

## «Mia pagina leggera...»: la nuova 'forma' de *Il seme del piangere* di Giorgio Caproni

di Salvatore Ritrovato

La poésie prétend capter ce qui existe par delà la prose quotidienne: la femme est une réalité éminemment poétique puisque en elle l'homme projette tout ce qu'il ne décide pas d'être...<sup>1</sup>.

L'unica 'linea di svolgimento' che vedo nei miei versi, è la stessa 'linea della vita'<sup>2</sup>.

1. Nel percorso poetico di Giorgio Caproni, *Il seme del piangere* costituisce una svolta fondamentale<sup>3</sup>. Canzoniere per la ma-

\* Presentato dall'Istituto di Filologia Moderna.

<sup>1</sup> S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe, I. Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard 1949, p. 289.

<sup>2</sup> G. Caproni, in *Il mestiere di poeta*, a cura di F. Camon, Milano, Lerici 1965, pp. 130-131.

<sup>3</sup> Le citazioni de *Il seme del piangere* (Milano, Garzanti 1959) e di altre raccolte provengono tutte da G. Caproni, *Le poesie (1932-1986)*, Milano, Garzanti 1989. D'ora in poi si segnerà soltanto il numero di pagina e il titolo del testo citato. Per una bibliografia provvisoria sul *Seme del piangere*, segnaliamo studi monografici e generali: U. Dotti, *Giorgio Caproni*, «Belfagor» 33, 6 nov. 1978, pp. 681-696; C. Vitiello, *Ritmo e linguaggio nel 'Seme del piangere'*, in *Genova a Giorgio Caproni*, a cura di S. Verdino e G. Devoto, Genova, Edizioni S. Marco dei Giustiniani 1982, pp. 121-130 (poi in *Teoria e analisi del linguaggio poetico*, Napoli, Guida 1984); B. Frabotta, *'Lutto' della ripetizione e 'malinconia' della differenza: il terzo libro di Giorgio Caproni*, «La rassegna della letteratura italiana» 90, sett.-dic. 1986, pp. 414-28; Id., *La leggenda di Annina Picchi nel Seme del piangere di Giorgio Caproni*, «La rassegna della lett. ital.» 94, sett.-dic. 1990, pp. 140-45; E. Fumi, *Per lei...?*, «Paragone. Letteratura» 480 (19 n.s.), febb. 1990, pp. 59-68; M. Marchi, *Caproni. Capoversi sul 'Seme del piangere'*, in *Pietre di paragone*, Firenze, Vallecchi 1991, pp. 135-165; L. Surdich, *Giorgio Caproni. Un ritratto*, Genova, Costa & Nolan 1990, pp. 71-80; A. Dei, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia 1991, pp. 115-126; G. Spampinato, *Xenia per sconosciuta. Lettura de 'Il seme del piangere' di G. Caproni*, «Studi Novecenteschi» 19, 43-44, 1992, pp. 235-255; S. Bozzola, *Narratività e intertesto nella poesia di Caproni*, «Studi Novecenteschi» 20, 45-46, 1993, pp. 113-151, in part. 115-125. Soltanto in seconde bozze ho preso visione del saggio di P. V. Mengaldo, *L'uscita mattutina*, in *Per Giorgio Caproni*, a cura di G. Devoto e S. Verdino, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani 1997, pp. 255-266.

dre, Anna Picchi<sup>4</sup>, che il poeta immagina di rivedere giovane e di volerne dire «la sua semplice gloria» all'ombra (come è parso a molti) di una trama edipica, questa esile raccolta muove in modo deciso, dopo le precedenti prove del *Passaggio d'Enea*, alla ricerca della «massima semplicità possibile», della leggerezza ritmica e sintattica, di una poesia fatta – dirà il poeta anni dopo – di una «parola sola»<sup>5</sup>. La donna che «résume les ondoyantes aspirations des hommes» (per riprendere la Beauvoir), è in queste poesie la madre, ma non tanto una madre-terra o una madre-sogno, quanto una 'madre-scrittura': quindi più che una donna-oggetto di aspirazioni o di rispecchiamenti del poeta in quel che ha deciso di non essere, essa è una donna-soggetto, che dà forma alla scrittura, una forma di limpidezza e di leggerezza, e non la subisce soltanto come se ne fosse una metafora. Possiamo già dar voce al poeta:

Mia mano fatti piuma:  
fatti vela; e leggera  
muovendoti sulla tastiera,  
sii cauta. E bada, prima  
di fermare la rima,  
che *stai scrivendo*  
*d'una che fu viva e vera...*

Sii magra e sii poesia  
se vuoi essere vita...

(*Battendo a macchina*, 204).

Caproni cerca un nuovo equilibrio nella forma 'leggera' del testo: e questa è la mano-piuma o mano-vela che scrive «d'una che fu viva e vera», la poesia che ritorna ad essere vita e non resta letteratura, la letteratura che non imprime un suo ordine (ora aulico ora ermetico) alla vita, così da trascenderla e dimenticarla, ma che si fa immanente ad essa. Per comprendere me-

<sup>4</sup> Per le notizie biografiche su Anna Picchi cfr. *Il mestiere di poeta*, cit., p. 129.

<sup>5</sup> *Giorgio Caproni a colloquio con Alberto Cavalleri*, «Cultura & Libri» 16-17, sett.-dic. 1986.

glio questa raccolta, credo che il nesso più indicato (e più complicato, ma non è questa la sede per scioglierlo) sia quello che lega tra sé amore-donna-scrittura-morte, e che ha mosso, come è facile accorgersi, già altri poeti. È un nesso che ci fa riflettere in primo luogo sul modo in cui l'Annina di Caproni non sia soltanto tema di una raccolta ma l'immagine-forma della stessa poesia (come suggerisce *Per lei...*), e in secondo luogo sul senso dei richiami rivolti a Dante e a Cavalcanti, che hanno posto fin dall'inizio nel *Seme del piangere*. È vero che, a parte il titolo, dantesco, l'epigrafe introduttiva (...*perch'io che nella notte abito solo*), che riprende la più famosa ballatetta di Cavalcanti (*Perch'i' no spero di tornar giammai*), e i ritornelli, ora a mo' di allocuzione ora a mo' di congedo («Anima mia, ti prego» etc.), sempre cavalcantiani, sparsi in altri testi, non troviamo nella raccolta esperimenti intertestuali di grande rilievo<sup>6</sup>. Omaggio alla madre, la raccolta segna il ritorno non solo a Livorno, città dell'infanzia, ma anche all'«amore infantile per la canzone e la canzonetta delle origini»<sup>7</sup>: «A Livorno, quando ancora facevo la seconda elementare, scoprii fra i libri di mio padre un'antologia dei cosiddetti *Poeti delle origini* (i Siciliani, i Toscani). Chissà perché mi misi a leggerli con gusto insieme con "Il Corriere dei Piccoli". Mi piaceva quella lingua dolce e aspra a un tempo: una lingua ancora in cerca di se stessa, e questo è tutto»<sup>8</sup>. *Seme*, nel titolo, significa l'incontro espriativo e regressivo con la madre, e il recupero memoriale e tecnico-formale del nucleo generativo della sua poesia; è metafora storico-genealogica («il seme della guerra», *Eppure...*, 222; «il seme del mio morire», *Il becolino*, 242) e stilistico-poetica. I richiami a Dante e Cavalcanti sono più che una semplice strategia testuale. Ricordiamo ciò che diceva

<sup>6</sup> *Il seme del piangere*, testimonia il poeta, nacque «per combinazione», dopo i primi due «esperimenti cavalcantiani» (sc. *Pregghiera* e *La ricamatrice*), e le calde esortazioni a continuare di De Robertis (*Mio Dio. Perché non esisti?*, intervista di Luca Doninelli, «Avvenire» 29. XI. 1984).

<sup>7</sup> G. Caproni, *Una straziata allegria*, a cura di D. Astengo, «Corriere del Ticino» 11. II. 1989.

<sup>8</sup> G. Caproni, *Su e giù come un minatore*, in *I ferri del mestiere*, dieci interviste a cura di E. Manca, supplem. dell'«Unità» 15. XII. 1989; cfr. anche G. Caproni a colloquio con Cavalleri, cit., p. 394.

uno dei loro critici, Bonagiunta degli Orbicciani: è incredibile il fatto che la nuova maniera dei «detti d'amore», con tutta la sua «sottigliansa», la sua «forma», il suo «essere», possa a tal punto dipendere dall'immagine di una donna, e che l'amore possa venire «per forza di scrittura», incomprensibile che un legame così profondo possa unire l'amore per una donna con la parola poetica, come se la donna diventasse soggetto, da oggetto qual era prima, della poesia. È quanto accade nella poetica di Caproni, passando dalla figura di Olga Franzoni a quella di Annina: oggetto di compianto la prima; soggetto che muove il pianto (come Beatrice) la seconda.

Nel *Seme del piangere*, dunque, le strategie intertestuali non sono un procedimento allusivo, intuibile solo da un'élite di lettori, ma si palesano apertamente, senza lo schermo di interpretazioni suppletive, consentendo un recupero della tradizione poetica ben più profondo di quello, più raccolto e introverso, delle opere precedenti.

2. Anche se nelle prime tre raccolte di Caproni il lavoro poetico è, forse in modi non propriamente ermetici<sup>9</sup>, condotto sulla parola, mi sembra agevole osservare uno sforzo costante a che il periodo sintattico coincida nei limiti del periodo strofico. Come

<sup>9</sup> Come si sa, Anceschi (*Introduzione, a Lirica del Novecento*, a cura di L. Anceschi e S. Antonielli, Firenze, Vallecchi 1953, pp. xcvi-xcvi) respinse la definizione di 'ermetico' per Caproni e per i poeti della sua generazione (Luzi, Bigongiari, Parronchi, Sereni, Borlenghi, Bassani); ma l'esclusione non poteva essere accettata pacificamente, fin tanto che si dava a fondamento della poetica ermetica la ricerca dell'assoluto, dell'analogia, dell'assenza' (cfr. M. Petrucciani, *La poetica dell'ermetismo italiano*, Torino, Loescher 1955, in part. p. 103). Senza entrare nel merito della questione, possiamo qui ricordare le brevi ma illuminanti osservazioni di Mengaldo: «All'inizio la sua [di Caproni] cultura poetica è fortemente pre-ermetica, retrocedendo fino a Carducci e acquisendo, delle esperienze, più recenti, soprattutto il realismo musicale di Saba e Betocchi: tanto più vi fa spicco e quasi violenza certo capzioso preziosismo lessicale, specie nell'uso alla Gatto dei verbi [...] che sono anche tracce di un espressionismo scabro [...] Successivo, e in sostanza non anteriore alla fase di *Finzioni* e *Cronistoria*, il vero e proprio accostamento all'ermetismo, che andrà inteso, in particolare, come debito verso l'impressionismo idillico e il melodismo dello stesso Gatto» (*G. Caproni*, in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori 1978, p. 700).

è stato osservato<sup>10</sup>, il movimento ritmico di questa prima fase poetica di Caproni è sostenuto da un complesso equilibrio di inversioni sintattiche, *décalages* di versi ed *enjambements*. L'interpunzione serve prevalentemente a pausare gli snodi dei periodi a volte complessi. Le proposizioni, dalle relative alle temporali, alle finali rette da *a*, alle frequenti incidentali attributive, disegnano un arazzo composto di immagini che si accavallano in un movimento di allitterazioni e rime interne e finali, simile a un'onda che si ritrae e si protende. Le inversioni sintattiche riportano continuamente indietro il baricentro del verso, rallentando il ritmo e nello stesso tempo sospendendolo in attesa dell'epifonema dell'ultimo verso; con azione contraria, gli *enjambements* scandono e frangono la testura metrica, sospingendo il baricentro del testo in avanti, alla ricerca di una sua compiuta armonia. Per esemplificare e chiarire queste considerazioni basti leggere uno dei testi d'amore più belli di *Ballo a Fontanigorda* (1938), *Ad Olga Franzoni*, il primo amore del poeta:

Questo che in madreperla  
di lacrime nei tuoi morenti  
occhi si chiuse chiaro  
paese,

ora che spenti  
già sono e giochi e alterchi  
chiassosi, e di trafelate  
bocche per gaie rincorse  
sa l'aria, e per scalmanate  
risse,

stasera ancora  
rimuove sfocando il lume  
nel fiume, qui dove bassa  
canta una donna china  
sopra l'acqua che passa.

<sup>10</sup> S. Pastore, *Frammentazione e continuità nella poesia di Caproni*, «Rivista di letteratura italiana» 8. 1, genn.-apr. 1980, pp. 111-131; sulle prime raccolte cfr. anche A. Barbuto, *Giorgio Caproni. Il destino d'Enea*, Roma, Bulzoni 1980; G. Mariani, *Primo tempo di Giorgio Caproni*, in *Genova a Giorgio Caproni*, cit. (poi in *Poesia e tecnica nella lirica del '900*, Padova, Liviana 1983, pp. 417-449).

A partire da *Cronistoria* la sintassi non serve più a dare autonomia alle strofe, bensì a connettere le quattro strofe che compongono la forma del sonetto<sup>11</sup>. In verità la funzione assolta dalla sintassi in questa nuova forma, compatta, sapientemente coagulata in alcune immagini colate come «in un'unica gittata o presa di fiato»<sup>12</sup> dentro una stampa – come se questa fosse un'unica strofa o *stanza* (ed è rapido e quasi inavvertibile il succedersi dalle *stanze*, di 18 versi, ai *sonetti*, di 14 versi) – non è molto diversa da quella vista per le prime raccolte. Si tratta di un'amplificazione, o meglio di un'accentuazione in senso espressionistico, più che ermetico, di quel procedimento fondato su inversioni sintattiche e sospensioni metriche. Il ritmo si fa più commosso ed eloquente, a tratti sfiora l'ingorgo verbale, come una maglia straripante di tensioni formali. L'energia ritmica del testo (lo vide subito Pasolini recensendo *Le stanze della funicolare*<sup>13</sup>) si concentra ora soprattutto nell'"attacco" caldo, esclamativo, ricco di pathos, che propaga il suo tremito per tutto il corpo del sonetto o della stanza (es. «Le carrette del latte ahi mentre il sole / sta per pungere i cani!...», «La terra come dolcemente geme...», dalla sezione *Le biciclette*) e nella 'chiusura' dei componimenti, in cui il poeta cala definitivamente la materia esclamativa e patetica esaltata all'inizio. Ciò vale pure per i *Sonetti dell'anniversario*, i quali si sviluppano secondo uno schema analogico che è possibile sintetizzare così: all'attacco, esplosivo, impetuoso (come, per esempio, quello del sonetto VI: «Nella luce agitata ah la lettura / d'Orlando verso l'Isola del Pianto») segue lo svolgimento in due tempi del tema, con tensioni espressive e sintattiche («Sottovetro tremava la tua pura / grazia – la rosa accesa dallo schianto / mite d'amore, nella tua figura / alzata e irraggiungibile. E a che incanto / ti vedevo legata, e che premura / mi conquideva, se a scioglierti intento / era giunto allo scoglio il tuo Ruggero?»); quindi ha luogo una chiusura, lunga, trava-

<sup>11</sup> S. Pastore, *Frammentazione e continuità nella poesia di Giorgio Caproni*, cit., p. 115. Id., *Il sonetto nel secondo Novecento: presenza e problematiche*, «Studi Novecenteschi» 23, 51, giugno 1996, pp. 117-155, in part. 132-137.

<sup>12</sup> P.V. Mengaldo, *G. Caproni*, cit., p. 699 sgg.

<sup>13</sup> P.P. Pasolini, «Paragone» 36, dic. 1952, pubblicato poi in *Passione e Ideologia*, Milano, Garzanti 1960, pp. 424-428, ora anche in G. Caproni, *Poesie*, cit., pp. 789-792.

gliata, che suggella i rimandi letterari e simbolici in un'ermetica epigrafe conclusiva («Oh un uomo no, ma l'angelo sbrigliato / che ti perseguiterà fino al deserto / pieno, fino al tuo sogno sperperato sui binari, ove fuggi il più leggero / destino – e Orlando, che non t'ha scoperto», 102).

Questa ricerca di 'chiusura' formale, questa oscurità espressiva ci riporta al dramma storico della guerra. È come se il metro, la rima, la forma fissa del sonetto, possano ancora rappresentare uno schermo infrangibile, anche se violentemente scheggiato, delle devastazioni storiche e del dolore. Come ricorda il poeta, nel *Passaggio d'Enea* «[furono] anni [quelli della guerra e dell'immediato dopoguerra] per me di bianca e quasi forsennata disperazione, la quale proprio nell'*importance* della scrittura (uso la parola *importance* nell'accezione meno traducibile), e quindi nell'anch'essa disperata tensione metrica (prolungamento dell'umanistico e ormai crollato 'ei' apposto con stridore e ironia all'anodino 'utente' delle *Stanze della funicolare*), forse cercava per via di paradosso, ma con lucida coscienza, e certo del tutto controcorrente... un qualsiasi *tetto* all'intima dissoluzione...». E, d'altra parte, proprio l'oscura lettera dei testi, i tortuosi e concitati diagrammi esistenziali dell'io-poetico, moltiplicano le vie simboliche e allegoriche dell'interpretazione, tanto da richiedere precisazioni da parte dell'autore<sup>14</sup>.

3. Apriamo, dunque, *Il passaggio d'Enea*. Constatiamo che l'incipit dei testi inclusi in questa raccolta (soprattutto dei so-

<sup>14</sup> Si legga per esempio, a proposito de *Le stanze della funicolare*, quello che Caproni scrive a Betocchi: «[Le funicolari] sono un poco il simbolo, o l'allegoria della vita umana, vista come inarrestabile viaggio verso la morte. La funicolare del Righi, a Genova, esiste davvero. Il suo primo percorso avviene al buio, in galleria: un buio e una galleria che potrebbero essere interpretati come il ventre materno. Poi la funicolare sbocca all'aperto (è la nascita) e prosegue fino alla meta, tirata dal suo cavo inflessibile (il tempo, il destino), senza potersi fermare. Ogni stanza è una stagione differente della nostra esistenza. E di stagione in stagione, il passeggero, l'utente cerca l'attimo bello (ogni stagione ha il suo) dove potersi arrestare: dove poter chiedere un alt nel suo essere trascinato dal tempo (il cavo) inarrestabile, fino all'ultima stazione che nel poemetto è avvolta dalla nebbia (mistero e lenzuolo funebre insieme)» (lettera del 20 agosto 1979, appartenente al Fondo Betocchi, citata da C. Annoni, *Vibrare sul tema. L'arpa magica di Giorgio Caproni*, «Testo» 24, 1992, pp. 57-91, 67).

netti e delle stanze, forme chiuse) funge da nucleo ritmico generativo: abbiamo quasi l'impressione che ai versi seguenti tocchi di dipanare un nodo di immagini, un grumo di dolore, un grido esternato con pathos. Pasolini metteva in rilievo la portata di alcune assonanze dal sapore 'trasgressivo', come, per esempio, in 1944, testo che apre *Le biciclette, insacca-faccia-acqua-latta*, «esposte in posizione dominante di fine-verso (e su un labbro dell'enjambement)», e caricate «di turgori, se non addirittura di squilibri linguistici, quali appunto *insacca*, o attributi stravaganti, puramente analogici o strenuamente metaforici, quali *delicati* (riferito ai suoni delle biciclette), *svariato* (riferito al ronzio dei raggi)». Il risultato è difatti un *equilibrio* precario tra i vari elementi tesi nella rete ritmico-sintattica del sonetto. Leggiamo, tanto per farcene un'idea, *Alba*, che apre la raccolta:

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 rinfresco 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 tremitio 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.

I periodi si incastrano in modo quasi sfasato sulle unità ritmiche dei versi, i quali, a loro volta, dietro l'incalzare anaforico della parola chiave (*amore*) e dei gruppi fonetici ad essa attinenti (*amore-morte-marmo-ermo-rumore*), danno l'impressione che il sonetto non sia un sonetto, o che lo sia per caso. L'equilibrio ritmico-sintattico della poesia del primo Caproni, che risultava da forze in opposta ma armonica interdizione, ora si è incrinato, dal momento che esso è costretto a stare nella forma chiusa, 'repressiva', del sonetto e della stanza. In queste forme i precedenti dispositivi di inversione sintattica e di sospensione ritmica pro-

ducono una densità espressiva che minaccia di travolgere la stessa testura metrica.

Ma ne *Il passaggio d'Enea* vi sono forme testuali diverse dai sonetti e dalle stanze, e sono non chiuse, bensì 'libere', sia nell'uso metrico sia nella dimensione del componimento, con versi facili, semplici, rapidi (come, per ricordarne qualcuno, quelli di *Interludio* nelle *Stanze della funicolare*: «E intanto ho conosciuto l'Erebo / – l'inverno in una latteria. / Ho conosciuto la mia / Proserpina, che nella scialba / veste lavava all'alba / i nebbiosi bicchieri. // Ho conosciuto neri / tavoli – anime in fretta / posare la bicicletta / allo stipite, e entrare / a perdersi fra i vapori. / E ho conosciuto rossori / indicibili – mani / di gelo sulla segatura / rancida, e senza figura / nel fumo la ragazza / che aspetta con la sua tazza / vuota la mia paura», 141) e una sintassi piana e lineare, senza inversioni ed irte costruzioni di apposizioni ed aggettivi; 'facilità' relativa, in quanto è bilanciata dalle frequenti inarcature che danno un ritmo sussultorio alla sequenza delle immagini, e dalle ricche strutture di anafore foniche e lessicali. Caproni comincia, dunque, a rivalutare altri aspetti del suo linguaggio: l'intensità epigrammatica e l'icasticità, da una parte; la discorsività e (in un senso che occorrerà precisare) la narratività dall'altra. Vero che la leggerezza musicale di questi versi sembra attenuare e correggere il patetismo esistenziale delle forme chiuse, imponendo una radicale trasformazione dell'assetto ritmico-sintattico del discorso, che passa dalle imprevedibili ed inquietanti diversioni dell'ordine della frase alla linearità secca ed epigrafica, tutta fondata sul valore intonativo degli accostamenti fonici, dei nuovi versi brevi. Lo scarto all'interno della raccolta è evidente. Si prenda *All alone: Epilogo*. Ci troviamo davanti a una rappresentazione della realtà dal ritmo vivace e asciutto della ballata o della canzonetta<sup>15</sup>. Qui si designa il luogo mi-

<sup>15</sup> Per questi versi che amano gli accostamenti 'facili' (la rima in 'cuore' e 'amore') e modulati su un ritmo fresco e melodioso, e quasi popolare, si è parlato di poetica anti-novecentesca (facendo torto, a un tempo, al Novecento e a Caproni). «La coincidenza programmatica con alcuni versi di Saba – osserva infatti la Dei – ('Amאי trite parole che non uno / osava. M'incantò la rima fiore / amore, la più antica difficile del mondo'), è certamente episodica e temporanea, ma non irrilevante in rapporto con le linee della poesia italiana di quegli anni». D'altronde, «come per Penna, la scommessa è nel legame fra 'la rima facile' e

sterioso, allegorico, di un sogno narrato nei particolari, dove «bussare», «entrare», «spingere», «salire», «seguire», «andare», «scendere», da una parte, e «porta», «portone», «salita», «scale», dall'altra, circoscrivono il campo dei lessemi che riguardano l'invenzione di un aldilà inquietante ma, paradossalmente, pieno di vita («[...] indietro / mi ritorsi, la tomba / riaprendo della porta / già scattatami dietro. // Che fresco odore di vita / mi punse sulla salita! / Ragazze ormai aperte e vere / in vivi abiti chiari / (ragazze come bandiere / già estive, balneari), / sbracciate fino alle ascelle / scendevano, d'arselle / e di cipria un odore / muovendo a mescolare / l'aria, dal Righi al mare / [...]», 157). Adottando in questi testi una forma più narrativa, il poeta, così come egli stesso testimonia, ha finalmente rinunciato ad avere un ruolo privilegiato, demiurgico, nei confronti della realtà evocata<sup>16</sup>. Si prepara, così, la svolta del *Seme del piangere*.

4. Con *Il seme del piangere* non c'è più l'allegoria nascosta dietro il senso letterale. Caproni ora semplifica, alleggerisce, sia nel ritmo che nella sintassi («Mia mano, fatti piuma: / fatti vela, e leggera / muovendoti sulla tastiera, sii cauta...», *Battendo a macchina*, 204), cercando di realizzare in una forma «viva e vera» il ritratto di una persona che fu davvero «viva e vera». Allora, che la «mano» sia «arguta» e «attenta», «magra» e «poesia» se vuol «esser vita», «fine» e «popolare come fu lei», la madre, Annina, «ardita / e trepida», «tutta storia / gentile, senza ambizione». Non esiste un aldilà dove il poeta potrà rivedere la madre, né una terra mitica cui il poeta torna ricordando la madre, né una situazione passata che rivive nella memoria del poeta attivata per caso da un oggetto o da una parola della madre. La memoria del poeta non è né metafisica, né mitica, né

'la vita difficile'» (G. Caproni, cit., p. 118). E Italo Calvino ha osservato: «Insomma, Caproni non può essere ascritto alla poetica dell'innocenza sensuale e della grazia della povertà che è una delle dimensioni principali della letteratura italiana del Novecento, tanto in poesia (Saba, Penna), quanto e ancor più in narrativa» (*Il cielo dei pipistrelli*, «la Repubblica» 19. XII. 1980; poi, col titolo di *Il taciturno ciarliero*, in *Genova a Giorgio Caproni*, cit.; e ora anche in G. Caproni, *Poesie*, cit., pp. 803-806).

<sup>16</sup> A. Girardi, *I metri di Giorgio Caproni*, in *Cinque storie stilistiche*, Genova, Marietti 1987, pp. 99-134, in part. 119.

involontaria; punta invece a «una narrazione concretamente saldata ad un luogo e ad un tempo precisi», ma straniata dalla relatività dei rapporti di parentela («Nemmeno sa distinguere bene, / ormai, tra marito e figliuolo», *Ad portam inferi*), nel limitare incerto fra aldiqua e aldilà, presente e passato, Genova e Livorno<sup>17</sup>.

La raccolta si apre con una *Preghiera* («Anima mia, leggera / va' a Livorno ti prego», che suona come un ritornello in altri testi<sup>18</sup>), e si chiude con l'*Ultima preghiera*, che riprende i temi di apertura e congeda la 'ricerca' prima dell'*Iscrizione* finale («Anima mia, fa' in fretta [...] / e aspetta [...] la figurina netta, / nel buio, volta al mercato. // Io so che non potrà tardare [...] / Dille chi ti ha mandato: / suo figlio, il suo fidanzato. / D'altro non ti richiedo. / Poi va' pure in congedo», 28), che sembra echeggiare, in quel «dille», un acclamato motivo dantesco<sup>19</sup>. Il filo della storia e dei ricordi si annoda e si scioglie senza tregua: ora nella luminosa chiarezza di un mattino delle strade di Livorno (il mattino del funerale: «Il sole della mattina / in me, che acuta spina. / Al carro tutto di vetro / perché anch'io andavo dietro?», *Il carro di vetro*, 225; o quello del matrimonio di Anina, *Eppure...*, 219); ora nell'«albeggiare» gelido e nebbioso di una stazione (albeggiare che non richiama alla rinascita bensì alla sua dis-attesa, alla sua dissoluzione, come in quell'«ultima coincidenza / per l'ultima destinazione»: si veda *Ad portam inferi*); ora nelle stesse pagine che il poeta sta scrivendo, mentre richiami stilnovistici pervadono tutta la raccolta<sup>20</sup>, sia in alcune

<sup>17</sup> S. Bozzola, *Narratività e intertesto nella poesia di Caproni*, cit., p. 118; si veda inoltre A. Dei, *G. Caproni*, cit., p. 120.

<sup>18</sup> Forse non è inutile rammentare coincidenze di lessico e di cadenza con la più famosa ballata di Cavalcanti, *Perch'i' no spero di tornar giammai*: «Perch'i' no spero di tornar giammai / ballatetta, in Toscana, / va' tu leggera e piana, / dritt'a la donna mia [...] Deh, ballatetta mia, a la tu' amistate / quest'anima che trema raccomando: / menala teco, ne la sua pietate, / a quella bella donna a cu' ti mando [...] Anim'e tu l'adora / sempre nel su' valore».

<sup>19</sup> «Io dubitava, e dicea 'Dille, dille!' / fra me; 'dille' dicea, 'a la mia donna / che mi diseta con le dolci stille'» (*Par.*, VII, vv. 10-12).

<sup>20</sup> Nelle raccolte successive a *Il seme del piangere* i riferimenti a Dante si infittiscono e disegnano un rapporto, a mio parere, molto interessante (cfr. del sottoscritto, *Da 'Didascalìa' ad 'Aspettando Silvana': un percorso intertestuale*

esplicite movenze stilistiche (l'incipit di *Perch'io...*, i ritornelli a mo' di allocuzione o di congedo), sia in alcune immagini come, p. es., l'Annina che passa per le strade di Livorno («Ma come s'illuminava / la strada dove lei passava [...] / e tutta di lei risuonava / al suo tacchettio la contrada», *L'uscita mattutina*, 202; «passava odorando di mare», *Né ombra né sospetto*, 203; «Livorno, quando lei passava / d'aria e di barche odorava», *Quando passava*, 205), che attira i livornesi col «fresco suo sgonnellare» («Tutto Cors'Amedeo / sentendola si destava. / Ne conosceva il neo / sul labbro, e sottile / la nuca e l'andatura / ilare – la cintura / stretta, che acre e gentile / (Annina si voltava) / all'opera stimolava», *L'uscita mattutina*, 202; «Che voglia di lavorare / nasceva al suo ancheggiare», *Quando passava*, 205), e che con pudore saluta la gente che la vede passare e vedendola l'addita, come leggiamo in *La gente se l'additava* (con la mente forse rivolta al più famoso sonetto della *Vita Nuova*<sup>21</sup>):

Non c'era in tutta Livorno  
 un'altra di lei più brava  
 in bianco, o in orlo a giorno.  
 La gente se l'additava,  
 vedendola, e se si voltava  
 anche lei a salutare,  
 il petto le si gonfiava  
 timido, e le si riabbassava,  
 quieto nel suo tumultuare  
 come il sospiro del mare.

Era una personcina schietta  
 e un poco fiera (un poco  
 magra), ma dolce e viva  
 nei suoi slanci; e priva  
 com'era di vanagloria  
 ma non di puntiglio, andava  
 per la maggiore a Livorno

*nella poesia di Giorgio Caproni, di prossima pubblicazione su «Rivista Europea di Letteratura Italiana».*

<sup>21</sup> E potremmo aggiungere la metafora della primavera, età della vita e spensieratezza, in Caproni: «Credeva che la primavera / fosse la prima stagione» (*Eppure...*); e in Cavalcanti: «Fresca rosa novella / piacente primavera» (*Fresca rosa novella*).

come vorrei che intorno  
andassi tu, canzonetta:

che sembri scritta per gioco,  
e lo sei piangendo: e con fuoco.

(*La gente se l'additava*, 207).

A chiamare continuamente in causa, nel verso di Caproni, la memoria letteraria (tanto è facile riandare da questa «canzonetta di gioco e di fuoco» alla «ballatetta d'amore e di pianto» di Cavalcanti), non vi è nulla di gratuito o di esibito, o addirittura di polemico: la reminiscenza è un dialogo che trova le sue ragioni congeniali nella ricerca di una semplicità elementare e, diremmo, originaria (nel Duecento le origini della letteratura italiana, nella giovinezza della madre le origini del linguaggio personale). Caproni non intende stabilire dei rapporti tra l'umano e il trascendente, sia esso Dio o, genericamente, il destino. La figura della madre è tanto terrestre quanto «viva e vera», e rappresenta il conflitto radicale della poesia di Caproni tra finzione e realtà<sup>22</sup>: l'una impegnata a vivere in una vita non reale, che è la parola, e quindi a demandare la propria sostanza autobiografica ad un doppio (l'io autoriale e l'anima)<sup>23</sup>; l'altra a fuggire dalla morte per compiersi, sempre, paradossalmente, nella parola. Per questo l'ammonimento di Beatrice («udendo le sirene, sie più forte, / pon giù il seme del piangere e ascolta», *Purg.* XXXI, vv. 45-46), riportata in calce al titolo<sup>24</sup>, pare sancire

<sup>22</sup> Cfr. P.V. Mengaldo, *Caproni*, cit.; A. Girardi, *I metri di Giorgio Caproni*, cit., p. 122.

<sup>23</sup> Si veda a proposito, da una visuale diversa, A. Dolfi, *G. Caproni e l'afasia del segno*, «L'Albero» 1975, pp. 54, 96; e, recentemente, Id., *Caproni, la malinconia e la cosa perduta*, in *Il mio nome è sofferenza*, a cura di F. Rosa, Dipt. di Sc. Filolog. e Stor. di Trento 1993, pp. 323-346. Ritengo, tuttavia, non del tutto convincente l'identificazione dell'io come «Ragione impotente», dell'Anima come «funzione del desiderio» e della Madre come «meta del desiderio». Il triangolo amoroso, a dir molto embrionale, è piuttosto il triangolo della scrittura, laddove l'Anima potrebbe stare per l'Arte, la Poesia.

<sup>24</sup> A proposito cfr. G. Spampinato, *Xenia per sconosciuta*, cit. Risulta molto suggestiva la lettura intertestuale della citazione dantesca alla luce dell'intero passo di origine. Ma è anche da tener presente il differente, per non dire sproporzionato, statuto delle due figure poetiche: ad una Beatrice, «più maestra che donna innamorata, più creatura che risolve dubbi e chiarifica punti incerti e

un patto irrealizzabile, se non è completamente trasferito, rime-  
taforizzato, in un mondo che non conosce la trascendenza, dove  
per «sirene» si dovrebbe intendere non solo «le lusinghe dei falsi  
beni»<sup>25</sup>, e non è certo che ponendo giù il seme del piangere ci si  
indirizzi ai beni del cielo. Mentre Beatrice ritiene pericolosa l'e-  
quazione tra bellezza spirituale e bellezza naturale o artistica  
(«Mai non t'appresentò natura o arte / piacer, quanto le belle  
membra in ch'io / rinchiusa fui, e sono in terra sparte», *Purg.*  
XXXI, vv. 49-51), Caproni evince al contrario il rapporto con-  
traddittorio e drammatico tra vita e scrittura, realtà e poesia,  
laddove la scrittura non dovrebbe sostituirsi alla vita, né deni-  
grarla, né appesantirla, ma almeno evitare, con l'usura, con l'a-  
bitudine, la dissoluzione dell'oggetto, ponendo una domanda che  
varrà fino alle ultime raccolte. Sono, infatti, i continui interventi  
metapoetici, la ricorrenza tematica della scrittura, la presenta-  
zione – di risonanza cavalcantiana<sup>26</sup> – dei suoi strumenti (il pen-  
nino, la mano, la pagina), e alcune precise variazioni, di non  
trascurabile interesse intertestuale<sup>27</sup>, sul tema della scrittura, a  
dirci che la contraddizione, lungi dal poter essere risolta, non è  
solo il motore della poesia di Caproni, com'era fino a quel mo-  
mento, ma anche anche il suo vero oggetto: oggetto non esterno,  
letterario, bensì carico di tensione vitale (mano sii piuma se  
vuoi esser poesia, sii poesia se vuoi esser vita...). Ciò che di An-  
nina il poeta ci dice, si compie nell'istante della sua giovinezza:  
la vita rimanda non alla vita in generale ma ad un Poco<sup>28</sup>, cioè

discetta con estrema competenza, che compagna amata ed amante» (T. Di  
Salvo, in Dante, *La divina commedia. Purgatorio*, Bologna, Zanichelli 1985, p.  
555), corrisponde un'Annina, ragazza schietta e, diremmo quasi, «d'umiltà ve-  
stuta».

<sup>25</sup> Cfr. N. Sapegno, in Dante, *La divina commedia. Purgatorio*, Firenze, La  
Nuova Italia 1956, p. 351.

<sup>26</sup> «le triste penne isbigotite, / le cesoiuzze e 'l coltellin dolente [...] / la man  
che ci movea» (*Noi siàn le triste penne*).

<sup>27</sup> Binomi danteschi, quali *scrivere:vivere*, *scrivere:mente*, *scrivere:morte*  
(«così queste parole segna a' vivi / del vivere ch'è un correre a la morte. / E aggi  
a mente, quando tu le scrivi, / di non celar», *Purg.*, XXXII, vv. 53-56), che co-  
stituiscono una tela simbolica di fondo per le variazioni caproniane, su *scrive-  
re:mente*, *scrivere:notte*, *scrivere:vivere*, sparse in tutto l'opus (cfr. G. Spampi-  
nato, *Xenia per sconosciuta*, cit., pp. 247-248).

<sup>28</sup> Del 'poco' parlò Calvino in *Il taciturno ciarliero*, cit.; mi permetto di ri-  
mandare di nuovo ad un mio intervento, *Giorgio Caproni: poezie tussen 'weinig'*

ad un limitato mondo di oggetti, di nomi (il fatto che Caproni usi diminutivi e vezzeggiativi è indicativo di questo poco), di luoghi e di ricordi che hanno fatto parte del mondo di Annina ed esaltano, contro la morte, la 'vitalità quotidiana', una loro intrinseca ma vulnerabile energia («E allora chi avrebbe detto / ch'era già minacciata? / Stringendosi nello scialletto / scarlatto, ventilata / passava odorando di mare / nel fresco suo sgonnellare», *Né ombra né sospetto*, 203).

Dunque la scrittura non è solo il segno della memoria di Annina ma anche lo stile di questa memoria: stile *dulcis* (dico tanto per tradurre «fine» e «popolare»), senza inutili lenocinii, anzi «verde», «elementare»; e stile *subtilis* (se a questo termine non diamo un senso filosofico ma musicale, di «nervosità», «concisione», «profondità»<sup>29</sup>). Qui è anche lo scarto dai modelli duecenteschi. Le donne degli stilnovisti «vivono e operano nelle loro città, sono visibili alle finestre delle loro case; passeggiano nelle strade, incontrano i loro poeti, li salutano, e muoiono infine suscitando pianto e cordoglio nel cuore dei loro innamorati. Eppure queste democratiche e comunali vicende assumono [...] valori emblematici e paradigmatici di poesia e civiltà, anche perché sono pronte a caricarsi di un simbolismo fresco ed ingenuo, percepibile a occhio nudo, una sovra-realtà di carattere metafisico»<sup>30</sup>. Anche Annina appare nel mondo di una città operosa e attiva, ma ecco che all'incombere della morte («Livorno popolare / correva con lei a lavorare. / Né ombra né sospetto / era allora nel petto», *Né ombra né sospetto*, 203) il poeta mette in primo piano le cose dell'umile lavoro di Annina (l'ago, la trina, la guglia, il lino etc.) e della sua età lieta (gli orecchini, le collanine, gli anelli, la bicicletta, lo scialletto, il cornetto di corallo etc.) e sempre minacciata<sup>31</sup>, lasciando, però, che a colmare la

en 'niets' [Il 'poco' e il 'nulla' nella poesia di G. C.], «Kreatief. Hedendaagse Italiaanse Literatuur» 3 / 4, 1995, pp. 4-19.

<sup>29</sup> Cfr. *Il mestiere di poeta*, cit., p. 128.

<sup>30</sup> M. Marti, Introduzione a *I poeti del Dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier 1969, pp. 20-21.

<sup>31</sup> È impossibile che, andando con la memoria alla figura di Silvia leopardiana, l'arte del tessere (alla «man veloce / che percorrea la faticosa tela», Caproni risponde: «Com'era acuto l'ago / e agile e fine l'estro [...] Vedevi il capo chino / (e acre) strappare / coi denti la gugliata / nuova, per ricominciare», *La*

sua perdita sia una «rima» che non proietta la sua immagine verso l'«alto», bensì verso il «basso», cioè che non tenti più il lavoro isolato sulla lirica pura, bensì quello contestuale sulla poesia<sup>32</sup>:

Per lei voglio rime chiare,  
usuali: in -are.  
Rime magari vietate,  
ma aperte: ventilate.  
Rime coi suoni fini  
(di mare) dei suoi orecchini.  
O che abbiano, coralline,  
le tinte delle sue collanine.  
Rime che a distanza  
(Annina era così schietta)  
conservino l'eleganza  
povera, ma altrettanto netta.  
Rime che non siano labili  
anche se orecchiabili.  
Rime non crepuscolari,  
ma verdi, elementari.

(*Per lei*, 211)

La 'rima' è ora l'oggetto stesso del canzoniere e il vero perno della nuova ricerca poetica, in funzione – come preciserà una volta il poeta – non 'esornativa' ma 'portante': il suo valore è nel connubio di semplicità comunicativa (l'essere 'popolare') ed eleganza formale (l'essere 'fine'). Porre la rima ad immagine di «una / che fu viva e vera», implica una serie di stringenti sovrapposizioni della figura di Annina sulla stessa forma, quindi, per metonimia, sulla rima, che prende «i suoni fini / (di mare) dei

*ricamatrice*, 208; «e come / – di voglia – accelerava / l'ago che luccicava», *La stanza*, 209) non paia una folgorante metafora della voglia di vivere e della fugacità della giovinezza.

<sup>32</sup> «Ormai è giunto il momento, dopo tanto paziente e isolato lavoro sulla parola [...] di indirizzare risolutamente il gusto al discorso: di ritentare, insomma, dopo tanta effusione, la composizione, un'ombra almeno di ciò che comunemente s'intende per poema, tentando infine il salto, ricchi di tanta perfezione formale dalla lirica pura alla poesia. Un salto sì, dall'alto in basso, ma appunto per questo dall'astrazione (dalla solitudine) alla vita concreta (alla società)» (G. Caproni, *La parte dell'autor giovane*, «Mondo operaio» 10. XII. 1949).

suoi orecchini», «le tinte delle sue collanine», e conserva la sua «eleganza / povera, ma altrettanto netta», la semplicità dei suoi «pensieri» con l'essere «chiara e usuale», non «labile» anche se «orecchiabile», non «crepuscolare» ma «verde», «elementare». A questo proposito, *Ad portam inferi*, il testo che, potrebbe sintetizzare splendidamente la raccolta, lega la trasparenza stilistica e linguistica alla profondità del destino dell'uomo, producendo un concerto di analogie semplici ed essenziali, e non più astratte (come poteva ancora essere l'immagine della funivia genovese). L'alba, la stazione, la nebbia, l'orologio, il capotreno, il cappuccino che si raffredda, i cani, sono anche allegoria della vita. L'incontro con la madre, che il poeta auspicava all'inizio («Anima mia, sii brava / e va' in cerca di lei. / Tu sai cosa darei / se la incontrassi per strada», *Preghiera*, 201), finalmente si realizza: «Chi avrebbe mai pensato, allora, / di doverla incontrare / un'alba» (*Ad portam inferi*, 214); e avviene in una stazione abbandonata e fatiscente, dove ogni forma di comunicazione (la parola, la scrittura, la memoria) risulta di fatto impossibile, il tempo è fermo nel punto in cui le lancette dell'orologio si sono arrestate. Alcuni dettagli prendono rilievo e impongono il ritmo del discorso: l'intarsio gioca un ruolo decisivo nella sequenza delle immagini, che sembrano riprese, come in un montaggio cinematografico (il bianco e nero sono le gradazioni cromatiche più frequenti), da diverse angolazioni, sì da dare l'impressione di rivedere sempre la stessa scena ma da diversi punti di vista (Annina davanti al cappuccino che si raffredda; il fagottino posato per terra; i cani che stanno muti a guardare; Annina sul punto di parlare; Annina col cuore in gola; Annina che s'accorge di non avere con sé l'anello). Questo è il procedimento che il poeta usa per la costruzione dell'intera raccolta: scene, immagini, situazioni vengono ripetuti e variati come se rispondessero ad una telecamera mobile, e nel fare questo il poeta si serve di figure di iterazione-variazione quali l'anafora e l'allitterazione, lavora su un lessico ristretto ed essenziale («mare», «buio», «portone», «bicicletta», «mattino» etc., e, più rari, «cipria», «scialletto»), per correlare testi diversi e, grazie all'uso regolare di ritmi settenari ed ottonari, realizzare una grande mobilità tonale su un unico registro.

Annina fa la prova decisiva del personaggio drammatico e prelude già (un breve monologo lasciato sospeso, un biglietto in-

concluso) alla limpida discorsività, da prosopopea, delle successive raccolte, all'immagine permanente dei vari *sézigue* (il preticello, il guardiacaccia, il viaggiatore), agli abissi di solitudine nei quali si muovono gli Io dell'autore («...perch'io che nella notte solo...», nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, è «l'uomo che di notte, solo, / nel 'gelido dicembre', / spinge il cancello e rientra / – solo – nei suoi sospiri...», *In una notte d'un gelido 17 dicembre*, 253; «l'uomo che se ne va / e non si volta: che sa / d'aver più conoscenze / ormai di là che di qua...», *Senza titolo*, 254), alle varie metafore di una fuga impossibile da questo mondo. Annina è già ad un congedo, è alla fine di un viaggio che non si sa bene quando sia iniziato né come e perché sia terminato; è giunta all'«ultima coincidenza / per l'ultima destinazione», ad una città – dirà Caproni nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso* – dove si ha «più conoscenze di là che di qua...» («Nell'ossa ho un'altra città / che mi strugge. È là. / L'ho perduta. Città / grigia di giorno e, a notte, / tutta una scintillazione / di lumi [...] Città / cui nulla, nemmeno la morte / – mai – mi riconurrà», *Il gibbone*, 279). Da questa città Caproni comincerà a ridisegnare la mappa della sua impossibile ricerca, con il linguaggio verde ed elementare del paradosso.