

LA POESIA DI GIORGIO CAPRONI

PER UN'ANALISI STILISTICA

MAURIZIO CLEMENTI

I temi dominanti (e di conseguenza alcune caratteristiche stilistiche) della poesia caproniana nel suo trentennale sviluppo, a partire dalle *Stanze della funicolare*, contenute nella raccolta *Il passaggio d'Enea* del 1956, fino a *Il conte di Kevenhüller*, del 1986, mi paiono i seguenti:

- la claustrofobia, e dunque una certa ossessione del ritmo chiuso e del rimando;

- la fobia del viaggio, e di conseguenza un difficile rapporto con la continuità del testo, cioè una certa difficoltà a procedere con l'affermazione, reiterazione e sviluppo di certi temi iniziali, enunciati nei primi versi dei vari componimenti.

“Che sera è mai accaduta/ Quale notte prelude?”, come compare nell'ottava delle *Stanze della funicolare*, è una doppia interrogativa che nasce dall'ansia dello spazio ristretto, dall'intollerabilità dell'essere compresso e trattenuto, peggio ancora se questa situazione si applica all'atto del muoversi, del viaggiare solitario o collettivo; disagio che

spingerebbe il viaggiatore a chiedere l'alt se non fosse vinto dalla sua *cerimoniosità*, cioè dall'abitudine all'educazione e alla tolleranza nei rapporti, che impongono al viaggiatore di *pazientare e sopportare*.

L'obiettivo di queste pagine è mostrare come la poesia di Caproni nasca dal pazientare, dal tollerare antiche forme letterarie, dall'uso continuato di una lingua inadatta alla contemporaneità, per assenza di alternative e sfiducia profonda nella rottura, rivoluzionaria e avanguardistica, di cerimonia e ritualità, qualità, invece, che sole danno la poesia. Ed anche, a corollario, mostrare come temi-ossessioni individuali e privati possano trasformarsi in stilemi e in riflessione linguistica, nel solco spitzeriano-auerbachiano, il solo, mi pare, che garantisca una sufficiente qualità di comprensione dei fenomeni dell'arte della lingua.

Il viaggio, nella poesia di Caproni, dev'essere immaginato come il viaggio di un uomo pauroso in una carrozza minuscola, scomoda eppure decorata e armoniosa all'interno, fuori dalla quale si intravedono ombre e nebbia e un Nulla minaccioso e pieno di fantasmi. La carrozza è la lingua italiana della poesia, il rapporto fra il viaggiatore claustrofobico e l'ambiente della carrozza è lo

sviluppo progressivo della poesia caproniana.

I due temi enunciati in principio mostrano una declinazione sempre più complessa, crescendo il primo, il tema della claustrofobia, sempre più nel profondo fino ad investire il nucleo stesso del proprio corpo, gabbia fisica, e della propria identità; l'altro, quello della fobia del viaggio, fino ad investire la possibilità stessa di uno sviluppo dinamico, di pensiero e di melodia, della poesia (pensiamo ai distici statici e apodittici de *Il conte di Kevenhüller*). Per la portata e per gli esiti raggiunti questo percorso ci sembra esemplare per riflettere sulla poesia italiana contemporanea.

Il giovane poeta, autore di *Come un'allegoria* (plaquette del 1936) e di *Ballo a Fontanigorda* (plaquette del 1938), in *Cronistoria* del 1942 è già interessante per il tono struggente elegiaco con cui elabora moduli ungarettiani o crepuscolari *tesi a non esprimere nulla*. Con le sue movenze esclamative di “Ah se un giorno le donne con le penne/ roventi nei capelli...in me riaccenderanno/ Subiaco, e il nome mite dell'Aniene/”, oppure “Il vento ahi quale tenue sepoltura,/ amore, alla tua voce.../”, entrambi esempi tratti da *Cronistoria*; con i suoi vocativi, le sue interiezioni, le inversioni del soggetto, gli spostamenti di registro e tonalità, pur senza un convincente controllo linguistico e senza una meta

precisa, ci restituisce il senso di un disagio profondo che va oltre il soggetto poetante e che investe la poesia italiana. Il senso angoscioso di un'assenza.

Anche quegli spostamenti di registro, quegli inarcamenti naïfs, che appaiono completamente immotivati se non addirittura tristemente epigonici dell'ermetismo quasimodiano imperante, come le "compagini sfinite di tante pietre", oppure " i miei sudori ciechi nel perseguiti", o "la morte plenaria", lasciano un sapore di vuoto voluto e tenacemente perseguito: la claustrofobia, qui, è la strettezza lancinante di una lingua letterarissima, i cui minimi spostamenti di registro producono esiti semantici incontrollabili da un poeta trentenne che non abbia la mostruosa consapevolezza semantico-musicale di un Montale o di uno Zanzotto.

Il giovane Caproni *ne sembra cosciente*, e pertanto la piena del sentimento, che talvolta diventa sentimentalismo, è una conseguenza della propria claustrofobia linguistica, una scaturigine della propria inadeguatezza. Dal punto di vista tecnico, metrico in particolare, il capo d'opera di quegli anni sono i *Sonetti dell'anniversario* (pubblicati sempre in *Cronistoria*, ma scritti agli inizi degli '40) primo scoglio di tradizione con cui si misura a ragion veduta il poeta che va verso la maturità o la maturazione.

La riduzione a unico blocco melodico-semanticamente della forma sonetto – rilevata dal Mengaldo sulla scorta di una confessione dello stesso poeta^[1] – è giusta, ma dà una misura ingannevole del livello a cui è giunta la maestria di Caproni: confrontando i sonetti caproniani con i rari esempi di sonetti scritti da Luzi in gioventù, ad esempio il testo *Copia da Ronsard* tratto da *La barca*, raccolta del 1935, è evidente la differenza di risultati e di obiettivi: in Caproni gli insistiti enjambements, i gruppi allitteranti, le virgole e i tratti che spezzano il verso, le inversioni sintattiche, le immagini confuse, le intemperanze lessicali che fanno lievitare senza ragione il registro (“ahi l’accento ch’urge”) non rompono la cupezza claustrofobica dell’endecasillabo e della rima, entrambi soffocanti e assai sofferti (dunque la convinzione di aver raggiunto una nuova musica atonale mi pare falsa); laddove il verso arioso, ipermetro e naturalmente melodioso di Luzi dà la misura di un rapporto pacificato e già originalmente acquisito con la tradizione letteraria.

Caproni è ancora lontano dall’aver risolto i suoi problemi stilistici, ma la strada che lo porterà a *Il seme del piangere*, uno dei risultati più straordinari della poesia italiana del dopoguerra, è ancora lunga e non sempre progressiva: scrive René Girard, dunque

non un letterato di professione, che “non vi è compito più essenziale, e tuttavia più trascurato, del raffrontare in uno stesso scrittore le opere veramente superiori con quelle che non lo sono”^[2]; senza pertanto i panegirici e le giustificazioni del senno di poi di tanta critica letterata.

Già ne *Il passaggio d'Enea* i risultati raggiunti sono nettamente superiori, segnatamente nelle *Stanze della funicolare*: dodici stanze di sedici endecasillabi ciascuna sono precedute da un interludio in versi più brevi, settenari e novenari liberi, suddivisi in due brevi strofe. Proprio l'interludio ci rimanda quel sapore, quelle movenze che saranno proprie del Caproni maggiore:”E intanto ho conosciuto l'Erebo/-l'inverno in una latteria.”, oppure “nel fumo la ragazza/ che aspetta con la sua tazza/ vuota la mia paura./”.

I quattro “ho conosciuto” in posizione di falsa anafora, veri apoftegmi, rappresentano l'*escamotage* caproniano per superare la sua incapacità di sviluppo narrativo, che essendo causata nel profondo dalla sua fobia del viaggio, dev'essere superata prima a livello tematico-immaginario, poi a livello formale: la funicolare, stretta, mal illuminata è proprio la sua strofa, che rimane sempre uguale a se stessa, così come la distanza fra le pareti di legno della cabina, sospesa a un filo sottile di narrazione e di viaggio *che*

però non si vede dall'interno, e forse non c'è neppure, ma viene solo postulato dall'autore.

L'endecasillabo ha subito una regolata esemplare: è piano, adesso, perché profondamente descrittivo del microambiente circostante, che resta attorno all'io poetante durante tutta la sua permanenza funicolare. È uno stare che procede, ecco la soluzione; naturalmente in attesa di chiedere l'alt, parola che significativamente chiude ogni strofa e dunque ogni tappa della funicolare, e ci fa capire che questa soluzione stilistico-esistenziale è solo temporanea.

Il lessico stavolta è sorvegliato, con accensioni momentanee come “scande”, defalca” o “bandone” che hanno funzione descrittiva non soltanto decorativa; le strutture sintattiche sono le tipiche dell'alta poesia italiana, con i complementi indiretti e gli avverbi a precedere il verbo della principale e l'uso parco delle relative; il rapporto con la tradizione è sentito e profondo, e benché ancora sofferto pare infine accettato.

Gli oggetti descritti, propri dei microambienti superati per arrivare alla funicolare, come la latteria (l'Erebo iniziale) sono la stufa a gas, l'interno spoglio della latteria, le vaghe anime, virgiliane più che dantesche, che vi appoggiano la bicicletta all'esterno; tutti oggetti dimessi che rimandano a una

dimensione dimessa, a una ristrettezza materiale e morale che dà comunque un senso di depressione e di nulla.

Non dunque un percorso verso il realismo in poesia: il senso del percorso caproniano, già dai suoi inizi, mi appare invece un percorso di iniziale inconsapevolezza, padroneggiamento, di estrema difesa e poi di resa finale alla sua claustrofobia e dunque alla fine di conflitto aperto con la lingua e la tradizione poetica italiana. Un capitolo a parte che meriterebbe di essere sviluppato è l'influenza del cinema sulla poesia caproniana degli anni '50 fino almeno a *Il franco cacciatore*, soprattutto per ciò che riguarda la tecnica del montaggio delle immagini, e l'aspirazione generale nei migliori a un'arte multimediale, come si dirà in seguito a proposito delle raccolte caproniane degli anni '70 e '80.

All'interno de *Il passaggio d'Enea* la sezione *Le stanze*, che comprende *Stanze della funicolare*, *All alone* e l'eponimo *Il passaggio d'Enea*, rappresenta la conquista più sicura e duratura, laddove la sezione precedente de *Gli anni tedeschi* e la sezione finale *In appendice*, con quella *Litania* genovese prosaica, didascalica e lontanissima dalla disciplina di stile degli altri testi (quasi un'evasione necessaria dalla claustrofobia "poesia italiana"), rammentano tutti i

difetti già scorsi ed esaminati precedentemente.

Per *Il seme del piangere* l'esergo dantesco, dal *Purgatorio*, canto XXXI, dal punto in cui Beatrice chiede a Dante, confesso delle sue colpe, di porre giù "il seme del piangere" udendo le sirene ingannevoli, è fondamentale per capire il nuovo rapporto di Caproni con la propria malattia e *dunque* con l'intera tradizione italiana, che da questa raccolta, Caproni *comincia a comprendere e a fare propria*: il travestimento quotidiano ed elegiaco, la dismissione oggettuale, il saldo di bottega struggente.

A cominciare da quelle sirene, che per Beatrice rimandano agli inganni della "femmina balba", simbolo dell'incontinenza nel canto XIX, e dunque sono le mitologiche sirene di Ulisse; mentre qui le sirene rimandano agli ululati prima dei bombardamenti dell'ultima guerra, a Livorno. E al preludio montaliano, *Perch'io*, in cui la luce del fiammifero di *Piccolo testamento* qui diventa "la candela bianca nella mente", oggetto del ricordo di quegli anni di guerra, e travestimento oggettuale dimesso della sua claustrofobia e angoscia letteraria; è qualcosa di simile allo *spostamento* freudiano ma senza *condensazione*, anzi con un certo *diradamento*. Questa trovata corrisponde più o meno al "correlativo oggettivo" eliotiano, sviluppato dallo stesso Montale nelle *Occasioni*, ciò che dà grande poesia metafisica

in questo caso, ma autentica e grande poesia elegiaca nell'altro. Penso, infatti, che Caproni, assieme a Metastasio, a Gozzano e a Di Giacomo, sia con *Il seme del piangere* il più importante poeta elegiaco italiano; stante il fatto che una poesia puramente elegiaca è sempre stata rara in italiano, per il livello altamente letterario del dettato linguistico ma soprattutto per la vocazione puramente lirica della nostra poesia.

Come in pochissimi anni l'ermetismo di facciata di questo poeta ormai adulto si sia liquefatto, i vocativi, l'eccesso di esclamativi, gli spezzamenti e i soffocamenti del verso si siano acquietati, come le strettezze della tradizione abbiano acquistato un aspetto più familiare, tanto da poter essere derise, sventute, fatte oggetto di commercio intimo con i propri ricordi personali, è difficile dirlo; ma accade, e questo ci basta.

La luce bianca e diafana di una piccola candela, la candela del ricordo e dell'amore trasformato e travestito per la madre, Anna Picchi, intanto morta (nel 1950), diventata per sublime magia la giovane fidanzata d'allora, illumina una strofa di canzonetta metastasiana, che produce subito un incanto agro e profondissimo che non può essere impressione soggettiva, ma deve essere una conquista poetica, appartenente *perciò* alla nostra tradizione: "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./”.

Nella canzonetta *La libertà a Nice* di Pietro Metastasio, il cantore confessa a Nice che è ormai libero dall'amore per lei; questa canzonetta “al negativo” mi sembra, per il tono e gli esiti stilistici, non per il tema, evidentemente differente, la più vicina al Caproni de *Il seme del piangere*: uno sforzo di canto leggero, sciolto a ciò che non c'è più. La claustrofobia resta, ma viene sorvolata, sfiorata in quota da un sogno di canzonetta, che ne riporta l'agro di malattia nel profondo ma con una nota, sorridente, di speranza.

“Sogno, ma te non miro/ sempre ne' sogni miei;/ mi destò e tu non sei/ il primo mio pensier./ Lungi da te m'aggiro/ senza bramarti mai;/ son teco, e non mi fai/ né pena, né piacer./” dice il cantore (salvo contraddirsi poi nella canzonetta successiva, *Palinodia a Nice*), confessando una pratica di sogno quasi ospedaliera: attuire nella vaghezza l'estrema sofferenza d'amore e arrivare a una superiore indifferenza.

Il sogno del Nulla, struggente ma ormai placato, è esprimibile davvero in italiano solo attraverso i versi brevi della canzonetta metastasiana, non obbligatoriamente settenari, in rima spesso baciata,

con in più quell'asperità oggettuale conquistata a fatica dalla propria pratica poetica; il risultato è quindi ad esempio: "Com'era acuto l'ago/ e agile e fine l'estro!/ Raccolta entro quel vago/ bianco odore di fresco/ lino, oh il ricamare/ abile come la spuma /trasparente del mare./"

All'altezza di un testo capitale come *Ad portam inferi* ecco che ci si assicura che il chiuso della stazione dell'"ultima destinazione" di Annina (sarebbe andata a Palermo, dove poi sarebbe morta) così come la funicolare, la latteria, il vagone di treno o la galleria, sono epifanie della morte, anzi del morire, del trapassare indefinitamente da questo mondo a questo mondo, se si è non credenti e destinati a non diventarlo; in un travestimento continuo, in un continuo processo di sostituzione, per cui le figure sfocano e si sostituiscono le une alle altre, "Nemmeno sa distinguere bene/ ormai tra marito e figliolo./"; solo si sa che dopo la nebbia delle gallerie, dove " si sfanno/ i treni che vengono e che vanno/"; c'è la vita, c'è ancora la vita per qualcuno, ma non per Annina, né per il suo figliolo che "è cresciuto, ha tradito,/ fugge ora rincorso/ pel mondo dall'errore/ e dal peccato, e morso/ dal cane del suo rimorso/". Che questo tradimento filiale sia connesso in ultima analisi alla scelta della poesia possiamo solo sospettarlo, ma il rimorso non è il

particolare più interessante del testo. Che questo destino individuale e familiare di claustrofobia e oppressione diventi scelta stilistica di un poeta e riflessione storica sulla poesia italiana: questo è ciò che davvero ci interessa.

Il preteso stilnovismo e il cavalcantismo di testi come *Preghiera* o *Battendo a macchina* o *Piuma* o *Nuova preghiera* sono frutto probabilmente di un equivoco critico. A me pare che le cose stiano così: gli attacchi caproniani “Anima mia leggera” oppure “Mia mano fatti piuma” non hanno lo stesso valore e lo stesso significato di “ballatetta... va’ tu leggera e piana”, perché questa se ne va “dritta alla donna” sua, di Cavalcanti, viva e vera; essa cioè è un tramite per volare alto nei cieli della lirica filosofica, e per sviluppare quella filosofia d’amore così complessa e acuta, come già dimostrato a suo tempo da Maria Corti.

In Caproni, al contrario, l’invio è un espediente del ricordo che si realizza attraverso la dismissione oggettuale della “candela di nottetempo”, già osservata, e della macchina da scrivere, e che serve da omaggio e ossequio privati; è ciò che si diceva innanzi: la tradizione al servizio delle ricordanze individuali e in commercio con esse. Cavalcanti vale Dante e vale Montale: oggetti di commercio per lo

sviluppo di una vena poetica dimessa ma niente affatto minore, capace di coniugare elegia e ironia, soprattutto formale. Forse solo la prima parte della cavalcantiana “Tu voce sbigottita e deboletta”, in cui il colloquio auspicato si svolge fra l’anima, la voce e la ballatetta del poeta, può rimandare agli incipit caproniani; il seguito, però, coll’apparire della destinataria a cui tutto il gruppo di colloquianti è inviato in ammirazione, fa ritornare il testo nell’alveo del classico “invio cavalcantiano”.

Non Cavalcanti dunque, ma, qua e là, un Saba da vento di mare, più popolare e soprattutto meno lirico e più sofferto, appare il nume tutelare della raccolta. Popolare, sì certamente. Del resto il sapore vernacolare di alcuni versi, che emerge ad esempio in “Cantavano, serafini,/ gli angeli nei bicchieri.”, travestimento di un detto popolare, o nel Voltone, di cui lo stesso Caproni dà la spiegazione descrittiva nelle note, e soprattutto, nella sezione *Altri versi*, nel becolino, lunga imbarcazione, a mezzo fra la gondola e il gozzo, non è elemento trascurabile, a mio parere, per dar conto di quel tanto di originale e sincero presente in questa mirabile raccolta.

Del 1964 è il *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, in cui ritornano come fantasmi implacati alcune ossessioni antiche, mai superate, come la solitudine del claustrofobico

sprofondato nel buio, “solo a bere”, “solo nel gelido dicembre”, e solo a prepararsi a scendere, nonostante non sappia “bene l’ora d’arrivo” a destinazione, dopo aver convenientemente salutato e ringraziato gli altri viaggiatori del treno. Il dettato è ancora in parte quello popolare del *Seme del piangere*, benché qui i versi siano mediamente più lunghi e compaiano con più frequenza i novenari, le movenze sono quelle prosaiche che compariranno poi fino alla fine del percorso artistico di Caproni: la sua claustrofobia, cioè l’angoscia della tradizione è mascherata dalla falsa cantabilità metastasiana, come nella precedente raccolta, e dalle ampie movenze di prosa e detti popolari o proverbiali che si inarcano spesso per tutta la strofe. La tradizione a un certo punto si materializza addirittura nel testo, con tutto il disagio che arreca: “Scusate. È una valigia pesante/ anche se non contiene gran che:/ tanto ch’io mi domando perché l’ho recata, e quale/ aiuto mi potrà dare/ poi, quando l’avrò con me./ Ma pur la debbo portare, / non fosse che per seguire l’uso./” Non so se coscientemente o meno, ma difficilmente si sarebbe potuto trovare una definizione più calzante e veritiera di ciò che rappresenta la tradizione poetica e linguistica italiana per un poeta (italiano) contemporaneo: claustrofobia della lingua e sofferenza pura, una sensazione di impotenza che

investe il proprio tempo e la possibilità stessa di fare poesia.

Ancora negli anni '30, al tempo della composizione delle *Occasioni* (1939), l'amico poliglotta Bobi Bazlen raccomandava a Montale di "slatinizzarsi"^[3], cioè di modificare costrutti e lessico della propria lingua, troppo vicini al latino, perché rischiava di non comunicare più, tanto l'italiano veniva considerato, già più di settant'anni fa, lontano dalla vita contemporanea e pertanto inadatto alla sua espressione artistica.

Fortunatamente Montale lo ascoltò solo in parte nel corso degli anni, amalgamando pian piano al latino del suo lessico e dei suoi costrutti, cioè all'italiano classico, genere letterario di per se stesso^[4], l'inglese delle espressioni entrate nella comunicazione quotidiana: amplificando non slatinizzando la tradizione a cui appartiene. Il risultato più notevole di questo percorso è certamente *Satura* del 1971.

Per ciò che riguarda Caproni la questione linguistica ha un'importanza difficilmente sottovalutabile nella sua coscienza di poeta. La movenza di prosa in lingua colloquiale, quasi di conversazione domestica, di una strofa come la seguente: "Traetene la conclusione/ che più

v'aggrada. Io.../Non so se voi crediate in Dio/ o ad altro. Per conto mio/- occhio! la stufa fuma,/ e può annerirvi la piuma [del cappello da guardiacaccia N.d.C.]/ annerendo la stanza-/ tutto ciò ha un'importanza/ relativa.../” ci comunica in primo luogo che *l'effetto poesia* è ormai solo lasciato alle rime (in questa e nella prossima raccolta con molta frequenza anche rime al mezzo) e che il lessico non incide più che tanto, se non per l'uso di certe parole-immagini in funzione di *senhal*, come “guardiacaccia” e “cacciatore”, in generale, come “fischio” o “stanza”, a proposito della quale riporto quest'altra strofa: “ chi fabbrica una fortezza / intorno a sé s'illude/ quanto, ogni notte, chi chiude/ a doppia mandata la porta./ Lasciatemi perciò uscire/...”.

È strano: in genere il claustrofobico ha paura proprio dello spazio chiuso intorno a sé o dentro se stesso e pertanto sogna proprio di uscire all'aperto... dunque possiamo concludere che si tratta di un ritorno all'inconsapevolezza giovanile o forse di un periodo di spostamento dell'attenzione? Forse, o forse è in atto quella fase di estrema resistenza che prelude alla resa finale alla quale ho accennato in apertura. Ma un ritorno indietro ai propri fantasmi e alle proprie idiosincrasie linguistiche c'è davvero in questa raccolta, la cui riuscita è ben inferiore a quella de *Il seme del piangere*: “C'è ancora tutto l'inverno/

(il brivido: il caldo)/ del mio infantile inferno./”: la linea di sviluppo di un artista (e di un uomo) è sempre differente dalla retta.

Il muro della terra, raccolta apparsa nel 1975, comincia quel percorso arido e soffertissimo nel deserto della poesia e nell’acido della lingua, nel “vetrone” poetico, come si può definire uno dei suoi oggetti di dismissione dantesca (è tanto presente qui il Dante infernale, ma un Dante irredimibile, caustico e vetroso). La condizione del poeta è quella che descrive lui stesso: “ Un uomo solo,/ chiuso nella sua stanza./ Con tutte le sue ragioni./ Tutti i suoi torti./ Solo in una stanza vuota,/ a parlare. Ai morti./”; non c’è nessuna nota di speranza sorridente né accennata, non c’è nessuna intenzione di canto, forse neppure di poesia. Quella forma che fino alla presente raccolta era ricca di enjambements, colloqui intimi, veri o prestatati, richiami seppur accennati al dialogo, dopo la raccolta del ’75 subisce un restringimento brusco e implacabile: rigetta ormai l’inarcatura, l’apertura a qualsiasi accenno di dialogo o di sincero soliloquio diretto al creato. Compiono solo sentenze o parasentenze vetrose: l’ironia, l’inversione caustica, l’acidità appaiono sintomi di un distacco definitivo da se stesso e dalle impressioni del mondo, come è ben visibile dalla poesia *Distacco*, che qui riporto:

“Avevo salutato/ tutti, uno per uno./ Infatti non sapevo/ se sarei ritornato:/ Per strada mi sono voltato,/ prima di scantonare a destra:/ Nessuno s’era affacciato/ (nemmeno io) alla finestra.” L’equilibrio fra ironia ed elegia, notato nel *Seme*, si è dissolto a favore esclusivo della prima.

Dopo la pura elegia e il tema del ricordo, inteso come espansione o allargamento di un io claustrofobico e sua reinvenzione, da questa raccolta in poi Caproni intrattiene un nuovo rapporto con i suoi due temi esistenziali: li subisce passivamente, e li rifiuta cercando una sorta di separazione legale da se stesso. È un primo indizio della futura scissione dell’io presente ne *Il franco cacciatore* e ne *Il conte di Kevenhüller*. Le varie invocazioni a Dio che compaiono frequentemente nel *Congedo* mi appaiono delle struggenti suppliche per una riconquista dell’identità e del canto, entrambi persi dentro di sé; sono come l’ammissione di una perdita irredimibile.

Ne *Il franco cacciatore* del 1982 (ma già nell’ultima sezione, *Acciaio*, del *Congedo*) la caccia, a Dio e dunque a se stesso, avviene per fotogrammi successivi, brevissimi, quasi una sceneggiatura all’americana di un film di cui si odono talvolta fulminei dialoghi, o pseudodialoghi, e una voce fuori campo che echeggia nel bosco dove si compie

l'inseguimento. Chi è il cacciatore e chi la preda?
Resta l'ambiguità.

Di tanto in tanto il film del bosco è interrotto da commenti di sottofondo, dello "stoico" e del "perfido", ad esempio, o da qualche coretto stonato, come ad esempio il seguente che riporto: "Orsù, cantiam cantiamo./ Cantiamo con voce giuliva./La nascita provvisoria./ La morte definitiva./" (*Coretto di giubilo dei chierichetti*)

A parte la spezzatura antimelodica dei vari versi, che si concludono tutti col punto, come se la poesia dovesse subire un sempre sofferto ricominciare; il chiuso, quasi gretto nichilismo di questi testi è un altro segno dell'aggravarsi della cappa claustrofobica attorno al poeta, cappa che si trasferisce anche, per una sorta d'incubo maligno, nell'aldilà, cioè nell'aldiqua eterno della tomba. L'allegria, "indicibile", che il poeta respira e che confessa in un frammento omonimo, è una specie di solitudine di ghiaccio della mente, che dà l'ebbrezza, ma che perde definitivamente. Una tagliola per orsi nella steppa siberiana.

Verso la fine della raccolta, però, la sezione *Ponte nero* pare compiere il miracolo: di nuovo cantabilità, di nuovo aria e luce in mezzo al buio, anche se non c'è speranza c'è però il nitore dello stile, c'è ancora Caproni. Ricordo i bellissimi *Atque*

in perpetuum, frater, dedicata a Pier Francesco, il fratello morto, e *Riandando, in negativo, a una pagina di Kierkegaard*, della quale riporto i seguenti versi: “L’erba come va lontana/ e vuota, nel suo vuoto/ odore.../ Il sole/ è tramontato./ Aspetto le punte di viva vita/ delle stelle./” Se mi si chiede qual è l’autore attraverso il quale in questa sezione si compie il miracolo e ritorna la dismissione oggettuale del Caproni più grande, l’elegia pura e la vera poesia, non esiterei a fare il nome di Ungaretti.

Non è forse proprio l’Ungaretti scolastico che pare di risentire in questi versi tratti da *Foglie*: “Quanti se ne sono andati.../ Quanti,/ Che cosa resta./ Nemmeno / il soffio./”? Poi è un fiorire di piccoli e piccolissimi inserti, poscritti, inzeppature, quasi; che non molto aggiungono alla raccolta, la più faticosa fino a questo punto del percorso.

Il conte di Kevenhüller è l’ultima tappa, prima della morte di Caproni, nel gennaio ’90. Naturalmente escludendo le ristampe e le cose minori (*Res amissa, Versicoli del controcaponi* ecc.) pubblicate poi postume.

L’idea portante è la stessa del *Franco cacciatore*, una caccia spietata all’ignoto, e l’ignoto è una Bestia feroce che, come appare dall’Avviso in calce, terrorizza tutta la comunità del Ducato di

Milano alla fine del Settecento, in tempi prebonapartiani: “Bestia di colore cenericcio moscato quasi in nero, della grandezza di un grosso cane, dalla quale furono già sbranati due Fanciulli.” L’idea è svolta a tocchi brevi, come per l’altra raccolta; il ghiacciaio, sin dall’incipit è lo stesso; e la scissione dell’io è, se possibile, ancora più profonda. La novità è che non è un film, o non solo un film, tutto girato in soggettiva com’è, con echi di spari e grida su fondali mobili e vere solitudini del protagonista: tutta la raccolta è un libretto d’opera, che per felice contiguità storica rimanda al *Flauto magico* di Mozart, rappresentata a Vienna più o meno negli anni dell’Avviso del Conte, che, va da sé, è un documento storico reale.

E proprio gli accenni storici, per esempio nel testo *La frana*, fanno di questa raccolta una pregevolissima opera di “quasi saggio” o di saggio di critica storica in forma di poesia, inaugurando un genere che forse sarebbe andato particolarmente a genio al poeta. Riporto, proprio dalla *Frana*, i seguenti versi: “Giorno il 14 luglio./ Anno: quello tra Il Flauto Magico,/ a Vienna, e, a Parigi, il Terrore./ In lui non il minimo errore/ di calcolo./ Anche se non esisteva,/ la Bestia c’era./ [...] Ai miei occhi una frana./ La frana di un’alluvione./ La frana della ragione.” La frana era nella società, nei tempi, nelle

avanguardie o neoavanguardie, sempre più rivoluzionarie e sostenute dall'ideologia dello sfondamento borghese; alla quale Caproni sin dall'inizio intimamente si sottrasse, ma di cui sin dall'inizio comprese la portata devastante e annichilente nei confronti della tradizione e della stessa possibilità di poesia.

Ancora più interessante nella raccolta, però, è la qualità della Bestia: sin dal principio il poeta la dice nascosta dietro la Parola. Che cos'è questa Bestia della parola se non una creatura affine alla pantera dantesca, ovunque ricercata e mai trovata, e cioè quella lingua o meglio quella realtà ontologica che fa tutt'uno con la realtà dietro alla lingua? Nel testo *Consolazione di Max* si legge : “ Mi piacciono i colpi a vuoto./ I soli che infallibilmente/ centrino ciò ch'enfaticamente/ viene chiamato l'Ignoto./”

Lo stesso tema della ricerca ontologica attraverso la parola si trova in *Protiro* e in *Quasi una cabaletta*. Dunque un'ossessione individuale che approda a un tema oggettivo della lingua, che la sostanzia sin dal suo primo apparire, sette secoli fa.

Mi si consenta una breve digressione nel finale. Si comprenderà che essa non digredisce poi tanto rispetto al tema caproniano di queste righe.

La lingua italiana letteraria è come un

lunghissimo treno dai vagoni piccoli e soffocanti, gremiti di passeggeri con i quali è doveroso essere cerimoniosi; che però non conduce in nessun posto e che anzi viaggia in pieno Nulla, sin dalla lontana partenza, con all'interno una luce artificiale che deforma i contorni degli oggetti e i finestrini oscurati da fotografie delle Alpi o del Mediterraneo. Fotografie di maniera, più o meno rassomiglianti, più o meno riuscite ma sempre di maniera.

Non è la diligenza americana lanciata fra i paesaggi dell'Arizona, dell'Arkansas o della California; non è la mongolfiera francese sorvolante Parigi, centro del mondo; non è il brigantino inglese navigante sul vasto oceano dell'Essere; non è il Messerschmitt del luteranesimo tedesco volante fra la Foresta Nera e il Reno. Il treno della lingua italiana letteraria è un mondo a parte che ospita solo viaggiatori dell'irrealtà. Il problema dantesco dell'inafferrabilità della realtà attraverso i dialetti italiani a disposizione e la costruzione di una lingua speciale (il nostro treno) obbediscono alla convinzione profonda che la lingua sia una realtà interiore, anzi l'unica realtà, che sussume nel suo ordine logico-categoriale fondato da Aristotele tutta la natura e tutto l'universo per trascenderli nel mistero della Trinità e della Verità Cristiana. Uno strumento linguistico condizionato, a garanzia

limitata, da usare opportunamente.

Il treno di Dante ha una Destinazione Superiore, unica e inattaccabile, perciò può anche tollerare fermate, scossoni e moltissimi ospiti stranieri. Esso è fatto per quella Destinazione. Poi, morto Dante, smarrito il senso profondo e ancora terribilmente contemporaneo del suo *De Vulgari Eloquentia*, la lingua letteraria italiana, il treno ancora corto di vagoni e lussureggiante dall'esterno, cominciò a smarrire la sua destinazione originaria per diventare un treno da diporto per turisti ricchi e annoiati.

Nel corso dei secoli, il numero dei vagoni è aumentato in modo proporzionale al senso di disagio e claustrofobia che esso ha provocato nei viaggiatori, occasionali o professionali, che hanno viaggiato al suo interno. Nel Cinquecento la destinazione del treno viene abolita: nessuna destinazione, però su questo treno è obbligatorio tenere un comportamento impeccabile e formalmente corretto. Tanto impeccabile e corretto che diviene via via sempre più difficile conformarvisi. Oggi siamo a un punto che qualsiasi destinazione imposta dall'esterno avrebbe per conseguenza un deragliamento certo e una catastrofe probabile, e, quanto al resto, il comportamento impeccabile è stato sepolto dai moderni usi urbani e dal generale cambiamento della

società. Perciò al poeta novecentesco, a Caproni come ai poeti d'oggi, si pone il seguente problema: l'Incontinuabilità della Tradizione Letteraria Italiana, ma allo stesso tempo l'Impossibilità di Farne a Meno.

Questo problema riposa su un limite morale, estraneo a problemi di ordine linguistico (com'è difficile che i critici e i linguisti lo comprendano!): l'italiano letterario, cioè l'italiano alto, adatto all'espressione di concetti (non oggetti!), percorsi, sentimenti superiori, è da sempre *altro* rispetto all'italiano degli stenterelli, o alla mostruosità degli sperimentalisti d'avanguardia, che in tutte le epoche, consci della loro pochezza artistica, hanno tentato di abolire o almeno di minare l'eccellenza dei maestri della lingua. Incontinuabilità vuol dire impossibilità interiore di reggere il paragone, il livello di disciplina, di costruzione mentale, di concentrazione fantastica, emotiva e immaginativa, cioè di reggere moralmente la claustrofobia soffocante a cui costringe la pratica indefessa e rigorosa della lingua letteraria italiana: non una questione di talento ma di sforzo intellettuale!

Da questo punto di vista, la claustrofobia caproniana, oltre "le ragioni e i torti" del singolo, oltre i drammi privati, ci interessa perché è *anche* incapacità patente ed esibita, perciò modernissima, di reggere la storia della poesia italiana. Pertanto le

numerose citazioni non danno affatto l'idea di un'assimilazione ma, al contrario, come si è tentato di spiegare in queste righe, di dolorose asperità che feriscono la sensibilità del poeta. La claustrofobia la si può accettare e coltivare, come è stato ed è per Zanzotto, accettandola per quello che essa è: una maledizione irrinunciabile e necessaria; si può esaltare il nominalismo vocazionale della nostra lingua attraverso il paesaggio o l'iperpaesaggio; oppure si può soffrirne le stigmate: la sanità mentale profonda di Caproni, la sua bontà popolana e la sua appartenenza sentimentalmente regionale gli impedirono di adattarsi fino in fondo alla malattia, cioè alla letteratura italiana, ma non gli impedirono di essere di tanto in tanto un grande poeta.

[1] “Un sonetto monoblocco, dissonante, stridente perfino. Un tentativo di far musica nuova diatonicamente slargando o comprimendo i classici accordi...”, in *Fiera Letteraria*, 1975.

[2] R. Girard, *Dostoevskij dal doppio all'unità*, SE 1987, p. 28.

[3] In *Vita e poetica*, tratto da *Montale*, a cura di M. R. Tabelloni, Electa Mondadori 2007, p. 94.

[4] Vedi M. Clementi, *L'italiano classico come genere letterario*, in www.Bibliomanie.it 2007 n. 3.