

BONIFAZIO MATTEI

IL DISAGIO DEL NULLA.
SU ALCUNI TEMI E SVILUPPI DELLA POESIA DI GIORGIO CAPRONI

*Mia pagina leggera:
piuma di primavera*

Il primo Caproni¹ sembra tutto concentrato nei ritratti paesistici, in quadri di una natura che è colta nelle sue cadenze di tempi, nella tenuità dei suoi defilati ed innocenti prosceni.

Ma alla apparente felicità della percezione delle cose si accompagna il senso di fuggevolezza delle emozioni e delle stesse impressioni. La poesia appare testimonianza di un radicato affetto per le fuggevoli cose dei sensi, del dolore, per quanto attutito e misurato, che esse recano all'anima con la coscienza della loro vanità.

I testi del primo decennio poetico, fino a *Cronistoria* (1938-42)², sono tutti attraversati dallo sgomento per l'improvvisa morte della di lui fidanzata Olga Franzoni, morta di setticemia nel 1936, alla vigilia della pubblicazione di *Come un'allegoria*. Proprio in quest'opera, Caproni sembra esprimere «il dubbio che tutta la realtà non sia che allegoria d'altro che sfugge alla nostra ragione». Alla natura, egli dice, «davo un valore di quasi un'allegoria: un significato sempre volto ad esprimere un qualcos'altro (una mia e altrui inquietudine) al di là del puro significato letterale o figurativo della parola».³

Queste rappresentazioni della natura sembrano dunque significare altro da sé: un senso ultimo, totalizzante, che è racchiuso e nascosto in ciò che è frammentario e occasionale; un significato complessivo della vicenda esistenziale dunque, di una 'summa vitae', che si trova appunto in quello ci è dato da esperire come ordinario e fugace, come apparentemente interlocutorio.

Nelle impressioni del primo Caproni è forse circoscritta per allegoria l'esperienza tutta, quasi a volere comprendere, in ciò che primariamente appare, quanto è ultimo e definitivo.

Ricordo

Ricordo una chiesa antica,
romita,
nell'ora in cui l'aria s'arancia
e si scheggia ogni voce
sotto l'arcata del cielo.

Eri stanca,
e ci sedemmo sopra un gradino
come due mendicanti.

Invece il sangue ferveva
di meraviglia, a vedere

¹ Il primo tempo della poesia caproniana si sviluppa nel decennio che precede il secondo conflitto mondiale, negli anni che vanno dal 1932 al 1939. In quest'arco di tempo si collocano *Come un'allegoria* (1932-35), *Ballo a Fontanigorda* (1935-37), *Finzioni* (1938-39), opera che sotto il proprio titolo raccoglie le precedenti.

² *Cronistoria* abbraccia il tempo secondo della poesia caproniana e sembra fondere la vicenda di un lutto privato (la morte di Olga) con quello della storia della guerra mondiale.

³ Dall'intervista a Giorgio Caproni di F. PALMIERI, «L'Avanti!», 18 novembre 1965.

ogni uccello mutarsi in stella
nel cielo⁴.

Nel tono diffusamente dimesso percepiamo un senso di prossimità ad un fatidico punto fermo che il ricordo dovrebbe fissare. Ma in realtà le immagini sembrano sgranarsi e sovrapporsi l'una sull'altra. Nella carriera del giorno che sfuma ci si scopre di passaggio, transitori. E tutto tende fugacemente a trascolorare.

Vento di prima estate

A quest'ora il sangue
del giorno infiamma ancora
la gota del prato,
e se si sono spente
le risse e le sassaiole
chiassose, nel vento è vivo
un fiato di bocche accaldate
di bimbi, dopo sfrenate
rincorse.

Il transito di fatui e giocosi momenti vitali, i segni di estenuate passioni, all'ultimo fuoco del giorno, forse rendono più chiaro il senso del rapido passare delle cose.

Insomma, questo qualcos'altro di cui parla Caproni può essere identificato in quella idea di finitudine, di presentimento della fine che attraversa l'esperienza umana, in un momento della sua tensione vitalistica. Si tratta di cogliere i moti fluidi e fuggevoli di tanti prosceni della realtà: le orme, il fiato, il calore di qualcosa o di qualcuno che è passato. Brevi istantanee che alludono, nella loro dimensione allegorica appunto, a definitivi approdi, a inesorabili fissità.

Dietro i tanti fiati di bimbi accaldati dopo sfrenate rincorse, dietro ai calori del giorno estivo che sfuma, dietro le giocose risse dei bimbi, le gote infiammate del prato; dietro tutte queste parvenze possiamo allora riconoscere un segno della morte?

Spiaggia di sera

Così sbiadito a quest'ora
lo sguardo del mare,
che pare negli occhi
(macchie d'indaco appena
celesti)
del bagnino che tira in secco
le barche.

Come una randa cade
l'ultimo lembo di sole.

Di tante risa di donne,
un pigro schiumare
bianco sull'alghe, e un fresco

⁴ Per questo e per gli altri testi poetici di Caproni qui citati, si fa riferimento alla raccolta ultima ed esaustiva a c. di L. ZULIANI, *Giorgio Caproni. L'opera in versi*, i Meridiani, Mondadori, Milano 2009.

vento che sala il viso
rimane.

Al cadere dell'ultimo lembo di sole, che si spegne come una vela che perde vento, anche la vita si riduce a ultime e sbiadite parvenze: si riduce a quel poco che resiste al nulla; a quel poco che intercorre tra la vita e il nulla, per rifarci ad un'interpretazione di Calvino⁵ delle immagini e dei composti poetici del primo Caproni.

Ma, intanto, quanto detto ci basta per cogliere motivi sempre più caratterizzanti e per introdurre un elemento di analisi. Ci pare infatti che in Caproni ci sia la mai esplicita consapevolezza che il linguaggio non può essere un valido strumento di conoscenza della realtà. Esso non può tendersi fino a raggiungerla; la parola non è mai spinta alla notomia, alla definizione certa. E' sempre in agguato, nella parola, nascosto nella trama dei versi, uno slancio velleitario della ragione, il suo fallimento.

C'è anzi, a questo punto non possiamo più dissimularlo, un senso di non consonanza, direi quasi un sotteso dissidio, tra 'io' e 'natura'. Anche quando sembra che i versi tendano all'idillio, se per idillio intendiamo appunto un rapporto di pacificazione tra l'io e la natura, bene si comprende che quest'io è quasi di passaggio, un semplice ospite (per quanto cerimonioso e affabile) che accetta il gioco della vita, sapendolo però illusorio, anche se per questo non meno importante.

Eppure, non c'è in Caproni un senso di virile protesta. La lezione delle guerre mondiali spinge Caproni non tanto a guardare alla natura e alle sue colpe, ma a guardare alla tragedia della storia e dell'uomo, con gli occhi fieri e asciutti che sono poi di una generazione disastata, priva di passato e di futuro⁶. «*Nel deserto io guardo con asciutti occhi me stesso*», aveva scritto Camillo Sbarbaro in Pianissimo del 1914. Un verso, tra i molteplici versi di quel grande poeta che sarebbe divenuto suo amico, destinati a incidersi a fondo nella coscienza di Caproni. E il tema del deserto è di fatto un tema ricorrente e centrale della sua ultima stagione poetica.

Questo concetto di sradicamento, di mancanza di passato e futuro, affiora in modo così icastico, con chiara simbolicità nel pensiero di Caproni, da divenire un motivo portante del terzo tempo della sua poesia, quello del *Passaggio d'Enea*, del 1956. Il *Passaggio* raccoglie, insieme alla sezione che dà il titolo all'opera, sonetti e larghe stanze già edite nel '52, sotto il titolo di *Stanze della Funicolare*. Dobbiamo qui soffermerci, perché la poesia di Caproni entra in una fase di più incisiva tematizzazione, di significazione più meditata, quasi di più chiara focalizzazione dei suoi assi portanti⁷.

Ecco, le forze, le spinte intrinseche della precedente poesia tendono ora a fissarsi, a cristallizzarsi e a fondersi con altri temi di qui in avanti pervasivi e cruciali: il viaggio, la città, l'amore, ad esempio, per usare una semplice e credo fedele ripartizione suggerita dal critico Giovanni Raboni⁸.

L'amore, già sentito e provato come un profondo *vulnus* per la fidanzata morta Olga Franzoni, poi lieto e pur scosso da inquietudini d'anima per la moglie Rina Rettagliata, ritorna come tema di uno dei più bei canzonieri del Novecento, quello dedicato ad Anna Picchi, madre di Giorgio Caproni. Il canzoniere, raccolto nell'opera *Il seme del piangere*, segna un netto passaggio: dal tema della fuggevolezza delle emozioni al tema dell'assenza degli affetti.

Il motivo del trascolorare, della fuggevolezza delle immagini della natura e delle emozioni

⁵ I. CALVINO, *Nel cielo dei pipistrelli*, in «La Repubblica», 19 dicembre 1980.

⁶ «*Lo sfacelo della storia che abbiamo vissuto non ammette riscatti di illusione, né la poesia è un rifugio, o un'isola felice: anzi, è lo strumento forse più acuminato per esprimere un vuoto che non può certo essere colmato da istituzioni fatiscanti e artificiose*». Giorgio Caproni in *Credo in un dio serpente. A colloquio con Giorgio Caproni*, a c. di S. GIOVANARDI, «La Repubblica», 5 gennaio 1984.

⁷ Parliamo di un fitto ventennio che comprende appunto *Il Passaggio di Enea* (1943-55), *Il seme del piangere* (1950-58), *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (1960-64).

⁸ a c. di G. RABONI, *L'ultimo borgo (Poesie 1932-1978)*, Rizzoli, Milano 1980.

della prima stagione poetica, matura fino a tramutarsi nel tema dell'assenza, della mancanza degli affetti più cari. Il poeta immagina e rivede sua madre ragazza nella Livorno di inizio '900, lontana la sua vita dalle pieghe che il destino, sul limitare di giovinezza, avrebbe inciso: lontani il matrimonio e i figli, lontana anche la guerra, gli stenti, il male infine che nel 1950 doveva spegnerla a Palermo. Allora, l'amore postumo e ormai vano di figlio si trasfigura poeticamente in giovanile e vivo amore di amante, di fidanzato. Il giovane fidanzato di sua madre coetanea.

Né può sfuggirci che una così alta e raffinata invenzione, di un amore netto, cherubino, senza spasimi neoterici e tutto pieno della vita dei tanti scenari di una Livorno portuale e operaia, una così alta e raffinata invenzione, dicevo, è pur figlia di una tensione lirica già leopardiana, di quel sostanzarsi del reale nella memoria (pensiamo ad *A Silvia*), o di quel sottentrare, se vogliamo, della reale nell'immaginario (pensiamo all'*Ultimo canto di Saffo*).

Ma se in *A Silvia*, secondo uno schema che sembra poi riguardare complessivamente la poesia leopardiana, le ragioni del vero e la ragion critica del poeta soppiantano le ragioni sentimentali e immaginative; nella poesia de *Il seme del piangere*, invece, tra realtà e immaginazione non sembra esserci più distanza. Il poeta fidanzato di sua madre, *umile e alta più che creatura*, non si sveglia mai da quel profondo rimescolio di immaginazione e realtà. leggiamo, per fare un esempio:

L'uscita mattutina

Come scendeva fina
e giovane le scale Annina!
Mordendosi la catenina
d'oro, usciva via
lasciando nel buio una scia
di cipria, che non finiva.

L'ora era di mattina
presto, ancora albina.
Ma come s'illuminava
la strada dove lei passava!

Tutto Cors'Amedeo,
sentendola, si destava.
Ne conosceva il neo
sul labbro, e sottile
la nuca e l'andatura
ilare - la cintura
stretta, che acre e gentile
(Annina si voltava)
all'opera stimolava.

Andava in alba e in trina
pari e un'operaia regina.
Andava col volto franco
(ma cauto, e vergine, il fianco)
e tutta di lei risuonava
al suo tacchettio la contrada.

I temi del viaggio, dell'amore e della città trovano ne *Il seme del piangere* una loro simultanea presenza e una loro compenetrazione: il viaggio è quello dell'anima, eletta a messaggera dello stesso poeta, il quale ne invoca il ritorno in patria, nella Livorno lasciata all'età di nove anni⁹.

⁹ I Caproni si erano sistemati da allora Genova e lì Giorgio era rimasto, riconoscendola di lì in avanti come città della sua vita e della sua formazione, fino agli inizi del secondo conflitto mondiale.

Il racconto, non solo per il riferimento ai nove anni, alla città e alla figura femminile, sembra un'estensione della Vita Nuova di Dante, scritta nel nome, questo sì con intento di poetica, di una chiaro e dolce stile, capace di accogliere in un esiguo e concentrato vocabolario, le ventilate aperture degli scorci livornesi, le rapide folate odorose di cipria e di mare. Colpisce il forte contrasto che si instaura tra l'immemorabile e lontano passato della madre, le vaghe memorie della città dei primi anni di infanzia, e le realistiche ambientazioni, lo scrupolo toponomastico con cui vengono indicati luoghi, spazi del mondo reale.

Forse, proprio questo dare scena e viva rappresentazione al sentimento dell'assenza lascia intuire che tutto quello che manca nella realtà, e che ritorna nei versi, è senza dubbio la parte più importante della realtà medesima.

Proprio alla luce di questi procedimenti, capiamo ancora una volta come la realtà in Caproni non sia il luogo di significati certi, di un'esperienza di senso pienamente esaustiva. Caproni sembra anzi suggerirci che il senso dell'esperienza umana è tutto da costruire e che alla poesia è affidato questo compito portante.

Già l'impiego di moduli metrici tradizionali dovrebbe in effetti suggerirci la volontà di Caproni di racchiudere in un sistema ordinato le vaghe e sfuggenti percezioni della realtà. E le rime, che a prima vista sembrano assolvere al compito di conferire al testo musicalità, di porre in semplice rapporto di corrispondenza le cose, quasi fossero, un po' come in Pascoli, voci responsoriali di un complesso accordo di linguaggi, in realtà svelano la loro funzione costruttiva, sono perni, anche se instabili, sui quali poggiano le arcate dei versi e che sostengono la geometria del testo.

C'è da dire, anzi, che alle costruzioni geometriche dei versi non corrisponde un ordine geometrico della sintassi. Per effetto di numerose e pressoché sistematiche inarcature, il periodo poetico eccede la misura dei versi, determinando un effetto di non corrispondenza, di inaderenza tra effetti di suono e di significato. Il contrasto che abbiamo ravvisato tra l'io e la natura si ripresenta all'interno del verso, o forse, se il verso è specchio profondo delle ragioni di un'anima, all'interno dell'io stesso. In fondo, come dice Caproni, il poeta è *uno e bino*, essendo la sua identità in un certo senso sintesi, non necessariamente pacifica, tra due opposte nature: una ispirata e irrazionale, l'altra speculativa, che compie il suo esercizio ordinativo e di ricognizione¹⁰.

Accordi e disaccordi, suoni e pensieri si raccolgono in Caproni in un *unico tempo*. Così nei sonetti de *Il passaggio di Enea* (1943-1955).

«Poiché questi, pur nella loro disubbidienza ai rigidi canoni metrici, sono sonetti, voglio avvertire di non aver abolito a caso la tradizionale spaziatura fra quartine e terzine. Essa fu nell'ordine di quelle ragioni d'equilibrio architettonico e musicale (e anche logico), per cui ciascuna quartina o terzina (come del resto ciascun verso), stando quali membri distinti nel corpo della composizione, risulteranno parti concluse in un loro singolare giro. Proprio quel giro che invece in questi sonetti è unico, essendo qui ogni verso così strettamente legato al successivo (fino al quattordicesimo) da formare un solo "tempo", un compatto blocco privo di membri, dove se pure esistono nuclei che staticamente potrebbero in certo modo reggersi anche isolati dal contesto, non collimano né con una quartina né con una terzina»¹¹.

Prendiamo appunto uno di questi sonetti, in cui i contrasti e le imparità si concludono in un loro *singolare giro*, nell'unico tempo della poesia.

¹⁰ «Il poeta è uno e bino. La scrittura nasce dall'inconscio, viene da lì, la ragione poi la corregge. La poesia assomiglia al sogno e il poeta ne è responsabile solo fino a un certo punto». GIORGIO CAPRONI, in *La musica è la regola della mia poesia*, a c. di N. ORENGO, *Tuttolibri*, «La Stampa», 16 giugno 1984.

¹¹ Postilla alla pubblicazione di alcuni sonetti in *Poesia*, n. 7 dei «Quaderni internazionali» diretti da E. Falqui, Milano, 1947, citata in A. BARBUTO, *Giorgio Caproni. Il destino di Enea*, Roma 1980, pp. 99-100.

Le carrette del latte ahi mentre il sole
 sta per pungere i cani! Cosa insacca
 la morte sopra i selci nel fragore
 di bottiglie in sobbalzo? Sulla faccia
 punge già il foglio del primo giornale
 col suo afrore di piombo – immensa un'acqua
 passa deserta nel sangue a chi muove
 a un muro, e già a una scarica una latta
 ha un sussulto fra i cocci. O amore, amore
 che disastro è nell'alba! Dai portoni
 dove geme una prima chiave, o amore,
 non fuggire con l'ultimo tepore
 notturno – non scandire questi suoni,
 tu che ai miei denti il tuo tremito imponi.

La poesia 1944 conferma la presenza inevitabile del dramma storico della guerra che domina la realtà di quegli anni. La tragedia del presente viene colta negli oggetti quotidiani e familiari (ad iniziare dalle “carrette del latte” del primo verso) ed è proprio in essi che è possibile ravvisare un significato simbolico, una correlazione tra le cose più usuali e la violenza dell'evento bellico: le espressioni «*fragore di bottiglie in sobbalzo*» e «*una latta ha un sussulto fra i cocci*» sono, infatti, un richiamo alle fucilazioni spesso eseguite all'alba.

La forma chiusa del sonetto non ci impedisce di avvertire un senso di disfacimento, di brevi suoni detonanti, evocati non soltanto dal contenuto di quanto è rappresentato, ma anche, potremmo dire, dagli stessi ingranaggi della composizione, dagli incastri forzati di imprecisi sentimenti, ricordi, meditazioni. Una congerie di elementi che si fondono e si respingono, che, isolandosi, si riducono a unità, a voce di plurimi composti.

A questo punto, dal momento che ci siamo soffermati su alcuni aspetti formali, non possiamo ignorare quelle impronte stilistico-espressive che connotano e danno autenticità al verso di questo poeta. Mi riferisco al largo uso di avverbi, di pronomi o aggettivi interrogativi, alla pressoché diffusa tendenza, concentrata invero nei sonetti finali di *Cronistoria* e in quelli iniziali de *Il passaggio di Enea*¹², di esprimere dubbiosamente, di descrivere e raccontare nella piena incertezza, non solo i moti interiori, ma anche i dati stessi della realtà. Ascoltiamo questi paradigmatici attacchi:

Ora nell'ermo/ rumore oltre la brina io quale tram/odo, che apre e richiude in eterno/ le deserte sue porte?; La notte quali elastiche automobili/ vagano nel profondo; E la funicolare dolce dove/ sale, bagnata e celeste, nell'urna/ della città di mare umida?; Una chitarra chi accorda in un bar/ (in un bar nella nebbia) mentre illune/ transita sulla terra ancora un tram/ verso l'una di notte?

Si tratta, a ben vedere, di un piccolo campionario di queste continue occorrenze.

Insomma, là dove ci aspetteremmo parole definitorie, assertive, anche nell'enunciare paradossalmente una rinuncia, un'impossibilità di dire, troviamo solo espressioni di incertezza, formule interrogative. La voce della poesia, in Caproni, non smette mai di comunicare un sentimento di estraneità rispetto a quanto registra o riproduce, e rispetto a quanto inventa. Su questa dimensione di vaghezza, di sospensione, sembra pesare costantemente il pregiudizio del non essere e del nulla.

In un senso strettamente poetico, Caproni rigetta come estranee delle immagini che stanno raccolte nell'intimo vivaio della sua immaginativa, nelle stive esclusive delle sue memorie. Cosa

¹² Questi ultimi legati soprattutto al tema della guerra e raccolti sotto il titolo emblematico *Gli anni tedeschi*.

significa questo? Come spiegare questo gioco del rovescio, il pendolo tra l'estraneo e il familiare?

Allontaniamoci, ma solo per un istante.

Per fare centro, il vecchio che torna ad Itaca sceglie l'arco di Ulisse, del re creduto lontano, cioè l'arco suo proprio, e lo tende alla giusta misura¹³. Così il vecchio si riappropria di sé e della sua reggia. Si sveste dell'abito straniero e fa delle mentite spoglie lo strumento di un'autenticazione di sé, dei suoi panni laceri fa il mezzo di una profonda conquista di quanto gli appartiene, di quanto egli è.

Il costruito narrativo omerico può forse essere letto come ampia allegoria delle tensioni psichiche, dei segni coscienziali del poeta.

Caproni, potremmo dire, si serve di formule interrogative per porre in lontananza, in una lontananza temporale che è anche una distanza del cuore, quelle immagini che giacciono inerti nella memoria. Il dubbio, il seme interrogativo che il poeta vi getta, infonde loro una vita implicita e piena. Nell'esprimere incertezza, infatti, queste espressioni del dubbio implicano una totalità che non si può misurare a parole, esprimono quel tanto che chiede invano una definizione di identità, di misura, di ragione. Tra sé e le sue immagini, Caproni interpone allora espressioni di spaesamento, un'odissea di evasione e deriva, di fiori remoti e sirene. Di tutto quel composto visivo che resta nella memoria, coglie quanto vi è di ignoto, ombra dell'ombra, quanto, nel suo essere sfuggente, la pienezza del tempo rivela.

La prossimità all'ignoto e al nulla gli restituiscono un sentimento della realtà, vera e vaga.

Una implicita fenomenologia dell'estraneo si raccoglie in quelle formule sospensive e dubbiose. Solo così possono ravvivarsi quelle immagini del tempo, spinte fuori dalla nebbia dell'incertezza, rimesse nel campo dell'accadere, di quell'accadere ancora che, se vogliamo, è un attuarsì, un prender parte dell'anima nel mondo.

Apparire estraneo alla familiarità dei ricordi è quanto gli è necessario ad un'autenticazione di intimità, alla voce della sua poesia.

Ma c'è un'altra occorrenza stilistica che si fa motivo tematico in Caproni, che assurge a valore di stilema e che ci consente di riflettere su quanto abbiamo appena detto. E' un aspetto simile a quello descritto: l'uso esclamativo di particelle interieitive che aggiungono al testo evocazione, sovvenimento, oppure carica patetica, come diceva Pasolini.

Le carrette del latte ahi mentre il sole/ sta per pungere i cani; Oh le lunghe campane dell'inverno. Ahi i nomi per l'inverno abbandonati/ sui sassi. Quale voce, quale cuore/ è negli empiti lunghi – nei velati/ soprassalti dei cani?; Mi misi anch'io a scendere/ seguendo lo sciamare/ giovane, e se di tende, bianche fino a accecare,/ già sentivo schioccare/ la tela, ahi in me sul mare/ le lacrime – ahi le campane/ dure d'acque stornente/ nel mio orecchio

Anche qui ho indicato a titolo esemplificativo procedimenti stilistici e narrativi facilmente reperibili nella poesia di Caproni. Quale significato ha questa particella *ahi*, a metà tra *interiectio dolentis* e *interiectio admirantis*? «Un'antica figura di pathos» –come diceva Pasolini- «implicita nel caldo impeto interieitivo».¹⁴ E' certo, oserei dire, che queste interiezioni dimostrano come il verso di Caproni, nel suo volgere al tempo passato, sia spezzato da improvvisi sovvenimenti, da emozioni che si sovrappongono, si intrecciano, danno prova dell'impossibilità di dire con concisione, di conferire al dettato dei versi il tratto della certezza, dell'asserzione.

Ad un'analisi più attenta, ci accorgiamo che esse sono espressione di una sostanza temporale che permea i versi. Evocazione in sintesi di sbigottimento e sorpresa che connotano il passato nella luce del ricordo.

Una voce attraverso la quale il tempo lontano si rifà vero nei versi, si attualizza. E il verso diventa materia del tempo, in un processo trasfigurante che la memoria e la parola continuamente

¹³ OMERO, *Odissea*, libro XXI.

¹⁴ P.P. PASOLINI, in *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960, pp. 424-428.

compiono.

Insomma, il passato, il passato lontano, misurato con il profondo scandaglio della memoria, il passato perduto e da ritrovare in Caproni è strettamente legato a una prospettiva, a una visuale di osservazione, a un faro acceso nel presente. Un cono d'ombra si estende dal presente a un punto lontano, in modo così certo e preciso da provocare un vago smarrimento; o forse così vago e confuso da determinare un preciso sospiro, la spina di un'emozione? Insomma, i fatti si dissolvono in sospiri ed i sospiri ridanno vita ai sensi del tempo.

Così, in questa comunicazione incessante tra passato e presente la poesia matura e prende forma. E il mistero di un passato lontano si risolve in Caproni in un continuo esserci, la spinta del ricordo non costituendo un distanziarsi da quel presente che è un tempo attuale dell'anima, vivo e profondo, tempo di ogni tempo della vita.

Così la poesia di Caproni tende ad un'unica sorgente del tempo, come una fibra della sua sostanza.

Questo esserci nel tempo, agostinianamente, deve ricorrere ad una mimesi poetica. Perché è in questa mimesi di parola e tempo la sua poesia. E l'interiezione appunto ha un valore di mimesi, nel suo travestimento dell'immagine passata nell'effetto di *pathos* del presente.

Ciò ci spinge a credere che la ricostruzione del passato abbia nella poesia di Caproni una sua tutta particolare configurazione narrativa. Particolare, abbiamo detto. Perché?

Nel racconto epico, ad esempio, ma anche nelle forme della prosa che molti punti di contatto ha con il poetico, pensiamo alle ampie analessi della *Recherche*, la ricostruzione del passato tende a un fine narrativo, vuole spiegare uno sviluppo, dare conto di certi effetti, seguire quanto possibile il senso e le inferenze di fenomeni e vicende.

L'epica caproniana non si limita a questo. La ricostruzione del passato che lentamente prende corpo nei suoi versi, pensiamo, come detto, all'ampio canzoniere de *Il seme del piangere*, è una sorta di annullamento del passato stesso. In verità, il ricordo di Caproni si avvita a spirale sul suo vuoto. Nella sua reviviscenza, nel suo colore caldo, esso è fatuo e lacerato.

Se nella *Recherche* la ricostruzione del passato avviene in uno slancio positivo, di ricerca appunto, in un processo che ridà colore e forma al negativo di lontane scene, in Caproni essa segue un procedimento che potremmo considerare affatto diverso.

Avviene, come s'è detto, per un sostanzarsi del reale nella memoria e nell'immaginario, per un processo di invenzione che, mescolandosi ai ricordi degli anni dell'infanzia, arreda le quinte di un passato non vissuto, della madre ragazza non ancora sposata. Scene perlopiù immaginate, di una vita vera e trapassata, eppure presenti e vive nell'espressivo nitore, nei dettagli persino che la memoria ha stralciato da vaghi punti di fuga del tempo.

Un vuoto profondo e immemorabile fa allora da sfondo alle tante vicende del canzoniere, un vuoto che è segno di un'incertezza profonda, abissale, al quale Caproni supplisce riempiendo, con tessere d'immaginazione e memoria, il quadro del tempo. Immaginazione e memoria. Quali valenze dominanti nella sua poesia! Compagne degli anni remoti e degli anni maturi; dispensatrici di immagini poetiche, come sosteneva del resto il Leopardi.

La stanza

La stanza dove lavorava
tutta di porto odorava.
Che bianche e vive folate
v'entravano, di vele alzate!

Prendeva di rimorchiatore,
battendole in petto, il cuore.
Prendeva d'aperto e di vita,
il lino, tra le sue dita.

Ragazzi in pantaloni corti,

e magri, lungo i Fossi,
aizzandosi per nome
giocavano, al pallone.

(Annina li guardava
di sottocchi, e come
- di voglia - accelerava
l'ago, che luccicava!)

Insomma, le immagini vive di una Livorno portuale e ventosa, tutta accalorata nel lavoro e nei giochi, tutta empiti di volontà sincere; questa Livorno di vita intensa e piena prende luce su di un fondale annerito, come talvolta persistono, nella fiamma che le accende, ma subito le avvolge e le divora, le immagini di un foglio incenerito.

Gli scenari che si snodano nascono da un'esigenza di affabulazione, voce consolatoria e affabile che mulcisce il pianto incessante che bagna la mente.

E più volte una fiamma di candela lambisce, contagia e avvampa, prima di spegnersi. Pensiamo ai versi *in limine*:

... perch'io, che nella notte abito solo
anch'io, di notte, strusciando un cerino
sul muro, accendo cauto una candela
bianca nella mia mente –apro una vela
timida nella tenebra, e il pennino
strusciando che mi scricchiola, anch'io scrivo
e riscrivo in silenzio e a lungo il pianto
che mi bagna la mente...

Così, seguendo la luce di candela nella mente, la vela timida nella tenebra, la luce della memoria e dell'alta fantasia, giungiamo nella figurazione del passato che rivive.

Preghiera

Anima mia, leggera
Va' a Livorno, ti prego.
E con la tua candela
timida, di nottetempo
fa' un giro; e se n'hai tempo,
perlustra e sruta, e scrivi
se per caso Anna Picchi
è ancor viva tra i vivi.
[...]

Il recupero del tempo lontano, di una dimensione, per così dire, memoriale, può annullare ogni tipo di incertezza, di estraneità rispetto alle percezioni del mondo? Le poesie del pieno ricordo, del sostanzarsi della realtà nella memoria, le poesie de *Il seme del piangere*, per intenderci, sembrerebbero farsi poesie della certezza, di chiare e indubitabili aperture sul mondo, di presenza viva dell'io e di tutte le figure, umane, urbane, della sua interlocuzione. Ma è una certezza di 'vela timida nella tenebra', di 'candela bianca' che brucia e si consuma. La rotta di una 'navicella dell'ingegno' che solo attraversando un inferno di negazione ricava la sua missione di poesia e di vita, ipostatizza il tempo perduto e le sue figure, le rende certe.

Un cammino gnostico-poetico che si basa in realtà sull'assenza di ogni stabile certezza, sul riscontro negativo di ogni possibilità cognitiva del passato, della vita, della condizione umana.

Un'epica che ha nel vuoto e nel nulla la sua matrice ontologica; che ha, nelle fugaci immagini del tempo, la sua matrice d'ispirazione.

Soltanto a partire dalla sua negazione, la poesia di Caproni sembra dar certezza della realtà. Un paradigma di pensiero, quest'ultimo, che è costitutivo della sua opera, e che si fa più perspicuo nelle opere *Il muro della terra* e *Il franco cacciatore* (1964-1982), dove, deposte le affabulazioni dei ricordi e degli affetti, il verso si riduce a puro schema di pensiero, all'asciutta e impassibile occasione di cogliere, ad esempio, il sussistere di Dio a partire dalla sua inesistenza.

Sta forse nel suo non essere
l'immensità di Dio?¹⁵

Insomma, la negazione e il nulla sembrano attraversare costantemente i versi di Caproni, facendo a meno, nella stagione più matura della sua poesia, di ogni naturalistica mimesi, divenendo oggetto diretto del contenuto poetico, e rappresentazione formale del pensiero. Riflettiamo più avanti su quest'ultimo aspetto.

Che la poesia debba ricostruire il senso della realtà è del resto evidente in un'altra opera di quello che potremmo definire il terzo tempo della poesia caproniana, *Il Passaggio di Enea*. L'opera è pubblicata nel '56 e condivide con *Il seme del piangere* del '59 ampi periodi di ideazione ed elaborazione. Enea è la figura simbolica dell'uomo che esce dalla guerra, con le spalle gravate dal peso di un passato di distruzione e negli occhi un futuro da fondare. La statua di un Enea che trascina il padre Anchise e guida per mano il figlioletto incerto Ascanio, la statua rimasta in piedi in Piazza Bandiera a Genova, una delle piazze più bombardate nel secondo conflitto mondiale, fu per Caproni concreto simulacro, allegoria quasi vivente di questa condizione dell'uomo.

Nella raccolta poetica, *Le stanze della funicolare* rivestono un ruolo di particolare rilievo. Le stanze sono strofe molto ampie, di sedici versi ciascuna in endecasillabi e sono introdotte da un testo che il poeta chiama *Interludio*, più breve nell'ampiezza e nella misura dei versi. Tende a farsi sistematica, in questa fase della produzione poetica caproniana, l'alternanza di piedi metrici brevi e di piedi metrici lunghi, interpolati secondo principi di partiture musicali. Caproni era stato nella giovinezza genovese un promettente suonatore di violino. La funicolare è il mezzo di trasporto che proprio a Genova attraversa in verticale i quartieri scoscesi:

Le stanze della funicolare sono un poco il simbolo, o l'allegoria della vita umana, vista come inarrestabile viaggio verso la morte. La funicolare del Righi, a Genova, esiste davvero. Il suo primo percorso avviene al buio, in galleria: un buio ed una galleria che potrebbero essere interpretati come il ventre materno. Poi, la funicolare sbocca all'aperto (è la nascita), e prosegue fino alla meta, tirata dal suo cavo inflessibile (il tempo, il destino) senza potersi fermare. Ogni stanza è una stagione differente della nostra esistenza. E di stagione in stagione, il passeggero (l'utente) cerca l'attimo bello (ogni stagione ha il suo) dove potersi arrestare: dove poter chiedere un alt nel suo essere tracinato dal tempo (il cavo inarrestabile), fino all'ultimo stazione, che nel piccolo poemetto è avvolta nella nebbia (mistero e lenzuolo funebre insieme)¹⁶

Qual è il senso, simbolico, profondo, che Caproni ricava dalla realtà quotidiana? La poesia coglie un senso complessivo dell'esperienza umana conferendo alle cose una valenza di significato allegorico. Ma vani sarebbero i tentativi di cogliere nella natura, nei quadri paesaggistici, motivi di pertinenza con l'umano, dei riflessi sia pur involontari della condizione umana. Caproni, dal secondo dopo guerra in poi, annulla, come detto, ogni riferimento a qualsivoglia scenario naturalistico, reinterpreta lo spazio della vicenda umana nei quadri degli spazi urbani, sino al

¹⁵ CAPRONI, "Pensiero pio", ne *Il muro della terra*, in op. cit.

¹⁶ CAPRONI, *Lettera a Carlo Betocchi*, 20 agosto 1979.

progressivo e finale annullamento di ogni spazio concreto, dell'ultima stagione della sua poesia. Se alcuni elementi della natura tornano a battere con il loro palpito nei versi, il mare, il mare incancellabile della sua poesia, il volo di rondini o gabbiani, ebbene, si tratta di fenomeni profondamente interiorizzati, già appartenenti alla coscienza e ai suoi spazi irrelativi, assoluti, solo fortuitamente ancorati al mondo esterno della natura. Si va profilando una dimensione lirica non solo profondamente anti-idillica, ma anche ambiguamente avulsa dal piano della Natura. Dico ambiguamente: perché essa, la natura, è voce non del tutto cancellata, resta come causa lontana di un esilio dell'uomo, di un viaggio di smarrimento e di disincantata ricerca di senso. Un viaggio privo di destinazione nel mondo, verso il non luogo, con il solo bagaglio della Ragione¹⁷.

Torniamo agli spazi urbani. In essi le cose ricorrono come chiavi di accesso ad una realtà allucinata. Bicchieri, tavoli, latterie, cerini, tegole, candele diventano invadenti, fissi interlocutori. Su di essi, il richiamo del mare, e la nebbia che si estende come un lenzuolo, come un funebre e dilavato sudario. Il colore bianco (del latte bevuto che appanna il bicchiere!), si fa sempre più frequentemente presagio di morte, *funus eburneum*, lutto di non colore e annullamento.

Interludio

E intanto ho conosciuto l'Erebo
-l'inverno in una latteria.
Ho conosciuto la mia
Proserpina, 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 paura¹⁸.

Questi elementi ci consentono di comprovare quanto abbiamo ipotizzato sull'incertezza dell'io, sulla dubbiosità dell'essere in ogni circostanza presente, nel tempo corrente della vita non ferma, fluida, dell'attimo che passa.

Vivere è cercare inutilmente, alla luce di una sperduta lanterna (mi sto addentrando nel lessico e nelle figurazioni dell'ultimo Caproni), avanzando in un mare di nebbia, nella vita incerta.

Così si apre lo scenario dell'ultima stagione poetica di Caproni, di cui abbiamo già indicato termini temporali e direttrici tematiche. La ricerca di senso, il viaggio solitario della ragione umana spingono la poesia verso immaginari luoghi di frontiera, verso paesaggi solitari, alla caccia di un'imprendibile preda che a volte, in ossessivi scambi di ruoli, diventa predatrice dell'io. Come nel teatro di Beckett, l'io è lasciato solo a ragionare con la propria ombra, si imbatte di continuo in se stesso e nella negazione di sé.

La valenza allegorica dei versi caproniani subisce in questo modo un significativo

¹⁷ Questo sarà l'approdo dell'ultima poesia di Caproni, quella che va dal *Muro della terra* (1964-75) al *Conte di Kevenhuller*¹⁷ (1979-86), passando per *Il franco cacciatore* (1973-82).

¹⁸ CAPRONI, "Stanze della funicolare", "Interludio", *Il passaggio di Enea*, in op. cit.

mutamento. L'allegoria dei primi anni apriva a un altro senso che confinava col tracciato dei versi, che era appunto *aldilà del senso letterale o figurativo della parola*. L'allegoria della stagione più matura, invece, non sovrintende ad una rappresentazione naturalistica della realtà. Non sta aldilà della costruzione figurativa, la poesia consistendo interamente nella sua valenza allegorica. Così il verso esprime una sua realtà tutta interna al pensiero. E tra l'io e la realtà viene meno il richiamo o l'eco di un loro corrispettivo differire.

Prendiamo ad esempio alcuni versi tratti dalla poesia *L'ultimo borgo*, compresa nella raccolta *Il franco cacciatore*:

S'erano fermati a un tavolo / d'osteria. // La strada / era stata lunga. // I sassi. / Le crepe dell'asfalto. // I Ponti / più d'una volta rotti / o barcollanti. // Avevano le ossa a pezzi. // E zitti / dalla partenza, cenavano / a fronte bassa, ciascuno / avvolto nella nube vuota / dei suoi pensieri. // Che dire. // Avevano frugato fratte e sterpeti. / Avevano / fermato gente – chiesto / agli abitanti. // Ovunque / solo tracce elusive / e vaghi indizi – ragguagli / reticenti o comunque / inattendibili. // Ora / sapevano che quello era / l'ultimo borgo. / Un tratto / ancora, poi la frontiera / e l'altra terra: i luoghi / non giurisdizionali. // L'ora / era tra l'ultima rondine / e la prima nottola. // Un'ora / già umida d'erba e quasi / (se ne udiva la frana giù nel vallone) d'acqua / diroccata e lontana.

Tutti i tratti naturalistici non sembrano in effetti dipendere da una percezione visiva, né da una proiezione di memorie. Divengono parti di un composizione di significato, segni di un costrutto di pensiero, di un processo di senso.

In questo modo la poesia di Caproni si fa poesia-limite, costruzione di senso nella paradossale mancanza di un suo plausibile fondamento. Un calmo soliloquio nella disperazione. Un'affabile voce nel disagio del nulla.

Eppure è soltanto la poesia che resta vera, con le sue luci e le sue coloriture finali, costituendo in fondo, aldilà appunto della *disperazione calma e senza sgomento* che può attanagliare un poeta, la forme d'arte che maggiormente si incide, come disse Giorgio Caproni in una delle ultime interviste televisive, nella coscienza di tutti.

Bibliografia essenziale

- A. DEI, *Giorgio Caproni*, Mursia, Milano 1992.
F. CAMON, *Il mestiere di poeta*, Garzanti, Milano 1965.
L. SURDICH, *Caproni. Un ritratto*, Costa & Nolan, Genova 1990.
A. BARBUTO, *Caproni. Il Passaggio di Enea*, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma 1980.
G. RABONI, *L'ultimo borgo*, Rizzoli, Milano 1980.
V. MENGALDO, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in *Caproni. L'opera in versi*, I Meridiani, Milano 2009.
G. LEONELLI, *Giorgio Caproni, un invito alla lettura*, Garzanti, Milano 1997.

*Il disagio del nulla.
Su alcuni temi e sviluppi della poesia di Giorgio Caproni*

Il saggio vuole esplicitare, nell'opera di Giorgio Caproni, la continuità di pensiero che sottende le pur diverse espressioni della sua poesia: nelle immagini 'ingenuè' della prima stagione poetica, nel canzoniere alla madre, fino agli ultimi viaggi nelle terre della Ragione, tutta la sua poesia sembra restituire una prossimità all'ignoto e al nulla, lasciando l'impressione che della realtà si possa dar certezza soltanto a partire dalla sua negazione.

Così, anche quando il verso sembra farsi voce di una presenza viva dell'io, di chiare e indubitabili aperture sul mondo, comprendiamo che esso è *vela timida nella tenebra*, la rotta di una *navicella dell'ingegno* che, solo attraversando un inferno di negazione, ricava la sua missione di poesia e di vita, rianima le figure del suo passato e le rende certe.

Themes and developments of Giorgio Caproni's poetry

The essay would like to demonstrate, in Giorgio Caproni's work, the continuity of thought that is buried in the different expressions of his poem: in the 'naive' image of the first poetic season, in the collection of poems to his mother or the journey to the edge of reason, all of his poem seems to restore a closeness to the unknown and to nothing, leaving the impression that from reality he can only have certainty starting from his denial.

In this way, even when the verse seems to indicate a live presence, of a clear and undoubtable opening up of the world, we understand that it is a *timid sail in the darkness*, the route of *the little vessel of his genius* that, only crossing the hell of denial, obtains his poetic and life mission, it reignites his past and makes it real.