



# **GIORGIO CAPRONI, LA REALTÀ E IL SEGNO. Come Enea portando il padre**

Dialogo con

**Giancarlo Pontiggia**, poeta

**Maurizio Cucchi**, poeta

**Tommaso Di Dio**, poeta

Conduce

**Francesco Napoli**, editor

**Giovedì 20 Febbraio 2020 – ore 20:45**  
Auditorium del Centro Culturale di Milano



Largo Corsia dei Servi, 4 - 20122 Milano  
tel. 02 86455162  
E-Mail [Segreteria@cmc.milano.it](mailto:Segreteria@cmc.milano.it)

FRANCESCO NAPOLI: Buonasera a tutti. Grazie di essere venuti qui a questo nuovo appuntamento della *Poesia al largo*. Abbiamo qui con noi ospiti d'eccellenza: Maurizio Cucchi, Giancarlo Pontiggia e Tommaso Di Dio; ma il vero grande ospite sicuramente è Giorgio Caproni, a 30 anni dalla sua scomparsa. L'opera di Caproni è raccolta nel bel meridiano Mondadori, curato da Zuliani per Garzanti. Saranno Giancarlo Pontiggia, Maurizio Cucchi e Tommaso Di Dio ad entrare un po' nel merito dell'opera e del lavoro di Giorgio Caproni, non spetta certo a me. Io voglio soltanto dare alcuni elementi di suggestione ai nostri ospiti, attraverso un piccolo calendario di date, uomini e opere. Partendo dal 1956 che vede uscire contemporaneamente il neosperimentalismo di Pasolini, il *Laborintus* di Sanguineti e *Il passaggio di Enea* di Caproni. Nel '65 abbiamo Sereni con *Gli strumenti umani*, *La vita in versi* di Giudici e ancora Caproni con *Il congedo del viaggiatore cerimonioso*. Poi nel '75, che è un anno cruciale nella nostra poesia contemporanea, *Il pubblico della poesia*, un'antologia di Cordelli e Berardinelli, che segna sicuramente un grosso cambiamento all'interno della storia della poesia italiana e Caproni con *Il muro della terra*. Ricordo nel '76 l'esordio di Maurizio Cucchi con *Il disperso* e *Le somiglianze* di De Angelis. Ma prima di dare la parola a Giancarlo Pontiggia, vorrei aggiungere un piccolo ricordo personale. Durante gli anni universitari, quindi di un po' di anni fa, Caproni, ospite dell'Università di Salerno, grande amico di Alfonso Gatto, tenne una straordinaria relazione, un incontro veramente caldo e di quell'incontro ricordo una sua frase che mi è sempre rimasta molto impressa, a proposito della poesia: «Il respiro dell'italiano è in endecasillabi». Gatto e Caproni erano molto amici, si frequentavano quando Gatto era qui negli anni Trenta a Milano e Caproni, che era in quel di Genova, lo andava a trovare. Un'amicizia che poi è durata anche negli anni romani: ricordo l'episodio de *Il Vangelo secondo Matteo*, quando Pasolini aveva affidato una parte a Caproni, che purtroppo fu soggetto a un'operazione di ulcera e Pasolini decise di sostituirlo con Alfonso Gatto. Caproni raccontò in quell'incontro a Salerno di quando, dopo che lui stava meglio, Gatto lo andò a trovare e scherzando gli disse di andar via che altrimenti gli sarebbe venuta nuovamente l'ulcera perché in qualche modo gli aveva rubato il posto. Gatto e Caproni però hanno una frequentazione notevole negli anni Trenta: senza entrare nello specifico della filologia, c'è sicuramente uno scambio di letture, ma soprattutto c'è una poesia di Gatto, *Prim'alba*, del '32 su *Isola*, che quasi si confronta con *Ballo a Fontanigorda*, la poesia del '38 di Caproni e vediamo che ci sono dei passaggi dall'uno all'altro. L'alba, che resta sicuramente un *topos* della poesia di Gatto ma anche della poesia di Caproni, e chissà che non sia un caso che a fianco, lasciato sul comodino da Giorgio Caproni l'ultima notte – poi si è spento serenamente nella notte – c'era il primo Canto del *Purgatorio*: «L'alba vinceva l'ora mattutina». Era lì aperto a fianco come ultima lettura di Giorgio Caproni. Credo che poi l'amicizia sia testimoniata anche da un commosso saluto che Giorgio Caproni dà ad Alfonso Gatto nella prefazione del primo libro postumo di Alfonso Gatto, *Lapide 1975 e altre cose*. Lascio la parola a Giancarlo Pontiggia per un quadro della poesia di Giorgio Caproni. Grazie.

GIANCARLO PONTIGGIA: Grazie e buonasera. Tra parentesi, questi tuoi ricordi mi colpiscono perché il primo libro di Caproni che ho letto, *Il muro della terra*, uscì nel '75 e il primo libro che lessi di Gatto fu proprio *Lapide*, che era il testo conclusivo che era uscito con San Marco dei Giustiniani. Curioso, li ho letti pressoché negli stessi giorni. Mi è stato dato l'incarico di fare un piccolo quadro complessivo della poesia di Giorgio Caproni, mi rendo conto che non è facile, in pochi minuti dare il quadro a una poesia così complessa, però vedo molti giovani che forse non hanno ancora letto questo testo o l'hanno letto soltanto antologicamente. Partiamo da alcuni dati e vediamo di dare un po' di ordine al discorso. Caproni nasce nel 1912 e siamo in un quadriennio magico perché sono gli anni in cui nasce Bertolucci, nasce appunto Caproni, Sereni e nasce Luzi. Sostanzialmente, i quattro poeti più rappresentativi del Novecento nascono proprio come raggruppati, scaglionati nel giro di quattro anni. Caproni è un poeta che ha dato molto spazio al tema della città; è nato a Livorno nel 1912 ma in realtà ci è vissuto soltanto una decina d'anni, dopo dieci anni circa si trasferisce a Genova dove resterà parecchio, poi nel dopoguerra a Roma, dove vivrà fino alla morte. Livorno e Genova restano le sue città, Genova soprattutto, e tra le poesie più belle di Caproni ci sono proprio le poesie che dedica a Genova: *Stanze della funicolare*, *In avanti*. Insomma, sono veramente dei capolavori, ma anche *Litania* che vi consiglio di leggere che è un piccolo capolavoro, dico piccolo perché giocato, tra l'altro, attraverso delle rime, dei distici, dei testi molto ritmati e molto scanditi, cosa che per il Novecento è abbastanza raro, magari se c'è tempo parleremo anche di questo che è una caratteristica della poesia caproniana. Caproni ha un inizio, che sostanzialmente è un po' come Sereni, un po' ermetizzante, ha degli echi ermetici, che poi si dissolvono quasi subito. Nel primo libro veramente importante, quello che riassume tutta la sua prima produzione, per altro abbastanza ampio, dura una ventina d'anni, è appunto il libro che tu citavi *Il passaggio di Enea* e siamo nel 1956. Il secondo libro importante viene tre anni dopo nel '59 ed è *Il seme del piangere*. Già nei titoli noi vediamo qualcosa di estremamente significativo, cioè il dialogo che Caproni tiene aperto con la tradizione, molto forte, perché *Il passaggio di Enea* ha già Enea nel titolo. Io, in una piccola intervista che sentii, del 2012, ad un piccolo convegno su Caproni a cui ho partecipato, si diede una sua intervista nella quale chiedevano a Caproni il perché del titolo *Il passaggio di Enea* e lui disse che era perché a Genova c'era un "monumentino", quindi doveva essere una cosa piccola piccola e di poco valore, con Enea che, proprio come nella famosa scena dell'*Eneide*, ha sulle spalle il padre Anchise e porta per mano il bimbo Ascanio. La moglie sta dietro, poi infatti si perderà, come nella classica narrazione virgiliana. Quindi Caproni sceglie, con quel titolo, di farsi carico di qualcosa di estremamente importante perché Enea è colui che porta sulle spalle il passato, che porta per mano il futuro e che affronta un viaggio che va verso l'ignoto, alle spalle c'è una città in fiamme completamente distrutta che è la città di Troia. Il secondo titolo, *Il seme del piangere*, quello sappiamo che è un titolo tratto dal *Purgatorio* di Dante e, fra l'altro, le citazioni dantesche diventeranno sempre di più nel corso dell'opera caproniana, come se Caproni avesse bisogno continuamente di partire da una grande tradizione. Del resto, ci sono alcune delle poesie più belle che

sono dedicate alla madre, bisogna dire che *Il seme del piangere* è un libro che è dedicato alla madre Anna Picchi, morta da poco; un libro struggente, con alcune poesie veramente straordinarie, struggente ma, come sempre, Caproni ha una grande forza di invenzione e la madre è vista come ragazza ancora adolescente, ancora non sposata, in alcune poesie, quindi lui la guarda in una dimensione forse anche edipica, la guarda come un ragazzo potrebbe guardare una ragazza. Lì ci sono dei testi che ricordano la poesia stilnovista, quindi un richiamo alla poesia stilnovista. Caproni in qualche modo ci ricorda proprio questo nelle sue prime opere: Genova, primo grande tema caproniano, la madre secondo grande tema caproniano e queste figure, questi luoghi stanno dentro una grande tradizione a cui Caproni fa riferimento, però lo fa non in modo dottorale o professionale, perché in realtà Caproni è un poeta di grande invenzione linguistica e stilistica. Lui sta dentro alle tradizioni ma le reinventa, come dovrebbero fare peraltro tutti i poeti che si rispettino, cioè dialogare con una storia ma nel frattempo reinventarla e spingere quella storia in avanti facendo qualcosa di nuovo. Poi, nel '65 inizia, con *Il congedo del viaggiatore cerimonioso*, quel percorso che forse è quello del Caproni più famoso, inizia cioè la sequenza dei quattro libri, il primo ve l'ho citato, poi *Il Muro della terra* del '75 poi seguono appunto nell'82 *Il franco cacciatore* e nell'86 *il Conte di Kevenhuller*. Con questi libri Caproni introduce un tema, che per altro esisteva già nella sua produzione precedente, però qui il tema è quello del viaggio, qui questo tema si ispessisce, diventa il tema, il tema per eccellenza. Viaggio dove? perché questi testi hanno una connotazione quasi metafisica. Per un viaggio verso dove? È un viaggio che si sviluppa nel buio, in una dimensione che in realtà non è percepibile, è una dimensione anche, a volte, di nebbia, quasi di astrazione, per paesaggi di cui non sappiamo assolutamente niente, con compagni spesso occasionali che sono anche antagonisti. Alla ricerca di cosa? Qui si introduce anche il tema del divino che sicuramente è un grande tema dell'ultimo Caproni. Tutto questo però viene introdotto, viene suggerito, attraverso una dimensione che è un pensiero poetante che ha una forza immaginativa e inventiva straordinaria, poi vorrei leggersi, fra l'altro, un testo in un secondo momento proprio tratto dal *Il muro della terra* che affronta proprio questo tema del viaggio; è un viaggio in cui, fra l'altro, Caproni affronta anche il tema dell'identità, dell'io, si deve confrontare sistematicamente con un sé stesso che gli sfugge costantemente e poi naturalmente ritornano continuamente le figure del padre, della madre, del figlio stesso che entrano in gioco. Queste figure in qualche modo sono figure importanti perché creano la concretezza della relazione, ma allo stesso tempo questo è un viaggio che ci porta da una stazione, perché il congedo inizia appunto, la prima scena inizia appunto in una stazione, una stazione molto reale, in spazi di cui non sappiamo nulla. Questa è sicuramente una poesia che è stata anche molto interpretata e che in qualche modo può essere anche sovra-interpretata. Secondo me interpretarla eccessivamente da questo punto di vista forse non sarebbe neanche troppo giusto, perché in realtà Caproni non ci vuole dire qualche cosa di definitivo ma, al contrario, la sua poesia vale per la forza del passaggio, del movimento che indica e del continuo processo, il processo della vita stessa. Nient'altro che questo. Ed è il processo della vita, che con questa tensione continua all'altrove e che

viene continuamente mortificata perché Caproni è un laico, ha una filosofia che è ben legata a quella dimensione di laicità e tuttavia – non a caso sono stati fatti dei raffronti con Kafka, perché sicuramente una dimensione Kafkiana c'è in queste poesie – è un confronto quasi corpo a corpo con un'entità misteriosa che sfugge continuamente e si intravede soltanto nella negazione. Per altro è un tema della mistica, ma naturalmente è una mistica declinata attraverso una dimensione di pura laicità, perché a questo, Caproni, non viene mai meno. Volevo concludere con un breve accenno proprio a questa lingua poetica che Caproni inventa e reinventa costantemente. Come dicevamo prima, quello che sorprende in un secolo che non ha amato molto le forme metriche tradizionali e che nasce con il verso libero – proprio i primi esempi in Italia sono nel 1903 – Caproni inizia con sonetti, con canzonette arcadiche, persino di ispirazione arcadi e quindi forme metriche che sono costantemente dissolte. Usa molti versi brevi come il settenario, ma anche lì è un settenario irregolare. Qual è la cosa molto significativa? Ci sono delle forme metriche, quasi come un'intelaiatura, una sciarpata come dicevano i francesi, che però si rende progressivamente invisibile. Perché questo? Perché il lessico caproniano è il lessico della quotidianità, spesso anche molto semplice, un tessuto della lingua e della conversazione media con qualche punta un po' toscana tipica delle sue origini, ma niente di più, e una scrittura che tende al prosastico. Ci sono forme metriche – e probabilmente il suo modello è Saba da questo punto di vista – molto tradizionali. Se si va a fare un rilievo di questo tipo sulle sue opere si vede che le forme ci sono, sono rispettate, e che ci sono molte rime. La rima è importante nella poesia caproniana. C'è una delle poesie più famose dedicate ad Annina, la madre, in cui si parla appunto delle rime in “-are”, quindi le rime più facili come dice la retorica, perché ce ne sono migliaia. Sono le rime di Saba, che diceva che la cosa più difficile era fare le rime con “cuore”, “amore” eccetera. Caproni usa rime, usa forme metriche della tradizione, spesso le rispetta anche in modo integrale, però nello stesso tempo non le fa sentire ed è quasi un effetto magico.

F. NAPOLI: Grazie Giancarlo per questo excursus. Per esempio, proprio il rapporto con la madre e come nasce la poesia sulla madre è molto ben chiarito dallo stesso Caproni nell'intervista e ne *Il mestiere del poeta*, un libro fondamentale di Camon, lì lo specifica in maniera molto chiara. Il figlio entra, il figlio che ha il nome del padre di Caproni, Attilio Mauro, che per inciso è anche stato il mio docente di biblioteconomia e bibliografia, e su quell'altro ove direi che la poesia di Caproni vada in qualche modo a continuamente interrogarsi e a interrogare poi il suo lettore. Lancia una serie di amidi interrogazioni aperte alle quali non dà alcuna spiegazione. Maurizio Cucchi, che ha conosciuto Giorgio Caproni e che naturalmente ci racconterà il suo Caproni.

MAURIZIO CUCCHI: Sono talmente vecchio che l'ho conosciuto, visto che è morto cinquant'anni fa. Giancarlo ha già detto tante cose molto importanti, quindi è difficile riuscire a introdursi, dopo tutte queste cose molto importanti. Ha introdotto un discorso all'inizio, cioè quello della generazione di

Caproni a cui aggiungerei oltre a Luzi, Sereni e Bertolucci, anche Umberto Bellintani, trascurato per sua stessa colpa. Comunque, ha avuto qualche cosa di straordinario, cioè è riuscita regolarmente a introdurre innovazioni con un'intelligenza sulla forma che è difficile trovare in altre generazioni. Ognuno di questi signori, nati in un tempo e in una storia non particolarmente felice, a un certo punto è riuscito a muoversi modificando con coerenza quello che era stato il loro cammino. Chiaramente c'è qualche riferimento possibile con l'ermetismo fiorentino, molto labile in Caproni e in Sereni. Poi è interessante vedere come tutti quanti questi autori riescano ad uscire da una condizione privilegiata, che era quella della loro straordinaria capacità iniziale, e introdurre cose nuove. Si pensi al concetto de *Il viaggiatore cerimonioso*, che è del '65, come è del '65 *Gli strumenti umani*, poi sempre in quello stesso periodo esce *Nel magma* e poco dopo, nei primi anni Settanta, *Viaggio d'inverno* di Attilio Bertolucci. Si vedono autori – che oggi considereremmo giovani ma che allora si consideravano nella piena maturità – che introducono modalità nuove rispetto anche alle fortissime esigenze che erano nate in quegli anni e che si erano molto identificate in quella che era l'atmosfera spesso molto pubblicitaria della neoavanguardia. Per cui, se noi leggiamo *Nel magma*, troviamo un'apertura impressionante nel dialogo anche prosastico con *Il mondo* e con i suoi vicini di Mario Luzi. *Gli strumenti umani* è un'altra opera portata verso un'assunzione di un linguaggio prosastico e di un'apertura anche metrica che non si potevano pensare in un autore che aveva già dato due grandi libri come Vittorio Sereni. Il successivo *Viaggio d'inverno* è impressionante ancora di più, cioè un autore che aveva questa meraviglia delicatissima, una sorta di psicologia convalescenziiale, riesce a dare un testo che sembra un elettroshock. Giovanni Raboni parlò appunto di colate di Pollock, che erano impensabili in un autore che era partito da riferimenti che non avevano nulla a che fare con l'ermetismo luziano e che al massimo avrebbe potuto rifarsi ai Crepuscolari o a Pascoli. Il signor Giorgio Caproni poi, che aveva già fatto delle cose fondamentali con il congedo de *Il viaggiatore cerimonioso*, crea una struttura poematica attraverso passaggi interni fondamentali e questo, secondo me, è decisivo. Decisivo nel senso che oggi siamo molto spesso di fronte alla facilitazione del frammento, non del frammentismo che sono due cose diverse. Giorgio Caproni invece introducendo degli elementi anche di minuto frammento in questi libri, *Il Congedo* naturalmente e poi in modo decisivo *Il muro della terra*, del '75 crea una struttura poemica che si serve del frammento, dell'elemento apparentemente minimale per costruire qualche cosa che è una composizione quasi appunto poemica e questo è molto importante perché io credo che se il poeta, se qualsiasi artista rinunci all'obiettivo della costruzione alla fine inevitabilmente si condanna al velleitarismo di un post romanticismo semi demenziale cioè di una sorta di orfismo assolutamente banale e ne *Il muro della terra* noi vediamo tutto questo, ma intanto questo signore aveva fatto delle cose precedenti decisive, io personalmente l'ho letto in quel periodo lì perché prima ero troppo piccolo per poterlo fare. Ricordo, quando ho letto *Il muro della terra* che sono rimasto impressionato da questa potentissima novità sulla forma, e i temi, appunto Giancarlo in parte ne ha parlato. Ma l'originalità della asciuttezza linguistica e del percorso attraverso vari momenti che lui

compie con un'idea, che è stata chiamata anche metafisica come diceva lui, magari sopravvalutando proprio certi aspetti che erano di testimonianza dell'esserci, nella consapevolezza del non esserci più, e dell'andare incontro al nulla. Tra l'altro, in tutta questa articolazione straordinaria della forma che lui realizza nella piena consapevolezza e amore per la tradizione, secondo me c'è anche un aspetto suo molto particolare e decisivo che è la conoscenza della musica. Tanto è vero che c'è un componimento che sembrerebbe essere poca cosa ma lui dice:

tonica, terza, quinta,  
settima diminuita.  
Rimane così irrisolto  
l'accordo della mia vita?

Cioè non arriva alla conclusione sulla tonica, è come se la nostra vita fosse qualcosa che con l'accordo di settima dovrebbe arrivare a una conclusione ma che non ci arriverà mai e di fatto ognuno può valutare se ha ragione o torto. Io credo che abbia ragione, in fin dei conti, anche se effettivamente questa conclusione è quella che sappiamo, come tonica non è particolarmente interessante, potremmo farne a meno e continuare con l'accordo di settima fino in fondo, però questa sensibilità musicale lo portò a dire una volta di stare attenti a non confondere musicalità con musica. La musica è matematica anche, è suono, è consapevolezza della struttura formale che deve essere impeccabile. Lui suonava il violino, io mi ricordo una volta che sono andato a trovarlo e che ho visto questo leggio elevato, perché con il violino non è come il piano che bisogna avere il leggio elevato per suonare, ma tutto questo è importante perché lui distingueva musicalità e musica. Qualcuno spesso gli chiedeva che differenza ci fosse e lui diceva che la differenza era evidente: musicalità si intende generalmente come qualcosa di orecchiabile come cantabile, come qualcosa che ha un movimento e una modulazione di tipo cantabile, mentre invece la musica è essenzialmente suono, matematica e controllo formale. Lui di questo era uno straordinario maestro e lo si vede in tutto. Quella cosa che dicevi dell'endecasillabo? Secondo me non aveva ragione, perché non dimentichiamo che questo è un po' un luogo comune, non per dar torto a un fenomeno come Giorgio Caproni, ma dall'altra parte se uno non fa un piccolo accenno critico sembra un pubblicitario, no? Rendiamoci conto che Bonvesin De La Riva scriveva in alessandrini e scriveva in quello che era il volgare di allora, quindi nel Duecento il loro orecchio veniva accarezzato da un alessandrino, che è un verso che poi ha avuto una storia piuttosto nobile e importante in altre letterature fino ad adesso; è chiaro che poi evolvendosi, la nostra lingua si sposta di più verso altre forme e riti e questo lo sapeva benissimo naturalmente, tanto è vero che, come diceva Giancarlo, fa uso di varie strutture formali classiche come anche il settenario, e infatti in prevalenza poi quando vuole fare queste canzonette come ne *Il seme del piangere*, prevalentemente usa il settenario con un'abilità magistrale perché sente la forza del suono. Sente la forza del suono che è fondamentale nella scrittura poetica e lui riesce a modularla in modi molto diversi, facendo finta di fare dei sonetti con degli endecasillabi e

muovendosi su strutture molto più leggere come ne *Il seme del piangere*. Un'altra cosa secondo me straordinaria è, per esempio, nel bisticcio de *Il passaggio di Enea* e poi *Il muro della terra*: in certi componimenti, lui ha un'attenzione impressionante a una quotidianità reale bassa. Ci dice: «amore mio, nei vapori di un bar»; riesce a vedere le cose che gli stanno intorno dentro una condizione reale, decisiva e importante nella sua modestia quotidiana. Ci racconta delle stanze della funicolare, ci parla di Genova, e così via... ci dice della mamma inventata come possibile ragazza, che lui non poteva aver conosciuto come ragazza, che gira per Livorno con una bella camicetta con una spilla con su un serpente rosato, rosso come sangue, rubino. Vede queste cose che appartengono necessariamente a una realtà esperienziale molto forte che lui registra e ripropone. Poi, negli ultimi libri, da *Il muro della terra*, *Il franco cacciatore*, *Il conte di Kevenhüller*, tutti questi elementi che appartengono a una realtà fortemente circostanziale vengono spostati simbolicamente in una dimensione a-temporale e a-storica, come se fossero delle significazioni di qualche cosa che va al di là del tempo in cui prima le aveva viste e vissute. Si parla dell'osteria, della corriera, ma non sono più l'osteria e la corriera di cui lui poteva avere percezione diretta, ma diventano dei simboli di qualche cosa d'altro: il movimento, il confine, il luogo d'incontro totale e così via. E si muovono in questa direzione, stupendo tutti gli interlocutori, che si trovano a dover fare i conti con un poeta che non solo ha continuamente cambiato la struttura formale dei suoi testi – che è fondamentale insomma, oggi viviamo in un tempo in cui sembra che il “già dato” sia tutto. Purtroppo, io rimprovero molto spesso i giovani poeti, a cui chiedo: «ma spiegateci che poesia volete fare, quali materiali volete usare». Noi, quando eravamo giovani, eravamo subissati da interminabili teorizzazioni... io non ne potevo più. Giuseppe Conte lo sa, che è qui, che era un teorizzatore anche lui.

F. NAPOLI: Teorizzatore che poi si è ravveduto.

M. CUCCHI: Naturalmente, ma lo dico per rimpiangere quei tempi in cui si discuteva delle cose fondamentali. Si discuteva della cosa che si voleva fare. È come se un mobiliere non si occupasse del tipo di legno da usare per fare i suoi mobili: sarebbe un fesso, naturalmente. Il “già dato” deve essere dentro di noi, dobbiamo amarlo, ma dobbiamo sapere che deve essere continuamente portato avanti e i grandi poeti come Giorgio Caproni lo hanno fatto non per intenzione di studio – studio in un altro senso – ma per naturale disposizione al movimento e all'essere dentro la storia senza averlo deciso. Ogni individuo è un individuo storico, ma è chiaro che un individuo che nel '75 scrive come se fosse nel '35, poverino, è un disturbato mentale, ha dei problemi, TSO si direbbe oggi; ma tutto questo – ripeto – Caproni non lo faceva con un'intenzione programmatica, ma con qualcosa di molto più forte che è interno all'opera dell'autore stesso. Tra l'altro – e qui finisco perché sto delirando un po' – ho riletto, per esempio, *Il «terzo libro»* come era stato pubblicato negli anni '60, in riedizione. *Il «terzo libro»* è, in pratica, il primo libro che ho letto di Caproni quando ero ragazzo, perché uscì nel '68, se



non sbaglio, a metà strada tra *Congedo del viaggiatore cerimonioso* e *Il muro della terra* – perché ci sono bei dieci anni di distanza tra i due, ma allora nessuno si scandalizzava, tantomeno nessuno si dimenticava del fatto che Caproni ci fosse; come quando Sereni pubblica nel '65, dopo diciotto anni, nessuno si era dimenticato del *Diario d'Algeria*, così come nessuno si era dimenticato le *Occasioni* di Montale quando esce *La bufera e altro* dopo un tempo interminabile... ma erano altri tempi, in questo senso più felici naturalmente, per carità. E la cosa impressionante, rileggendo *Il «terzo libro»* è la capacità di gestione dei materiali che ha Caproni, introducendo insieme, senza nessun elemento di disturbo all'orecchio più nobile – che non sarà il mio, ma penso che, dato che è stato ristampato... – elementi anche di una tradizione arcaica, o comunque elementi desueti, obsoleti, insieme ad altri di una realtà linguistica più normale e quasi quotidiana; riesce a mettere insieme elementi apparentemente disparati, perché noi sappiamo che qualsiasi elemento della lingua e dell'esperienza possono essere oggetto di poesia. Quando eravamo ragazzini ci insegnavano il contrario, cioè che ci sono esperienze e parole che non sono poetiche. Stupidaggini. L'importante, però, è che uno riesca a farne oggetto di poesia, con una sensibilità linguistica come quella che aveva Caproni, che non è solo linguistica, perché se hai sensibilità linguistica vuol dire che hai una sensibilità diretta sul reale, naturalmente, che attraverso quella cosa lì, per il povero essere umano, si esprime. In quel modo lui riesce a comporre dei testi che, se esaminati attentamente sul piano strettamente linguistico, sembrano realizzati con materiali apparentemente incongrui tra di loro e quindi con un'operazione assolutamente geniale in questo senso. Ripeto, quando mi sono ritrovato a rileggere questo libro che avevo letto nel '68 e che in fin dei conti era una trovata editoriale per far pubblicare Caproni in una bella collana editoriale che era appena nata, ho capito la meraviglia del poter tornare su un autore dopo tanti anni e guadagnarne ancora di più, perché è proprio quello che vorremmo che la poesia potesse fare: che a distanza di tempo, non solo resistesse ma ci parlasse ancora più di prima. Basta, chiedo scusa.

F. NAPOLI: Grazie Maurizio per aver sottolineato il rapporto di Caproni con la musica. A proposito del tempo di attesa, quando Caproni mandò le sue prime poesie ad Adriano Grande a «Circoli» e fu “rimbalzato”, come si direbbe oggi, Adriano Grande scrisse: «Caro, attenda, perché la poesia è per tre quarti pazienza, e quindi attenda»; e poi, in realtà, è stato quel che è stato. Grazie anche per quella metafora del mobiliere, del legno che dà corpo al fare, al *faber* del poeta; se non c'è mobiliere non c'è legno e questo dà frutto ad Ikea.

TOMMASO DI DIO: Grazie. Naturalmente è difficilissimo parlare dopo «cotanto senno», per citare il sommo, e molto è stato già detto sicuramente sulla figura di Caproni. Io posso dire che l'incontro con Caproni è stato decisivo per la mia formazione di scrittore. Innanzitutto vorrei partire da un punto che forse non è stato ancora elencato con la giusta forza: la questione del *pathos*. Caproni è un poeta che ha saputo gestire l'emozione nella poesia, il *pathos*, con una sapienza straordinaria. Egli parte sempre

da un'idea che la vita è un colpo, un taglio, uno squarcio. È un autore, infatti, che spesso ha usato nei suoi testi con estremo coraggio le interiezioni, gli "oh", gli "ah", quindi recuperando una traduzione retorica completamente ormai abbandonata da secoli, riportandola al centro. Quest'idea dell'intensità del vivere in Caproni è assoluta, è costante in tutti i testi. Anche se mantiene sempre questo straordinario andamento cantabile, questa sua abilità fluviale proprio nella scrittura, c'è sempre un'origine intensiva, cioè un forte sentire. È un'interiezione che, come ha scritto Pasolini, prendeva proprio la posizione del verbo nelle sue frasi, come se ci fosse una riduzione del movimento a esplosione emotiva che poi la lingua deve controllare, maneggiare, ma che all'inizio è questa ferita, questo squarcio, come lui la chiamava. Questo crea una dimensione che forse lega Caproni a un'area della nostra tradizione che non è stata ancora evocata, l'area dei vociani. Abbiamo parlato di ermetismo ma non abbiamo parlato di Rebora e di Sbarbaro – autore che lui adorava tantissimo, forse adorava anche lo Sbarbaro che c'era in Montale. Lui stesso racconta con grandissima emozione il momento in cui ha potuto fisicamente conoscere Sbarbaro. In lui c'è una tendenza a trasformare quell'impressione realistica, che sottolineava benissimo Maurizio Cucchi, quel realismo fortissimo, quell'impressione realistica sensibile, in momento espressivo, in momento espressionista, quasi capace di potenziare la realtà. Questo gioco tra impressione ed espressione su di me, lettore giovane di Caproni, quando lo scopri intorno ai vent'anni – in realtà non giovanissimo – fece un'impressione potentissima. Secondariamente, ciò che mi impressionò tantissimo, ed è stato già fortemente evocato, fu la capacità poetica di orchestrare questo *pathos*. Come ha già detto benissimo Cucchi, il *pathos* spesso diventa solo un referto di un tragico vissuto. Invece, la capacità di Caproni è quella di prendere questo *pathos*, non tradirlo, ma farne da commozione un movimento musicale. In questa ferita che si fa proposizione, propulsione musicale, per me è stata la grande scoperta, perché venivo da un'adolescenza completamente devastata dalla Trimurti Ungaretti-Montale-Quasimodo, che erano stati per me ovviamente il fondamento – la scoperta della poesia per me è avvenuta attraverso Montale, Eliot, poi attraverso Quasimodo e Ungaretti, letti fino all'ossessione... ma avevo ereditato da loro un'idea di libro, di poesia come silloge, come elegante successione quasi un po' alessandrina di sequenze biografiche. L'impatto poetico con Caproni è stato per me la scoperta della possibilità di costruire il libro di poesia, l'opera di poesia con una libertà e una flessibilità che non avevo prima mai incontrato. E come struttura ironica: anche questo bisogna dirlo, perché Caproni è stato un sommo autore dell'ironia. Egli aveva questa sensibilità per la lingua non come lingua naturale: la poesia per Caproni era sempre una lingua artificiale, artefatta, una lingua prodotta ad arte, proprio come diceva prima Cucchi, come colui che costruisce ad arte un tavolo. Per Caproni era fondamentale questa artisticità della lingua poetica: non ha assolutamente mai pensato alla poesia come prodotto della spontaneità, dell'immediatezza dell'emozione, tutte cose che oggi purtroppo ancora ci capita di leggere. Per lui l'opera era un lavoro duro di artigianato e voleva assolutamente che si sentisse l'artigianato della lingua poetica, voleva che la sua lingua sapesse un po' dell'incudine e del martello. Una lingua a tratti anche

dura e spigolosa, appunto un po' per i tratti impressionistici, un po' per questo suo gusto di esibire le sue fonti della tradizione e delle origini, dove, secondo lui, la lingua della poesia ancora non c'era, quindi si sente che questi autori hanno dovuto fare i conti con una materia viva, l'hanno dovuta battere con il ferro della loro arte per renderla capace di reggere l'espressione artistica. Lui usa la metafora del vasaio, non quella del produttore di mobile, ma è assolutamente molto simile.

La lingua così fatta, per Caproni, riesce a diventare capace di produrre armoniche, proprio nel senso musicale. È stato giustamente ricordato questo aspetto musicale. Spesso oggi i libri di poesia sono costituiti da frasi, mentre per Caproni era chiarissimo che dovevano essere costituiti da versi. La mia non è una polemica: oggi forse è possibile fare poesia con le frasi, non lo so... Ma di sicuro per Caproni questo era impossibile. La poesia ha una matrice musicale, musaica, con tutto quello che questo vuol dire: rapporto con le muse, eccetera. Per lui era la melodia delle parole a muovere il senso, perché la melodia delle parole accendeva quelle che lui chiama le armoniche: come appunto suonare uno Stradivari non è suonare un violino comprato su Amazon a duecento euro, così sentire la lingua italiana di Caproni è suonare uno Stradivari, è sentire questa proliferazione di armoniche, come se ogni frase, ogni verso non avesse solo il senso letterale, ma si gonfiasse, vibrasse musicalmente di altri sensi, di altre possibilità di significazione. Questa vibrazione, questa risonanza semantica per lui era il cuore dell'atto poetico: la poesia sta in questo ascolto vibratorio della lingua italiana, che dice e dice altro da quello che dice. Un realismo che è sempre teoria, una teoria che è sempre realtà: in questo rimbalzo sta la poesia per Caproni. Allora non ci stupiamo se la sua poesia prolifera di doppie in maniera vistosa: abbiamo la madre Anna che diventa l'amata; l'Olga Franzoni che è la sua prima amante, quasi portata alle nozze, poi purtroppo morta giovanissima, che poi diventa il doppio di Rina, la sua moglie, insomma coniugata; il padre che diventa un doppio di Dio e Dio che diventa il doppio dell'io, perché a un certo punto io e Dio entrano in un agone, in uno scontro continuo, in una lotta in cui uno è quasi il suicidio dell'altro. In questo senso Caproni dice che a lui interessano continuamente i "me stessi" degli altri – bellissima questa espressione! Lui prendeva a prestito una parola di Céline. Caproni, come tutti i grandissimi poeti – e qui ne abbiamo anche due presenti – sono anche straordinari traduttori; la traduzione è il banco di prova del grande poeta. Insomma lui è stato uno straordinario traduttore di Céline e di tantissimi altri francesi ovviamente, ma lui chiamava i *mézigue*, con una parola dell'*argot* proprio, del dialetto parigino, i "me stessi" che hanno gli altri. A lui interessava la poesia come strumento capace di far percepire agli altri il proprio se stesso, quindi in un Dio-io che continuamente gioca a rimbalzo. Questa secondarietà della lingua di Caproni per me è stata un'esperienza fondamentale, quest'idea che la lingua non è mai primigenia, non è una lingua sorgiva, spontanea, ma è una lingua sempre seconda, è una lingua strumentale, e la lingua, insomma, per Caproni non è Dio ma è distanza da Dio. Ora, io dico questa cosa, me ne assumo tutti i rischi: distanza da Dio. Lui dice che la parola è una tagliola. Ma in che senso è distanza da Dio? è quello che diceva prima Francesco: è una misura di un vuoto, ma non un vuoto che attesta un vuoto, è una parola che misura un vuoto

perché faccia sentire una tensione in questo vuoto, una lacuna riempita del suono delle parole della poesia, per cui in questa distanza da Dio suona l'interrogazione e l'interiezione. Quindi Caproni è uno straordinario poeta, anche perché umilmente apre uno spazio all'interrogazione su che cosa è la parola e che cos'è questo spazio altro che si apre, dietro la poesia. In questo senso, azzardando, è come se la poesia di Caproni fosse continuamente bloccata fra lo stupore di fronte al sepolcro vuoto prima che parli l'angelo. Ecco, in questo momento lo stupore di "ah!" e lì c'è una cavità, un'interrogazione; quello spazio che lui chiama proprio «l'ora/era tra l'ultima rondine/e la prima nottola». La poesia è questo ascolto di una «acqua/diroccata e lontana». Il termine "diroccata" è bellissimo perché il suono è terribile: "diroccata" è qualcosa che si è rotto, ma che cade nelle rocce, che rimbalza su qualcosa di solido, di reale, di fisico, e produce una risonanza. Ecco, la sua poesia è tutta all'ascolto di queste armoniche, verso una risoluzione irrisolta, come diceva prima Maurizio Cucchi. Allora, in questo senso per me è stato l'incontro assoluto con un poeta che mi ha insegnato la strumentalità della lingua – abbiamo citato Sereni, *Gli strumenti umani*, un altro grande che aveva presente questa cosa; mai trattare la lingua come la sorgività, la spontaneità, ma sempre come prodotto dell'arte. In secondo luogo, la questione poemica: per me ha aperto le porte. Non l'avrei scritto in nessun libro senza avere questo pensiero; il mio primo libro si chiama *Favole*, che un po' potrebbe essere chiamato *Finzioni*, come uno dei primi di Caproni, oppure *Come un'allegoria*, ecco, possiamo chiamarlo così, forse tutti i libri di poesia sono "come un'allegoria", sono scritti come in allegoria. Poi, per avviarmi verso la fine di questo deliramento, mi si perdoni – anche io come Cucchi, come i satiri antichi, tendo a delirare – ho avuto un pensiero molto forte: la lingua di Caproni è una lingua percussiva, una lingua ritmica. Questa è una cosa importante. Era con me proprio Valeria Poggi qualche giorno fa quando Gian Mario Villalta sottolineava l'importanza oggi della percussività linguistica: tante canzoni che oggi si sentono hanno una dimensione ritmica della poesia; nient'altro.

F. NAPOLI: Io non aprirei questo vaso di Pandora pericoloso, da cui può uscire di tutto, mi devono chiudere a un certo punto...

T. DI DIO: No, non lo apro, però Caproni ha una dimensione percussiva della lingua che lo rende straordinariamente capace di solcare anche la storicità delle melodie. A me sembra che quest'uso della lingua così capace di smuovere le pulsazioni primigenie anche del lettore più comune sia una delle sue potenzialità che lo rendono a distanza di trent'anni uno dei poeti assolutamente più disponibili al lettore contemporaneo. Mi fermo qui, ma poi magari diciamo altre cose.

F. NAPOLI: Grazie Tommaso per aver sottolineato ancora i temi di lingua, musica, capacità poemica. Abbiamo parlato molto a lungo tutti quanti; ora farei un rapido giro di lettura di un testo di Caproni da

parte di tutti, il vostro testo che avete scelto, con qualche nota di commento. Così, dopo aver parlato noi, facciamo parlare Caproni.

G. PONTIGGIA: Io ho scelto un testo da *Il muro della terra*, che è il primo libro che lessi di Caproni. Devo dire che questo tuo discorso, Tommaso, in qualche modo è già un commento al testo che volevo leggere, che è, per chi avesse il libro, *Andantino*, uno dei testi indubbiamente più significativi del libro. Volevo aggiungere una cosa prima di leggerlo. A volte questi libri caproniani, soprattutto quelli degli ultimi anni – in realtà degli ultimi trent'anni della produzione caproniana – sembrano quasi delle partiture musicali. Per certi aspetti danno un po' questa sensazione, dove però la musica caproniana presenta, come del resto tutta la musica contemporanea seria, anche un elemento di dissonanza molto forte. Non tende all'assonanza o alla consonanza, tende spesso anche alla dissonanza. Fra l'altro *Andantino*, che adesso vi leggerò, appunto, è un testo che come molti altri Caproni raccomandava in qualche modo di eseguire – così scrive, “eseguire”, come se fosse un pezzo musicale – con fisarmonica. È significativo il fatto che Caproni pensasse ai suoi testi spesso abbinando loro degli strumenti musicali; direi molto significativo. Lui, violinista, come ha detto Maurizio prima, pensava musicalmente la sua lingua, la nostra lingua. Questo è un testo davvero impressionante perché introduce il tema del doppio. Lo sentirete a un certo punto, quando dice: «ma ero io, era lui?». Poi c'è il tema dell'inseguimento: chi insegue? Chi è l'inseguitore e chi è l'inseguito? Ci mette in una situazione di grande allarme, perché non riusciamo a saperlo. E di chi stiamo parlando, in realtà? Questo “io” che, in qualche modo, non solo attraverso la rima, fa scambiare l'identità con Dio stesso; perché qualcosa del genere c'è qui dentro, quasi paradossalmente, quasi come una bestemmia. C'è il tema dell'identità, quello del divino, quello del nulla, naturalmente. Ma poi sentirete anche come le rime hanno una forza semantica straordinaria: c'è la rima mente-niente, in un momento davvero straordinario del testo: «come nella mia mente/le idee esplodevano/finendo – vuote – in niente». Questo esplodere delle idee è in qualche modo uno dei grandi temi caproniani, direi uno dei grandi temi anche dell'ultimo secolo di tutta la letteratura, ma non solo della letteratura dell'ultimo secolo. E vorrei dire, per finire, che in qualche modo la poesia caproniana può anche essere letta come una poesia degli addii, dei congedi. Da che cosa? Da una cultura in cui per secoli abbiamo creduto, e in cui, ahimè, non possiamo più credere. Dico “ahimè” perché è una tragedia non potere più credere, non è una liberazione. Ed ecco il testo:

Così di rado l'ho visto  
e, sempre, così di sfuggita.  
Una volta, o m'è parso,  
fu in uno dei più bui  
cantoni d'un bar, al porto.

Ma ero io, era lui?

C'era un fumo. Una folla.  
A stento, potei scorgerne il volto  
fisso sulla sua birra svogliata.  
Teneva la mano posata  
sul tavolo, e piano  
piano batteva le dita  
sul marmo – quelle sue dita  
più lunghe, pareva, e più magre  
di tutta la sua intera vita.  
Provai a chiamarlo. Alzai  
anche un braccio.  
Ma il chiasso.  
La radio così alta.  
Cercai,  
a urtoni, d'aprirmi un passo  
tra la calca, ma lui  
(od ero io?) lui  
già s'era alzato: sparito,  
senza che io lo avessi incrociato.

Mi misi, muto, a sedere  
al suo posto, e – vuoto –  
guardai a lungo il bicchiere  
sporco ancora di schiuma:  
le bollicine che ad una  
ad una (come nella mia mente  
le idee) esplodevano  
finendo – vuote – in niente.

Restai lì non so quanto.  
Mi scosse la ragazza del banco,  
e alzai il capo. Ordinai.

Poi, anch'io mi eclissai.

M. CUCCHI: Leggerò due pezzi dalle *Stanze della funicolare*, dove si ritrovano certi ambienti come quelli della poesia che ha letto poco fa Giancarlo. La prima è impostata su un verso molto breve, prevalentemente settenario, con due strofe – è breve la poesia – e una serie anche di rime impreviste, perché il punto della rima è usarla quando non si prevede che ci sia e, in questo modo, dar forza al discorso. Parte con un verso più lungo e poi si assesta prevalentemente sull'endecasillabo, con una serie di bellissimi enjambement che, naturalmente, se fossero dati in mano a un attore cane, verrebbero elusi da una lettura di tipo volgarmente prosastico. *Interludio*.

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.

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.

Un'atmosfera purgatoriale che ritorna molto spesso.

E questa è celeberrima, *Sirena*. Qui siamo sull'endecasillabo, un altro tipo di ritmo che introduce una compattezza della struttura del testo.

La mia città dagli amori in salita,  
Genova mia di mare tutta scale  
e, su dal porto, risucchi di vita  
viva fino a raggiungere il crinale  
di lamiera dei tetti, ora con quale  
spinta nel petto, qui dove è finita  
in piombo ogni parola, iodio e sale  
rivibra sulla punta delle dita  
che sui tasti mi dolgono?... Oh il carbone  
a Di Negro celeste! oh la sirena  
marittima, la notte quando appena  
l'occhio s'è chiuso, e nel cuore la pena  
del futuro s'è aperta col bandone  
scosso di soprassalto da un portone.

Anche qui avrete notato queste rime che si fanno con termini di provenienza completamente diversa, come nel finale, in cui il “bandone”, che è piuttosto elevato come tipo di termine, rima con il “portone”, invece, semplicemente alla fine. E poi, con richiamo al già precedente nel «carbone/a Di Negro celeste», la marca del carbone, addirittura, riesce a portare dentro al testo degli elementi strappati da una minima esperienza quotidiana.

F. NAPOLI: Resta nella lettura dei due testi poi una percussione costante della “t” che continua a echeggiare anche dopo la lettura.

T. DI DIO: Di poesie veramente se ne possono scegliere infinite. Sarebbe bello anche spendere qualche tempo sulle prime, che sono molto belle, molto erotiche, con questo tema dell'eros che serpeggia

straordinario; io però ho deciso di leggere quella da cui ho preso prima la citazione, «l'ora/era tra l'ultima rondine/e la prima nottola». Questa poesia mi è molto cara: quando scrivo, penso di fare una buona poesia quando mi metto nella stessa condizione di questi uomini che sono qui raccolti in questo che si chiama *L'ultimo borgo*, una poesia de *Il franco cacciatore*, dell'anno in cui sono nato io, 1982 – quindi mi è caro anche per questo. Una poesia in cui si vede un gruppo di umani all'ascolto, che hanno raggiunto il limite estremo nella loro caccia infinita, nel loro viaggio infinito alla ricerca di quella che è la bestia per Caproni, che ha miliardi di possibili significati. Hanno raggiunto il confine: e lì, adesso, il loro viaggio dove va? Non può che ascoltare lo stare al confine. Ecco, per me in questo ascolto dell'estremo confine, nel rimanervi, c'è qualcosa che ha a che fare con la poesia.

S'erano fermati a un tavolo  
d'osteria.  
La strada  
era stata lunga.  
I sassi.  
Le crepe dell'asfalto.  
I ponti  
più d'una volta rotti  
o barcollanti.

Avevano  
le ossa a pezzi.  
E zitti  
dalla partenza, cenavano  
a fronte bassa, ciascuno  
avvolto nella nube vuota  
dei suoi pensieri.

Che dire.

Avevano frugato fratte  
e sterpeti.  
Avevano  
fermato gente – chiesto  
agli abitanti.

Ovunque  
solo tracce elusive  
e vaghi indizi – ragguagli  
reticenti o comunque  
inattendibili.

Ora  
sapevano che quello era  
l'ultimo borgo.  
Un tratto  
ancora, poi la frontiera  
e l'altra terra: i luoghi



non giurisdizionali.

L'ora  
era tra l'ultima rondine  
e la prima nottola.

Un'ora  
già umida d'erba e quasi  
(se ne udiva la frana  
giù nel vallone) d'acqua  
diroccata e lontana.

F. NAPOLI: Ringrazio Maurizio Cucchi, Giancarlo Pontiggia e Tommaso di Dio per questo incontro su Caproni. Ringrazio molto voi numerosi qui: seguite ancora il programma del Centro Culturale che sulla poesia contemporanea lavora molto. Grazie ancora.