sacra DOCTRINA

A Biannual Journal of Systematic Theology
Rivista semestrale di teologia sistematica

ISSN 0036-2190
www.sacradoctrina.it

Editor/Direttore
Antonio Olmi OP

Associate Editors/Consiglio di redazione
Members of the Department of Systematic Theology
of the Theological Faculty of Emilia-Romagna (FTER)
Membri del Dipartimento di Teologia Sistematica
della Facoltà Teologica dell'Emilia-Romagna (FTER)

Scientific Board/Consiglio scientifico
Giorgio Carbone OP, Attilio Carpin OP, Erio Castellucci,
François Dermine OP, Daniele Gianotti, 靖保路 Jìng Bǎolù,
Sergio Parenti OP, Cesare Rizzi, Marco Salvioli OP, Rocco Viviano SX

ISBN 978-88-7094-995-7

9 788870 949957

€ 26,00

Edizioni Studio Domenicano - Sacra Doctrina
Via dell'Osservanza 72 - 40136 Bologna - ITALIA
Tel. 051582034 - Fax. 051331583
www.edizionistudiodomenicano.it

semestrale - spedizione abb. post. - comma 20/C
L. 662/96 fil. BO

sacra DOCTRINA

64 (2019) 2

RICCARDO MOZZATI

La nostalgia del non invocabile

Poesia e senso religioso nell'opera di Giorgio Caproni

sacra DOCTRINA

ESD

2

2019

SACRA DOCTRINA

Rivista semestrale di teologia sistematica

A Biannual Journal of Systematic Theology

Anno 64°

2019/02

Tutti i libri e le altre attività delle
Edizioni Studio Domenicano possono essere consultate su:
www.edizionistudiodomenicano.it

Tutti i diritti sono riservati

© 2020 - Edizioni Studio Domenicano - www.edizionistudiodomenicano.it - Via dell'Osservanza 72, 40136 Bologna, 051 582034.

L'Editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare.

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo, compresi i microfilm, le fotocopie e le scannerizzazioni, sono riservati per tutti i Paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% del volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22/04/1941, n. 633.

Le riproduzioni diverse da quelle sopra indicate, e cioè le riproduzioni per uso non personale (a titolo esemplificativo: per uso commerciale, economico o professionale) e le riproduzioni che superano il limite del 15% del volume possono avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione scritta rilasciata dall'Editore oppure da AIDRO, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, segreteria@aidro.org

L'elaborazione dei testi, anche se curata con scrupolosa attenzione, non può comportare specifiche responsabilità per eventuali involontari errori o inesattezze.

SACRA DOCTRINA

Anno 64° 2019/02

RICCARDO MOZZATI

La nostalgia del non invocabile

Poesia e senso religioso nell'opera di Giorgio Caproni

ESD

SACRA DOCTRINA
Rivista semestrale di teologia

ISSN 0036-2190 Periodico della Provincia San Domenico in Italia, dell'Ordine dei Predicatori, edito con autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 2569 del 10/11/1955.
Via dell'Osservanza 72, 40136 Bologna, tel. ++39 051582034 - fax ++39 051331583

Direttore/Editor: Antonio Olmi OP

Consiglio di redazione/Associate Editors: Membri del Dipartimento di Teologia Sistematica della Facoltà Teologica dell'Emilia-Romagna (FTER) / Members of the Department of Systematic Theology of the Theological Faculty of Emilia-Romagna (FTER)

Consiglio scientifico/Scientific Board: Giorgio Carbone OP, Attilio Carpin OP, Erio Castellucci, François Dermine OP, Daniele Gianotti, 靖保路 Jìng Bǎolù, Sergio Parenti OP, Cesare Rizzi, Marco Salvioli OP, Rocco Viviano SX

ABBONAMENTI 2020

		un anno	*due anni*
Italia ordinario	**biblioteche, enti, agenzie** ecc.	€ 100,00	€ 160,00
Italia ridotto	**persone fisiche e privati**	€ 60,00	€ 100,00
Estero ordinario	**biblioteche, enti, agenzie** ecc.	€ 190,00	€ 330,00
Estero ridotto	**persone fisiche e privati**	€ 150,00	€ 240,00
Serie completa	1956 - 2019, sconto 80%	€ ~~5.460,00~~	€ 1.092,00

Sottoscrizione tardiva supplemento € 30,00

PAGAMENTI

Bonifico bancario	c/c numero	12971404
	tenuto presso	Poste Italiane SpA
	intestato a	Edizioni Studio Domenicano
	IBAN	IT 49 W 07601 02400 000012971404
	BIC	B P P I I T R R X X X
Bollettino postale	ccp	12971404
	intestato a	Edizioni Studio Domenicano

Non si accettano assegni bancari.
Il contratto di abbonamento ha durata annuale e si intende cessato con l'invio dell'ultimo numero di annata. Il rinnovo utile ad assicurare la continuità degli invii deve essere effettuato con versamento della quota entro il 15 marzo del nuovo anno. Per le sottoscrizioni fatte dopo il 15 marzo si applica un supplemento di € 30,00 per costi amministrativi.
Per la sottoscrizione dell'abbonamento scrivere a: acquisti@esd-domenicani.it

Il reclamo per la mancata ricezione di un quaderno va fatto entro tre mesi dalla ricezione del quaderno successivo a quello di cui si lamenta la mancata consegna.

Sommario

Premessa
di Francesca d'Alessandro 9

Introduzione 13

Parte Prima
il sentimento dell'oltre

1. Primo tempo di Caproni: *levitas* e *gravitas* 25
1.1. *Come un'allegoria* 27
1.2. *Ballo a Fontanigorda* 32
1.3. *Finzioni* 36
2. Mitografia dell'esilio tra *Cronistoria* e *Il passaggio d'Enea* 41
2.1. *Cronistoria* 41
2.2. *Il passaggio d'Enea* 48
3. Dal «seme» al «congedo»: una *saison en Enfer* 58
3.1. *Il seme del piangere* 58
3.2. *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* 65

Parte Seconda
L'insostenibile vacuità del cielo

4. Entro e oltre il *Muro della terra* 77
5. La *venatio Dei* del *Franco cacciatore* 97
6. Sulle tracce del male. *Il conte di Kevenhüller* 113
7. Verticalità della nostalgia: *Res amissa* 143

Bibliografia 155

Indice generale dell'annata 2019 163

La nostalgia del non invocabile
Poesia e senso religioso nell'opera di Giorgio Caproni

Riccardo Mozzati

Editor's note: *According to St Athanasius, "the Son of God became man so that we might become God" (*De inc. *54, 3). But in order to attain this "participated divinization," one has to identify one's will with the will of God: "if anyone wants to be a follower of mine, let him renounce himself and take up his cross every day and follow me" (*Lk *9:23). However, against such an unconditional surrender of the sinful (that is, despotic and disorderly) inclinations of the self, there arise several kinds of temptation: from the negation of the very existence of God to the rejection of His mercy, from the allegation of the impossibility of knowing Him to the formulation of erratic projects, alternative to the Christian way, to achieve His proximity.*

The way of Alchemy (in the esoteric sense) is one of the most sophisticated and elusive of these projects. It belongs to the Hermetic Tradition ("a gift from the fallen angels to mankind", Julius Evola said) and aims at the self-divinization of man through the accomplishment of Magnum Opus*, the Great Work, which consists mainly in three stages:* nigredo*, that is the experience of "putrefaction" or "decomposition" of one's individuality into its basic factors;* albedo*, that is the experience of the purification and sublimation of the spiritual part of man;* rubedo*, that is the experience of "wholeness," the regeneration and "reunification" of body, psyche and spirit.*

Giorgio Caproni (1912-1990), one of the most elegant and consequential contemporary Italian poets, seems to move along this way. He never makes an explicit use of the hermetic terminology (even if, here and there, implicit references appear), and it is probable that he did not consider himself an "initiate"; on the contrary, his poetic discourse proceeds within the symbolic

perimeter of the Catholic faith. Nevertheless, following the critical path traced by the author of the present essay, the reader comes across Caproni's "bitter dialectic between the inability to believe and the nostalgia of faith," his formulation of a "religion of emptiness in no man's land," his most lucid "awareness of [his] inability to go beyond the terms of the human condition": which are distinctive traces of an existential passage through the experience of nigredo*, enlightened by the shining awareness of* albedo *when the Leghornese poet finds an "unspeakable joy" in the full acceptance of solitude without God.*
And yet, the alchemic way is nothing but a path to nowhere, unless the voyager awakens from his dream of self-divinization and begins to listen to the voice of Jesus Christ. Alas! Caproni seems to be particularly impervious to this announcement: "he cannot conceive the transcendence within the human categories of time and space, which is why Christ remains substantially alien to him." But the Blessed Virgin Mary, even if "disappeared from the jurisdictional places of [Caproni's] reason […] has never completely disappeared from [his] heart." Let us start from this presence, and follow Riccardo Mozzati in his theological reading of the deeply religious poetry of the self-declared nihilist and atheist Giorgio Caproni.

PREMESSA

Può dirsi un tema molto caro ai Domenicani l'indagine – che proviene dai secoli più remoti della storia della cultura – della relazione intrinseca che lega in profondità la poesia alla teologia, la letteratura agli interrogativi sul mistero dell'uomo, la parola poetica all'insondabile forza demiurgica del Verbo, l'immaginario artistico alla percezione indicibile dell'oltre. Ricordiamo solo alcune delle molte iniziative che dal 2008 ad oggi hanno visto in Gianni Festa un instancabile promotore, dall'indimenticabile convegno milanese su san Paolo e la letteratura (che in qualche modo ha dato l'avvio all'impresa del Dizionario Biblico della Letteratura italiana edito da poco sotto la direzione di Marco Ballarini); al numero speciale di «Sacra Doctrina», *La poesia scala a Dio*; al volume collettaneo sull'*Umanesimo cristiano di Manzoni*, stampato per le Edizioni di Storia e Letteratura.

All'interno di tale percorso, questo libro si pone in perfetta coerenza con una linea di pensiero e di indagine tracciata con fermezza e perseveranza da anni, destinata a lasciare un'eredità feconda nel panorama degli studi presenti e futuri. Al punto di confluenza fra scrittura poetica e tensione verso il trascendente, si colloca infatti anche questa lettura integrale dei versi di Caproni, con l'obiettivo di farne risaltare le linee di persistenza tematica e gnoseologica che attraversano per intero la sua opera, rendendo ragione delle svolte e dei traguardi in modo perspicuo e incontrovertibile. In queste pagine il lettore viene accompagnato passo passo, ad assistere (sin dalle prime raccolte) al formarsi della dimensione simbolica caproniana, al costituirsi di quello spazio del quotidiano nel quale il poeta si affanna a scorgere varchi verso un oltre, mentre i luoghi e le cose di tutti i giorni vengono fatti oggetto di un processo di risemantizzazione graduale e continua. Il vissuto e la storia vengono così trasfigurati in direzione metaforica, in modo tanto capillare e pervasivo da investire le vicende minute, i fatti banali, le ambientazioni feriali, gli utensili e le stoviglie più familiari.

L'autore ha cura di mettersi in amorevole ascolto del poeta, per raccogliere col suo sismografo ogni più piccola vibrazione del suo meditare, per registrare le atmosfere del trapasso della luce, all'alba o al tramonto,

dei luoghi cittadini precisi e trasfigurati (a un tempo) che meglio consentono di accogliere le zone liminari di eccedenza semantica, ove è possibile protendersi oltre il limite apparentemente invalicabile della conoscenza razionale.

Il Caproni del *Passaggio d'Enea* viene qui presentato come il poeta che fa di Genova «un varco spazio-temporale che vale il trapasso a un altro ordine di cose», una porta verso un primo tentativo di speculazione teologica e di ricerca di Dio. Ricerca inappagata che si configura nella forma di una tensione continua a un dialogo impossibile, di uno straniante uscire da sé, fino all'inappartenenza e all'esilio. Essa prende le mosse da un riflettere straziato sulla morte, nel tentativo di instaurare un colloquio con i trapassati, che Caproni condivide con i poeti della sua generazione. Prende corpo così il tema del viaggio, declinato nella duplice valenza simbolica di allontanamento inesorabile da chi ci ha lasciato (come la madre Anna nel *Seme del piangere*) e di avvicinamento del proprio io all'ultima stazione dalla quale non si fa ritorno (nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso*), viaggio che «punta sul presagio e tenta l'oltre». Qui – dove più si addensano il buio e la nebbia – si affaccia esplicito e tenace quel bisogno del divino destinato immancabilmente a sfociare in assenza, vuoto, nostalgia per una perdita irreparabile che sottrae senso al vivere.

Sempre più, nel procedere del discorso poetico di Caproni, l'oggetto della ricerca è un Dio nascosto, lontano e indifferente, di fronte al quale l'io lirico (universalizzato e frantumato nella molteplicità dei soggetti possibili) può solo constatare la distanza e prodursi in una preghiera di deplorazione, di livore e di rabbia, un'anti-preghiera, come quella del *Muro della terra*. Il poeta resta comunque dilaniato dalle tensioni opposte della teologia negativa e del desiderio irrefrenabile, contrario a ogni logica, dell'incontro con l'Altro. Il pensiero poetante caproniano svela via via la natura paradossale del proprio procedere: dall'impossibilità di perdonare l'Ente supremo per la sua inesistenza al dichiarare che Dio esiste solo nell'attimo in cui lo si uccide.

Nel tracciare i contorni infernali di uno spazio deserto, estraneo e straniante, nel quale l'uomo – privato di ogni possibilità di comunicazione – abita come prigioniero e reduce da una guerra, Caproni sembra ereditare le linee di forza dell'immaginario poetico che Vittorio Sereni, sin dal 1947, col *Diario d'Algeria*, aggiunge al repertorio stanco della poesia

del tempo, immettendo un'energia nuova, che subito i suoi coetanei (da Luzi a Parronchi allo stesso Caproni) avevano riconosciuto.

E proprio in questo quadro di assenza del divino dalla storia, che va connotandosi di valenza non tanto ontologica, quanto fenomenologica (come mancata risposta alle istanze delle creature), la parola della poesia – pur con la sua inadeguatezza – si rivela l'unico tesoro superstite alla catastrofe dell'uomo travolto dalla bufera del male e del dolore. La parola poetica racchiude in sé l'eco (pur flebile e sbiadito) della voce dell'Alterità, la «traccia della cosa perduta», della *Res amissa*, e si fa 'strumento umano' capace di accogliere «nel proprio corpo come un inestirpabile e irrinunciabile *punctum dolens* la questione di Dio».

Francesca D'Alessandro
Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano

INTRODUZIONE

In uno scritto sul pensiero morale di Maritain, Pietro Piovani sosteneva che «la sola vera alleanza valida che la preghiera possa stipulare è quella con la poesia»[1]. Ciò è possibile in quanto esiste, in letteratura, uno spazio epistemologico e di espressione in cui scrittura poetica e speculazione teologica convergono fino a coincidere. A un determinato livello di ragionamento e di discorso, infatti, poesia e teologia tendono a configurarsi come elementi interdipendenti e quasi consustanziali – analoghi strumenti di una medesima ricerca sapienziale – al punto che in alcuni casi risulta arduo distinguere le prerogative specifiche e gli ambiti di applicazione dei singoli termini. Ciò avviene perché entrambi rispondono a un'intrinseca istanza di verità: quando infatti la poesia svolge appieno i suoi attributi più autentici, essa offre al lettore di ogni tempo l'opportunità di procedere in profondità nella propria ricerca essenziale, ponendolo in contatto con un universo spirituale che consente di portare alla luce il senso più riposto della realtà a partire dalle sue forme storiche (prima fra tutte, la natura dell'uomo). L'esplorazione poetica finisce così inevitabilmente col dare luogo a un'interpretazione del mondo che ne riveli il fondamentale progetto divino o, al contrario, la sua tragica assenza; tanto che anche laddove il riferimento al trascendente sia programmaticamente escluso, per laicismo dichiarato (Campana) o istintiva refrattarietà a una religione codificata (Leopardi), esso di fatto è comunque evocato, e traspare nella maggioranza dei casi dietro sembianti più generalmente esistenziali, così che risulta pressoché impossibile pensare i grandi dilemmi del vivere disgiunti da una qualsiasi, quand'anche inconsapevole, ipotesi su Dio[2].

---

[1] P. PIOVANI, *Jacques Maritain di fronte ai grandi sistemi della filosofia morale*, in ID., *Indagini di storia della filosofia. Incontri e confronti*, a cura di G. Giannini, Liguori, Napoli 2006, pp. 257-279: a p. 279.

[2] L'intersezione tra forma poetica e dimensione religiosa è stata oggetto di un ricco e fecondo filone di ricerca, come testimonia la folta bibliografia di raccolte di studi in argomento, tra cui si segnalano in particolare i volumi di F. MATTESINI, *Ricerca poetica*

Sfogliando l'opera in versi di Giorgio Caproni, straordinariamente ricca di motivi e suggestioni in tal senso, si comprende bene quanto questo nesso di reciprocità tra poesia e domanda religiosa possa risultare forte e costitutivo: nella sua parabola lirica, il discorso teologico assume le movenze di un dialogo ininterrotto con sé e con l'Altro, un lungo discutere che, pur tra momenti di sospensione o contrazione, resta tuttavia sempre visibile almeno in tralice, ora nell'intersezione inestricabile di temi specificamente religiosi e altri più universalmente umani (come la meditazione sulla morte), ora nell'attitudine sempre viva a crearsi veri orizzonti di senso, risposte esistenziali *per* l'esistenza.

Nel suo configurarsi come mitografia di un esule, l'esperienza poetica caproniana propone la decisiva testimonianza di uno «spatriato» che impegna se stesso e la sua arte nella ricerca inesausta di una soluzione alla dolorosa condizione dell'uomo moderno e agli inquietanti interrogativi che lacerano la coscienza contemporanea. Un'indagine, questa, che lo conduce a scontrarsi con il dramma dell'assenza di senso, contrattando quotidianamente una fede sospesa tra il nichilismo metafisico della 'morte di Dio' e il desiderio continuamente ripreso di un incontro *altro* e impossibile.

Nella sua ultima produzione, poi, l'inchiesta teologica emerge con un'evidenza e una vertigine tali da legittimare – se non addirittura reclamare – una sua eziologia *à rebours*, un atto cioè d'intelligenza retrospettiva che faccia emergere le cellule germinali e i nodi evolutivi di un ordito semantico che è andato componendosi di continuo fino alle liriche più recenti[3].

Il contributo che questo studio vorrebbe offrire, ponendosi nel solco di una lunga tradizione di interventi critici in molti casi illuminanti ma spesso puntuali, è teso perciò a scandagliare la presenza costante di un'ansia e di una dimensione religiosa lungo tutto il *corpus* poetico caproniano, dilatando in una ricostruzione organica e complessiva l'ampiezza e la profondità di uno scrutinio le cui principali linee di forza sono state a più riprese poste in evidenza dalla letteratura critica sull'autore[4].

Ma giustizia intellettuale a parte, l'euristica a ritroso delle occorrenze sotterranee della tematica religiosa costituisce *in primis* un esercizio di doverosa applicazione ermeneutica: per quanto infatti il tema religioso in

e memoria religiosa, Mucchi, Modena 1991; G. ROGANTE, *La frontiera della parola. Poesia e ricerca di senso: da Pascoli a Zanzotto*, Studium, Roma 2003; *La poesia scala a Dio: tra parola poetica e parola sacra*, a cura di F. D'Alessandro e G. Festa, «Sacra Doctrina», LVI (2011), 2; *Poesia religiosa nel Novecento*, a cura di M.L. Doglio e C. Delcorno, il Mulino, Bologna 2016, oltre agli atti dei convegni *La poesia e il sacro alla fine del secondo millennio* (Borgomanero, 17 giugno 1995), a cura di F. Degasperis e M. Merlin, San Paolo, Milano 1996; *Il sacro nella poesia contemporanea* (Firenze, 28-29 ottobre 1997), a cura di G. Ladolfi e M. Merlin, Interlinea, Novara 2000 e *La ricerca del fondamento. Letteratura e religione nella società secolarizzata* (Università Cattolica di Brescia, 8-9 novembre 2010), a cura di G. Langella, Giuliano Ladolfi Editore, Borgomanero 2011.

[3] In questo senso mi pare abbia piena ragione Geno Pampaloni nel sostenere che la decifrazione completa e riparatoria del *continuum* della poesia di Caproni si abbia in gran parte con la sua ultima stagione: anche le componenti tradizionalmente riconosciute come riassuntive della poetica caproniana (la triade città-madre-viaggio), amalgamate sotto il comune denominatore della condizione avvilente dell'esilio, trovano infatti, a partire dal *Muro della terra* (1975), l'adito tonale che le sintetizza e le innalza nell'esclusione più straziante, compiuta e desolata, che è l'esclusione da Dio (cf. G. PAMPALONI, *Nota* in G. CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, Garzanti, Milano 1989, pp. 815-818).

[4] Su questo motivo si vedano almeno G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Poesia e teologia: l'ultimo Caproni ("Il seme del piangere", "Il congedo", "Il muro della terra")*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, San Marco dei Giustiniani, Genova 1982, pp. 131-146; F. MATTESINI, *Caproni metafisico*, in ID., *Parola poetica e memoria religiosa*, cit., pp. 31-36; P. ZOBOLI, *Caproni religioso*, in ID., *Linea ligure. Sbarbaro, Montale, Caproni*, Interlinea, Novara 2006, pp. 63-80; E. SALIBRA, *La dimensione religiosa nella poesia del Novecento. Giorgio Caproni e la ricerca di Dio*, in *Dire l'indicibile. Esperienza religiosa e poesia dalla Bibbia al Novecento*, a cura di C. Letta, ETS, Pisa 2009, pp. 113-135; M. NERI, *Esodi del divino. Caproni, Pasolini, Valesio*, il Mulino, Bologna 2014, pp. 35-86 ed E. ARDISSINO, *Giorgio Caproni «nel baratro della preghiera»*, in «Rivista di Storia e di Letteratura Religiosa», LI (2015), 2, pp. 351-371. Nel corso di questa lunga storia di riflessione critica, tre sono le principali categorie con cui gli interpreti hanno definito il pensiero religioso caproniano: teologia negativa, religiosità negativa e a-teologia poetica.

senso proprio resti sino al *Congedo* affidato per lo più a sparuti riferimenti episodici, già a cavallo delle primissime prove "genovesi" si possono rintracciare invero alcune modalità e situazioni espressive che diverranno tipiche del Caproni maggiore (a cominciare dall'ambientazione delle liriche in luoghi liminali e di transito), oltre a una percettibile sensibilità per l'oltranza, declinata a questa altezza come attitudine istintiva a cogliere i risvolti ulteriori della realtà minuta e quotidiana, quasi a volerne misurare una profondità avvertita per ora solo al grado minimo dell'intuizione.

Dopo la parentesi stilnovistica del *Seme del piangere* – commosso *planctus* per la madre defunta, non privo però di importanti approfondimenti escatologici – e con qualche significativa anticipazione già nelle *Stanze della funicolare* e nel *Passaggio d'Enea*, Caproni, smarrito «disabitante» di questa terra alle prese con i temi fondamentali della morte e dell'oltranza, tenta la perlustrazione del «deserto»[5] di un mondo in cui si è perso ogni significato certo e definitivo, e dove anche le parole faticano a far presa sulla realtà che intendono significare, perché «dissolvono l'oggetto». La sua ricerca poetica e religiosa inizia così ad assumere i toni ossimorici di una contro-preghiera, come sostanza di quella che egli definisce una forma di «ateologia». Avremo modo di tornare più diffusamente sul concetto e sui caratteri di questa dimensione tipica della spiritualità caproniana; preliminarmente, basti osservare che quella che egli chiama l'«ateologia» immanente ai suoi versi non può essere letta né come una teologia negativa nel senso filosofico stretto, né tantomeno deve essere ridotta a un atteggiamento di tipo materialista e antispiritualista[6]. La domanda spirituale espressa da Caproni esibisce infatti una qualità

[5] Per un approfondimento sulla fortuna letteraria del simbolo esistenziale e mistico del deserto, si rinvia al contributo di G. ROGANTE, *Perdite e ritrovamenti. Il desiderio di Dio nella poesia del Novecento*, nel volume collettaneo *L'acqua di Rebecca. Ricerca di Dio e deserto dell'uomo nella letteratura del '900*, a cura di G. Festa, «Sacra Doctrina», LII (2007), 2, pp. 13-41: alle pp. 31-36.

[6] Valgano a evitare questo equivoco grossolano le parole del figlio Attilio Mauro: «Vorrei sfatare una volta per tutte la presunta irreligiosità di mio padre. Si parla di un Caproni ateo. […] L'etichetta di ateo è stata attaccata in modo troppo sbrigativo, anche perché lui era profondamente religioso. Andava a Messa tutte le domeniche con mia madre. Forse ci andava per accontentarla, ma comunque ci andava. Diceva le preghiere due volte al giorno e un po' si seccava se tu te ne accorgevi. Era molto devoto alla Madonna della Guardia di cui aveva un'immaginetta nel taccuino. Poi la smarrì e ci restò molto male. Era un'immagine molto consumata vecchia di quarant'anni. Mia madre gliene portò un'altra. Sulla sua scrivania c'erano due testi che leggeva regolarmente: l'Antico e il Nuovo Testamento» (*Mio padre in dialogo con la trascendenza*, in «Avvenire», 5 gennaio 2012).

profondamente diversa rispetto alle definizioni tradizionali di ateismo e *teologia negationis*, marcando, da un lato, la distinzione tra *religio* e *fides* cristiana[7], e, dall'altro, tentando di eludere quanto più possibile l'aspetto metafisico della religione per privilegiarne la dimensione più schiettamente umana, ossia quella della ricerca di senso[8]. Se da una parte il riconoscimento di questa specificità serve a restituire al profilo spirituale dell'autore la giusta complessità, ciò ha consentito altresì di indagarne le filigrane attraverso nuove prospettive ermeneutiche[9].

[7] «Ciò che è certo è che non credo a nessuna religione istituzionalizzata e a nessun Dio che se fino a un certo punto può essere valido in un sistema tolemaico, già non lo è più in quello copernicano. E non si continui a chiedermi se sono un ateo o un credente, definizioni che mi ripugnano anche perché l'una vale l'altra, in quanto i due atteggiamenti si identificano nell'eguale mancanza di prove che hanno entrambi, giacché l'ateo che "crede" alla non esistenza di Dio, è, in questo suo stesso piano, identico a chi ci crede» (*Il muro dello stoicismo*, intervista a Giorgio Caproni a cura di P. Mattei, in «L'informatore librario», 4 aprile 1990).

[8] «Certo, molti critici hanno indicato la città, il viaggio, mia madre come temi della mia poesia, ma il vero tema centrale è la ricerca, di che cosa non lo so nemmeno io. È l'uomo che cerca, cerca per sua natura e poi arriva sempre a un limite purtroppo» (G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di M. Rota, introduzione di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press 2014, p. 324).

[9] Daniela Baroncini, ad esempio, ha posto in evidenza l'influsso della corrente germanica (Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger) e francese (Sartre e Camus) dell'esistenzialismo sull'opera di Caproni, osservando come l'ansiosa dialettica tra essere e nulla costituisca il sostrato filosofico della poetica caproniana (cf. D. BARONCINI, *Caproni e la poesia del nulla*, Pacini, Pisa 2002, pp. 147-181). Allo stesso modo, Comparini ha inteso sottolinearne piuttosto le connessioni con la matrice metafisica, e in particolare con

Parallelamente, il discorso poetico imbocca un sentiero che sfocerà nella consapevolezza che il proprio limite è il nulla, e la propria destinazione il silenzio: al pari dei suoi cacciatori, per i quali «Dio esiste soltanto / nell'attimo in cui lo uccidi», Caproni riconosce e sperimenta nel silenzio la condizione necessaria per la conquista della parola; quella parola che è strumento della creazione poetica così come di quella del mondo («In principio era il Verbo», *Gv* 1,1), e di cui la vicenda lirica caproniana fatica tremendamente a riconoscere il farsi carne e il suo abitare nel tempo. Di fronte al «freddo della storia», prodotto di conflitti, iniquità e lutti che costellano l'esperienza quotidiana dell'uomo, l'investigazione metafisica assume quindi i contorni di una reiterata ricerca che non approda a nulla se non a un «ultimo borgo» oltre il quale si estendono territori impraticabili alla ragione, «luoghi non giurisdizionali» alla conoscenza.

Dinanzi a questo limite invalicabile, l'*itinerarium mentis ad Deum* di Caproni vive un momento decisivo, in cui si consuma la definitiva divaricazione tra le due facoltà di cui già nell'ascesi bonaventuriana la mente era funzione, ossia intelletto e volontà: da qui in avanti, se razionalmente egli non può che constatare la natura insondabile del mistero, con il cuore non può fare a meno di continuare il viaggio anche oltre il margine terminale, seppure nelle forme di una caccia forsennata e senza quartiere, fatta di cortocircuiti logici e paradossi intrisi di un disperato bisogno di un attingimento impossibile.

In quella eliotiana *waste land* che è il mondo senza Dio, si consuma così un'aspra dialettica tra l'incapacità di credere e la nostalgia della fede: quello del poeta livornese è un Dio che la mente si ostina a rifiutare, ma cui nondimeno l'anima continua ad anelare con insistenza. Ciò che in ultima analisi tormenta la spiritualità caproniana, infatti, non è tanto stabilire la verità circa la sussistenza ontologica di Dio, quanto piuttosto il suo rapporto con l'uomo («Signore, anche se non ci sei, / egualmente proteggi / e assisti me e i miei»): una relazione segnata dall'indifferenza divina per la sorte terrena delle sue creature, come il corso iniquo degli eventi lascia chiaramente trasparire. A scandalizzare Caproni non è dunque l'ipotesi del *nihil negativum* che si spalanca oltre l'estremo presidio della ragione rappresentato dall'ultimo borgo, bensì l'avvertimento del *nihil privativum* che egli constata nell'esperienza continua del male[10], o della carenza di bene. L'onnipresenza pervasiva del male, che nell'immaginario del tardo Caproni assume una consistenza poetica e iconografica nella figura della Bestia, trova il proprio controcanto nella *res amissa* perduta per sempre, il dono originario smarrito e mai più ritrovato la cui essenza viene affidata all'arbitrio interpretativo del lettore, pur lasciando indovinare i connotati di una grazia spirituale.

Caproni codifica così la sua religione del vuoto in terra di nessuno, opponendo alla defezione del divino dalla scena della storia una protesta rancorosa, che a tratti diviene aggressione violenta. Ma al suo grado di

la figura di Karl Jaspers, la cui teoria basata sulla necessità della componente religiosa e sul contemporaneo rifiuto tanto della struttura religiosa quanto di un sistema ontologico della metafisica presenta degli elementi di notevole affinità con la speculazione poetica di Caproni (cf. A. Comparini, *Giorgio Caproni Between Poetry and Prayer: 'Il muro della terra'*, in «Italica», xcii [2015], 1, pp. 83-101).

[10] In un'intervista dell'aprile del 1986, edita soltanto postuma, Caproni dichiarò: «Io non sono certo un teologo, ma in effetti mi pongo da sempre questo problema [il problema del male]. I nazisti portavano il nome di Dio inciso nella cintura. "Gott mit uns", Auschwitz… Dio è il mistero di tutti i misteri, non si sa nulla di lui. È inafferrabile, ci vivifica e ci uccide» (ora in G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, cit., p. 324). Su questo aspetto è ritornato nuovamente il figlio Attilio Mauro, che nel commentare la religiosità del padre ha ricordato come egli «faceva fatica a trovare Dio perché faceva fatica a trovare il bene, senz'altro meno appariscente del male, che invece si incontra tutti i giorni» (*Mio padre in dialogo con la trascendenza*, cit.). Del resto, l'esistenza del male in quanto impedimento nel credere in Dio si presenta come un'aporia molto complessa, forse la più controversa di tutta la dottrina cristiana, che si suole riassumere sotto la dicitura di *teodicea* o giustizia di Dio. L'obiezione classica stringe il cristianesimo in un dilemma: o Dio può impedire il male e allora, permettendolo, non è buono; oppure Dio non può impedire il male, e in tal caso non sarebbe onnipotente. In ambedue le ipotesi verrebbe tuttavia a mancare un attributo essenziale e costitutivo del concetto di divinità: o la bontà o la potenza, il che autorizzerebbe a negarne l'esistenza (cf. A. Kreiner, *Dio nel dolore. Sulla validità degli argomenti della teodicea*, Queriniana, Brescia 2000).

parossismo, questa crisi irresolubile del legame uomo-Dio finisce per restituire a entrambi i componenti del binomio la loro totale libertà, pur con il carico di destabilizzazione che ciò comporta: Dio, *absconditus* e silenzioso nella sua onnipotente autosufficienza, è libero di non risparmiare al mondo il male; l'uomo, condizionato dalla sua finitudine ma in essa coraggioso («non m'arrendo. Ancora / non ho perso me stesso»), di rimando al silenzio del primo è libero di negarne l'esistenza; ma anche pronto, eckhartianamente, a misurare nel proprio animo il vuoto che tale assenza gli schiude («Sta forse nel suo non essere, / l'immensità di Dio?»).

Al contrario dell'entusiastico 'uomo libero' di Campana, Caproni vive infatti l'indipendenza da Dio come una condizione patologica, o meglio "patoteologica", propria cioè di una coscienza che conserva come un inalleviabile *punctum dolens* la questione dell'Altro[11]: al pari di Betocchi, egli è «libero / di non credergli, fino a dimenticarlo, / ma dimenticarlo era impossibile»[12].

Caproni patisce dunque la fede come una dolorosa privazione, come una *res amissa* la cui perdita è motivo di un continuo rammarico: per questo, tra le molteplici opzioni che la stoica accettazione della «solitudine senza Dio» offre all'*homo quaerens*, la più preziosa e ultimativa risulta quella «di credere in Dio, pur sapendo – definitivamente – che Dio non c'è e non esiste».

Presupposto necessario per questa soluzione del problema teologico è, secondo Caproni, la soppressione dell'orizzonte della speranza: di fronte all'insondabile mistero dell'apparente irrazionalismo etico del

[11] Ha scritto a questo riguardo Gian Luigi Beccaria che l'ateologia caproniana «non è quella di chi afferma una nuova legge positiva, dettata dal razionalista che ha innalzato a religione libertaria l'inesistenza di Dio, inneggiando a una concezione laica e progressista: un ateismo dunque ottimista. È invece consapevole angoscia di chi sa che la morte di Dio ha trasformato radicalmente la fisionomia dell'uomo, senza però far vedere un nuovo tipo antropologico. […] Il suo nichilismo è privazione dolorosa, non una nuova filosofia liberatrice» (G.L. Beccaria, *Caproni detto e non detto*, in Id., *Le orme della parola. Da Sbarbaro a De André, testimonianze sul Novecento*, Rizzoli, Milano 2013, pp. 29-86: alle pp. 73-74).

[12] C. Betocchi, [Così mi ha fatto chi mi amò], in Id., *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1996, p. 381.

mondo, la disposizione morale che egli si risolve di assumere è la «disperazione calma» del viaggiatore cerimonioso; quella stessa disperazione richiamata anche nel celebre *Inserto* del *Franco cacciatore*, dove viene invocata come «l'adito a tutte le libertà possibili». L'ebbrezza consolatoria che questo atteggiamento reca con sé denota tuttavia un carattere provvisorio, in cui l'ansia definitiva di verità che percorre l'intero canzoniere caproniano finisce inevitabilmente per restare frustrata. È infatti nell'esercizio deficitario della seconda virtù, nella quale, secondo la lezione paolina, l'uomo trova la condizione preliminare alla salvezza (cf. *Rm* 8,24), che è possibile forse riconoscere i tratti di quel bene originale la cui perdita genera lo smarrimento esistenziale che innesca e sostanzia la *quête* religiosa e poetica di Caproni.

Ed è sempre nel valore della speranza, in quanto dote che presiede all'adesione totale alla promessa del *kerigma* a prescindere dalla sua illeggibile manifestazione nella storia (cf. *Rm* 8,28), che diviene possibile misurare la distanza che separa il pensiero poetico-teologico di Caproni dagli esiti speculativi di altre voci liriche del Novecento a lui coeve, *in primis* quella di Mario Luzi. Se nel caso di Caproni la speranza è una «folle danza», il valore profetico del messaggio trasmesso dalla poesia luziana restituisce all'uomo il godimento di un'attesa fiduciosa, poiché fa in modo che l'assenza di bene si volga in certezza di una presenza che deve necessariamente avverarsi e di cui la speranza anticipa già l'esperienza.

D'altro canto, la costitutiva renitenza ad accogliere le convocazioni del divino che attraversa in lungo e in largo l'esperienza poetica caproniana al punto da divenirne un tratto distintivo, sfocia – quasi a sintesi estrema – nella posizione assunta dinanzi alla figura di Cristo. Nella sua gnoseologia post-kantiana, Caproni fatica terribilmente a concepire il trascendente entro le categorie umane del tempo e dello spazio, ragion per cui Cristo resta a lui sostanzialmente estraneo, fino a rappresentare addirittura un potenziale elemento di contrasto col Padre («Pensiero fisso: / il vero debellatore / di Dio, è lui, il Crocifisso?»).

La relazione con Cristo assume dunque il sapore di un incontro a più riprese mancato, eppure costantemente e incessantemente cercato, se non altro negli effetti che la funzione di intermediazione della parola poetica condivide con la natura del Figlio quale Parola di Dio. Nella sua essenza di corpo frapposto tra due ordini distinti di cose, la parola rappresenta

infatti una tappa fondamentale sulla strada dell'incontro tra umano e divino. In essa, per natura sospesa tra un componente fisico (il suono) e un elemento meta-fisico (il significato), è possibile percepire la voce di un Altro, poiché il *verbum*, pur persistendo la sua limitazione di mezzo fragile e inadeguato di fronte alla pienezza del reale, acquista la valenza di strumento più qualificato e più radicalmente decisivo in rapporto all'alta missione in cui sembra consistere il destino ultimo dell'individuo, vale a dire la ricerca di senso e quindi la domanda su Dio. Come testimonia l'intensità della parabola artistica caproniana, è questo sforzo costantemente ripreso di dirsi nel Verbo, nella Parola unica perseguita attraverso il progressivo inaridirsi e dissolversi delle sillabe umane, fino al punto di fare del silenzio l'oltranza della parola, che accomuna infine poesia e religione, indipendentemente dagli esiti dell'indagine. Quella stessa Parola che, anche quando ai nostri occhi feriti dalle nequizie del mondo pare non farsi più carne, continua ugualmente a dimorare in noi. Perché in definitiva, come amava dire Montaigne e sembrano ricordare i cacciatori di Caproni, «il bello della caccia non è la preda», e a conti fatti chi cerca Dio, in fondo al suo cuore lo ha già trovato.

Milano, luglio 2019

Parte Prima
Il sentimento dell'oltre

Capitolo 1

Primo tempo di Caproni: *levitas* e *gravitas*

Seguire lo svolgersi della tematica religiosa nella poesia di Giorgio Caproni significa intercettarne la permanente presenza lungo l'intero arco della sua produzione. Un'occorrenza talora scoperta, in altri casi sotterranea, ma sostanzialmente costante pur nella molteplicità delle sue articolazioni: benché infatti la problematica teologica emerga con evidenza tale da divenire materia pressoché esclusiva solo a partire da *Il muro della terra* (1975), essa racchiude e riassume in sé tutti gli interrogativi attraverso cui si snoda la lirica caproniana. Perché nell'idea di Dio ogni cosa del mondo trova una sua causalità prima e ultima: a essa fanno finalmente capo parimenti il dolore, lo smarrimento, la morte, le storture della storia e il senso profondo dell'esistenza. Questioni che affiorano nel modo particolare e contingente dell'autobiografismo all'altezza delle prime, esili *plaquettes* per poi venire sintetizzate e universalizzate nella speculazione su Dio che caratterizza le prove della maturità. Quello di Caproni è un libro poetico di notevole ricchezza e complessità, che nel corso del suo sviluppo dimostra straordinarie capacità evolutive; a differenza di Montale, che in *Ossi di seppia* presentava già pressoché tutti gli elementi stilistici e tematici delle opere successive, la poesia di Caproni conserva un'inesauribile propensione a rinnovarsi e ad arricchirsi per mezzo di impreviste acquisizioni. Ma esige nondimeno il riconoscimento delle sue linee di forza, dei caratteri invariabili che, intrecciandosi in una rete fittissima di plurime corrispondenze, contribuiscono a formarne la coerenza sostanziale. L'opera di Caproni si distende per più di un cinquantennio nel Novecento, ma l'ampiezza della sua estensione è ripetutamente percorsa da temi e immagini che si riaffacciano alla coscienza del poeta dopo decenni di latenza, tornano come moduli esemplari, attivano una nutrita serie di rimandi. Come ha puntualmente notato Adele Dei, Caproni prende le mosse «da una facilità, da un dono iniziale che deve essere, se non contraddetto, almeno complica-

to, messo in discussione, per garantire un approfondimento»[1]; partendo da un'apparente spontaneità e immediatezza, l'arte di Caproni giunge dapprima a lambire e infine ad addentrarsi nelle più brucianti lacerazioni dello spirito e della cultura contemporanea. La levità assoluta della sua «giovanile felicità sensoriale», aliena da ogni intellettualismo scoperto, si volge, in un graduale crescendo patetico, «alla complessità, all'ingorgo, anche emotivo», per approdare finalmente «a una tensione lucidissima, a una miracolosa semplicità ritrovata»[2]. Con un procedimento quasi dialettico, operante per riformulazioni e affinamenti, Caproni matura una vivida capacità conoscitiva, un'acutezza penetrante che si spinge a esplorare le trasformazioni del mondo così come i più vertiginosi recessi e i quesiti fondamentali dell'inconscio. Questa saggezza mantiene però sempre una grazia musicale, in forza della quale i testi divengono spartiti che sembrano voler svolgere appieno le ampie possibilità di una parola modulata in tutte le tonalità della sua gamma armonica[3].

Allo stesso modo, anche il discorso su Dio conosce, lungo la storia delle raccolte caproniane, momenti di sospensione o di contrazione; in alcuni luoghi appare esplicito e assiduo, nelle forme ora stravolte, dissacranti e risentite dell'aggressione violenta, ora in quelle più meditate della riflessione teologica e dell'invocazione disperata. Altrove il riferimento al divino è meno scoperto, ma resta tuttavia sempre implicitamente accennato nella naturale convergenza tra temi religiosi ed esistenziali[4]. Considerando gli alti e i bassi, i vuoti e i pieni, si ottiene comunque un diagramma continuo, testimonianza di un dialogo ininterrotto pur tra incessanti contrattazioni e verifiche: per Caproni, infatti, la dote della scoperta percettiva che proviene dalla poesia deve essere sottoposta a continui ripensamenti, per guadagnarne tutte le potenzialità. Come ha mirabilmente sintetizzato Geno Pampaloni, ciò che la poesia di Caproni rappresenta, e ciò per cui essa si pone come punto di riferimento essenziale, è «l'agonia, la lotta senza quartiere e senza esito, così squisitamente contemporanea, non solo tra sentimento religioso e sentimento esistenziale, tra memoria della fede e ombra dell'ateismo, ma tra storia e metastoria […] un'agonia nella quale, per ultimo paradosso d'amore, la sorte dell'uomo appare indivisibile dalla sorte di Dio»[5].

[1] A. DEI, *Giorgio Caproni*, Mursia, Milano 1992, p. 5.

[2] *Ibidem*.

[3] Il giovanissimo Caproni ebbe un'approfondita educazione musicale, sulla cui incidenza formativa ritornò nell'intervista concessa a Ferdinando Camon: «Ho studiato molto seriamente violino e composizione per vari anni, senza tuttavia giungere al diploma. […] Non so quale conseguenza possa aver avuto tale studio sui miei versi. […] Qualche più visibile profitto, semmai, i miei versi possono averlo tratto dallo studio dell'armonia e della composizione. La musica, come l'architettura, più d'ogni altra arte, forse, rende evidente quanto sia importante, anzi necessaria, la tecnica, non certamente come fine ma come mezzo» (in *Il mestiere di poeta*, a cura di F. Camon, Lerici, Milano 1965, pp. 127-128). L'influenza della cultura musicale appare particolarmente attiva e perspicua nella struttura e nelle fonti del *Franco cacciatore*, su cui si avrà modo di ritornare più oltre.

1.1. *COME UN'ALLEGORIA*

L'esordio poetico di Caproni risale al 1936, quando, ventiquattrenne, pubblica presso l'editore genovese Emiliano degli Orfini la raccolta *Come un'allegoria*, in cui confluiscono sedici liriche composte nei quattro anni precedenti, undici delle quali erano già apparse in rivista[6].

[4] È forse in tal senso che Mario Apollonio affermò «la necessità di constatare l'intrinseca legge della poesia, che è di parlare di Dio» (citato in *Letteratura e teologia*, a cura di U. Colombo, Edizioni Otto/Novecento, Azzate 1983, p. 31).

[5] *Nota* di G. PAMPALONI in G. CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, Garzanti, Milano 1989, pp. 815-818; ora in ID., *Tutte le poesie*, ivi, 1999 [=CTP], pp. 1009-1012: a p. 1012; tutte le citazioni poetiche sono condotte da quest'ultimo volume. Dell'opera poetica di Caproni è stata allestita anche un'edizione critica per la collana mondadoriana dei "Meridiani" (ID., *L'opera in versi*, edizione critica a cura di L. Zuliani, introduzione di P.V. Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di A. Dei, Mondadori, Milano 1998 [=OV]).

[6] G. CAPRONI, *Come un'allegoria*, prefazione di A. Capasso, Emiliano degli Orfini, Genova 1936; ora in CTP, pp. 11-29.

Il libro cresce attorno a poche situazioni, ripetute e nuovamente combinate per mezzo di accorte e calcolate variazioni; la stagione è estiva, l'ora serale, mentre l'ambiente borghigiano è connotato da figurazioni concrete e da alcuni particolari portati in netto rilievo: balconi fioriti, prati e cortili ariosi, osterie e feste di paese in cui un'umanità vitale si muove a passo di danza. L'immediatezza e il nitore percettivo delle immagini, tratteggiate con una breve linearità impressionistica, sono però insidiati da una sottile sensazione di inevitabile labilità che pervade l'intera raccolta; l'avvertimento della caducità delle cose della terra si alimenta affondando le radici nel ricordo di Olga, la fidanzata morta in giovane età:

> All'origine dei miei versi direi che c'è la giovinezza e il gusto quasi fisico della vita, ombreggiata da un vivo senso della labilità delle cose, della loro fuggevolezza: *coup de cloche*, come dicono i francesi, o continuo avvertimento, della presenza, in tutto, della morte[7].

L'ombra della fine, dell'assenza si allunga a segnare la realtà esteriore: Caproni complica la plastica tridimensionalità degli oggetti della sua poesia insinuando continuamente la loro provvisorietà. Così la ricca sensibilità celebrata dal «fiato del fieno bagnato», «l'odore dell'erba pestata», la terra «madida di sudore», il sentore «acre, di sugheri arsi / e di fumo», gli aromi, i sudori, vengono sempre affievoliti dall'aggettivazione («lievi», «leggeri»): una smorzatura attributiva che segnala al lettore l'intrinseca precarietà delle cose. Ma la percezione della fugacità contribuisce anche ad arricchire la tensione del discorso poetico: aggiungendo la coscienza del trascorrere del tempo al consueto «presente sensoriale»[8], l'apparente semplicità e leggerezza del dettato viene trasportata dal piano di una facile cantabilità melodica a un

[7] *Il mestiere di poeta*, cit., p. 128; l'incidenza del motivo della morte sull'intera produzione di Caproni è stata compiutamente indagata nell'accurato studio di P. ZUBLENA, *Cartoline da Vega. Il tema della morte nella poesia di Caproni: dal lutto alla 'meditatio mortis'*, in *Nell'opera di Giorgio Caproni*, in «Istmi», 5-6 (1999), pp. 53-124.

[8] A. DEI, *Giorgio Caproni*, p. 11.

più impegnativo sforzo di cogliere i momenti più fluidi e fuggevoli, di sospendere l'attimo appena passato trattenendone il carattere prima che svanisca e si perda irrevocabilmente:

> (Voci e canzoni cancella
> la brezza: fra poco il fuoco
> si spenge. Ma io sento ancora
> fresco sulla mia pelle il vento
> d'una fanciulla passatami a fianco
> di corsa)[9].

Questa sottile instabilità diviene dunque incentivo al ricordo; quando sopraggiunge il crepuscolo, la sera si fa memoria del giorno trascorso (*Vespro*): è allora che i materiali sensoriali prolungano le apparizioni e rievocano le presenze; ci si appiglia a un vento «che sala il viso», unico residuo «di tante risa di donna», o all'odore di un respiro (*Fine di giorno*) per rendere nuovamente tangibili esperienze già trascolorate[10]. Proprio il vento sembra essere il vettore privilegiato di questi odori-ricordi, tanto che esso ritorna con la medesima funzione anche in *Vento di prima estate* e nei *Saltimbanchi*[11]: il passato prossimo è ancora vivo con la sua ombra, ancora balugina gli ultimi barbagli prima che si estingua del tutto la sua traccia mnestica. Al poeta spetta il compito di catturare quelle estreme manifestazioni delle cose – tanto più preziose perché flebili e vicine alla scomparsa definitiva – attestandone l'esistenza per l'ultima volta. Il cronotipo dominante è il ciclo giornaliero, emblema dell'alternarsi recursivo di memoria e oblio («Anche le vampe fiorite / ai balconi di questo paese, / labile memoria ormai / dimentica la sera»)[12]; l'unica eccezione "luminosa" alla penombra crepuscolare in cui si svolge *Come un'allegoria* è rap-

[9] *San Giovambattista*, vv. 12-17 (CTP, p. 25).

[10] Le citazioni sono tolte da *Spiaggia di sera*, vv. 10, 13 (CTP, p. 21). *Vespro* e *Fine di giorno* si leggono *ibi*, rispettivamente a p. 18 e a p. 22.

[11] *Ibi*, nell'ordine a p. 17 e a p. 26.

[12] *Borgoratti*, vv. 1-4 (*ibi*, p. 23).

presentata da *Prima luce*, la cui atmosfera liquida, quasi amniotica, anticipa per certi stilemi le più tarde *Stanze della funicolare*. In un'alba «lattiginosa» che «nasce sulle colline, / balbettanti parole ancora / infantili», la terra, annegata in una primordiale amnesia, «apre assonnati occhi d'acqua» sul mondo; da notare la carducciana equazione pensieri-uccelli («Gli uccelli sono sempre i primi / pensieri del mondo»)[13], foriera di una singolare fortuna di *San Martino* lungo tutto il Canzoniere di Caproni. Come ha segnalato con precisione Carlo Annoni,

> *San Martino* si inabissa: in prima istanza nel senso che va al fondo della memoria del poeta e da lì si fa germe non inerte, ma ben vitale; e, secondariamente, nel senso che diventa abissale […], quasi subendo un processo di metamorfosi: i luoghi e le figure escono dalla geografia, a suo modo realistica, di secondo Ottocento, per diventare allegorie, emblemi, nomi di una geografia metafisica di secondo Novecento[14].

Se le prime luci del giorno sono ritratte in una statica sospensione, le notti invece sono percorse da lampi, da falò e da sfavillii che sembrano spalancare le porte a rivelazioni istantanee, catturate attraverso la persistenza nel tempo della coscienza: «S'illuminano come esclamate, / ad ogni scoppio di razzo, / le chiare donne sbracciate / ai balconi»[15]. Il ritmo

[13] *Prima luce*, vv. 1, 2-4, 7, 9-10 (*ibi*, p. 19).

[14] C. ANNONI, *Giorgio Caproni. Poesia come allegoria*, in *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, saggi critici e antologia di testi a cura di G. Langella e E. Elli, terza edizione accresciuta, Interlinea, Novara 2004, pp. 385-403: a p. 386. Lo stesso Caproni ha indicato in Carducci il punto di partenza di un volontario esercizio di rilettura della nostra tradizione letteraria da lui compiuto negli anni del suo apprendistato poetico: «Poi a un certo punto ho detto basta: ho sentito il bisogno di riimmergermi nella tradizione, dopo tante invenzioni lambiccate e incomprensibili. E siccome la cura doveva essere radicale, ho scelto, per iniziare questo viaggio all'indietro, il Carducci, ossia il poeta che mi era più antipatico» (*Credo in un dio serpente*, intervista a Giorgio Caproni a cura di S. Giovanardi, in «la Repubblica», 5 gennaio 1984).

[15] *San Giovambattista*, vv. 8-11 (CTP, p. 25).

sfrenato delle fervide feste dell'estate paesana, le risa, le grida e le danze imprimono al libro una marcata accelerazione, facendo presagire quei toni accesi che si ripresenteranno, variati, in *Cronistoria*. Trova in tal modo espressione la gioia adolescenziale dell'autore, che coinvolge l'intero universo presente sulla scena: ragazzi, giovani donne, cavalli vengono trascinati in un'improvvisa e contagiosa frenesia giovanile, bruciando se stessi in un'unica effimera fiammata. Anche questo ardore, che accompagna un subitaneo e completo esaurimento della propria forma, reca al suo fondo l'impronta della rapida consunzione che spetta alle cose in tutte le loro espressioni: «Di cose labili appare / la terra: di voci e di calde / folate. / Bruciano, così giocondi / roghi, i colori dei giochi / infantili»[16].

Da segnalare infine le prime occorrenze di situazioni che diverranno tipiche della poesia "maggiore" di Caproni: i luoghi liminali e di transito, impliciti segni di invito e di apertura verso una dimensione altra da quella visibile. Così in *Dietro i vetri* il vetro (che nella funzione di schermo divisorio è un vero *topos* nella lirica caproniana) della finestra chiusa segna il confine tra lo spazio della realtà e quello segreto della memoria, mentre la soglia dell'osteria (altro *locus communis*) di *Borgoratti* sembra indicare il punto d'accesso a indeterminati orizzonti ulteriori: «Come un'allegoria, / una fanciulla appare / sulla porta dell'osteria. / Alle sue spalle è un vociare / confuso d'uomini – e l'aspro / odore del vino»[17]. Quel che è fondamentale notare in questo caso, secondo quanto suggerisce Giuliano Ladolfi, non è la pur significativa reminiscenza carducciana, ma piuttosto la volontà di porre la parola poetica «nell'elemento "medio" tra il simbolo e il significato, tra il fenomeno e il noumeno»: la fanciulla è come un'allegoria poiché è elemento di congiunzione, *trait d'union* «tra quanto si vede […] e ciò che si percepisce per deduzione: "un vociare / confuso d'uomini – e l'aspro / odore del vino"»[18]. Il vago presentimento di un "doppiofon-

[16] *Sera di maremma*, vv. 7-12 (*ibi*, p. 24).

[17] *Borgoratti*, vv. 5-10 (*ibi*, p. 23); *Dietro i vetri* si legge *ibi*, p. 29.

[18] G. LADOLFI, *Giorgio Caproni. L'ontologia ossimorica in variazioni su tema*, in «Atelier», III (1998), 11, pp. 6-15: a p. 7.

do" intrinseco alla natura degli oggetti, che pure conservano sempre la loro immediata tangibilità e vicinanza (prova ne sia la frequenza dei dimostrativi e dei deittici in genere), è la dote più preziosa che *Come un'allegoria* porta all'evoluzione futura della poetica di Caproni: un'attitudine a esplorare ciò che sta oltre i confini delle cose, sfruttando quelle occasionali aperture impreviste tra apparizioni e sparizioni. E come a tal proposito nota Adele Dei, «il tardo neologismo caproniano "asparizioni" non fa forse che portare all'estremo e al fondo questa scoperta»[19].

1.2. *BALLO A FONTANIGORDA*

La seconda raccolta di liriche appare nel 1938 nuovamente per i tipi di Emiliano degli Orfini. Le diciotto poesie della snella *plaquette* si condensano attorno a due opposte polarità, ciascuna riconducibile a una figura femminile: da un lato Olga Franzoni, la cui presenza è più assidua e scoperta rispetto a *Come un'allegoria*, dall'altro Rina. Se Olga rappresenta l'insanabile frattura aperta dalla morte, il cui dolore è continuamente rivissuto sul piano della memoria («stasera ancora / rimuore»)[20], Rina è accompagnata da evidenti espressioni di idillio e promesse di rinnovamento: l'«aria / d'innocenza» settembrina, le «colombelle / nuove», i «tocchi / festevoli delle campane». Se Olga è il passato che continua a tormentare con il suo luttuoso fardello, Rina è il futuro, la ritrovata freschezza originale («virginei / occhi») che è garanzia di ritorno alla vita[21]. Le due immagini però non si annullano a vicenda, tendono anzi a porsi in relazione di continuità, se non addirittura di celata complementarità, in modo non totalmente differente dal binomio montaliano Arletta/Clizia. *Ballo a Fontanigorda* si popola sempre più di personalità femminili, ritratte nella loro corporeità sensuale ancora per mezzo della trasposizione in termini olfattivi, gustativi e acustici (*Questo odore marino*, *Nudo e rena*, *Venere*)[22]. Gli elementi principali di questa seconda raccolta non si discostano molto da quelli di *Come un'allegoria*, e in molti casi si possono riscontrare puntuali legami di parentela e accoppiare luoghi paralleli: così l'alba acquorea di *Prima luce* non è priva di tratti comuni con quella lustrale di *Al primo galletto*, mentre le danze e i falò delle feste notturne di *San Giovambattista* e *Saltimbanchi* guizzano allo stesso modo anche in *Ballo a Fontanigorda* e *Sagra*[23]. La plurisensorialità che caratterizzava il libro d'esordio di Caproni permane, anche se minuziosamente variata com'è nello stile del poeta, votato alla continua risistemazione e alla «re-strutturazione quasi nevrotica»[24] del proprio materiale. Le percezioni vengono anatomizzate a partire da ciò che rimane di esse nell'attimo immediatamente successivo all'avvenimento da cui scaturiscono, «ossia nello spazio tra l'evento e la sua memoria»[25], e riescono a una contemplazione appena prolungata:

> un attimo: e più non resta
> del tuo transito breve
> in me che quella fiamma
> di lino – quell'istantaneo
> battito delle ciglia,
> e il panico del tuo sorpreso
> – nero, lucido – sguardo[26].

Questo *modus operandi* risulta particolarmente importante nell'economia della successiva poesia di Caproni, che lo adotterà nuovamente nel *Seme del piangere*, laddove, per simulare la memoria della madre fanciulla, recupererà immagini e toni dei suoi primi libri.

[19] A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 14.

[20] *Ad Olga Franzoni*, vv. 9b-10, in G. CAPRONI, *Ballo a Fontanigorda*, Emiliano degli Orfini, Genova 1938; ora in CTP, pp. 31-48: a p. 48.

[21] Tutte le citazioni sono tratte da *A Rina*, vv. 1-2; 9-10a; 12-13; 14-15 (*ibi*, p. 33).

[22] *Ibi*, rispettivamente alle pp. 35, 38 e 47.

[23] *Al primo galletto*, *Ballo a Fontanigorda* e *Sagra* sono contenute *ibi*, pp. 44, 37 e 46.

[24] A. IACOPETTA, *Giorgio Caproni. Miti e poesia*, Bonacci, Roma 1981, p. 28.

[25] A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 16.

[26] *Incontro*, vv. 3-9 (CTP, p. 36).

Nuovamente, l'ora vespertina è propedeutica alla memoria, allusione inevitabile alla sera definitiva della morte; per questo ogni alba vale una sofferta palingenesi, una faticosa ricomposizione del mondo dopo una «pausa»[27]. Ciò che in definitiva distingue il secondo libro di Caproni dal suo diretto antecedente, assieme a una maggiore composizione, è l'esaurimento di un certo tipo di tonalità armonico-lessicale: dalle maglie di *Ballo a Fontanigorda* trapelano più visibilmente, rispetto a *Come un'allegoria*, le reliquie delle letture del giovane poeta, preziosi indici di un periodo di formazione e sperimentazione letteraria. Caproni è in cerca di un proprio alfabeto, sia ritmico che verbale, e per far ciò non esita a sondare tutte le possibilità suggerite dal panorama poetico a lui più prossimo; alla lezione di Ungaretti si devono l'importanza conferita alla parola e l'attenzione riservata ai suoi valori fonici (allitterazioni e assonanze). Riecheggiano variamente il Barile di *Primasera* e il Gatto di *Isola* (da cui forse Caproni ha tratto la «prim'alba» di *Al primo galletto*), il Montale degli *Ossi* e il lessico ordinario di Sbarbaro[28]. Questa componente ligure della cultura poetica di Caproni cresce fino ad assumere le proporzioni preponderanti di una «memoria generazionale»[29]: mantenendosi sempre aliena da ogni regionalismo, questa vena «ligustica» vale come filtro e trasformatore di vari linguaggi e molteplici suggestioni[30]. Non che

[27] Si confronti a tal proposito l'omonima poesia *Pausa* (*ibi*, p. 42).

[28] «Ricordo ancora l'enorme impressione che mi fecero gli *Ossi di seppia* di Montale […] nel '30 quando me li comprai […]. Ma credo che soprattutto *Pianissimo* di Sbarbaro abbia influito su tale mia formazione, per la virile disperazione che leggevo in quei versi, e per la dolcezza che sentivo dentro la parola "aspra" e disadorna» (dichiarazione di Caproni in *Il mestiere di poeta*, cit., p. 133).

[29] A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 19.

[30] Lo stesso Caproni divenne più tardi un convinto teorizzatore dell'esistenza di un ben preciso filone ligure nella letteratura italiana, affrontando la questione una prima volta con una serie di quattro articoli apparsi sulla «Fiera letteraria» e riuniti sotto il titolo *La corrente ligustica nella nostra poesia*, in «La Fiera letteraria», dal 4 al 25 novembre 1956. Per un'analisi di questa proposta caproniana si rimanda a M. BENEDETTO, *Caproni critico: i poeti liguri e la linea ligustica*, nel numero monografico *Omaggio a Giorgio Caproni* di «Resine», XIII (1991), 48, pp. 29-35. Indispensabile, al fine di una più completa e attualizzata considerazione di tale categoria critica, la lettura di P. ZOBOLI, *Linea ligure. Sbarbaro, Montale, Caproni*, Interlinea, Novara 2006: in particolare il capitolo *Per una storia della "linea ligure"*, pp. 81-102.

questi plurimi riferimenti siano in qualche modo decisivi per il discorso poetico: contano casomai come arpeggi, soluzioni esperite e poi accantonate, tentativi di approssimarsi alla conquista di una propria enciclopedia semantica. Per questo non sono mai dissimulati, ma anzi Caproni se ne serve in modo strumentale, pur a prezzo della loro immediata rintracciabilità; li prende quasi in prestito, come se servissero a puntellare spazi delle sue liriche ancora *sub iudice*. Così alcuni di questi segni e di queste immagini divengono pressoché convenzionali, depositandosi sul fondo della "cassetta degli attrezzi" del poeta per riuscirne a distanza con puntuale fedeltà, atomizzati e scanditi ma sempre identici a se stessi (si pensi soprattutto alle memorie più dichiarate, quelle carducciane: la già segnalata equivalenza uccelli-pensieri ricorre pure in *Pausa*). Cristallizzate anche le evidenti citazioni leopardiane: i «gridi / giovani degli erbaiuoli» e i «canti delle giovinette / chine sull'ago»[31], reinserite poi con più significativa rilevanza nel *Seme del piangere*. La rottura di questa comoda replicazione segna l'avvicinamento al tempo di *Finzioni*, caratterizzato da un radicale ritorno alle origini quale antidoto alla deriva verso un'eccessiva leggerezza musicale:

> Le mie vere fonti sono i poeti delle origini, dai siciliani ai toscani prima di Cavalcanti: poeti che usavano una lingua in fondo ancora inesistente, e quindi dura, spigolosa, non addomesticata a ritmi cantabili. Ed è stata proprio questa durezza, questa musicalità non dico sgradevole, ma tuttavia non consolatoria, che ho cercato di riprodurre, almeno *da un certo punto in poi*[32].

[31] *Al primo galletto*, vv. 6-7 (CTP, p. 44); *Alla giovinezza*, vv. 4-5 (ibi, p. 40).

[32] *Credo in un dio serpente*, intervista a Giorgio Caproni a cura di S. Giovanardi, cit. (nostro il corsivo).

Il tuffo all'indietro si sostanzia in primo luogo della riscoperta della forma più antica e originale della nostra storia letteraria: il sonetto, ritrovato come misura compositiva già negli ultimi mesi del 1939[33]. Lo schema del sonetto, per quanto vissuto in termini disarmonici, non può non rimettere sul tavolo una lunga schiera di reminiscenze letterarie, decostruite e riassemblate per comporre musica nuova su pentagrammi vecchi. Il valore anticipatorio ed addestrativo di questi esperimenti è testimoniato dal fatto che è dal «contatto con una maniera espressiva esplicitamente classicheggiante, letteraria, della sua maniera naturale, espressionistica, antiletteraria» che scaturiscono, secondo Pasolini, le cifre stilistiche della poesia "seconda" di Caproni: il bilinguismo e la contaminazione[34]. E ancor più chiara va maturando nelle prove di questi anni l'ossessione delle rispondenze foniche, delle assonanze e delle allitterazioni ripetute, intessute in una complicata ma tangibile intelaiatura strutturale, a dimostrazione del disagevole equilibrismo cui costringe il tentativo di combinare armonia e dissonanza: innovare il proprio linguaggio servendosi della tradizione, bilanciare una «*forza* antiletteraria» con un contrappeso di «*forza* letteraria»[35], complicare la felicità melodica iniziale per riuscire a una nuova, più matura e conquistata, cantabilità definitiva.

1.3. *FINZIONI*

La prima stagione artistica di Caproni si conclude con *Finzioni*, edito in Roma presso l'Istituto Grafico Tiberino di De Luca nel febbraio del 1941. La pubblicazione rappresenta il consuntivo di una fase

[33] Prime prove sono *Folle vento*, pubblicato su «Augustea» nel settembre di quell'anno, e *Con altre vele*, apparso un mese dopo sulla medesima rivista. Entrambi i componimenti furono poi esclusi da *Finzioni*, e si leggono ora in OV, rispettivamente alle pp. 938 e 939.

[34] P.P. PASOLINI, *Giorgio Caproni* [1954], in ID., *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960, pp. 424-428. Ora in CTP, pp. 985-988: a p. 987.

[35] *Ibi*, p. 985.

poetica unitaria, e non a caso nelle due sezioni iniziali *Primo* e *Secondo* confluiscono, variati nella sequenza dei testi, i due opuscoli genovesi. Le altre tre parti che compongono questa terza raccolta contano ventitré liriche, di cui solo quattro risultano inedite (*Sottoripa*, *Sono donne che sanno*, *Ai genitori*, *Una paura*); le rimanenti erano già uscite in riviste o periodici nel biennio 1938-'40. Nel risistemare le poesie delle prime due raccolte, Caproni pare ordinarle seguendo un vago criterio diaristico-esistenziale, appropinquandosi in tal modo all'idea di poesia come "cronistoria"; sul versante filologico invece la sua operazione è improntata alla concentrazione: cadono specificazioni aggettivali e amplificazioni, similitudini e ornamenti descrittivi.

La sezione *Terzo* consta di quindici pezzi, cronologicamente molto vicini a *Ballo a Fontanigorda*, tanto da poterli considerare un prolungamento delle due *plaquettes* orfiniane. Essi si ripartiscono tra il tema della festa notturna e la lode di Rina, donna eterea ed elemento di significato, la cui celebrazione ricalca i modi del chiarismo stilnovista, risillabato però nei termini di un'ordinaria familiarità:

> Sei donna di marine,
> donna che apre riviere.
> L'aria delle mattine
> bianche, è la tua aria
> di sale – e sono vele
> al vento, sono bandiere
> spiegate a bordo l'ampie
> vesti tue così chiare[36] .

Caproni insiste sulla natura miracolosa della presenza femminile, portatrice di luce e di aperture, ne riconosce i misteriosi poteri – su tutti la capacità di riflettere e ricomporre il mondo (*Veneziana*) – e ne

[36] *Donna che apre riviere*, in G. CAPRONI, *Finzioni*, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1941; ora in CTP, pp. 49-67: a p. 55); è qui agevolmente rintracciabile il registro cavalcantiano (si veda in particolare *Biltà di donna e di saccente core* in G. CAVALCANTI, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Einaudi, Torino 1986, pp. 11-14).

contempla il naturale esistere («L'erba dove tu posi / i fianchi, le reni / giovani data ai terreni / riposi, come si spossa / languida»)[37]. In questo nucleo trova espressione uno dei temi fondamentali del volume, quello della finzione e della maschera (approfondito di lì a poco in *Cronistoria*): «Cara, con poca cipria / e minio, che bella festa / inventi sopra il tuo viso / giovane!»[38]. Al pari di *Come un'allegoria*, Caproni è alla ricerca di un segno minimo di conoscenza, un simbolo oggettuale di condivisione da opporre al ripiegamento esistenziale del solipsismo e del nichilismo contemporanei. Come suggerisce Ladolfi, il mondo è finzione nella duplice accezione di "apparenza" e "costruzione" (secondo l'etimo latino *fingo*, che significa "modellare, formare"): «l'uomo del Novecento, quando non trova un termine medio, crea maschere e "costruisce" un'altra realtà per un bisogno intimo di rappresentare, di completare, si potrebbe dire, le deficienze della conoscenza»[39]. La donna assume su di sé questa valenza simbolica di garanzia gnoseologica, ma quando l'incanto dell'idillio si rivela ancora una volta nella sua natura provvisoria e volatile, all'addio della donna (*Mentre senza un saluto*, *Romanza*) consegue il dileguamento della finzione e il disincantato sopravvento del mondo:

> Domani risaprò, come col sole
> tornerà il tempo delle tue parole,
> che questo fu finzione, che si va
> con altre vele in ben altra città[40].

Terzo si chiude infatti sul registro della separazione («te ne sei andata, e il buio / di te più non s'adorna, / più la tua cara cera / la tenebra non aggiorna») e del distacco definitivo («Non tu ritorni / […] tu ormai remota e sola»), nel presentimento dell'imminente tragedia storica della guerra[41]. L'incidenza dello scoppio del secondo conflitto mondiale sulla poesia di Caproni è evidente a cominciare dai quattro sonetti della sezione *Quarto*: le feste, le luminarie notturne trapassano nella memoria e lì vi restano, come separate da un imperforabile diaframma; il ricordo non è riacquisto, ritrovamento, bensì constatazione di un'assenza, di una definitiva estraniazione: «la tua effigie persa in questa / tranquillità dell'alba, ove scompare / in nulla»[42]. La dolorosa consapevolezza della perdita e il senso di vacuità che ne deriva originano, nella sezione *Quinto*, un tentativo ansioso di ricerca: «Stasera / ti troverò? // La rosa / del tuo nome è bruciata / nella memoria. E ancora: // Ti troverò stasera?»[43]. Nel tono affannato e ossessivo della richiesta è possibile forse scorgere una lontana prefigurazione dei modi di quella *venatio Dei* che costituirà il *leitmotiv* dell'ultima, memorabile stagione poetica caproniana: la caccia a Dio matura nella medesima condizione di abbandono e smarrimento esistenziale, e si nutre di un'altrettanto angosciosa e urgente esigenza di senso. Ma se al termine ultimo della *quête* il poeta non potrà far altro che addivenire a una dolorosa ma lucida coscienza del nulla lasciato dalla «fuga di Dio», qui è ancora possibile coltivare «una speranza di grandiose / notti più umane»[44].

Finzioni sigilla il "primo tempo" della parabola lirica di Caproni, selezionando i semi più produttivi delle sue prime prove e inaugurando nel contempo la concentrazione formale e metrica di *Cronistoria*. La critica è solita liquidare – più per la comodità di un'etichettatura che per miopia interpretativa – la poesia giovanile di Caproni come la

---

[37] *A Rina*, vv. 1-5 (CTP, p. 54): qui occhieggia piuttosto un ricordo petrarchesco; *Veneziana* si legge invece *ibi*, p. 56.

[38] *Finzioni*, vv. 1-4ª (ibi, p. 59).

[39] G. LADOLFI, *Giorgio Caproni. L'ontologia…*, cit., p. 8.

[40] *Con altre vele*, vv. 11-14 (OV, p. 939).

[41] I versi citati rispettivamente da *Mentre senza un saluto*, vv. 12-15 (CTP, p. 61) e *Romanza*, vv. 10 e 15 (*ibi*, p. 62). L'esperienza bellica, vissuta da Caproni in prima persona sul fronte occidentale, è rievocata nel volume *Giorni aperti. Itinerario di un reggimento dal fronte occidentale ai confini orientali*, Lettere d'oggi, Roma 1942.

[42] *Sonetto d'Epifania*, vv. 8-10 (*ibi*, p. 66).

[43] *E ancora*, vv. 7ᵇ-11 (*ibi*, p. 64).

[44] *Maggio*, vv. 12-13 (ibi, p. 67); l'espressione «fuga di Dio» è tolta da *Anch'io*, v. 3 in G. CAPRONI, *Res amissa*, a cura di G. Agamben, Garzanti, Milano 1991; ora in CTP, pp. 783-978: a p. 958).

manifestazione gioiosa, talora venata da uno sfumato presentimento di morte e di precarietà, di un temperamento sorretto da una felice ispirazione impressionista[45]. Eppure in questi primissimi componimenti è possibile scavalcare la lettura superficialmente impressionista e rintracciare i nodi di un ordito semantico che va continuamente componendosi fino alle liriche più recenti del poeta. Così, ad esempio, la bellezza delle cose e la felicità sensoriale, al pari della diffusa cantabilità dei versi iniziali, vivono di un equilibrio instabile, di una volatilità che reca in sé la consapevolezza di una breve durata, la grazia straziata di un effimero e fragile interludio; il rovesciamento dei segni, il ribaltamento della presenza dell'oggetto d'amore in assenza assoluta rappresentano forse le prime tracce di quell'inafferrabilità e amissibilità del Bene che accompagneranno Caproni lungo tutto il suo iter poetico.

---

[45] Lo stesso poeta, del resto, ha parlato di una sua vena «macchiaiola» (in *Il mestiere di poeta*, cit., p. 128). Sulle prime raccolte di Caproni si vedano almeno G. MARIANI, *Primo tempo di Giorgio Caproni*, nel volume miscellaneo *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, San Marco dei Giustiniani, Genova 1982, pp. 9-45, e B. FRABOTTA, *Il tempo delle finzioni: il primo libro di Giorgio Caproni*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXXXIX (1985), 1, pp. 27-52.

CAPITOLO 2

MITOGRAFIA DELL'ESILIO TRA *CRONISTORIA* E *IL PASSAGGIO D'ENEA*

2.1. *CRONISTORIA*

Il secondo momento della poesia di Caproni si apre nel 1943 con la pubblicazione presso Vallecchi di *Cronistoria*, silloge delle liriche composte tra il 1938 e il 1942. Nonostante questi estremi cronologici indichino una rilevante sovrapposizione con la stesura di *Finzioni* (1938-'40), leggendo il volume vallecchiano si ha la netta percezione di un'opera in sé conchiusa, di un lavoro autonomo che, pur prendendo le mosse dalle esperienze pregresse, perviene a soluzioni alternative e volutamente diverse nel tono, e nella fattispecie più prossime all'esperienza dell'Ermetismo. Una divaricazione rispetto ai primi libri è del resto suggerita anche dalla collocazione marginale ad essi riservata in *Cronistoria*: raccolte sotto il titolo unitario di *Finzioni*, le composizioni giovanili vengono relegate quasi ad appendice, notevolmente ridotte nel numero e private dei titoli per ragioni d'uniformità[1]. Anche il loro ordine di successione è variato, come se il mutato tempo poetico esigesse pure una ricollocazione del materiale passato, un nuovo filo conduttore conforme al clima di quegli anni. La parte inedita della raccolta è suddivisa in due sezioni: *E lo spazio era un fuoco…*, che conta ventuno componimenti di vario metro, e i diciotto *Sonetti dell'anniversario*; segue infine una prosa *Ai genitori*, poi espunta nelle successive edizioni.

Come appare evidente fin dal titolo, con *Cronistoria* la poesia di Caproni si appropria della dimensione temporale, che si sostituisce alla trama unicamente spaziale delle prime raccolte. Non si tratta però

[1] *Cronistoria* segna il punto di maggior selettività: le scelte e i rifiuti saranno spesso contraddetti in seguito.

di una diacronia narrativa, ininterrotta e graduale, bensì del tentativo di radunare i cocci di un'avvenuta frantumazione: nei «giorni vissuti / senza spazio – con pena» delle sue «annate ormai lese», Caproni cerca di confrontare momenti diversi mediante la sovrapposizione dei ricordi, sperimentandone la reciproca coincidenza[2]. Si giunge pertanto a una giustapposizione comparativa di unità sincroniche, nella quale passato, presente e futuro convivono e si richiamano l'un l'altro. In particolare, secondo Ladolfi il rapporto tra il passato e il futuro si configura nei termini di una relazione allegorica: ciò che è stato contiene barlumi sfocati di ciò che sarà, e quel che avverrà consentirà forse un precario recupero di quel che è avvenuto («ritornerai, negata / nel tuo viso vitale»; «Ritroverò nella mia / chiusa tristezza, il di più / che m'hai lasciato»); tra questi due termini, il presente della scrittura «che consuma e rinnova» assume il valore di medio proporzionale[3]. Il libro possiede certamente una struttura diaristica, che trascrive il succedersi dei luoghi (Pisa, Udine, Tarquinia, Assisi, Roma, Foligno) e dei giorni, ma con una visuale retrospettiva: le presenze del passato vengono insistentemente rincorse, a volte anche ritrovate, ma in una forma mutata, cristallizzata da un passaggio decisivo. Paolo Zoboli puntualizza giustamente che «si tratta di un diario interiore e allucinato, che cresce su un nucleo tragico, ossessivo, del passato»[4]: l'evento traumatico che avvia al ricordo e costituisce il prisma attraverso cui si rifrangono e vengono valutate le proiezioni del passato è, ancora una volta, la morte prematura di Olga. Per accorgersene è sufficiente considerare

[2] [Quale debole odore], vv. 7-8; *Sonetti dell'anniversario*, VIII, v. 8, in G. CAPRONI, *Cronistoria*, Vallecchi, Firenze 1943; ora in CTP, pp. 69-114: rispettivamente a p. 74 e a p. 104.

[3] G. LADOLFI, *Giorgio Caproni. L'ontologia…*, cit., p. 9. Le citazioni sono tolte da [Nella sera bruciata], vv. 4-5 (*ibi*, p. 79) e da [Ricorderò San Giorgio], vv. 7-9 (*ibi*, p. 87).

[4] P. ZOBOLI, *Verso l'Isola del Pianto (su un "sonetto dell'anniversario")*, in *Per Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, San Marco dei Giustiniani, Genova 1997, pp. 201-213; ora in ID., *Linea ligure. Sbarbaro, Montale, Caproni*, cit., pp. 209-223: alle pp. 209-210. Non è da escludere che sul tono diaristico di *Cronistoria* abbia potuto influire lo stile memorialistico del coevo *Giorni aperti*.

le liriche poste in apertura delle due sezioni di questo canzoniere, che, a differenza dei *Rerum vulgarium fragmenta*, si svolge interamente "in morte" di madonna Olga: «Trabocca / nel mio cuore la piena / dei tuoi giorni perduti»; «Poco più su d'adolescenza ahi mite / fidanzata così completamente / morta»[5]. Addirittura, per la Frabotta il tema della poesia di *Cronistoria* va individuato nel senso di colpa che Caproni nutre nei confronti della giovane precocemente scomparsa: «il poeta si sente colpevole di "sopravvivere" all'oggetto del suo amore»[6]. Il libro risulta così una sorta di pellegrinaggio memoriale, un doloroso itinerario di meditazione e struggimento scandito dagli «anniversar*i* / di pena» e dalla visitazione dei luoghi[7]: in quest'ottica i luoghi diventano bacini di ricordi e scenari impregnati d'emozioni, conservano sia le tracce del tempo ivi trascorso (gli oggetti, le persone) che le sue spoglie. I segni sopravvissuti al tempo si riducono a reperti essenziali, che compongono una «storia / delineata in graffiti» che il poeta cerca di decrittare e che scopre in ultima analisi essere votata alla morte:

> Di te riavrò solo nell'aria
> esulcerata un'ardente lettura
> dai segni che v'hai inciso – una precaria
> chiusa grafia, che nessuna figura
> allenterà, se non morte plenaria[8].

[5] [Quale debole odore], vv. 4[b]-6 (CTP, p. 74); *Sonetti dell'anniversario*, I, vv. 1-3 (ibi, p. 97). Il primo a segnalare l'analogia strutturale tra *Cronistoria* e il Canzoniere di Petrarca fu O. MACRÌ, *Letture*, in «Libera voce», 10 aprile 1947.

[6] B. FRABOTTA, *Il Secondo Libro di Giorgio Caproni: la cronistoria di una colpa tra predestinazione e libertà*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXXXIX (1985), 2-3, pp. 310-325: a p. 316. Si veda altresì EAD., *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Officina Edizioni, Roma 1993, pp. 40-52.

[7] *Sonetti dell'anniversario*, XV, vv. 6-7 (CTP, p. 111).

[8] *Sonetti dell'anniversario*, III, vv. 10-14 (ibi, p. 99). La citazione precedente da [Tarquinia e sulla spalletta], vv. 12-13 (ibi, p. 88).

La lacerazione inferta dal tempo inaridisce il paesaggio: sassi, marmi, elementi architettonici conferiscono un biancore esangue alle città di *Cronistoria*, quasi sempre disabitate. La spazialità spesso è dilatata, ma l'ampiezza dell'orizzonte non giova a lenire il presagio incombente di una pietrificazione, di una tombale immobilità («l'esangue / pietra che ora al tuo sangue / più leggero somiglia»)[9]; è come se la sorte tragica di Olga contenesse in sé i germi di una sciagura collettiva, e anticipasse emblematicamente il precipitare dell'umanità nel baratro della guerra, divenuta drammatica attualità all'altezza della stesura dei *Sonetti dell'anniversario* (1940-'42): «Sulle compagini sfinite / di tante pietre, una scienza demente / riduce già la storia»[10]. Anche i rari, improvvisi bagliori rossastri che contrastano cromaticamente il bianco calcinato e cimiteriale rimandano – secondo una modalità già esperita in *Come un'allegoria* – a un'effimera combustione vitale, di cui è protagonista sempre la figura femminile («E lo spazio era un fuoco / dove ardevi per gioco»; «Per esso sei donna a maggio / da fuoco – sei sangue invaso / sul lastrico di primavera»; «al rosso / buio che appena in fuoco / liberava il tuo volto»)[11].

Anche i *Sonetti dell'anniversario* ripercorrono ossessivamente i sentieri di un'esistenza ormai remota e recisa, ritualizzando tramite il ricordo un avvenimento doloroso nel tentativo di misurarne definitivamente la portata: prende qui avvio una forma d'investigazione escatologica che

[9] [Udine come ritorna], vv. 6-8 (ibi, p. 76). Si confronti in proposito *Cianfrogna*: «Se ne dicono tante. / Si dice, anche, / che la morte è un trapasso. // (Certo: dal sangue, al sasso.)», in G. CAPRONI, *Il franco cacciatore*, Garzanti, Milano 1982; ora in CTP, pp. 409-549: a p. 491.

[10] *Sonetti dell'anniversario*, I, vv. 3-5 (ibi, p. 97). Nota in merito Adele Dei: «il dramma storico della guerra, [è] assorbito e riflesso in un'insistenza mortuaria apparentemente privata. La fine di Olga è però sempre meno circoscritta o legata a un suo tempo narrativo, ma si rinnova, si ripresenta come simbolo totale di morte» (in EAD., *Giorgio Caproni*, cit., p. 39). Nel destino crudele di Olga, che allude alla guerra e nella sua morte ne prefigura gli esiti, ci pare trovi una specifica applicazione il rapporto di significazione allegorica tra passato e futuro individuato da Ladolfi.

[11] [Quale debole odore], vv. 9-10 (CTP, p. 74); [L'abito che accende i selci], vv. 6-8 (ibi, p. 78); [Dove l'orchestra un fiato], vv. 5-7 (ibi, p. 75)

diverrà programmatica nella poesia massima di Caproni. I modi di questa *meditatio mortis*, infatti, dapprima trapassano nel *Seme del piangere*, e in seguito contribuiranno a informare l'inchiesta sull'oltre e su Dio inaugurata da *Il muro della terra*. La giovane fanciulla fuggita nella morte è ormai «alzata e irraggiungibile»: il poeta tenta allora di inseguirne mentalmente l'ombra lungo il tragitto «fino al deserto / pieno»[12]. Nonostante l'intima consapevolezza della vanità dell'impresa, Caproni insiste nel portare a termine il suo viaggio «verso l'Isola del Pianto», il luogo della memoria in cui incessantemente si celebra la liturgia dell'assenza di Olga, non troppo diversamente dai predatori del *Franco cacciatore* che continuano senza posa a cercare Dio «pur sapendo – definitivamente – che Dio non c'è e non esiste»[13]. Come di consueto, è il vento il veicolo dei ricordi, tanto nel suggerirli quanto nel dissolverli nel tempo che si consuma: vento e tempo si sovrappongono, scambiandosi le prerogative. Il vento trascina con sé le vestigia dell'esistenza, a cominciare dal nome della donna scomparsa: «Basterà un soffio d'erba, un agitato / moto dell'aria serale, e il tuo nome / più non resisterà, già dissipato / col sospiro del giorno»[14].

E proprio il tema del nome, fondamentale in Caproni, costituisce con la sua ricorrenza maniacale uno dei nuclei più significativi di *Cronistoria*: «il tuo nome / ripeterò: una vana / vampa che si consuma / in cenere al tuo davanzale»; «O fu / anche il tuo nome una paglia in estate / strinata fra i papaveri»; «Il tuo nome che debole rossore / fu sulla terra!»[15]. Pur senza essere mai pronunciato, il nome dell'amata,

[12] Le due citazioni provengono, al pari della successiva «Isola del Pianto», da *Sonetti dell'anniversario*, VI, vv. 6; 11-12; 2 (ibi, p. 102). Su questo testo, fortemente intriso di reminescenze ariostesche, si veda il già citato contributo di P. ZOBOLI, *Verso l'Isola del Pianto*, cit., pp. 211-223. Da notare infine quanto il sintagma «deserto / pieno» sia prolettico del «deserto, intero» dell'*Idrometra*, v. 14, in G. CAPRONI, *Il muro della terra*, Garzanti, Milano 1975; ora in CTP, pp. 289-408: a p. 307.

[13] *Inserto*, in G. CAPRONI, *Il franco cacciatore* (CTP, p. 439).

[14] *Sonetti dell'anniversario*, XII, vv. 1-4 (*ibi*, p. 108); ma già in [Quale debole odore], vv. 16-18: «Era un debole vento / che portava lontano / il tuo nome» (*ibi*, p. 74).

[15] [Nella sera bruciata], vv. 7-10 (*ibi*, p. 79); *Sonetti dell'anniversario*, I, vv. 10-12; XVII, vv. 1-2 (*ibi*, p. 97 e p. 113).

segnato dalla precarietà e sottoposto all'usura esercitata dal tempo («il nome / bruciato nei giorni irrotti»), coincide col destino di Olga («sopra la terra è fuggito il tuo nome»); ma oltre le cortine della morte il nome può anche divenire *nume*, vessillo d'identità e garanzia di sopravvivenza:

> Alzata la brace nera
> di gioventù, un linguaggio
> più esteso alla bandiera
> del Quirinale impone
> la tua insegna – il tuo nome[16].

Dal punto di vista stilistico, il linguaggio di *Cronistoria* sembra scaturire da un'occlusione: alla narratività distesa e alla dovizia descrittiva delle prime prove si sostituisce un dettato rappreso attorno a complessi nodi analogici, a tratti oscuro nelle sue plurime polivalenze. Questo tono, oscillante «fra spaventato e gesticolatorio», si vena di esplosioni enfatiche e patetiche: le frequenti esclamazioni, spesso impiegate in attacco come slancio propulsivo, se da un lato contribuiscono a quell'indeterminatezza che garantisce alla poesia la «possibilità di trasposizioni e ultrasignificazioni», dall'altro pregiudicano la capacità di una comunicazione lineare[17]. Al fondo di *Cronistoria* sembra riposare un *quid* d'ineffabile, se non per interiezioni o accumulazioni; lo sforzo espressivo genera allora biforcature, geminazione di concetti e accostamenti analogici spesso segnalati dal ricorso frequente alle lineette. Il trattino tipografico cerca di disperdere il sovraccarico emotivo introducendo aggiunte, correzioni, equivalenze,

[16] [L'abito che accende i selci], vv. 9-13 (*ibi*, p. 78). Le citazioni precedenti da [Finita la stagione rossa], vv. 4-5; e *Sonetti dell'anniversario*, XVI, v. 14 (*ibi*, alle pp. 89 e 112). Il motivo del nome torna con particolare rilievo nei *Lamenti* delle successive *Stanze della funicolare*: «l'altissima frequenza del lemma *nome* […] sta a indicare, in una condizione di privazione d'identità, il tenace, non sempre vittorioso sforzo di mantenere tale identità contro la minaccia di cancellazione» (L. SURDICH, *«I lamenti» in forma di sonetto*, in *Genova a Giorgio Caproni*, cit., pp. 55-75: a p. 58).

[17] B. FRABOTTA, *Il Secondo Libro di Giorgio Caproni*…, cit., p. 319.

amplificando o distribuendo la tensione lirica lungo i rami del discorso proliferati da un tronco iniziale. Per converso, la forma chiusa del sonetto tenta di incastonare questa arborescenza in una misura compatta, in un perimetro circoscritto. Su un piano non meramente strutturale, la chiusura del metro traduce invece l'estraneità causata da una frattura temporale, sigillando nel ricordo esperienze ormai lontane e quasi sepolte[18].

La raccolta rimane, a conti fatti, un momento a sé, a costituire il «secondo libro» del *corpus* caproniano: malgrado la prossimità – non solo cronologica – con *Finzioni* da un lato e con i *Lamenti* dall'altro, le successive *Stanze della funicolare* si muovono infatti già in una diversa direzione. Del resto *Cronistoria* segna anche il punto di maggior aderenza al diffuso clima poetico contemporaneo: la cifra ermetica del testo è evidente, e le analogie si registrano sia a livello tematico sia, soprattutto, nelle modalità espressive improntate a un turgido *trobar clus*, lungo una linea di ricerca che contemporaneamente stava conducendo anche il Luzi di *Avvento notturno*[19]. Con la doverosa precisazione, però, di un'adesione momentanea e più che altro formale da parte di Caproni agli assunti teorici della corrente ermetica: non dunque "letteratura come vita", bensì ricerca «di una difficoltosa comunicazione, e riconoscimento di un irriducibile divario fra parola e cosa, fra l'esorcismo dei nomi e i tranelli della storia»[20].

[18] Nota giustamente Adele Dei che «*Cronistoria* si può anche scandire in una sequenza di congedi, i primi dei lunghi e protratti addii di cui è intessuta la storia poetica di Caproni: congedi dalle percezioni acri della giovinezza, dai genitori, dai luoghi e dalle città, dalla donna amata.» (EAD., *Giorgio Caproni*, cit., p. 41).

[19] L'avvicinamento all'Ermetismo è ribadito e confermato dalle fortunate recensioni che *Cronistoria* ebbe dai due "numi tutelari" della scuola ermetica: C. BO, *Nota su Caproni*, in «La Nazione», 17 giugno 1943; e O. MACRÌ, *Letture*, in «Libera voce», 10 aprile 1947.

[20] A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 41. La sostanziale estraneità di Caproni al gruppo e all'ambiente dell'Ermetismo fiorentino è stata a più riprese posta in rilevo dalla critica, ed è ormai ampiamente consolidata: G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Giorgio Caproni*, in *I contemporanei*, Marzorati, Milano 1977, vol. III, pp. 699-714; A. BARBUTO, *Giorgio Caproni. Il destino d'Enea*, Ateneo & Bizzarri, Roma 1980, pp. 48 e 77;

2.2. *IL PASSAGGIO D'ENEA*

Nel 1956 Caproni decide di dare una sistemazione organica e tripartita alla sua ormai cospicua produzione, radunandola nel volume collettaneo *Il passaggio d'Enea*, pubblicato ancora una volta presso Vallecchi. La scansione dell'opera prevede tre parti: a *Finzioni* e *Cronistoria* segue un «terzo libro», *Il passaggio d'Enea* vero e proprio, che riunisce i versi successivi al '43. Dopo due poesie introduttive (*Alba* e *Strascico*), il *Passaggio* si compone di tre sezioni (*Gli anni tedeschi*, *Le stanze* e *In appendice*) in cui confluiscono anche le liriche già anticipate dall'opuscolo *Stanze della funicolare*[21]: si tratta, a tutti gli effetti, di una nuova maniera poetica di Caproni, definitivamente discostatosi tanto dall'idillismo giovanile quanto (almeno dopo *I lamenti*) dalle movenze moderatamente ermetiche delle sue ultime prove. Egli comincia a inoltrarsi nel territorio di quella poesia d'esistenza che continuerà a perlustrare fino all'epilogo della sua biografia umana e artistica; saranno l'esperienza della guerra e della resistenza partigiana a scavare uno iato nella ricerca del poeta, indirizzandola verso risvolti più universali e assoluti[22].

A. IACOPETTA, *Giorgio Caproni. Miti e poesia*, cit., p. 19. D'altro canto Caproni non fu neppure un assiduo frequentatore delle principali riviste che promossero l'elaborazione e la crescita di quel movimento letterario («Solaria», «Letteratura», «Campo di Marte», «Frontespizio»), del quale al massimo può essere considerato un esponente «eretico» (cf. l'introduzione di P.V. MENGALDO a OV, pp. XI-XLIV: a p. XII).

[21] Questo «terzo libro» prenderà più tardi forma a sé nell'edizione Einaudi del 1968 (*Il «Terzo libro» e altre cose*); *Stanze della funicolare* uscì invece per i tipi di De Luca, Roma 1952.

[22] «Anni per me di bianca e quasi forsennata disperazione, la quale proprio nell'*importance* formale della scrittura […] forse cercava per via di paradosso, ma con lucida coscienza, […] un qualsiasi *tetto* all'intima dissoluzione non tanto della mia privata persona, ma di tutto un mondo d'istituzioni e di miti sopravvissuti ma ormai svuotati e sbugiardati, e quindi di tutta una generazione d'uomini che, nata nella guerra e quasi interamente coperta – *per* la guerra – dai muraglioni ciechi della dittatura, nello sfacelo dell'ultimo conflitto mondiale, […] doveva veder conclusa la propria (ironia d'un Inno che voleva esser di vita) "giovinezza"» (G. CAPRONI, *Nota* a *Il «Terzo libro» e altre cose*, ora ripresa come *Nota* a *Il passaggio d'Enea* in CTP, pp. 189-190).

Come suggerisce Annoni,

> in questa fase [Caproni] è ancora soprattutto poeta della città, con movimento d'avvio naturalistico, via via sfumato in clima onirico, dove ogni realtà è subito simbolo; ma è già in vista, sul limite dell'orizzonte, l'*enclave*, più astratta e mentale, […] fatta di «luoghi non giurisdizionali», una specie di zona franca, sui confini e sui margini delle terre note[23].

A proporre subito questo nuovo statuto poetico, contraddistinto dal continuo e naturale trapasso dal fisico al metafisico, interviene in apertura la poesia *Alba*, vero manifesto programmatico di un'incipiente stagione allegorica in cui i *realia* vengono istintivamente dislocati in un ordine altro da quello unicamente temporale cui sembrerebbero alludere i termini ordinari del *sermo cotidianus*:

> Amore mio, nei vapori d'un bar
> all'alba, amore mio che inverno
> lungo e che brivido attenderti! Qua
> dove il marmo nel sangue è gelo, e sa
> di rifresco anche l'occhio, ora nell'ermo
> rumore oltre la brina io quale tram
> odo, che apre e richiude in eterno
> le deserte sue porte?… Amore, io ho fermo
> il polso: e se il bicchiere entro il fragore
> sottile ha un tremitìo tra i denti, è forse
> di tali ruote un'eco. Ma tu, amore,
> non dirmi, ora che in vece tua già il sole
> sgorga, non dirmi che da quelle porte
> qui, col tuo passo, già attendo la morte[24].

---

[23] C. ANNONI, *Giorgio Caproni. Poesia come allegoria*, cit., p. 387.

[24] *Alba*, in G. CAPRONI, *Il passaggio d'Enea*, Vallecchi, Firenze 1956. Ora in CTP, pp. 115-190: a p. 117.

Compaiono qui pressoché tutti gli indicatori propri dell'universo simbolico delle trasfigurazioni caproniane: l'ambientazione tipica del bar (con le sue varianti dell'osteria, della latteria o della sala d'aspetto: tutti luoghi in cui si prospetta un varco, possibili punti di transito verso ignote contrade); l'ora chiaroscurale (alba o tramonto offrono entrambi condizioni ideali per una risemantizzazione degli oggetti, i cui contorni sono dissolti dall'incertezza tra luce e buio); il tram, antesignano di altri mezzi di trasporto dal percorso prestabilito e non divertibile (il treno, la funicolare, l'ascensore)[25]; anche il bicchiere, stoviglia familiare e semplicissima, ricorre frequentemente nelle pagine di Caproni, caricandosi ogni volta di sigilli misteriosi; e altrettanto si potrebbe affermare circa le porte e i brividi.

Ed è proprio l'oggettività, non descrittiva ma metaforica, l'autentica conquista del *Passaggio d'Enea*: l'oggetto viene isolato nella sua realistica concretezza e fornito di eccedenze di significato, di referenze ulteriori. Gli elementi designati come portatori di sovrasenso provengono però dalla realtà più minuta e comune, non per un afflato naturalistico, ma in modo tale che la loro domestica consuetudine funga da contrappeso all'astrazione e giovi ad alleggerire la tensione del pensiero[26]. Questo processo diviene particolarmente evidente a partire dal secondo movimento della sezione *Gli anni tedeschi*, costituito dalla ballata *Le biciclette*.

La prima parte della sezione, infatti, è occupata dagli undici *Lamenti*, nei quali la forma del sonetto monoblocco fa registrare il massimo di chiusura metrica e nel contempo «s'intride dell'impalpabile sostanza psicologica che liberano la paura e il disorientamento, lo strazio dell'io, la cupa angoscia per la tragedia da cui egli si sente sovrastare»[27]. Mentre «i

[25] «Forse il treno (che non può fermarsi né *deviare* quando vuole, come l'automobile) potrebbe darmi il senso, quasi dell'agostiniana predestinazione, in luogo del libero arbitrio. E così la funicolare, con quel cavo che la tira» (*Molti dottori nessun poeta nuovo*, intervista a Giorgio Caproni a cura di J. Insana, in «La Fiera letteraria», 19 gennaio 1975).

[26] «Il bozzetto e le scene popolari […] non mi hanno mai interessato letterariamente. I gesti e le parole della gente, sì. E tutti gli oggetti d'uso quotidiano, da me sentiti non visceralmente ma come segni, anche terribili, del nostro poco decifrabile esistere» (*ibidem*).

[27] F. PAPPALARDO LA ROSA, *Un 'viaggio' alla frontiera del non-essere: la poesia di Giorgio Caproni*, in ID., *Il filo e il labirinto*, Tirrenia, Torino 1997, pp. 51-97: a p. 60. Un'accurata indagine sulla struttura del sonetto caproniano è stata condotta da L. SURDICH, *«I lamenti» in forma di sonetto*, cit.

primi / crimini urlano» e «nel petto lo sgomento / della vita più insorge»[28], si ripropongono con insistenza le immagini-guida del catalogo analogico; le plurime riprese intertestuali paiono innescare un lungo discorso continuo, articolato lungo un'ininterrotta catena sinonimica sapientemente movimentata dall'ampio ricorso all'*enjambement*. I tonfi sordi delle porte chiuse, testimoni onomatopeici della durezza del varco («il cupo colpo d'un portone / sbattuto»), e i sinistri latrati canini che percorrono trasversalmente i *Lamenti* divengono dei richiami, degli appelli lanciati alla coscienza; i *colpi* rievocano allora per paronomasia le *colpe*, facendo affiorare il rimorso e l'inadempienza nei confronti dei genitori, fotografati nel loro incedere solitario e faticoso verso un fatale dissolvimento: «un altro nome / odo nei tonfi che al tuo abbandonato passo, nel plenilunio bianco pone / come una colpa nel petto un portone»[29].

Il filo rosso che serpeggia lungo queste pagine è il tema fondamentale della vacuità della parola, del suo drammatico distacco dalle cose: i nomi sono contenitori fonici svuotati di senso, inerti relitti di significato («Ahi i nomi per l'eterno abbandonati / sui sassi. […] Dalle gole / deserte, sugli spalti dilavati / dagli anni, un soffio tronca le parole / morte […] Unico frutto, / oh i nomi senza palpito – oh il lamento»)[30]. Sembra qui venire meno la fiducia nella capacità positiva della parola, nella sua possibilità di riferirsi alla realtà in un rapporto di significazione; «l'infinito / caos dei nomi ormai vacui» non è più in grado di corrispondere a quanto intende rappresentare, e rivela così la sua natura elusiva e surrogatoria:

> perché m'esilio a una contraria
> vita, dove quei teneri sudori,
> sciolti da pori vergini, non hanno
> che il respiro d'un nome?… Dagli afrori
> leggeri dei capelli nacque il danno

[28] *Strascico*, vv. 13-14 (CTP, p. 118); *I lamenti*, I, vv. 12-13 (*ibi*, p. 121).

[29] *I lamenti*, VIII, vv. 11-14 (*ibi*, p.128); altri *Lamenti* riferiti ai genitori sono il III e il VI (*ibi*, pp. 123 e 126). La citazione più sopra si legge invece nel lamento IV, VV. 2-3 (*ibi*, p. 124).

[30] *I lamenti*, I, vv. 1-2; 4-7; 13-14 (*ibi*, p. 121).

che il mio cuore ora sconta. E ai bei madori
terrestri, ecco che oppongo: oh versi! oh danno![31]

Tale franamento della *mimesis*, oltre a porre la condizione della scrittura come antitesi della vita reale, travolge inevitabilmente anche il potere evocativo della parola, così insistito in *Cronistoria*; la confidenza in un nome-insegna, da scandire liturgicamente in opposizione al disfacimento della morte, crolla così sotto i colpi della storia:

Pastore di parole, la tua voce
che può? Nel cupo colpo d'un portone
sbattuto, alle tue spalle ora una voce
ben più dura ha la notte. E cosa oppone
a quel tonfo il tuo palpito – la foce
strenua d'esilio? Una viva nazione
d'errori, insorgerà dalla veloce
tomba – soffocherà nel petto il nome
che tu porgi più puro[32].

Per quanto l'artificiale inconsistenza della costruzione verbale possa conservare in alcune circostanze un che di positivo e consolatorio, anestetizzando le brutture della vita nell'evasione letteraria[33], resta comunque la sostanziale inettitudine dei nomi a far presa sul reale, a creare una strutturazione del mondo che sia dotata di senso e non solamente fantasmatica. Questa convinzione, lucida seppur dolorosa, accompagnerà

[31] *I lamenti*, VII, vv. 8-14 (*ibi*, p. 127); il precedente rimando è a *I lamenti*, III, vv. 2-3 (*ibi*, p. 123).

[32] *I lamenti*, IV, vv. 1-9 (*ibi*, p. 124).

[33] «E tu ancora / chiuso nella tua stanza, inventa l'erba / facile delle parole – fai un'acerba / serra di delicato inganno, all'ora che opprimendoti viva a un tratto serba / per te il lamento che il petto ti esplora» (*I lamenti*, XI, vv. 9-14 [*ibi*, p. 131]). Si consideri però anche quanto si legge nell'ultima strofa delle *Biciclette*, vv. 1-3 [113-115]: «Non v'è soccorso nel mondo infinito / di nomi e nomi che al corno di guerra / non conservano un senso» (*ibi*, p. 137).

Caproni lungo tutto il suo iter poetico: la parola, nel suo confronto con la creazione, resterà fondamentalmente vana[34], tanto che la sua connaturata insufficienza diverrà, all'estremo della ricerca caproniana, l'interstizio ideale per l'insinuarsi della Bestia («La Bestia che ti vivifica e uccide… // …… // Io solo, con un nodo in gola, / sapevo. È dietro la Parola»)[35]. Eppure, come si avrà modo di vedere, la claustrofobica circolarità in cui si dibatte il verbo conserva la traccia di un adito all'infinito che la colma smisuratamente di valore.

Esauritasi la temperie della guerra, Caproni abbandona la forma del sonetto per abbracciare la misura più protratta, ariosa e narrativa delle stanze, meglio rispondente all'esigenza discorsiva che egli andava assecondando. Il modulo base della stanza, infatti, pur soddisfacendo ancora un criterio di tensione metrica, corregge gli eccessi del previo frammentismo lirico e distoglie, nell'ampiezza della costruzione e nelle pieghe di un linguaggio espressionistico, l'attenzione dalla parola. Nascono così i poemetti da cui dipende in gran misura la notorietà dell'intero libro: *Le biciclette*, *Stanze della funicolare* e l'eponimo *Il passaggio d'Enea*. Si tratta quasi di racconti in poesia, brevi epilli sviluppati in tre movimenti, la cui trama si distende in un tempo empiricamente ristretto, «ma che si dilata nel sovrasenso»[36]. *Le biciclette* rappresentano, nel registro di una vicenda autobiografica che si assume come esemplare, la parabola esistenziale di un'intera generazione la cui giovinezza è stata brutalmente recisa dalla guerra. I bicicli alludono alla consueta levità giovanile e, nell'insieme dei vari veicoli che entro la poetica di Caproni rivestono valenze allegoriche, coincidono col massimo di libertà di movimento; la loro leggerezza musicale (il «tenue ronzio di raggi e gomme») si incupisce attraversando i tristi anni tedeschi, che scavano una voragine tra sé e un «tempo ormai diviso». Dopo l'orrore, la ricostruzione e la ripartenza, affidate a una nuova

[34] Si veda ad esempio *Le parole*, vv. 1-2: «Le parole. Già. / Dissolvono l'oggetto» (in G. CAPRONI, *Il franco cacciatore*; ora in CTP, p. 478).

[35] *Io solo*, vv. 6-9, in G. CAPRONI, *Il conte di Kevenhüller*, Garzanti, Milano 1986; ora in CTP, pp. 551-729: a p. 580.

[36] C. ANNONI, *Giorgio Caproni. Poesia come allegoria*, cit., p. 389.

gioventù, appaiono comunque possibili, promesse dalla recursività immutabile del tempo naturale (l'«erba millenaria») opposto al precipitare irreversibile del tempo storico, sia individuale che collettivo, e l'elegia si chiude ripresentando le immagini di letizia della prima strofa:

> E se il mio piede
> melodico ormai tace, altro pedale
> fugge sopra gli asfalti al bordo
> d'altr'erba millenaria – un altro mare
> trema di antichi brividi sull'orlo
> teso d'altre narici, in altro viso
> scolorato cercando chi non fu
> storia ancora conclusa, anzi un di più
> nel tempo ancora intatto ed indiviso[37].

Con le *Stanze della funicolare* il tema del viaggio[38] come metafora di un percorso esistenziale inizia ad acquisire i connotati di un andare erratico, senza meta, o meglio verso una destinazione coincidente con il nulla, con l'esito della morte. Queste dodici strofe, ognuna formata da una doppia ottava endecasillabica tendente alla rima alternata, sono infatti state spiegate dallo stesso poeta come

> 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 e una galleria che potrebbero essere interpretati come il ventre materno. Poi, la funicolare sbocca all'aperto (è la nascita), e prosegue sino 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 trascinato dal tempo (il cavo) inarrestabile, fino all'ultima stazione, che nel poemetto è avvolta nella nebbia (mistero e lenzuolo funebre insieme)[39].

[37] *Le biciclette*, vv. 120-128 (CTP, pp. 133-137: a p. 137); le citazioni precedenti dal v. 5 e dal v. 11 (*ibi*, p. 133).

[38] Per un approfondimento sul motivo del viaggio e sulle sue implicazioni estetiche e simboliche si rimanda a G. REMIGI, *Il tema del viaggio nella poesia di Giorgio Caproni*, in «Italica», LXXXVI (2009), 2, pp. 239-253.

All'itinerario geografico compiuto dalla funivia si associa un ciclo giornaliero, da notte a notte, nel quale si conclude il tragitto verso l'Erebo preannunciato da *Interludio*[40]. Un interrogativo si agita nelle menti dei passeggeri: «È una banchina / bianca, o la tomba, che su in galleria / ora tenue traluce mentre odora / già l'aria d'alba?»[41]. A ogni fermata la discesa viene sempre differita, per distrazione, timore o più generalmente per l'impossibilità di sottrarsi al proprio destino; ogniqualvolta non si riconosce l'attimo propizio per chiedere una sospensione, l'alt mancato equivale a un'occasione fallita di trovare la propria identità, di risolvere il senso della propria esistenza. L'utente della teleferica è trasportato attraverso paesaggi in continuo mutamento, assistendo da dietro il vetro dei finestrini allo spettacolo di molte vite, ritrovate intatte perché custodite dagli immutati profili della fisionomia urbana: dopo la visitazione di Oregina «grigia di casamenti ove il furgone / duro s'inerpica» e di altri quartieri genovesi, l'«arca» giunge all'estrema stazione e, là dove si schiude un Erebo anonimo, si dissolve nella foschia:

> Perché è nebbia, e la nebbia è nebbia, e il latte
> nei bicchieri è ancor nebbia, e nebbia ha
> nella cornea la donna che in ciabatte
> lava la soglia di quei magri bar
> dove in Erebo è il passo. E, Proserpína
> o una scialba ragazza, mentre sciacqua
> i nebbiosi bicchieri, la mattina
> è lei che apre alla nebbia

[39] Lettera a Carlo Betocchi del 20 agosto 1979 (Fondo Betocchi).

[40] «E intanto ho conosciuto l'Erebo / – l'inverno in una latteria. / Ho conosciuto la mia / Prosèrpina, che nella scialba / veste lavava all'alba / i nebbiosi bicchieri»: *Stanze della funicolare* [*Interludio*], vv. 1-6 (CTP, pp. 141-148: a p. 141).

[41] *Versi* [*Stanze della funicolare*], vv. 11-14 (*ibi*, p. 142).

[…]
e la funicolare
già lontana ed insipida, scolora
nella nebbia di latte ove si sfa
l'ultima voglia di chiedere l'ora
fra quel lenzuolo di chiedere l'alt[42].

Questa scarna anticamera dell'oltretomba, in cui morte e nascita si confondono nell'ambigua compenetrazione delle sostanze che le simboleggiano (la nebbia e il latte), vede anche la riduzione di due figure del mito classico a elementi del quotidiano: l'Erebo, lungi dal conservare ogni connotato tradizionale, si trasforma in un misero bar nel quale Proserpina, deposto lo scettro di regina dell'Ade, altro non è se non una dimessa lavapiatti. Nell'appropriarsi dei segni della classicità Caproni si discosta dalla loro figurazione canonica, sottoponendoli a un processo di corrosione e di abbassamento[43].

Tale modalità di trattamento del mito è particolarmente evidente nel *Passaggio d'Enea*, dove l'epopea dell'eroe troiano in fuga è rivisitata in chiave postmoderna come un assiduo transitare di automobili nella notte. Sebbene a prima vista questo Enea, «che in spalla / un passato che crolla tenta invano / di porre in salvo, e / […] per la mano / ha ancora così gracile un futuro / da non reggersi ritto»[44], parrebbe conservare ancora i tratti umanistici del campione della *pietas*, protettore

[42] *Stanze della funicolare* [*Versi*], vv. 177-184 e 188-192 (*ibi*, p. 148); la citazione precedente ai vv. 87-88 (*ibi*, p. 145).

[43] Secondo Antonio Iacopetta, in virtù di questa degradazione dal classico al quotidiano «in Caproni il mito diviene portatore di un nuovo senso, non più significato ma significante. E perciò il mito stesso non è più portatore di una visione statica dell'universo, come succederebbe in una sua ripresa passiva, neoclassica, per così dire» (ID., *Giorgio Caproni. Miti e poesia*, cit., p. 35).

[44] *Il passaggio d'Enea* [*Versi*], vv. 52-57 (CTP, pp. 159-164: a p. 162). Nella *Nota a Il passaggio d'Enea*, Caproni precisò che l'idea del poemetto gli nacque «guadando il classico monumentino ad Enea che, col padre sulle spalle e il figlioletto per la mano, stranamente e curiosamente, dopo varie peregrinazioni, a Genova è finito in piazza bandiera presso l'Annunziata, una delle piazze più bombardate della città» (*ibi*, p. 190).

di un futuro fanciullo e nel contempo custode dell'eredità del passato, a un'analisi più ravvicinata la prospettiva di Caproni si mostra in realtà ribaltata. L'Enea contemporaneo non compie un viaggio fondativo, ma un itinerario conoscitivo: al glorioso tragitto di trasferimento dei Lari si sostituisce il pellegrinaggio di un novecentesco *homo viator*, travagliato dall'impossibilità di trovare un sicuro terreno d'approdo. L'eroe virgiliano perde così i suoi attributi sovrumani, cedendo il passo a un compagno di strada, consorte e fratello dell'uomo della strada, spaesato e in perenne ricerca di un'ungarettiana terra promessa. Questa palinodia del mito d'Enea prende corpo su uno sfondo notturno e cittadino, che veicola nomi e luoghi funebri della mitologia (Euridice, l'Averno, i campi dei Cimmeri, il lèmure magro); del resto, a quest'altezza della produzione caproniana si è già consolidata l'idealizzazione di Genova come «città dell'anima»[45]. Il capoluogo ligure, immobile e sublimato nella memoria – Caproni si trasferì a Roma nel 1938 –, resiste in primo luogo come baluardo dell'immaginario giovanile nostalgicamente rievocato; ma Genova è anche un condensatore di tempo, un cifrario naturale che può essere letto e interpretato. La necessità del salire e dello scendere, dettata dalla scalena topografia cittadina, rimonta allora a un altro percorso di ascesa e di china, esistenziale e gnoseologico, verso altre dimensioni dell'essere (ctonie o celesti): «Quando mi sarò deciso / d'andarci, in paradiso / ci andrò con l'ascensore / di Castelletto»[46]. Genova diventa allora, nell'universo simbolico di Caproni, il luogo del *passaggio* per eccellenza, del varco spazio-temporale che vale il trapasso a un altro ordine di cose[47].

[45] La definizione, dello stesso Caproni, si legge in *Il mestiere di poeta*, cit., p. 132.

[46] *L'ascensore*, vv. 5-8 (CTP, p. 175).

[47] Si vedano, a questo proposito, liriche quali *Sirena* (*ibi*, p. 149) o il poemetto *All alone* (*ibi*, pp. 150-158), che riprende l'evangelica immagine della «porta stretta». Per una più compiuta analisi della presenza di Genova nella poesia di Caproni, si consultino almeno G. CAPRONI, *Genova di tutta la vita*, San Marco dei Giustiniani, Genova 1983; A. GUERRINI, *A Giorgio Caproni, 'genovese'*, in *Genova a Giorgio Caproni*, cit., pp. 221-228; R. MUSSAPI, *Giorgio Caproni e la città di Genova*, ibi, pp. 229-245, e P. ZOBOLI, *Immagini di Genova*, in ID., *Linea ligure. Sbarbaro, Montale, Caproni*, cit., pp. 105-141: in particolare le pp. 113-141.

Capitolo 3

Dal «Seme» al «Congedo»: una *saison en Enfer*

3.1. *Il seme del piangere*

Apparso nel 1959 per i tipi di Garzanti, *Il seme del piangere* è un delicatissimo canzoniere di pietà filiale per la madre Anna Picchi, morta nove anni prima, nel quale il poeta rievoca il tempo della giovinezza livornese della donna nei termini di un canto d'amore. Dopo la *summa* vallecchiana, questa raccolta costituisce un importante punto di transizione nell'opera di Caproni; in un fondamentale contributo critico, Bàrberi Squarotti la indica addirittura come lo «iato» *tout court* della sua produzione poetica[1]. L'affermazione trova la propria legittimazione se si considerano sia la novità dell'indirizzo compositivo (il libro a tema), sia soprattutto l'insorgere di nuclei tematici ampiamente sviluppati e articolati nell'evoluzione ulteriore della lirica caproniana. In particolare, nel *Seme del piangere* prendono forma le prime allegorie del viaggio in luoghi inesistenti, privi di coordinate geo-topografiche e finanche concettuali: se infatti nelle *Stanze della funicolare* l'estrema concretezza delle notazioni e la puntuale riconducibilità delle situazioni a siti memoriali o cittadini stabiliscono validi appigli a fondamento dell'interpretazione figurale "del viver ch'è un correre a la morte", nel *Seme* il motivo del viaggio subisce uno slittamento nel suo semantismo. Seguendo l'illuminante intuizione del Bàrberi, esso diviene

> l'allegoria di un'esperienza di inappartenenza, di assenza, di inesistenza, dove anche gli oggetti più semplici, concreti, quotidiani […] finiscono straniati in spazi senza dimensioni, esigui e infiniti al tempo stesso, carichi di significati come sembrano essere eppure destituiti di ogni compattezza e realtà e fruibilità, segni continui di un'impossibilità di agire e capire e orientarsi, poiché ogni strumento indicatore o è sparito, o dà notizie ambigue, incomprensibili[2].

Dietro l'impostazione monotematica, con tutta evidenza funzionale al bisogno di adempiere a un dovere interiore riconoscendo un profondo debito affettivo, si cela infatti la scoperta di una nuova dimensione temporale e di un nuovo orizzonte, metafisico e poetico insieme. Vi allude già l'epigrafe dantesca posta in esergo, dalla quale il libro desume il titolo: «udendo le sirene sie più forte, / pon giù il seme del piangere ed ascolta» (*Purgatorio*, XXXI, vv. 45-46); è il momento in cui Beatrice, prototipo della donna recuperata in poesia dopo la morte, si sostituisce a Virgilio come guida definitiva esortando Dante a cessare il suo pianto per disporsi all'ascolto. Come è stato da più parti suggerito, sicuramente Caproni soggettivizza questi versi nel senso di una prescrizione rivolta a se stesso, di un invito alla consolazione e alla concentrazione; ma non è da sottovalutare l'azione del contesto originario, solo apparentemente espunto e taciuto: pertanto la «madre-fanciulla – scrive a buon diritto Adele Dei –, ritrovata intatta nei *Versi livornesi*, diventa inconsapevole guida al femminile»[3]. Ispirando il figlio a percorrere un itinerario a ritroso nel tempo, Annina di fatto finisce per condurre il suo Giorgio al *varco*, lo costringe a seguirla fino *ad portam inferi*, predisponendolo così ad affrontare l'inquieta stagione in inferno che caratterizzerà gli immediati sviluppi della poesia di Caproni[4].

Nel testo proemiale il poeta, solitario scriba notturno, illumina lo spicchio di memoria corrispondente alla gioventù della madre per dare voce al «pianto / che *gli* bagna la mente» e disacerbare attraverso la scrittura il nòcciolo originario, il *seme* del suo dolore[5]. I *Versi livornesi* che

[1] G. Bàrberi Squarotti, *Poesia e teologia: l'ultimo Caproni ("Il seme del piangere", "Il congedo", "Il muro della terra")*, in *Genova a Giorgio Caproni*, cit., pp. 131-146: a p. 131.

[2] *Ibi*, pp. 131-132.

[3] A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 116.

[4] Si noti che Caproni, mentre ancora andava scrivendo i testi destinati a costituire il *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, aveva intitolato provvisoriamente quel nuovo libro *L'uscio dei morti*.

[5] *Perch'io*, vv. 7-8, in G. Caproni, *Il seme del piangere*, Garzanti, Milano 1959; ora in CTP, pp. 191-247: a p. 195 (nostro il corsivo).

scaturiscono da questa luttuosa catarsi letteraria sono arrangiati nella chiave di un'ariosa facilità e di una svolazzante leggerezza: per farsi cantore innamorato della fanciulla Annina, Caproni si serve del lessico prezioso della *fin'amor*, ritrovato sulla scia di echi dello stilnovo cavalcantiano («Anima mia, leggera / va' a Livorno, ti prego. / […] e va' in cerca di lei»)[6]. Il lontano passato della madre giovinetta tende qui a porsi come un impossibile presente; come in un vivace acquarello, sfilano davanti agli occhi la figura di Annina, tratteggiata con assoluta delicatezza, e i momenti della sua esistenza a cui il figlio non ha neppure assistito, ma che egli vagheggia nella sua immaginazione con lo strano rimorso di non avervi partecipato, di non essere stato suo «fidanzato»[7].

Il recupero del passato esige allo stesso tempo il recupero dello stile: per fornire alla sua poesia un linguaggio di estrema nitidezza e di fresca semplicità, Caproni ritorna, su un diverso piano, al codice delle raccolte giovanili; ma se il sensualismo impressionista delle prime prove era istintivo, ora le scelte espressive sono mediate da una lunga distanza di decantazione, e condotte su un delicato equilibrio inteso nel calibro di una difficile «finezza» popolare:

> Mia mano, fatti piuma:
> fatti vela; e leggera
> muovendoti sulla tastiera,
> sii cauta.

[6] *Preghiera*, vv. 1-2 e 18 (*ibi*, p. 201). Con tutta evidenza è qui puntualmente ripresa la ballata d'esilio *«Perch'i' no spero di tornar giammai / ballatetta, in Toscana / va' tu, leggera e piana, / dritt'a la donna mia»*, vv. 1-4 (G. CAVALCANTI, *Rime*, cit., pp. 160-164: a p. 160); la stessa poesia era del resto già richiamata in *Perch'io*. Per un'analisi delle soluzioni stilistiche del *Seme* si rinvia a P.V. MENGALDO, *"L'uscita mattutina" di Caproni*, in ID., *La tradizione del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 196-207.

[7] Giova ricordare che il rapporto con la madre andava delineandosi nei termini di un edipico fidanzamento fin dalla prima apparizione del personaggio di Anna Picchi, sul finire del *Passaggio d'Enea*: «Con lei mi metterò a guardare / le candide luci sul mare. / Staremo alla ringhiera / di ferro – saremo soli / e fidanzati, come / mai in tanti anni siam stati» (*L'ascensore*, vv. 25-30 [CTP, pp. 175-178: a p. 176]).

> […]
> Sii magra e sii poesia
> se vuoi essere vita.
> E se non vuoi tradita
> la sua semplice gloria,
> sii fine e popolare
> come fu lei – sii ardita
> e trepida, tutta storia
> gentile, senza ambizione[8].

In questa dichiarazione di poetica, la parola non deve sostituirsi alla vita, trasmodarla o sovraccaricarla, bensì assecondare la realtà dissolvendosi nella sobrietà di un'imitazione modesta: «Per lei voglio rime chiare, / usuali: in -are. / […] Rime che a distanza / (Annina era così schietta) / conservino l'eleganza / povera, ma altrettanto netta»[9]. Mimando gli atteggiamenti e i gesti di Annina (le «rime coi suoni fini» si elevano a suono dei suoi «orecchini»), la stessa parola poetica che nei *Lamenti* creava sofisticati universi paralleli manifestando in tal modo la sua incapacità di esprimere appieno il reale, trova qui, in queste più sottili dimensioni, il suo vero contatto con la vita, o almeno con i suoi tratti essenziali ed esemplari. Anche la metrica si pone al servizio della snellezza e della cantabilità, frazionando il dettato in versi brevi (quasi sempre settenari o novenari) e compartiti nelle forme ventilate della ballata e della canzonetta.

Questa poesia della gioia, della lode e dell'incanto si conclude fatalmente intorno al momento della perdita, che irrompe *ex abrupto* nella favola d'amore proprio quando questa ha raggiunto l'apice del

[8] *Battendo a macchina*, vv. 1-4 e 12-19 (*ibi*, p. 204). Nella sua attenta disamina della poetica caproniana, Faggi pone l'accento «su due termini, fine e popolare, che sono, specificamente, aspirazioni dell'ars poetica di Caproni. Termini che egli avverte non come antitetici, ma complementari; che io ritengo insostituibili ai fini di una definizione della poesia di Caproni» (V. FAGGI, *Poetica e poesia di Caproni*, in *Genova a Giorgio Caproni*, cit., pp. 215-220: a p. 217).

[9] Per lei, vv. 1-2 e 9-12 (CTP, p. 211); ai vv. 5-6 della stessa lirica rimandano pure le allusioni seguenti.

suo sviluppo (il fidanzamento di Annina). Dopo questo culmine, il componimento che funge da serratura a incastro tra i testi che narrano la lieta biografia giovanile della madre-fanciulla e i versi incentrati sulla scrittura del pianto è il poemetto *Ad portam inferi*. Qui la metamorfosi della protagonista è totale: la ragazza di un tempo, che «d'aria e di barche odorava», è divenuta una specie di fantasma, in balìa di ricordi confusi e smorti, spaesata tra la ressa dei cacciatori che bevono grappa e la muta dei cani che fiutano il suo modesto bagaglio posato per terra. Nell'ora consueta dell'alba, Annina è colta all'inizio del suo viaggio verso il nulla, mentre nell'umido bar di una stazione nebbiosa attende «l'ultima coincidenza / per l'ultima destinazione»:

> Chi avrebbe mai pensato, allora,
> di doverla incontrare
> un'alba (così sola
> e debole, e senza
> l'appoggio di una parola)
> seduta in quella stazione,
> la mano sul tavolino
> freddo, ad aspettare
> l'ultima coincidenza
> per l'ultima destinazione?[10]

Annina, «di nuovo senza anello», appare smemorata dal trapasso, e tenta perciò di ancorarsi ai rituali minimi, ai gesti banali e rassicuranti della più ordinaria quotidianità domestica («"Attilio caro, ho lasciato / il caffè sul gas e il burro / nella credenza: compra / solo un po' di spaghetti"»), nel disperato tentativo di mantenere una continuità con il mondo dei sopravvissuti[11]. Ma l'universo circostante è ormai snaturato, e non aderisce più alle regole abituali: le consuetudini passate risultano fuori luogo, i movimenti più automatici si fanno difficoltosi («cerca invano di

[10] *Ad portam inferi*, vv. 1-10 (*ibi*, pp. 214-218: a p. 214); la citazione più in alto è tolta da *Quando passava*, v. 2 (*ibi*, p. 205).

[11] Le due citazioni sempre da *Ad portam inferi*, vv. 27 e 48-51 (*ibi*, pp. 215-216).

bere / freddo ormai il cappuccino / (la mano le trema: non riesce, / […] ad alzare il bicchiere)») e anche i punti di riferimento un tempo scontati o vengono meno o diventano incongruenti («Ma poi s'accorge che al dito / non ha più anello»; «Nemmeno sa distinguere bene, / ormai, tra marito e figliolo»)[12]. Paralizzata in un angoscioso incubo di impotenza, Anna è irretita in una situazione di stallo della volontà, per cui ogni iniziativa le è subito preclusa e le intenzioni non procedono oltre l'ipotesi ottativa: le parole le si strozzano in gola; vorrebbe scrivere ma si è scordata la matita, e resta così prigioniera di un isolamento comunicativo. L'atmosfera di sospensione quasi purgatoriale, oltre a rendere più straziante il momento dell'attesa, non può che connotare la partenza cui ella si appresta come un viaggio verso gli inferi; infatti, l'unico ricordo che da ultimo riemerge è proprio quello della morte, con la sua condanna all'immobilità di un presente perpetuo, specifico dei defunti:

> «Signore cosa devo fare,»
> quasi vorrebbe urlare,
> come il giorno che il letto
> pieno di lei, stretto
> sentì il cuore svanire
> in un così lungo morire.
>
> Guarda l'orologio: è fermo.
> Vorrebbe domandare
> al capotreno. Vorrebbe
> sapere se deve aspettare
> ancora molto. Ma come,
> come può, lei, sentire,
> mentre le resta in gola
> (c'è un fumo) la parola,
> ch'è proprio negli occhi dei cani
> la nebbia del suo domani?[13]

[12] *Ad portam inferi*, vv. 64-68; 60-61 e 96-97 (*ibi*, pp. 216-217).

[13] *Ad portam inferi*, vv. 114-129 (*ibi*, p. 218).

Divisa da un'incolmabile distanza spaziale e temporale, la sopravvivenza stessa del figlio è percepita come una colpevole infedeltà, un tradimento perpetrato nei riguardi della madre; il rimorso è di non essere tuttora con lei, di non condividerne la sorte impossibile:

> Almeno le venisse in mente
> che quel bambino è sparito!
> È cresciuto, ha tradito,
> fugge ora rincorso
> pel mondo dall'errore
> e dal peccato[14].

Oltre a segnare uno dei vertici più alti della lirica di Caproni, lo struggente epicedio di *Ad portam inferi* allunga la sua ombra su tutto il libro; i seguenti, incerti tentativi di ricomposizione sono destinati a risultare velleitari, e le schiarite successive si riveleranno comunque vinte dalla morte: la fiducia – professata nelle *Biciclette* – in una complessiva benignità del tempo, nella sua pacifica ciclicità si rivela qui definitivamente illusoria («E invece com'era ferita / l'epoca in cui era partita! / Com'era già in lei, e in terra, / il seme della guerra!»)[15]. Annina sembra sempre più inghiottita dal buio del non essere («Annina è nella tomba. / Annina, ormai, è un'ombra»), del tutto disancorata dalla normalità del vivere

[14] *Ad portam inferi*, vv. 74-79 (*ibi*, p. 216).

[15] *Eppure*…, vv. 87-90 (*ibi*, pp. 219-222: a p. 222); in considerazione del recupero della poesia italiana delle origini all'interno del *Seme*, ci pare che nell'assimilazione tra morte e guerra possa forse ravvisarsi una memoria della lirica *Morte, perché m'hai fatta sì gran guerra* di Giacomino Pugliese; in ambedue i casi si tratta infatti di un *planh* per l'amata defunta, e la sensazione è ulteriormente corroborata dall'identità, nei versi di Caproni come in quelli del poeta duecentesco, della rima «guerra-terra»; infine che Giacomino Pugliese, al pari degli altri siculo-toscani, fosse un autore ben presente a Caproni emerge nell'intervista concessa a Cavalleri: «[…] una canzone ancora dura, come nella scuola siciliana, come nei primi toscani, o in Giacomino Pugliese» *(Un poeta in cerca dell'anima*, intervista a Giorgio Caproni a cura di C. Cavalleri, in «Studi cattolici», XXVII [1983], 272, pp. 603-606: a p. 604).

(«Era la prima mattina / del suo non potersi destare»)[16]. Occorre dunque che anche Caproni, vincendo le seduzioni di un passato utopico ed evitando il ripiegamento su un lirico patetismo, ponga giù il seme del piangere per inoltrarsi nel regno della nebbia col freddo coraggio di chi sa; la raccolta successiva ne descrive il percorso[17].

3.2. *CONGEDO DEL VIAGGIATORE CERIMONIOSO & ALTRE PROSOPOPEE*

Se Annina aspettava la partenza e perciò il suo tragitto non era ritratto oltre il vestibolo dell'aldilà, il viaggiatore del *Congedo* è giunto al capolinea, alla sua nuova sede: ma il mondo che lo attende fuori dell'ultima stazione è ignoto. A livello di struttura macrotestuale, il *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* può essere bipartito in due "capitoli", dei quali il primo punta sul presagio e tenta l'oltre, il secondo si nutre ancora delle memorie del passato. Inutile

[16] *Epilogo*, vv. 1-2*; Il carro di vetro*, vv. 17-18 (*ibi*, pp. 224 e 225).

[17] Sul *Seme del piangere* il giudizio della critica non è unanime. Secondo alcuni, la raccolta coincide con «il punto più alto toccato da Caproni (specie nel suo nucleo centrale e materno, i *Versi livornesi*)» (P.V. MENGALDO, *Introduzione*, cit., p. XXIV); ma sulla valutazione dell'opera persistono dei fraintendimenti, dovuti soprattutto alla sua facilità, sbrigativamente equivocata da alcuni come riduzione familiare. Pappalardo La Rosa, proponendo una lettura in chiave pascoliana, conclude ad esempio per una semplificazione stilistica che sfiora «i limiti dell'ovvio, del trito, per effetto dell'impiego elementarizzato all'eccesso delle rime, tocca le corde del patetismo da canzonetta popolare […]» (F. PAPPALARDO LA ROSA, *Un 'viaggio' alla frontiera del non-essere*…, cit., p. 73). Non molto diversamente si esprime Ladolfi, per il quale «nonostante l'indubbia consapevolezza teorica, il risultato artistico lascia molti dubbi: la maniera prevale sui rari e pur felici squarci che lasciano filtrare la particolarità del rapporto con la madre dello scrittore, "fidanzato e marito"» (G. LADOLFI, *Giorgio Caproni. L'ontologia*…, cit., p. 10). Adele Dei, invece, coglie opportunamente la reale spinta all'evoluzione insita nel *Seme*, per cui «la conquista di un linguaggio sciolto e quotidiano […] corrisponde ambiguamente all'ingresso in nuove dimensioni, non risolvibili né comprensibili con un approccio 'realistico' o patetico […]» (A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 125).

dire che ai fini della nostra indagine è la prima sezione, quella delle prosopopee, a ricoprire il maggior interesse: è a questo punto, infatti, che nell'opera del poeta si affaccia, per la prima volta in modo esplicito, il tema religioso. Con questa raccolta, Caproni si allontana definitivamente (anche se si tratta di un distacco protratto a lungo) da una tematica personale per inserirsi in un discorso epocale: dopo la stagione dei versi dedicati alla madre, «la sua trazione espressiva propende a trasformarsi persistentemente, nel corso degli anni, quale 'parabola' esistenziale mera, nel senso di sequenze narrative inerenti vicende mentali, avvenimenti universalizzati a meticolosa valenza della coscienza»[18]. Il discorso poetico, pur formulato nelle fattezze di una narrazione singolare, si fa dunque manifestazione di una condizione assoluta, che non tollera tuttavia d'essere espressa nei termini della sfera dell'individuo: di qui il ricorso alla prosopopea, che frantuma il soggetto in diverse proiezioni dell'io, solo in parte coincidenti con sé. Caproni si ritrova spesso a parlare per interposta persona, dialogando con controfigure che si pongono con lui in un ambiguo rapporto di identificazione ed estraneità. L'impersonalità connota già le prime due quartine poste *in limine* alla raccolta: «l'uomo che di notte, solo, / nel "gelido dicembre", / spinge il cancello e rientra / – solo – nei suoi sospiri» è un protagonista indistinto, un singolo generalizzabile[19]; questo solitario viandante, che montalianamente «se ne va / e non si volta», rappresenta in modo esemplare l'uomo del nostro secolo (nonché la figura tipo della più alta poesia caproniana), passato dalla condizione di *homo viator* a quella di *homo quaerens*: in mancanza di mete e di punti di riferimento, egli è costretto a gettarsi nell'investigazione del buio e della nebbia, consapevole «d'aver più conoscenze / ormai di là che di qua»[20].

---

[18] G. DE MARCO, *Caproni poeta dell'antagonismo*, in «Critica letteraria», XXXI (2003), 118, pp. 97-134: a p. 106.

[19] *In una notte d'un gelido 17 dicembre*, in G. CAPRONI, *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, Garzanti, Milano 1965; ora in CTP, pp. 249-288: a p. 253. Adele Dei suggerisce la possibilità di leggere il lessema "uomo" quale pronome impersonale, come nella *Commedia* e in alcune lingue europee (EAD., *Giorgio Caproni*, cit., p. 127).

[20] *Senza titolo*, vv. 3-4 (CTP, p. 254); la citazione precedente si legge ai vv. 1-2.

Prima di intraprendere la ricerca e di avventurarsi nelle tenebre, è necessario però prendere commiato dalla cultura ufficiale («Congedo a lei, dottore / e alla sua faconda dottrina»), dalle convenzioni estetiche e dal sensualismo («Congedo a te, ragazzina / smilza, e al tuo lieve afrore / di ricreatorio e di prato»), dalla tradizione militarista («Congedo, o militare / (o marinaio! In terra / come in cielo ed in mare) / alla pace e alla guerra») e infine dalla religione («Ed anche a lei, sacerdote, / congedo, che m'ha chiesto s'io / (scherzava!) ho avuto in dote / di credere al *vero* Dio»)[21]. La religione, e parimenti la sapienza e l'amore, non servono una volta che si è giunti a destinazione: sono bagagli utili solo durante il viaggio. Nell'atto di inoltrarsi nello spazio vuoto che si fende a stento *di là* dalla stazione, Caproni non si affida dunque ad alcunché di positivo, in accordo con la sua nativa intransigenza per tutto ciò che è categorico[22].

Mentre si ripetono i consueti segnali del trapasso (su tutti la nebbia) e sopravvengono le incertezze circa l'orario d'arrivo, l'ordine delle stazioni e soprattutto «il luogo del trasferimento», il viaggiatore istintivamente percepisce di essere vicino al punto finale e si appresta a scendere dal fatidico treno, dissimulando in un saluto affabile e ossequioso la ferma coscienza della doverosa necessità di affrontare l'ignoto; consapevolezza, questa, che cresce all'approssimarsi della soglia del passaggio:

> Ora che più forte sento
> stridere il freno, vi lascio
> davvero, amici. Addio.
> Di questo, sono certo: io
> son giunto alla disperazione
> calma, senza sgomento.
>
> Scendo. Buon proseguimento[23].

---

[21] Tutti i rimandi da *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, rispettivamente ai vv. 68-69, 70-72, 75-78 e 79-82 (*ibi*, pp. 255-258: a p. 257).

[22] «Congedo alla sapienza / e congedo all'amore. / Congedo anche alla religione. / Ormai sono a destinazione» (*Congedo del viaggiatore cerimonioso*, vv. 83-86 [*ibi*, p. 258]).

[23] *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, vv. 87-93 (*ibidem*); la citazione più sopra al v. 20 (*ibi*, p. 255).

Il sintagma «disperazione / calma», fortemente inarcato, oltre a rammentare altre simili *iuncturae* ossimoriche (su tutte la «serena disperazione» di Saba e la «disperata rassegnazione» di Sbarbaro), testimonia in sostanza l'imperturbabilità di chi non ha nient'altro che il vuoto in cui sperare, ed è pertanto disposto ad attraversare con stoica tenacia «il fumo / umido del nebbione / che ci avvolge»[24].

Il finale del *Congedo*, nella sua *suspense*, non può che essere percepito come un nuovo punto di partenza, aperto a sicuri sviluppi. Lo stesso poeta, in una lettera a Carlo Betocchi del 9 marzo 1961, raccomandava di non considerarlo una poesia, giacché «vuol essere soltanto un preludio 'recitato' (da un bravo attore, e con una certa enfasi) di un poemetto dove mi piacerebbe descrivere una mia calata nel limbo e un mio incontro con i morti, divenuto loro concittadino e fratello»[25]. Già i quattro versi successivi preannunciano infatti l'approdo in un territorio dove gli opposti coincidono e la coerenza logica vacilla, ribadendo l'inutilità di qualunque bagaglio («Non porterà nemmeno / la lanterna. Là / il buio è così buio / che non c'è oscurità»)[26]. Di fronte a una prospettiva tanto straniante, si comprende allora la *Prudenza della guida*, e il suo invito al contenimento e alla temperanza, ad approfittare del pianoro per prendersi una sosta (possibilità che era invece negata nelle *Stanze della funicolare*) e fare un ultimo brindisi alla fortuna, prima di proseguire il proprio percorso in direzione del versante ignoto:

> Sostiamo. Che ne sappiamo,
> noi tutti, di quel che ci aspetta
> di là, passata la cresta?
>
> Ci sono mormorii
> diversi. Voci. Brusii.
> Non altro[27].

E che si tratti ancora una volta di un *descensus Averni* è dichiarato dalla scelta lessicale, di proverbiale ascendenza dantesca: «*Diverse* lingue, orribili favelle, / parole di dolore, accenti d'ira, / *voci* alte e fioche, e suon di man con elle»[28].

Nelle prosopopee di Caproni, chi prende la parola solitamente è l'astante più prossimo al varco, chi si alza per una chiamata, per evadere una scadenza che in prima battuta riguarda solo lui, e il suo intervento equivale a un ultimo indugio prima di rimettersi in viaggio; ma in virtù di questa avanguardia, costui dà sempre l'impressione di sapere quel poco di più rispetto agli altri interlocutori che basta per farne una guida. Così il guardacaccia del *Fischio* può dare consigli, offrire sentenze e avvertimenti pratici su come fronteggiare l'insinuarsi nell'animo della lancinante costernazione che scaturisce al cospetto dell'abisso vuoto dell'oltretempo. La sua raccomandazione è a non farsi irretire dall'eschilea «paura penetrante che tormenta le nostre anime» che campeggia in epigrafe, rispondendo con solerte coraggio al segnale del fischio proveniente dalla nebbia, per quanto esso suoni – al pari

---

[24] *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, vv. 25-27 (*ibi*, p. 256). Circa la nebbia e il suo valore allegorico, Bàrberi Squarotti scrive splendidamente che essa «è il segno dell'impossibilità di distinguere bene ciò che c'è e ciò che non c'è, […] è l'immagine del dubbio, dell'incertezza, ma anche dell'indefinita continuazione del viaggio che è l'esistenza, dell'estrema confusione e ambiguità della meta, di quel senso, tipico di Caproni, di uno spazio che non ha più coordinate geografiche e topografiche precise […], ma che si allarga enormemente, ansioso e febbrile, come percorso da avvertimenti, indicazioni enigmatiche, […] e, soprattutto, dalla gigantesca inesistenza e (al tempo stesso) necessità di Dio […]» (G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Poesia e teologia: l'ultimo Caproni*, cit., pp. 132-133; nostro il corsivo).

[25] Il passo è citato nella *Cronologia* a cura di Adele Dei premessa a OV, pp. XLV-LXXVIII: a p. LXVI). Sulla narratività di Caproni, Calvino ha scritto considerazioni molto importanti, sottolineando come essa «potrebbe anche essere detta teatralità, perché di solito al centro delle sue poesie-racconto c'è un personaggio che […] più che raccontare agisce parlando» (I. CALVINO, *Nel cielo dei pipistrelli*, in «la Repubblica», 19 dicembre 1980; ora in CTP, pp. 999-1002: a p. 1001).

[26] *La lanterna* (*ibi*, p. 259).

[27] *Prudenza della guida*, vv. 30-35 (*ibi*, pp. 260-261: a p. 261).

[28] *Inferno*, III, vv. 25-27; il rilievo è di C. ANNONI, *Vibrare sul tema. L'arpa magica di Giorgio Caproni*, in «Testo», 24 (1992), pp. 57-91: a p. 76n.

delle voci oltre il crinale della montagna – lugubre e indefinito. Alle incerte coordinate esterne della situazione («Non credo che questo sia / il fischio del bracconiere. / C'è troppa nebbia»), il protagonista oppone una solida determinazione a seguire il richiamo, derivante dall'acuto sentimento della doverosità del suo compito:

conosco,
né posso esimermi, quello
ch'è il mio preciso dovere.
[…]
Dovreste almeno sapere
che quando s'è avuto una piuma
sul cappello, e in sorte
stivali e gabbana verde,
per non dir altro si perde
il tempo, pensando alla Morte[29].

La funzione avuta in sorte – prova ne siano i ripetuti riferimenti al fucile e alle cartucce – presuppone anche l'eventualità di uno scontro con una preda o un nemico, che in un'arena dove gli opposti combaciano può comportare una paradossale inversione di ruoli: «Il guardacaccia, caccia / od è cacciato. Questa / è una norma sicura»[30].

A dispetto di una realtà tutt'altro che rassicurante, caratterizzata com'è dalla foschia, dall'ambiguità o illeggibilità dei riferimenti e dalla premonizione di un confronto cruento, il guardacaccia ostenta comunque un'inspiegabile e quasi lieta sicurezza («io sono pronto, e il cuore / già ho fatto allegro»); questa apparente tranquillità altro non è che l'applicazione, o meglio l'effetto, della «disperazione / calma,

[29] *Il fischio (parla il guardacaccia)*, vv. 7-9, 42-47 (CTP, pp. 263-266: alle pp. 263-264); le citazioni precedenti ai vv. 1-3 (*ibidem*).

[30] *Il fischio (parla il guardacaccia)*, vv. 81-83 (*ibi*, p. 266). È quasi superfluo insistere sul fondamentale rilievo che questo tema, variamente mutato e universalizzato nel simbolo, ricoprirà nelle raccolte seguenti, dal *Muro della terra* fino al *Conte di Kevenhüller*.

senza sgomento» del viaggiatore cerimonioso, di chi ha compreso, cioè, che la sua specificità d'individuo, il senso ultimo del suo essere uomo risiede nell'accettare con dignità il proprio destino, nel giocarsi l'avventura suprema di morte battendo le piste di ricerca che essa schiude, per quanto poco promettenti possano apparire:

Al diavolo perciò la paura,
giacché non serve. Tanto,
in tutti noi non resta
– sola – che la certezza
già da tempo in me sorta:
chi fabbrica una fortezza
intorno a sé, s'illude
quanto, ogni notte, chi chiude
a doppia mandata la porta.

Lasciatemi perciò uscire.
Questo, io vi volevo dire.
Per quanto siano bui
gli alberi, non corre un rischio
più grande di chi resta, colui
che va a rispondere a un fischio[31].

Una siffatta meditazione esistenziale, condotta sul significato nodale della vita e della morte, non avrebbe potuto eludere le implicazioni religiose: «Non so se voi crediate in Dio / o ad altro. Per conto mio / […] tutto ciò ha un'importanza / relativa»; emerge qui quella tipica insofferenza del poeta, «nei confronti di ogni fede istituzionale e di ogni pacifica soluzione del problema religioso» che è stata ben rilevata da Zoboli[32]. A riprova di ciò, nel componimento seguente, *Lamento*

[31] *Il fischio (parla il guardacaccia)*, vv. 84-98 (*ibidem*); più sopra sono riportati i vv. 25-26 (*ibi*, p. 264).

[32] P. ZOBOLI, *Caproni "religioso"*, in ID., *Linea ligure. Sbarbaro, Montale, Caproni*, cit., pp. 63-80: a pp. 65-66. Le linee citate sono i vv. 68-74 di *Il fischio (parla il guardacaccia)* (CTP, p. 265).

(o boria) del preticello deriso, l'esistenza di Dio non è infatti accettata pacificamente, bensì dolorosamente inseguita da parte di un «povero prete».

L'assimilazione tra il poeta e il suo personaggio, mai come in questo caso vero *alter ego* di Caproni, è suggerita in modo esplicito dalla dedica «a Mézigue», cioè "a me stesso". Ritorna anche in questa prosopopea il senso di adesione, più o meno condivisa, a una funzione prescritta e determinante, manifestata (come nel caso del guardacaccia) dall'uniforme; ma il preticello del *Lamento* dà l'impressione di avvertire come un disagio la rigidezza della sua tonaca, di ricavarne una sensazione di soffocamento e di fisica costrizione:

> Sono un povero prete.
> Guardatemi. Che pretendete
> da me – che ne sapete
> con tutti questi miei bottoni
> addosso, il collaretto
> rigido così stretto
> alla gola,
> – il cilizio,
> l'uffizio, –
> voialtri, di vocazioni?[33]

L'impaccio della veste cela però – anzi, lo dichiara – un misterioso vuoto di fede: «So anche che voi non credete / a Dio. Nemmeno io. / Per questo mi sono fatto prete»[34]. Nel rievocare la sua vicenda, il sacerdote oscilla – a questo pendolarismo rimanda appunto la duplicità del titolo – tra un volontario *understatement* ai limiti dell'autocommiserazione («Avete fatto carriere / splendide. Io, da soldato / semplice, il mio dovere / e stop») e una smania esibizionistica; il racconto prende avvio dalla constatazione che «per tutti c'è una parete / in cui dobbiamo cozzare» (un *muro della terra*, verrebbe da dire), e torna poi a una Genova mercantile e portuale, che nel groviglio spasmodico dei commerci e dei vicoli tenebrosi pare invitare (non del tutto diversamente dalla Genova "nottambula" e lussuriosa dello Sbarbaro di *Pianissimo*) alla perdizione, al male morale, individuato in questo caso nella cupidigia[35]. Plagiato dalla mentalità comune e sopraffatto dalle onnipresenti lusinghe del guadagno, dopo aver condotto una giovinezza all'insegna dell'affarismo, il protagonista trova una salvifica folgorazione dopo aver sfruttato l'amore mercenario di una prostituta. Nel dominio di una logica paradossale, in cui ogni cosa reca in sé il suo contrario, è la sessualità a pagamento a condurre alla conversione: le lacrime della meretrice (che significativamente si chiama Alessandra Vangelo), «svampata di paura» per la prospettiva della miseria cui l'incipiente guerra potrebbe condurla, suscitano nel preticello la vergogna della propria degradazione e dei traffici illeciti cui è dedito, persuadendolo a cambiare vita; al momento del riconoscimento delle proprie colpe, del pianto incontenibile e liberatorio – che giunge, come di consueto, all'alba –, subentra una lucida presa di coscienza, la quale comporta una paralisi dell'agire e il conseguente abbandono alla preghiera:

> prego non so ben dire
> chi e per che cosa; ma prego:
> prego (e in ciò consiste
> – unica – la mia conquista)
> non, come accomoda dire
> al mondo, perché Dio esiste:
> ma, come uso soffrire
> io, perché Dio esista[36].

[33] *Lamento (o boria) del preticello deriso*, vv. 1-9 (*ibi*, pp. 267-272: a p. 267).
[34] *Lamento (o boria) del preticello deriso*, vv. 24-26 (*ibi*, p. 268).

[35] I rimandi rispettivamente ai vv. 16-19 e 28-29 di *Lamento (o boria) del preticello deriso* (*ibi*, pp. 267-268).
[36] *Lamento (o boria) del preticello deriso*, vv. 134-141 (*ibi*, pp. 271-272); la citazione precedente al v. 94 (*ibi*, p. 270).

Dinanzi allo spettacolo dell'inconsistenza dell'essere e dell'incompiutezza di un appagamento soltanto materiale, la preghiera del preticello esprime, più che un'invocazione, un desiderio e un'esigenza: la necessità religiosa emerge nella poesia di Caproni energica e profonda, sebbene si alimenti di interrogazioni destinate a non ottenere risposta. Il «semplice prete» si è fatto sacerdote non per coronamento di una fede (in sé piuttosto sbiadita), ma per affermare il proprio bisogno di Dio; ed è per fedeltà a questa bruciante urgenza che continua caparbiamente a pregare, pur nella sua consapevole «miseria senza teologia»[37].

Le successive quattro poesie restringono il campo all'eventualità di occasioni di ritorno alla memoria, concepita come dotata di una consistenza spaziale, geografica («Sono stato là / dove non si può tornare»)[38]. Ciò nondimeno la cifra essenziale del libro permane lo strenuo stoicismo dei suoi personaggi, unico pegno ammissibile di consistenza e positività[39]: quella «disperazione calma, senza sgomento» – locuzione fra le più calzanti a qualificare tutta la poesia di Giorgio Caproni – che a partire dal *Muro della terra* diverrà sempre più martellante e ossessiva dello stato d'animo elettivo della lirica caproniana.

---

[37] *Lamento (o boria) del preticello deriso*, v. 23 (*ibi*, p. 267); più sopra si cita la clausola del v. 145 (*ibi*, p. 272).

[38] *Toba*, vv. 1-2 (*ibi*, pp. 280-281: a p. 280); il luogo cui si fa riferimento è l'infanzia, come precisò il poeta nella *Nota al Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*: «infanzia come luogo – come là – dove a nessuno è consentito di tornare, anche se io ho avuto l'impressione di esserci tornato davvero» (*ibi*, pp. 287-288: a p. 287).

[39] Puntualizzò Caproni nell'intervista concessa a Palmieri: «Sono tutti personaggi, dirò *en passant*, che apparentemente non credono più a nulla se non alla morte, ma che nel profondo riescono invece a conservare nel caos una loro unità e dignità di uomini, sia pure unicamente e paradossalmente basata sul puro e semplice dovere di vivere» (*Due domande a Giorgio Caproni*, a cura di F. Palmieri, in «Avanti!», 18 novembre 1965).

Parte Seconda
L'insostenibile vacuità del cielo

Capitolo 4

Entro e oltre il *Muro della terra*

L'esplorazione escatologica, le istanze metafisiche e religiose che si annidavano nel sostrato del *Seme del piangere* per poi proporsi in modo più perspicuo nel *Congedo*, raggiungono un vertiginoso livello di maturazione nell'ultima stagione dell'opera di Caproni. Il *Muro della terra* costituisce, infatti, il primo pannello di uno splendido polittico che andrà componendosi con i successivi apporti del *Franco cacciatore*, del *Conte di Kevenhüller* e dell'incompiuta *Res amissa*, accomunati da profonde affinità stilistiche, tematiche e strutturali, oltre che da considerevoli sovrapposizioni cronologiche[1]. Con questo tassello iniziale il poeta sintetizza, radicalizzandolo, il discorso tematico precedentemente svolto e che Raboni ha inteso scandire nei tre nuclei fondamentali della città, della madre e del viaggio, amalgamati sotto il comune denominatore della condizione avvilente e lacerante dell'esilio: «esilio dallo spazio (la città), dal tempo passato (la madre), dalla vita (il viaggio)»[2]. Questi tre temi, per quanto la loro interconnessione sia nella vita reale dei singoli testi così stretta da determinare un intreccio quasi indissolubile, apparivano tuttavia ancora piuttosto divisi e agevolmente riconducibili ciascuno a una specifica tra le sillogi precedenti (rispettivamente al *Passaggio d'Enea*, al *Seme* e al *Congedo*). Nel *Muro della terra*, invece, essi conseguono l'adito tonale che li estende e li innalza nell'esclusione più straziante, compiuta e desolata: l'esclusione da Dio. Ma l'assenza di Dio non è solo l'emblema sotto cui convergono tutte le mutilazioni dell'ani-

---

[1] Gli estremi cronologici dei primi tre libri (nell'ordine 1964-1975, 1973-1982 e 1979-1986) suggeriscono il dispiegarsi di un discorso ininterrotto, che travalica i confini delle raccolte senza che vi sia, nella sua sostanza, alcuna soluzione di continuità.

[2] Si cita dal saggio di G. Raboni posto tra gli scritti critici in appendice a CTP, pp. 989-994: a p. 991; tale contributo è una rielaborazione dell'intervento dello stesso Roboni, *Caproni al limite della salita*, in «Paragone», 334 (1977) e di quanto lo studioso scrisse a introduzione dell'antologia caproniana da lui curata (*L'ultimo borgo. Poesie [1932-1978]*, Rizzoli, Milano 1980).

mo individuale, l'«equivalente o anagramma della lontananza dalla città amata, dell'irraggiungibilità del passato e dunque della madre, dello svaporare e annebbiarsi delle tappe del viaggio, cioè della vita»[3]; essa è anche l'espressione di un collettivo bisogno inappagato di riferimenti certi, dello sconforto per l'irraggiungibilità di una conoscenza profonda. Caproni sperimenta qui un totale vuoto esistenziale e di senso, finendo per riconoscersi prigioniero di un mondo da cui non è possibile alcuna via d'uscita: è la situazione che la filosofia contemporanea presenta come quella della «morte di Dio», che segna la scomparsa non solo dei valori religiosi, ma anche lo sgretolarsi della stessa oggettività e solidità del mondo, la perdita irrecuperabile dei caratteri tradizionali delle cose e della possibilità di una loro definizione razionale.

Se, come è vero, la funzione dell'epigrafe «consiste nel commentare il testo, del quale precisa o sottolinea indirettamente il significato»[4] distillando in tal modo l'essenza della raccolta, lo stato d'animo da cui nasce il libro è già racchiuso nelle due linee di Annibal Caro poste *in limine* («Siamo in un deserto, / e volete lettere da noi?»)[5]; Caproni sottolinea da subito la difficoltà comunicativa, l'estraneità dei luoghi e la privazione di ogni contatto umano: l'estendersi del deserto erode ogni ragionevole via di fuga. Il poeta allora si presenta in apertura nella condizione di un recluso, ostaggio di un vacuo isolamento:

> 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[6].

[3] *Ibi*, p. 992.

[4] G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C.M. Cederna, Einaudi, Torino 1989, p. 154.

[5] Le parole di Caro si leggono ora in A. CARO, *Opere*, a cura di S. Jacomuzzi, Utet, Torino 1974, p. 565.

[6] *Condizione*, in G. CAPRONI, *Il muro della terra* (CTP, p. 303).

La sua è inevitabilmente una forma di soliloquio, perché parlare ai morti equivale a dialogare con un interlocutore impossibile, e quindi con se stessi; ma se questi versi appartengono alla sezione intitolata *Allo scrittoio, o*, allora la situazione si configura anche come condizione della poesia stessa: una poesia ricondotta al suo grado zero, in cui si incrociano elegia e allegoria, ma che nondimeno conserva intatto il proprio potenziale espressivo «nei confronti di una sua sempre possibile dimensione simbolica o metafisica»[7].

Del resto, il *Muro della terra* porta a pieno compimento l'andamento «fusolare» della sintassi poetica caproniana, che dopo l'addensamento sinfonico del poemetto tende sempre più a scarnificarsi, a frantumarsi in liriche di pochi versi, spezzati in segmenti brevi: una sottrazione di peso cui contribuisce in misura notevole l'adibizione del lessico degli spazi bianchi, non fonico ma egualmente semantico[8]. Unito alla figura dell'iterazione e a calcolatissime dissonanze che irrompono nei momenti di più dolorosa tensione espressiva a infrangere l'andamento rimato o assonanzato, ciò determina il costrutto musicale prevalente della raccolta, tono che Caproni stesso definì da «canzonetta indurita»[9]. Lo spezzettamento delle liriche e il generale frazionamento del libro reclamano perciò una lettura continua, giacché tra le sezioni interne si stabiliscono ripetuti richiami e reciproche corrispondenze: Caproni costruisce la sua opera secondo il principio compositivo delle variazioni attorno a un tema centrale, contraddicendolo, stra-

[7] M. FORTI, *Caproni: una maturità 'seconda'*, in *Genova a Giorgio Caproni*, cit., pp. 147-155: a p. 149.

[8] «C'è stato un movimento, se si può dire, a fuso, "fusolare": ero partito da una scarnificazione ancora di carattere impressionistico, macchiaiolo, che pian piano si è amplificata o gonfiata nel poemetto, nell'endecasillabo, nel sonetto; finché poi, forse anche per il trauma della guerra, mi è venuta la saturazione di queste forme, troppo ampie, e allora ecco il bisogno di tornare alla massima semplicità possibile. Il rumore della parola, a un certo punto, ha incominciato a darmi terribilmente fastidio, tanto che adesso vorrei aver scritto poesie di tre, quattro parole al massimo» (*Un poeta in cerca dell'anima*, intervista a Giorgio Caproni a cura di C. Cavalleri, cit., p. 604).

[9] *Ibidem*.

volgendolo o semplicemente mantenendolo in equilibrio instabile per sondare tutte le sue implicazioni e svolgerne i più reconditi attributi.

Dopo aver fornito queste sparute ma doverose tessere critiche, converrà inoltrarsi nelle pagine del *Muro della terra*. Fin dal titolo, mutuato dalla prima terzina del decimo canto dell'*Inferno* («Or sen va per un secreto calle, / tra 'l muro de la terra e li martìri, / lo mio maestro, e io dopo le spalle»), esso intende proseguire e circostanziare la discesa agli inferi del poeta, il quale riprende il suo itinerario di conoscenza da dove l'aveva interrotto al termine della stagione poetica precedente:

> «Confine», diceva il cartello.
> Cercai la dogana. Non c'era.
> Non vidi, dietro il cancello,
> ombra di terra straniera;

giunto nel luogo d'origine dei segnali fiochi e ambigui di *Prudenza della guida*, Caproni s'accinge a visitare territori sconosciuti in cerca del mistero dell'esistenza, assumendo l'atteggiamento dantesco di colui che generosamente "compie per tutti" l'esplorazione delle zone buie del reale e dei recessi dell'interiorità umana[10]. Ma il suo tentativo è destinato a scontrarsi con il limite dell'inconoscibile: oltre il confine non si trova nulla, neppure l'ombra di una terra straniera, e «più avanti / non ci sono che i campi»[11]; il poeta sperimenta così l'impossibilità di accedere a qualsiasi certezza ultraterrena, perché il margine della

[10] «La mia ambizione, o vocazione, è sempre stata un'altra: riuscire, attraverso la poesia, a scoprire, cercando la mia, la verità degli altri: la verità di tutti. […] Il poeta è un minatore, certo. È poeta colui che riesce a calarsi più a fondo in quelle che il grande Machado definiva *las secretas galerìas del alma*, e lì attingere quei nodi di luce che, sotto gli strati superficiali diversissimi da individuo a individuo, sono comuni a tutti anche se pochi ne hanno coscienza. […] Quei nodi di luce che tutti i membri della tribù possiedono ma che non tutti i membri della tribù sanno di possedere, o riescono ad individuare» (G. CAPRONI, *Luoghi della mia vita e notizie della mia poesia*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXXXV [1981], 3, pp. 421-424: a p. 423). Più sopra è riportata invece *Falsa indicazione* (CTP, p. 297).

[11] *I campi*, vv. 4-5 (*ibi*, p. 401).

realtà è intransitabile. La ricerca poetica s'infrange continuamente contro uno scoglio che ostacola la conoscenza, vanificando ogni sforzo di infiltrarsi al di là delle apparenze per indagare in profondità i fondamenti invisibili – per dirla con Luzi – delle cose. Man mano che si verifica questa ottusa chiusura, si fa sempre più strada l'amara quanto lucidissima consapevolezza dell'incapacità di oltrepassare i termini della condizione umana:

> Ho provato anch'io.
> È stata tutta una guerra
> d'unghie. Ma ora so. Nessuno
> potrà mai perforare
> il muro della terra[12].

Il «muro della terra» delimita allora un perimetro davvero infernale, claustrofobico: l'impossibilità di un'evasione, di uno sfondamento è una condanna che grava su tutta la raccolta, e il motivo della costrizione si estende ad altre sezioni del libro[13]. La parete gelida di questa novecentesca cittadella di Dite rappresenta lo sbarramento, metafisico eppure tangibile, che la ragione è destinata inevitabilmente a incontrare; come scrive Surdich, «Caproni è il razionalista che razionalmente scopre i limiti della ragione, la barriera invalicabile del reale, il muro della terra, appunto […]»[14]. Non resta quindi altra alternativa se non indagare *all'interno* di quel perimetro, percorrendone ossessivamente e circolarmente (proprio come in un girone dantesco!) l'intera estensione; chi si ostina a tentare il varco, frustrata ogni velleità di liberazione, vorrebbe conquistarsi almeno una nuova verità terrena, una

[12] *Anch'io* (*ibi*, p. 343).

[13] Si vedano a titolo d'esempio *Il murato*, vv. 5-6: «io mi trovo murato / in questa torre» (*ibi*, p. 359) e *Espérance*, vv. 24-24: «Guardai la finestra. Murata. / La porta. Condannata» (*ibi*, pp. 398-399: a p. 399); nelle note al *Muro della terra*, Caproni precisa che «*condannata* si dice, in edilizia, di una porta murata o sbarrata» (*ibi*, pp. 407-408: a p. 408).

[14] L. SURDICH, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Costa & Nolan, Genova 1990, p. 88.

diversa percezione della fenomenologia del reale: «c'è un piccolo pazzo, nel mio libro, che vorrebbe forare quel muro, ma non per vedere cosa c'è *di là*, bensì cosa c'è di qua: *qua*»[15].

Il titolo conserva però, al pari del *Seme del piangere*, anche la perdurante suggestione del contesto originario; sebbene accresciuto di significati rispetto alla citazione iniziale, il luogo dantesco è superato e "dimenticato" solo in apparenza, e risulta in realtà ancora molto produttivo: «lo spettro della *Commedia*, profondo e sepolto, persiste e conduce, resta come riferimento, richiamo conscio e inconscio»[16]. Nel passo in questione Dante ha sì varcato la soglia di Dite, ma solo dopo che vi era stato inizialmente precluso l'accesso ed egli aveva temuto di essere abbandonato da Virgilio; come già nel *Seme*, la circostanza è contigua a una mancanza di guida, e riesce difficile non relazionare ciò al tema – fondamentale nel *Muro* quanto nelle successive prove – dell'assenza e nel contempo del bisogno di una qualsiasi guida. Scaturiscono da questo nucleo i divergenti percorsi del libro, che sperimentano eterogenee linee di ricerca per smorzare il rovello di questa bruciante esigenza.

La sezione *Il vetrone* tenta perciò di ritrovare conferme in un passato ormai estinto e percepito come totalmente estraneo, separato qual è da un tramezzo freddo e imperforabile: il «vetrone» appunto, la sottile lamina di ghiaccio che si forma d'inverno sui lastricati. Ma si ricordi altresì che nell'enciclopedia simbolica di Caproni il vetro indica – dall'interno come dall'esterno – estraneità, divisione e allontanamento; in particolare, esso si frappone sovente come un diaframma tra il mondo dei vivi e quello dei morti.

[15] Così Caproni si espresse nel corso di un'intervista, facendo riferimento proprio alla poesia *Anch'io* (*Molti dottori nessun poeta nuovo*, intervista a Giorgio Caproni a cura di J. Insana, cit.). Nota Surdich che, dopo la constatazione dell'insormontabilità del muro, «al poeta non resta che registrare i fenomeni, svelare il valore fittizio dei nessi di causalità che sembrano legarli o l'inconsistenza illusoria dei legami di interdipendenza e reciprocità che sembrano metterli in rapporto tra di loro, manifestare i sussulti di una ribellione contro la tenace impenetrabilità dell'essere, ribellione votata a un destino di resa» (L. SURDICH, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit., p. 88).

[16] A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 161.

Si pensi ad esempio alla figura di Olga, che si appanna nella memoria «dietro i vetri» e ritorna poi, egualmente «sottovetro», in un *Sonetto dell'anniversario*; ma anche al «carro di vetro» che nel *Seme del piangere* accompagna al camposanto la madre del poeta, o alla prosa di *Cronistoria* a lei dedicata: «(Tocchiamo almeno il vetro che fra noi comprende un abbraccio! Noi ci vediamo e non possiamo toccarci, non possiamo più sostenerci, siamo – viventi entrambi – tu al di qua io al di là di questo vetro)»[17]. E infatti il gelo diafano del vetrone costituisce, nell'omonima poesia, la piattaforma su cui si svolge lo straziante incontro con l'ombra del padre defunto, riconosciuto nel profilo di un mendicante che tende la mano a reclamare al figlio il conto delle passate inadempienze. Proprio nel momento in cui il poeta avrebbe quanto mai bisogno di sostegno e protezione per muoversi un po' più sicuro entro il confine del «muro della terra», a nulla vale balbettare qualche giustificazione, giacché ormai «non c'è più tempo»[18]. Sulla figura del padre, significativamente sovrapposto al Padre, ritorna pure la successiva *L'Idalgo*, cui è apposta l'epigrafe «*Deo optimo maximo*»: all'esterno diaccio e visionario del *Vetrone* si sostituisce l'ambiente racchiuso e consueto della taverna, luogo d'incontri provvisori e fugaci ma anche di apparizioni; ed è rievocando assieme al vinaio l'esistenza dell'Idalgo che ci si imbatte nel suo fantasma. Dio o padre che sia, ora non è più possibile incrociarlo qui, e il peso del tempo e il freddo di fuori allontanano ogni incontro:

[17] Le due prose *Ai genitori*, originariamente collocate alle pp. 71-74 dell'edizione Vallecchi di *Cronistoria* e poi espunte, sono riprodotte ora nell'apparato di OV, p. 1098. Le altre allusioni rimandano, rispettivamente, ai vv. 9-10 di *Dietro i vetri* (in *Come un'allegoria*: CTP, p. 29) e al v. 3 di *Sonetti dell'anniversario*, III (in *Cronistoria*: *ibi*, p. 102), nonché alla lirica *Il carro di vetro* del *Seme del piangere* (*ibi*, p. 225). Per l'immagine e la funzione del vetrone, non è da escludere il ricordo dantesco di *Inferno*, XXXIV, 11-12 («là dove l'ombre tutte eran coperte, / e trasparean come festuca in vetro»), puntualmente segnalato dalla Dei: il rilievo diviene ancor più pertinente se si assume, come fa la studiosa, che sempre in Caproni «la suggestione di partenza […] è come sprofondata, occultata in una sorta d'inconscio culturale» (A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 159).

[18] *Il vetrone*, v. 25 (CTP, p. 311).

Udii,
di piombo, cadere le ore
della Torre. Pagai.
Uscii. E mai,
[…]
mai
io avevo avuto più freddo
nel mio gabbano – il solo
ricordo che di mio padre morto
(lo chiamavo l'Idalgo)
quel giorno, come ogni altro, ancora
mi coprisse le spalle[19].

Il passato diviso non può essere rifugio né conforto: da questa amara constatazione discende l'urgenza del poeta di sfogare il proprio bisogno di guida in una ricerca a tappeto rivolta a Dio. Ma questa decisiva *quête* religiosa non assume le forme di un mistico *itinerarium mentis ad Deum*, ossia di un viaggio d'amore compiuto dall'anima che si ricongiunge spiritualmente a Dio; essa si capovolge piuttosto in una lotta spietata, senza quartiere, che non si risparmia i metodi selvaggi dell'agguato e dell'aggressione violenta o armata.

La serie di poesie intitolata *Acciaio*, forse la più omogenea del libro, verte appunto attorno alla guerra, slegata però dalla sua contingenza storica: il tema, scevro di ogni concessione memorialistica, è svolto facendo leva sulla dimensione simbolica della situazione. Il nemico è invisibile, e incerto appare il fine dell'azione bellica, oscillante tra un'incursione di conquista e una guerriglia di resistenza; improvvisate sembrano pure la tattica, le gerarchie militari, le direzioni. La strenua e immotivata ostinazione dei combattenti, i loro audaci slanci eroici, più che alle logiche del conflitto rispondono a una necessità interiore, o forse sono l'ansiosa e nevrotica reazione di chi è consapevole che da questo fatale combattimento non esistono possibilità di ritirata («Sbaglio / per sbaglio, meglio – se *bisognava* morire – /

[19] *L'Idalgo*, vv. 20-24, 28-34 (*ibi*, pp. 312-313).

lanciarsi. Allo sbaraglio»)[20]. L'intraprendenza si scontra però con un mondo in sfacelo, e il paesaggio circostante – che continuamente si scopre distrutto – genera la desolante sensazione che intorno si stia diffondendo il vuoto, che le battaglie, invece di portare acquisizioni territoriali, stiano demolendo qualunque altro presidio di civiltà, assieme alla relativa funzione di riferimento, e cancellando qualsiasi presenza umana: «Hanno bruciato tutto. / La chiesa. La scuola. / Il municipio. // Tutto. // Anche l'erba. / […] La gente / non sai più dove sia»; «A chi, / si chiedono, annunziare l'esito, / se a valle li stanno a guardare / soltanto i morti, e alle spalle / la sodaglia del mare?»[21]. Una volta giunti finalmente a tu per tu con l'avversario, lo scontro si risolve in un efferato e cruento omicidio:

«Be'?» mi fece.
Aveva paura. Rideva.
D'un tratto, il vento si alzò.
L'albero, tutto intero, tremò.
Schiacciai il grilletto. Crollò.
Lo vidi, la faccia spaccata
sui coltelli: gli scisti.
Ah, mio dio. *Mio Dio.*
Perché non esisti?[22]

La sofferta esclamazione finale è quanto mai gravida di implicazioni: essa rappresenta innanzitutto un'amara considerazione sulla follia dei gesti umani, intrisi di cieca violenza ed espressione di una sorda, dura ostilità nei confronti del prossimo. Dio non esiste perché è la Storia a smentirlo, con le sue numerose aberrazioni e i suoi orribili abomini, a cominciare dalle disumane crudeltà del secondo conflitto mondiale il cui vivo ricordo sostanzia la fantasia poetica di questa sezione. Il male che serpeggia nel mondo genera lo smarrimento del-

[20] *Acciaio*, vv. 14b-17 (*ibi*, pp. 323-324: a p. 324).
[21] Le citazioni rispettivamente da *Tutto*, vv. 1-4, 12b-13 (*ibi*, pp. 329-330: a p. 329); e *L'esito*, vv. 17b-21 (*ibi*, pp. 327-328).
[22] *I coltelli* (*ibi*, p. 331).

l'uomo, la sensazione dell'indifferenza di Dio all'ingiustizia terrena e i conseguenti dubbi circa la sua reale presenza: questa perdita di Dio, questa dolente e umanissima percezione di orfanità, assimilano l'invocazione di Caproni al grido in cui proruppe Cristo dall'alto della croce. Ma l'espressione conclusiva potrebbe valere anche un'agnizione, e in tal caso il riconoscimento sarebbe segnalato dalla grafia tipografica che discrimina i due costituenti dell'anadiplosi: l'altezza minuscola del primo «mio dio» lo connota infatti come interiezione desemantizzata, mentre la dimensione capitale e il carattere corsivo del secondo lasciano trasparire un avvenuto guadagno concettuale. L'assenza di Dio, il senso di vuoto assoluto che tronca qualsivoglia legame possibile con la trascendenza diviene perciò «tanto più significativo in quanto non appare come un vuoto che è, ma che viene inseguito, trovato, cercato […]»[23].

La sezione *Bisogno di guida* insiste sull'angosciosa e irrimediabile solitudine dell'essere umano "reduce" dalla guerra di *Acciaio*, la quale ha portato in dote un gravoso fardello di verità in merito all'inesistenza di Dio. La terra senza Dio è una landa estraniata, contraddittoria, dove le indicazioni sono illeggibili e le guide si defilano («M'ero perso. Annaspavo. / Cercavo uno sfogo. / Chiesi a uno. "Non sono," / mi rispose, "del luogo"»)[24]. Intorno all'ossimoro primario esistere-non esistere si sedimentano altre antinomie che riverberano anche a distanza: io-non io, luce-buio, fuori-dentro, nonché l'incoerenza delle coordinate spazio-temporali. Sulla coppia oppositiva luce-buio sono fondate *Il cercatore* e la contigua *Istanza del medesimo*; nella prima ricompare il motivo della lanterna, vero oggetto-talismano della poesia di Caproni, unico strumento ammissibile per rischiarare l'oscurità e le nebbie metafisiche che ottenebrano molti luoghi caproniani. La luce fioca della lucerna ricorre più volte nelle pagine del *Muro della terra*, e fin dal *Congedo* essa rappresenta sempre il lume di una ricerca o di una ronda, non mai quello che può condurre a una meta certa, a una

[23] P. V. MENGALDO, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 169-195: a p. 186.

[24] *Bisogno di guida* (CTP, p. 340).

conoscenza sicura[25]. Il cercatore dell'omonima poesia è colto nell'atto di posare la lanterna, resa inutile dall'aprirsi dinanzi a sé di un vallone inondato di luce; ma questa solare visibilità (che incomprensibilmente gli torna d'ostacolo) è in lui motivo di un lacrimoso sconforto, così pungente da fargli implorare, nella lirica immediatamente successiva, di essere rigettato nelle tenebre: «Cosa volete ch'io chieda. / Lasciatemi nel mio buio. / Solo questo. Ch'io veda»[26]. Il ragionamento del cercatore appare, a tutta prima, completamente assurdo; tuttavia, l'incoerenza di questo paralogismo è soltanto apparente, perché l'esperienza del buio, analogamente alla ricognizione dei territori nebbiosi, equivale all'esperienza del nulla, che è – per un ossimoro che richiama alla memoria la «notte oscura» di san Giovanni della Croce – la condizione più idonea a far nascere l'ipotesi dell'esistenza di Dio. Come ha magistralmente sintetizzato Bàrberi Squarotti,

> al fondo del buio non c'è luce, ma proprio nel fondo del non essere, secondo l'ipotesi della teologia negativa di cui Caproni si fa nudamente interprete, è più probabile che ci sia Dio che non nella luce, nella vita, nel sole, nei paesaggi verdi, nei luoghi conosciuti[27].

[25] Si considerino a tal proposito *La lanterna* (in *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*: *ibi*, p. 259) e, nel *Muro della terra*, i vv. 1-3ª di *All'alba* (*ibi*, p. 321): «Eran costretti, tutti, / a seguir lui, il solo / che avesse una lanterna»; e i vv. 9-13 di *Palo* (*ibi*, p. 394): «Ma io non sapevo se ombra / od uomo certo, era / lunga la figura nera / che su e giù andava – alzava / col braccio la lanterna», evidentemente nutriti delle memorie dantesche di *Purgatorio*, XXII, vv. 67-69 («quei che va di notte / che porta il lume dietro, e sé non giova / ma dopo sé fa le persone dotte») e di *Inferno*, I, v. 66.

[26] *Istanza del medesimo* (CTP, p. 342).

[27] G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Poesia e teologia: l'ultimo Caproni*, cit., p. 134. Sulla corrente ontologica della teologia negativa, che ebbe nell'America degli anni Sessanta il suo centro di divulgazione con Hamilton e Altizer, si vedano almeno G. FORNERO, *Filosofia e teologia da Tillich ai teorici della "morte di Dio"*, in *Storia della filosofia*, fondata da N. Abbagnano, Utet, Torino 1991, vol. IV (*La filosofia contemporanea*), tomo I, pp. 207-313; B. FORTE, *Dio nel Novecento. Tra filosofia e teologia*, Morcelliana, Brescia 1998; G. ZUANAZZI, *Pensare l'Assente. Alle origini della teologia negativa*, Città Nuova, Roma 2005. Sulla simbologia del buio, si veda invece A. IACOPETTA, *Giorgio Caproni. Miti e poesia*, cit., pp. 83-94.

Se il pieno splendore del sole fa perdere «completamente, / con la speranza, ogni traccia» del divino, perché la cognizione dell'assenza di Dio è una consapevolezza che abbacina, sarà allora nella più cieca oscurità che può svolgersi efficacemente la preghiera del preticello deriso «perché Dio esista»[28].

Questa sorta di religiosità *via negationis* viene avvalorata in un altro testo, *Cantabile (ma stonato)*, in cui l'accostamento paronomastico *mio Dio-odio* cinge il dramma dell'assenza di Dio e lo sottopone al rancore per il suo non esistere: «come potrà, mio Dio, / come potrà poi senza / odio perdonarti il furto / della tua inesistenza?»[29]. Il Dio della meditazione religiosa di Caproni è una divinità che si nega, che non ammette se stessa; è un Dio antagonista, che regge il cosmo in virtù di un'enigmatica supremazia: «Sta forse nel suo non essere / l'immensità di Dio?»[30]. Ci sembra di poter scorgere qui, nella contraddizione dei termini, una consonanza con gli estremi logici della riflessione mistico-poetica di Iacopone da Todi, il quale, al culmine della sua esperienza ascetica, definisce la natura paradossale dell'amore divino come una suprema «esmesuranza» che trascende, al contempo, in «alta nichilitade». Ma quella che in Iacopone – come del resto anche in Meister Eckhart – era una stupita contemplazione della sublime dialettica della Gloria, la cui incommensurabilità eccede le forze cognitive umane, assume in Caproni i contorni di un'amara e beffarda constatazione del fatto che l'espressione più grandiosa dell'autorità divina consiste nella sua inesistenza.

---

[28] *Lamento (o boria) del preticello deriso*, v. 141 (CTP, p. 272); la citazione più sopra è condotta invece da *Il cercatore*, vv. 17-18 (*ibi*, p. 341). Zoboli osserva con puntualità che questa poesia «introduce surrettiziamente, [il tema] squisitamente nietzschiano della *morte* di Dio. […] Il testo trascrive infatti le prime righe del celeberrimo aforisma della *Gaia scienza*: "Avete sentito di quel folle uomo che accese una lanterna alla chiara luce del mattino, corse al mercato e si mise a gridare incessantemente: 'Cerco Dio! Cerco Dio!'?"» (P. ZOBOLI, *Caproni "religioso"*, cit., pp. 71-72; il rinvio interno è a F. NIETZSCHE, *La gaia scienza* [1882], III, 125 [*L'uomo folle*], in ID., *Idilli di Messina, La gaia scienza* e *Frammenti postumi [1881-1882]*, versioni di F. Masini e M. Montinari, Adelphi, Milano 1965, pp. 129-130).

[29] *Cantabile (ma stonato)*, vv. 7-10 (CTP, p. 339).

[30] *Pensierino pio* (*ibi*, p. 386).

Nei confronti di questo Dio sfuggente, che non esiste più, perché è morto o «s'è suicidato», e che il poeta percepisce indifferente all'uomo, il tramite non può certo essere quello tradizionale e consolatorio della preghiera[31], bensì l'esecrazione vituperosa dello *Stravolto*:

> «Piaccia o non piaccia!»
> disse. «Ma se Dio fa tanto»
> disse, «di non esistere, io,
> quant'è vero Iddio, a Dio
> io Gli spacco la Faccia.»[32] .

In questa logica dell'assurdo, secondo cui l'orazione equivale a una negazione («Appunto perché lo preghi, / fratello, Dio lo neghi»,

---

[31] La funzione della preghiera come modalità lirica di dialogo con il divino è stata a lungo rimossa dall'orizzonte della poetica caproniana. Surdich, in particolare, ha affermato in maniera piuttosto netta che «non c'è in Caproni preghiera» (L. SURDICH, *Giorgio Caproni: un ritratto*, cit., p. 95), mentre Gioanola ne ha circoscritto l'ambito a una supposizione dell'esistenza di Dio come condizione di garanzia per l'esistenza dell'io (cf. E. GIOANOLA, *Psicanalisi e interpretazione letteraria*, Jaca Book, Milano 2005, p. 297). Un'accurata e interessante analisi del rapporto tra poesia e preghiera nel *Muro della terra* è stata proposta invece da Alberto Comparini, al quale è parso di classificare tre differenti tipologie di invocazione (preghiera di petizione, preghiera senza petizione e anti-preghiera) impiegate da Caproni per instaurare una prassi di interlocuzione con il trascendente in forma di teomachia. Nello specifico, il primo modello ricalca l'antica invocazione di Giobbe in uno stato di precarietà esistenziale, in completa opposizione con la preghiera di ringraziamento; il secondo tipo di invocazione si configura invece nei modi di un'allocuzione che si risolve in un accorato appello dell'io lirico a essere ascoltato, il cui esito coincide con il riconoscimento dell'assoluta alterità del divino e della sua incommensurabile distanza dall'uomo; infine, l'anti-preghiera deriva direttamente dal livore provocato dall'indifferenza di Dio e rappresenta la ribellione metafisica del Sé, espressa facendo ricorso a invettive ed esecrazioni (cf. A. COMPARINI, *Giorgio Caproni Between Poetry and Prayer: 'Il muro della terra'*, cit., p. 89 ss.).

[32] *Lo stravolto* (*ibi*, p. 344); la citazione precedente costituisce la clausola di *Deus absconditus*, v. 3 (*ibi*, p. 349).

ammoniscono i *Versicoli del controcaproni*), l'aggressione violenta a Dio e la sua negazione possono costituire un'estrema forma di devozione, un'accorata supplica all'esistenza; o addirittura una modalità paradossale d'affermazione *sub specie contrarii*, dal momento che l'atto di fede di Caproni suona: «Dio non c'è. / Ma non si vede. / Non è una battuta, è / una professione di fede»[33]. Da notare, nello *Stravolto*, in aggiunta a una non casuale identità lessicale con *I coltelli* («la *faccia spaccata* / sui coltelli»), come l'esagitata sintassi tautologica si polarizzi attorno ai nuclei fondamentali io-Dio; la relazione di contrasto tra queste due entità trova la più veemente espressione nel *Testo della confessione*, che drammatizza la contrapposizione tra un *io* e un *altro* che si cerca e che non si trova, e che proprio per il suo non esserci viene «(forse)» ucciso. Il discorso è condotto per opposizioni, per antitesi continue cui viene applicata una stringente consequenzialità sillogistica; nello spazio familiare di un androne il conflitto si fa interno, scindendo l'azione in una duplicità speculare:

> «Sapevo che non l'avrei trovato
> a casa, quel giorno.
> Per questo avevo scelto quel giorno
> per andarlo a trovare.
> Dovevo regolare
> i conti con lui. Non potevo,
> con tutta quella confusione
> nel capo, lasciarmi scappare
> la sola buona occasione.

[33] *Professio* (*ibi*, p. 736); più sopra si legge invece *Monito dello stesso* [cioè del precedente *Pastore infido*] (*ibi*, p. 744). Entrambi i testi appartengono al gruppo dei *Versicoli del controcaproni* (raccolti *ibi*, pp. 731-752), componimenti di epigrammatica brevità scritti nel decennio 1969-1979 e così nominati dal poeta «perché mi fanno il verso, e anche perché si sono scritti da soli, contro la mia volontà» (*ibi*, p. 733). Per la preghiera come forma di negazione si veda anche *Finita l'opera*, vv. 10-14: «Dio / che esiste, si dice, soltanto / nell'atto di chi lo prega: un atto, / in fondo, di disperazione / e negazione» (*ibi*, p. 308).

> […]
> «Non c'era. Avevo ragione.
> Così, venne lui in persona
> ad aprirmi. Il viso
> gli tremava. Un viso,
> mio Dio. E forse
> (forse) è solo per quel viso
> (forse) che l'ho ucciso.
>
> «D'altro, non ho da dir niente.
> Non era stato prudente,
> quel giorno. Si fosse trovato
> in casa, non mi avrebbe
> aperto. O forse mi avrebbe
> spinto giù per le scale.
> Mi avrebbe salvato,
> comunque. Non mi avrebbe
> (io non lo avrei) accoltellato.»[34].

Il nesso io-Dio si scopre qui essere reversibile, giacché le parti si sovrappongono e i ruoli si scambiano, secondo uno schema tutt'altro che ignoto all'estro poetico di Caproni: se assassino e vittima coincidono, la tragedia della morte di Dio, più volte evocata, risulta allora insieme omicidio e suicidio («Morto io, / morto Dio»)[35]. La «coda» che segue alla confessione, oltre a ribadire l'ininfluenza della distinzione tra i due soggetti («Io non son tipo, io / (fosse o non fossi Dio) / da sopportare un torto»), suggerisce cautela e distacco mediante la didascalia teatrale «*(A parte)*» di cui è corredata, la quale rivela il sottile istrionismo del personaggio narrante: il tema biblico e pascaliano del

[34] *Testo della confessione*, vv. 1-9, 17-32 (*ibi*, pp. 345-346).

[35] *Di conseguenza, o: Proverbio dell'egoista* (in *Versicoli del controcaproni*: *ibi*, p. 752). L'inversione dei ruoli, che porta alla coincidenza di uccisore e ucciso, sarà un motivo portante anche della raccolta successiva, e s'era già potuta notare del resto in *Fischio (parla il guardacaccia)* (*ibi*, pp. 263-266).

Deus absconditus, tanto intensificato e drammatizzato da Caproni, accoglie così anche accenti ironici[36].

Nella continua invertibilità di funzioni concessa dalla coincidenza di io e non-io che contraddistingue *Il muro della terra*, ciascuna azione si trasferisce e inevitabilmente si ripercuote sull'altro: «"Proteggete il nostro / Protettore. Salvate / il Salvatore morente"», e ancora: «Guida la tua guida»[37]. Caproni perviene così a proporre l'immagine di un Dio che «se n'è andato di chiesa», per rilevarne l'assenza e l'inappellabilità; le cattedrali deserte e fredde s'innalzano a emblemi assillanti della costernazione della ricerca di Dio, non soltanto *absconditus* ma inesistente, dileguato:

> Così predicava il Pastore
> nel gelo della chiesa vuota, al lucore
> dell'ultima bugia rimasta
> accesa sull'Altar Maggiore[38].

---

[36] *Coda alla confessione*, vv. 6-8 (*ibi*, p. 347); l'ironia è stata indicata da molti studiosi quale componente considerevole della poetica caproniana, soprattutto dal *Muro della terra* in avanti: su di essa insiste particolarmente G. LADOLFI, *Giorgio Caproni. L'ontologia…*, cit., pp. 11-12, ma si vedano anche G. DE MARCO, *Caproni poeta dell'antagonismo*, cit., p. 112 e A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 172. Per gli influssi della filosofia di Pascal su Caproni, si possono consultare con profitto A. MONTANI, *Caproni, le bugie, Pascal*, in «The Italianist», 18 (1998), pp. 155-169 e I. TEODORI, *Caproni e Pascal: una scommessa impossibile*, in «La Rassegna della letteratura italiana», CXV (2011), 1, pp. 117-131.

[37] Le citazioni rispettivamente da *Il Pastore*, vv. 1-3 (CTP, p. 348) e *Su un'eco (stavolta) della Traviata*, v. 353 (*ibi*, p. 353); ma si tenga in conto anche *A mio figlio Attilio Mauro che ha il nome di mio padre*, v. 3: «Diventa mio padre, portami per la mano» (*ibi*, p. 335).

[38] *Il Pastore*, vv. 4-7 (*ibi*, p. 348); il tema della predica pronunciata con pathos in una chiesa vuota di Dio può essere seguito nel suo evolvere fino dai *Due appunti* in calce al *Seme del piangere* (ibi, pp. 240-241); si veda poi, nel *Congedo*, *Il gibbone* («io sono lontano e solo / (straniero) come / l'angelo in chiesa dove / non c'è Dio» [*ibi*, p. 279]) e, per il *Muro*, *Lasciando Loco*, v. 17, da cui è tolta la citazione più sopra (*ibi*, pp. 365-366: a p. 365).

La sottile polisemia del termine "bugia", che può sia valere "menzogna" sia indicare il lumino che resta acceso quando nel tabernacolo è conservata l'Ostia, racchiude la quintessenza di quella che Italo Calvino definì opportunamente l'«ontologia negativa» di Caproni: una concezione ateologica che si avvicina molto all'«ateismo semantico» di Van Buren, nel cui pensiero Dio, escluso come oggetto di discorso razionale, si configura comunque come termine finale di un'invocazione[39]. E infatti la voce del poeta assume il grido dell'implorazione con cui esorta Dio a esercitare la sua onnipotenza come gesto visibile, se non della sua Provvidenza, almeno della sua esistenza:

> Dio di volontà,
> Dio onnipotente, cerca
> (sfòrzati!), a furia d'insistere
> – almeno – d'esistere[40].

Dopo aver preso atto, non senza intime ma evidenti tensioni, che «il cielo è vuoto», nell'incontenibile spoliazione che investe tutte le manifestazioni umane anche l'identità del poeta e la funzione della poesia subiscono sconquassi assai violenti e danni quasi irreparabili; come sempre in Caproni, spazio di vita e spazio di scrivibilità combaciano, e perciò nel dominio della più assoluta riduzione nichilista l'ar-

---

[39] Per un quadro esaustivo del pensiero di Paul Van Buren, la cui opera principale è *Il significato secolare del Vangelo* (1963), si rinvia in particolare a G. FORNERO, *Filosofia e teologia da Tillich ai teorici della "morte di Dio"*, cit., pp. 306-310 e a B. MONDIN, *I teologi della morte di Dio. Storia del movimento dell'ateismo cristiano e diagnosi delle sue dottrine*, Borla, Torino 1970, pp. 89-102. La definizione di Calvino si legge invece in I. CALVINO, *Nel cielo dei pipistrelli*; cit., ora in CTP, p. 1000.

[40] *Preghiera d'esortazione o d'incoraggiamento* (*ibi*, p. 383); com'è stato evidenziato da più parti, questi versi in qualche modo sembrano rovesciare il celeberrimo argomento ontologico di sant'Anselmo d'Aosta per dimostrare l'esistenza di Dio: «Sic ergo vere est aliquid quo maius cogitari non potest, ut nec cogitari possit non esse», "Così dunque esiste veramente qualcosa di cui non si può pensare nulla di più grande, in modo tale che non si possa nemmeno concepire che non esista" (*Proslogion*, 3 [*Quod non possit cogitari non esse*]).

te poetica si risolve esattamente nel nulla, nel «vuoto delle parole / che scavano nel vuoto vuoti / monumenti di vuoto»[41]. Nel martellante gioco (anche fonico) delle iterazioni, la parola ha perduto la sua cantabilità, è divenuta l'eco inerme della dissoluzione di tutto («Ho provato a parlare. / Forse, ignoro la lingua. / Tutte frasi sbagliate. / Le risposte: sassate»)[42]. Le parole, come già in *Cronistoria*, falliscono nel loro compito primario di referenza, di contatto: entro i confini infernali del «muro della terra» le lingue si sono confuse in una nuova e definitiva babele, e il colloquio si può tentare solo con se stessi; ne discende che pure un demiurgo che maneggi strumenti tanto instabili non possa esimersi dal riflettere sulle ragioni e sugli effetti del proprio operare:

> Imbrogliare le carte,
> far perdere la partita.
> È il compito del poeta?
> Lo scopo della sua vita?[43]

Sarà nella sua ultima stagione espressiva che Caproni – come avremo modo di vedere a breve –, dopo aver ridotto la poesia a un disegno opaco eseguito sul fondo del vuoto, riuscirà a metterne a fuoco la specificità residua fra le macerie della tradizione, del senso e del linguaggio.

Anche nel *Muro della terra* si configura il motivo squisitamente caproniano del viaggio, ma l'archetipo del viaggiatore muta qualche connotato: ci si presenta qui un *viator* solitario e disarmato, privo di curiosità e della smania ulissidica di partire, considerati i vani tentativi di trovare le risposte cui anela: circa sé, circa Dio. In effetti, non è ben chiaro se il tragitto sia già compiuto o da fare, se ci si trovi alla partenza o all'arrivo («Sapevo che non si trattava / di partenza, e nemmeno / d'arrivo»): il mito di riferimento assume pertanto una nuova struttura, che non può essere più verticale bensì circolare[44]. Se il punto d'avvio coincide col traguardo, viaggiare o cercare certezze diventa inutile, perché equivale a stare fermo o a girare in cerchio, secondo un movimento che ricrea la morfologia dei gironi danteschi:

> Partivan tutti e addio
> e addio e addio e a Dio.
> Soltanto chi non partiva (io)
> partiva in quel rimescolio[45].

Il tragitto diventa allora un percorso insensato, irrazionale: «Sono tornato là / dove non ero mai stato. / Nulla, da come non fu, è mutato»; «Tutti i luoghi che ho visto, / che ho visitato, / ora so – ne sono certo: / non ci sono mai stato»[46]. L'itinerario non s'è mai perfezionato perché non è mai realmente avvenuto, in quanto si è smarrita ogni appartenenza dell'io ai territori attraversati; i luoghi sono colmi di silenzio, deserti, perché «sono partiti tutti», e pongono la cruciale questione sul senso del vagare e sul significato del proprio restare («E io, / io allora, qui, / io cosa rimango a fare»)[47]. Ma pur nella disperazione di non sapere dove andare, rimane nel viaggiatore una forza, un'energica determinazione a tener duro, che non saprà esaurirsi: si tratta, come dice bene Mario Picchi, di uno «spirito di ribellione – una sfida contro il mondo intero» che Caproni scandisce nel vigore indomabile della sua poesia:

---

41 *Senza esclamativi*, vv. 3-5 (CTP, p. 357); più sopra il v. 2 di *Furto* (in *Versicoli del controcaproni*: *ibi*, p. 738).

42 *Sassate* (*ibi*, p. 384); ma già in *Tutto*, v. 18 si leggeva della «(inesistente) parola» (*ibi*, p. 330). In questa prospettiva, si comprende meglio il disseccarsi del verso di Caproni, in origine certamente melodico, ma spogliato ora di ogni musica e sovrabbondante di pause, di bianchi e di stridori ritmici. Per una trattazione più compiuta di questi aspetti dell'intonazione caproniana, si rimanda a G. RABONI, *Introduzione* a G. CAPRONI, *L'ultimo borgo. Poesie (1932-1978)*, cit., ora in CTP, pp. 993-994; M. FORTI, *Caproni: una maturità seconda*, cit., pp. 154-155; e G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Poesia e teologia: l'ultimo Caproni*, cit., pp. 140-141.

43 *Le carte* (CTP, p. 381).

44 *Palo*, vv. 18-20 (*ibi*, p. 394).

45 *Tristissima copia ovvero Quarantottesca* (*ibi*, p. 298).

46 *Ritorno*, vv. 1-3 (*ibi*, p. 392) ed *Esperienza* (*ibi*, p. 400).

47 *Lasciando loco*, vv. 1 e 13^{b}-15 (*ibi*, pp. 365-366: a p. 365).

Eppure, non mi risolvo. Resto.
[…]
Ma non m'arrendo. Ancora
non ho perso me stesso.
Non sono, con me stesso,
ancora solo.

E solo
quando sarò così solo
da non aver più nemmeno
me stesso per compagnia,
allora prenderò anch'io la mia
decisione.

Staccherò
dal muro la lanterna
un'alba, e dirò addio
al vuoto[48].

Attraverso il riconoscimento del vuoto, l'apprendistato gnoseologico del pellegrino Caproni può ritenersi realmente concluso; la «disperazione calma», l'allucinazione che nasce dalla disillusa contemplazione del nulla di un mondo senza Dio si stempera alfine in questa sfida di resistenza, che schiude un grumo di ridotta positività: quello che sant'Agostino chiama *regere mortalitatem suam*, il vivere sfidando la propria mortalità[49].

---

[48] *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia*, vv. 14, 57-68 (*ibi*, pp. 368-371: alle pp. 368 e 370-371); il rilievo critico è tratto da M. PICCHI, *Caproni ultimo*, in *Genova a Giorgio Caproni*, cit., pp. 157-167: a p. 161.

[49] Caproni tornò su questi versi a dieci anni di distanza, enucleandone un lacerto significativo, quasi un motto d'incitamento: «Ma la vita è azione, è stare sempre sul filo. È la caccia, non importa se a spettri. "Non sono, con me stesso, / ancora solo", ho detto in una poesia che amo molto. Ecco, credo sia in questo la vita» (*Credo in un dio serpente*, intervista a Giorgio Caproni a cura di S. Giovanardi, cit.). Dichiarazione che fa il paio con un'altra postilla del poeta: «La dedizione (in senso militare di resa) sulla quale insiste il mio più recente mézigue, ha anch'essa sapore oppositivo, se non proprio aggressivo» (*Molti dottori nessun poeta nuovo*, intervista a Giorgio Caproni a cura di J. Insana, cit.).

Capitolo 5

La *venatio Dei* del *Franco cacciatore*

Pur nella certezza della sua morte, la disperata ricerca di Dio oltrepassa *Il muro della terra* per continuare nell'opera successiva, *Il franco cacciatore*; tra le due raccolte, apparse a sette anni di distanza, sussistono altresì visibili affinità e numerose consonanze, rintracciabili sia nella comune macrostruttura compositiva che in più minuti rimandi lessicali[1]. La sorvegliata partitura del libro, orchestrata sul canovaccio del melodramma di Carl Maria von Weber *Der Freischütz*, di cui ricalca fedelmente il titolo, risulta però molto elastica e le sedici sezioni appaiono disponibili ad assumere differenti contorni, anche oltre i limiti della raccolta. Il volume realizza infatti una sinfonia di risonanze che coinvolgono in ugual misura testi provenienti dal *Muro della terra* quanto dal prossimo *Conte di Kevenhüller*, provocando il lettore a un percorso associativo tra i molti componimenti paralleli, in una sorta di assemblaggio ipertestuale dei doppi poetici. L'accordo interno della poesia di Caproni, e più segnatamente nella sua ultima stagione, è ravvisabile anche in un'accezione stilistico-formale: il legame col precedente lavoro si identifica soprattutto nella presenza (con funzione costitutiva) del paradosso, nonché nell'affinarsi delle proporzioni tra parole e silenzio in quella che Adele Dei chiama la «rallentata lassa caproniana»[2]. Il ricorso agli spazi bianchi si amplia ulteriormente per mezzo di ripetuti "a capo" e frequenti intervalli strofici, mentre i brevissimi versi – sovente franti da segni di incertezza o sospensione – tentano di rico-

---

[1] A rigor di termini cronologici, tra *Il muro della terra* (1975) e *Il franco cacciatore* (1982) si colloca l'opuscolo di liriche *Erba francese* (1979), la cui *editio princeps* fu realizzata in 400 esemplari presso la stamperia di *Origine*, Lussemburgo. Ai fini della nostra indagine, l'interesse della *plaquette* (ora in CTP, pp. 753-782) è circoscritto: lo stesso Caproni, nel presentarle, le definì «appunti, o piccole sottopoesie, che qui mi piace pubblicare per semplice necessità sentimentale e mnemonica» (*ibi*, p. 755).

[2] A. Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 209.

struire una loro continuità musicale e discorsiva attraverso la corrispondenza tipografica tra la fine di una linea e l'inizio della successiva. All'apparente sgretolamento del dettato, parcellizzato in brani stenografici che paiono fluttuare nel vuoto della pagina, replica tuttavia un'efficace – per quanto non narrativa – modalità d'interconnessione di natura musicale, teatrale. A ogni affermazione può pertanto far seguito il suo rovescio, in un alternarsi di voci e controcanti che dialogano a distanza mutando tono e timbro: le sentenze vengono immediatamente invalidate, ridicolizzandole o saggiandole nel loro logico contrario. In proposito, con puntualità Bozzola ha posto in evidenza che «il paradosso, la contraddizione esibita significano che il linguaggio è assolutamente inadeguato, ma rivendicano insieme la possibilità, e anzi la necessità di pronunciare *comunque* delle parole»[3]; l'ultima poesia di Caproni sfiora dunque la soglia del silenzio, ma si attesta in un'*enclave* dove il non-senso convive ancora con il discorso, e in cui la parola che significa resiste, seppur faticosamente, all'assedio degli spazi bianchi e dell'afasia.

Nel *Franco cacciatore*, la *quête* di Dio si esprime principalmente attraverso la metafora della caccia; ma questa non ha nulla a che spartire con la *venatio Dei* di Agostino[4]: la passione con cui Dio si rivela come trascendenza al *cor inquietum* che incessantemente e amorosamente lo cerca, in Caproni si trasfigura in una battuta di caccia feroce e furibonda intrapresa dall'uomo che si mette in traccia di Dio per ucciderlo. L'*Antefatto* che apre il volume contestualizza la metafora del titolo, introducendo nel contempo all'atmosfera di sospensione che costituisce la cifra emotiva della raccolta:

[3] S. BOZZOLA, *Narratività e intertesto in Caproni*, in «Studi novecenteschi», XX (1993), 45-46, pp. 113-151: a p. 149.

[4] Nel commentare la raccolta, Caproni mise piuttosto in luce la ricerca di Dio come caccia fine a se stessa, costantemente condotta sul filo sottile del *nonsense*: «Quella che soprattutto mi interessa è la figura del cacciatore (e cacciatori già se ne trovano parecchi nelle mie precedenti opere), vista – come già la figura del viaggiatore – in veste di cercatore. Cercatore di che? Di dio [*sic*]? Della verità? Di ciò che sta dietro il fenomeno ed oltre l'ultimo confine cui può giungere la ragione? Della propria o dell'altrui identità? Una domanda vale l'altra o forse si tratta solo di ricerca per amor di ricerca» (OV, p. 1574).

Sedetti fuor dell'osteria,
al limite della foresta.
Aspettai invano. Ore e ore.
Nessun predace in cresta
apparve della Malinconia.
Aspettai ancora. Altre ore.
Pensai, in straziata allegria,
al colpo fulminante
del franco cacciatore[5].

Subito si delineano qui gli scenari che vedranno lo svolgersi dell'azione drammatica: accanto all'osteria, la cui presenza e i cui significati simbolici sono ormai ampiamente ricevuti nella poetica caproniana, la foresta intesa quale luogo di ricerca e smarrimento reca su di sé, oltre all'impronta di consolidati modelli letterari, anche il sigillo antropologico attribuitole dall'immaginario. I boschi in cui si svolgono l'inseguimento e la caccia sono infatti i luoghi reconditi dove ci si perde e si sprofonda nell'estraneità; lo spazio selvatico viene retrocesso alla sua essenza favolistica, archetipica: come nella trama di ogni storia, nelle montagne impraticabili e nelle foreste tenebrose del *Franco cacciatore* si cerca inutilmente la via, si attende una risoluzione dell'intreccio che nel testo di Caproni tarda ad arrivare, e quando si dà è subito delegittimata o comunque non conclusiva. Anche la collocazione geografica della vicenda, situata in Boemia, fa un allusivo riferimento alla latitudine convenzionale del repertorio orrido e fiabesco: quella Mitteleuropa cupa e misteriosa in cui anche Weber ambientò il suo *Freischütz*. Il «predace» che dovrebbe apparire sulla cresta è invece qualcosa di più dell'aquila del compositore romantico.

Nella prima sezione del volume, intitolata *Lui*, la preda a lungo attesa è esplicitamente individuata in Dio: «Volli sparare anch'io. / Puntai in alto. Una stella / o l'occhio (il gelo) di Dio?»[6]. Egli, in precedenza negato, rincorso e perseguitato nelle plaghe circoscritte dal «muro della

[5] *Antefatto*, in G. CAPRONI, *Il franco cacciatore* (CTP, p. 413).

[6] *L'occasione*, vv. 2-4 (*ibi*, p. 417); ma si veda pure *Preda*: «Andavo a caccia. Il bosco / grondava ancora di pioggia. / M'accecò un lampo. Sparai. / (A Dio, che non conosco?)» (*ibi*, p. 426).

terra», è fatto qui obiettivo di una battuta finalizzata esclusivamente alla sua uccisione: la *venatio Dei* caproniana significa, in buona sostanza e senza possibilità d'equivoco, deicidio. Ma sarebbe un grave errore d'interpretazione non avvedersi che si tratta anche di un metodo – per quanto sacrilego – di attingimento del divino, un brutale appello per propiziarne la reale sussistenza: infatti, al guardiacaccia che «con un sorriso ironico» gli dice «la preda / che cerchi, io mai la vidi», il cacciatore caproniano controbatte «imbracciando il fucile»: «Zitto. Dio esiste soltanto / nell'attimo in cui lo uccidi»[7]. Poiché, secondo il poeta, la preghiera è «un atto, / in fondo, di disperazione / e negazione», l'assassinio resta l'unico modo percorribile per predicare l'esistenza di Dio, il solo gesto capace di cogliere e immobilizzare l'inafferrabile; oppure, forse esso rappresenta la punizione inferta a Lui per vendicarsi della sua assenza[8]. Comunque sia, la caccia tende a divenire una condizione permanente, se non addirittura il solo evento possibile: sempre ricominciata e diversa, essa è conoscenza, affermazione di sé, recupero della propria individualità nel confronto con un altro generalizzato che viene identificato con l'Altro per eccellenza. Ma a ogni ripresa gli esiti sono ingannevolmente elusivi, e la situazione è ricondotta nuovamente al punto d'avvio; le incertezze permangono, e il bersaglio abbattuto risorge dalle sue ceneri:

> Quello che ritroveranno,
> non se lo aspettano: *lui*,
> *che loro hanno ucciso*, qui
> più vivo e più incombente
> (più spietato) che mai[9].

[7] *Ribattuta*, vv. 1-2 e 3-4, con le rispettive didascalie (*ibi*, p. 418).

[8] La citazione, nel *Muro della terra*, è tolta da *Finita l'opera*, vv. 12-14 (*ibi*, p. 308).

[9] *Lui*, vv. 8-12 (*ibi*, p. 419). Montani registra qui una vera e propria citazione dell'aforisma dell'uomo folle di Nietzsche, segnalata dal poeta in corsivo proprio come appariva nel testo del filosofo: «Il folle uomo balzò in mezzo a loro e li trapassò con i suoi sguardi: "Dove se n'è andato Dio? – gridò – ve lo voglio dire! *Siamo stati noi ad ucciderlo*: voi e io! Siamo noi tutti i suoi assassini!"» (F. NIETZSCHE, *La gaia scienza*, III, 125 [*L'uomo folle*], cit., p. 130); cf. A. MONTANI, *Della citazione: Caproni legge Agamben*, in «Studi novecenteschi», XXVII (2000), 60, pp. 423-450: alle pp. 427-428.

La predazione diventa allora un atto rituale, una cerimonia inconcludente ma al tempo stesso necessaria e inevitabile: i cacciatori di Caproni perlustrano i boschi gelidi rapiti da un inspiegabile fervore omicida, sfogando il loro impulso nella mossa obbligata di premere il grilletto; lo sparo però non conduce a termine la battuta venatoria, anzi esso è il segnale che un'altra se n'è appena aperta, che l'incubo può subito ricominciare. In questa angosciante liturgia il gesto importa quasi più della preda: il *Lui* che viene braccato, il Dio della negazione che viene inseguito nella sua inesistenza, svanisce dietro indicazioni non più solo incomplete o ambigue, ma definitivamente fuorvianti perché indecifrabili («Se volete incontrarmi, / cercatemi dove non mi trovo. // Non so indicarvi altro luogo»)[10]. Egli, che sempre più di rado viene chiamato per nome, «sta forse perdendo anche l'ultimo residuo di identità (e solo la maiuscola allude al suo antico, inquietante potere)»[11]. Anche dinanzi al dissolvimento del bersaglio, i bracconieri caproniani continuano comunque nella loro partita poiché, non troppo diversamente dai «veri viaggiatori» di Baudelaire, essi cacciano soltanto per cacciare: rincorrere parvenze illusorie, sparando alle proprie chimere, è forse un modo di esorcizzare la morte; forse, l'«esser vivi» consiste in questo perenne stato di vigile attesa, in questa pausa sospensiva dalla quale solo la morte è davvero variazione liberatoria[12].

In un siffatto deserto, il cui assoluto silenzio induce a supporre la morte di Dio («Non mi ha mai risposto. / Io credo che sia morto. Non penso / che si tenga nascosto»), risuona inopinatamente una nota cristallina che segna, nel mezzo della negatività, una recuperata – e quasi miracolosa – esaltazione; una volta lambito il fondo del vuoto, dalla più completa solitudine della realtà abbandonata da Dio proviene

[10] *Indicazione*, vv. 2-4 (CTP, p. 424).

[11] A. DEI, *Giorgio Caproni*, p. 196.

[12] Si confronti il *Coretto (di giubilo) dei chierichetti*: «*Orsù, cantiam, cantiamo.* / *Cantiamo con voce giuliva.* / *La nascita provvisoria.* / *La morte definitiva*» (CTP, p. 434); la precedente citazione proviene dal v. 1 di *Coda* (*ibi*, p. 422). Il rimando baudelairiano («Ma i veri viaggiatori partono per partire») è invece a *Il viaggio* (CXXVI), v. 16, in Ch. BAUDELAIRE, *I fiori del male* [1861], ora in ID., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano 1996, pp. 16-273: a p. 263.

infatti il dono d'una «straziata allegria», il canto di una nuova e insperata libertà:

> Faremo,
> ci siamo detti, senza
> di lui.
>
> Saremo,
> magari, anche più forti
> e liberi.
>
> Come i morti[13].

Il fulminante *aprosdoketon*, acuito dal legame di rima «forti-morti», pone in luce l'importanza della conquista, la cognizione cioè che dalla consapevolezza dell'assenza di Dio possa scaturire quella suprema libertà dell'uomo della quale aveva parlato anche il nietzschiano Campana e su cui Caproni ritorna nel primo dei due fondamentali inserti in prosa del *Franco cacciatore*:

> Vi sono casi in cui accettare la solitudine può significare attingere Dio. Ma v'è una stoica accettazione più nobile ancora: la solitudine senza Dio. Irrespirabile per i più. Dura e incolore come un quarzo. Nera e trasparente (e tagliente) come l'ossidiana. L'allegria ch'essa può dare è indicibile. È l'adito – troncata ogni netta speranza – a tutte le libertà possibili. Compresa quella (la serpe che si morde la coda) di credere in Dio, pur sapendo – definitivamente – che Dio non c'è e non esiste[14].

---

[13] *Determinazione*, vv. 25b-29 (CTP, pp. 420-421: a p. 421); ma si tenga presente anche *Coda*, vv. 4-5: «Moriamo con noncuranza. / Liberi. D'ogni speranza» (*ibi*, p. 422). Più sopra, i vv. 3-5 di *Benevola congettura* (*ibi*, p. 427).

[14] *Inserto* (*ibi*, p. 439); l'allusione a Campana si riferisce alla prosa *Pampa*, ll. 106-110: «Sotto le stelle impassibili, sulla terra infinitamente deserta e misteriosa, dalla sua tenda l'uomo libero tendeva le braccia al cielo infinito non deturpato dall'ombra di Nessun Dio» (D. CAMPANA, *Canti Orfici* [1914], a cura di F. Ceraioli, Rizzoli, Milano 1989, pp. 181-187: a p. 187).

La «solitudine senza Dio», al pari della «miseria senza teologia» del preticello deriso, costituisce la condizione necessaria per l'ingenerarsi dell'euforia propria dello stoico che, almeno in parte, è riuscito a liberarsi dei tranelli dell'illusione e della speranza, trovando proprio nel gelo asfittico della disperazione un motivo di felicità: «Faceva freddo. Il vento / mi tagliava le dita. / Ero senza fiato. Non ero / stato mai più contento»[15]. L'«ateologia» di Caproni può quindi stemperarsi in «ateo-logia», nel discorso pseudorazionale di chi percorre con fiera e disincantata rassegnazione il vuoto irrimediabile aperto dal rovinoso cedimento della più cardinale fra le convinzioni[16]; al poeta infatti Dio appare ora «come quell'universo insensibile, quel freddo primo motore immobile che da tempo abbiamo tutti ucciso nella nostra coscienza, e che però sopravvive come feticcio, in tutte le religioni organizzate»[17].

---

[15] *Allegria* (CTP, p. 443).

[16] Il termine «ateologia» è usato nei *Versicoli del controcaproni*, ai vv. 3-4 della lirica *Meteorologia*: «Stamani il mare è piatto / come la mia ateologia» (CTP, p. 742); la sua doppia interpretazione è raccomandata a più riprese dallo stesso poeta come fondamentale chiave di lettura della sua opera: «La mia è un'a-teologia: nel senso doppio di mancanza di teologia e teologia dell'ateo» (G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, cit., p. 182); «Di tale ambiguità, che le dona il *giusto* valore poetico, credo che finora non si siano accorti i critici, alcuni dei quali mi fanno *tout court* ateo, mentre io non sono né ateo né credente. (Decisamente, non credo in nessuna religione o chiesa istituzionalizzata e in nessun Dio *bon père nourricier*)» (*Il muro dello stoicismo*, intervista a Giorgio Caproni a cura di P. Mattei, cit.). Attorno all'immagine poetica da cui origina l'espressione, invece, Ferretti ha richiamato l'attenzione sulla possibile memoria biblico-religiosa che informa la metafora caproniana della bonaccia, mettendola in relazione con l'*incipit* della Genesi (1,2) in cui la *rûaḥ* di Dio (termine che in ebraico indica sia il respiro, sia lo spirito, sia appunto il vento) aleggia sulle acque; ciò che consentirebbe, forse, di apprezzare meglio l'amarezza con la quale Caproni lamenta la piattezza del mare (cf. F. FERRETTI, *Dio e altri io. «Altre cadenze» e il «Conte di Kevenhüller» di Giorgio Caproni*, in *Poesia religiosa nel Novecento*, a cura di M.L. Doglio e C. Delcorno, pp. 125-173).

[17] La dichiarazione si legge in *Credo in un dio serpente*, intervista a Giorgio Caproni a cura di S. Giovanardi, cit.

Negata ogni trascendenza, il tentativo di attingere a una dimensione ulteriore si riduce alla perlustrazione di un universo interiore, poiché cercare senza posa un Dio che si sa inesistente finisce giocoforza per significare nient'altro se non cercare invano se stessi; come già nel *Muro della terra*, io e Dio sono parificati in quella che Bàrberi Squarotti chiama l'«esperienza mistica del nulla», e Dio non è che un'altra faccia dell'ego (esemplare, in questo senso, era un testo quale *Andantino*)[18]. Nel cerchio micidiale della caccia, il cacciatore coincide con il cacciato, il predatore con la preda, l'uccisore con l'ucciso; ogni evento, ogni personaggio si blocca e si riconosce nel suo opposto, replicandone le mosse con una simmetrica regolarità:

L'importante è colpire
alle spalle.
Così si forma un cerchio
dove l'inseguito insegue
il suo inseguitore.
Dove non si può più dire
(figure concomitanti
fra loro, e equidistanti)
chi sia il perseguitato
e chi il persecutore[19].

Gli spettri dell'io scisso, le proiezioni allucinate della propria individualità infestano le foreste del *Franco cacciatore* dando luogo a una dimensione quasi onirica, nella quale le maschere si scambiano e gli altri da sé si alternano. L'incontro-scontro col proprio doppio, condotto sullo sfondo del nudo intreccio weberiano di irrazionale demoniaco e idillio contadino, innesca una pirandelliana crisi d'identità: dopo che lo si è scoperto, l'*alter ego* perseguita, rimorde e soffoca, perché intacca l'unità del soggetto; per

[18] *Andantino* si legge in *Il muro della terra* (CTP, pp. 387-388); la definizione invece in G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Poesia e teologia: l'ultimo Caproni*, cit., p. 135.

[19] *Geometria* (CTP, p. 502); ma si vedano pure *Rivalsa*: «Uccidilo. È il tuo uccisore. / Uccidilo appena t'avrà ucciso. / Ti ci vorrà poco a piantargli / la lama della *sua* morte in viso» (*ibi*, p. 518) e *Giubilo*: «Fischiettava, il fucile / in spalla, spensierato. / Non pensava, lui assassino, / d'essere l'assassinato» (*ibi*, p. 545).

liberarsi dell'angoscia non v'è altra soluzione che l'uccisione del ribelle. La sezione *Reversibilità* fa appunto perno su questi alterni riconoscimenti, rifranti in un replicato gioco di specchi e culminanti con uno sparo omicida. Ma trattandosi dell'assassinio di frazioni diverse di un medesimo sé, il delitto risulta in ultima analisi un suicidio:

Mi sono risolto.
Mi sono voltato indietro.
Ho scorto
uno per uno negli occhi
i miei assassini.
Hanno
– tutti quanti – il mio volto[20].

Però, come puntualmente suggerisce la Dei, neppure qui il colpo di fucile rappresenta mai l'atto risolutivo del conflitto, il cui senso, a ben vedere, è uno solo: «una volta riconosciuto l'altro sé non si torna più indietro, non c'è più scampo né definitivo riassorbimento»[21]. Ecco allora che le scene si ripetono con ferrea costanza di particolari, e la stessa trama viene riproposta con iterativa insistenza; sempre più ampia si fa pure la capacità di scindersi, di moltiplicarsi in plurimi reciproci che si inseguono nel tentativo di ricomporre un'impossibile identità:

Soli!

Un uomo solo in due.
Due uomini in uno.
Due io affrontati.

Un solo io[22].

[20] *Rivelazione* (ibi, p. 517); dello stesso calibro pure il finale di *Caccia*, vv. 17b-22, 25-26: «Nella / scompagine che alle mie spalle vorticava, cercavo / – il fucile imbracciato – / fra le altre ombre la mia. // Appariva. Spariva. // […] (La *mira*, ero io. // Il resto, tutta una fantasia.)».

[21] A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 205.

[22] *Aria del tenore*, vv. 30b-34 (CTP, pp. 539-543: a p. 541).

Qui, come altrove, l'uccisione è avvertita come sollievo, liberazione che interviene ad allentare la tensione di una lunga ricerca («Da un anno si braccavano, / nei luoghi dove più vivo / era il trambusto. // […] Ora, assaporavano lenti / l'attimo. // Finalmente giunta / l'ora dell'uccisione»)[23]. Ma anche l'omicidio-suicidio, desiderato forse come forma estrema di ricongiungimento, si rivela appagamento fallace e provvisorio, perché un altro "io" è subito pronto a irrompere sulla scena, facendo precipitare d'improvviso la storia verso un nuovo dramma.

La caccia, la fuga, la ricerca inesausta sono elevate a disposizioni permanenti dello spirito, paradigmi portanti dell'esistere contemporaneo. Tutte queste piste confluiscono in un viaggio, interminabile perché estraniato («Il mio viaggiare / è stato tutto un restare / qua, dove non fui mai»), che nel *Franco cacciatore* segna una nuova tappa[24]: l'*iter* caproniano si incanala verso una meta conclusiva, oltre la quale non c'è nulla di praticabile. Sembrava che il «murato» del *Muro della terra* avesse compiuto il percorso, ma ora lo ritroviamo – cacciatore sviato da una sequela di «tracce elusive / e vaghi indizi» – nei pressi di un «ultimo borgo», al di là del quale si estende il dominio dei «luoghi / non giurisdizionali». L'ora, compresa tra l'«ultima rondine» e la «prima nottola», è significativamente quella crepuscolare, e il fine del viaggio sembra frantumarsi dinanzi a una mancanza di dati; in una *quies* terrificante, il raggiungimento della meta risulta l'unica consapevolezza:

> Ora
> sapevano che quello era
> l'ultimo borgo.
> Un tratto
> ancora, poi la frontiera
> e l'altra terra: i luoghi
> non giurisdizionali[25].

[23] *Ibi*, vv. 44-46 e 51-53 (pp. 541-542).

[24] La citazione da *Biglietto lasciato prima di non andar via*, vv. 3b-5 (*ibi*, p. 445).

[25] *L'ultimo borgo*, vv. 19b-24 (*ibi*, pp. 455-456: a p. 456); la citazione precedente ai vv. 25-26 e più sopra, nell'inciso, I vv. 16-17 (*ibi*, p. 456).

Alla piena intelligenza di quest'ultimo testo soccorre un'illuminante postilla dello stesso autore, che in una già citata conversazione torna su questi versi aprendo altresì una preziosa visuale retrospettiva pure sull'immagine centrale del «muro della terra»:

> Nella sua continua ricerca (non importa di che) la ragione è sempre destinata a incontrare un muro («il muro della terra» appunto) o un «ultimo borgo», oltre il quale non può avere accesso: quelli che ho chiamato «i luoghi – per lei – non giurisdizionali»[26].

L'«ultimo borgo», insomma, costituisce l'estremo presidio della ragione, così come il «muro della terra» dà corpo a quello che è il *limite* della ricerca umana. In modo abbastanza scoperto, Caproni si serve qui di concetti e finanche di un lessico kantiani; soprattutto la nozione di limite è ciò che qualifica specificatamente il pensiero del filosofo di Königsberg, il cui criticismo si configura come un'«ermeneutica della finitudine», ossia come un'interpretazione dell'esistenza volta a stabilire, nei vari settori esperienziali, i confini di validità delle possibilità umane, che non sono mai tali da garantire l'onniscienza e l'onnipotenza dell'individuo[27]. Nello specifico della speculazione kantiana poi, i «luoghi / non giurisdizionali» dell'*Ultimo borgo* rimandano alla *deduzione trascendentale*, ossia alla dimostrazione della legittimità della pretesa di adottare le categorie dell'intelletto come strutture costitutive di una realtà che non è un prodotto dell'intelletto medesimo[28]. Il filosofo conclude che sono

[26] *Il muro dello stoicismo*, intervista a Giorgio Caproni a cura di P. Mattei, cit.

[27] Il significato del concetto di limite è fissato al § 57 [*Dei limiti della ragion pura*] di I. KANT, *Prolegomeni ad ogni futura metafisica che potrà presentarsi come scienza* [1783], a cura di M. Ruggenini, traduzione e apparati di G.L. Paltrinieri, Bruno Mondadori, Milano 1997, pp. 161-169; illuminanti, nell'individuazione di questi debiti caproniani, le indicazioni di P. ZOBOLI, *Caproni "religioso"*, cit., pp. 67-69. L'espressione «ermeneutica della finitudine» per definire l'istanza critica di Kant è stata coniata invece da N. ABBAGNANO, *Le origini storiche dell'esistenzialismo*, Tipografia A. Viretto, Torino 1944, p. 109.

[28] Kant usa il termine *deduzione* in accezione giuridica: «I giuristi, quando trattano di facoltà e pretese, distinguono in una questione giuridica quel che è di diritto (*quid iuris*)

luoghi di competenza della ragione e delle sue forme a priori solo gli ambiti della natura fenomenica, e che viceversa tutto quanto travalica l'esperienza sensibile cade fuori della "giurisdizione" della razionalità umana; e di ciò si dimostra fermamente convinto anche Caproni, quando riconosce la presenza di termini che circoscrivono le nostre potenzialità conoscitive, identificandoli parimenti nei «confini della scienza» e specificando assieme che «è di lì che comincia la ricerca poetica»[29].

Ma oltre l'«ultimo borgo», come già s'era potuto presagire nelle pagine del *Muro della terra*, si estende un «niente», un territorio del tutto inintelligibile; nella lirica immediatamente successiva infatti, al «forestiero che aveva domandato l'albergo», la guida risponde con gelida certezza:

> Quando avrà raggiunto
> il luogo dov'è segnato
> l'albergo (è il migliore
> albergo esistente)
> vedrà che assolutamente
> lei non avrà trovato
> – vada tranquillo – niente[30].

da ciò che si attiene al fatto (*quid facti*); ed esigendo la dimostrazione dell'uno e dell'altro punto, chiamano la prima, quella che deve dimostrare il diritto, o anche la pretesa, *deduzione*» (*Deduzione dei concetti puri dell'intelletto*, in I. KANT, *Critica della ragion pura* [1781], traduzione di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, Laterza, Bari 1985[3], tomo I, pp. 121-157: a p. 121). Corre comunque l'obbligo di segnalare, infine, che l'interpretazione filosofica dell'*Ultimo borgo*, benché sia la più convincente nell'ottica della nostra indagine, non è tuttavia la sola possibile: si veda ad esempio U. DOTTI, *'L'ultimo borgo' di Giorgio Caproni*, in *Genova a Giorgio Caproni*, cit., pp. 169-176, che sviluppa l'accostamento della poesia con le esperienze della guerra.

[29] Citato nell'apparato di OV, p. 1537; in quest'ottica di rigorosa attestazione al fenomenico si potrebbe forse leggere anche l'inestricabile circolarità di *Conclusione quasi al limite della salita*: «– Signore, deve tornare a valle. / Lei cerca davanti a sé / ciò che ha lasciato alle spalle» (CTP, p. 458).

[30] *Indicazione sicura, o: Bontà della guida*, vv. 3-9 (CTP, p. 457), con la relativa didascalia.

Del resto, Caproni aveva già anticipato questa conclusione nel 1975, quando, rispondendo alle domande di un'intervista, dichiarava: «*Beyond the tomb* io non vedo nulla: nemmeno il nulla, che sarebbe già un qualcosa per quel determinativo il»; concetto più tardi puntualmente trasposto in versi nella *Pensatina dell'antimetafisicante*: «Dopo di noi non c'è nulla. / Nemmeno il nulla, / che già sarebbe qualcosa»[31]. Occorre però subito precisare che, nonostante la categorica perentorietà dell'asserzione, quella di Caproni non è una forma di nichilismo supremo, quanto piuttosto l'espressione di una precisa convinzione epistemologica, propria di chi non sa «se *aldilà* ci sia qualcosa», ma è certo che «sicuramente c'è l'inconoscibile»: il «niente» che occupa «l'altra terra» non è infatti un nulla *quo tale*, assoluto, ma è così definito soltanto in virtù delle deficienze del nostro intelletto, perché – avverte il poeta – «noi chiamiamo "nulla" ciò che non possiamo conoscere»[32]. Aveva scritto Kant che «il territorio di là della sfera dei fenomeni è (per noi) vuoto», dove quel *per noi* tra parentesi fa notare che si tratta non di un vuoto ontologico, ma cognitivo, e che esso va pertanto considerato *nihil privativum* o, come più intuitivamente ebbe a definirlo Schopenhauer, un «nulla relativo»[33]. Ed è quindi a questo particolare tipo di nulla, appunto "relativo", che Caproni allude quan-

[31] *Pensatina dell'antimetafisicante*, vv. 3-5 (in *Il conte di Kevenhüller*: ibi, p. 701); l'affermazione di Caproni si trova in *Molti dottori nessun poeta nuovo*, intervista a Giorgio Caproni a cura di J. Insana, cit., e fa riferimento ai *Versi incontrati poi* del *Muro della terra*, ripresi da Emily Brontë: «We would not leave / our native home / for *any* world / beyond the tomb» (*ibi*, p. 372).

[32] *Il muro dello stoicismo*, intervista a Giorgio Caproni a cura di P. Mattei, cit.; la precedente affermazione caproniana si legge in OV, p. 1537.

[33] La citazione kantiana è tolta dal paragrafo *Del principio della distinzione di tutti gli oggetti in Fenomeni e Noumeni*, in I. KANT, *Critica della ragion pura*, cit., pp. 243-260: a p. 257; la definizione di «nulla relativo» si trova invece in A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione* [1818], introduzione di C. Vasoli, traduzione di P. Savj-Lopez e G. De Lorenzo, Laterza, Bari 1984[2], tomo II, p. 533 (IV, 71); l'unico riferimento esplicito a Schopenhauer nell'opera di Caproni si trova in *Res amissa*: «Niente più volontà / e rappresentazione, senza / la tua (anche occulta) presenza» (*A Rina, I* [CTP, p. 948]).

do sostiene che dopo gli "ultimi borghi" della terra e della ragione non si apra precisamente il nulla, bensì l'inconoscibile: ciò che lui chiama, con un inciso di sapore kantiano, «i luoghi – per lei – non giurisdizionali». Così, il «nulla» della *Pensatina dell'anitmetafisicante* non tollera neppure la determinazione dell'articolo non perché sia totalmente vuoto, ma perché è totalmente indefinibile, completamente sfuggente alle nostre capacità percettive. Infatti, nella *Pronta replica* alla medesima, Caproni coerentemente chiosa:

> «E allora, sai che ti dico io?
> Che proprio dove non c'è nulla
> – nemmeno il dove – c'è Dio»[34].

Ancora una volta, il poeta segue fedelmente l'insegnamento di Kant, il quale poneva, al di là del limite della ragione (nell'«oceano tempestoso» e oscuro della metafisica), l'universo ineffabile del noumenico, nel quale c'è forse spazio – chi può dirlo? – per Dio e anche per i morti, questi ultimi «foglie / che solo il cuore vede / e cui la mente non crede»[35]. Associando gli esiti della speculazione kantiana con gli assunti della più recente teologia negativa, Caproni può dunque a buon diritto affermare che è proprio in quei domini extrasensoriali, tali per cui non si possono applicare ad essi le categorie a priori dell'intelletto (e nulla vieta, a questo punto, di considerare il «dove» sostantivato della *Pronta replica* come la puntuale traduzione poetica della fondamentale *categoria* dello spazio), che trova diritto di cittadinanza l'ipotesi teologica così come la speranza cristiana.

[34] *Pronta replica, o ripetizione (e conferma)*, in *Il conte di Kevenhüller* (CTP, p. 702).

[35] *Foglie*, vv. 16ᵇ-18 (*ibi*, p. 465-466: a p. 466). L'immortalità dell'anima e l'esistenza di Dio, idee regolative e non strutturali della ragion pura, sono per Kant due dei tre postulati (l'altro è la libertà) della ragion pratica: il filosofo intravede in essi gli strumenti per sintetizzare la totalità del sensibile in concetti generali, mediante i quali si possono in qualche modo colmare i vuoti lasciati dalla visione meccanicistica della realtà, ma nega che le conclusioni cui essi conducono abbiano valenza scientifica; i tre concetti, cioè, non appartengono alla fisica ma alla morale, e rispondono pertanto a finalità concrete (cf. *L'immortalità dell'anima come postulato della ragion pratica* e *L'esistenza di Dio come postulato della ragion pratica*, in I. KANT, *Critica della ragion pratica* [1788], traduzione di F. Capra, Laterza, Bari 1983², rispettivamente alle pp. 148-150 e 150-159). L'icastica definizione del transfenomenico come «oceano tempestoso» si legge in ID., *Critica della ragion pura*, p. 243.

Pur nell'impossibilità conclamata di superare il «muro della terra», la poesia di Caproni può contemplare talvolta qualche positiva apertura; si confronti, ad esempio, il secondo inserto prosastico del *Franco cacciatore*:

> Per quanto tu ragioni, c'è sempre un topo – un fiore – a scombinare la logica. Direi che tutto nel tuo ragionamento è perfetto, se non avessi davanti questo prato di trifoglio. E sarei anche d'accordo con te se […] non ci fosse il fresco delle foglie bagnate come tanti lunghi occhi, e il persistente (ma sempre più sbiadito) blu della notte[36].

Secondo quanto segnalato da Ferdinando Castelli, il passo rivela l'intimo conflitto tra il cuore e la mente che ha contrassegnato la vita del poeta: quello dell'ultimo Caproni è un Dio che il cuore cerca con insistenza ma cui la ragione non riesce suo malgrado a credere[37]. Egli, convenendo con Pascal, riscontra che «l'ultimo passo della ragione sta nel riconoscere che vi è un'infinità di cose che la sorpassano»[38]; ma a differenza del filosofo francese, il quale risponde a questa consapevolezza aderendo con entusiasmo alla consolatoria "scommessa su Dio", Caproni sente gravare su di sé tutto il peso dell'antinomia di un Dio che, postulato dalla ragion pratica, è negato dalla ragion pura, risultan-

[36] *Altro inserto* (CTP, p. 511); si consideri, come nota a margine di questo testo, la seguente dichiarazione dell'autore: «In poesia, del resto, persino dietro la negazione più radicale si vede apparire, in positivo, il mondo: cioè la vita» (*Credo in un dio serpente*, intervista a Giorgio Caproni a cura di S. Giovanardi, cit.).

[37] F. CASTELLI, «*Ah, mio Dio. Perché non esisti?». Giorgio Caproni*, in «La civiltà cattolica», CLII (2001), 1, q. 3615, pp. 242-255: a p. 250.

[38] B. PASCAL, *Pensieri*, introduzione, note e apparati di A. Bausola, traduzione di A. Bausola e R. Tapella, Bompiani, Milano 2000, p. 259. È fondamentale ricordare qui come Caproni definisse se stesso: «un razionalista che pone limiti alla ragione» (*Il muro dello stoicismo*, intervista a Giorgio Caproni a cura di P. Mattei, cit.).

do così – insieme e inconciliabilmente – *necessario* e *inesistente* (o quantomeno incredibile). Giuliano Ladolfi definisce l'atteggiamento di Caproni dinanzi al rovello di questa contraddittorietà come "finzionalista": «Dio non c'è, ma dovremmo vivere "come se" esistesse; la preda della caccia non c'è, ma la battuta va compiuta»[39]; in verità però, più che un'opzione etica *more pascaliano*, la finzione dell'esistenza di Dio ci sembra essere in Caproni una conquista gnoseologico-esistenziale: la sofferta libertà «di credere in Dio, pur sapendo – definitivamente – che Dio non c'è e non esiste».

[39] G. LADOLFI, *Giorgio Caproni. L'ontologia…*, cit., p. 13; questa affermazione sottolinea altresì il valore intrinseco della caccia, indipendentemente dal bersaglio: come recita un adagio di Montaigne, «il bello della caccia non è la preda».

Capitolo 6

Sulle tracce del male. *Il conte di Kevenhüller*

Il motivo della caccia, intesa nell'accezione bifronte di situazione narrativa e insieme di angosciosa proiezione di uno stato della mente, prosegue anche nel *Conte di Kevenhüller*, uscito presso Garzanti nell'aprile del 1986[1]. Il libro, stando all'antiquata apostrofe al lettore, intende essere un'«Operetta a brani […] finita ed infinita»[2], ed è perciò chiaramente concepito come una partitura. La prima parte, contenente la storia principale, è strutturalmente costruita come un melodramma di cui si distinguono *Il libretto* e *La musica*, e le sue liriche si possono combinare tra loro fino a ricomporre un racconto latente, da leggersi però come un romanzo in frammenti. Nello specifico, il *Libretto* inscena in modo teatrale l'inseguimento della preda misteriosa di cui si fa menzione nel dispaccio tardosettecentesco storicamente attribuito al non altrimenti noto conte di Kevenhüller, mentre la *Musica* vede dissolversi tutti i riferimenti allegorico-venatori della cornice narrativa, invitando il lettore a ricomporre in un disegno organico la discontinuità solo apparente delle due sezioni[3].

---

[1] Si consulti, a tal proposito, il bel contributo di T. Arvigo, *Di bestie e di fantasmi: la caccia infernale di Giorgio Caproni*, in *Nell'opera di Giorgio Caproni*, cit., pp. 163-179.

[2] *L'epigrafe* (CTP, p. 553) è firmata Aleso Leucasio ("bianco fornaio"), pseudonimo che Caproni assunse quando, nel 1961, entrò a far parte dell'Accademia dell'Arcadia; tale nome fittizio era appartenuto in passato già a un altro arcade, il poeta genovese Giovan Battista Pastorini (1650-1732).

[3] Malgrado la preferenza espressa dallo stesso autore a favore della *Musica* rispetto a una prima sezione derubricata come «puramente descrittiva» ("Era così bello parlare". *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, Il melangolo, Genova 2004, p. 276), è evidente come nelle intenzioni di Caproni nessuna delle due partizioni possa essere letta o intesa prescindendo dall'altra, specie la seconda, che «richiede livelli di lettura più alti che lascio alla sagacia dei critici, purché non si ostinino a impelagarsi sul solo tema della teologia negativa, cosa di cui non s'è parlato mai tanto come da dopo il mio libro *Il muro della terra*» (G. Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, cit., p. 332).

A questa pseudo-operetta iniziale seguono, nella seconda metà del volume, dei componimenti di vario tipo, spesso affini al genere dei "versicoli" o comunque sempre eccentrici rispetto all'intreccio narrativo tratteggiato nella prima parte: suddivisi in sette sezioni, essi vengono raccolti sotto l'etichetta unitaria (e ancora musicale) di *Altre cadenze*[4]. Fin dall'*Avvertimento* si intuisce che la rappresentazione si svolgerà sotto il segno della confusione e del disaccordo: lo spettacolo dichiara il bisogno di un assetto razionale, di un ordine diegetico e cronologico che rendano riconoscibile la *fabula* nascosta; al pari di altre situazioni (si veda ad esempio la sezione *Bisogno di guida* del *Muro della terra*), anche in questa dimensione la mancanza di un organizzatore, di un regista – fosse anche occulto – che diriga l'esecuzione diviene subito elemento costitutivo del dramma:

> Salito appena sul podio,
> un colpo fredda il direttore.

[4] La sostanziale eterogeneità di quest'ultima porzione di testo è stata in più occasioni rivendicata con forza dallo stesso Caproni: «La sezione *Altre cadenze* non è la terza parte de *Il Conte di Kevhenüller*, come alcuni, piuttosto disattenti, hanno creduto, ma una cosa a sé che col *Conte* (*Libretto* e *Musica*) non ha nulla a che vedere. I caratteri tipografici coi quali è composto il titolo *Altre cadenze* avrebbero dovuto avvertirli» (G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, cit., p. 336). E ancora: «Quest'operetta [il *Conte* in senso stretto] non è divisa in tre parti come la Gallia di Cesare, ma in due parti che sono *Il libretto* e *La musica*. La sezione *Altre cadenze* non ha più niente a che fare con il titolo: si tratta di un altro libro nel libro. Non è che divago. Ho voluto seguire nella composizione quello che in musica si chiamerebbe il sistema della variazione continua». D'altra parte, come segnalato nell'apparato critico predisposto da Zuliani (OV, pp. 1628-1629), il titolo provvisorio della raccolta, conservato tra le carte di Caproni, era «IL CONTE DI KEVENHÜLLER / e / altre cadenze»; opzione che Ferretti ipotizza decaduta per evitare il possibile effetto di ripetizione che si sarebbe venuto a creare, a vent'anni di distanza, con il *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* (cf. F. FERRETTI, *Dio e altri io. «Altre cadenze» e il «Conte di Kevenhüller» di Giorgio Caproni*, cit.).

> L'orchestra dovrà far senza.
> Il pubblico urla d'impazienza.
>
> Così (e sarà di certo
> un baratro) comincia il concerto[5].

La coerenza della vicenda è irrimediabilmente compromessa già dopo poche, surreali battute: la storia e la musica lambiscono il «baratro», avvertendo a ogni momento il rischio di precipitare; eppure l'azione scenica, continuamente riproposta e rivissuta dall'inizio, non giunge mai a una conclusione definitiva. Come già nel *Franco cacciatore*, questa "liberazione narrativa" viene negata o spogliata di senso: il colpo che uccide il direttore dà il via alla grande caccia, e al contempo reca con sé la consapevolezza della sua impossibilità.

L'*Avviso* riprodotto nel volume finisce allora per essere il solo vero copione, l'unico canovaccio attendibile per ricostruire la trama: con quel bando, il conte di Kevenhüller, alto funzionario austriaco del ducato asburgico di Milano, offrì, nel luglio del 1792, una taglia «di cinquanta Zecchini» a chiunque avesse abbattuto una misteriosa e «feroce Bestia di colore cenericcio moscato quasi in nero, della grandezza di un grosso Cane» che aveva seminato il terrore nella campagna lombarda[6]. Questo antefatto concentra le coordinate fondamentali d'una vicenda che la successiva sezione *Il libretto* non fa che replicare e confondere, svolgendone le implicazioni analogiche e l'equivoca molteplicità di suggestioni. Già le indicazioni canoniche della didascalia drammatica (tempo, luogo e personaggi) investono la caccia di una rilevanza universale, quasi soprannaturale: la fredda e anonima neutralità del fondale («L'acciaio. / Il ghiacciaio») e l'ubiquità della collocazione geografica («In ogni dove») trasportano la caccia in uno spazio

[5] *Avvertimento*, vv. 3-8 (*ibi*, p. 557); colui che dà inizio all'azione è il Conte, che però non appare mai direttamente, ma resta dietro alle quinte come una presenza invisibile: secondo Adele Dei, egli «è quindi un'ulteriore, ambigua incarnazione di quella guida che si cerca e si rimpiange» (EAD., *Giorgio Caproni*, cit., p. 222).

[6] *Avviso* (*ibi*, p. 559)

più che terrestre, simile a quel luogo indefinito e collettivo che è l'inconscio[7]. E anche la desoggettivazione dei personaggi, camaleontiche ed essenziali astrazioni di un Io comune, intende innalzare la storia a paradigma esistenziale valido per tutti e per ciascuno: «Alcuni Io. / Quasi mai io. / Altri Pronomi. / Nomi. // Parti secondarie: le stesse del Discorso»[8]. La battuta di caccia contro la Bestia è dunque la vicenda del percorso vitale di ogni uomo, è un itinerario formativo assieme personale e interindividuale, e questa valenza viene sviluppata testualmente tramite l'ormai consueta frantumazione dell'io nei suoi innumerevoli doppi fantasmatici; si assiste così di nuovo alla personificazione di stati della coscienza, a figure concrete che in realtà abitano tutte il medesimo soggetto, perché sono proiezioni o gradi evolutivi della sua interiorità[9]. In un primo tempo, infatti, la Bestia non appare: è anch'essa solo vuoto, una pura convenzione; la sola presunzione dell'esistenza basta per accendere l'istintiva pulsione, per stimolare quell'ebbrezza venatoria che già percorreva *Il franco cacciatore* e che ora mette in moto l'intera comunità, chiamandola a partecipare al rituale vivificante:

> L'*AVVISO* del Conte fu accolto
> quasi con frenesia.
>
> Il sangue dà sempre allegria.
> L'assassinio è esultanza.
> Uccidere, un passo di danza
> che sfiora la liturgia[10].

[7] Sono riportati, rispettivamente, *Fondale della storia* e *Luogo dell'azione* (*ibi*, pp. 563 e 564).

[8] *Personaggi*, (*ibi*, p. 565).

[9] Il rimando obbligato, come esempio più evidente della dissoluzione dell'io in svariati "io successivi", è alla poesia *Oh cari* (*ibi*, pp. 623-624), «scritta in un momento in cui l'autore pensava a tutti i diversi io che è stato nel corso della sua esistenza, e alla loro aggressione» (l'indicazione di lettura proviene dallo stesso Caproni, che così si espresse circa questo testo nell'*Avvertenza* a G. CAPRONI, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1983, p. 8).

[10] *Pronto effetto* (CTP, p. 567).

Risuonano qui le vibrazioni di corde già pizzicate nel libro precedente, come quella dell'«allegria» dello sparo, della «frenesia» di una caccia elevata allo *status* di un cerimoniale che trova in sé la sua ragione; nella battuta ciò che importa non è tanto la preda, quanto piuttosto il guadagno conoscitivo che da quell'esperienza può derivare, perché in quell'atto l'uomo impegna le questioni fondamentali della sua esistenza: sé, l'altro, l'Altro.

L'io narrante, che partecipa con intraprendenza e prolungato sforzo alla caccia, dopo un incremento di concentrazione («mi misi / – attento – ad ascoltare / – con un sorriso – il mio pianto») supera l'iniziale scetticismo circa la realtà della belva, imparando ad avvertirne la presenza incombente e minacciosa pure nell'inesistenza: «Anche se non esisteva, / la Bestia c'era. // Esisteva, / e premeva. // Nel cuore. // Fra gli alberi»[11]. La scoperta dell'onnipervasività della Bestia, che si afferma sia fuori che dentro l'uomo, è una conquista vertiginosa, e sfocia in un anacoluto che rende bene la balbuzie che attanaglia nel riferire una tremenda verità: «La Bestia che cercate voi, / voi ci siete dentro»; un'evidenza talmente sconvolgente da provocare un cedimento in chi la realizza: «Ai miei occhi una frana. // La frana d'un'alluvione. // La frana della ragione»[12]. Essa infatti, contravvenendo al principio aristotelico di non contraddizione, rovescia il vuoto in una presenza viva, diffusa e – proprio in virtù dell'antinomia – ancor più infestante. Ma sotto il segno dell'antitesi e della *coincidentia oppositorum* va definendosi nel *Conte* anche la figura della Bestia: una metafora complessa e polivalente, che assomma in sé diversi significati e che solo più tardi verrà sintetizzata da Caproni nella vaga e sibillina definizione di emblema del male «in tutte le sue molteplici forme»[13]. Il motivo è

[11] *La frana*, vv. 7[b]-10[a] (*ibi*, pp. 572-573: a p. 572); la citazione precedente è tolta da *La làmina*, vv. 18-20 (*ibi*, pp. 570-571: a p. 571).

[12] *La frana*, vv. 15-17 (*ibi*, p. 573); si ricordi che un'analoga «frana» chiudeva anche *L'ultimo borgo* (in *Il franco cacciatore*: *ibi*, p. 456). La citazione precedente corrisponde ai vv. 3-4 di *Saggia apostrofe a tutti i cacciatori* (*ibi*, p. 590).

[13] La definizione, originariamente appartenente a un'intervista (*Se il poeta ha più fiducia nei silenzi*, a cura di F. Mannoni, in «L'Unione sarda», 23 agosto 1986), è ora riportata

d'altra parte tra i più attestati, e i possibili riscontri mitici, favolosi e letterari sono innumerevoli: si pensi almeno alla biblica bestia dell'*Apocalisse*, alle fiere dantesche o al serpente del *Flauto magico* mozartiano, senza dimenticare la «bestia trionfante» di Giordano Bruno[14]. Il percorso rappresentativo di Caproni si snoda da allegorie semplici a simboli più complessi, totalizzanti, in un'evoluzione incessante di segni e significati: inammissibile, o comunque limitativo, pretendere di stabilire una corrispondenza univoca, un omologo concettuale della figura. Il mostro si dilata ipertroficamente, contiene tutto e occupa ogni spazio; il linguaggio, in un impossibile empito definitorio, si dilunga in protratte litanie oscillanti tra l'invocazione e la giaculatoria, ricche parimenti di neologismi e di arcaismi. Queste frantumate cantilene tentano invano di descrivere l'indescrivibile, di carpire una minuta porzione dell'essenza indeterminata della Bestia enumerandone gli attributi e i poteri:

La preda che si morde
la coda…

in OV, p. 1628; ma l'affermazione va interpretata *lato sensu*, poiché un'equivalenza perfetta tra Bestia e male finirebbe per essere, oltre che approssimativa, drasticamente riduttiva, come l'autore ebbe occasione di puntualizzare più tardi: «La Bestia a un primissimo piano di lettura è il male, soprattutto il male procurato dall'uomo stesso. Potremmo dire "La Bestia siamo noi", ma in lui potremmo scorgere anche qualsiasi nemico, persino Dio. Ma potrebbe anche essere – e forse davvero è – il linguaggio, la parola stessa: il nome che maschera e vanifica, quindi uccide le cose» (G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, cit., p. 324).

[14] Il *Flauto magico* di Mozart è citato da Caproni, come riferimento cronologico, in *La frana*, vv. 4-5: «Anno: quello tra *Il Flauto Magico*, / a Vienna, e, a Parigi, il *Terrore*» (CTP, p. 572); interessante notare come Ferroni riconduca a Giordano Bruno anche la caproniana transitività dei ruoli di cacciatore e cacciato, uccisore e ucciso (cf. G. FERRONI, *Storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1991, vol. IV [*Il Novecento*], p. 500).

La preda
che in vortice si fa preda
di sé…

La preda àtona
e instabile…

[…]
La preda che si raggira
nel vacuo…

La pantera
nebulosa (*felis*
nebulosa), che attira
chi la respinge, e azzera
chi la sfida…

La preda
monstruosa…

La preda
che in continuo suicida
in continuo colpisce
(fallisce) la sua ombra…

[…]
La preda
evanescente…[15]

Questo essere alieno, onnivoro e autarchico come prescrive l'immagine ermetica dell'uroboro, contiene in sé anche la necessità dell'uccisione, del dilaniamento: la Bestia ricerca ed elude ogni incontro, provoca alla lotta per poi rifugiarsi nella sua arcana inafferrabilità.

[15] *La preda*, vv. 1-5, 11-20[a], 25[b]-26 (CTP, pp. 577-578).

Il profilo ferino del bersaglio si ripropone eternamente, si offre alla mira del cacciatore e ineluttabilmente le sfugge: qualunque raggiungimento si muta subito in una nuova fuga, e anche l'attimo culminante dell'abbattimento, anziché suggellare la storia, si ribalta nel suo contrario, riproponendo l'assenza, il vuoto d'una mancanza («La preda che ogni volta svia / il piombo che la atterra, e svisa / ogni bersaglio…»; «La bestia / che – catturata – resta / in perpetuo distante»)[16].

È evidente quanto la caccia alla Bestia assimili e trasformi il tema dell'uccisione di Dio, tradotto nel *Conte* mediante cifre mitiche che affondano nel profondo dell'inconscio comune, divenendo così istintivamente riconoscibili. Al pari dei luoghi e dei protagonisti, anche Dio perde ogni determinazione esclusiva della sua identità: di «Lui» resta l'eco distorta dei suoi attributi divini, dei suoi prodigiosi poteri, ora assorbiti dalla belva. Come Dio infatti, la Bestia si definisce per accumulo, è ovunque, aerea e terrestre, «vivifica e uccide», è colei «che ti uccise uccisa / e ti risuscita»[17]. L'intera caccia, del resto, è la sua liturgia: in essa la bestia del *Conte di Kevenhüller* supera anche la specularità della biforcazione io-Dio, comprendendo nella propria mostruosa fisionomia anche questi due termini.

Nel suo connaturato bifrontismo il mostro assume multiformi apparenze e si presenta sotto i più vari aspetti: può essere Leone, Geco, Drago, Ameba, Donna, ma sempre queste forme, analogicamente equipollenti, sono leggibili come diverse ipostatizzazioni del concetto d'alterità[18]. L'adozione della logica irrazionale e cangiante del sogno agevola questo processo, e al tempo stesso ne legittima i paradossali capovolgimenti: così lo sparo, invece che avverare l'incontro, consegue l'effetto contrario di dissolvere l'oggetto, come denuncia il bisticcio paronomastico tra *sparare* e *sparire* («Spara prima che sparisca»); la Bestia, in perpetua instabilità fisica, manca infatti di un centro, di un punto vitale cui puntare, ma si dilata dispersivamente fino a farsi

[16] *Certezza,* vv. 11-13ª (*ibi*, pp. 575-576: a p. 575); *La più vana*, vv. 2ᵇ-4 (*ibi*, p. 592).

[17] Le ultime due citazioni sono desunte, nell'ordine, da *Io solo*, v. 6 e *Certezza*, vv. 14-15ª (*ibi*, p. 580 e pp. 575-576).

[18] Le molteplici figure sono elencate in *Lei*, vv. 1-8ª (*ibi*, p. 588).

circonfusiva: «(La Bestia che bracchiamo, / è il luogo dove ci troviamo)»[19]. Ma soprattutto, nel momento decisivo, la preda si sovrappone al cacciatore, e il solito rovesciamento delle parti scambia e confonde le identità («L'ho seguito. // L'ho visto. // Non era lui. // Ero io»)[20]; la caccia alla Bestia ripercorre allora visibilmente la maligna ed esasperata circolarità di deicidio, omicidio e suicidio, per cui l'inseguimento senza tregua si conclude con un duello esiziale che determina, in fondo, l'autouccisione del protagonista:

> Presta bene orecchio,
> amico, a quel che ti dico.
>
> Tu miri contro uno specchio.
> Sparerai a te stesso, amico[21].

Il già ampio ventaglio di significati simbolici s'arricchisce anche di questo motivo, confermando la polisemia allegorica della figura della Bestia: essa non è solo Dio, come protestava Caproni, anzi dimostra, nella sua natura serpentina, una sempre possibile collusione con il demoniaco, con l'«antico avversario» strisciante e insidioso; ma anche l'identificazione col Male, indicata appropriatamente da Moravia, se intesa senza residui risulta parziale, quando non addirittura smentita[22].

[19] *Riflessione*, vv. 5-6 (*ibi*, p. 591); più sopra è riportato il v. 6 di *L'or*a (*ibi*, p. 574).

[20] *Rinunzia*, vv. 1-2 (*ibi*, p. 625); ma si può vedere anche *Supposizione*: «Un colpo… // Una scossa / tra il fogliame… // Un fruscìo / d'anima in fuga… // Io / che – illeso – disastrosamente / m'infrasco, capovolta la mossa?…» (*ibi*, p. 594), in cui si noti la formazione parasintetica "infrasco", di impronta dantesca, come molte altre ve ne sono nel *Conte*.

[21] *All'amico appostato* (*ibi*, p. 593).

[22] Per questa interpretazione, si rinvia ad A. MORAVIA, *Uno strano elefante si finge monumento*, in «Corriere della Sera», 25 giugno 1986; Caproni, invece, manifestò in più occasioni il suo fastidio per attribuzioni di senso troppo limitate o univoche: «Vorrei metterlo in chiaro una volta per tutte: essa non è Dio, o soltanto Dio, secondo la fissazione di troppi critici. Dio Bestia. Sono stanco di sentir ripetere tante banalità,

Forse allora, l'accostamento più soddisfacente e appropriato, pur nella sua astrattezza, è quello tra la Bestia e la parola: il nome, che nella sua diminuita capacità denotativa sembra confondere, azzerare ogni entità, si pone infatti quale il corrispettivo più esauriente della sfuggevolezza della belva: «Io solo, con un nodo in gola, / sapevo. È dietro la Parola»[23]. Dove questa "parola" con l'iniziale maiuscola non è certo il Verbo giovanneo, dal momento che essa ha perso le prerogative di Logos garante dell'ordine del cosmo, bensì una funzione autonoma e pericolosa, svincolata dalla conoscenza oggettiva e riconducibile piuttosto a una matrice di falsità e inganno.

Recuperando le fila di un discorso iniziato negli anni della guerra e ripreso con insistenza nel precedente *Franco cacciatore*, la parola sembra non servire più al suo scopo, poiché ogni naturale, convenuta corrispondenza tra il nome e la cosa viene demolita: il rapporto di significazione può persino rivelarsi distruttivo, può valere una sostituzione di termini che scorpora il reale, ne scioglie i contorni in una nebulosa confusione («Le parole. Già. / Dissolvono l'oggetto»)[24]. Questa sua maligna inefficienza la conduce a evocare proditoriamente l'oggetto con una sorta d'incantesimo verbale, e al tempo stesso a dissimularlo, smaterializzandolo come per un oscuro sortilegio («Spara prima che sparisca / nel suo nome»)[25]; l'omogeneità tra la Bestia e la parola raggiunge in tale ambigua opalescenza il suo vertice massimo, ed è il suono stesso, l'articolazione fonica a catalizzare la metamorfosi del nome in belva. Si intessono così catene verbali «condotte con criteri quasi enigmistici (cambio di vocale o di consonante)»[26], atte a

per giunta attribuendole a presunte mie dichiarazioni mai fatte, o fraintese, come ha capito al volo Alberto Moravia che, sul "Corriere della Sera", ha voluto, con mia lieta sorpresa, dedicarmi una giornata del suo Diario Europeo» (*Chi è la Bestia*, intervista a Giorgio Caproni a cura di L. Lilli, in «la Repubblica», 3-4 agosto 1986).

[23] *Io solo*, vv. 7-8 (CTP, p. 580); e così pure *Di un luogo preciso*, descritto per enumerazione, vv. 28b-31: «Il luogo / è salvo dal fruscìo / della bestia in fuga, che sempre / – è detto – è nella parola» (*ibi*, pp. 647-649: a p. 649).

[24] *Le parole*, vv. 1-2 (in *Il franco cacciatore*: *ibi*, p. 478).

[25] *L'ora,* vv. 6-7a (*ibi*, p. 574).

[26] A. DEI, *Giorgio Caproni*, cit., p. 227.

intrigare i significati mediante cerebrali *calembours*; e non è affatto casuale che le sciarade più strutturate e manifeste si generino partendo proprio dal lemma *nome* (o dal suo omologo greco, *ònoma*). Il conseguente passaggio *nome-nume* esplicita questo funambolico concettismo, oltre che le suggestioni insite nell'accostamento tra il modulo base dell'espressione e la primordiale, animalesca divinità che è la Bestia: «Nel Protiro, forse, / della Preda stessa?… // Di un Nome?… // Un Nume?…»[27]. Ma, in ultima analisi, la coppia consonante pare anch'essa alludere a un vuoto di sostanza, e demistifica un idolo che è forse solo un simulacro verbale, è «la larva», non «la persona»: «Recito la mia preghiera. // Al Nume? // (Forse / – perdutamente e senza / revoca – // al vacuo: // al Nome.)»[28].

La parola dunque è il luogo della Bestia, l'arena dove la creatura si svela e s'occulta – «appare / (s'inselva) nella nostra voce»; anzi, ancora di più: ribaltate e smentite le sue tradizionali funzioni, l'ònoma è inganno, equivoco, è esso stesso il mostro:

> L'ònoma non lascia orma.
> È pura grammatica.
> Bestia perciò senza forma.
> Imprendibilmente erratica[29].

Amorfa e ambivalente, la parola-*copula* sconta la scissione dal mondo dei *realia* in termini di intransitività e, nelle situazioni più accorate, di identità dilaniata; nel primo caso essa si configura come una «porta morgana» e, anziché mettere in comunicazione due entità di diversa natura (oggettiva l'una, concettuale l'altra), confonde, ostacola la comunicazione, o addirittura la chiude (nel qual caso è «porta cieca»)[30].

[27] *Nel protiro*, vv. 21-23a (CTP, pp. 599-600: a p. 600).

[28] *Abendempfindung*, vv. 12-15 (*ibi*, pp. 655-656); i due rimandi immediatamente precedenti si leggono in *Il nome*, vv. 1-2 (*ibi*, p. 567).

[29] *L'ònoma* (*ibi*, p. 589); e si veda altresì *Lei*, vv. 8b-11: «È lei. / Soltanto e inequivocabilmente / lei, la Bestia / (l'ònoma) che niente arresta» (*ibi*, p. 588).

[30] Cf. *La porta* (*ibi*, pp. 631-632).

Nella seconda eventualità invece, il suo effetto è così dirompente da provocare una lacerante divaricazione tra il proprio corpo e il proprio nome, come testimoniano gli intensi *Due madrigaletti*[31]. Alessandro Montani non ha mancato di porre nella giusta considerazione le inevitabili connessioni teologiche di questa «rottura del patto di solidarietà tra la lingua e il mondo»; se infatti, come teorizzano Walter Benjamin e George Steiner, alla base della comprensione della lingua e della sua possibilità di significazione si colloca necessariamente la fiducia nella vera presenza di Dio, la perdita del significato – nel senso saussuriano di altra faccia del segno, opposta al significante – va inevitabilmente letta nell'orizzonte della perdita di Dio[32]. Ciò nondimeno è tuttavia anche possibile, se non addirittura probabile, che *Il conte di Kevenhüller* esprima, come al solito per via negativa, «la fede che sia celato nelle parole un senso, che vi sia una necessità nel loro uso», e che nel richiamo dell'una all'altra Caproni scorga «una riposta zona "sacra", raggelante luogo della caccia e della *quaestio*»[33]: Dio, come la Bestia, sta dentro alla parola, ne è la trama ultima e necessaria, costituendo con ciò anche la giustificazione profonda e l'essenza della poesia, nel suo eterno tentativo di conferire forma ed espressione all'imperscrutabile. È sorprendente l'acume con cui Bàrberi Squarotti aveva intuito gli esiti terminali della poetica di

[31] *Due madrigaletti*, I (*Appassionatamente*): «Mio nome, avvicìnati. / Stringiti al mio corpo. / Fa' che nome e corpo non siano, / per me, più due distinti. // Moriamo insieme. // Avvinti»; II (*Sempre con cuore*): «Bruciamo la nostra distanza. / Bruciamola, mio nome. / Cessiamo di viverla come / il sasso la sua ignoranza» (*ibi*, pp. 669 e 670 rispettivamente).

[32] A. MONTANI, *Caproni, le bugie, Pascal*, cit., pp. 157-158; il riferimento a Benjamin è, in particolare, a un passo del saggio *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo [1916]*: «La traduzione della lingua delle cose in quella degli uomini non è solo traduzione del muto nel sonoro, è la traduzione di ciò che non ha nome nel nome. È quindi la traduzione di una lingua imperfetta in una lingua più perfetta, e non può fare a meno di aggiungere qualcosa, vale a dire la conoscenza. Ma l'oggettività di questa traduzione è garantita da Dio» (in W. BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti* [1955], traduzione di R. Solmi, Einaudi, Torino 1982^2, pp. 53-70: a p. 64). Similmente si espresse anche G. STEINER, *Vere presenze [1986]*, traduzione di C. Béguin, Garzanti, Milano 1992, p. 18.

[33] D. PICCINI, *L'ultimo Caproni: la caccia, l'ònoma, Dio*, in «Atelier», III (1998), 11, pp. 20-25: a p. 23.

Caproni in rapporto a questi temi un lustro prima che essi venissero esplicitati nel *Conte di Kevenhüller*:

> L'essenzialità del discorso poetico di Caproni discende dal punto di partenza programmatico della congiunzione intima e necessaria di poesia e di teologia: […] una poesia che è anche discorso su se stessa e sulla propria possibilità o impossibilità di esistenza e continuazione, nel momento in cui è discorso del Dio assente e inesistente[34].

In poesia, la parola continua comunque a essere pronunciata anche se è minima la sua presa sul reale e infedele la sua trascrizione del mondo («Buttate pure via / ogni opera in versi o in prosa. / Nessuno è mai riuscito a dire / cos'è, nella sua essenza, una rosa»); questa persistenza è appesa alla possibilità della poesia di configurarsi come discorso sul Dio assente, morto, scomparso: «finché la parola poetica è in grado di fondare la teologia negativa di Dio, ecco che può durare, magari ancor più disseccandosi, riducendosi a brevissimo fiato di voce», senza tuttavia arrivare mai fino al silenzio[35]. In tal modo, la voce di Caproni apporta un contributo di straordinaria forza e profondità a uno dei temi più problematici e complessi del Novecento, vale a dire quello della crisi della parola e del suo avvertito distacco dalle cose, su cui si espresse negli stessi anni anche il Luzi di *Per il battesimo dei nostri frammenti*[36].

[34] G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Poesia e teologia: l'ultimo Caproni*, cit., pp. 144-145.

[35] *Ibidem*; i versi più sopra appartengono a *Concessione* (in *Res amissa*: CTP, p. 835), ma si veda anche l'*incipit* di *Abendempfindung*, vv 1-2: «Non c'è sembianza – è detto – / che affermi la sostanza» (*ibi*, p. 655).

[36] Per una sintetica ma esaustiva panoramica su questo argomento, che deriva dal Simbolismo francese e viene subito fatto proprio dalle avanguardie, si rimanda ai puntuali interventi di E. ELLI, *Itinerari della parola poetica da Pascoli a Ungaretti* e di G. LANGELLA, *Verso il silenzio. Poesia e non-poesia dai vociani agli ermetici*, entrambi contenuti in *Il canto strozzato*, cit., pp. 75-86 e pp. 87-108. Sulla cruciale rilevanza della questione nello specifico della poetica caproniana, si consultino anche E. TESTA, *Il Conte di Kevenhüller di Giorgio Caproni*, in «Resine», IX (1987), 31, pp. 23-40 e V. COLETTI, *Approssimazioni a Giorgio Caproni*, in *Nell'opera di Giorgio Caproni*, cit., pp. 29-52.

La seconda parte del volume, *Altre cadenze*[37], abbandona la mobile dinamicità drammatica propria del "libretto": spente le luci del teatro, ci si avvia a un mondo di ombre, a un indistinto oltretomba nel quale s'incrociano numerosi spettri che lanciano incerti messaggi. La molteplicità dei temi sottoposti a variazione, tuttavia, non pregiudica la possibilità di riconoscere una continuità implicita che attraversa carsicamente le diverse sezioni costitutive di questo "libro nel libro", che nei toni sembra riecheggiare apparentemente molte delle esperienze poetiche precedenti, a cominciare da quelle più prossime del *Conte*. Ciò risulta particolarmente evidente se si considera il discorso teologico: nella prima parte del volume, infatti, il divino è evocato soltanto in maniera indiretta, attraverso l'assimilazione tra la bestia e la parola e nella confusione tra il nome e il nume, che lo rende per statuto inafferrabile. Dopo alcuni sparuti accenni, che potremmo definire propedeutici (come l'allusione al nesso tra liturgia e deicidio di *Pronto effetto* o la distanza che separa i cacciatori dall'elemento numinoso in *Riferimento*), era stato *Nel protiro* ad introdurre l'argomento religioso nel *Libretto*: a questa poesia facevano seguito, in una sorta di micro-sequenza teologica, due folgoranti epigrammi accomunati dalla paradossale definizione dei colpi fuori bersaglio come gli unici in grado di attingere Dio. In particolare, il primo testo (*Consolazione di Max*) rievocava la figura del protagonista del *Freischütz* weberiano da cui Caproni aveva già tratto ispirazione per la raccolta precedente, descritto stavolta nell'atto di cogliere nel segno proprio nel momento in cui fallisce e riscattando così la locuzione avverbiale «a vuoto» – divenuta di fatto la direzione dello sparo – nel riconoscimento, sottolineato retoricamente dalla rima, della vacuità quale cifra essenziale dell'inconoscibile:

[37] Per un'accurata analisi di questa sezione, considerata nella sua autonomia, e in particolare dello svolgersi in essa della tematica religiosa, si rinvia al recente studio di F. FERRETTI, *Dio e altri io. «Altre cadenze» e il «Conte di Kevenhüller» di Giorgio Caproni*, cit., pp. 153-173, le cui considerazioni hanno fornito lo spunto per molte delle analisi seguenti.

Mi piacciono i colpi a vuoto.
I soli che infallibilmente
centrino ciò ch'enfaticamente
viene chiamato l'Ignoto[38].

La successiva prosopopea, a questa immediatamente contigua e per certi versi complementare, si configurava invece come l'invito espresso da un *Abate* a braccare il *monstrum* puntando i fucili allo zenit, in un gesto tale da renderlo «a suo malgrado, deicida»[39].

Pur nella loro autonomia, le movenze teologiche di *Altre cadenze* paiono ora riprendere questo discorso lasciato volutamente aperto e sospeso nella parte "operistica" della raccolta. Nella 'cadenza' denominata *Sezis all'ospizio*, l'intonazione religiosa, per quanto non ancora centrale, si rende evidente in maniera esplicita nel testo conclusivo *Iattura*, dove alla morte di Dio si assomma, per l'umanità contemporanea impersonata dal senescente e meditabondo io lirico, la perdita di un altro assoluto trascendente:

I - Siede solo al suo tavolo.
Si chiede con malinconia
se altra iattura ci sia
peggiore della morte del Diavolo.

Il Male, senza più fantasia[40].

[38] *Consolazione di Max* (CTP, p. 601).

[39] *L'Abate*, v. 6 (*ibi*, p. 602).

[40] *Iattura*, vv. 1-5 (*ibi*, p. 684). È significativo che in un'intervista rilasciata a ridosso del carnevale del 1986 (e quindi di poco antecedente alla pubblicazione del *Conte di Kevenhüller*), interrogato circa quale personaggio letterario avrebbe scelto per mascherarsi, Caproni rispose in prima battuta indicando «un personaggio ormai morto da tempo: il diavolo. Una volta era rappresentato come una bella donna o un principe, comunque con un'immagine seducente. Oggi la malvagità è così diffusa e senza senso che risulta priva di fantasia, quindi non facilmente personificabile» (G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, cit., p. 315).

L'urgenza del motivo teologico, poi, cresce esponenzialmente nelle ultime quattro sezioni del "terzo movimento" della silloge, a cominciare dal testo che apre il nucleo poetico intitolato *I Transfughi*: la postilla liturgica «(*Parola di Dio*)» che suggella il *Rifiuto dell'invitato*, infatti, illumina retrospettivamente il componimento, connotando come una manifestazione divina la *persona loquens* del giocatore che, ammonendo «non mi pregate», invita gli altri convenuti a fare senza di lui:

Non so giocare, cari.
O troppo.
  Comunque
è certo che vi manderai all'aria
la partita.
  Cercate
altrove il quarto e state
allegri[41].

Nel suo defilarsi declinando l'invito, questa divinità "in borghese" innalza fraternamente il calice in un brindisi alla salute di chi resta («Alla vostra / l'ultimo mio bicchiere»), con una gestualità sacerdotale dall'evidente impronta eucaristica in cui il dono oblativo di sé non prelude però a un pegno di salvezza, ma consegna in eredità agli interlocutori (qualificati come amici dal vocativo «cari») soltanto un'allegria ossimorica, di matrice ungarettiana.

Coerentemente con la sua esortazione a fare a meno di lui, Dio non compare più nel prosieguo della sezione, lasciando spazio a una galleria di «transfughi» (i rifugiati nell'alta Val Trebbia della *Piccola cordigliera*, il vecchio zingaro che abbandona volontariamente la carovana nell'omonima poesia, il tenore dell'*Arietta di rimpianto*) che accompagnano il lettore nel «ridotto» teo-ontologico del successivo gruppo di testi (*Ciarlette nel ridotto*), in cui la posizione dell'*homo quaerens* di fronte a Dio viene tematizzata e svolta in maniera esplicita, seppur nelle forme stenografiche e apparentemente leggere preannunciate dal

[41] *Rifiuto dell'invitato*, vv. 1-6 (CTP, p. 689).

titolo e già sperimentate nei *Versicoli del controcaproni*. Delle prime due prosopopee che intavolano la questione – *Pensatina dell'antimetafisicante* e *Pronta replica, o ripetizione (e conferma)* – abbiamo già in precedenza discusso in relazione alla loro valenza nel quadro dell'epistemologia di stretta osservanza kantiana professata da Caproni, ma è bene ritornarvi ora per apprezzarne le implicazioni più squisitamente religiose, suggerite dallo stesso Caproni con riferimento alla sua condizione poetica e spirituale:

> Qualcuno ha detto che io appartengo alla teologia negativa, quella della morte di Dio: morte nella coscienza dell'uomo, intendiamoci. C'è addirittura chi mi definisce ateo. Cosa falsa. Prima di tutto io non sopporto nessuna definizione. Le definizioni limitano. Non sono ateo, non sono credente, sono io. Poi «ateo» mi dà fastidio. È una parola ottocentesca che mi fa venire in mente certi livornesi col sigaro toscano in bocca, la cravatta alla Levallière, i liberi pensatori. Tutte cose pittoresche che mi danno fastidio. Io pongo solo un limite alla ragione. Dico che la ragione umana compie miracoli, ma è destinata a imbattersi in un muro o arrivare ad un ultimo borgo oltre al quale non ha accesso. L'uomo di fede fa presto: scavalca il muro, supera l'ultimo borgo, e beato lui. Ma il povero razionalista rimane interdetto: non dice però non c'è Dio, non c'è nulla. Anzi, c'è un personaggio mio, l'«antimetafisicante», che dice: «"Un'idea mi frulla / scema come una rosa. / Dopo di noi non c'è nulla. / Nemmeno il nulla, / che già sarebbe qualcosa"». E un altro personaggio, di rimando: «"E allora sai che ti dico io? / Che proprio dove non c'è nulla /– nemmeno il dove – c'è Dio"». Come mi si può definire ateo in questo senso?[42]

La chiave interpretativa di questi due epigrammi è fornita dall'autore nei rispettivi titoli: nel movimento della *replica*, che vede dissolversi la propria carica oppositiva divenendo prima reiterazione e poi addirittura ratifica di quanto appena affermato, i due temi della totale

[42] G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, cit., pp. 323-324.

assenza e della massima Presenza si attraggono fino a confondersi, secondo una costante stilistica caproniana che Pier Vincenzo Mengaldo ha definito «poetica della reversibilità»[43]. Una prassi retorica che vediamo all'opera anche nel brano successivo, in cui, dietro il *nonsense* intriso di una perspicua memoria dantesca, Ferretti ha acutamente riconosciuto «il tentativo aereo e disperato di tenere insieme la spinta razionalista dell'antimetafisicante con la vertigine della ragione di chi cerca Dio "dove non c'è nulla / – nemmeno il dove"»[44]:

> L'ultima mia proposta è questa:
> se volete trovarvi,
> perdetevi nella foresta[45].

Parimenti, l'aspirazione a un incontro trascendentale anima anche le due figure che vengono incontro al lettore nelle pagine successive, entrambe contrassegnate e accomunate – seppure nella radicale diversità di registro tonale – da una forte componente ascetica. Il primo personaggio è l'aspirante *Suicida*, interprete di un quadretto poetico enigmaticamente intriso di elementi biblici e rimandi scritturali, ritratto nell'attimo in cui dà voce al sopravvento del suo *cupio dissolvi*:

> Aveva alzato una tenda.
> Il vento gliela strappò via.
> «Che il vento» disse, «si prenda
> anche l'anima mia»[46].

[43] Cf. P.V. MENGALDO, *Introduzione* a OV, pp. XLIII-XLIV e ID., *Intorno a «Il mare come materiale»*, in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figura*, a cura di D. Colussi e P. Zublena, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 15-24.

[44] F. FERRETTI, *Dio e altri io. «Altre cadenze» e il «Conte di Kevenhüller» di Giorgio Caproni*, cit., p. 160.

[45] *Per le spicce* (CTP, p. 703).

[46] *Suicida* (*ibi*, p. 704).

Il testo dialoga strettamente con un altro brano, significativamente nominato *Bibbia* e contenuto nel *Muro della terra*, che rappresentava un *planctus* per la propria famiglia dispersa, «mia lacerata / tenda volata via / col suo fuoco e il suo dio»[47]. A conti fatti, il suicidio anticipato nel titolo non si compie, collocando in tal modo l'azione su un piano più spirituale che storico: ciò che viene espresso in questi versi, perciò, non è tanto la volontà di morire, quanto piuttosto un desiderio di vivere pienamente. Nell'invocazione del protagonista affinché il suo destino possa essere associato a quello del vento – simbolo biblico dello spirito di Dio, che aleggia sulle acque al principio della Genesi e discende sugli apostoli il giorno di Pentecoste – fino al punto di annullarsi in esso, come pure nell'immagine della distruzione della tenda a opera della medesima forza sovrannaturale, pare allora di poter riconoscere in filigrana un dialogo intertestuale con il passo paolino di *2 Cor* 5,1: «Sappiamo infatti che, quando sarà distrutta la nostra dimora terrena, che è come una tenda, riceveremo da Dio un'abitazione, una dimora non costruita da mani d'uomo, eterna, nei cieli».

L'altro personaggio teso alla ricerca di un contatto con la trascendenza è l'«Asceta sconfitto» di *Pace*, «il Mistico che non ce l'ha fatta / a sfondare il soffitto»[48], per cui non è chiaro se il titolo del componimento intenda alludere all'oggetto dell'elevazione spirituale cui ambisce il protagonista, alla sua "disperazione calma" seguente al fallimento del tentativo di ascesi, oppure all'omaggio esequiale che a lui rivolge il poeta (in ossequio all'intitolazione provvisoria di *Requiem* inizialmente prevista per il brano)[49]. Quel che è oltremodo evidente, invece, è come, rispetto al precedente testo, il tono precipiti in maniera vertiginosa dal grave all'ironico, e il discorso si faccia quasi canzonatorio nei riguardi di chi brama un incontro altro e totalizzante. Ancora una volta il «soffitto», al pari di altri limiti perimetrali, rappresenta il confine dato alla ragione umana dinanzi al mistero, ma nel riferimento a una dimensione domestica assume qui una connotazione più ordina-

[47] *Bibbia*, vv. 6-8 (*ibi*, p. 361).

[48] *Pace* (*ibi*, p. 705).

[49] Cf. l'apparato critico approntato da Zuliani (OV, p. 1660).

ria, quasi minuta, che stride fortemente con quella solenne e universale del «muro della terra», enfatizzando così l'ironia[50] che permea e informa questa terzina.

La transizione alla "cadenza" successiva è garantita da *Rinvio*, che nel richiamo al materiale costitutivo del soffitto che l'asceta non è riuscito a sfondare («mattone o sughero / che sia») prolunga l'ansia di ricerca e attingimento imponendole il carattere continuativo proprio di una serialità interminabile, come lascia intuire la didascalia da *feuilleton* posta in corsivo: «*il seguito* / *e la fine* (l'incipit?) / *al prossimo numero*...»[51]. Nell'inesauribilità che caratterizza questo anelito all'infinito, fine e inizio – come accade spesso nella prassi versificatoria di Caproni – sono opposti che coincidono: ne danno testimonianza i personaggi che popolano la sezione *Mostellaria*, i quali, ancorché "scomparsi" e "trapassati", continuano nondimeno ad affacciarsi alla coscienza. Si succedono così schiere di fantasmi che sfilano in corteo nel più completo mutismo, senza possibilità di alcun contatto, accennando solamente qualche vago segnale (*Parata*); protagonisti di queste trascoloranti «asparizioni» sono i morti, fuggiti nel nulla del non conoscibile, ma anche le proiezioni umbratili e spettrali prodotte dalla frantumazione del Sé («Io, / che non sono mai stato»)[52]. Per quanto non rappresenti il filo conduttore di questa unità testuale, il motivo teologico vi è comunque continuamente accennato, se non altro nella parificazione della sorte di Dio a quella di questi fantasmi, sparito anch'egli come un anonimo frequentatore di una delle tante osterie metafisiche caproniane (già frequentate, per esempio, nell'*Idalgo* e

[50] Sulla rilevanza e il ruolo dell'ironia in funzione alla ricerca religiosa caproniana, si veda D. SANTERO, *Una sacra ironia: liturgie «senza dio» di Giorgio Caproni*, in «Levia gravia», 7 (2005), pp. 151-168.

[51] *Rinvio*, vv. 2-4 più sopra, i vv. 1-2 (CTP, p. 706).

[52] *Parata*, vv. 13b-14 (*ibi*, pp. 712-714). Sul valore e l'uso del pronome 'io' nell'opera di Caproni si veda la ricognizione di I. TEODORI, *Io, in Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta,* a cura di L. Surdich e S. Verdino, in «Nuova Corrente», LVIII (2012), 147, pp. 103-120.

Andantino), dove si bevono i bicchieri di vino che – come in una mitologica *nekyia* – sono «pur sempre l'immagine del sangue che fa esistere le ombre, e può dare esistenza anche a Dio»[53]:

È diventato anche lui
– morto – «uno scomparso».

Al bar, la ragazza del banco,
se le chiedono, dice:
«Già, non s'è più visto.
È scomparso.
Dove,
lo sa gesucristo».
E riprende a sciacquare i bicchieri,
ripresa dai suoi pensieri.

[…]
Tra breve lo coprirà la neve
– il piombo – dell'oblio.

(Pari – almeno in questo – a Dio.)[54].

D'altra parte, il primo testo della sezione poneva già il dilemma tra preghiera e deicidio («Queste vie torte // Tra preghiera e deicidio? // Come sono vicine / (vicine!) alla morte!»)[55], collocando nello stesso dominio di evanescenza ontologica tanto Dio quanto le ombre dei defunti: le «vie torte» – come la posizione propedeutica del brano autorizza a pensare – sarebbero quindi le poesie successive, che già in origine recano dunque in sé il segno dell'ineluttabile impossibilità di pregare il divino senza in qualche modo ridurlo al nulla.

[53] G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Poesia e teologia: l'ultimo Caproni*, cit., p. 142.

[54] *Lo scomparso*, vv. 1-9 e 13-15 (CTP, p. 711).

[55] *Meandro* (*ibi*, p. 709).

Nei conclusivi *Testi marittimi, o di circostanza* – ultima serie delle *Altre cadenze* – invece, i levigati e ariosi versi del *Delfino* ripropongono, nell'alterno rimpiattarsi del giocoso cetaceo, l'«eterna altalena del dubbio di fronte al mistero di Dio»:

Dovunque balza il delfino
(il mare gli appartiene tutto,
dicono, dall'Oceano fino
al Mediterraneo), vivo
là vedi il guizzo di Dio
che appare e scompare, in lui ilare
acrobata dall'arguto rostro.

È il giocoliere del nostro
inquieto destino – l'emblema
dell'Altro che cerchiamo
con affanno, e che
[…] si diverte (ci esorta)
a fondere la negazione
(un tuffo subacqueo – un volo
elegante e improvviso
in un biancore di spume)
col grido dell'affermazione[56].

Nel chiarire l'occasione all'origine del componimento, Caproni fece riferimento al delfino *in primis* come al reciproco inverso della preda: il testo, infatti, fu commissionato al poeta dal collega canadese Greg Gatenby e destinato a confluire in una raccolta concepita allo scopo di tutelare le balene e gli altri mammiferi marini, «per il metodico sterminio dei quali nessun Conte di Kevenhüller ha mai avuto bisogno di affiggere un AVVISO»[57].

[56] *Il delfino*, vv. 1-11 e 14-19 (*ibi*, p. 719); la considerazione appena precedente il testo è di I. ARCELLI, *Il tema di Dio nella poesia dell'ultimo Caproni*, in «Silarus», XXVIII (1991), 155-156, pp. 3-5: a p. 5.

[57] CTP, p. 729.

La bestia, in questo caso, è però una forma di teofania di segno totalmente positivo, che si staglia su un fondale rappresentato da un mare ora non più «piatto / come la mia ateologia»[58]. Nel gesto guizzante dell'animale, in cui si realizza la sintesi degli opposti (negazione/affermazione), sembra configurarsi allora un appello efficace alla possibilità dell'esercizio della speranza – nella quale, secondo il dettato dell'apostolo Paolo, «siamo stati salvati» (*Rm* 8,24) – suggellando il componimento nel segno di un'apertura rispetto al nichilismo assoluto dell'antimetafisicante.

Subito dopo, la struggente e commossa invocazione mariana di *Alla Foce, la sera* svolge invece un tema di carattere prevalentemente memorialistico più che teologico; tuttavia, se letta in parallelo con il commento che ne dà lo stesso autore, la lirica serve a illuminare un importante aspetto devozionale della vita del poeta. Il titolo rimanda a «una località di Genova sul mare (alla foce, appunto, del Bisagno)»[59] legata al ricordo d'infanzia rievocato tanto nel sottotitolo quanto nella dedica alla propria fanciullezza remota (con possibile richiamo, in quest'ultimo caso, a *Fine dell'infanzia* di Montale). La reminiscenza dell'episodio all'origine del componimento è stata in seguito più doviziosamente illustrata in una prosa acclusa alla prima edizione del testo e intitolata (al pari della prima stesura della lirica) *Ciao stella del mare!*, in cui Caproni fa memoria di una processione marittima dove un'effigie della Madonna veniva trasportata al largo alla luce delle lampare, e che egli riferisce di aver ammirato pur senza conoscere allora la sotterranea sequenzialità che collega il nome di Maria al mare[60]:

[58] *Meteorologia* (*ibi*, p. 742).

[59] *Ibi*, p. 729.

[60] *Stella maris* ('stella del mare') è uno dei più antichi appellativi della Vergine, che ne enfatizza il ruolo di guida e segno di speranza per i cristiani. L'epiteto origina tuttavia da un errore di trascrizione della versione che san Girolamo fece dell'*Onomasticon* di Eusebio di Cesarea, dove il nome ebraico *Miryam* (che significa 'goccia del mare') veniva reso dal traduttore con l'equivalente forma latina *stilla maris*, in seguito scorrettamente riportata come *stella maris* e quindi invalsa nell'uso.

> È uno spettacolo che conservo vivo negli occhi, mentre ancora mi domando se il cuore di quel bambino che ero stava alla riva o sulla linea di lampàre: se per lui la *maris stella* (per lui che non conosceva il legame non soltanto fonico fra Maria e mare) s'allontanava o s'avvicinava. Ma chi può porre un confine netto tra l'allontanarsi e l'avvicinarsi?[61]

La prima parte della poesia restituisce lo stupore puerile nel contemplare l'icona processionale circonfusa dalla luce delle lanterne dei pescatori (figura simbolica, questa del pescatore, anch'essa fortemente radicata nella tradizione evangelica), giungendo al culmine della tensione patetica in corrispondenza della rimemorazione della preghiera rivolta a una stella, possibile in quanto tale proprio perché disgiunta dall'«ònoma»:

La vedevo alta sul mare.

Altissima.
Bella.
All'infinito bella
più di ogni altra stella.

Bianchissima, mi perforava
l'occhio:
la mente.

Viva.

Più viva della viva punta
– acciaiata – d'un ago.

Ne ignoravo il nome.

[61] G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, cit., p. 357.

Il mare
mi suggeriva Maria.

Era ormai la mia
sola stella.

Nel vago
della notte, io disperso
mi sorprendevo a pregare[62].

In questa sorta di epicedio di un tempo e di una condizione irrecuperabili è possibile misurare tutta la lontananza rispetto al sé adulto e senile con cui l'io bambino sembra dialogare a distanza. Uno scambio dialettico che dal piano biografico dell'occasione pare trasferirsi a quello spirituale, traducendo nella forma drammatica del confronto tra due proiezioni dell'io il dissidio interiore per cui cuore e ragione si contrappongono di fronte alla domanda sull'Altro («Oggi, purtroppo, la Madonna è sparita dai luoghi giurisdizionali della mia ragione. Non è mai sparita del tutto dal mio cuore, e nel più secreto del cuore, volendo o non volendo, me la son portata a lungo con me»)[63].

Il tema della preghiera viene riproposto, in una chiave del tutto stravolta, anche nella lirica successiva, la cui forte divergenza semantica appare segnalata già a livello stilistico: il contrasto stridente (quasi straniante) rispetto al testo appena trascorso si realizza, infatti, mediante un cambio di registro tonale dalla discorsività confidenziale e distesa di *Alla Foce, la sera* in direzione di una sintassi spezzettata, quasi ossessiva. Agitando lo spauracchio d'un mostro degli abissi

[62] *Alla Foce, la sera* (*Frammento su un ricordo d'infanzia*), vv. 1-15 (CTP, pp. 720-721). A Zoboli (cf. P. ZOBOLI, *Caproni "religioso"*, cit., p. 76) è parso di riconoscere nel testo un'eco reboriana, in particolare ai vv. 189-190 del *Curriculum vitae*: «la non appesa preghiera in me pregando / io ti chiamavo già come Maria» (C. REBORA, *Curriculum vitae [1955]*, a cura di R. Cicala e G. Mussini, Interlinea, Novara 2001, p. 17).

[63] G. CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, cit., p. 351.

(quasi una variante minore e marina della Bestia), *Il pesce drago* configura un'esortazione costruita tramite *du-stil* a inabissarsi «nel baratro della preghiera», descritta qui in maniera contrastiva non come un momento pacifico di elevazione spirituale dell'io, bensì alla stregua di un moto discensionale di regressione ontologica e intellettiva:

Nel baratro della preghiera…

Sprofòndati – fino allo stordimento –
nel baratro della preghiera…

Instupidisciti in Dio…

Nel suo nome…

Nel *flatus*
del suo nome…[64].

La dedica posta in epigrafe contribuisce a corroborare la connotazione religiosa del brano, qualificandola come la prosopopea del chierico Medardo, protagonista degli *Elisir del diavolo* di Hoffmann (autore estremamente caro a Caproni, al punto che, come riferisce Adele Dei, un'edizione dei *Racconti* dello scrittore tedesco stava sul suo comodino al momento della morte)[65]. L'iscrizione dedicatoria (*Parole / quasi in buona Fede, / di Medardo monaco.*) definisce l'invito paradossale del poeta razionalista a invocare «il non invocabile» come la prescrizione distillata da una coscienza dilaniata, al cui interno gli opposti convivono e coincidono[66]: la fede (con l'iniziale maiuscola dell'epigrafe) e la miscredenza, la preghiera e la sconfessione.

[64] *Il pesce drago*, vv. 1-6a (CTP, pp. 722-723: a p. 722).

[65] Cf. A. DEI, *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003, p. 40. Ma si veda anche F. FERRETTI, *Dio e altri io. «Altre cadenze» e il «Conte di Kevenhüller» di Giorgio Caproni*, cit., p. 169.

[66] Giova, a questo proposito, rammentare come il personaggio hoffmaniano di Medardo sia una figura di per sé bifronte e dalla doppia natura, psichicamente dissociato tra realtà e allucinazione, terra e cielo, peccato e virtù, spirito e carne, Bene e Male. In una lettera a Luigi Surdich del 20 agosto 1986 riportata da Zuliani nell'apparato critico di OV, p. 1.665, Caproni riferisce di preferire il «tragico» Medardo ai personaggi sdoppiati dello stesso Pirandello. D'altronde, alla conflittualità essenziale connaturata a questa specie di contropreghiera, sembrerebbe alludere anche il titolo originariamente previsto per questa poesia, *Controversi* (*ibidem*). Sull'intertestualità hoffmaniana del *Pesce drago* si vedano anche le osservazioni di E. ARDISSINO, *Giorgio Caproni «nel baratro della preghiera»*, cit., pp. 365-367.

In un perfetto rovesciamento del *topos* letterario-scritturale dell'ascensione (da Mosé sull'Oreb al monte Ventoso di Petrarca, fino allo Zarathustra di Nietzsche), il culmine di questa spirale di «inebetimento» – in cui, ancora una volta, è il tramite nullificante del nome a trasformare l'orazione in negazione – è rappresentato dal baratro teologico del «fondale»[67], dove si annida la preda eponima: quell'immaginario «pesce drago» dietro cui è plausibile riconoscere, con un certo grado di verosimiglianza, l'analogia con la *tracina drago*, pesce di fondo assai diffuso nei nostri mari e altresì insidioso per via delle sue spine velenifere. Come spesso in Caproni, il raggiungimento del divino è dunque un'esperienza amara, un rapporto pungente da cui si riesce feriti, trafitti da un aculeo (in *Res amissa* sarà «la spina della nostalgia») che lascia dolenti e sanguinanti.

Immergiti
– a capofitto – nel mare
pietrificante…

Toccane
– fino al soffocamento –
il fondale…

[67] Sulla complementarità tra il fondale del *Pesce drago* e quello diaccio e acciarino di *Fondale della storia* (CTP, p. 563), dove si inquadra la caccia alla bestia, cf. l'analisi di M. CHIARLA, *Fondale*, in *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, cit., pp. 45-57.

La sabbia
(o melma) dove aculeato
ti inietterà veleno
(ti farà sanguinare)
il pesce drago…

Invoca
il non invocabile…

Affonda…

Affonda fino all'inebetimento…[68]

Dopo una pausa silenziosa, quasi di raccoglimento o di riemersione come dopo un'apnea profonda, segnalata tipograficamente da un verso muto costituito soltanto da punti di sospensione (come, del resto, avveniva già in precedenza con le due linee conclusive di *Alla foce*)[69], la chiusa della poesia ci riporta repentinamente in superficie, recando con sé una sorta di glossa gnomica racchiusa tra parentesi: «(non hai alternativa, se vuoi / accecare anche il vento)». Sorprendentemente, il punto terminale della discesa-preghiera non risiede nelle profondità marine, bensì all'aria aperta, fino a coincidere con il vento stesso, il medesimo elemento atmosferico invocato dal *Suicida* e nel quale costui aspirava a dissolversi.

Se, come già in altri testi, il vento è davvero allegoria dell'essenza di Dio, la ricompensa promessa all'orante non prevede allora alcuna comunione con l'assoluto, né tantomeno salvezza dal dolore: una volta di più, all'attingimento di Dio corrisponde invece un atto di violenza,

[68] *Il pesce drago*, vv. 6b-16 (CTP, pp. 722-723).

[69] Sull'impiego di questo particolare segno paragrafematico con finalità espressive all'interno della produzione caproniana più recente, si veda il contributo di P. ZUBLENA, *Le forme del non-detto nella poesia dell'ultimo Caproni*, in *Latenza. Preterizioni, reticenze e silenzi del testo*, Atti del XLIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 9-12 luglio 2015), a cura di A. Barbieri e E. Gregori, Esedra, Padova 2016, pp. 251-264.

di annichilimento dell'io e dell'Altro insieme. Qualunque sia il senso del suo esito, la preghiera finisce sempre per sfigurare tanto l'oggetto quanto il soggetto dell'orazione.

Il volume può così chiudersi nel segno dell'ambivalenza, della circolarità: nel testo finale della raccolta (significativamente intitolato *Sospensione*, in ossequio a quella che programmaticamente il suo autore aveva promesso essere un'opera «finita e infinita»), un accecamento da troppa luce certifica il raggiungimento di un margine estremo che, analogamente alla *Casa sul mare* di Montale, ha il valore tanto di un punto d'approdo quanto dell'avvio di un altro, misterioso percorso. Come indicano in modo palmare le puntuali riprese lessicali, questa poesia dialoga a distanza con il densissimo testo montaliano[70], in cui, parimenti, un viaggio finisce e un altro – miracoloso – forse comincia:

È bloccato in contrada
marittima.

Vorrebbe
proseguire.

La strada
– persa – dove conduce?

È in piena oscurità.

La vista
– sotto il sole stridente –
gli s'incenerisce[71].

[70] «Il viaggio finisce qui»; «Il cammino finisce a queste prode / che rode la marea col moto alterno: / il tuo cuore vicino che non m'ode / salpa già forse per l'eterno» (*Casa sul mare*, vv. 1 e 34-37, in E. MONTALE, *Ossi di seppia [1919]*, ora in ID., *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980, pp. 1-102: alle pp. 91-92).

[71] *Sospensione*, vv. 1-7a (CTP, p. 726).

La situazione descritta riporta a memoria i viaggiatori dell'*Ultimo borgo* alle soglie dei «luoghi non giurisdizionali»: l'anonimo protagonista, «bloccato in contrada / marittima», vorrebbe proseguire oltre, spingendosi in mare aperto, ma, investito da una luce abbacinante, finisce per cadere in una piena oscurità, rovesciando i termini percettivi del «cercatore» del *Muro della terra*, per il quale il buio era condizione preliminare e necessaria alla capacità di vedere («Lasciatemi nel mio buio. / […] Ch'io veda»).

La suggestione teologica del testo si svolge principalmente sulla corda dell'enigmatica compenetrazione tra tenebra e luminosità, espressa nella massima del fisico tedesco Theodor Grotthus («Lux lucet in tenebris, quamvis nihil obscurius luce»), che chiama in causa inevitabilmente la metafisica giovannea della luce e soprattutto l'assimilazione di questa a Cristo (cf. *Gv* 1,5; 8,12; 12;46):

> Niente
> (ho letto una volta in latino)
> di più buio della luce.
>
> (Nil obscurius luce.)[72].

L'impenetrabile e indicibile natura della luce, che con un'inversione dialettica trapassa quasi istintivamente nel suo contrario, sembra tradurre in immagine l'estraneità e l'inconoscibilità della figura di Cristo che caratterizzerà, di lì a poco, *Mancato acquisto*. Allo stesso modo, la cecità che l'orante del *Pesce drago* avrebbe voluto infliggere al vento si ripercuote ironicamente (o per un castigo divino?) sul personaggio che licenzia la raccolta, consegnandola all'intelligenza del lettore. Quel che è certo è che, ancora una volta, la ricerca di senso non può dirsi conclusa, e l'ultima parola del libro può diventare la prima di una nuova storia: «(Il cammino / comincia qui? Qui finisce?)».

---

[72] *Sospensione*, vv. 7b-10 (*ibidem*).

Capitolo 7

Verticalità della nostalgia: *Res amissa*

Il 22 gennaio 1990 Giorgio Caproni moriva a Roma; ma fin dagli ultimi mesi del 1986, il poeta stava concependo una nuova raccolta di liriche, alcune delle quali comparvero nelle tre edizioni dell'opuscolo *Allegretto con brio*, a testimonianza di un lavoro che già nel 1988 poteva dirsi in stato avanzato[1]. In un primo momento Caproni aveva pensato, per il prossimo libro, al titolo *Le dissimulazioni*, ma presto (gennaio 1987) s'era risolto a favore di *Res amissa*, convinto che il progetto andasse sedimentandosi proprio attorno al laborioso componimento eponimo, riconosciuto come nucleo originale[2]. Quando Caproni venne a mancare, il quarto movimento della sua maturità poetica rimase incompiuto: *Res amissa* non poté infatti beneficiare delle ultime revisioni dell'autore e uscì postuma nel 1991 con le cure

---

[1] *Allegretto con brio* ebbe in quell'anno due edizioni ravvicinate (la prima a febbraio, l'altra a giugno) entrambe a Lugano presso l'editore Laghi di Plitvice; la *princeps* contiene *Minuetto*, *Tre appunti*, *I cardini*, *All'ombra di Freud* (I e II), *Il figlio di nessuno*, *Verlainiana* e *Clausola*, cui si aggiungono, nella seconda edizione, tre testi (*Per l'onomastico di Rina, battezzata Rosa*, *Generalizzando*, *Alzando gli occhi*). Una terza edizione, questa volta francese, apparve nell'ottobre 1989 e accresce il corpo della *plaquette* di Lugano con l'inserimento delle poesie *Il patto*, *Fatalità della rima*, *La barriera*, *L'ignaro*, *Concessione*, *Tre interrogativi, senza data*, *Statale 45*, *Mancato acquisto* (G. Caproni, *Allegretto con brio*, traduit par Ph. Di Meo, Fourbis, Paris 1989). Sull'ultima fase della poetica caproniana, si veda la lettura di L. Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit., pp. 137-149.

[2] Nell'annotazione a margine del testo eponimo di *Res amissa*, Caproni appuntò: «Questa poesia sarà il *tema* del mio nuovo libro (se ce la farò a comporlo)» (citato nell'apparato di OV, p. 1686). Il titolo scartato *Le dissimulazioni* si ricollegava invece con tutta probabilità alla concezione della parola come inganno, finzione: tema che si riscontra comunque nel volume, in cui il *verbum*, incommensurabilmente lontano dalla cosa, si dirama in incorporee invenzioni, in «suoni senza più suono»: esso scatta come una tagliola (*La tagliola* [CTP, p. 832]), oscilla tra miseria e slancio (*Povere mie parole* [*ibi*, p. 935]), oppure resta tra i denti come residuo non consumato (*Gastronomica* [*ibi*, p. 936]).

di Giorgio Agamben, il quale ne allestì un'edizione per i tipi di Garzanti. Fu tuttavia impossibile ricostruire con certezza l'esatto ordinamento dei testi, la loro probabile scansione in una partitura, elemento così importante nella prassi compositiva caproniana; se le prime tre parti sembrano approssimarsi con una buona quota di fedeltà alle intenzioni dell'autore (si tratta del *Complimento*, *o dedicatoria* iniziale, e delle sezioni *Allegretto con brio* e *Res amissa*), per le successive gli indizi si fanno meno attendibili, le stesure si complicano di correzioni e varianti alternative, costringendo sempre più spesso il curatore a intervenire con proprie congetture. L'idea conduttrice della perdita di un dono (la *Res amissa* del titolo, appunto) non ha avuto modo di dispiegarsi lungo un arco disteso, di inabissarsi e riaffiorare a distanza come una nota tenuta o un richiamo vibrato: la stessa consistenza del volume e l'appartenenza a esso di molte poesie recuperate dai manoscritti risultano incerte, tanto che alcuni testi sembrano piuttosto essere stati destinati a integrare altre "sezioni aperte" del *corpus* caproniano, su tutte i *Versicoli del controcaproni*[3].

I brani dell'ultima silloge poetica di Caproni recano davvero la forma sommessa ma appassionata dell'estremo messaggio, di un testamento assediato dal silenzio, frutto di un implacabile sforzo contro un'incombente afasia. In queste parentesi faticosamente scavate balenano i temi e le immagini di una vita, spesso ridotte ai termini minimi di stenografici accenni. Così il tema centrale della *res amissa* rinvia immediatamente al motivo della ricerca, di una nuova caccia, indirizzata questa volta al Bene perduto, a un dono prezioso e insostituibile di cui s'è cancellata ogni traccia nella memoria. Sulla natura specifica di questo dono Caproni non s'è mai pronunciato in modo inequivocabile, esortando anzi a illimitate interpretazioni:

[3] Questa almeno è l'ipotesi di Agamben, che nella *Nota al testo* di *Res amissa* suggerisce di considerare i testi dell'ultima parte, per i quali «la semplice presenza nel manoscritto non era condizione sufficiente di inclusione», come «una sezione liminare, da leggersi, per così dire, a libro chiuso (e fatto salvo, come si è detto, il loro ricongiungimento con gli altri testi del Controcaproni in una nuova edizione delle *Poesie* garzantiane)» (CTP, pp. 785-789: a p. 787).

> Può capitare a tutti di riporre così gelosamente una cosa preziosa da perdere poi la memoria non soltanto del luogo dov'è stata collocata, ma anche della precisa natura di tale oggetto. […] Sarebbe, questa volta, non più la caccia alla Bestia, come nel *Conte di Kevenhüller*, ma la caccia al Bene perduto. Un Bene del tutto lasciato *ad libitum* del lettore, magari identificabile, per un credente, con la Grazia, visto che esiste una "Grazia amissibile". Con la Grazia o con chissà che altro del genere. (Non è comunque, quest'ultimo, il caso mio, credo)[4].

In considerazione di ciò, Agamben ha proposto di fare della *res amissa* la «figura dell'improprietà» stessa, quasi un'espressione idiomatica per indicare «qualcosa che resta per sempre inappropriabile […] (sia poi questo, a sua volta, natura o grazia, vita o linguaggio – o, come si legge nel primo getto della poesia, la libertà)»[5]. L'indicazione dello studioso è certamente valida, e soddisfa pienamente il senso del concetto caproniano, che preferisce appuntarsi sul tono dell'acuto rimpianto, sull'inalleviabile rimorso della perdita piuttosto che sull'essenza di un possesso che la versificazione mantiene costantemente indefinito:

> Tutti riceviamo un dono.
> Poi, non ricordiamo più
> né da chi né che sia.
> Soltanto, ne conserviamo
> – pungente e senza condono –
> la spina della nostalgia[6].

[4] *Una straziata allegria*, intervista a Giorgio Caproni a cura di D. Astengo, in «Corriere del Ticino», 11 febbraio 1989.

[5] G. AGAMBEN, *Disappropriata maniera*, prefazione a G. CAPRONI, *Res amissa*, pp. 7-26 (CTP, pp. 1013-1027: a p. 1018).

[6] *Generalizzando* (*ibi*, p. 802); in riferimento a questa poesia, Caproni parafrasò che «il contenuto o oggetto di tale nostalgia è la nostalgia stessa», deoggettivando quindi tale sentimento da ogni riferimento preciso. Per uno studio di questo tema, anche in contrapposizione ad altre voci poetiche contemporanee, si veda il contributo di J. MASI, *La Terra della nostalgia: Seamus Heaney e Giorgio Caproni*, in «Revista de Culturas y Literaturas Comparadas», 2 (2008), pp. 39-48.

Tuttavia, è innegabile che la cosa perduta abbia attinenza con la nozione agostiniana di *grazia amissibile*, definizione che introduce nel campo poetico caproniano uno dei più spinosi problemi teologici ed etici[7]. Proprio come la grazia amissibile, anche la *res* di Caproni è sottratta infatti fin dal primo, remoto momento, di modo che il dono e la perdita non sono situazioni successive, ma quasi coincidenti; la tragedia della spoliazione consiste nell'accettare l'irrevocabilità e finanche l'inesperibilità del bene:

> Il teologo pone
> una «grazia amissibile».
> Ma quale altra amissione
> più dura (più terribile)
> di quella del dono rimasto
> – per sempre – inconoscibile?[8]

Un eventuale recupero non può essere che illusorio, anzi finisce per determinare un impoverimento, poiché, inchiodando il bene perduto a un'arbitraria consistenza oggettiva, ne sminuisce la puntura del rimpianto, annullando quella rilevanza metaforica che ne rappresenta l'unica residua modalità di fruizione: «S'illuse, recuperato / l'oggetto

---

[7] La dottrina di sant'Agostino circa l'amissibilità della Grazia prende forma nell'ambito della polemica antipelagiana ed è esposta nello scritto *De natura et gratia*; la tesi di Pelagio sosteneva che alla natura umana, per essere creazione diretta di Dio, inerisse *ipso facto* la possibilità di non peccare, e che pertanto non ci fosse bisogno di un ulteriore intervento della Grazia. Ma Agostino aveva intuito che una tale concezione avrebbe potuto condurre a ritenere inutile l'opera redentrice di Cristo, nonché a una riformulazione del concetto stesso di peccato, dal momento che per i pelagiani la Grazia infusa da Dio all'uomo gli apparteneva in maniera inseparabile. Per questo, oltre ad affermare la necessità di un intervento della Grazia ai fini della salvezza dell'individuo, Agostino specifica anche il suo carattere essenzialmente *amissibile*, cioè la sua perdita attraverso il peccato originale.

[8] [Il teologo pone] (*ibi*, p. 825).

accuratamente perso, / d'aver fatto un acquisto. // Fu gioia d'un momento. // *E rimase* / *turbato*»[9].

Lo stretto legame con il problema religioso emerge allo scoperto nei primi versi di un altro testo, in cui l'irreparabile privazione che costituisce il cuore tematico della raccolta sembra identificarsi ancora una volta con la perdita di Dio, che – proprio come nei tre libri precedenti – schiude l'abisso del nulla: «"Enfasi a parte: *deo amisso* / che altro può restare in terra / a far da coperchio all'abisso?"»[10]. In quest'ottica, a buon diritto Zoboli ha potuto avanzare l'ipotesi suggestiva che «*Res amissa* capovolga uno dei testi più alti della poesia religiosa del Novecento, incentrato proprio sul tema dell'attesa di Dio: *Dall'imagine tesa* di Clemente Rebora»[11]. Del resto, l'idea di un dono è insita nel testo reboriano, ed è veicolata (tanto nel suono quanto nel significato) dal termine *perdono* («verrà quasi perdono / di quanto fa morire»): la tensione è qui dovuta al carattere inesprimibile dell'attesa, che, pur non avendo un contenuto preciso («non aspetto nessuno»), presenta tuttavia la certezza di un acquisto decisivo, l'infusione di una Grazia redentrice del peccato[12]. Se Rebora è tutto proteso nell'aspettazione di una presenza imminente, Caproni rievoca invece il ricordo di un'offerta ricevuta, di un'apparizione già avvenuta e di cui ormai s'è quasi totalmente dissolta la memoria:

> Venne da me apposta
> (di questo ne sono certo)
> per farmene dono.

---

[9] *L'ignaro*, vv. 1-5ª (*ibi*, p. 815); Adele Dei nota come il corsivo costituisca una citazione dantesca di *Purgatorio*, III, v. 45, passo che «si riferisce a uno smarrimento di Virgilio appunto di fronte all'assenza della luce divina» (EAD.,*Giorgio Caproni*, cit., pp. 249-250).

[10] *Enfasi a parte*, vv. 1-3 (CTP, p. 829).

[11] P. ZOBOLI, *Caproni "religioso"*, cit., p. 79.

[12] Le citazioni sono tolte rispettivamente dai vv. 19-20 e 4 di *Dall'imagine tesa*, in C. REBORA, *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano 1988, p. 151.

...
Non ne trovo più traccia.
...
Rivedo nell'abbandono
del giorno l'esile faccia
biancoflautata…

La manica
in trina…

La grazia,
così dolce e allemanica
nel porgere…[13]

Questa figura femminea, dalla gestualità cerimoniale e dai tratti gentilmente mortuari, così lontana dalla fiammeggiante Beatrice di *Purgatorio* XXX, è forse attesa ritornare di nuovo, seppur trasferita su un piano di concreta quotidianità familiare, in *Aspettando Silvana*; e qui il richiamo al testo di Rebora raggiunge quasi l'esplicita citazione:

Un'altra volta viene
– verrà – senza
che io ne abbia scorto o udito
(quasi fossi di sasso)
la figura: il passo[14].

A chiusura dell'avventura artistica e umana di Caproni, si colloca la lunga coda della seconda serie dei *Versicoli del controcaproni*, che conferma la duratura fecondità di questo registro scarno e aforistico (che in verità compete anche a molti altri componimenti collocati nelle trascorse sezioni). Questi fulminanti epigrammi, scaglie di un monolo-

[13] *Res amissa*, vv. 2-11a (CTP, pp. 811-813: a p. 811); sulla genesi di questa poesia cf. A. MONTANI, *Su 'Res amissa'*, in *Per Giorgio Caproni*, cit., pp. 375-390.

[14] *Aspettando Silvana*, vv. 15-19 (*ibi*, pp. 857-858: a p. 858).

go spezzettato che si articola in sarcastiche *boutades* e preziosi virtuosismi verbali, ripropongono in controcanto le questioni costanti della poetica caproniana, ivi compreso il motivo dell'assenza di Dio. In alcuni di essi è possibile cogliere, solo apparentemente diminuito da un dissimulato tono ironico, l'atteggiamento "ateologico" e vagamente deista di chi si sforza di credere in Dio pur nella mancanza di giustificazioni razionali, poiché ne avverte, acuta e senza attenuazione, «la spina della nostalgia». In questa chiave di commosso "rimpianto ontologico" vanno probabilmente letti testi come *Petit Noël* («S'avvicina il Natale. / Gesù, portami via. / La tua è la più bella bugia / che possa allettare un mortale») e *Invocazione* («Mio Dio, anche se non esisti, / perché non ci assisti?»)[15]. Tuttavia, sono i solenni ed essenziali versicoli di *Anch'io* a imprimere il suggello definitivo all'*opus* caproniano: essi, riproponendo il parossistico confronto tra io e Dio che la lingua italiana – «fatalità della rima»! – possiede nel suo patrimonio genetico, compendiano nella loro lapidaria incisività un intero percorso scrittorio e intellettuale, rendendo al contempo testimonianza di una delle più tragiche crisi gnoseologiche della nostra tradizione letteraria: «Uno dei tanti, anch'io. / Un albero fulminato / dalla fuga di Dio»[16].

Giunti al termine del corpo poetico di Caproni, si vorrebbe tentare un'ipotesi sintetica che tenesse unite in un disegno organico le diverse linee di un discorso articolato ma sostanzialmente coerente. Il suo itinerario di ricerca conoscitiva e religiosa, figurato tanto nei termini di un viaggio circolare quanto in quelli di un combattimento senza tregua

[15] *Petit Noël* (*ibi*, p. 918) conserva presumibilmente la memoria del Gozzano che, nei *Sonetti del ritorno* (VI, vv. 6-7), sognava di morire «in Te, Gesù, nella menzogna / dolce» (G. GOZZANO, *La via del rifugio* [1907], in ID., *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di A. Rocca, introduzione a cura di M. Guglielminetti, Mondadori, Milano 1995[5], pp. 67-132: a p. 103); *Invocazione* si legge in CTP, p. 954, e si veda anche la seguente *La stessa in termini più prolissi di giaculatoria*: «Signore, anche se non ci sei, / egualmente proteggi / e assisti me e i miei» (*ibi*, p. 955).

[16] *Anch'io* (*ibi*, p. 958); sull'abbinamento fonico io-Dio e le sue implicazioni, si rinvia a E. GIOANOLA, *Dio per Caproni? La rima con io*, contenuto nel volume miscellaneo *Per Giorgio Caproni*, cit., pp. 89-103.

con l'Altro, sfocia sempre a un punto di non ritorno, al confronto con un'assenza, sia essa rappresentata dall'impraticabilità dei luoghi o dall'inesistenza di Dio. Ma l'approdo alla consapevolezza della "morte di Dio" per Caproni non è tanto un'aporia teologica, quanto piuttosto «una variazione lirico-drammatica del suo pensiero negativo applicato a Colui che la Bibbia definisce *Deus absconditus*»[17]; ciò significa che il poeta concepisce il nascondimento di Dio essenzialmente come una carenza di bene nel mondo. Nella logica razionalista di Caproni, Dio non sussiste perché è la Storia a negarlo, e il male che serpeggia nel mondo è un dato sufficientemente valido a suggerirne l'inesistenza. Tale concezione colloca però l'inesistenza di Dio più sul piano fenomenologico che su quello ontologico, e sembrerebbe accompagnarsi a una parallela rivalutazione etimologica del lemma "esistere", da ricondurre in tal senso all'accezione originaria del latino *exsisto* ("comparire, essere manifesto")[18]. La non-esistenza di Dio andrebbe quindi considerata non alla stregua di un vuoto di sostanza (d'essere), bensì principalmente come una latitanza del divino, una sua mancata risposta alle istanze dell'uomo nella storia. Coerentemente con la sua impostazione post-kantiana, che ritiene illegittima qualunque ipotesi sull'effettiva consistenza di quanto esula dal campo del sensibile, Caproni sostiene, in un breve appunto a margine di *Res amissa,* che, in ultima analisi, sancire «se Dio c'è o non c'è è questione secondaria», e che piuttosto «il difficile è stabilire, ammessane l'esistenza, il suo rapporto con l'uomo»[19]. E su tale decisiva questione il corso degli eventi parla chiaro, denunciando apertamente l'indifferenza di Dio al destino del mondo, come il poeta ebbe modo di ribadire in una dichiarazione del

[17] F. MATTESINI, *Caproni metafisico*, cit., p. 33; ma si veda altresì G. CALCAGNO, *Il deus absconditus di Caproni*, in *Per Giorgio Caproni*, cit., pp. 47-54.

[18] Si considerino in proposito l'esclamazione finale di *I coltelli* («Ah, mio dio. *Mio Dio*. / Perché non esisti?» [CTP, p. 331]) o la cervellotica *Postilla* a *Deus absconditus* («Non ha saputo resistere / al suo non esistere?» [*ibi*, p. 350]), che in quest'ottica valuterebbe il suicidio di Dio come un suo volontario ritirarsi dal mondo, come un atto di "dimissione dalla Storia".

[19] *Inserto* (*ibi*, p. 821).

1984: «Dice Monod che "l'uomo è nato per caso, ai margini di un universo insensibile ai suoi crimini e alle sue musiche". È una frase bellissima, che rende bene la mia idea di Dio»[20]. Insomma, stante questa affermazione, si comprende come la "morte di Dio" sia fondamentalmente figlia dell'iniquità dei tempi («Fa freddo nella storia»), benché ciò «dovrebbe invece, secondo tradizione, ricondurre al trascendente e a Dio come compenso di quella iniquità»[21]. In un'ottica cristiana, tuttavia, credere significa confidare nell'esistenza di Dio *nonostante* le ingiustizie e le crudeltà della storia sembrino continuamente smentire la sua presenza («Perché mi hai veduto, hai creduto: beati quelli che pur non avendo visto crederanno», *Gv* 20,29); per questo ci sentiamo di proporre d'identificare la *res amissa* tanto cara al poeta proprio con la speranza. La fede che Caproni teme e soffre come una dolorosa privazione è infatti da intendersi, nello specifico, quale «sostanza di cose sperate», secondo la definizione datane da san Paolo nella lettera agli Ebrei (*Eb* 11,1): più volte nei versi di Caproni si avverte infatti un'incapacità di esercitare la "seconda virtù", definita ora «inerte», ora «*folle danza*»; o addirittura ne viene predicata la necessaria soppressione per attingere l'ebbrezza di una stoica adiaforia[22].

Caproni ha indicato in un'intervista la probabile causa di tale impossibilità: «Lo so: non troverò Dio finché non avrò trovato Cristo.

[20] Citato in L. SURDICH, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, cit., p. 108; il rinvio interno è a J. MONOD, *Il caso e la necessità. Saggio sulla filosofia naturale della biologia contemporanea*, Edizioni scientifiche e tecniche Mondadori, Milano 1970.

[21] G. PAMPALONI, *Nota* a G. CAPRONI, *Poesie 1932-1986* (CTP, p. 1012), dove quel «secondo tradizione» può riferirsi, per attenerci a un esempio d'ambito letterario, all'equivalenza posta da Manzoni tra l'intervento provvidenziale di Dio e la sublimazione del dolore umano insita nel concetto di "provvida sventura"; la citazione precedente da *Proposito*, v. 1 (in *Il franco cacciatore*: *ibi*, p. 533).

[22] Quest'ultimo è il caso del primo *Inserto* del *Franco cacciatore* (*ibi*, p. 439) o della lirica *All lost* (in *Il conte di Kevenhüller*: *ibi*, p. 677): «Ma sono allegro. Allegro / come chi non ha più titubanza. / Come lo fu "il povero negro" / nel Kentucky, in piena disperanza»; le citazioni precedenti sono tolte da *Laudetta*, v. 13 (*ibi*, p. 672) ed *Espérance*, v. 26 (in *Il muro della terra*: *ibi*, pp. 398-399: a p. 399).

Ma ho sempre evitato di parlarne, per "indegnità", anche se la sua figura mi attira con forza tremenda»[23]; di fronte alla figura del Cristo Caproni esita, sembra quasi avere una battuta d'arresto, assume un atteggiamento misto di rispettosa interrogazione e lieve disorientamento, come lascia supporre la poesia *Mancato acquisto*:

Apparve (sulla trentina,
di strano colorito) un tizio
(certo, di razza non latina)
da me mai prima visto
né conosciuto.

«Mi chiamo»,
mi fece, «Gesù Cristo»

[…]
Lo guardai.

Crollai il capo.

Aveva pur parlato,
è indubbio, a chiare e oneste note.

Ma allora, perché uscii a mani vuote?...[24]

È forse questa incapacità di aderire alla speranza della promessa di Cristo, la perdita di cui il poeta dunque si duole; e in questo pungente spossessamento, nella disappropriazione più radicale, la *vox* della poesia si rivela essere l'unico bene scampato al naufragio. Nella parola, pur persistendo la sua limitazione di mezzo fragile e inadeguato di fronte alla pienezza del reale, è possibile percepire la voce di un Altro, la traccia della *cosa perduta*: essa «espone colui che se ne serve […] alla vertigine della domanda sul senso»[25], poiché acquista la valenza di strumento più serio e più radicalmente decisivo in rapporto all'alta missione in cui sembra consistere il destino ultimo dell'individuo, vale a dire la caccia e la nostalgia di Dio.

Alla luce di ciò, la poesia di Caproni può ben dirsi – secondo l'ironica ma confacente indicazione dell'autore – "patoteologica", nel senso di una scrittura che accoglie nel proprio corpo, come un inestirpabile e irrinunciabile *punctum dolens,* la questione di Dio[26]: con la calma freddezza degli smarriti, egli ha continuato la sua ricerca fino agli ultimi giorni di vita, tra affermazioni e smentite, rischiando di smarrirsi nelle selve della propria interiorità e sperimentando il deserto della trascendenza negata[27]. Ma in quel deserto Caproni, al pari dell'amato Sbarbaro, ha imparato a guardare «con occhi asciutti» se stesso, rendendo l'individuo il centro di ogni possibile teofania (*conscientia hominis ut locus revelationis*) e imboccando così l'adito agostiniano alla più profonda delle Verità[28].

---

[23] C. CAVALLERI, *Letture 1967-1997*, Ares, Milano 1998, p. 120; forse la dichiarazione di Caproni non è del tutto dimentica del pensiero 729 di Pascal: «Non soltanto conosciamo Dio unicamente per mezzo di Gesù Cristo, ma conosciamo noi stessi unicamente per mezzo di Gesù Cristo. Fuori di Gesù Cristo, non sappiamo che cosa sia la nostra vita o la nostra morte, Dio e noi stessi» (B. PASCAL, *Pensieri*, cit., p. 409).

[24] *Mancato acquisto*, vv. 10-15 e 30-33 (CTP, pp. 826-828: alle pp. 827-838).

[25] D. PICCINI, *L'ultimo Caproni: la caccia, l'ònoma, Dio*, cit., p. 24.

[26] Si confronti *Senza titolo, II*: «La mia patoteologia: / Dio è una malattia?» (in *Versicoli del controcaproni*: CTP, p. 751).

[27] «La mia poesia ha sempre indicato certezza: stoica certezza. Pochi hanno saputo leggerla in questa direzione. Afferma per negazioni» (*Molti dottori nessun poeta nuovo*, intervista a Giorgio Caproni a cura di J. Insana, cit.); si veda anche quanto scrive Testori a proposito del *Franco cacciatore*: «Mai, credo, la negazione di Dio è stata, come in queste poesie, sua affermazione; […] più egli lo nega, più l'impugna, e più Dio, il sangue di "lui", gli si fa presenza, verbo, corpo, pietra, luce, quarzo» (G. TESTORI, *Quel 'lui' che resta in fondo alla poesia*, in «Corriere della Sera», 4 giugno 1982).

[28] L'allusione è naturalmente al monito di sant'Agostino «In teipsum redi, in interiore homine habitat veritas» (*De vera religione*, 39, 72); il riferimento precedente è invece a [Taci, anima stanca di godere], vv. 25-26: «Nel deserto / io guardo con occhi asciutti me stesso» (C. SBARBARO, *Pianissimo* [1914], a cura di L. Polato, Marsilio, Venezia 2001, p. 41).

BIBLIOGRAFIA

1. OPERE DI GIORGIO CAPRONI

1.1. Poesia

Come un'allegoria, prefazione di A. Capasso, Emiliano degli Orfini, Genova 1936.
Ballo a Fontanigorda, Emiliano degli Orfini, Genova 1938.
Finzioni, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1941.
Cronistoria, Vallecchi, Firenze 1943.
Stanze della funicolare, De Luca, Roma 1952.
Il passaggio d'Enea, Vallecchi, Firenze 1956.
Il seme del piangere, Garzanti, Milano 1959.
Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee, Garzanti, Milano 1965.
Il «Terzo libro» e altre cose, Einaudi, Torino 1968.
Il muro della terra, Garzanti, Milano 1975.
Erba francese, Origine, Luxembourg 1979.
L'ultimo borgo. Poesie (1932-1978), a cura di G. Raboni, Rizzoli, Milano 1980.
Il franco cacciatore, Garzanti, Milano 1982.
Il conte di Kevenhüller, Garzanti, Milano 1986.
Allegretto con brio, Laghi di Plitvice, Lugano 1988.
Res amissa, a cura di G. Agamben, Garzanti, Milano 1991.
L'opera in versi, edizione critica a cura di L. Zuliani, introduzione di P.V. Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di A. Dei, Mondadori, Milano 1998 [= OV].
Tutte le poesie, Garzanti, Milano 1999 [=CTP].

1.2. Prosa

Giorni aperti. Itinerario di un reggimento dal fronte occidentale ai confini orientali, Lettere d'oggi, Roma 1942.
Genova di tutta la vita, San Marco dei Giustiniani, Genova 1983.

2. Interviste e autocommenti

Astengo Domenico (a cura di), *Una straziata allegria*, in «Corriere del Ticino», 11 febbraio 1989.

Camon Ferdinando (a cura di), *Il mestiere di poeta*, Lerici, Milano 1965, pp. 125-136.

Caproni Giorgio, *Luoghi della mia vita e notizie della mia poesia*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXXXV (1981), 3, pp. 421-424.

Cavalleri Cesare (a cura di), *Un poeta in cerca dell'anima*, in «Studi cattolici», XXVII (1983), 272, pp. 603-606.

Giovanardi Stefano (a cura di), *Credo in un dio serpente*, in «la Repubblica», 5 gennaio 1984.

Insana Jolanda (a cura di), *Molti dottori nessun poeta nuovo*, in «La Fiera letteraria», 19 gennaio 1975.

Lilli Laura (a cura di), *Chi è la Bestia*, in «la Repubblica», 3-4 agosto 1986.

Mattei Pietro, *Il muro dello stoicismo*, in «L'informatore librario», 4 aprile 1990.

Palmieri Francesco (a cura di), *Due domande a Giorgio Caproni*, in «Avanti!», 18 novembre 1965.

Caproni Giorgio, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti 1948-1990*, a cura di M. Rota, introduzione di A. Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2014.

"Era così bello parlare". Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni, Il melangolo, Genova 2004.

3. Riferimenti bibliografici

Abbagnano Nicola, *Le origini storiche dell'esistenzialismo*, Tipografia A. Viretto, Torino 1944.

Agamben Giorgio, *Disappropriata maniera*, prefazione a G. Caproni, *Res amissa*, Garzanti, Milano 1991, pp. 7-26; ora in CTP, pp. 1013-1027.

Annoni Carlo, *Giorgio Caproni. Poesia come allegoria*, in *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, saggi critici e antologia di testi a cura di G. Langella e E. Elli, terza edizione accresciuta, Interlinea, Novara 2004, pp. 385-403.

–, *Vibrare sul tema. L'arpa magica di Giorgio Caproni*, in «Testo», 24 (1992), pp. 57-91.

Arcelli Ilde, *Il tema di Dio nella poesia dell'ultimo Caproni*, in «Silarus», XXVIII (1991), 155-156, pp. 3-5.

Ardissino Erminia, *Giorgio Caproni «nel baratro della preghiera»*, in «Rivista di Storia e di Letteratura Religiosa», LI (2015), 2, pp. 351-371.

Arvigo Tiziana, *Di bestie e di fantasmi: la caccia infernale di Giorgio Caproni*, in *Nell'opera di Giorgio Caproni*, in «Istmi», 5-6 (1999), pp. 163-179.

Bàrberi Squarotti Giorgio, *Giorgio Caproni*, in *I contemporanei*, vol. III, Marzorati, Milano 1977, pp. 699-714.

–, *Poesia e teologia: l'ultimo Caproni ("Il seme del piangere", "Il congedo", "Il muro della terra")*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, San Marco dei Giustiniani, Genova 1982, pp. 131-146.

Barbuto Antonio, *Giorgio Caproni. Il destino d'Enea*, Ateneo & Bizzarri, Roma 1980.

–, *Giorgio Caproni: l'onoma, la res amissa*, in *Studi per Eliana Cardone*, a cura di G. Arbizzoni e M. Bruscia, Quattro Venti, Urbino 1989, pp. 317-323.

Baroncini Daniela, *Caproni e la poesia del nulla*, Pacini, Pisa 2002.

Baudelaire Charles, *I fiori del male* [1861], in Id., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano 1996, pp. 16-273.

Beccaria Gian Luigi, *Caproni detto e non detto, in Id., Le orme della parola. Da Sbarbaro a De André, testimonianze sul Novecento*, Rizzoli, Milano 2013, pp. 29-86.

Benedetto Marina, *Caproni critico: i poeti liguri e la linea ligustica*, in *Omaggio a Giorgio Caproni*, in «Resine», XIII (1991), 48, pp. 29-35.

Benjamin Walter, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo* [1916], in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti* [1955], trad. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1982^2, pp. 53-70.

Betocchi Carlo, *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1996.

Bo Carlo, *Nota su Caproni*, in «La Nazione», 17 giugno 1943.

Bompiani Ginevra, *La bestia e la rima*, in *Per Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, San Marco dei Giustiniani, Genova 1997, pp. 23-29.

Bozzola Sergio, *Narratività e intertesto in Caproni*, in «Studi novecenteschi», XX (1993), 45-46, pp. 113-151.

Calcagno Giorgio, *Il deus absconditus di Caproni*, in *Per Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, San Marco dei Giustiniani, Genova 1997, pp. 47-54.

Calvino Italo, *Nel cielo dei pipistrelli*, in «la Repubblica», 19 dicembre 1980.

Campana Dino, *Canti Orfici* [1914], a cura di F. Ceraioli, Rizzoli, Milano 1989.

Caro Annibal, *Opere*, a cura di S. Jacomuzzi, Utet, Torino 1974.

Castelli Ferdinando, «*Ah, mio Dio. Perché non esisti?*». *Giorgio Caproni*, in «La civiltà cattolica», CLII (2001), 1, q. 3615, pp. 242-255.

Cavalcanti Guido, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Einaudi, Torino 1986.

CAVALLERI Cesare, *Letture 1967-1997*, Ares, Milano 1998.
CHIARLA Myriam, *Fondale*, in *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, a cura di L. Surdich e S. Verdino, in «Nuova Corrente», LVIII (2012), 147, pp. 45-57.
COLETTI Vittorio, *Approssimazioni a Giorgio Caproni*, in *Nell'opera di Giorgio Caproni*, in «Istmi», 5-6 (1999), pp. 29-52.
COLOMBO Umberto (a cura di), *Letteratura e teologia*, Edizioni Otto/Novecento, Azzate 1983.
COLILLI Paul, *La trascendenza cade dal cielo (Appunti per una teo-poetologia contemporanea)*, in «Esperienze letterarie», XXXI (2006), 1, pp. 43-58.
Comparini Alberto, *Giorgio Caproni Between Poetry and Prayer: 'Il muro della terra'*, in «Italica», xcii (2015), 1, pp. 83-101.
D'ALESSANDRO Francesca, FESTA Gianni (a cura di), *La poesia scala a Dio: tra parola poetica e parola sacra*, «Sacra Doctrina», LVI (2011), 2.
DE GASPERIS Flavio, MERLIN Marco (a cura di), *La poesia e il sacro alla fine del secondo millennio*, Atti del Convegno (Borgomanero, 17 giugno 1995), San Paolo, Milano 1996.
DE MARCO Giuseppe, *Caproni poeta dell'antagonismo*, in «Critica letteraria», XXXI (2003), 118, pp. 97-134.
DEI Adele, *Giorgio Caproni*, Mursia, Milano 1992.
–, *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003.
DOGLIO Maria Luisa e DELCORNO Carlo (a cura di), *Poesia religiosa nel Novecento*, il Mulino, Bologna 2016.
DOTTI Ugo, *'L'ultimo borgo' di Giorgio Caproni*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, San Marco dei Giustiniani, Genova 1982, pp. 169-176.
ELLI Enrico, *Itinerari della parola poetica da Pascoli a Ungaretti*, in *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, saggi critici e antologia di testi a cura di G. Langella e Id., terza edizione accresciuta, Interlinea, Novara 2004, pp. 75-86.
FAGGI Vico, *Poetica e poesia di Caproni*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, San Marco dei Giustiniani, Genova 1982, pp. 215-220.
FERRETTI Francesco, *Dio e altri io. «Altre cadenze» e il «Conte di Kevenhüller» di Giorgio Caproni*, in *Poesia religiosa nel Novecento*, a cura di M.L. Doglio e C. Delcorno, pp. 125-173.
FERRONI Giulio, *Storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1991, vol. IV (*Il Novecento*).

FORNERO Giovanni, *Filosofia e teologia da Tillich ai teorici della "morte di Dio"*, in *Storia della filosofia*, fondata da N. Abbagnano, Utet, Torino 1991, vol. IV (*La filosofia contemporanea*), tomo I, pp. 207-313.
FORTE Bruno, *Dio nel Novecento. Tra filosofia e teologia*, Morcelliana, Brescia 1998.
FORTI Marco, *Caproni: una maturità 'seconda'*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, San Marco dei Giustiniani, Genova 1982, pp. 147-155.
FRABOTTA Biancamaria, *Il tempo delle finzioni: il primo libro di Giorgio Caproni*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXXXIX (1985), 1, pp. 27-52.
–, *Il Secondo Libro di Giorgio Caproni: la cronistoria di una colpa tra predestinazione e libertà*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXXXIX (1985), 2-3, pp. 310-325.
–, *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto*, Officina Edizioni, Roma 1993.
GENETTE Gérard, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C.M. Cederna, Einaudi, Torino 1989.
GIOANOLA Elio, *Dio per Caproni? La rima con io*, in *Per Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, San Marco dei Giustiniani, Genova 1997, pp. 89-103.
–, *Psicanalisi e interpretazione letteraria*, Jaca Book, Milano 2005.
GOZZANO Guido, *La via del rifugio* [1907], in ID., *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di A. Rocca, introduzione a cura di M. Guglielminetti, Mondadori, Milano 1995^{5}, pp. 67-132.
GUERRINI Adriano, *A Giorgio Caproni, 'genovese'*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, San Marco dei Giustiniani, Genova 1982, pp. 221-228.
IACOPETTA Antonio, *Giorgio Caproni. Miti e poesia*, Bonacci, Roma 1981.
KANT Immanuel, *Critica della ragion pura* [1781], trad. di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, Laterza, Bari 1985^{3}.
–, *Prolegomeni ad ogni futura metafisica che potrà presentarsi come scienza* [1783], a cura di M. Ruggenini, traduzione e apparati di G.L. Paltrinieri, Bruno Mondadori, Milano 1997.
–, *Critica della ragion pratica* [1788], trad. di F. Capra, Laterza, Bari 1983^{2}.
KREINER Armin, *Dio nel dolore. Sulla validità degli argomenti della teodicea*, Queriniana, Brescia 2000.
LADOLFI Giuliano, *Giorgio Caproni. L'ontologia ossimorica in variazioni su tema*, in «Atelier», III (1998), 11, pp. 6-15.
–, MERLIN Marco (a cura di), *Il sacro nella poesia contemporanea*, Atti del Convegno (Firenze, 28-29 ottobre 1997), Interlinea, Novara 2000.

LANGELLA Giuseppe, *Verso il silenzio. Poesia e non-poesia dai vociani agli ermetici*, in *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento*, saggi critici e antologia di testi a cura di Id. e E. Elli, terza edizione accresciuta, Interlinea, Novara 2004, pp. 87-108.
– (a cura di), *La ricerca del fondamento. Letteratura e religione nella società secolarizzata*, Atti del Convegno nazionale (Università Cattolica di Brescia, 8-9 novembre 2010), Giuliano Ladolfi Editore, Borgomanero 2011.
MACRÌ Oreste, *Letture*, in «Libera voce», 10 aprile 1947.
MARIANI Gaetano, *Primo tempo di Giorgio Caproni*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, San Marco dei Giustiniani, Genova 1982, pp. 9-45.
MASI Jacopo, *La Terra della nostalgia: Seamus Heaney e Giorgio Caproni*, in «Revista de Culturas y Literaturas Comparadas», 2 (2008), pp. 39-48.
MATTESINI Francesco, *Ricerca poetica e memoria religiosa*, Mucchi, Modena 1991.
MENGALDO Pier Vincenzo, *"L'uscita mattutina" di Caproni*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 196-207.
–, *Introduzione* a OV, pp. XI-XLIV.
–, *Intorno a «Il mare come materiale»*, in *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figura*, a cura di D. Colussi e P. Zublena, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 15-24.
MONDIN Battista, *I teologi della morte di Dio. Storia del movimento dell'ateismo cristiano e diagnosi delle sue dottrine*, Borla, Torino 1970.
MONOD Jean, *Il caso e la necessità. Saggio sulla filosofia naturale della biologia contemporanea*, Edizioni scientifiche e tecniche Mondadori, Milano 1970.
MONTALE Eugenio, *Ossi di seppia* [1919], in ID., *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980, pp. 1-102.
MONTANI Alessandro, *Caproni, le bugie, Pascal*, in «The Italianist», 18 (1998), pp. 155-169.
–, *Su 'Res amissa'*, in *Per Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, San Marco dei Giustiniani, Genova 1997, pp. 375-390.
–, *Della citazione: Caproni legge Agamben*, in «Studi novecenteschi», XXVII (2000), 60, pp. 423-450.
MORAVIA Alberto, *Uno strano elefante si finge monumento*, in «Corriere della Sera», 25 giugno 1986.
MUSSAPI Roberto, *Giorgio Caproni e la città di Genova*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, San Marco dei Giustiniani, Genova 1982, pp. 229-245.

NERI Marcello, *Esodi del divino. Caproni, Pasolini, Valesio*, il Mulino, Bologna 2014.
NIETZSCHE Friedrich, *La gaia scienza* [1882], in ID., *Idilli di Messina, La gaia scienza* e *Frammenti postumi (1881-1882)*, versioni di F. Masini e M. Montinari, Adelphi, Milano 1965, pp. 12-276.
PAMPALONI Geno, *Nota*, in G. CAPRONI, *Poesie 1932-1986*, Garzanti, Milano 1989, pp. 815-818; ora in ID., *Tutte le poesie*, ivi, 1999, pp. 1009-1012.
PAPPALARDO LA ROSA Franco, *Il filo e il labirinto*, Tirrenia, Torino 1997.
PASCAL Blaise, *Pensieri*, introduzione, note e apparati di A. Bausola, traduzione di A. Bausola e R. Tapella, Bompiani, Milano 2000.
PASOLINI Pier Paolo, *Giorgio Caproni* [1954], in ID., *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960, pp. 424-428. Ora in CTP, pp. 985-988.
PICCHI Mario, *Caproni ultimo*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, San Marco dei Giustiniani, Genova 1982, pp. 157-167.
PICCINI Daniele, *L'ultimo Caproni: la caccia, l'ònoma, Dio*, in «Atelier», III (1998), 11, pp. 20-25.
PIOVANI Pietro, *Jacques Maritain di fronte ai grandi sistemi della filosofia morale*, in ID., *Indagini di storia della filosofia. Incontri e confronti*, a cura di G. Giannini, Liguori, Napoli 2006, pp. 257-279.
RABONI Giovanni, *Caproni al limite della salita*, in «Paragone», 334 (1977); quindi con alcune integrazioni in CTP, pp. 989-994.
–, *Introduzione* a G. CAPRONI, *L'ultimo borgo. Poesie (1932-1978)*, a cura di G. Raboni, Rizzoli, Milano 1980.
REBORA Clemente, *Curriculum vitae* [1955], a cura di R. Cicala e G. Mussini, Interlinea, Novara 2001.
–, *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano 1988.
REMIGI Gabriella, *Il tema del viaggio nella poesia di Giorgio Caproni*, in «Italica», LXXXVI (2009), 2, pp. 239-253.
ROGANTE Guglielmina, *La frontiera della parola. Poesia e senso religioso: da Pascoli a Zanzotto*, Studium, Roma 2003.
–, *Perdite e ritrovamenti. Il desiderio di Dio nella poesia del Novecento*, in *L'acqua di Rebecca. Ricerca di Dio e deserto dell'uomo nella letteratura del '900*, a cura di G. Festa, «Sacra Doctrina», LII (2007), 2, pp. 13-41.
SALIBRA Elena, *La dimensione religiosa nella poesia del Novecento. Giorgio Caproni e la ricerca di Dio*, in *Dire l'indicibile. Esperienza religiosa e poesia dalla Bibbia al Novecento*, a cura di C. Letta, ETS, Pisa 2009, pp. 113-135.

SANTERO Daniele, *Una sacra ironia: liturgie «senza dio» di Giorgio Caproni*, in «Levia gravia», 7 (2005), pp. 151-168.
SBARBARO Camillo, *Pianissimo* [1914], a cura di L. Polato, Marsilio, Venezia 2001.
SCHOPENHAUER Arthur, *Il mondo come volontà e rappresentazione* [1818], trad. di P. Savj-Lopez e G. De Lorenzo, Laterza, Bari 1984[2].
STEINER George, *Vere presenze* [1986], trad. di C. Béguin, Garzanti, Milano 1992.
SURDICH Luigi, *«I lamenti» in forma di sonetto*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, San Marco dei Giustiniani, Genova 1982, pp. 55-75.
–, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Costa & Nolan, Genova 1990.
TEODORI Irene, *Caproni e Pascal: una scommessa impossibile*, in «La Rassegna della letteratura italiana», CXV (2011), 1, pp. 117-131.
–, *Io*, in *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, a cura di L. Surdich e S. Verdino, in «Nuova Corrente», LVIII (2012), 147, pp. 103-120.
TESTA Enrico, *Il Conte di Kevenhüller di Giorgio Caproni*, in «Resine», IX (1987), 31, pp. 23-40.
TESTORI Giovanni, *Quel 'lui' che resta in fondo alla poesia*, in «Corriere della Sera», 4 giugno 1982.
ZOBOLI Paolo, *Linea ligure. Sbarbaro, Montale, Caproni*, Interlinea, Novara 2006.
ZUANAZZI Giovanni, *Pensare l'Assente. Alle origini della teologia negativa*, Città Nuova, Roma 2005.
ZUBLENA Paolo, *Cartoline da Vega. Il tema della morte nella poesia di Caproni: dal lutto alla 'meditatio mortis'*, in *Nell'opera di Giorgio Caproni*, in «Istmi», 5-6 (1999), pp. 53-124.
–, *Le forme del non-detto nella poesia dell'ultimo Caproni*, in *Latenza. Preterizioni, reticenze e silenzi del testo*, Atti del XLIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 9-12 luglio 2015), a cura di A. Barbieri e E. Gregori, Esedra, Padova 2016, pp. 251-264.

Indice generale dell'annata 2019

1

Orlando Luca Carpi, *Materialismo e ateismo nella filosofia di Karl Marx* (pp. 11-77)

Margherita Filippi, *Sul dovere di cercare e amare il vero: il relativismo nel pontificato di Benedetto XVI* (pp. 78-160)

Ambrose Mong, *Chinese Episcopacy: Pastoral or Political?* (pp. 161-183)

Claudio Monge, *Nominare l'Ineffabile: il problema del nome di Dio nei testi sacri delle religioni abramitiche* (pp. 184-213)

Sergio Parenti, *Male fisico e male morale* (pp. 214-248)

Fabio Pari, *Due espressioni difficili dell'iscrizione di Mesha: loro importanza per lo studio della religione di Israele e della Bibbia ebraica* (pp. 249-288)

Michele Roberto Pari, *La fede nelle distinzioni 23-24 del libro III del* Commento alle Sentenze *di san Tommaso d'Aquino* (pp. 289-313)

Bruno-Marie Simon, *Divorziati risposati: uscire dal dilemma* (pp. 314-342)

2 Monografia

Riccardo Mozzati

La nostalgia del non invocabile. Poesia e senso religioso nell'opera di Giorgio Caproni (pp. 7-176)

I TALENTI

Collana diretta da Moreno Morani già diretta da Marta Sordi

La collana «I Talenti», edita da Edizioni San Clemente e Edizioni Studio Domenicano, ospita testi fondamentali che sono all'origine delle tradizioni culturali d'Oriente e d'Occidente, cristiane e non cristiane, integrando e completando l'edizione dei Padri della Chiesa. Si riporta il testo critico in lingua originale, la traduzione italiana e un apparato di introduzioni, note e commenti con cui il lettore moderno potrà finalmente apprezzare queste opere, vere pietre miliari e autentici «talenti» della cultura umana universale.

1. TERTULLIANO, *Difesa del cristianesimo* (*Apologeticum*)
2. ELISEO L'ARMENO, *Commento a Giosuè e Giudici*
3. BARDESANE, *Contro il Fato* (*Peri heimarmene*)
4. ANONIMO, *Libro dei due Principi*
5. ELISEO L'ARMENO, *Sulla passione, morte e risurrezione del Signore*
6. DIONIGI, *I nomi divini*
7. DIONIGI, *Mistica teologia e Epistole I-V*
8. TERTULLIANO, *Il battesimo*
9. TERTULLIANO, *La penitenza*
10. TERTULLIANO, *Questione previa contro gli eretici*
11. TERTULLIANO, *Alla sposa*
12. TOMMASO D'AQUINO, *L'unità dell'intelletto, L'eternità del mondo*
13. GIOVANNI DAMASCENO, *Esposizione della fede*
14. MATTEO RICCI, *Catechismo*
15. GREGORIO DI NAZIANZO, *Cinque Discorsi Teologici. Sulla Trinità*
16. TERTULLIANO, *La carne di Cristo*
17. TOMMASO D'AQUINO, *Commento agli Analitici Posteriori di Aristotele, vol. 1*
18. TOMMASO D'AQUINO, *Commento agli Analitici Posteriori di Aristotele, vol. 2*
19. CATERINA DA SIENA, *Dialogo*
20. NICCOLÒ CUSANO, *L'occhio mistico della metafisica (Opuscoli)*
21. TOMMASO D'AQUINO, *Commento al Vangelo secondo Matteo, vol. 1*
22. TOMMASO D'AQUINO, *Commento al Vangelo secondo Matteo, vol. 2*
23. ELISEO L'ARMENO, *Omelie e Scritti teologici*
24. ANASTASIO SINAITA, *Domande e risposte bizzarre*
25. NEMESIO DI EMESA, *La natura dell'uomo*
26. ISACCO DI NINIVE, *Discorsi ascetici*
27. TERTULLIANO, *La pazienza – La corona*
28. TOMMASO D'AQUINO, *Commento al Vangelo secondo Giovanni, vol. 1*
29. TOMMASO D'AQUINO, *Commento al Vangelo secondo Giovanni, vol. 2*

Di prossima pubblicazione:
TOMMASO D'AQUINO, *Commento a Isaia*
ROMANO IL MELODE, *Carmi*

SOURCES CHRÉTIENNES
Edizione italiana

Collana presieduta da Paolo Siniscalco

La collezione francese *Sources Chrétiennes*, fondata nel 1942 a Lione da De Lubac e Daniélou, offre testi cristiani antichi, greci, latini e nelle lingue del Vicino Oriente, che, per qualità e per numero, sono universalmente riconosciuti come eccellenti. Dal 2006 le *Edizioni Studio Domenicano* promuovono la traduzione di questa collana in italiano in stretto e proficuo contatto con la "casa madre" di Lione.

L'edizione italiana, da parte sua, si caratterizza specificamente per la scelta di titoli importanti, letterariamente, dottrinalmente e spiritualmente, per la cura con cui è aggiornata la bibliografia in modo completo e sistematico, per le eventuali note aggiuntive o le appendici concernenti problematiche emerse nel campo degli studi dopo la pubblicazione dell'edizione francese, per una loro semplificazione. L'edizione italiana delle *Sources* si propone, infine, di contenere, per quanto possibile, i prezzi di ogni volume.

1. CIPRIANO DI CARTAGINE, *L'unità della Chiesa*
2. CIPRIANO DI CARTAGINE, *A Donato*; e *La virtù della pazienza*
3. MANUELE II PALEOLOGO, *Dialoghi con un musulmano.*
4. ANONIMO, *A Diogneto*
5. CIPRIANO DI CARTAGINE, *A Demetriano*
6. ANONIMO, *La dottrina dei dodici apostoli*
7. CIPRIANO DI CARTAGINE, *La beneficenza e le elemosine*
8. CLEMENTE DI ROMA, *Lettera ai Corinzi*
9. ORIGENE, *Omelie sui Giudici*
10. GIUSTINO, *Apologia per i cristiani*
11. GREGORIO DI NISSA, *Omelie su Qoelet*
12. ATANASIO, *Sant'Antonio Abate. La sua vita*
13. DHUODA, *Manuale per mio figlio*
14. UGO DI SAN VITTORE, *Sei Opuscoli Spirituali*
15. DIADOCO DI FOTICEA, *Opere Spirituali*
16. GREGORIO DI NISSA, *Discorso Catechetico*

Di prossima pubblicazione:
GIOVANNI CRISOSTOMO, *Commento a Giobbe*

Opere di Tommaso d'Aquino
edite da ESD*

Catena aurea, *Glossa continua super Evangelia*

vol. 1, *Matteo* 1-12, introd., testo latino e trad. it., pp. 992;

vol. 2, *Matteo* 13-28, testo latino e trad. it., pp. 1016;

vol. 3, *Marco*, testo latino e trad. it., pp. 656;

vol. 4, *Luca* 1-10, testo latino e trad. it., pp. 648;

vol. 5, *Luca* 11-24, testo latino e trad. it., pp. 696.

vol. 6, *Giovanni* 1-8, testo latino e trad. it., pp. 600.

vol. 7, *Giovanni* 9-21, testo latino e trad. it., pp. 576.

Commento agli Analitici Posteriori di Aristotele, vol. 1, pp. 552.

Commento agli Analitici Posteriori di Aristotele, vol. 2, pp. 592.

Commento ai Libri di Boezio, *Super Boetium De Trinitate*, *Expositio Libri Boetii De Ebdomadibus,* introd. e trad. it., pp. 320.

Commento ai Nomi Divini di Dionigi, *Super Librum Dionysii de Divinis Nominibus*

vol. 1, Libri I-IV, introd., testo latino e trad. it., pp. 584;

vol. 2, Libri V-XIII, testo latino e trad. it., comprende anche *De ente et essentia*, pp. 568.

Commento al *Corpus Paulinum, Expositio et lectura super Epistolas Pauli Apostoli*

vol. 1, *Romani*, introd., testo latino e trad. it., pp. 1024;

vol. 2, *1 Corinzi*, introd., testo latino e trad. it., pp. 928;

vol. 3, *2 Corinzi, Galati*, introd., testo latino e trad. it., pp. 928;

vol. 4, *Efesini, Filippesi, Colossesi*, introd., testo latino e trad. it., pp. 760;

* Le Opere sono ordinate secondo il titolo dell'edizione italiana. Al titolo dell'edizione italiana segue il titolo della tradizione latina consolidata, segnalato in carattere corsivo. Cf. J.-P. Torrell, *Amico della verità. Vita e opere di Tommaso d'Aquino*, ESD, 3ª edizione completamente rivista, Bologna 2017.

vol. 5, *Tessalonicesi, Timoteo, Tito, Filemone*, introd., testo latino e trad. it., pp. 720;

vol. 6, *Ebrei*, introd., testo latino e trad. it., pp. 784.

Commento al Libro di Boezio De Ebdomadibus.
L'essere e la partecipazione, *Expositio Libri Boetii De Ebdomadibus*, introd., testo latino e trad. it., pp. 152.

Commento al Libro di Giobbe, *Expositio super Job ad litteram*, introd., trad. it., pp. 528.

Commento al Vangelo secondo Giovanni, vol. 1, pp. 1664;

Commento al Vangelo secondo Giovanni, vol. 2, pp. 1432.

Commento al Vangelo secondo Matteo, vol. 1, pp. 1192;

Commento al Vangelo secondo Matteo, vol. 2, pp. 1192.

Commento all'Etica Nicomachea di Aristotele, *Sententia Libri Ethicorum*

vol. 1, Libri I-V, introd. e trad. it., pp. 672;

vol. 2, Libri VI-X, trad. it., pp. 608.

Commento alla Fisica di Aristotele, *Sententia super Physicorum*

vol. 1, Libri I-III, introd., testo latino e trad. it., pp. 640;

vol. 2, Libri IV-VI, testo latino e trad. it., pp. 776;

vol. 3, Libri, VII-VIII, testo latino e trad. it., pp. 704.

Commento alla Metafisica di Aristotele, *Sententia super Metaphysicorum*

vol. 1, Libri I-IV, introd., testo latino e trad. it., pp. 800;

vol. 2, Libri V-VIII, testo latino e trad. it., pp. 840;

vol. 3, Libri IX-XII, testo latino e trad. it., pp. 848.

Commento alla Politica di Aristotele, *Sententia Libri Politicorum*, introd., trad. it., pp. 464.

Commento alle Sentenze di Pietro Lombardo, *Scriptum super Libros Sententiarum*

vol. 1, Libro I, dd. 1-21, introd., testo latino e trad. it., pp. 1104;

vol. 2, Libro I, dd. 22-48, testo latino e trad. it., pp. 1056;

vol. 3, Libro II, dd. 1-20, testo latino e trad. it., pp. 1000;

vol. 4, Libro II, dd. 21-44, testo latino e trad. it., pp. 1120;

vol. 5, Libro III, dd. 1-22, testo latino e trad. it., pp. 1176;

vol. 6, Libro III, dd. 23-40, testo latino e trad. it., pp. 1088;

vol. 7, Libro IV, dd. 1-13, testo latino e trad. it., pp. 1024;

vol. 8, Libro IV, dd. 14-23, testo latino e trad. it., pp. 1016;

vol. 9, Libro IV, dd. 24-42, testo latino e trad. it., pp. 912;

vol. 10, Libro IV, dd. 43-50, testo latino e trad. it., pp. 1000.

Compendio di teologia, *Compendium theologiae*, introd., trad. it., pp. 384.

Credo. Commento al Simbolo degli apostoli, introd., trad. it, pp. 128.

Fondamenti dell'ontologia tomista. Il Trattato *De ente et essentia*, introd., commento, testo latino e trad. it, pp. 320.

I Sermoni e le due Lezioni inaugurali, *Sermones*, *Principia* "*Rigans montes*", "*Hic est liber*", introd., commento e trad. it., pp. 368.

La conoscenza sensibile. Commenti ai libri di Aristotele: Il senso e il sensibile; La memoria e la reminiscenza, *Sentencia Libri De sensu et sensato cuius secundus tractatus est De memoria et reminiscencia*, introd., trad. it., pp. 256.

La giustizia forense. Il quadro deontologico, *Summa Theologiae* II-II, qq. 67-71, introd., trad. it., pp. 96.

La legge dell'amore. La carità e i dieci comandamenti, *In decem preceptis,* introd., trad. it., pp. 128.

La perfezione cristiana nella vita consacrata: Contro gli avversari del culto di Dio e della vita religiosa, La perfezione della vita spirituale, Contro la dottrina di quanti distolgono dalla vita religiosa, *Contra impugnantes Dei cultum et religionem, De perfectione spiritualis vitae, Contra pestiferam doctrinam retrahentium homines a religionis ingressu*, introd., trad. it., pp. 448.

La preghiera cristiana. Il Padre nostro, l'Ave Maria e altre preghiere, introd., trad. it., pp. 128.

La Somma contro i Gentili, *Summa contra Gentiles*

vol. 1, Libri I-II, introd., testo latino e trad. it., pp. 784;

vol. 2, Libro III, testo latino e trad. it., pp. 640;

vol. 3, Libro IV, testo latino e trad. it., pp. 464.

La Somma Teologica, *Summa Theologiae,* in 35 volumi, introduzione a ogni sezione, testo latino e trad. it.

La Somma Teologica, *Summa Theologiae,* in 6 volumi, sola traduzione italiana

vol. 1, Parte I, pp. 1040;

vol. 2, Parte I-II, pp. 976;

vol. 3, Parte II-II, qq. 1-79, pp. 616 (esaurito);

vol. 4, Parte II-II, qq. 80-189, pp. 816;

vol. 5, Parte III, pp. 920;

vol. 6, Supplemento, pp. 848.

La Somma Teologica (edizione 2014), *Summa Theologiae,* in 4 volumi, introduzioni, testo latino e trad. it.

vol. 1, *Prima Parte*, pp. 1312;

vol. 2, *Seconda Parte, Prima Sezione*, pp. 1264;

vol. 3, *Seconda Parte, Seconda Sezione*, pp. 1824;

vol. 4, *Terza Parte*, pp. 1216.

La virtù della fede, *Summa Theologiae* II-II, qq. 1-16, introd., trad. it., pp. 248.

La virtù della prudenza, *Summa Theologiae* II-II, qq. 47-56, introd., trad. it., pp. 160.

La virtù della speranza, *Summa Theologiae* II-II, qq. 17-22, introd., trad. it., pp. 112.

L'unità dell'intelletto, *De unitate intellectus,* L'eternità del mondo, *De aeternitate mundi,* introd., testo latino e trad. it., pp. 240.

Le Questioni Disputate, *Quaestiones Disputatae*

vol. 1, La Verità, *De Veritate*, introd., testo latino e trad. it., qq. I-IX, pp. 968;

vol. 2, La Verità, *De Veritate*, introd., testo latino e trad. it., qq. X-XX, pp. 896;

vol. 3, La Verità, *De Veritate*, introd., testo latino e trad. it., qq. XXI-XXIX, pp. 992;

vol. 4, L'anima umana, *De Anima;* Le creature spirituali, *De spiritualibus creaturis*, introd., testo latino e trad. it., pp. 832;

vol. 5, Le virtù, *De virtutibus in communi*, *De caritate*, *De correctione fraterna*, *De spe*, *De virtutibus cardinalibus*; L' unione del Verbo Incarnato, *De unione Verbi Incarnati*, introd., testo latino e trad. it., pp. 688;

vol. 6, Il male, *De malo*, introd., testo latino e trad. it., qq. I-VI, pp. 624;

vol. 7, Il male, *De malo*, testo latino e trad. it., qq. VII-XVI, pp. 736;

vol. 8, La potenza divina, *De potentia Dei*, introd., testo latino e trad. it., qq. I-V, pp. 784;

vol. 9, La potenza divina, *De potentia Dei*, testo latino e trad. it., qq. VI-X, pp. 672;

vol. 10, Su argomenti vari, *Quaestiones quodlibetales*, introd., testo latino e trad. it., qq. VII-XI, pp. 520;

vol. 11, Su argomenti vari, *Quaestiones quodlibetales*, testo latino e trad. it., qq. I-VI, XII, pp. 848.

Logica dell'enunciazione. Commento al libro di Aristotele *Peri Hermeneias, Expositio Libri Peryermenias*, introd., trad. it., pp. 264.

Opuscoli politici: Il governo dei principi, Lettera alla duchessa del Brabante, La dilazione nella compravendita, *De Regno ad Regem Cypri*, *Epistola ad Ducissam Brabantiae*, *De emptione et venditione ad tempus*, introd., trad. it., pp. 464.

Opuscoli spirituali: Commenti al Credo, Padre Nostro, Ave Maria, Dieci Comandamenti, Ufficio e Messa per la Festa del Corpus Domini, Le preghiere di san Tommaso, Lettera a uno studente, *In Symbolum Apostolorum*, *In orationem dominicam*, *In salutationem angelicam*, *In duo praecepta caritatis et in decem legis praecepta expositio*, *Officium de Festo Corporis Christi*, *Piae Preces*, *Ad Joannem*, introd., trad. it., pp. 352 (esaurito).

Pagine di filosofia: Filosofia della natura, antropologia, gnoseologia, teologia naturale, etica, politica, pedagogia, *De Principiis naturae,* testo latino e trad. it., introduzioni e antologia di brani, pp. 224.

ALTRE OPERE SU TOMMASO D'AQUINO
edite da ESD

JEAN-PIERRE TORRELL, *Amico della verità. Vita e opere di Tommaso d'Aquino*, 3ª ed. completamente rivista, pp. 624.

BATTISTA MONDIN, *Dizionario enciclopedico del pensiero di san Tommaso d'Aquino*, 2ª ed., pp. 764.

Filosofia

Testi C. A., *La logica di Tommaso d'Aquino. Dimostrazione, induzione e metafisica*
Mondin B., *Epistemologia e Cosmologia, 2ª ed.*
Barzaghi G., *Diario di metafisica, 2ª ed.*
Mondin B., *Etica e Politica, 2ª ed.*
Mondin B., *La metafisica di San Tommaso d'Aquino e i suoi interpreti, 2ª ed.*
Mondin B., *Il problema di Dio, 2ª ed.*
Ruffinengo P. P., *Ontonòesis, Introduzione alla metafisica per un amico pasticciere*
Manzi A., *La paura dell'uomo contemporaneo*
Goriup L., *Il rischio è bello*
Mazzanti A. M. (ed.), *Verità e mistero*
Vanni Rovighi S., *Filosofia della conoscenza, 2ª ed.*
Bertuzzi G. (ed.), *L'origine dell'Ordine dei Predicatori e l'Università di Bologna*
Salvioli M., *Il Tempo e le Parole*
Carpi O. L., *Il problema del rapporto fra virtù e felicità nella filosofia morale di Immanuel Kant*
Lobato A., *La dignità della persona umana. Privilegio e conquista*
Aa. Vv., *Dalla Prima alla Seconda Scolastica*
Piazza G., *Il nome di Dio. Una storia della prova ontologica*
Emiliani A., *Dio è la mia speranza*
Emiliani A., *Una nuova via alla ricerca di Dio*
Pietrosanti R., *L'anima umana nei testi di San Tommaso*
Aa. Vv., *Cristianesimo nella postmodernità e paideia cristiana della libertà*
Bochenski J., *Nove lezioni di logica simbolica, 3ª ed.*
Basti G., *Filosofia dell'uomo, 3ª ed.*
Emiliani A., *Ascesa spirituale a Dio*
Simon B. M., *Esiste una «intuizione» dell'essere?*
Tommaso d'Aquino, *L'essere e la partecipazione. Commento al libro di Boezio «De Ebdomadibus»*
Manferdini T., *Comunicazione ed estetica in Sant'Agostino*
Aa. Vv., *La nuova evangelizzazione e il personalismo cristiano*
Manferdini T., *Essere e verità in Rosmini*
Rossignotti M., *Persona e tempo in Berdjaev*
Fiorentino E., *Guida alla tesi di laurea* (esaurito)
Aa. Vv., *L'incontro con Dio. Gli ostacoli odierni: materialismo e edonismo*
Emiliani A., *Da gli enti finiti al superente infinito e personale che conosce e ama*

Lorenz D., *I fondamenti dell'ontologia tomista*
Strumia A., *Introduzione alla filosofia della scienza* (esaurito)
Basti G., *Il rapporto mente-corpo nella filosofia della scienza* (esaurito)
Aa. Vv., *Etica dell'atto medico*
Bertuzzi G., *La verità in Martin Heidegger*
Lorenzini M., *L'uomo in quanto persona*
Aa. Vv., *Coscienza morale e responsabilità politica*
Aa. Vv., *Crisi e risveglio della coscienza morale del nostro tempo*
Aa. Vv., *Homo loquens* (esaurito)
Tommaso d'Aquino, *Pagine di filosofia, 2ª ed.*

Teologia

Vagneux Y., *Co-Esse. Il Mistero trinitario nel pensiero di Jules Monchanin*
Festa G., *L'eredità dei Santi Padri. Cassiano e i Domenicani*
Serafini F., *Un cardiologo visita Gesù. I miracoli eucaristici alla prova della scienza, 2ª ed.*
Mondin B., *Storia della Teologia, vol. 4, 2ª ed.*
Chardon L., *La Croce di Gesù. Dove sono provate le più belle verità della teologia mistica e della grazia santificante, 2ª ed.*
Bicchiega M., *Fertilità umana. Consapevolezza e virtù*
Conferenza Episcopale Tedesca, *Dio e la dignità dell'uomo*
Carpin A. (ed.), *Il vangelo della famiglia. La famiglia in prospettiva teologica*
Bruguès J.-L., *Corso di teologia morale fondamentale,* 6 voll.
Ruffini F., *La "Quaestio de unione Verbi incarnati"*
Salvioli M. (ed.), *Tomismo creativo*
Buzi P., *La Chiesa copta. Egitto e Nubia, 2ª ed.*
Bernini R., *La vita consacrata. Teologia e spiritualità*
Carpin A., *Indissolubilità del matrimonio. La tradizione della Chiesa antica*
Testi C. A., *Santi pagani nella Terra di Mezzo di Tolkien*
Pizzorni R., *Amore e civiltà*
Puccetti R., *I veleni della contraccezione*
Magnanini P.-Maccaferri A., *Analisi grammaticale dell'aramaico biblico*
Milbank J., *Il fulcro sospeso, Henri de Lubac e il dibattito intorno al soprannaturale*
Coggi R., *Trattato di Mariologia. I misteri della fede in Maria, 2ª ed.*
Chiesa Ortodossa Russa, *Fondamenti della dottrina sociale*
Mondin B., *L'uomo secondo il disegno di Dio, 2ª ed.*
Barile R. (ed.), *Il rosario. Teologia, storia, spiritualità*
Pasini G., *Il monachesimo nella Rus' di Kiev*
Pane R., *La Chiesa armena. Storia, spiritualità, istituzioni*
Mondin B., *La Trinità mistero d'amore, 2ª ed.*
Commissione Teologica Internazionale, *Documenti 1969-2004, 2ª ed.*
Dermine F. M., *Carismatici, sensitivi e medium, 2ª ed.*
Livi A., *Filosofia e Teologia*
Barzaghi G., *La Somma Teologica in Compendio*
Boschi B., *Due Testamenti, una sola storia*
Olmi A. (ed.), *Il peccato originale tra teologia e scienza*
Boschi B., *Genesi. Commento esegetico e teologico*
Carpin A., *Donna e sacro ministero. La tradizione ecclesiale: anacronismo o fedeltà?*

Spataru D., *Sacerdoti e diaconesse. La gerarchia ecclesiastica secondo i Padri Cappadoci*
Carpin A., *Cipriano di Cartagine. Il vescovo nella Chiesa, la Chiesa nel vescovo*
Cousin H.-Lémonon J.P., *Le diverse correnti della religione ebraica*
Abadie P.-Cousin H.-Lémonon J.P., *Il monoteismo specificità e originalità della fede ebraica*
Cousin H.-Lémonon J.P.-Massonnet J.-Méasson A., *Come gli ebrei leggevano i testi sacri*
Abadie P.-Massonnet J., *Il culto nella società giudaica*
Comby J.-Lémonon J.P.-Massonnet J.-Richard F., *La civiltà greco-romana e la civiltà giudaica*
Lémonon J.P.-Richard F., *Gli Ebrei e l'Impero Romano ai tempi di Gesù*
Coggi R., *Ripensando Lutero*
Carpin A., *Angeli e demòni nella sintesi patristica di Isidoro di Siviglia*
Carbone G. M., *L'uomo immagine e somiglianza di Dio*
Charamsa C., *Davvero Dio soffre?*
Carpin A., *La Redenzione in Origene, sant'Anselmo e san Tommaso*
Suh A., *Le rivelazioni private nella vita della Chiesa*
Barzaghi G., *Soliloqui sul Divino*
Aa. Vv., *Approfondimento concettuale della fede e inculturazione*
da Crispiero M., *Teologia della sessualità* (esaurito)
Perini G., *I Sacramenti: Battesimo Confermazione Eucaristia - II*
Perini G., *I Sacramenti e la grazia di Cristo Redentore - I*
Mattioli V., *La difficile sessualità* (esaurito)
Carpin A., *L'Eucaristia in Isidoro di Siviglia*
Aa. Vv., *La coscienza morale e l'evangelizzazione oggi*
Gherardini B., *Santa o Peccatrice?* (esaurito)
Semeraro M., *Il Risorto tra noi* (esaurito)
Aa. Vv., *Le sètte religiose: una sfida pastorale*
Testa B. (ed.), *La nuova evangelizzazione dell'Europa nel Magistero di Giovanni Paolo II*
Vicariato di Roma, *Prontuario teologico in preparazione agli Ordini e ai Ministeri*
Spiazzi R., *Cristianesimo e cultura*
Aa. Vv., *Il matrimonio e la famiglia*
Cavalcoli C., *La buona battaglia*
Barile R., *La fatica di uno scriba*
Biagi R., *Cristo profeta, sacerdote e re*

Tutti i nostri libri e le altre attività
delle Edizioni Studio Domenicano possono essere consultati su:
www.edizionistudiodomenicano.it

Edizioni Studio Domenicano
Via dell'Osservanza 72 - 40136 Bologna - ITALIA
Tel. +39 051582034 - Fax. +39 051331583
acquisti@esd-domenicani.it
www.edizionistudiodomenicano.it

Finito di stampare nel mese di gennaio 2020
presso SAB, Budrio, Bologna