

Tecnica e maniera
L'eclettismo di Giorgio Caproni

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 critici, ed era stata seguita con attenzione da lettori come Carlo Bo, Pier Paolo Pasolini, Giuseppe De Robertis, Oreste Macrì, Carlo Betocchi, e in seguito da Geno Pampaloni e Pietro 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 tra l'altro all'assenza del suo nome dalle lezioni sulla lirica italiana del Novecento di Giacomo Debenedetti (morto prima di poter vedere l'estrema stagione del poeta); o al fatto che Giovanni Raboni, che in seguito avrebbe dato contributi notevoli alla bibliografia caproniana, non lo inserì in *Poesia degli anni Sessanta* (uscito nel '76). Ancora nel '78, all'interno della sua antologia, Pier Vincenzo Mengaldo – che con Raboni e con Luigi Baldacci ha tratto i più penetranti bilanci complessivi sull'opera di Caproni – doveva constatare che il poeta ligure era con Sandro 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 e fuorviante – monumentalizzazione certo non dovuta soltanto ai pur sorprendenti ultimi libri, ma anche a un cambiamento di clima culturale che spiega almeno 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 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 singola-

re, complessa e stratificata *Weltanschauung*. Questa immagine è più insidiosa, nel suo intento apologetico, perché più recente e presente, e direi abbastanza condivisa; e in genere chi la propone mostra di considerare la maggiore tiepidezza della critica precedente come il frutto di un mero equivoco novecentista, che un luminoso progresso storico – in realtà pericolosamente incline a trasformarsi in uno speculare regresso verso il mito – si è degnato di rimuovere con sussiego.

2. Chi non si accontenta di un'immagine di comodo, deve prima di tutto tenere presente un fatto, notato precocemente da Citati, ricordato da Luigi Surdich all'inizio della sua monografia, e ribadito a suo modo da Mengaldo nell'introduzione al Meridiano: 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 rilevati dalla maggior parte degli interpreti: 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 o addirittura su uno sfondo vuoto, mantengono una indimenticabile concretezza (Giorgio Manacorda li ha suggestivamente 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 assidui 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, arselle, puledre, cani simili a messi infernali, ragazzini in sfrenata corsa o rissa, «rincorse, sassaiole», femmine da mito Novecento, ragazze-proserpine e palpitanti fanciul-

le (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, afrori, 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»).

Inoltre, sia agli esordi sia nella stagione tarda, e anche in buona parte delle raccolte centrali, la poesia di Caproni si basa spesso su un preventivo straniamento. Non è, di solito, uno straniamento dovuto all'oscurità, anche se non mancano le temerarie formazioni analogiche. In genere, il poeta disegna quadri che potrebbero benissimo non contraddire una rappresentazione "realistica". Solo che poi tende a togliere la cornice che darebbe un senso rassicurante ai dettagli, o a mettere tra parentesi ciò che c'è tra i dettagli e la cornice, o a lasciare la cornice quasi vuota, con le immagini che si perdono come figure vaghe in uno sbiancato orizzonte. Oscilla tra ingrandimenti abnormi, sensuali, e appannati campi lunghissimi, fiabeschi – e nel mezzo di questa oscillazione costruisce il suo spazio allegorico.

In un primo tempo, Caproni strania i suoi quadri lirici restituendo l'impressione di una estrema vicinanza sensoriale, di una vertigine percettiva che calamita e anima tutto il mondo circostante; poi li rende ancora più densi ma insieme li allontana, velando l'immediatezza dei dettagli, agganciandoli a un'oratoria elegiaca e portandoli sul piano dell'allegoria; quindi, nella sua stagione tarda, scarnifica progressivamente le allegorie fino a ottenere una rappresentazione rarefatta, metafisica.

Ci sono insomma, oltre alle costanti evidenti e irrefutabili, anche tendenze che si sviluppano secondo quella che appare una linea di coerente evoluzione. Tuttavia 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 libri, 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, edificatoria, delle forme "semichiusure". 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 concitazione artificiale, da un respiro affannosamente stiracchiato o forse, meglio, da una faticosa apnea. Sospeso alle volute improbabili di questi 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 un po' meno ingombro delle stanze; e la lezione architettonica delle stanze è infine messa a frutto, abbandonata la zavorra oratoria, nel distillato lirico-narrativo che sorregge l'arioso romanzo familiare di Annina.

Ma intanto, in questa fase centrale ed elegiaca, vanno formandosi ed essenzializzandosi (tramite il *Congedo del viaggiatore cerimonioso*) i diagrammi delle spiegate allegorie che portano all'ultima produzione degli anni Settanta e Ottanta, dove si riducono poi alla misura di 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'eclettismo. 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 asmatico, 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 «tasseca» di Caproni, s'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 determinato e originario rapporto con la letteratura, agli indizi più probanti offerti dalla poesia potrebbe aggiungere un indizio più laterale riguardante le traduzioni. Al Caproni "paroliere" eclettico, "poeta in disponibilità" davanti alle forme e doppiamente disponibile davanti ai significati, viene infatti spontaneo associare il Caproni traduttore, che come è noto era pronto a impiegare la propria abilità artigianale nel "rifacimento" di scrittori diversissimi da lui e tra loro, senza disagi né bisogni di empatia o identificazione. E lo stesso eclettismo si registra nella sua attività di critico letterario.

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 (così potrebbe leggersi la tentata fusione di «fine e popolare»). Questa postmodernità, tra l'altro, 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 sé 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 lirica di Mario Luzi si rarefa e si destruttura, ma mantenendo la consueta, nobilitante distanza retorica davanti al reale.

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 (da «incisore sonoro», dice Mengaldo) e a volte laboriosamente andate a cercare, preparate con un processo un po' macchinoso perfino tra i versi radi delle ultime raccolte, dove dovrebbero scattare come tagliole. A quasi tutte queste rime si potrebbe estendere ciò che Adele Dei, nella monografia caproniana forse più puntuale e aderente all'oggetto, dice a proposito di quelle di *Litania*, là dove le definisce un «esteriore automatismo» e uno strumento di «ludica levità».

Oltre alle rime ci sono poi – spesso messi in tensione con gli iperbati – 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, nel clima anni Trenta, 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 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. Questo vale sia per le linee spezzate delle prime “impressioni”, che chiedono una pronuncia sillabata, sia per la teatralizzazione esclamativa della seconda stagione, sia per il compiaciuto montaggio seriale del pensiero nei libri tardi.

Il fenomeno, è ovvio, risulta particolarmente chiaro nella fase costruttiva dei sonetti e delle stanze. Nel precoce e famoso saggio del '54 su questo Caproni, Pasolini notava come certe parole sembrassero «aggiunte in un secondo tempo» dal poeta (e altre sembrano usate come riempitivi: vedi nei sonetti, per fare un esempio tra i tanti, l'aggettivo «immenso»).

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 escogitati per compensare 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 (e la constatazione è almeno in parte indipendente dal giudizio di valore) 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.

Il risultato “classicista” del *Seme* viene subito dopo il soffocante intrico lirico, tra simbolico e realistico, degli anni Quaranta-Cinquanta, e subito prima del prosciugamento dei Sessanta; dopo la “ricerca dei contenuti” sensuale e metrica, che va dal primo impressionismo al *Passaggio d'Enea*, e prima della “ricerca dei contenuti” metafisica e librettistica. Viene, insomma, «al limite della salita», al di qua e

al di là del quale i contenuti “a misura d’uomo” sono prevaricati o dalla poesia degli «accordi fonici» e metrico-allegorici, o dai *Witze* ateologici.

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 ai primi libri, e raccoglie i frutti del lungo sforzo compiuto durante gli anni Cinquanta per mitizzare, per onirizzare il quotidiano. Soprattutto, nel *Seme* lo stile interrogativo-esclamativo, che prima suonava spesso estrinseco e capzioso, ed era lasciato a galleggiare un po’ a mezz’aria in una tonalità di semiparodia non ben controllata, diventa qui 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. In Umberto Saba, invece, il pathos affiora disarmato, e la griglia formale è un supporto dialettico inscindibile dalla «cosa», o meglio ancora una leggera patina sublimante, una pezza d’appoggio che serve appena a non cadere mentre ci si apre passo passo la strada verso una trasparenza e una verità, stilistica e contenutistica, emotiva e tonale, da riconquistare verso dopo verso, e quindi sempre col rischio dell’errore, della goffaggine. Neppure nel suo periodo neoclassico, il suo approccio alle forme chiuse o semichiuse somiglia a quello caproniano.

Semmai (al di là dei più o meno maldestri tentativi di sentirsi meno solo pagando piccoli tributi all'epoca), Saba può incaponirsi a usare certe forme, anche se inadeguate, quando si fa un'idea un po' mitologica di una certa tappa del suo percorso; o quando, esaurita una fase di densa autoanalisi, ha bisogno di ritrovare l'ispirazione oggettivando pittoricamente e musicalmente il sentimento, incanalando le emozioni che gli suscita la calda vita in quadri e spartiti. Magari con melodrammatica rozzezza, tra entusiasmi improvvisi e improvvise stanchezze, Saba prova ad appropriarsi di volta in volta di un modulo formale, tentando di piegarlo alla sua prosaica serietà analitica. Prova cioè a trasformare l'ostacolo che il modulo gli pone in un aiuto a esprimere quel che ha l'urgenza di dire: vuole vincerlo per far trionfare di nuovo la sua fedeltà al sentimento "vero". Manca in lui l'orgoglio dell'artificio, della tecnica che produce effetti a catena; e manca l'apriori stilizzante che permette al poeta del *Seme* d'intensificare canzonettisticamente e insieme di neutralizzare la commozione, giocando col suo Due-Trecento e accumulando senza pagar dazio le rime più retoriche e artefatte. Naturalmente, questa differenza la si vede ancora meglio nei sonetti: forma che, al contrario di Caproni, Saba per così dire smorza, sottoutilizza o usa come una pura cornice, senza mai farsi trascinare dalla sua suggestività, ma ostinandosi nel tentativo di riempirla coi suoi materiali, spesso inadatti, e finendo quindi per dover accettare le zeppe, le genericità e gli anacronismi che il metro gli impone.

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 al 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 Alfonso Gatto; finché nella stagione tarda, rinnegando 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 per così dire al naturale, 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 raccolte 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 / maddida 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».

Nei momenti più retoricamente sostenuti (specie in *Ballo a Fontanigorda*, che proprio per questo, quando non tocca risultati alti come la celebre *Ad Olga Franzoni*, è meno convincente dell'esordio) siamo nei pressi di paesaggi Novecento tipicamente anni Trenta, tra sagome femminili statuarie, maestosamente appannate, e linee di un mito arcano ma fatto di realtà elementari. A volte ci sembra di sfiorare i «due nel crepuscolo» che vagano nel Sereni quasimodian-montaliano di *Frontiera*; a volte invece, come nella *Fine di giorno* e nel *Vespro* di *Come un'allegoria*, ci avviciniamo di più ai «cieli d'ansia» e ai prati, alle lontane grida serali e ai vaghi scampanii di certi quadri penniani.

Si avverte anche, come ha rilevato con bell'orecchio la Dei, qualche distillata cadenza alla Cardarelli (il tono «domestico-ragionativo», l'apertura definitoria sulle stagioni). E si può aggiungere che 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, ancora, un confronto con Sandro 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 attraverso testi come *Giro del Fullo* (inserito al suo posto nel restauro degli anni Cinquanta) fa da ponte per i sonetti finali. Tra *Finzioni* e *Cronistoria* si sviluppa la turgida retorica interrogativo-esclamativa. In più, nel secondo libro – paradossalmente, se si considera il titolo – 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 Macri, 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 (si noti 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*). In questa tenebra, come ha osservato la Dei, s'incidono i particolari ingigantiti e funerei di città silenziose e metafisiche. *Cronistoria* è un libro tombale, di pietra e di marmo; da un lato elegiaco e dall'altro

minaccioso, o meglio minacciato. Si sviluppa qui quel tono degli anni Quaranta che secondo Biancamaria Frabotta è «fra spaventato e gesticolatorio», e potremmo dire esorcistico.

8. 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. Fatico a vedere, come Leonelli, intatti risultati poetici; vedo piuttosto frammenti riusciti che spiccano dentro cornici inadeguate, e riaffogano presto in una ipermanierista dispersione del senso che solo di rado arriva a mimare efficacemente la concitazione dell'angoscia, la prigione in cui si dibatte e si torce senza scampo il pensiero. Perfino un sonetto anomalo, per la sua scioltezza, come *Le giovinette così nude e umane*, in cui un tipico tema del poeta viene struggentemente dilatato, cade sul finale goliardico. Nel complesso, lo sforzo d'imporre un tono attendibile alla colata di endecasillabi non dà buoni risultati. Spesso l'autore non riesce a tenere lo stesso tono da cima a fondo, e stecca con un verso stridulo o un'impostazione troppo solenne della voce; e quando invece vi riesce, il prezzo è di solito uno sfocamento dei contenuti, su cui la musica passa come un rullo compressore. Le interrogazioni proliferano capziose, e 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. Chi voglia farsi un'idea dell'artificiosità di questa impalcatura può vedere ad esempio i sonetti IX e XI del *Passaggio d'Enea*. 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 / lumescende 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. E almeno in parte, la suggestione è dovuta al modo nel quale Caproni vi attua lo straniamento cui si accennava all'inizio. I dettagli di vita quotidiana – oggetti, luoghi, esseri viventi – affondano in una nebbia 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 appunto pascoliana è la contraddizione tra percezione immediata, vertiginosamente minuta, e costruzione volontaristica, eccessivamente caricata e ampia.

Il fatto è che l'endecasillabo è un verso troppo lungo per Caproni. Non a caso, nei tentativi poematici, gli snelli interludi ed epiloghi (dove tra l'altro affiora un insolito, pregnante erotismo) sono molto più convincenti delle pur dignitose e nobilissime 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. Spesso la capacità evocativa è maggiore che nei sonetti; ma d'altra parte, rispetto ai sonetti, qui lo stile a intarsio che caratterizza questo secondo Caproni perde la legittimazione che poteva offrirgli la forma «monoblocco», e stenta a sopportare il continuo intreccio di ragionamento, descrizione e narrazione, rischiando di risolversi in un generoso spreco di energie plastiche e di allusività (si vedano le note, in cui l'autore spiega alcune immagini abbastanza astruse prendendo davvero troppo dalla collaborazione del lettore).

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 myricaica 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 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.

Dopo il tour de force del "romanzo", le prosopopee sembrano nascere dal bisogno di far fronte a un prosciugamento, a un'età difficile che preannuncia la solitudine. Come per esorcizzare il vuoto, Caproni si applica a esteriorizzare la cupezza tracciando silhouette con un segno rapido, fluente, felicemente semplificatorio. Una volta trovata la formula della stilizzazione, rischia l'eccessiva esplicitazione orato-

ria; ma con la sua pratica artigianale tutta a vista, che non bara mai, raggiunge anche risultati indimenticabili. Notiamo *en passant* una curiosità: la «disperazione / calma, senza sgomento» delle prosopopee arriva dopo l'esaurimento di un filone cruciale nel percorso di Caproni, culminato col lavoro su Annina. Allo stesso modo, *La serena disperazione* di Saba, con la sua esteriorizzazione nei personaggi e nei rarefatti quadri sentenziosi, viene dopo il canzoniere dedicato a una donna *persa*. E in entrambi i casi, la pacata «disperazione» precede una svolta decisiva dell'opera.

II. Il *Congedo*, come *Cronistoria*, segna infatti una fase di passaggio. Lo si avverte anche nell'aggiunta, ai testi più impegnativi, di vecchi versi d'occasione, inseriti nella raccolta forse perché – al di là del gusto caproniano per gli scampoli – ripropongono alcuni temi già tipici, aggiungendovi però diversi tratti comuni alle poesie maggiori: una certa trasparenza dichiarativa, una scioltezza sentenziosa da didascalia, e in definitiva la tendenza a risolvere descrizione e musica in assertività (e viceversa).

Come accadeva in *Cronistoria*, nel *Congedo* 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, s'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.

Da qui, il poeta inizia a modulare la sua «musica dell'uomo solo».

Se si pensa al ruolo che ha avuto René Char nel suggerire a Caproni la metafora della caccia tragica, se si pensa alle colluttazioni kafkiane e allo stato incerto tra sonno e veglia che caratterizzano le sue ultime raccolte, viene spontaneo associare il poeta più musicale della sua generazione al meno musicale, cioè a Sereni (omaggiato con tenera ironia nella *Paura terza* del *Conte di Kevenhüller*). Entrambi i poeti procedono verso un loro «solido nulla», e lo affrontano infittendo le ripetizioni (si dovrebbe studiare meglio il rapporto tra i mutamenti degli anni Sessanta e le figure retoriche della ripetizione, che riguarda in altro modo anche Amelia Rosselli). Davanti alla glaciazione della realtà, oltre il frastuono sempre più insopportabile

e insensato della Storia, i due maturi poeti cercano segni di alterità in una natura anch'essa semicancellata. «Il mare in luogo della storia...», dirà Caproni con un verso che potrebbe far da epigrafe a certi testi di Sereni. Ma l'affinità si ferma a questi dati, a una situazione di fondo: perché Sereni, a differenza di Caproni, alla Storia resta modernamente legato, e continua a dibattersi tra i suoi frammenti senza poterli comporre in musicali epigrammi o in allegorie giocate a tu per tu con l'assoluto.

Dunque, 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 trasforma 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, lemmuri, ipotesi mentali che sostituiscono gli uomini in un mondo dove qualunque azione è assurda perché mancano ormai riscontri sociali attendibili, perché 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 attraverso la quale l'illuminismo si rovescia in terrore. Soprattutto, è il poeta secondo cui la vera alterità non si raggiunge mai, perché ci si ritrova sempre di qua dal confine della nostra mente, a volversi in sé 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 o neologismi, e circondati da spazi bianchi che risultano tremendi proprio perché, a differenza di quelli alonanti e simbolisticamente evocativi del primo Novecento, non vogliono dire nulla, o se si preferisce vogliono dire il Nulla.

Intorno a questi bianchi, la poesia nichilista di Caproni si disegna al tempo stesso come «gesticolazione sonora» (Raboni) e come «reperto di linguaggio oggettivo», da segnalazione stradale (Baldacci, che in una recensione immagina alcuni esempi-limite di questo linguaggio, accolti poi dal poeta in *Res amissa*). La foga interrogativa, la domanda incalzante e inconciliata, convive quindi sinistramente con le didascalie, con le indicazioni teatrali, con le poche «cose» in cui si rapprende ormai l'arido, insuperabile «deserto» della realtà.

La Dei ha notato che in questo contesto le citazioni acquistano una nuova, essenziale funzione. S'infittiscono, si sovrappongono in bisticci: sono rime del pensiero, plagi trasformati in sardonici motti araldici o in insensate canzoncine da fischiettare contro il terrore. Come l'esistenza, anche la letteratura subisce un processo di prosciugamento e di emblemizzazione. Nella nuova oggettività a-personale di Caproni, diventa anch'essa «reperto». Le parole famose, come quelle della vita quotidiana, suonano a vuoto, si mutano in puri involucri e in allegoriche rovine.

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 sollievo di qualunque fatica rappresentativa. Si può pensare a una sorta di beckettismo didascalico, *immateriale*. E proprio l'immaterialità e l'esplicitezza distinguono questo Caproni dall'implicito-materico Bartolo Cattaifi, 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). È significativo, in questo senso, che la nostra cultura letteraria abbia esaltato Caproni ed emarginato Cattaifi. La verità è che a volte il leggibilissimo e riassumibilissimo Caproni, come Borges e a differenza di Cattaifi, fa sentire un po' troppo facilmente intelligenti i suoi lettori: e li sprona magari a produrre tomi e tomi di retorica sul nulla.

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 nel calembour e nel nonsense. In questa chiave, i *Versicoli del controcaproni* esorcizzano ma insieme riconoscono la serialità dell'opera tarda, che proprio coi «versicoli» va sempre più a coincidere. Così, come ha visto la Dei, accade spesso in *Res amissa*, là dove la poesia non assume l'aspetto di un arreso appunto biografico, o non si trasforma in moralità di circostanza e in strofetta sociopolitica: casi, questi ultimi, in cui l'autore diventa un po' corrivo. Come Raboni, Caproni non ha infatti l'acume di un moralista o l'immaginazione di un sociologo: e queste strofette ci danno l'estrema conferma del fatto che non può permettersi di articolare ideologicamente la poesia. Anche quando fa il loico, deve accontentarsi di cogliere il suo tempo per brevi allegorie generali.

12. Come si diceva all'inizio, la fortuna di Caproni è legata soprattutto a queste raccolte tarde: 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 diversi fattori, 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, antinovecentista; 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 of-

ferto 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, di ridurre la propria identità a un *logo* (ma di farlo subito, fin dagli esordi, senza affaticarsi troppo, e senza aspettare la sublime e sorniona economia della vecchiaia).

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 Giovanni 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 definitoria 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 "gioia della tecnica" gli si comunica subito: lo aiuta a sperimentare, e al tempo stesso a compiere una sana operazione ecologica sul linguaggio. A poeti come Paolo Febraro ed Enzo Mansueto, Caproni è servito addirittura a trovare una voce propria. 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.