA E IN PROSA]

### Sei poesie

di Giorgio Caproni

#### Interludio

E intanto ho conosciuto l'Erebo  
– l'inverno in una latteria. Ho conosciuto la mia  
Prosèrpina, che nella scialba  
veste lavava all'alba  
i nebbiosi bicchieri.

Ho conosciuto neri  
tavoli – anime in fretta  
posare la bicicletta  
allo stipite, e entrare  
a perdersi fra i vapori.  
E ho conosciuto rossori  
indicibili – mani  
di gelo sulla segatura  
rancida, e senza figura  
nel fumo la ragazza  
che aspetta con la sua tazza  
vuota la mia paura.

(1950, da *Stanze della funicolare, in Il passaggio d'Enea, 1943-1955*)



59

ARTE E PARTE

### **Palingenesi**

Resteremo in pochi,  
Raccatteremo le pietre  
e ricominceremo.

A voi,  
portare ora a finimento  
distruzione e abominio.

Saremo nuovi.  
Non saremo noi.  
Saremo altri, e punto  
per punto riedificheremo  
il guasto che ora imputiamo a voi.

(1976, da *Traumerei*, in *Il franco cacciatore*, 1973-1982)

### **Pensatina dell'antimetafisicante**

“Un’idea mi frulla,  
scema come una rosa.  
Dopo di noi non c’è nulla.  
Nemmeno il nulla,  
che già sarebbe qualcosa.”

(s.d., da *Altre cadenze*, in *Il conte di Kevenhuller*, 1986)

### **Mentore**

Devi perseverare,  
usare buona pazienza.  
Ricordalo, se vuoi arrivare  
al punto di partenza.

(1975, da *Entremets*, in *Il franco cacciatore*, cit.)

### **Alla patria**

Laida e meschina Italietta.  
Aspetta quello che ti aspetta.  
Laida e furbastra Italietta.

(da *Anarchiche o Fuori tema*, in *Res amissa*, 1991)

NUMERO 157  
LUGLIO 2013  
LO STRANIERO



60

ARTE E PARTE

**Versicoli quasi ecologici**  
Non uccidete il mare,  
la libellula, il vento.  
Non soffocate il lamento  
(il canto!) del lamantino.  
Il galagone, il pino:  
anche di questo è fatto  
l'uomo. E chi per profitto vile  
fulmina un pesce, un fiume,  
non fatelo cavaliere  
del lavoro. L'amore  
finisce dove finisce l'erba  
e l'acqua muore. Dove  
sparendo la foresta  
e l'aria verde, chi resta  
sospira nel sempre più vasto  
paese guasto: "Come  
potrebbe tornare a esser bella,  
scomparso l'uomo, la terra"

(da *Anarchiche o Fuori tema*, in *Res amissa*, cit.)

## La precisione dei vocaboli ossia la Babele

di Giorgio Caproni

*Ho fatto a pezzi cuore e mente  
per cadere in servitù di parole?*

(Ungaretti)

Il giorno in cui gli uomini fossero muti, penso che allora forse sapremmo quella verità che cercano i metafisici. Resteremmo anzi in quella verità – in ciascuna di quelle verità, le quali ogni volta che un filosofo tenta di definirle con le sue parole logiche, diventano altre verità, addirittura un altrove in cui l'uomo da sé solo si scaccia abbandonando il suo possibile stato edenico. Si capisce che io qui non parlo delle parole nel linguaggio poetico, nel canto, dove i vocaboli restando oggetti liberi, senza il secondo fine (o pretesa) di definire la verità, sono essi stessi verità indefinita appunto come le cose fisiche, cioè mistero.

Nel canto ho già tentato di dire cos'è una parola: addirittura il quadrato d'una verità. Voglio qui dire unicamente dei vocaboli nel cosiddetto linguaggio logico – quello in cui ogni parola pretendendo di essere non una cosa ma la definizione di una cosa, diventa la più folle delle nostre umane follie, qual è appunto la pretesa di definire (di limitare nel significato esatto di

LO STRANIERO  
NUMERO 157  
LUGLIO 2013



61

ARTE E PARTE

un vocabolo) un infinito (quell'infinito o mistero ch'è una cosa in sé, non ancora diminuita dal tentativo d'esser rinchiusa nella gabbia d'una definizione, ossia d'un nome qual è inteso nel linguaggio logico).

Quelle parole: che Regno! E se ormai fossimo sudditi di esse? Abbiamo creato un universo di nomi (di nomi che sono oggetti) e ora vedete la babele che nasce dalla precisione o esattezza dei vocaboli quando si vuol dare a essi, anziché un peso di realtà come nella poesia, un valore di conoscenza. I vocaboli che non vivono isolati – lo sapete come vivono i vocaboli una volta messi al mondo, ciascuno di essi vive in quanto esistono gli altri, esige le sue relazioni d'odio e d'amore, ci trascina insomma nel giuoco d'una realtà o meglio società autonoma, dove nulla o ben poco può la nostra volontà, in quanto soltanto da quelle leggi il vocabolo trae, con una ubbidienza contro cui nulla possiamo, la sua condizione di vita. E che vita, che possente e sopraffacente vita quella dei vocaboli! Hanno finito con l'imporci la loro realtà fino al punto di soffocare, forse irreparabilmente, la nostra libertà. Fino al punto di far cadere "in servitù di parole" tutti noi, perfino i ribelli, i quali come noi non avendo che vocaboli da opporre ai vocaboli, altro non fanno che movimentare quella stessa realtà di parole, aumentandone la vitalità e quindi il dominio su noi proprio mentre ne tentano la distruzione o almeno la diminuzione.

Davvero io penso che il peccato di Adamo sia stato non tanto quello di voler anche lui possedere il verbum quale potenza creatrice d'una realtà, bensì quello di voler possedere il verbum quale mezzo di conoscenza: proprio come cominciò a usarlo Adamo (il frutto proibito) per istigazione del diavolo scacciandosi in tal modo da sé solo dall'Eden, dimenticando cioè con somma imprudenza (ma si capisce che l'esperienza mancava ad Adamo, e quindi anche la memoria, non restandogli che l'esperimento in luogo dell'esperienza) che la parola crea una realtà e che voler usare la parola per conoscere la cosa è come voler usare una cosa per conoscerne un'altra. Nel qual senso soprattutto come non comprendere il castigo della confusione delle lingue? Sta di fatto che Adamo, dando un valore conoscitivo al verbum, cioè inventando il linguaggio logico, si creò nelle parole i campi del suo esilio e della sua servitù – si perdette nella foresta delle parole (nella selva oscura) senza possibilità, forse, di risalire il diletto colle. Certo fu una ben ingenua pretesa il voler attribuire alla parola quella che, dai più, è ritenuta la sua eminente facoltà: dico la sua supposta attitudine al conoscere. La parola la possiede di certo questa suprema attitudine: senonché quale altra realtà o verità potrebbe mai essa conoscere o far conoscere all'infuori della sua realtà o verità? Essa che è, perdonatemi se lo ripeto ancora, una realtà, una verità, addirittura un quadrato della verità.

"Ho popolato di nomi il silenzio". Oh Prometeo. Oh Adamo. Ti sei dannato dunque volendo nominare l'universo – ignorando o dimenticando che ogni nome comporta un fiat. E ora ecco la confusione fra le due realtà che non collimeranno mai; fra quella di dio e quella posta (forse senza che tu lo sapessi, ma l'ignoranza non basta al perdono) dai nomi da te pronunciati con un fine non d'amore (di procreazione) ma di malizia, cioè di conoscenza. Tu che tanto più infittisci e fai oscura la foresta (ecco che ti sei autocondannato) quanto più nomi per diradarla – tu che non sai o non vuoi più sapere che nominare è un altro modo di esse-

NUMERO 157  
LUGLIO 2013  
LO STRANIERO



62

ARTE E PARTE

re e che se l'uomo non si contenta dell'essere, ma esige il conoscere, dalla verità (in cui è), per entrare in un altro ordine, in un'altra verità con la quale pretende di conoscer la prima. E allora benediciamo i poeti che ci riconciliano col linguaggio: loro che veramente dicono la verità, in quanto usano il linguaggio non come mezzo di conoscenza ma come essenza: cioè a dire come verità in atto. Loro che, coi loro nomi, creano o più modestamente pongono altri alberi, sassi, uomini, fatti, sentimenti, illuminazioni, senza alcun secondo fine, bensì soltanto per estendere la verità, cioè per rendere ancor più ampia e vera e misteriosa la verità, al contrario dei filosofi che la definiscono e quindi la limitano, la finiscono, l'uccidono. I poeti che appunto per questo non sono, nel più basso senso, esseri intellettivi: i poeti che non generano confusione di lingue perché sono i soli a usare il linguaggio per quanto è, non per quanto (non) può conoscere. Essi che danno infine il diritto della parola all'uomo, il quale davvero sarebbe meglio fosse muto se l'unico suo linguaggio fosse quello dei filosofi, cioè un vero e proprio esilio fuori della verità per rincorrere la verità. Talché se un "evviva" è in noi, sia per i poeti che non pretendono di conoscere le cose ma di destare con maggiore potenza le cose (siano pure altre cose) nella loro più risentita verità e, quindi, libertà.

(da "La fiera letteraria", 10 luglio 1947, ora in *Prose critiche*, volume I, 1934-1957, Aragno 2012)

## L'eclittismo di Giorgio Caproni

di Matteo Marchesini

1. Nei decenni centrali del Novecento, Giorgio Caproni è stato spesso considerato uno squisito minore. Un robusto consenso intorno alla centralità della sua figura si è formato piuttosto tardi, lungo gli anni sessanta e settanta. La sua opera, è vero, aveva già ricevuto importanti riconoscimenti da lettori come Bo, Pasolini, De Robertis, Macrì, Betocchi, e in seguito da Pampaloni e Citati. Tuttavia, fino ad allora Caproni sembrava trascurato anche da critici che in apparenza avrebbero dovuto sentirsi vicini alla sua idea di poesia. Si pensi all'assenza del suo nome dalle lezioni sulla lirica italiana del Novecento di Debenedetti (morto prima di poter vedere l'estrema stagione del poeta); o al fatto che Raboni, che in seguito avrebbe dato contributi notevoli alla bibliografia caproniana, non lo inserì in *Poesia degli anni sessanta* (uscito nel 1976). Ancora nel 1978, Mengaldo doveva constatare che il poeta ligure era con Penna l'unico autore di quella statura a cui non fosse stata ancora dedicata una monografia. Viceversa, a fine secolo, quando le monografie sono cominciate a uscire, Caproni è diventato quasi un'icona, e gli è toccata una monumentalizzazione spesso eccessiva – monumentalizzazione certo non dovuta soltanto ai pur sorprendenti ultimi libri, ma anche a un cambiamento di clima culturale che spiega in parte la ricezione di quei libri. Credo che oggi un discorso su Caproni debba guardarsi da entrambe le immagini; ma soprattutto dalla seconda, che tende a ingigantirlo, a soffocarlo con chiose poco attente al dato leopardianamente materiale dei testi, e a proiettare su tutta la sua opera il ritratto fin troppo coerente di un descrittore scabro, limpido ed essenziale dei drammi del Novecento, o magari addirittura il ritratto di un intellettuale dalla singolare, complessa e stratificata Weltanschauung.



2. Chi non si accontenta di un'immagine di comodo, deve prima di tutto tenere presente un fatto, notato precocemente da Citati, ricordato da Surdich all'inizio della sua monografia, e ribadito a suo modo da Mengaldo: non esiste un Caproni solo, esistono molti Caproni. L'affermazione può suonare ovvia, e poco utile a distinguere il poeta dagli innumerevoli autori a cui può applicarsi. Ma qui ha un senso particolarmente pregnante, e non si riferisce solo al naturale evolversi di una personalità letteraria.

Senza dubbio in Caproni, come in tutti i veri scrittori, si trovano sigle e contenuti che tornano nelle diverse stagioni. Si possono citare, ad esempio, certi grandi temi: il viaggio, la città, l'amore stilnovisticamente sfiorato o in absentia, il cupio dissolvi (nei luoghi, nei tempi, nelle vicende dei genitori e dei figli). Ma soprattutto spicca la cocciuta permanenza di alcuni oggetti di uso quotidiano, che anche quando assumono una funzione densamente emblematica, e quando, come nelle poesie tarde, emergono su un paesaggio ridotto al minimo, mantengono una indimenticabile concretezza (Manacorda li ha paragonati a quelli di Morandi). Quasi inscindibili da questi oggetti sono poi certi gesti, certe piccole scene di vita, certe costanti fisiologiche, atmosferiche e geografiche. Nel ricordo dei lettori di Caproni, tutti questi elementi restano impressi come se fossero le figure di un unico libro, riproposte pagina dopo pagina sotto differenti prospettive. Proviamo a elencarli alla rinfusa: biciclette, latterie, bicchieri tremanti in rima con pensieri, portoni, e funivie, ferrovie, tram allegorici, rifiuti di mercato e di mare, lupanari, plumbei giornali, cani simili a messi infernali, ragazzini in sfrenata corsa o rissa, femmine da mito Novecento, ragazze-proserpine e palpitanti fanciulle (fanciulle che sono il simbolo più pregnante della "vita/viva" che Caproni oppone al buio, alla morte, alla Storia), e da un certo punto in poi cacciatori e prede; e ancora petti commossi che hanno il respiro del mare, rossori, afori, fiati, aromi, venti, vampe, vapori, nebbie, albe purgatoriali, e infine la topografia di Livorno e di Genova (opposte a Roma, ridotta con fulminante epigramma a "enfasi e orina"). Ma malgrado questa fedeltà agli "oggetti", e malgrado altre costanti di tipo linguistico, ciò che più caratterizza Caproni, ciò che lo distingue da molti dei più importanti poeti del Novecento, è il fatto che quasi a ogni libro, o meglio a ogni blocco di raccolte, cambia sistema formale, cioè apriori stilistico e cornice tematica. Nello stesso tempo, è vero, attutisce i mutamenti di rotta con un costante lavoro sui confini delle raccolte, in modo che anticipazioni stilistiche o tematiche del futuro e residui del passato si sovrappongano ai bordi, mettendo chi legge di seguito l'opera caproniana davanti a sottili effetti di dissolvenza. Ma più di questi effetti contano gli stacchi operati quasi a freddo.

3. Semplificando un po', potremmo dire che Caproni passa per una fase sensuale, per una fase elegiaca, e per una fase metafisica. Dagli esordi all'inizio degli anni quaranta, la sua poesia lascia un'esile traccia impressionista. Poi, la materia delle prime raccolte inizia a coagularsi intorno a strutture retoriche più solide, e si apre la fase costruttiva delle forme "semi-chiuse". Qui la traccia degli esordi s'inturgidisce e si oscura. Nasce l'enfasi interiettivo-interrogativo-esclamativa dei sonetti, con la loro colata unica, volontaristica, insieme espressionistico-informale e concettosa. Sono composizioni tenute insieme dalla vibrazione incalzante e dilatata di un'oratoria che gira volutamente a vuoto – blocchi cementati da una con-



citazione artificiale, da un respiro affannosamente stiracchiato o forse, meglio, da una faticosa apnea. Sospeso alle volute improbabili degli endecasillabi, il lettore attraversa a tentoni una sostanza verbale sfuggente, le cui cellule proliferanti si allontanano sempre più, con la loro cocciuta cavillosità e il loro ron ron fonosimbolico, da un'intelligibile traccia di senso globale; finché il sigillo dell'ultimo verso – che a volte sembra quasi mimare un crollo fisico – appare come una liberazione. Questi blocchi, con le loro intonazioni patetiche, le loro ripetizioni e variazioni, vengono poi rilavorati nel cantiere delle stanze; e la lezione architettonica delle stanze è infine messa a frutto, abbandonata la zavorra oratoria, nell'arioso romanzo familiare di Annina.

Ma intanto, in questa fase centrale ed elegiaca, vanno formandosi ed essenzializzandosi le spiegate allegorie che portano all'ultima produzione degli anni settanta e ottanta, dove si riducono poi alla misura degli epigrammi metafisici. Questa varietà formale e prospettica non è un fatto secondario, ma il sintomo di quello che è il principale pregio e limite di Caproni: l'ecclettismo. La sua poesia sembra nascere da una suggestione tecnica che va di volta in volta alla ricerca dei suoi contenuti, e che esplorando tutto il suo possibile campo di utilizzo si fa subito maniera. Parlando degli esordi caproniani, Giuseppe Leonelli ha osservato che "in questo formarsi e disfarsi continuo di figure di suono quasi completamente svincolato da un'autentica necessità dei contenuti, s'avverte un virtuosismo asmatrico, qualcosa come un tic sonoro o una smania compulsiva". Da parte sua, sempre riferendosi alla prima stagione, Mengaldo ha notato "come sia l'accordo fonico a creare, quasi per gemmazione, il gioco delle immagini e dei significati". Le osservazioni, coi dovuti distinguo, possono estendersi a tutta l'opera del poeta. Anche le allusioni al "pascalismo", o addirittura a una vena "tassesca" di Caproni, si inseriscono in questa prospettiva, che evidenzia la preponderanza fonica e musicale rispetto all'universo dei significati. Costante è in Caproni la tendenza a far scaturire un nucleo di senso dai cortocircuiti armonici. E chi volesse vedere in questa tendenza il segno di un originario rapporto con la letteratura, agli indizi più probanti offerti dalla poesia potrebbe aggiungere un indizio più laterale riguardante le traduzioni. Al Caproni "paroliere" ecclettico, "poeta in disponibilità" davanti alle forme e doppiamente disponibile davanti ai significati, viene infatti spontaneo associare il Caproni traduttore, pronto a utilizzare la propria abilità artigianale nel "rifacimento" di scrittori diversissimi da lui e tra loro, senza bisogni di empatia o identificazione. E lo stesso ecclettismo si registra nella sua attività di critico.

4. Ciò che colpisce in Caproni, insomma, è la variabilità. E sotto questa variabilità, ciò che rimane costante è l'apriorismo del dato tecnico, formale.

Spesso ci troviamo di fronte a un recupero di forme che evocano la secolare tradizione italiana, recupero che si può ben chiamare postmoderno. Questa postmodernità distingue il poeta dai maggiori coetanei, che in modo diverso estenuano il loro apprendistato moderno. Attilio Bertolucci, nato anche lui impressionista, lavora per rimanere uguale a se stesso con omeopatica accortezza. Vittorio Sereni, la cui tarda stagione presuppone una situazione esistenziale associabile a quella dell'ultimo Caproni, dal punto di vista formale continua però a tentare nuovi compromessi tra il *côté* lirico e il *côté* prosastico che si dividono la sua poesia fin dalle origini. La



Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.



lirica di Mario Luzi si rarefa e si destruttura, ma mantenendo la consueta, nobilitante distanza retorica davanti alla realtà. Invece Caproni, che pure conserva più o meno la stessa lingua, per la varietà delle sue soluzioni strutturali, prospettiche e verrebbe da dire “di genere”, somiglia a certi autori nati più tardi, negli anni venti: a quegli autori che, avendo ormai la tradizione moderna alle spalle, hanno risposto con un continuo cambiamento formale a un continuo susseguirsi di traumi storici e culturali, e sono passati da un tardo apprendistato nella società iperletteraria di fine anni trenta alle problematiche prove realiste del dopoguerra, e poi agli esperimenti decostruttivi degli anni sessanta. Si pensi a come è suggestivo associare al primo delizioso e incantato Caproni il primo Calvino, o confrontare tanto i loro due faticosi, ingorgati e incompiuti tentativi “realistici” degli anni quaranta-cinquanta, quanto le letterature geometriche della loro maturità: letterature fatte entrambe di allegorie e di composizioni modulari, di idee appena travestite da personaggi e di stilizzazioni borgesiane.

5. Se in Caproni le forme cambiano, una certa costanza è rilevabile invece nei procedimenti tecnici minuti. Proviamo a elencarne alcuni.

C'è l'allitterazione, che arriva spesso fino al bisticcio.

Ci sono le rime insistite e a volte laboriosamente andate a cercare.

E ci sono poi – spesso messi in tensione con gli iberbati – i continui enjambement: quello tra aggettivo e sostantivo sembra quasi un tic. Si tratta di inarcature che comunicano un senso di soave frana, e che agli inizi sembrano nascere come supporto a una più assorta delibazione delle singole parole.

Infine, ci sono le parentesi: che con l'apparenza di tenero, patetico indugio, servono anche a capitalizzare tutte le associazioni foniche, a perdere il meno possibile del succo che si può spremere da un suono.

Tutti questi procedimenti prendono spesso un sopravvento abnorme, non funzionale rispetto al senso. Più in generale, sia le figure retoriche, che la torsione della sintassi e le griglie metriche, tendono ad apparire nella loro nuda evidenza. I testi mostrano senza pudore le loro cuciture tecniche e armoniche, dando luogo alle forme “a vista” di cui dice Mengaldo, esibite come fossero “gesti”. Si sente insomma la continua tensione dell'artificio che mostra i suoi ingranaggi, la sua ossatura: siamo di fronte a una poesia retta da un esoscheletro.

6. Nelle sue sperimentazioni, Caproni sfrutta sempre a fondo gli effetti che una trovata stilistica, una struttura, un sistema formale possono offrirgli: in questo senso non è affatto un poeta “magro” ed essenziale come di solito lo si dipinge, ma è anzi un poeta guidato da una inesausta euforia tecnica, che lo porta a inseguire tutte le variazioni possibili di un procedimento, talvolta fino a usarlo. In lui i piccoli trucchi retorici a vista, così come le cornici più generali, e come il continuo restauro strutturale delle raccolte, sembrano spesso stratagemmi con cui si compensa un'assenza di nucleo – almeno di un nucleo che sia insieme stilistico ed esistenziale, che raffiguri un'integra vicenda umana e attraverso questa vicenda abbozzi una visione del mondo. Questo nucleo è toccato e oggettivato forse soltanto nel *Seme del piangere*, nella cronistoria tanto più mitica quanto più precisa in cui si muove la sagoma di Annina.



67

ARTE E PARTE

La vicenda poetica della madre, l'apparizione stilnovistica di questa figurina insieme volitiva e trepida, in cui raggiunge l'espressione più struggente la vitalità ventilata e marina delle ragazze caproniane, dà una trama, un volto e un contesto al fragile canzoniere sotteso alle prime raccolte, e insieme raccoglie i frutti del lungo sforzo compiuto durante gli anni cinquanta per mitizzare (e onirizzare) il quotidiano. Soprattutto, nel *Seme* lo stile interrogativo-esclamativo, che prima suonava spesso estrinseco e capzioso, ed era lasciato lì a galleggiare un po' a mezz'aria in una tonalità di semiparodia non ben controllata, diventa funzionale al particolare pathos e al pudore dell'elegia. Tuttavia, a differenza di quel che viene detto di solito, non siamo davanti a una poesia di onestà sabiana. Al di là delle apparenze di superficie, non è sabiana ma piuttosto antisabiana – e anche antipenniana – quella forma che anziché aderire ai singoli contenuti, anziché proporsi come un mezzo per lasciare via via emergere e per portare alla massima trasparenza le "cose" da dire, funge da apriori stilizzante, uniformante, e dunque in una certa misura omologa, schiaccia queste cose dopo averle fatte affiorare. Al massimo, potremmo dire che l'invenzione del *Seme* sta nella contaminazione di sigle sabiane e crepuscolari. Calcando teatralmente sugli stessi toni, le "rime elementari" (e l'adorabile, dondolante canzonetta di novenari, settenari e ottonari) si presentano ancora come un esibito artificio oratorio: "scherzano" con la sentimentalità della poesia, la accrescono in superficie ma al tempo stesso la esorcizzano. Sono, insomma, un mezzo per legittimarla preventivamente e una volta per tutte, per garantirsi una sorta di infallibilità d'esecuzione, per commuovere abilmente senza rischiare fino in fondo lo strazio e magari un'autentica spietatezza.

7. L'apriorismo tecnico, e il continuo cambiamento di sistema formale, lasciano il lettore di Caproni un po' ammirato e un po' perplesso. A volte si ha davvero l'impressione che questo eclettismo faccia di lui uno squisito minore (ma i minori non saranno poi i veri grandi, come ci suggerisce?). Allora si pensa a questo poeta come a un autore pascolianamente destinato a comporre una lirica giocata su pochi colori e poche note – una lirica che sopporta solo brevi allusioni alla psicologia e alle visioni del mondo – e tuttavia pascolianamente tentato dal desiderio di "edificare". Così, Caproni gonfia e arrangia per una più ricca strumentazione i fragili temi degli esordi, con un'orchestrazione virtuosistica per cui torna buono il consueto parallelo con Gatto; finché nella stagione tarda, abbandonando l'eccessiva pesantezza di questa fase costruttiva, trova un modo per tenere insieme il bisogno di creare impalcature tematiche e strutture ampie di senso con la vocazione alla brevità e con la labilità ideologica.

Ma avviciniamoci a questo percorso, e proviamo a riassumerlo, arricchendo un po' i contorni della nostra ipotesi. All'inizio, il Caproni impressionista e pascoliano, refrattario a densi contenuti e ideologie, si presenta nella sua volubile misura myricaica. È, potremmo dire, un Pascoli venuto dopo Ungaretti (e Quasimodo), nutrito dalla freschezza stupefatta di Carlo Betocchi e dall'icasticità linguistica di Gatto. *Come un'allegoria* e *Ballo a Fontanigorda*, con la loro aria marina e le loro piane erbose avvolte in una sanguigna e malinconica vitalità di sagra, sono tutte centrate su percezioni insieme fuggevoli e acute, su odori acri in cui si mischiano salsedine e rugiada, fiati e sudori, e su sapori aspri e rinfrescanti come quelli di un frutto deliziosamente acerbo. Tra il corpo umano e il paesaggio si verifica qui un continuo



scambio analogico. Un unico respiro trafelato e lieve, un unico umore fisico permea l'uomo e la terra, la loro inscindibile superficie: abbiamo così "la gota/del prato", "la terra, con la sua faccia/madida di sudore", "il fiato/del giorno", "lo sguardo del mare" che si specchia negli occhi umani, e l'ambiente marino che diventa immagine del corpo della donna, della sua "carnagione". Fin da questi versi emerge il gusto aforistico: solo che qui Caproni è ancora un "aforista delle sensazioni", anziché, come nella maturità, dei processi mentali. Altro carattere evidente – che suggerisce un confronto con Penna – è l'insistenza sui momenti in cui giorno e notte nascono l'uno dall'altra disegnando nuovi contorni nel paesaggio: da un lato le albe dove gli uccelli appaiono come "i primi/pensieri del mondo", dall'altro la sera che muta gli stessi uccelli in stelle, che sfuma nel vento e nella schiuma del mare gli ultimi fiati dei bimbi in corsa e le "risa di donne". Il giovane Caproni registra i fenomeni nell'istante in cui si dissolvono: cerca di cogliere il fantasma o l'impronta che lasciano sospesi nell'aria i rumori, le vampe di luce, le "voci" e le "calde/folate", i ragazzi e le fanciulle appena sfiorati. Così accade in parte anche in *Finzioni*; ma qui il poeta tende a una maggiore costruzione melodica, che fa da ponte per i sonetti finali. Tra *Finzioni* e *Cronistoria* si sviluppa la turgida retorica interrogativo-esclamativa. In più, nel secondo libro emerge una nuova tendenza ermetica: un fitto, a volte oltranzistico ordito analogico e sinestetico, che lascerà poi le sue tracce fin dentro ai poemetti del *Passaggio d'Enea*.

Coi suoi già gravi panneggi, *Cronistoria* è un libro spartiacque, a due facce, in cui la ravvicinata registrazione sensoriale degli esordi si proietta su cupi sfondi intellettualistici. Caproni assume qui una sostenutezza da "poeta del Novecento", e trasforma i dettagli delle raccolte precedenti in oscuri emblemi esistenziali. Catalizzatore di questi emblemi è un "tu" su cui incombe un'atmosfera buia, presaga, soprannaturale: un "tu" qua e là quasi montaliano, o anche luziano, che lascia sul paesaggio messaggi lampeggianti e poi subito svaniti nella "chiusa grafia" della morte. Richiamando le osservazioni di Macrì, Leonelli osserva che in questa stagione la prevalenza dei rossi ricorda l'Ungaretti allora egemone, e anche i pittori della scuola romana. Sono rossi di sangue, di terre, di roghi alimentati da una "bruciata allegria" ormai quasi dissolta, su cui si va estendendo una tenebra di color perso (da notare l'importanza che il verbo "bruciare", e il valore insieme vitale, ambiguo e sinistro della fiamma o del rogo hanno nel giovane Caproni e nei suoi coetanei, in Luzi o nel coevo Sereni del *Diario bolognese*).

8. *Cronistoria* è un libro "tombale", di pietra e di marmo. La pesantezza della Storia invade la poesia di Caproni insieme a quella della Forma. Negli anni quaranta, come si accennava, s'impone il sonetto, che ha una parte essenziale anche nel *Passaggio d'Enea*. Forse oggi, che abbiamo presenti gli ipersonetti marinisti di Andrea Zanzotto, gli iposonetti intimistici di Raboni, e i sonetti teatral-citazionisti di Patrizia Valduga, quelli al tempo stesso intellettualistici e melodrammatici di Caproni possono trovare un pubblico più attento e più complice. Tuttavia a me pare che questa forma non giovi al poeta. I sonetti caproniani sono spesso rovinati da un'enfasi pericolosamente sospesa tra serietà e parodia, da un pathos che somiglia a un partito preso e che sembra dover compensare il fiato troppo corto o l'indefinitezza di un contenuto non abbastanza elaborato. Le interrogazioni proliferano cap-



69

ARTE E PARTE

ziose, si estenuano per chiudere in un unico ma estrinseco involucro una serie d'immagini e di grumi analogici che tendono a creare intoppi, a minacciare la coerenza, a vivere una vita autonoma e monadica. Nei casi migliori l'artificio ha un effetto ipnotico e auratico, e l'interrogazione, trascinando con sé e rimescolando gli oggetti già citati in precedenza, ne amplia la risonanza nel momento stesso in cui ne disperde i significati. Così è ad esempio in *Notte*: "... Dove il fiume/sciacqua e sullo sterrato che non sa/né di mare né d'erba alza il sentore/vuoto dell'acqua, perché in un tremore/lumescente di vetri la città/nelle tenebre un soffio sperde, e muore/tra i lenti accordi quel gelido tram?". I sonetti, insomma, sono difettosi, ma a volte anche suggestivi nel loro straniamento percettivo. I dettagli di vita quotidiana - oggetti, luoghi, esseri viventi - annegano con violenza in una catena di termini astratti, e tra gli uni e gli altri manca uno sguardo "ad altezza d'uomo". Gli uomini sono evocati di solito per particolari spigolosi o sfuggenti: un umiliato incedere e una silhouette oscura, spalle e nocche, fianchi e ossa, voci e petti, chiome e bocche, mani e iridi, sangue, polsi, tremiti di denti.

9. Anche per questo secondo tempo della poesia caproniana, il tempo dei sonetti e delle stanze, potremmo di nuovo, sempre in senso molto metaforico, evocare Pascoli. Perché è appunto pascoliana la contraddizione tra percezione immediata, vertiginosamente minuta, e costruzione volontaristica, eccessivamente ampia e caricata. Il fatto è che l'endecasillabo è un verso troppo lungo per Caproni. Non a caso, nei tentativi poematici, gli snelli interludi ed epiloghi sono molto più convincenti delle pur dignitose stanze che incorniciano. Col loro monotono dondolio onirico e ovattato, col loro impasto incolore per troppe velature sovrapposte, le stanze appaiono quasi inamidate da una puntigliosa precisione terminologica, una precisione inseguita con voluttà - *horribile dictu* - quasi dannunziana. Si sente, di nuovo, la fatica con cui questa poesia di esile costituzione si sforza di saturare spazi troppo larghi per il suo respiro naturale. Il vero verso di Caproni sta nell'area del settenario, dell'ottonario e del novenario. In questo senso, per continuare con la nostra metafora, i suoi veri "poemetti" sono le canzonette del *Seme*, che mettono splendidamente a frutto i risultati degli interludi e degli epiloghi delle stanze. Qui Caproni riesce a uscire dalla sua misura myricaeanza senza gonfiare e drogare l'ispirazione: non deve più riempire una griglia troppo larga, e può liberamente avvolgere il suo romanzo sull'ombra di Annina a una duttile impalcatura filiforme.

10. Il *Seme del piangere* segna quasi l'ultima tappa del Caproni "naturalista", sensitivo, e continuamente sfiorato dalla vitalità femminile; l'ultima tappa, insomma, del poeta aderente alle impressioni, alle pieghe dei luoghi e dei corpi. A metà anni sessanta, col *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, la poesia del nostro "pascoliano" acquista ormai l'aspetto di quel viaggio tra le ombre già prefigurato da uno dei testi più straordinari del *Seme*, *Ad portam Inferi*. Ma proprio per poter trattare come cosa salda queste ombre, in cui si mutano a poco a poco tutti gli aspetti di un mondo sempre più simile a un limbo, Caproni riutilizza lo stampo dei poemetti filiformi della raccolta precedente: trasformando in situazioni e in personaggi allegorici i pensieri e le voci interiori che scaturiscono dal nuovo stato d'animo di chi si sente più "di là che di qua". La forma che nel *Seme* incorniciava i quadri narrativo-elegiaci, qui

NUMERO 157  
LUGLIO 2013  
LO STRANIERO



70

ARTE E PARTE

viene adibita a funzioni discorsivo-teatrali: serve soprattutto a costruire monologhi. Il tono accorato, il ritmo ansante del *Seme* si spianano in una triste cordialità o in una perentorietà rassegnata. Il continuo “legato” che caratterizzava gli indugi propiziatori dell’evocazione di Annina si spezza in segmenti dichiarativi, che per quanto cavillosamente incastrati o drammaticamente galvanizzati mantengono l’aspetto di pacata, ironica o lapidaria “deposizione”: sono il riepilogo di un’esperienza ormai conclusa, gnome e testamento.

11. Il *Congedo*, come *Cronistoria*, segna una fase di passaggio. Il contesto figurativo delineato in precedenza viene immerso in una nuova atmosfera, che già si avvicina a quella del successivo librettismo e del teatro metafisico. Incastonati nei lunghi sottili ritratti di viaggiatori, preti, guide e guardacaccia, si intravedono già i futuri epigrammi, presto liberati dall’involucro delle maschere e delle prosopopee che li hanno aiutati a nascere, e che arrivate a perfezione si decomporranno.

Col *Muro della terra* inizia la stagione del Caproni proverbiale: il Caproni della teologia negativa in pillole che Luzi chiamò “postumo”, e il Caproni di quei libretti che Raboni definì “operette tragiche”. Nella nuova poesia compare Dio (vero soltanto “nell’attimo in cui lo uccidi”), e con Dio un’ironia feroce. Dalle luminose geografie marine, siamo scaraventati in una terra di nessuno di ghiaccio e acciaio, di erba e sassi. La brezza rinfrescante si muta in un vento che sospende le consuete coordinate temporali. Siamo in una cupa fiaba, in un mondo nordico, freddo e bianco, tra ultimi borghi, alberghi, frontiere nebbiose e spettrali: luoghi improbabili che ricordano a volte quelli di certi romanzi di Joseph Roth. Come ha osservato la Dei, ora “i tram tornano diligenze, i personaggi sembrano indossare pittoreschi costumi di scena”. Ma non sono neppure personaggi: sono larve, lemuri, ipotesi mentali che sostituiscono gli uomini in un mondo dove qualunque azione è assurda, perché mancano ormai riscontri sociali attendibili, manca una trama di autentici rapporti umani, e anzi sono ormai virtualmente spariti (“tutti”) i testimoni. A partire da questo deserto, sfruttando le metafore militari e quelle della caccia, Caproni si arrovela sulle aporie dell’identità e della teologia, della presenza e della parola, sul Male non sublimabile e su un Bene introvabile o perfino impensabile, destinato a lasciare soltanto una nostalgia senza oggetto. È il poeta che gioca coi contrari, che rovescia di continuo i ruoli; il poeta che mette in scena l’ingannevole lotta io-Dio, e che tiene a sfondo la dialettica con cui l’illuminismo si rovescia in terrore. Soprattutto, è il poeta che s’interroga sul fatto che la vera alterità non si raggiunge mai, perché ci si ritrova sempre di qua dal confine della nostra mente, a volversi in se stessi coi denti. Stretto tra il “muro della terra” e il “muro della paura”, Caproni stenografa questa situazione in testi che sembrano cristalli o rocce scistose sospese su un abisso. Sono testi puntiformi, o spirali che si mordono la coda: duri gusci allegorici, microcongegni percussivi e lapidari sorti da “Un silenzio ossuto”, animati da effetti tipografici e neologismi, e circondati da bianchi che sono tremendi proprio perché, a differenza di quelli alonanti e simbolisticamente evocativi del primo Novecento, non vogliono dire nulla, o se si vuole vogliono dire il Nulla. Le coordinate dell’esperienza, insomma, si cancellano. Dentro la cornice ateologica che la garantisce, la poesia si riduce a brandelli un po’ frivoli e un po’ agghiaccianti. Vive in uno stallo, in un continuo *piétiner sur place*, e al tempo stesso si libera con



71

ARTE E PARTE

sollievo di qualunque fatica rappresentativa. Si può pensare a una sorta di beckettismo “immateriale”, didascalico. E proprio l’immaterialità e l’esplicitezza distinguono questo Caproni dall’implicito-materico Cattafi, da cui, come hanno rilevato Baldacci e Paolo Maccari, è stato senza dubbio influenzato (si pensi ai temi della bestia e della caccia, della reversibilità dei ruoli e della vanità del viaggio). Fa riflettere, in questo senso, il fatto che la nostra cultura letteraria abbia esaltato Caproni ed emarginato Cattafi. Il fatto è che a volte il leggibilissimo e riassumibilissimo Caproni, come Borges e a differenza di Cattafi, fa sentire un po’ troppo facilmente intelligenti i suoi lettori. In realtà, proprio l’eccessiva “facilità” del gioco teologico su poche note dovrebbe indurre a non leggere questo Caproni sempre e solo abissalmente. Anche nel deserto, il poeta continua a essere soprattutto un ludico manierista che gioca al “bisticcio”, e che ora si libera magari nel calembour e nel nonsense. In questo senso, i *Versicoli del controcaproni* esorcizzano ma insieme riconoscono la serialità dell’opera tarda, che proprio coi “versicoli” va sempre più a coincidere.

**12.** Come si diceva all’inizio, la fortuna di Caproni è legata soprattutto a queste raccolte ultime, anche alle loro zone più stanche. Secondo Pampaloni, dopo *Le occasioni* nessun libro ha avuto un consenso così largo e immediato come *Il franco cacciatore*: che non è certo la prova migliore del poeta, né in assoluto, né all’interno della sua ultima stagione. Del resto, dopo gli anni sessanta e settanta, è tutta l’opera di Caproni a essere investita da una progressiva rivalutazione; e questa rivalutazione non dipende solo dalla luce gettata retrospettivamente sul suo percorso dai versi ateologici. Cosa è cambiato, dunque? Credo che all’ecclettico poeta ligure abbiano giovato molti fattori diversi, a volte ambigui e in apparente contrasto tra loro. Ne elenco alcuni. I miti della Storia e del Moderno sono rapidamente sbiaditi. Molti hanno cominciato a rileggere il XX secolo in chiave meno simbolista, o addirittura, come si dice, antinovocentista; in più, parecchi studiosi si sono dedicati con nuova lena alle tradizioni allegoriche. Il postmoderno è diventato cultura generale. E il beckettismo, il negativismo, hanno dato luogo a una specie di scolastica; mentre la fine delle ideologie storiciste ha riportato a galla i corpo a corpo con le questioni metafisiche. Inoltre, se da un lato Caproni, con la sua concretezza musicale e la sua ingegneria sintattica, ha offerto un modello a chiunque volesse resistere ai sempre meno legittimi esoterismi poetici, dall’altro lato, coi suoi testi tardi così presto cristallizzatisi in sigle, ha incontrato il consenso di una società letteraria che sempre più spesso chiede ai suoi autori di essere iperriconoscibili, e che li sprona a raggiungere la visibilità riducendo la propria identità a un “logo”.

Nei casi più seri, però, Caproni è servito ad altro. Dopo gli anni ottanta diversi autori, spesso giovani, hanno cominciato a scavalcare all’indietro i poco convincenti “padri” per rifarsi ai “nonni”, specie ai nonni più lontani dai fumi simbolisti e più vicini, come Caproni e Giudici, a un’idea della poesia come abile artigianato. Inseguendo una scrittura che non fosse né intimidatoriamente moderna né anarchicamente postmoderna, ma moderatamente costruttiva, questi autori hanno imparato molto dalla limpidezza definatoria e icastica di Caproni, dalla sua tecnica “a vista”, dal modo in cui smonta e rimonta il lego del linguaggio. Il suo giocoso eclettismo risulta particolarmente nutriente per un lettore-scrittore. La caproniana



72

ARTE E PARTE

“gioia della tecnica” gli si comunica subito: lo aiuta a sperimentare, e al tempo stesso a compiere una sana operazione ecologica sul proprio linguaggio. A poeti come Paolo Febbraro ed Enzo Mansueto, Caproni è senza dubbio servito per mettere a punto la voce. Ma anche autori come Anna Maria Carpi e lo “sbarbariano” Umberto Fiori gli devono qualcosa. Rubando un’espressione a un sonetto del *Passaggio d’Enea*, potremmo dire che la poesia di Caproni è una “acerba/serra di delicato inganno”: una splendida, aspra e fragile officina artigiana che chiama i lettori a un confronto fraterno e laico con la scrittura, emancipandoli dalla soggezione verso la lirica e contemporaneamente obbligandoli al rigore. Come dire che questa officina non sopporta mitizzazioni, ed esige una critica altrettanto artigianale.

## L’epos quotidiano della critica

di Marco Pacioni

Come si fa da poeta a scrivere sulla poesia? E nel momento in cui quella medesima scrittura alla quale si attinge per i propri versi è anche una sorta di professione con la quale si misura la letteratura degli altri, e quando dunque si toccano i territori della critica e li si varcano nel saggio, reportage, ritratto, cronaca, commemorazione? Come fa tale scrittura a essere plausibile senza pretendere né di divaricarsi completamente dall’afflato poetico che la caratterizza in proprio (ma che si esprime propriamente in altra sede) né a essere esclusivamente asservita al fatto appunto che l’autore di quella scrittura è soprattutto un poeta e, nel caso specifico, un poeta tra i più importanti del Novecento? Per Giorgio Caproni forse per troppo tempo si voluto vedere nei suoi interventi su quotidiani e riviste (in quello che Montale chiamava “secondo mestiere”) ora raccolti in *Prose critiche* (edizione e introduzione a cura di Raffaella Scarpa, prefazione di Gian Luigi Beccaria, Aragno, IV voll.), il frutto di un’attività giustificata esclusivamente come collaterale e quindi a uso della sua poesia. Oppure, benché con minor insistenza, come attività svolta esclusivamente come indifferente impiego lavorativo che l’autore alle volte persino disprezzava.

Nella sua introduzione, Raffaella Scarpa a tal proposito menziona l’episodio in cui Beniamino Placido ricorda che una volta Caproni avrebbe qualificato in modo dispregiativo, come obbligo ingrato il suo lavoro di recensore. Scarpa cita anche la replica a Placido fatta da Caproni in cui il poeta dimessamente ma in modo tagliente e facendo l’antiprosopopea di sé, risponde ribadendo il senso, se non di un’usuale etica della scrittura, quello di una quotidiana deontologia del servizio che la recensione svolge con i limiti iscritti nel genere in questione – limiti, cautele, prese di distanza richiamate da Caproni in diversi articoli raccolti in questi quattro volumi. E ciò a dimostrazione di una continua riflessione che Caproni prestava ai suoi esercizi di scrittura in pubblico. Caproni, non senza calcolato *understatement*, si definisce non critico, non saggista o esperto, ma appunto “recensore”. E non nel senso che più di recente viene talvolta indicato come negativo di chi scrive articoli di critica su giornali e riviste secondo la logica del promotore editoriale e che occupa i media prima che lo facciano altri, ma come colui che alla lettera censisce l’opera, dà notizia dell’autore, scopre e dunque rischia il libro del poeta nuovo. E soprattutto, nel far ciò non si separa, come il “critico cri-

LO STRANIERO  
 NUMERO 157  
 LUGLIO 2013



tico” dovrebbe almeno un po’ fare, dal pubblico dei lettori. Il recensore che è Caproni è chi esplora il contesto della poesia e *in primis* il sito, in senso topico e geografico della stessa, la scrittura e insieme a questa la lettura e il luogo. Per Caproni il testo non coincide con l’opera la quale è contemporaneamente dentro e fuori la pagina. Lo spazio di quella non coincidenza è ciò che prevalentemente Caproni racconta nei suoi articoli e ciò che li rende importanti e li distingue nella critica italiana.

Proprio perché definisce un contesto, l’attività del recensore è anche un deposito di tracce, un sismografo che registra tutto, inclusi gli scarti, le cancellature, gli errori. (Gli articoli di Caproni si aprono spesso con il fare ammenda di qualcosa.) In queste *Prose critiche* trova dunque conferma il senso del titolo *Scatola nera* dato da Giovanni Raboni, che lo riprende dallo stesso Caproni, a una scelta delle prose di Caproni nel 1996. (Per inciso, la scatola nera di queste *Prose critiche* registra anche in alcuni articoli degli anni trenta omaggi al linguaggio fascista e mussoliniano e soprattutto un lungo periodo di silenzio, dal 1940 al 1945, forse il momento cruciale in cui Caproni diventa effettivamente chi sarà e rimarrà, il periodo delle sue esperienze più umanamente significative tra cui la Resistenza).

Nei suoi articoli Caproni cita sempre da lettore e non da critico che analizza. Cita strofe e versi anziché individuare parole o altre più minute unità testuali. Ma proprio ciò gli permette di divagare in direzione privata oppure pubblica. Queste due direttrici si confrontano e trovano il luogo privilegiato d’incontro nella città e nel territorio. E non sorprende se forse fra i pezzi migliori di queste *Prose critiche* ci siano i piccoli reportage di città, specie quelle nelle quali il poeta ha vissuto. L’idea che si possa viaggiare e che vi siano cose e ambienti da scoprire anche nel proprio quartiere o in quelli vicini e che proprio l’occhio del poeta può scorgere ci offre con Caproni uno straordinario esempio che forse in Italia, con stile diverso, si può paragonare soltanto ad alcuni scritti di Zanzotto, Saba e di alcuni poeti dialettali.

Nel rapporto con il territorio Caproni trova di più che la semplice localizzazione. Con la città e il paesaggio Caproni sostituisce la categoria estetica e stilistica con quella topica quale dimensione nella quale si esplicita la necessaria osmosi tra logos e luogo. Ad esempio, quella che Caproni chiama “linea ligustica” (anziché ligure, e già forse per evocare più intensamente attraverso la parola i caratteri di un paesaggio caratterizzato dall’angusto) della poesia, ancor prima che dallo stile e dalla tradizione è stabilita dal rapporto tra poesia e *genius loci*, poesia e destinalità di una civilizzazione in un determinato territorio. Scrive Caproni: “Stretta fra i monti e il mare, e tutta esposta a mezzogiorno, la Liguria è una terra dove ‘le trombe d’oro della solarità’ mediterranea squillano le note dominanti il breve spartito (...). Il contrasto fra i trasalimenti e rapimenti di quella luce estatica e il ritmo fitto d’una vita che invece tende tutta, con minuzioso accanimento, alle cose solide e ferme”. Come un territorio o un città con i quali si ha familiarità – ma che spesso proprio in ragione di ciò risultano opachi e resistenti e dunque necessitano di essere sondati e scoperti – è la poesia dialettale alla quale Caproni presta grande attenzione nel corso degli anni e dedica alcuni fra i suoi migliori articoli.

Modi simili, come a un ambiente da cartografare, seguono anche gli interventi sulle traduzioni di poesia e di romanzi. (Caproni è stato lui stesso un importante traduttore, soprattutto



74

ARTE E PARTE

to dal francese). Anche qui non troviamo la proposta di risoluzioni definitive o di definizioni folgoranti, ma il resoconto di un'esperienza che si fa cura del testo come fosse un'esplorazione. Gli articoli più legati alla recensione delle raccolte poetiche tendono spesso al ritratto del poeta e a evidenziare la funzione poemica anziché quella di poetica della singola raccolta. Gli articoli su Luzi, Sbarbaro, Ungaretti, Montale, Rebora, Saba, Gatto, Sereni, Pasolini e su tanti altri anche minori si richiamano nel corso degli anni, concentrano e al contempo decentrano l'attenzione dal libro di cui si parla nello specifico lungo l'itinerario del poeta. Da un lato disegnano il profilo di una storia, per così dire confidenziale o forse meglio vicinale della poesia italiana da una prospettiva diversa rispetto a quella delle poetiche. Caproni anzi, pur inevitabilmente ragionando anche su queste, prende sempre le distanze dalle etichette delle scuole e dei movimenti per concentrarsi su quello che i singoli poeti compiono nella loro opera. Dall'altro lato, Caproni focalizza anche, come si accennava, sulla forza poemica della singola raccolta, al di là della sua chiusura o frammentazione lirica (carta d'identità del modernismo italiano), sulla proiezione del libro nell'opera, sulla dimensione epica cui Caproni, fedele al mito di Enea, presta molta attenzione (del resto alla possibilità dell'epica e del poema nella modernità sono attenti molti poeti italiani del Novecento) nei suoi scritti critici in netta controtendenza con la critica di orientamento linguistico basata su microprelievi testuali. È altresì interessante notare che per Caproni tale dimensione epica e poemica si esprima soprattutto nella funzione premonitrice e destinale che può avere la poesia. Al riguardo è particolarmente rappresentativo di questo modo di vedere l'articolo del 1947, *La "predestinata" poesia di Quasimodo*, dove Caproni a tal proposito scrive "che i poeti debbano uno alla volta attendere la coincidenza storica dei fatti con le loro attitudini a farne la propria voce".

Se analogia vi è tra critica attenta al discorso dell'opera più che al detto del componimento e poesia dell'autore questa sta nel fatto che quella di Caproni è una poesia di struttura più che di parole nonostante la concentrata brevità di molti suoi componimenti. Quella di Caproni è altresì una poesia che costruisce dispositivi nei quali la realtà, incappando, si tradisce e lascia trapelare qualcosa del suo mistero. In essa gli elementi presenti hanno soprattutto il compito di evocare quelli assenti. E due fra questi forse sono i più evocativi: la rima e il titolo che sottolineano come la poesia sia anche fatto auditivo e visuale.

Scrive Caproni in un articolo del 1949 nel quale parla di Eduardo De Filippo che legge le sue poesie: "un testo poetico sta sulla carta come vi sta scritto un testo musicale, cioè che richiede anch'esso, come la richiede un testo musicale, un'esecuzione per diventar del tutto cosa viva. (...) Il testo scritto d'una poesia diventa, nel più alto e nobile dei sensi, quello che forse propriamente è: un 'canovaccio'". Caproni poeta, soprattutto quello tardo, evolverà queste idee nel senso di dare ai suoi testi sulla pagina una performatività pregarantita come se la pagina portasse già iscritti i gesti della propria orchestrazione. (Forse nessuna poesia in Italia merita l'appellativo di gestuale come quella di Caproni). Le sue poesie sono, in tal senso, delle incisioni su carta in grado di suggerire una determinata lettura dal vivo o garantire quella che Caproni chiama "intima esecuzione" prima della pronuncia, "parola per parola – silenzio per silenzio".

LO STRANIERO  
 NUMERO 157  
 LUGLIO 2013