



**FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA**  
**DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI**

**DOTTORATO DI RICERCA**

*Civiltà e culture linguistico-letterarie dall'Antichità*

*al Moderno – Curriculum Italianistica*

(xxviii ciclo)

**Letture e letterato.**

***Attività critico-giornalistica (1933-1989)***

***di Giorgio Caproni***

*Addottorando*  
FABRIZIO MILIUCCI

*Tutor*  
Prof. GIUSEPPE LEONELLI

Anno Accademico 2015-2016



## INDICE

• <i>Prefazione</i>	7
• <i>Introduzione</i>	9
• PRIMA PARTE	23
1. Uno strano tipo di militanza	24
1.1 <i>Aldo Capasso</i>	33
1.2 <i>Altre fonti critiche</i>	40
1.3 <i>Poeti critici</i>	56
2. Descrizione del <i>corpus</i> critico-giornalistico	61
3. «Difesa della poesia»	71
4. Ermetismo, neorealismo e giovane poesia	81
5. Linguaggio, traduzione, dialetto	106
6. <i>Lecture</i> di «Augustea»	114
7. Scritti di cultura e letteratura ligure	123
7.1 « <i>Arti belle in Liguria</i> »	129
7.2 <i>Vedute cittadine</i>	135
7.3 <i>La “linea ligure”</i> : Ceccardo, Novaro, Boine	143
7.4 <i>Il “club” Sbarbaro-Montale</i>	155
7.5 <i>Altri autori liguri. Fra Giudici e Sanguineti</i>	170
8. Scritti politici e sociali	183
9. Scuola, ragazzi e poesia	192
10. I viaggi	197
• SECONDA PARTE	209
1. Poesia italiana	210
1.1 <i>Padri e fratelli maggiori</i>	212
(a) <i>Alle origini: semplicità, levità e riso</i>	213
(b) <i>Magra e severa musica in Rebora</i>	222
(c) <i>Aneddoti, furti e traduzioni: un apprendistato</i>	229
(d) <i>Tra liberty e neostilnovismo</i>	237
(e) <i>Carlo Betocchi: Simbolo e allegoria</i>	243
(f) <i>Esistenzialismo e canto civile (Solmi e Quasimodo)</i>	250
(g) <i>Foga anti-retorica e oscurità (Sinisgalli e Gatto)</i>	258
1.2 “ <i>Contemporanei</i> ”	266
(a) <i>Area romana. Fra De Libero e Penna</i>	267
(b) « <i>Carissimo Mario</i> »	275

(c) <i>La linea "Bertolucci-Sereni"</i>	295
(d) <i>Area fiorentina. Parronchi e Bigongiari</i>	305
1.3 <i>Pasolini e la Quarta generazione</i>	311
1.4 <i>Altri poeti</i>	346
(a) <i>"Casi"</i>	347
(b) <i>"Minori"</i>	354
(c) <i>"Minimi" e occasionali</i>	390
1.5 <i>Dialettali</i>	394
1.6 <i>Fra Otto e Novecento</i>	400
2. <i>Prosa italiana</i>	405
2.1 <i>Uno «straordinario amico»: Libero Bigiaretti</i>	406
2.2 <i>Gadda e Pizzuto</i>	418
2.3 <i>Bassani, Landolfi, Dessì, Tobino</i>	423
2.4 <i>Narratrici</i>	430
2.5 <i>Altri prosatori</i>	440
3. <i>Scultori e pittori</i>	456
4. <i>Stranieri</i>	460
4.1 <i>Autori in lingua tedesca</i>	461
4.2 <i>Autori in lingua spagnola</i>	465
4.3 <i>Autori in lingua francese</i>	476
4.4 <i>Autori in lingua inglese</i>	485
4.5 <i>Poesia greca</i>	492
4.6 <i>Poesia svedese</i>	494
4.7 <i>Autori in lingua russa e polacca</i>	495
• <b>TERZA PARTE</b>	497
1. <i>Stili del lettore</i>	598
2. <i>Il lavoro editoriale (Prefazioni; Giudizi del lettore)</i>	516
• <i>Conclusioni. Novecento oltre i canoni</i>	537
• <i>Appendice 1</i>	545
• <i>Appendice 2</i>	563
• <i>Bibliografia</i>	599

## INDICE delle FIGURE

• [fig. 1]	162
• [fig. 2]	184
• [fig. 3]	194
• [fig. 4]	267
• [fig. 5]	285
• [fig. 6]	318
• [fig. 7]	345
• [fig. 8]	415



## *Prefazione*

Il presente lavoro offre una visione generale su un argomento intrinseco alla storia letteraria italiana del secolo XX per molti anni rimasto misconosciuto: l'attività critico-giornalistica di un poeta, Giorgio Caproni, che del Novecento ha vissuto il cuore vivo, nascendo prima della Grande Guerra, formandosi in vista del secondo conflitto mondiale ed assistendo alle varie fasi della ricostruzione, del *boom* e dell'industrializzazione. Si tratta pertanto di una tesi sull'autore che ha compilato le cinquecento e più cronache oggetto di questa analisi, raccolte e ripubblicate recentemente, ma soprattutto su una lunga e variegata (in parte dimenticata) sezione della nostra ultima storia letteraria.

Antesignani e pionieri di questo lavoro devono essere considerati Alessandra de Biase, che nel 1989 segnalava *L'opera giornalistica di Giorgio Caproni*, l'imprescindibile lavoro sulla bibliografia (e non solo) di Adele Dei, ora ripreso ed ampliato da Michela Baldini in un volume di recente pubblicazione, Giancarlo Russo, autore di qualche riflessione su *Autore, Pubblico e poesia nelle riflessioni critiche di Caproni* e naturalmente Raffaella Scarpa, curatrice per Aragno delle *Prose critiche* riunite quasi nella loro totalità in quattro volumi.

Ma a parte l'impegno destinato a questa specifica parte dello scrittoio caproniano, bisogna ringraziare tutta la migliore critica che negli ultimi anni si è spesa per questo autore, e dunque Enrico Testa,

Luigi Surdich, Stefano Verdino, Luca Zuliani, Paolo Zublena, Pietro Benzoni, Elisa Donzelli, Niccolò Scaffai e molti altri che non si ha il tempo di elencare.

Il mio ultimo pensiero prima di congedare un lavoro che ha occupato anni importanti della mia formazione e della mia crescita va proprio alla memoria di Giorgio Caproni, presenza quieta e a suo modo terribile, oggetto dei miei studi e causa, da molto prima, di una lettura per me diversa.

\*

Ringrazio quanti abbiano condiviso con me gli ultimi tre anni trascorsi a mettere insieme i frammenti di uno specchio andato in frantumi: l'Università "Roma Tre", il Prof. Giuseppe Leonelli, il Prof. Ugo Fracassa, sempre prodigo di utili consigli, i/le colleghi/e della stanza 19 e infine, *last but not least*, la mia Giulia e la mia famiglia.

Sono nemico delle dediche, quasi sempre lo spazio di un protagonismo mal riposto, ma a volte ci sono dediche che non si possono mancare. Le pagine che ho scritto e che continuerò a scrivere sono dedicate a mio padre.



## *Introduzione*

Con il recupero degli scritti giornalistici di Giorgio Caproni si ritrova la voce di un critico che ha a lungo accompagnato e descritto gli esiti e i passaggi delle lettere italiane negli anni fra il primo e il secondo Dopoguerra. Leggere il Caproni giornalista significa puntare una lente sulla poesia e sulla prosa fra la metà degli anni Trenta e la metà dei Sessanta. L'alveo in cui bisogna collocare questo lavoro è quello della cosiddetta "critica dei poeti", categoria un po' obliqua che però trova spazio quasi in ogni manuale di storia e teoria letteraria,<sup>1</sup> e che pressappoco deve essere intesa come la sintesi fra una posizione militante e l'esercizio in prima persona delle idee sulle quali si va speculando.

Una sintesi cioè che nella vita di molti autori novecenteschi segna l'incontro con la realtà di un sistema editoriale e giornalistico frustrante, cui indirizzare, non senza accessi di rabbia e ironia, la gran parte delle scarse energie destinabili, secondo la media di un modello di vita borghese, all'arte. Di questa schiera fanno parte tutti quei poeti che intendessero avere un ritorno dalla realtà che erano chiamati ad animare al ritmo sempre crescente del consumo anche culturale: Ungaretti, Montale, Luzi, Fortini, Pasolini, Zanzotto, questi ed altri sono i nomi messi in fila anche recentemente in un panorama di "poeti critici" dove per la prima volta fa la sua timida comparsa anche Caproni.<sup>II</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. ad es. GIUSEPPE LEONELLI, *La critica letteraria in Italia (1945-1994)*, Milano, Garzanti, 1994, pp. 130-72.

<sup>II</sup> Cfr. CHIARA FENOGLIO, *La divina interferenza*, Roma, Gaffi, 2015.

Forse si mancherebbe il centro della questione se, sulla più chiara orma anceschiana, ci si limitasse a riassumere e ricapitolare la linea Valéry-Eliot-Benn, tracciata nelle prime pagine della *Fenomenologia della critica*. Caproni infatti sembra arrivare dopo un ulteriore mutamento di paradigma ed esercitare il suo lungo impegno critico in un mondo diverso rispetto a quello dei primi anni del secolo XX anche italiano. Un mondo in cui la critica sembra essere surclassata dalla necessità editoriale e quindi dal dovere pubblicitario, e può ricavare spazi di dibattito acceso nell'esercizio ordinatorio più che in quello interpretativo.

Pure nei suoi eccessi di ingenuità, il letterato Caproni è profondamente disilluso. Quello che sembra essergli mancato, e che ne costituisce il particolare e molto scoperto punto di vista, è ciò che Oreste Macrì definiva, parlando del Luzi saggista, “intenzione di conoscenza universale e oggettiva”.<sup>III</sup> Caproni non ha intenzioni universalistiche, non ha specializzazioni di sorta e non ha una casa ideale in cui asserragliarsi per giudicare il mondo, se non quella della sensibilità e dell'esperienza personale (dopo la guerra, generazionale) e pertanto arriva a diffidare delle sue stesse capacità astrattive quanto più si sente calato in una realtà inautentica, ridotta, molto prosaicamente, al libro da recensire e al pezzo (“pezzullo”, “articolessa”) da confezionare entro una data sempre troppo prossima. Anche quando si troverà a fare dei tentativi più strutturati, infatti, incorrerà in un naufragio delle intenzioni prima ancora che dei risultati, i quali invece spesso daranno vita a studi e in-

---

<sup>III</sup> ORESTE MACRÌ, *Realtà del simbolismo. Poeti e critici del Novecento italiano*, Firenze, Vallecchi, 1968, p. 179.

teressi perduranti, come nel caso degli autori cosiddetti “ligustici”.

Il Caproni più autentico, e per certi aspetti il più significativo, non ha la presunzione di ordinare il mondo letterario per via di categorie e dubita che qualcuno possa farlo, di certo rifiuta l’idea che qualcuno possa farlo per lui. Passa da una lettura attenta e reiterata a un giudizio che si fa più volentieri testimonianza, quando non è l’orecchio infallibile del poeta a scandagliare i motivi stilistici della composizione, secondo l’obiettivo di collegare suono e significato nel più montaliano dei dettami: musica + idee. Ma questa piccola magia non può essere un mestiere e se il massimo del risultato per un autore che gli si proponga è sentirsi dire che la sua opera sarà collocata nello scaffale di lavoro per essere ripresa e rimeditata con calma, la maggior parte dei libri ricevuti finisce nella zona morta della libreria; quando recensire significa togliersi dall’impaccio di un debito ed accumulare, dimenticare.

Tuttavia c’è da chiedersi che tipo di critico sia Caproni ed a cosa si debba il suo lento recupero su un crinale che lui stesso dava per secondario e ampiamente perdibile. La prima traccia di una presenza che risulti visibile al pubblico dei non addetti è infatti postuma, anche se viene anticipata dall’autore in un pezzo che *de facto* ne chiude la lunga e molto sofferta storia di giornalista culturale, ovvero il volume *La scatola nera* che uscirà da Garzanti per la cura di Giovanni Raboni solo nel 1996. Di lì ad anni recentissimi, quasi tutto il lavoro condotto nei decenni è rimasto sepolto nelle sedi di prima pubblicazione, fino a quando l’interesse per l’opera del poeta – “con punte di culto”, come ha detto Mengaldo – non ha portato al recupero filologico anche dei

materiali qui considerati ed alla sistemazione critica che in questa sede se ne intende far derivare.

La lettura di questi pezzi è scoraggiata da un autore che sviluppa nei confronti delle sue “creature d’opinione” un atteggiamento che ricorda l’irriducibile ostinazione di un oppositore al sistema cui si vede suo malgrado costretto a partecipare, trovando in definitiva una sintesi nella sconfessione e nella maledizione di quanto è forzato a produrre. Non diversamente dalle traduzioni, anche gli articoli di critica e i racconti saranno *scritti per forza*. Ma cosa obbliga Caproni a scrivere cose che non vuole scrivere, che ritiene inutili e vaganti, se davvero è questa la sua opinione sincera? Questa è la domanda chiave da porsi per entrare nella sua psicologia e forse per aprire una finestra inedita su un meccanismo della pubblicistica medio-novecentesca poco raccontato. La prima cosa che forza Caproni a scrivere articoli che sottraggono tempo alla vita ed alla poesia sembra essere la necessità, il fatto cioè che gli articoli siano (mal)pagati e permettano di mantenere rapporti vitali in termini di conoscenze e aggiornamento anche per l’ufficio poetico.

Ma leggendo alcuni documenti vivi come gli epistolari, segnatamente quello intrattenuto con Betocchi, si ha l’impressione di uno statuto critico esercitato anche per prendere parte *come poeta* a un dibattito cui sempre si addebiteranno difficoltose e faziose appartenenze filosofiche o politicheggianti. La critica deteriorata, di cui si registra una preoccupante crescita, è considerata come un esercizio sterile che rischia di offuscare l’oro della migliore poesia, celando goffamente la cattiva coscienza di una battaglia culturale interessata e per questo disonesta.

Oltre che per motivi oggettivi, cui si sente costretto dalla pratica di un'attività poco remunerativa come quella di maestro elementare (che sarà il suo *primo mestiere* di tutta la vita) Caproni partecipa all'agone letterario ora genericamente in opposizione alla sistema critico, assunto come idea generale del fraintendimento capzioso di alcuni "dottori in poesia", ora invece esercitando con immenso orgoglio la "cittadinanza onoraria" che nella città delle lettere lo vede spesso al fianco di autorità quali Debenedetti e De Robertis, onesti rappresentanti di una cultura dell'interpretazione costruttiva tramite cui si diffonde la voce ed il messaggio anche sociale dell'arte.

La penetrazione di Caproni nell'universo culturale dell'Italia del *boom* economico, nonostante sia continuata ed annoveri vette subito riconosciute, e dunque un certo successo, non si può definire centrale, né pienamente compiuta, e l'autore non sarà mai un intellettuale autorevole fuori dallo steccato delle lettere. Sarà piuttosto un poeta che si contenta di essere tale, felice delle soddisfazioni che il suo enorme talento non ha mancato di procurargli. Caproni è un degno rappresentante di una stirpe di poeti "non impegnati" che, lungi dal vivere passivamente la storia e cercando una ragione nella parola come fatto spirituale, invitano i politici a dare ascolto ai poeti ma mettono in guardia i poeti dal mescolarsi alle schiere, e soprattutto li diffidano dal cercare una declinazione estetica preconcepita.

Ogni poeta è impegnato qualora faccia il suo mestiere *onestamente*. Ogni poeta parla della realtà storica quando la sua è *vera* poesia. Proposizioni come queste, che presuppongono un senso morale assolu-

to, saranno ripetute in maniera più o meno costante negli anni del dopoguerra e verranno opposte, pure con un ampio margine di dialogo, alle poetiche dei neorealisti e con più veemenza ai “deliri” dei neovanguardisti. Ma questo ancora non chiarisce per intero quale sia il motivo di un critico che, e forse il tempo comincia a dimostrarlo, è stato tale in maniera incisiva.

In effetti il Caproni “lettore e letterato” è una figura difficilmente afferrabile. Privo com’è di puntelli teorici visibili, tende ad esibire un istinto basato solo sul “lume di naso”, che pure negli anni si rivela infallibile, a tratti prodigioso. Riconosce senza ombra di dubbio Luzi a pochi giorni dalla sua prima uscita (ne scrive prima ancora di Bo), non ha alcun dubbio sul valore del Pasolini friulano e ne pronostica l’avvenire rimontando al 1942 del primo, salvifico incontro in una cupa notte di guerra passata con la famiglia all’addiaccio, segue un grandissimo numero di poeti e prosatori, prova a sviluppare alcune linee di interpretazione più strutturate (“ligustici”, teoria della lingua), collabora a molte riviste fondamentali e finisce, come suggello ad un’attività condotta comunque alle estreme conseguenze, per prendere il posto di Giuseppe De Robertis in qualità di critico de «La Nazione» a partire dal 1963.

Anche quando sarà pienamente assorbito da quel sistema contro cui aveva scagliato i suoi dardi più ironici e risentiti non smetterà di denunciare ad alta voce l’insensatezza di un esercizio nel quale, puntualizza compiendolo con rigore accanito, non si è mai trovato a proprio agio. Così, dopo aver raggiunto un “posto fisso” e autorevole di critico rilascia un’intervista in cui ammette candidamente di non sapere

perché continua a fare il critico, se per tutta la vita l'ha detestato. Prodiggi del conformismo, piccole e umanissime miserie e soddisfazioni del letterato.

Eppure, oltre l'esibizione di un territorio paradossale, informato secondo quel gusto che già discende dallo stesso spiritello poetico, resta un enorme spazio, fino ad oggi inesplorato, fatto soprattutto di letture acute, condotte in punta di pennino, in cui la materia poetica si imprime su un animo sensibilissimo lasciando, come su uno stampo cavo, traccia di ogni conformità o difformità interna ed esteriore. Caproni lavora negli anni come uno *scanner* ed alla lunga sonda una parte importante (per quanto ineguale e discontinua) del nostro Novecento.

Non ci sono solo formule lampanti nelle sue parole ma anche la sintonizzazione e registrazione della frequenza poetica di una raccolta o di tutto un autore, quando gli capita o si dà la briga di seguirlo per anni. Se si dovesse per forza far aderire ad una delle correnti interpretative maggiori del Novecento, si avrebbero pochi dubbi nel collocare Caproni dalla parte di una stilistica sbilanciata sul formalismo russo più che sullo strutturalismo, e questo in virtù di una sensibilità superiore nello scardinare i fatti della lingua, fra significante e significato, fino a penetrarne il segreto della concezione psicologica.

Nelle innumerevoli recensioni inanellate da questo critico somamente riluttante, si vengono ad utilizzare tutti gli strumenti del poeta in proprio, a partire dalla preparazione musicale, che tra l'altro offre un dizionario tecnico cui attingere con grande frequenza, e che rappresenta la marca davvero personale e una delle poche proposte perduranti

di queste letture. Caproni ricicla la sua competenza musicale, quella del musicista fallito o esaurito, e, dimostrando come la parola, specie in poesia ma anche nella vita pratica, sia soprattutto suono, suono che *significa e rappresenta*, torna all'armamentario dei suoi studi giovanili per parlare di "settime diminuite", "nona posizione sul cantino", "armoniche poetiche", "allegretti, andantini", etc.

Se poi si dovesse indicare un precedente della sua condizione, probabilmente il profilo più opportuno da sarebbe quello di Eugenio Montale, il quale si era già trovato anni prima a ricoprire un ruolo di critico diminuito e rinunciatario, pur nella grande mole e importanza del lavoro svolto. Innanzi tutto, per i due vale la condivisione dello *status* del poeta che vede le cose dell'arte dal suo interno: esattamente come Montale (e a differenza di Cecchi, De Robertis ed altri precedenti vivi ma lontani) Caproni non è un critico artista ma un artista che esercita la critica portando al raffronto non la sua preparazione teorica ma il suo stesso laboratorio.

Come Montale, Caproni nutre il massimo disinteresse per il proprio secondo mestiere, ed è portato ad organizzarlo come il tassello ultimo o postumo di un quadro generale in cui se ne potrebbe fare a meno. Come Montale condivide l'opinione che in definitiva «[...] il vero artista è sempre attuale, sempre originale, sempre *engagé* anche se non sa di esserlo»,<sup>IV</sup> e come lui colloca l'unica possibile posizione di partenza nei pressi di un crociantesimo mediato, applicando con mode-

<sup>IV</sup> Così in una lettera a Luigi Russo in cui il poeta riassume il suo *curriculum vitae* di critico. Si cita dalla *Prefazione* di EUGENIO MONTALE, *Il secondo mestiere*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori («i Meridiani»), 1996, 2 voll., vol. I, p. xxxi.



razione e senza credere in categorie di sorta la convinzione di un *continuum* più o meno manifesto fra le arti, e fra le arti e il mondo.

Sfiducia e negazione. Il poeta del *Congedo* anticipa da letterato il senso che questi termini avranno nell'intimo svolgimento della sua ultima stagione poetica in cui la parola, la *res* smarrita nei recessi inesplorabili dell'esistenza e della mente, semplicemente, smette di essere. È vero quanto è stato detto, e cioè che Caproni è un critico significativo massimamente quando viene riportato a sé, alla sua esperienza di artista, ma questo deve essere inteso non nel senso di una auto interpretazione o di un auto-commento ("Caproni quando legge gli altri legge se stesso") ma proprio nel senso di uno statuto mentale ed esistenziale nei confronti della parola, della lettera. Quando Caproni legge qualcun altro non sta implicitamente enunciando dei principi teorici riguardanti la (propria) poesia – non sembra provvisto di tanto e tale distacco – li sta fattivamente vivendo, e se ne sente preso come non mai.

Se il laboratorio del lettore è lo stesso del poeta, nell'esercizio della critica esso viene adattato ad uno scopo d'uso che non è quello per cui è stato costruito negli anni. E questa *disappropriata maniera*<sup>V</sup> è il segno più tangibile dell'inflazione poetica che l'autore denuncia e subisce anche quando ricopre il suo primo impiego nel cielo delle lettere. Se la poesia è per esperienza vissuta come una condanna all'anonimato culturale e civile, a che scopo utilizzare i suoi strumenti (anche i più sofisticati, quelli costruiti in anni di macerazione interiore) per

---

<sup>V</sup> La definizione, ma usata in modo differente, è desunta dal saggio dedicato a Caproni da GIORGIO AGAMBEN, *Disappropriata maniera*, in *Categorie italiane. Studi di poetica*, Marsilio, Venezia, 1996, pp. 89-103.

fronteggiare una produzione industriale di versi? A che scopo cioè perpetuare ed aumentare i contorni di quell'anonimato che nei momenti di maggior sconforto vengono a coincidere con un'accusa rivolta a tutta la società?

Questa è la spirale in cui il poeta si vede preso, ridotto come la parte assente delle sue ultime opere (la Bestia, la cosa) ad elemento base di quel moto auto-annichilente che sta diventando la scrittura in versi. Al maestro elementare, fiaccato dalle contingenze di una vita che non lascia spazio a reazioni, mancano gli interessi ma anche gli strumenti interiori che faranno rompere il circolo vizioso innestato dal circuito "poesia-recensione" ad alcune figure di intellettuali provvisti di un più solido impianto ideologico come ad es. Pasolini e Fortini, o a suo modo gli stessi Luzi e Bigongiari, mentre invece Sereni sconta nel lavoro quello che un esercizio "puro" della poesia gli renderebbe ottuso. Ma l'onestà del poeta impedisce di compromettersi davvero con i tempi, e se un posto di rilievo deve essere raggiunto, come sarà in effetti raggiunto, esso dovrà provenire solo dai meriti letterari.

Questa è la ragione che nel corso degli anni farà cadere le altre velleità letterarie dell'autore per fargli rilanciare tutto sull'etica intrinseca dello scrivere versi, *solo* versi. A fronte di carriere strutturate su più piani che, con la nuova generazione, avranno un forte impatto sul versante saggistico e giornalistico (quando non saranno veri e propri *exploit* artistici), in Caproni restano in piedi solo l'impegno del traduttore e, appunto, quello del recensore, ovvero i lavori di una bassa manovalanza giornalistico-editoriale che prelude alla proletarizzazione

dell'industria intellettuale.

Anche questo racconta l'esperienza di un poeta fondamentale nel complesso delle poetiche di uscita dall'ermetismo. Anche questo è il cambiamento che la sonda-Caproni registra imprimendola sulla pelle viva della sua stessa esperienza. Mutazione antropologica o pessimismo millenarista che sia, se il critico riluttante sembra poco aggiornato sulle tecniche interpretative che volta a volta si affacciano nel panorama italiano e decide di relegarle tutte nel contenitore dell'inutilità con un gesto di somma stizza, quello su cui sembra davvero in anticipo è la descrizione di un forte cambio di paradigma culturale, in cui il ruolo della critica è (e sarà) tutt'altro che certo. Le sue, insomma, sono già *notizie dalla crisi*.

Ma con tutto ciò esiste una importante *pars construens* in questa esperienza: il grande tesoro di nomi e libri affrontati in un "carotaggio continuato" del cuore del secolo XX. L'interesse che soggiace ai cinquecento e passa articoli confezionati negli anni riguarda anche il recupero di esperienze abbondantemente fagocitate dalla storia recente. Cosa fare, allora, della gran massa di "minori", minimi e occasionali che contornano la presenza dei "nomi importanti" di questo *corpus*? Vanno considerati una zavorra inutile da cui ricavare l'oro delle segnalazioni notevoli, o costituiscono piuttosto una variegata *humus* da mantenere senza riserve anche quando riguardano nomi assolutamente estemporanei?

Dal nostro punto di vista la disponibilità di Caproni a vagliare anche titoli per i quali è facile pronosticare la deperibilità significa due

cose, la prima è l'impregiudicata disponibilità all'ascolto, sorda alle referenze di natura politica e ideologica ma costantemente avvertita della presenza, dietro i versi, dell'uomo, considerato a ragione il primo e ultimo prerequisito all'essere eventualmente poeta; la seconda è che per un critico renitente alla teoria la conoscenza del poetico è sempre conoscenza per errore, teologia negativa: vale la pena soffermarsi su ciò che poesia non è per confermarsi nell'idea di ciò che la poesia davvero sia.

La politica adottata nel presente lavoro è stata pertanto quella di una conservazione pressoché integrale, ma non in direzione di un recupero indiscriminato e acritico, piuttosto per soddisfare un desiderio di completezza e per testimoniare fino in fondo quale sia stato il lavoro del recensore e del prefatore, per capire fino in fondo a cosa si devono addebitare i "lamenti" innalzati con alte grida e in quanti e quali rivoli sia stata sacrificata l'intelligenza di un uomo circondato da un lento, oscuro e crescente magma di parole. Detto ciò si è del parere che, soddisfatta fino in fondo la necessità informativa e dimostrativa, siano gettate le basi per una considerazione seconda in cui giocoforza il suo Novecento dovrà essere ricondotto alle ragioni del tempo.

Ma è il momento di chiudere questo preambolo, rimandando qualche altro motivo generale alle *Conclusioni*. Varrà in ultimo solo una spiegazione del titolo: *Lettore e letterato*. 'Letterato', perché quello che si è cercato di fare in queste pagine è restituire l'idea di un lavoro fatto per lo più di studio, contatti, compromessi e lunghe attese, tutte cose che rappresentano muscoli e nervi di un corpo che solo a fior di pelle ha lo splendore della poesia. E 'lettore' perché il termine, nella

sua infinita ambiguità di fondo, rende bene come la critica di Caproni fosse concepita: leggere e raccogliere quanto la lettura ha suscitato, se ciò è successo, in un animo naturalmente predisposto al dialogo spirituale. Un rapporto elettivo e naturale, non soggetto ad altro che a una speciale e irreplicabile fisionomia dell'anima prima ancora che dell'intelletto. Questo, in definitiva, è l'unico "metodo" cui il critico-poeta si sia sempre attenuto.

F. M.

#### *Nota di lettura*

Questo lavoro è stato iniziato, sotto la guida del Prof. Giuseppe Leonelli, quando ancora le *Prose critiche* caproniane non erano state raccolte e ripubblicate per la cura di Raffaella Scarpa (2012). L'uscita dei quattro volumi Aragno ha modificato e facilitato in corso d'opera il mio lavoro, che doveva essere di commento, ma prima ancora di raccolta. Caduto il dovere della raccolta, che del resto sarebbe stata molto lunga e probabilmente parziale, è rimasto l'intento di leggere a fondo il materiale giornalistico disponibile mettendolo in relazione con la vita e l'opera del suo autore e degli autori trattati. Per la trascrizione di alcuni importanti articoli non compresi in *Prose*, lavoro egregio ma con alcune lacune, si rimanda alla *Seconda appendice*.

Ogni citazione testuale non specificata da ulteriore estensione se non quella della pagina (indicata sempre tra parentesi), è tratta dalla curatela Scarpa. Ciononostante, quando possibile, si è ritenuto opportu-

no mantenere anche il riferimento della prima sede di uscita (testata ed anno) per fornire al lettore la possibilità di un orientamento immediato nel panorama temporale, geografico e “ideologico” del medio-Novecento.

## PRIMA PARTE

*Nella prima parte del presente lavoro è tracciata una panoramica della questione generale e dei temi di maggiore interesse storico-letterario e critico-teorico che si possono desumere dalla materia presa in esame. Essa consta di undici paragrafi. Nei primi tre si offre un inquadramento generale circa la questione di Giorgio Caproni come critico (§ 1), il corpus giornalistico (§ 2) e l'orientamento generale di un intento critico connotato dalla costante e indefessa "difesa della poesia" (§ 3). Seguono alcuni paragrafi di carattere storico o tematico. Al primo genere si allegano quelli relativi al dibattito di poetiche occorso nel secondo dopoguerra (§ 4), quello riguardante speciali rubriche di Letture (§ 6) e questioni politiche e sociali (§ 8). Al secondo, i paragrafi relativi la propensione al ragionamento sulla parola (§ 5), gli scritti riguardanti la Liguria (§ 7), la scuola (§ 9) e i viaggi (§ 10).*

## 1. Uno strano tipo di militanza

Nonostante Giorgio Caproni non abbia mai voluto ratificare per sé l'appellativo di critico, scegliendo quello più prosaico di "recensore",<sup>1</sup> il suo scrittoio è stato interessato da una lunga produzione critica perpetrata dalla prima metà degli anni Trenta, sviluppata in più direzioni ed assimilabile secondo alcuni criteri di organicità. Dopo l'approfondimento interpretativo e filologico sull'opera maggiore e sui tentativi secondari,<sup>2</sup> la critica comincia negli ultimi anni a prendere in considerazione una produzione che si segnala all'attenzione generale innanzi tutto per l'insospettabile vastità ed a seguire per l'ampiezza dei riferimenti compresi.<sup>3</sup> Il primo dato su cui riflettere riguarda la proporzione di uno scrittoio che, fra l'impegno del poeta e del prosatore (prima che questo versante sia abbandonato completamente) e quello del traduttore, molto attivo e prolifico a partire dagli anni Cinquanta,<sup>4</sup> frapponesse il dovere del "pezzo" giornalistico, declassato non senza code polemiche<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Cfr. GIORGIO CAPRONI, *Era così bello parlare. Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, prefazione di L. Surdich, Genova, il nuovo melangolo, 2004, p. 194 e ss., in cui l'autore si dilunga sulle sue recensioni "scritte per forza".

<sup>2</sup> Si fa riferimento soprattutto ai racconti e al romanzo incompiuto, per cui cfr. ID., *Racconti scritti per forza*, a cura di A. Dei con la collaborazione di M. Baldini, Milano, Garzanti, 2008.

<sup>3</sup> Tutti gli scritti critico-giornalistici, pure con qualche lacuna, sono ora raccolti in CAPRONI, *Prose critiche*, a cura di T. Scarpa, prefazione di G. L. Beccaria, Torino, Arago, 2012, 4 voll. D'ora in avanti si citerà col nome *Prose*, indicando la data e la testata originali dell'articolo, ma riferendo a quest'opera l'estensione dei brani inclusi a testo (tra parentesi) o in nota. Per una bibliografia più dettagliata si rimanda a MICHELA BALDINI, *Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica*, Pisa, Bibliografia e Informazione, 2013, da ora abbreviato *Bibliografia Baldini*; per la parte relativa agli scritti giornalistici cfr. p. 82 e ss.

<sup>4</sup> Per un elenco esaustivo delle traduzioni caproniane si rimanda a PIETRO BENZONI, *Da Céline a Caproni. La versione italiana di Mort à crédit*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2000, pp. 216-8.

<sup>5</sup> Cfr. l'articolo che chiude *Prose* (pp. 2037-8), *Caro placido, ecco la verità*, «La



e declinato nei modi più disparati: dall'indagine di costume fino al multiforme genere dell'elzeviro, senza dimenticare le moltissime recensioni e i luoghi a più alta densità teorica.<sup>6</sup>

Ricostruire lo scrittoio del letterato, in relazione a quello del poeta, ma soprattutto come testimonianza di una civiltà letteraria cui l'autore attende con impegno, significa non lasciarsi suggestionare dall'opinione che il critico-lettore aveva o mostrava di avere di sé. Caproni si sentiva diviso fra la tentazione di battere una strada che poteva aggiungere autorità alla sua figura, fraincesa almeno fino agli anni Cinquanta-Settanta come quella di un minore "per vocazione", e le difficoltà di un ufficio perseguito anche per scopi puramente economici, in cui non si sentirà mai a proprio agio. La decisione sembra vertere infine su uno speciale nicodemismo critico, che cede il passo in nome di un "dilettantismo" supremo che autorizza il lettore a portare la sua testimonianza sollecitata sempre e naturalmente dalla parte di chi *fa* la poesia, anziché *giudicarla*. Si può affermare da subito con una certa sicurezza che l'idiosincrasia caproniana non sembra diretta alla critica o ai critici (per i quali nutre invece un profondo rispetto) ma riguarda il giudizio di valore, soprattutto se declinato nel vizio insopportabile del qualunquismo e della stroncatura.<sup>7</sup> A parte l'idea che l'autore ha lascia-

---

Repubblica», 9 novembre 1989, in cui l'autore si difende dall'accusa di negligenza e cattiva fede critica avanzata da Beniamino Placido sullo stesso quotidiano nel numero del 2 novembre. In quell'occasione, tra l'altro, Caproni farà riferimento all'intenzione di raccogliere alcune delle sue recensioni in un volume per cui si ipotizza il titolo *Scatola nera*.

<sup>6</sup> Per una professione di fede giornalistica cfr. l'articolo *Questa terza pagina*, «Il Lavoro nuovo», 16 ottobre 1953, *Prose*, pp. 515-7.

<sup>7</sup> Cfr. in proposito *Il lusso delle stroncature*, «La Fiera Letteraria», 25 gennaio 1959, divagazione per la rubrica *Taccuino dello svagato* per cui si rimanda alla

to di sé come critico, che pure sarà proficuo indagare fino a un certo confine, il *corpus* del suo “secondo mestiere” (che a rigore dovrebbe essere considerato il terzo o il quarto) può essere assunto come un documento. È infatti un valido itinerario di viaggio su cui mappare gli spostamenti del poeta, un’agenda delle conoscenze e dei rapporti intrecciati nel suo lungo viaggio<sup>8</sup> ma anche, in valore assoluto, una piccola storia della letteratura medio-novecentesca *sub specie caproniana*, comprendente nella sua vastità molti degli snodi letterari e culturali che hanno determinato il dibattito nazionale,<sup>9</sup> ivi compreso il valore in termini di “canonizzazione” delle voci giunte fino a noi, pure in una messe di nomi oggi dimenticati, minori, minimi, addirittura occasionali. Per alcuni autori (Luzi, Pasolini) e per alcuni temi, si raggiunge invece la dimensione della monografia a puntate, il che sembra a sua volta decisivo nella descrizione di un lettore dal fiuto fuori dell’ordinario, non a caso spendibile anche in campo editoriale,<sup>10</sup> sebbene in un ruolo di medio-bassa manovalanza. Un’esperienza, dunque, quella della lettura di questo percorso critico-giornalistico, da recuperare nel pieno della sua interezza e da connettere da un lato al cammino individuale dell’autore e dall’altro al panorama generale della storia letteraria nove-

---

*Terza parte* del presente lavoro.

<sup>8</sup> Spesso le recensioni sono redatte su richiesta, un caso esemplificativo è rappresentato dalle numerose recensioni scritte negli anni Trenta per volumi della casa editrice Emiliano degli Orfini che sarà l'editore dei primi due volumi caproniani, *Come un'allegoria* (1936) e *Ballo a Fontanigorda* (1938).

<sup>9</sup> Ad es. la polemica che coinvolge ermetismo e neorealismo, o lo sviluppo della “giovane poesia” per cui cfr. *infra*.

<sup>10</sup> Negli anni Sessanta il poeta ha ricoperto il ruolo di lettore per l'editore Rizzoli, vd. CAPRONI, *Giudizi del lettore. Pareri editoriali*, a cura di S. Verdino, Genova, Il melangolo, 2006.

centesca, nello sforzo di calibrare i rapporti di forza che la animano e che contribuisce ad animare.

Si è già fatto cenno al particolare *status* critico che caratterizza il lavoro di Caproni. Per comprendere appieno il profilo di un'occupazione cinquantennale, fra i vari lacerti in cui si rifiuta la responsabilità del critico, portato a volte a commettere la cattiva azione di un giudizio prevaricante nei confronti dell'autore,<sup>11</sup> sarà forse il caso di leggere due passi in cui da una parte si fa l'elenco delle migliori guide alla nostra ultima tradizione letteraria e dall'altra si spicca una violenta requisitoria conto gli *ismi* della critica più attrezzata:

---

<sup>11</sup> In occasione dell'intervista a cura di G. A. Cibotto, *Caproni considera la critica una cattiva azione*, «La Fiera letteraria», 1 agosto 1965, pp. 1-2, l'autore, stimolato precisamente su questo punto, afferma: «La figura del giudice è una figura certamente necessaria e benemerita ma... non fa per me. Spesso la critica, magari involontariamente diventa una cattiva azione, specie se esercitata sui vivi. Non bisogna mai dimenticare che quando si tocca un libro si tocca un uomo, spesso un bravo uomo anche se il libro è cattivo, o se tale ci sembra. Ora, a parte certi casi clamorosamente evidenti, sui quali del resto basta stendere il velo discreto del silenzio, si è proprio sicuri che la nostra opinione sia tanto giusta da... giustificare il cruccio che si procura a un uomo, censurando? La critica, checché se ne dica, non è ancora una scienza esatta, si fonda su un'opinione. Montaigne forse esagera quando dice, a disfavore della critica, che mai due uomini giudicano allo stesso modo la stessa cosa, e che non solo è impossibile trovare due opinioni esattamente eguali fra uomini diversi, ma addirittura due opinioni eguali in uno stesso uomo in ore diverse; Montaigne forse esagera ma certamente ha ragione quando aggiunge che “si lavora più a interpretare le interpretazioni che a interpretare le cose” e che “mentre sovrabbondano i commentatori, di autori c'è invece carestia”. Perché allora insisto nello scrivere recensioni, e per giunta con crescente malumore? Me lo domando anch'io, senza trovare una risposta plausibile. Per il semplice gusto di ficcare il naso nelle cose altrui? Per non venir meno agli impegni presi? L'interrogativo rimane aperto (Forse perché un uomo veramente vivo non può esimersi del tutto dal giudicare, anche se il compito è sgradito? La vogliamo metter così?)». Il testo dell'intervista si può leggere, insieme alla quasi totalità delle interviste rilasciate dall'autore, in 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, pp. 57-60.

[...] ma poiché penso che qui, per saggistica, s'intenda soprattutto la critica letteraria che ha accompagnato la letteratura del cinquantennio, mi si permetta d'esser contento di non aver più spazio per giudicare – io che non sono un critico – i critici, e di dovermi limitare all'elenco dei pochi che, come semplice lettore, mi hanno aiutato di più: Anceschi, Bo, Bocelli, Cecchi, Contini, De Benedetti, De Robertis, Falqui, Macri, Piccioni, Ravegnani, Debenedetti, Seroni, Solmi, Spagnoletti, Vigorelli, assieme ai non molti giovani già seriamente impegnati nella ricerca di un nuovo concetto di letteratura, oltre le pratiche e periferiche ragioni polemiche.<sup>12</sup>

\*

[...] mentre in grembo a tale congerie, dove certo non mancano ingegni probi ma nascosti al pubblico dalla siepe dei recitanti in primo piano per puro amor di ribalta, andava intanto sorgendo, nell'ambito della letteratura e della critica, una sempre più agguerrita falange di *bâtisseurs* d'ingegnose teorie aprioristiche su come deve essere la poesia (tutti coi loro bravi «periodi» Gramsci, Lukàcs, Spitzer e via dicendo, velocemente bruciati l'uno dopo l'altro come un pittore brucia i suoi «periodi» rosa, blu, amaranto ecc.), alcuni dei quali, in un anfanare di sempre più sottili elucubrazioni, e infischandosene in fondo, nel loro Orgoglio e nella loro Dismisura intellettuale, di tutti «i poveri strumenti umani avvinti alla catena della necessità», son giunti oggi non certo alla parola essenziale e magari rozza come il pane, ma alla concorde conclusione che la poesia è morta, anzi è impossibile nel presente: non più la poesia di questa o quell'altra generazione, ma la poesia in sé, l'arte in sé.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> *Transfughi i poeti?*, «La Fiera letteraria», 11 dicembre 1955, *Prose*, pp. 597-602, a p. 602.

<sup>13</sup> *Le risposte di Sereni*, «La Nazione», 16 novembre 1965, *ivi*, pp. 1845-8, a p. 1847.

Il peccato originale della critica degli “specialisti” sembra dunque essere quello di un’azione inerte e a volte distruttiva, per amor di ribalta o per arroganza condotta attraverso sottili ragionamenti alla conclusione più nefasta, l’impossibilità ovvero la morte della poesia. Nel mito dello scrittore, alla sofisticazione di un’intelligenza nel migliore dei casi ordinatrice, ma più spesso distruttiva, si contrappone la franchezza di giudizio dell’appassionato lettore. L’unico giudizio ammesso è quello del “lume di naso”, una posizione che abbandoni ogni supposta scientificità in nome della condivisione umana dell’esperienza: la posizione che Caproni elegge per sé è dunque quella del critico-lettore, naturalmente influenzato dai gusti e dagli esiti che volta a volta raggiunge il poeta. Per storicizzare al meglio quale fosse la temperie in cui il giovane autore si trova a muoversi è utile rievocare l’esperienza di un coetaneo che in questo modo descrive il moto d’approssimazione alla scena d’esordio del cronista letterario:

L’esperienza a cui mi riferisco – e che fu formativa per me – ebbe la sua obiettiva manifestazione nel periodo tra il 1910 e il 1925; ha riferimento alla riflessione sulla poesia [...]. Essa vide nettamente contrapposti filosofi e letterati. Da un lato, gli autorevoli rappresentanti del *revival* idealistico nel nostro paese, Benedetto Croce e Giovanni Gentile; dall’altro, i rappresentanti della più vivace esperienza letteraria nelle meditate e caute riflessioni di Renato Serra, nel programma critico vociano di Giuseppe De Robertis, nella imperiosa lezione letteraria di Vincenzo Cardarelli [...]. Veramente il Leopardi di De Robertis e quello di Cardarelli furono una importante lezione per i giovani letterati di quegli anni. Nati quando questa situazione era in atto, ci rendemmo conto che una situazione di reciproca esclusione (la filosofia che degrada la

critica dei poeti perché empirica; la critica dei poeti che rifiuta la critica dei filosofi perché incompetente) non solo era dannosa al libero svolgimento delle correnti e delle forme proprie della cultura, [...] ma implicava sostanziali equivoci di ordine speculativo e di ordine letterario [...].<sup>14</sup>

Luciano Anceschi, maggiore di un anno di Caproni, dipinge uno scenario alle prese con il difficile confronto crociano, lo scoglio cioè di una filosofia della letteratura che lentamente e faticosamente viene riguadagnata anche nell'ottica di una "prospettiva d'uso", sul cui ultimo scorcio anche il poeta sembra collaborare, sviluppando negli anni la sua prospettiva a partire da una stessa posizione d'avvio. Nonostante la problematicità del giudizio di sé come critico,<sup>15</sup> sono rintracciabili nella prima parte della pubblicistica caproniana alcuni "sedimenti" del dibattito cui collateralmente partecipa, definendo già a partire dalle prime occasioni la propria fisionomia. Mi riferisco ad es.<sup>16</sup> al tentativo di nobilitare alla funzione sociale attiva il cosiddetto gruppo dei «calligra-

<sup>14</sup> LUCIANO ANCESCHI, *Fenomenologia della critica*, Bologna, Patron, 1966, pp. 44-6.

<sup>15</sup> Nelle pagine della *Seconda parte* ci si riferirà spesso all'autore ricorrendo all'appellativo di "recensore", ciononostante non si rinuncia a considerare organico l'orizzonte critico caproniano, sviluppato e confermato, si vedrà, in alcuni particolari argomenti caratteristici della lettura autoriale.

<sup>16</sup> «Caproni compie fino in fondo il suo dovere di fiancheggiatore e sostenitore. L'allineamento sulle posizioni di Capasso è evidente anche dalle replicate dichiarazioni con cui Caproni si schiera nella allora accanita polemica fra i "calligrafi", per cui recisamente parteggia, e i "contenutisti" (o «neorealisti», o "documentaristi" [...]). Ma Caproni nell'ottobre del 1936 prende spunto dal volume di Capasso *Cantano i giovani fascisti*, scritto in occasione della guerra d'Etiopia, per rivendicare ai poeti, anche ai più raffinati, i più puri, i più apparentemente rarefatti, ossia i più «calligrafi» (e i nomi accumulati un po' frettolosamente sono molti e diversi: da Ungaretti allo stesso Capasso, a Montale, a Saba, a Titta Rosa, a Fallacara) lo spazio della poesia civile, l'apertura alla dimensione anche politica del mondo», ADELE DEI, *Capasso e Caproni*, in *Aldo Capasso. Critica e poesia*, Atti della Giornata di studi su Aldo Capasso, a cura di Filippo Secchieri, Venezia, Gravinale Editori, 2008, pp. 49-57, a p. 53.

fi)», tentando una sintesi in tutto originale.<sup>17</sup> Nell'articolo *Note critiche. Alcuni utili luoghi comuni*,<sup>18</sup> si vede il tentativo di superare l'*impasse* ereditata dai tempi. I punti su cui variamente si ragiona sono la sostanziale continuità della poesia contemporanea italiana rispetto a una tradizione da non confondere con inerzia, il ritorno di alcuni fra i migliori (Ungaretti) alla religiosità, o intimità di ricerca che già fu dello Stilnovo, una certa tendenza a riallacciarsi alle zone più terse della tradizione, contraddistinte da una particolare serenità d'espressione ed infine il perseguimento nel mondo concreto della ricerca esteticamente più armonica: «E come dunque può accadere tanto miracolo? Con l'aderenza armonica del ritmo alla commozione prodotta dall'oggetto espresso, con la felice intuizione dei valori fonici più atti a evocarne la misteriosa sostanza, con l'efficacia lirica, insomma, dell'espressione adottata».<sup>19</sup>

A partire dall'esaurimento storico della polemica fra contenutisti e calligrafi, il giovane critico può concentrare la propria attenzione sui rapporti che intercorrono fra verbo e cosa, «Verbo che ricrea la cosa, ho detto, non che la crea», continuando, «E si capisce perché. Poesia non è filosofia. Poeticamente creare non è filosoficamente creare. La realtà filosofica è unica per tutti i poeti come per tutti gli uomini, ma ogni poeta, col suo verbo, a suo modo la crea. Ogni poeta cioè crea per suo conto ciò che gli altri poeti per loro conto già avevano creato.

---

<sup>17</sup> Per una descrizione della polemica, cfr. PIERO LUXARDO FRANCHI, *Contenutisti e calligrafi: cronaca di una polemica*, in *Eurialo De Michelis (1904-1990)*, a cura di B. Bartolomeo, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2008, pp. 129-48.

<sup>18</sup> «Via dell'Impero», 24 giugno-9 luglio 1937, *Prose*, pp. 63-65.

<sup>19</sup> *ivi*, p. 65.

Cioè non proprio crea: piuttosto ricrea».<sup>20</sup> Sul taglio netto di queste opposizioni (un approccio filosofico contro uno dell'uso, valenza estetica e valenza storica, seduzione della parola e urgenza della cosa) sembra già delinearsi il profilo di una ricerca che proverà ad orientarsi negli anni sulla creazione di un panorama armonico in cui la filosofia della parola ne ispiri anche l'utilità pratica e dalla ricerca stilistica condotta in maniera sabianamente onesta si passi senza bisogno di forzature ideologiche all'utilità, all'idea così concepita di impegno civile. Nemico di una intera carriera sarà chi aprioristicamente impone il proprio modello alla letteratura cercando uno spiegamento poetico per induzione. Se questo modello risulta notevole per impianto originale dell'interpretazione e per la vastità di prospettive cui sembra aprirsi, denuncia altresì i propri debiti storici, per quanto criptati, con il magistero filosofico vigente prima della guerra, dal quale in ultima analisi non riuscirà mai a svincolarsi del tutto, cozzando, man mano che passano gli anni, contro le poco condivise istanze neorealiste, assecondate almeno sul piano storico, e neoavanguardiste, rigettate pressoché totalmente. Il modello critico caproniano, prima filosofico e poi storico con l'esperimento della "linea ligustica", rinuncerà presto a definirsi confluendo sulle ragioni di una prassi giornaliera del buon senso, sospesa fra le varie esigenze pratiche sebbene mai priva di un originario moto d'interesse sincero per l'oggetto della discussione o della recensione e animato da profondo rispetto e umiltà, presto maturati, per i fatti letterari.

---

<sup>20</sup> *ibid.*



## 1.1. *Aldo Capasso*

Come già ricordato, l'esordio del recensore e del poeta avvengono entrambi nel segno di Aldo Capasso. Sui rapporti con questo autore è impossibile non citare il breve ma prezioso articolo di Adele Dei raccolto negli atti della giornata di studio dedicata al letterato veneziano:

Fra Capasso e Caproni corrono solo tre anni, ma la distanza di notorietà, relazioni e titoli appare in questi anni incommensurabile. Capasso, con la sua davvero stupefacente precocità e versatilità di interessi e di scrittura e soprattutto con la sua capacità di stringere rapporti e alleanze, sembra essere il nume tutelare che presiede quasi integralmente al debutto caproniano, il primo e all'inizio pressoché unico contatto che gli apre le porte di giornali, riviste, editori (ma va ricordata anche la conoscenza con Giorgio Bassani, Fidia Gambetti e Giambattista Vicari, avvenuta durante il servizio di leva a Sanremo, dal settembre 1933). Capasso non solo tesse continuamente nuovi legami, ma li condivide e li diffonde in una rete – quasi un partito – di sodali, che si trovano a pubblicare con gli stessi editori o sulle stesse testate, a recensirsi a vicenda, a prendere posizioni comuni.<sup>21</sup>

Tra i primi sostenitori della poesia di Caproni, Aldo Capasso<sup>22</sup> firma la prefazione dell'esordio *Come un'allegoria*, propiziando anche l'uscita di *Ballo a Fontanigorda* nel marzo del 1938 sempre dall'editore genovese Emiliano degli Orfini. L'inizio di questa collaborazione si può fer-

---

<sup>21</sup> *Capasso e Caproni*, cit., p. 49.

<sup>22</sup> Impeccabile il ritratto che ne offre STEFANO VERDINO, con la specificazione che dal 1932 circa Capasso romperà con il gruppo degli ermetici mutando radicalmente la propria opinione: «Poco più che ventenne, precoce traduttore ed esegeta di Valéry, studioso di Proust, intelligente critico di Ungaretti, corteggiato da Montale, collaboratore delle più importanti riviste da “Solaria” a “Il Convegno”, con entusiasmo giovanile, sulla scorta dei suoi maestri reali (Rensi e Schiaffini dell'Uni-

mare al 1933 quando su «Espero», rivista di Ferdinando Vicari e dello stesso Capasso, trova posto *Prima luce*.<sup>23</sup> Il giovane poeta non è parco di interventi sul suo sostenitore e pubblicizza l'attività capassiana nel biennio 1935-1937,<sup>24</sup> con note che inquadrano il critico e il poeta.<sup>25</sup> Quello che ci troviamo di fronte è un giovane presentatore di parte, a volte preoccupato di ben riuscire, animato da una brillantezza ingenua e bellicosa, che tradisce il seme acerbo di un cambiamento, già addebbittato alla lezione ungarettiana, nel senso di una poesia sorta dal basso e impostasi grazie al lavoro della generazione precedente: sarà questa una delle marche più insistenti del critico, cagione di una certa debolezza da "lettore ammirato" senza opposizioni di sorta.

Ma un altro aspetto, all'infuori di qualsiasi altra considerazione, di 'contenuto', ci interessa sommamente nella poesia capassiana: il ritmo. Perché (sarà un chiodo fisso, ma nessuno ce lo potrà togliere di testa) è tutto nel ritmo che s'accentra il problema capitale della poesia d'oggi. È esso che dà corpo alla parola: che ne dà, diciamo così, il 'peso', che la incarna insomma. E la parola varia, se non osiamo dire di significato, certo di valore espressivo e di potenza evocatrice, a seconda ch'è posta qua e là nel verso, a seconda cioè del-

---

versità di Genova) e ideali (Valéry, Ungaretti, Gargiulo) sostiene, a partire dal 1930, le ragioni dell'ermetismo (è uno dei primi ad usare il termine), all'interno di una cultura filosofica dell'irrazionalismo (l'eredità rensiana); ma questo ermetismo deve comportare una realizzazione, per così dire, formalizzante, in cui l'esito classico inverte l'istanza di una poesia come "aura", ovvero come rarefatto sovramondo», *Storia delle riviste genovesi*, Genova, La Quercia, 1993, p. 118.

<sup>23</sup> Per una ricognizione del rapporto Caproni-Capasso, cfr. DEI, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992, pp. 5-30.

<sup>24</sup> «*Il paese senza tempo*», «L'Araldo letterario», VII, 8 settembre 1935, *Prose*, pp. 27-30.

<sup>25</sup> «*Nota sul Don Garzia*», «Il Popolo di Sicilia», 18 aprile 1936, ivi, pp. 45-7; *Aldo Capasso, poeta dell'azione*, «L'Araldo letterario», 20 ottobre 1936, ivi, pp. 49-52; *Capasso critico*, «Il Secolo XIX», 13 agosto 1937, ivi, pp. 73-5.

l'accento che cade su di essa e che le dona ora un timbro ora un altro. E dove, se non in questo 'timbro', dovuto appunto al ritmo, si può distinguere la voce di un poeta dalle innumerevoli altre? Non è vero che la poesia moderna, abolendo i metri tradizionali, abbia voluto riconoscere i valori del ritmo: anzi non temiamo di esagerare affermando che essa ha per il ritmo una sensibilità assai più spiccata di quella che non si ebbe in passato. Leggi scritte, d'accordo, non se ne sono formulate: ma chi vorrebbe dire, per esempio, che Ungaretti avrebbe raggiunto lo stesso effetto dicendo, che so "Appiè dei passi / della sera va un'acqua / chiara colore dell'uliva", invece di, come ha dettato, "Appiè dei passi della sera / va un'acqua chiara / colore dell'uliva"? (p. 29)

Attraverso un paesaggio connesso, nel *Paese senza tempo*, ad istanze di rinnovamento entusiaste, si fanno notare alcune di quelle definizioni bizzarre che hanno attirato la curiosità di Beccaria nell'introduzione delle *Prose*, come, *a latere* del ragionamento metrico tra forma chiusa e metrica liberata,<sup>26</sup> l'immagine che si utilizza per l'endecasillabo di Capasso, «lo riconosci subito lontano un miglio per quel suo andare impigliato, cupo, come di nuvolaglia mossa lenta da grave vento». (p. 30) E proprio sulla nota metrica va a concludersi la scheda di lettura:

Ma non è tuttavia all'endecasillabo che Capasso si ferma: lo adopera perché in determinati momenti esso solo può 'esprimere' il suo stato d'animo; non ne fa una norma. Egli anzi si è spinto ancora più in là dell'endecasillabo, appena gliene è occorsa la necessità: pensiamo ai ritmi di *Terra o antica*, che già abbiamo citato per intero [...]. Ma la sua metrica rimane sempre svicolata da

---

<sup>26</sup> Per un inquadramento generale della questione cfr. MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, in ID., *La Tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 139-88 (nuova edizione Torino, Einaudi, 2003, pp. 121-65).

qualsiasi inceppante ‘tradizione’ scolastica, troppo libera e abile essendo la sua sensibilità ritmica, per imprigionarsi in schemi di qualsiasi genere. (p. 30)

A un saggio di Capasso sul *Don Garzia* di Alfieri rimanda poi una presa di campo piuttosto netta. A fronte di un passaggio puramente aleatorio si evidenzia una certa scioltezza di pensiero che sarà forse più opportuno definire con l’incidentalità dell’occasione e l’irruenza di uno spalleggiamento che a posteriori non può non risultare aperto. Il nodo della questione è comunque un sottile ma importante centro della più ampia teoria crociana:

Il Croce, l’ho già detto, fraintende la poesia (e con essa la ‘tragedia’) con la ‘lirica pura’; il Capasso, invece, tien ben presente la distinzione dei termini, anche negando *in toto* alla tragedia alfierana ogni valore di puro lirismo, a differenza del Croce non solo non ne limita affatto il valore poetico, ma anche automaticamente fa cadere quella stolta accusa di frammentarietà, che pesa su di essa. (p. 47)

Altro punto, e più interessante, è quello che innesta la voce caproniana nel dibattito già citato fra contenutisti e calligrafi. L’occasione data dall’uscita antologica *Cantano i Giovani Fascisti. Poesie fasciste per l’impresa d’A. O.*,<sup>27</sup> in cui si mescola il senso, col senno del poi vagamente grottesco, di una rivendicazione della poesia nuova alla vita e all’azione, più o meno nei termini che Caproni affronterà dalla sponda opposta alla fine della guerra, quando la “linea ermetica” cui aveva aderito negli anni della guerra si troverà sotto processo per una manca-

---

<sup>27</sup> Genova, Emiliano degli Orfini, 1936.

ta reazione e resistenza al regime. Il giovane Caproni di queste note si trova a difendere la stessa porzione di diritto a segni alterni, inanellando già al principio del discorso i due punti che a suo dire pregiudicherebbero la comprensione delle nuove voci:

Convieni, anzitutto, ricapitolare un po' le cose. Due sono le ragioni addotte per sostenere l'infelicissima tesi: 1) l'incapacità dei succitati poeti,<sup>28</sup> come uomini e come cittadini, a *vivere*, e perciò ad esprimere con *sentimento*, la maestosità della Patria nuova; 2) l'impotenza dei loro mezzi espressivi (accusati, per soverchia purezza, di irragionevole rarefazione) ad 'adattarsi' ad argomenti che, per la loro natura etica soprattutto e contingente, non si presterebbero affatto ai 'lambiccamenti' egocentrici del nuovissimo stile. (p. 50)

Il motivo grottesco, invero drammatico, a cui si è accennato, viene ad esplicitarsi con il vanto di una appartenenza che sembra deformare nel senso più deteriore la voce del recensore, ne fa eco un adattamento stilistico che suona non si capisce se come sberleffo o come volontario sforzo di conformismo:

Per fortuna conosco Aldo Capasso non solo come poeta o critico letterario; ma anche come uomo. E ciò mi dà un'arme in mano che altrimenti, magari, potrebbe anche mancarmi. Egli è un fascista della prima ora. Mi basta farne fede e non dico di più. Ché se invero poco giova la conoscenza diretta dell'uomo per decifrare meglio il 'mistero' estetico del poeta, ciò non toglie tuttavia che a volte, ricorrendo al metodo psicologico della critica, sia il mezzo più spiccio per falciare le erbacce della calunnia che troppo spesso nascono parassite nel dolce limbo dell'arte. (p. 50)<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> «[...] da Ungaretti a Capasso, da Saba a Montale, da Titta Rosa a Fallacara – per tacere dei molti altri –», *Prose*, p. 49.

<sup>29</sup> «Assai rari e comunque tutti precoci gli accenni ideologici o celebrativi, spesso

Si dà infine una piccola prova sul Capasso critico, che ha la facoltà di indicare al lettore quali sono quei punti che Caproni non disdegna ritenere possibili, se non importanti, nell'esperienza di un "addetto ai lavori". La posizione espressa circa il poeta critico conferma l'antipatia per i sistemi e le teorie. Il giudizio è, una volta di più, apertamente positivo, e il diretto riferimento a Croce si appunta a una maliziosa *captatio benevolentiae* che non può essere lasciata fuori dalle intenzioni più personali:

Il metodo critico del Capasso è dei più convincenti. Forte della sua esperienza di ottimo poeta, che giornalmente si può dire vede allargarsi intorno a sé un alone di entusiasti satelliti, ha il vantaggio non lieve sugli altri critici puramente teorici, di poter corroborare le sue affermazioni con una vasta produzione artistica. Predicatore operante, dunque: e appunto per questo di più legittima autorità. Egli del resto critica sul metro dei fatti, delle cose, non su quello delle teorie; e ha il merito stragrande di aver saputo, finalmente, superare le formidabili posizioni crociane. (p. 74)

---

indotti più o meno direttamente dall'ambiente e dagli scrittori recensiti; oltre alla già citata *Difesa della poesia* del 1934 ("Santa Milizia" era il settimanale della federazione dei fasci di combattimento della provincia di Ravenna) e l'elogio della poesia 'civile' per *Cantano i giovani fascisti* di Capasso, si tratta soprattutto di alcuni articoli usciti su "Augustea" dal 1937 al 1940. Ancor più ridotti, e tutti presto espunti, i residui nelle poesie: le mondine "legionarie redente", l'attacco 'imperiale' di Elegia ("Mi tornano in cuore / i carmi della tua gloria / antica, Roma"), e soprattutto un curioso tentativo contenutista e d'occasione davvero anomalo, *Alla Maremma*, pubblicato su "Ansedonia" del dicembre 1938, preceduto da un significativo discorsino editoriale [...]. La virilistica celebrazione della bonifica, svolta in decasillabi regolari, dal ritmo quasi prosastico-epigrafico, si innesta però subito al tema, tutto privato e caproniano, giovanilmente liberatorio, dei cavalli selvaggi, che già chiudeva *Come un'allegoria*», *Giorgio Caproni*, cit., p. 23.

Sulla scorta dei complicati ed in parte criptati rapporti fra Caproni e Montale è utile accogliere una ipotesi di Luigi Surdich che propone, in interrogativa, di far risalire alla prefazione dell'esordio caproniano il seme del silenzio pressoché assoluto destinato da Montale a uno dei suoi possibili "eredi": «[...] non potrebbe essere la prefazione dovuta alla penna di Aldo Capasso (il poco stimato, da Montale, Aldo Capasso) a *Come un'allegoria* a metterci sulla strada per dare una motivazione alla dimenticanza, da parte di Montale, di Caproni? È del tutto implausibile congetturare che il nascere sotto l'egida di Capasso costituisca per Caproni, visto da Montale, una sorta di peccato originale?».<sup>30</sup> Quando sul primo circolo di contatti, che porterà Caproni ad avviare praticamente in parallelo l'attività pubblicistica e quella editoriale, si frapperà il trasferimento a Roma, prima della guerra, i rapporti con Capasso sembreranno raffreddarsi, se non deteriorarsi, e l'orizzonte del giovane autore e giornalista letterario muteranno sensibilmente.

I riferimenti a Capasso negli scritti caproniani cessano già nel 1938, anche se i due continuano spesso a collaborare alle medesime testate. Non abbiamo per ora notizie certe di possibili screzi in questi anni, ma certamente Caproni sta iniziando altre conoscenze e amicizie: Carlo Betocchi, che aveva già recensito, sia pure un po' dubbiosamente, *Come un'allegoria* nel «Frontespizio», e soprattutto Libero Bigiaretti. Il 1° novembre 1938, vinto un concorso di maestro elementare di prima categoria, Caproni si trasferisce a Roma, ed è proprio Bigiaretti, incontrato di persona dopo rapporti solo epistolari, ad introdurlo nel mondo letterario romano. La firma di Caproni che collaborava già ad «Augustea», appare sul «Meridiano di Roma» e su «Quadrivio».<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> SURDICH, «*In musica + idee*»: tra Montale e Caproni, «La rassegna della letteratura italiana», 1995, 3, pp. 102-135, p. 107.

<sup>31</sup> *Capasso e Caproni*, cit., p. 54.

## 1.2. *Altre fonti critiche*

Rimandando ad altro luogo un panorama delle frequentazioni letterarie che ne hanno determinato in maniera pratica la lunga collaborazione a giornali e riviste, si può abbozzare un ritratto collettivo delle esperienze critiche che a vario titolo hanno interessato la formazione del giovane e l'attenzione dell'adulto, fino alla possibilità di una qualche comparazione. Come si è visto, un elenco di nomi è fornito da Caproni stesso, e annovera autori di un arco temporale ampio ma decisamente definito; si va, rimescolando l'ordine alfabetico cui sono sottoposte le sue referenze in chiaro, da una generazione di nati negli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento (De Robertis, Cecchi, Ravagnani) alle maggiori campane fra i nati nei primi anni del secolo (Falqui, Solmi, Bocelli), a una teoria di quasi coetanei (Anceschi, Debenedetti, Macri, Bo, Contini, Vigorelli) fino ai più giovani Spagnoletti, Piccioni, Seroni, Ramat. A questi critici "puri" bisognerà poi aggiungere le fascinazioni derivanti dall'esperienza di importanti poeti-critici cui Caproni ha sicuramente guardato nel corso del suo apprendistato. Non si possono dunque escludere Montale e Ungaretti, e bisognerà anche riservare uno spazio alle esperienze critiche di alcuni colleghi fra i più prossimi.

Il rapporto con i referenti critici sembra articolato da un complesso di valori riguardante maestri e guide vere e proprie, da cui si assumono modi e idee praticamente senza discussione, e compagni di viaggio, con cui invece si condivide il dibattito *in fieri*, spesso in una prefigurata "critica della critica" che un po' oppone i sensi di quella orgogliosa appartenenza al cielo dei poeti che già abbiamo visto, e un po'



collabora allo svolgimento delle maggiori questioni di storicizzazione prendendo parte negli schieramenti. Si può dare il caso ad es. di recensioni al lavoro critico di autori più giovani che serva da pretesto per il ritorno in prima persona sull'argomento principale; ma a questo punto sarà meglio seguire la voce di Caproni per una breve rassegna di "occasioni editoriali".

Non sono poche infatti le antologie attraversate negli anni, da cui si può ricavare un'immagine della critica in azione con cui stabilire un utile parallelo. Con una nota del 22 giugno 1937 sul «Popolo di Sicilia», ad es., Caproni dava conto della seconda serie de *I contemporanei*,<sup>32</sup> di Giuseppe Ravegnani. Ricordato negli anni a venire nel novero dei critici di riferimento, il ferrarese è una delle letture più precoci di Caproni e viene segnalato in questa occasione per l'onestà critica del suo punto di osservazione, secondo un modello retorico che pone il critico migliore, sollevato di qualche gradino, nella stessa arena degli scrittori, "fascistamente" occupati nella zuffa per la vita: «È per questo nostro spirito, è per questa nostra carità di comprensione che noi oggi guardiamo con fiducia, *malgrado tutto*, la giovanissima falange dei nuovi scrittori italiani. Anzi, il loro gusto matto d'accapigliarsi, di dirsi corna per amore di un'idea, ci piace perché è il nostro stesso gusto, perché in fin dei conti anche noi qualche volta abbiamo fatto altrettanto». (p. 60) Ravegnani, critico innamorato della bellezza, rappresenterebbe così quella "cavalleria letteraria" che fa spendere parole e giudizi in vista di un possibile lettore futuro. Vengono infine lodate le capacità

---

<sup>32</sup> Modena, Guanda, 1936.

di uno scrittore «succosissimo, limpido, saporoso», (p. 61) capace di rappresentare con gusto e fantasia la storia della recente letteratura, facendo uso di una superiore ed ariostesca ironia.

Il critico è dunque una specie di arbitro della contesa, posizionato in un osservatorio privilegiato nell'agone letterario e chiamato pertanto a quell'impegno di onestà e limpidezza nei confronti del lettore che pure non va confuso con l'assoluta imparzialità, ha anzi il compito di assumere e sostenere fino alle estreme conseguenze una posizione interpretativa, a rischio della contestazione e degli attacchi esterni:

[...] Giacinto Spagnoletti (e lo dimostrano le sassate che, insieme alle lodi, già gli hanno tirato addosso) ha fatto quanto un 'contemporaneo' sensibile e intelligente poteva fare: ha cioè testimoniato, e quasi sempre riuscendo a dire la verità, il sentimento poetico degli anni da lui considerati, dando ai 'fatti' e ai commentarii un ritmo che rasenta la passione e perfino la crudeltà, quasiché virtù e vizi, colpe e meriti dei poeti maggiori da lui raccolti, fossero virtù sue e vizi suoi, fossero (e dopotutto, infatti, lo sono) le sue colpe e i suoi meriti: un lavoro, vogliam concludere, condotto col rigore di un vero e proprio esame di coscienza, stringi stringi, di una generazione intera [...].<sup>33</sup>

Con l'esame di coscienza cui fa riferimento il recensore ci indirizza in una parte ben definita dell'ultima tradizione critica, oltre a descrivere al meglio quale sia la responsabilità del giudice. Una responsabilità che molto spesso è tradita dalle smanie personalistiche, con l'effetto di una insopportabile ridondanza retorica che sarà sempre motivo d'accusa:

---

<sup>33</sup> *Poesia italiana*, «Il Lavoro nuovo», 3 ottobre 1950, *Prose*, pp. 415-8, a p. 416, recensione ad *Antologia della poesia italiana (1909-1949)*, a cura di G. Spagnoletti, Modena, Guanda, 1950.

Mi è capitato di leggere tempo addietro su una di tali riviste un saggio su Montale così capziosamente tecnico e calcolato e soppesato e calibrato nel linguaggio, da darmi la penosa impressione, ogni qualvolta venivano citati versi del Poeta, che interloquisse un bracciante in una Salamanca di Dottori in Poesia, tant'era lo stridore fra la concretezza della parola di Montale, veramente necessaria e nostra, e quei paganinismi d'intelligenza (?) non in settima, ma addirittura in nona posizione sul cantino, quand'erano bellamente a disposizione, ad aver saputo toccare, tutte intere le quattro corde.<sup>34</sup>

Il rischio che Caproni comincia ad avvertire molto fortemente all'inizio degli anni Sessanta è quello di un concorso deterioro fra critica e poesia, basato non sull'esperienza di vita, ma sulla specializzazione letteraria e sull'acume dell'osservazione, tanto da far apparire il poeta che prende la parola (e si tratta di Montale!) come un bracciante in mezzo a un consesso di dottori. La polemica, compresa la figura del poeta ignorante, tornerà spesso a quest'altezza a testimonianza di una insofferenza radicata.

Rimandando al paragrafo dedicato alla lettura di merito circa le ultime generazioni poetiche su cui il recensore non smetterà di interrogarsi nella parte apicale della maturità, con grande curiosità per il dibattito intorno alle nuove tendenze, sarà il caso di ricavare da due recensioni al volume antologico *La giovane poesia*, qualche giudizio sul lavoro di un altro autore tenuto in buona considerazione: Enrico Falqui.<sup>35</sup> In questo caso il critico è dipinto come un ordinatore muratoriano

---

<sup>34</sup> *I poeti più giovani*, «Il Punto», 3 marzo 1962, *Prose*, pp. 1539-42, alle pp. 1539-40.

<sup>35</sup> Le recensioni in questione sono quelle alla prima e alla seconda edizione di

che cerca, in contrasto con la resistenza dei tempi, di elaborare una forma di catalogazione sistematica.<sup>36</sup> Più che mai il potenziale urto di questo lavoro sul canone si fa sentire nell'imminenza della polemica e degli attacchi personali:

Il coro delle proteste, degli osanna, delle deprecazioni e delle esaltazioni e degli sfottò (la *Guida Monaci* dei poetanti nati dal '15 in poi, defini il volume uno di quei 'maligni' che oggi non mancheranno di approfittare del bel rosso pompeiano della copertina per paragonare il libro a un mattone) di cui perdura l'eco nel nostro orecchio, non ci impedirà di ripetere quanto già dicemmo un anno fa a proposito della prima edizione: ciò che Enrico Falqui ci ha offerto, con questo suo *Repertorio* e col *Saggio* che lo integra è un'opera non soltanto utile ma necessaria. (p. 967)

Se la forma antologia è quella maggiormente passibile di polemiche per lo più sterili, avverte il lettore, la questione di un possibile canone della contemporaneità non può essere sottovalutata ed è tenuta da Caproni nella giusta considerazione di momento dialettico e storicizzante,

---

ENRICO FALQUI, *La giovane poesia: saggio e repertorio*, Roma, Colombo, 1956. La prima uscì su «Il Lavoro nuovo», 6 settembre 1956, la seconda su «La Fiera letteraria», 19 gennaio 1958, *Prose*, rispettivamente pp. 715-8 e 967-71.

<sup>36</sup> Sul tema Caproni si esprimerà anche nei termini seguenti: «Sono anch'io fra quelli che non credono si possa mai, definitivamente, *sistemare* in sede critica un periodo, un autore, un'opera. E ciò perché ogni epoca ha un suo giudizio, il quale naturalmente oscilla nel tempo attratto ora da un polo ora dall'altro, sì che da un secolo all'altro, come in minor misura dall'uno all'altro individuo, variando la visuale necessariamente varia l'aspetto prospettico. [...] Discorso che vorrebbe trarre a questa conclusione: che la critica non è mai definitiva come la storia. Intendiamo, cioè è detto per quanto riguarda i colori, i contorni, le sfumature: i nuclei naturalmente non variano, varia l'alone. Concepita così la critica come continuo farsi (sia pure, anzi certo non progressivo) dovremmo negare qualsiasi valore a ogni giudizio estetico? Non precisamente qualsiasi valore, appunto, il valore di definitiva sistemazione», *Capasso critico*, «Il Secolo XIX», 13 agosto 1937, *Prose*, pp. 73-75, a p. 73.

specie in relazione al lavoro dei critici più giovani.<sup>37</sup> La forza del critico nella sua necessaria funzione di onesto interprete della realtà è rimarcata con forza all'indomani di *Letteratura e verità* di Luigi Baldacci. In questo caso a minacciare la vitale indipendenza del critico sono le pressioni dell'industria editoriale e il conseguente appiattimento di giudizio, più spesso, e ormai quasi esclusivamente, "ideologizzazione" dell'opera d'arte, piuttosto che disinteressata lettura:

Non ultimo, certo, il problema della critica, dal Baldacci profondamente sentito e sofferto, per quel progressivo deteriorarsi della figura stessa del critico come lettore e scrittore, sempre più minacciato da un suo condizionamento all'industria editoriale, o – insidia ancor più sottile – dalla tentazione di smettere il proprio abito tradizionale per indossar quello dell'estetologo o del saggista. [...] in un panorama dove tutto è già dato per scontato, sì che se una cosa è lamentabile fra tanto fiorir di saggiati esperti nel formulare le loro diagnosi, è proprio la mancanza o insufficienza, specie fra i giovani, d'una loro capacità (o volontà) di lettura integrale e di giudizio sul concreto delle opere: d'una lettura e d'un giudizio di valore veramente liberi da motivi di propaganda o da catene ideologiche, e insomma d'una *loro* critica, atta – come ha da esser sempre la critica – a leggere dentro e non intorno.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Si segnalano a titolo esemplificativo i pezzi *Poeti del dopoguerra* e *Un'utile antologia*, rispettivamente in «Il Punto», 1 luglio 1961, ed in «La Nazione», 23 giugno 1963, *Prose*, pp. 1447-50 e pp. 1693-5. Le opere recensite sono *Antologia di poeti del dopoguerra*, a cura di M. Lavagetto ed E. Siciliano, «Palatina», 17, 1961 e *La poesia italiana contemporanea dal Carducci ai giorni nostri*, a cura di G. B. Squarotti e S. Jacomuzzi, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1963.

<sup>38</sup> *Letteratura e verità*, «La Nazione», 29 dicembre 1963, *Prose*, pp. 1730-2, a p. 1731.

Prima di passare a una minima prospettiva di tre maestri colti in altrettanti ricordi, sarà il caso di soffermarci proprio sull'opera del più giovane fra queste nuove leve, Silvio Ramat. Del critico e poeta, Caproni indica infatti al lettore il saggio *Montale*,<sup>39</sup> letto come l'esempio costruttivo «[...] d'una Critica con la maiuscola che ahimè, di giorno in giorno, vede sempre più svaporare i propri contorni, e alla quale coraggiosamente, sfidando ogni moda o conformismo, Ramat par aver voluto richiamarci con questo suo serio e ponderatissimo saggio».<sup>40</sup> Fondamentale, nell'opinione del lettore, è la consapevolezza maturata dal critico sulla centralità dell'opera del ligure nel "sistema novecentesco" operativa già all'altezza degli *Ossi* ed esaminata puntualmente nell'ultimo capitolo della monografia dedicato ai rapporti fra Montale e gli altri poeti delle generazioni successive: «Ramat ha chiara coscienza che anche la sua generazione, come già quella che l'ha preceduta, deve fare i suoi conti con Montale, ed è appunto da questa chiara coscienza che muove il suo studio».<sup>41</sup>

Il primo e più tagliente dei ritratti dedicati ai maestri indiscussi è quello dedicato a Carlo Bo, definito *Una guida spirituale*.<sup>42</sup> A parte l'intensità del racconto, che sarebbe utile leggere per intero, fatto esclusivamente dal punto di vista del poeta, si intravede nell'elenco dei meriti del critico anche una lezione assoluta, legata ad una visione fortemente morale e spirituale cui la letteratura, ma in questo caso forse

---

<sup>39</sup> SILVIO RAMAT, *Montale*, Firenze, Vallecchi, 1965, recensione su «La Nazione», 19 febbraio 1966, ivi, pp. 1867-9.

<sup>40</sup> ivi, p. 1869.

<sup>41</sup> ivi, p. 1868.

<sup>42</sup> «Il Tempo», 25 gennaio 1980, ivi, pp. 1951-2.

l'accento più diretto va forse proprio alla poesia, finisce per fare capo. In queste parole si ravvisa un atteggiamento che sarà sempre nei modi del Caproni lettore: «Bo infatti non era soltanto colui che per primo aveva sprovvincializzato le nostre lettere, proponendoci una visione e una dimensione del tutto nuove (europee) della poesia, ma soprattutto colui che ci aveva indicato e insegnato una nuova mozione – perdonatemi la parola logora – dell'anima».<sup>43</sup>

Nonostante, o meglio proprio in virtù della maggiore confidenza, sarà invece difficile trarre qualche pura lezione critica, sciolta dalla dolcezza del ricordo, dal personaggio Giacomo Debenedetti, nominato nelle *Prose* come la massima garanzia di serietà critica in veste di direttore di collane, presidente di premi letterari o intelligente ratificatore di giudizi.<sup>44</sup> Va da sé che l'eredità debenedettiana non possa essere altro che umana:

L'intelligenza di Giacomo, del resto, era notissima. In tutto e in tutti. Eppure lo hanno lasciato morire nell'amarezza (per non dire d'amarezza), negandogli quella cattedra dove nessuno, meglio di lui, avrebbe potuto meritarsi il titolo di Maestro. Un Maestro come veniva inteso una volta, capace di dispensare il proprio sapere non soltanto in aula, con i suoi corsi e le sue lezioni, ma *nel mondo* con le sue opere. Basta. Mi viene in mente l'ultima volta che andai a trovarlo, già steso sul suo lettuccio di morte, e con un nodo in gola mi fermo qui. Di lui comunque, m'è rimasta un'eredità: il preferire, sempre, all'*esprit de géométrie*, l'*esprit de finesse*. (p. 2020)

---

<sup>43</sup> *ivi*, pp. 1952-3.

<sup>44</sup> *Debenedetti e i poeti*, «La Stampa», 21 gennaio 1987, *ivi*, pp. 2017-20.

L'ultimo e forse più influente dei maestri ritratti è Giuseppe De Robertis, impossibile da chiudere semplicemente nella fascinazione del ricordo. L'occasione per parlarne è offerta dall'uscita nel 1962 di *Altro Novecento*.<sup>45</sup> La prima delle qualità che Caproni indica nell'autore è la sicurezza di un giudizio esercitato su libri di autori poco conosciuti, il pregio di De Robertis sarebbe dunque quello di un lettore speciale, a dispetto delle difficoltà sottese al mestiere del "critico giornaliero". Secondo le parole del recensore la dimostrazione della vittoria su questo genere di avversità è fornita proprio dalla riproposizione separata ma ancora vivida, a distanza di anni, di quegli stessi pezzi:

Il miracolo sorprende ancor di più se si pensa che tali articoli (continuiamo pure a chiamarli così) più d'una volta composti nelle strettoie d'un numero di righe obbligato, non meno tirannico, anche se non dettato dalla medesima regola d'armonia, del numero d'un sonetto [...], furono e rimangono, non dobbiamo dimenticarlo, più che spettatori e testimoni sia pure attentissimi, protagonisti vivi e vivificanti nel naturale svolgimento delle nostre letture. Al punto che c'era da domandarsi se, senza la 'lettura' derobertisiana tanta 'scrittura' capace di resistere a tale lettura, cioè capace di resistere sul piano della poesia e dello stile, sarebbe egualmente nata. (p. 1654)

La "comprensione" di De Robertis, avulsa da ogni deteriore specializzazione, è una componente attiva della stessa formazione della poesia e della continuazione della tradizione letteraria patria; per lui il Nove-

---

<sup>45</sup> GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, in «La Nazione», 23 gennaio 1963, *Prose*, pp. 1653-5. Per una testimonianza dell'amicizia occorsa fra i due cfr. anche CAPRONI, DE ROBERTIS, *Lettere 1952-1963*, a cura di A. Marra, Roma, Bulzoni, 2012.



cento non sembra essere qualcosa di diverso dalla tradizione «[...] ma di diverso nella tradizione, come d'altronde lo è ogni secolo rispetto a un altro». (*ibid.*) De Robertis è dunque un maestro, e non solo per lettori e critici, ma proprio per i poeti, e qui si sente la voce emozionata del poeta che ha ricevuto l'onore di “essere letto” da tale personalità:

Chiunque abbia avuto la ventura di essere stato letto da De Robertis, meglio d'ogni altro può testimoniare con quale acutezza il suo pennino – e cioè il suo ingegno vivissimo, sempre sorretto da una sensibilità o prontezza d'orecchio e d'occhio ancor meno frequenti nell'ingegno stesso – riesca a punger nel vivo la verità d'una pagina, e l'anima di chi l'ha scritta, con una precisione (una forza di ‘rivelazione’) cui certamente neppure l'autore stesso, che per questo è grato al suo critico, avrebbe potuto giungere. (p. 1655)

L'ultimo cenno è per una prosa “di rimando” come si potrebbe definire quella di ogni critico, ma così viva ed animata da una inventività sottile da risultare piacevole alla lettura come e più della stessa prosa di invenzione. La figura di De Robertis sembra essere per Caproni, che qui ha l'opportunità di farne uno schizzo veloce, il prototipo del buon critico, con un piede nell'accademia e uno nella “militanza”, in tutto rivolto agli interessi della poesia.

Ma con De Robertis non conviene fermarsi qui. L'adesione alla civiltà letteraria cui Caproni dedica buona parte del suo impegno giornaliero, e di cui a ben guardare le *Prose* testimoniano un'ansia di inclusione, è anche il motivo di una critica al sistema editoriale del dopoguerra, quando i veloci cambiamenti sociali ed economici incrementano il consumo di li-

bri. Su questo punto Caproni si soffermerà a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta con alcuni pezzi, fra l'ironico e il laconico, in cui si esprime la difficoltà del recensore sommerso da valanghe di libri da leggere e di cui rendere conto. Ed è a questo punto, a partire da questa insofferenza, che si può rintracciare una forma di ispirazione diretta nei confronti dello stesso De Robertis, che già nel 1915 scriveva:

Continua a rovinare sulla povera barca della "Voce", o per usare una metafora più adatta, sulle mie povere spalle, un diluvio di manoscritti e di suppliche. Tutti di giovani, come dicono almeno le loro lettere accompagnatorie, e di poeti in versi e in prosa. Dio mi fulmini se ho scoperto fino ora un poco di ingegno fra tutta questa carta scarabocchiata e dattilografata. [...] Perché io mi domando, con quale diritto, o coraggio, e in nome di quale giustizia voi signori mi scaraventate ogni giorno un po' dei vostri fogli versificati o prosificati, perché io legga, stampi o risponda? Non potreste in anticipazione fare un piccolo modesto esame di coscienza, pesarvi alla bilancia del buonsenso, tastare il polso alle vostre creaturine prima di spedirmele in via Cavour dove non c'è posto che per pochi e di polmoni buoni? E credete davvero che io possa scoprire mai alcuno?; un poeta, uno scrittore, un critico? Ognuno si scopre da sé, trova la via da sé, dice le sue cose da sé.<sup>46</sup>

Se all'inizio la protesta del recensore Caproni è rivolta contro i cattivi poeti, che riempiono le loro opere di termini con la maiuscola,<sup>47</sup> presto il lamento si appella direttamente alla montagna di libri fermi ad aspettare, come se fossero la personificazione dei loro autori in coda nella

---

<sup>46</sup> «La Voce», 15 febbraio 1915, poi in DE ROBERTIS, *Scritti vociani*, a cura di E. Falqui, Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 328-30.

<sup>47</sup> *Il mal sublime*, «La Fiera letteraria», 16 giugno 1957, *Prose*, pp. 833-6.

sala d'attesa di un commendatore della poesia,<sup>48</sup> che abbia la facoltà, proprio come il De Robertis sopraccitato, di “scoprire” autori e autrici donando loro la fama. L'insofferenza per questo stato di cose non risparmia nessuno e vede il recensore stretto fra la morsa delle richieste pressanti che giungono da ogni parte, quelle degli editori e quelle di autori sempre più determinati e pretenziosi che dimostrano un'insana fretta di pubblicare, a fronte di un numero sempre crescente di proposte: «Il nostro lamento è giustificato dai troppi manoscritti (dattiloscritti per la verità) che da qualche tempo, come se le belle lettere d'incitamento e di plauso (a quale fine?) non bastassero più, hanno cominciato a piovere sul nostro tavolo, formando un lago destinato in gran parte (certo per colpa della nostra pigrizia) a diventare, e a restare, uno stagno».<sup>49</sup> Uno dei modi utilizzati per esorcizzare l'orrore della industrializzazione dell'opinione critica è la *boutade*, come quella descritta nell'articolo *Tutti possono... diventare recensori*,<sup>50</sup> in cui, come dice il titolo, si descrive un “corso avanzatissimo” (sulla scorta di quelli di lingue) per diventare esperti in letteratura. A parte l'ironia in sé del “programma”, che come prima cosa vuole sfatare il pregiudizio che per recensire un'opera sia necessario leggerla, è notevole il ricorso ad alcuni luoghi comuni della critica anti-ermetica, che nel suo moto di parodia vale come riferimento a una vulgata vigente e già logora; dice infatti il “programma” al primo punto:

---

<sup>48</sup> *Lamento del recensore*, «La Fiera letteraria», 14 luglio 1957, ivi, pp. 857-60.

<sup>49</sup> *Troppo fretta oggi di pubblicare*, «La Fiera letteraria», 20 aprile 1958, ivi, pp. 1033-6, a p. 1034.

<sup>50</sup> «La Fiera letteraria», 7 dicembre 1958, ivi, pp. 1105-8.

[...] non vi è poesia «senza un reale *impegno* verso i più assillanti problemi del tempo in cui siamo sortiti a vivere», e soprattutto senza che «avvenga una reale *rottura*» (questo è il *clou*: la grande rottura, o gran rottura che sia) «con le anteriori e deteriori esperienze prebelliche, nel preciso senso di una più diretta partecipazione dell'uomo, inteso come *uomo tra gli uomini*, alla vita degli altri, nonché ovviamente nel senso d'una più sofferta immedesimazione nelle maggiori e meno improrogabili istanze che l'attuale condizione umana comporta» [...]. (p. 1106-7)

Il tono definitivo di questo lungo sfogo, attraversato con ironia ma anche amarezza, è quello risentito del lettore accusato in prima persona, portato quindi a rivendicare la sua autonomia difficile in confronto a una richiesta che si fa sempre più pressante oltrepassando i limiti dell'educazione. A testimoniare tale disagio sono chiamati in causa anche due dei giovani critici con cui Caproni condivide, avvantaggiandosi del loro lavoro, un tratto di strada: Adriano Seroni e Leone Piccioni:

Cogliamo intanto al volo l'occasione per ricordare tra parentesi al nostro poco gentile mittente, che, in primo luogo, il critico è una libera persona che liberamente sa scegliere i suoi libri, e non l'agente pubblicitario di questo o quell'altro editore (o autore) che glieli manda 'per recensione', e che, secondariamente, da parte nostra non ci siamo mai sognati di esercitare «la funzione» del critico, in quanto, se funzionari siamo, lo siamo di un altro Ministero che non è quello della Pubblica poesia [...]. Perché il guaio caro Piccioni non è tanto nel fatto che il mittente *mittit*, ma nel fatto che il mittente pretende (anzi esige) 'una qualsiasi risposta', quasi noi 'lettori' fossimo obbligati, per contratto di lavoro, a star chini l'intero giorno sul tavolino a risponder grazie a tutti coloro

che, a ondate incalzanti, fanno diventar matte le nostre mogli e le nostre domestiche [...].<sup>51</sup>

Un nome, fra quelli dei maestri, che si è ancora evitato di fare è quello di Emilio Cecchi, nonostante non sia un mistero che Caproni guardi, da lettore, all'esperienza di questo importante critico. L'importanza della terza pagina per la formazione del gusto e della preparazione caproniana viene affermata in un pezzo del 1953: «E non mi vergogno a dire che, appunto grazie alla 'terza pagina' (istituzione tipicamente italiana, ed elemento temperante di civiltà in mezzo alla brutalità dei fatti giornalieri), fu proprio dai giornali che ebbi per la prima volta la notizia, al di fuori del chiuso della scuola, della libera letteratura militante, e del movimento delle idee in arte, e in una parola della cultura viva».<sup>52</sup> Soprattutto gli scritti di viaggio, per cui si rimanda alla sezione dedicata, sembrano improntati su una levità che finisce per avvicinarsi allo stile cecchiano, per quella sua svagata aderenza alla realtà fornita soprattutto dalla forma del "taccuino" e dell' "elzeviro". Se Caproni cercherà in un versante ben preciso della sua produzione di ibridare i generi e di produrre articoli di giornale concepiti dalla parte dello scrittore, bisogna anche notare come la forma saggio risulti essere, nel *corpus* caproniano, sempre adeguata all'intenzione primaria che l'articolo, pur nell'ampia varietà delle possibili declinazioni, si determina ad affrontare.

---

<sup>51</sup> *Acqua al nostro mulino*, «La Fiera letteraria», 15 febbraio 1959, ivi, pp. 1145-9, alle pp. 1147-9.

<sup>52</sup> *Questa terza pagina*, «Il Lavoro nuovo», 16 ottobre 1953, ivi, pp. 515-7, a p. 515.

Esiste nel Novecento italiano un'area di scrittura che ha una sua propria omogeneità, al di là delle pur visibili specificità, e che viene di solito inquadrata sotto la denominazione iperonima di «saggismo». [...] Il pezzo può toccare la cronaca ma non è solo cronaca, può prendere posizione su un dato argomento ma non è puro commento, può riferirsi ad un'esperienza di viaggio ma non è semplice reportage, può dar conto della lettura di un libro *ma non sarà sufficiente definirlo recensione*.<sup>53</sup>

Escluse le recensioni, analizzate in maniera puntuale nella seconda parte, emergono filoni di ragionamento ben preciso, che volta a volta saranno isolati nei paragrafi successivi, rubriche di dibattito letterario intorno ai temi dell'attualità più o meno condivisa, pezzi teorici di ragionamento quasi filosofico sul valore della parola, pezzi-testimoniaza o di memoria, etc. A parte la rubrica *Il taccuino dello svagato* e quei luoghi in cui l'ibridazione avviene con la forma narrativa, non sembra possibile adeguare perfettamente la forma-saggio a questi che sono caratterizzabili più come pezzi di cronaca, ed è proprio verso la cronaca che si muove la "sfiducia" dell'autore nei confronti della parola comunicativa, in contrapposizione a quella evocativa. Il più grande ostacolo che si pone al raggiungimento della forma saggio, al contrario di alcuni dei contemporanei più prossimi, sembra essere la difficoltà di una posizione onnipervasiva, che non sia riducibile alla sola esperienza individuale di chi scrive.

---

<sup>53</sup> GRAZIELLA PULCE, *Elogio della discontinuità. Di alcuni tratti della scrittura saggistica nella letteratura italiana novecentesca*, in *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, a cura di G. Cantarutti, L. Avellini e S. Albertazzi, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 113-4, corsivo mio.

Caproni, in altre parole, non sente mai di poter dire ‘io’ anche in relazione al lettore che fa affidamento alla sua preparazione teorica e tende a sostituire questo con la potenza dell’invenzione letteraria o con il semplice resoconto personale. La narrazione di un punto di vista legittimato da esperienze di tipo eminentemente individuali, al limite generazionali, è l’unica qualifica con cui in un certo senso l’autore si sente legittimato a prendere la parola in pubblico. È forse in questo motivo che conviene rintracciare la profonda reticenza a ordinare e raccogliere in volume il meglio dei propri interventi di prosa critica, a differenza invece di chi, fra i contemporanei, non si nega a un lavoro strettamente teorico e teorizzante. Le sue recensioni e cronache sono “scritte per forza”, esattamente come i racconti, per dare al poeta un supporto funzionale nella società letteraria che pure si trova a fronteggiare ed abitare, ma questo valore funzionale, questa sfiducia nelle potenzialità del prosatore, nonostante i successi che ha nel tempo collezionato, sfavoriscono l’investimento autoriale su una zona dello scrittoio che pure sembra preponderante, almeno per dimensione. A distanza di così tanto tempo, in forza di un recupero che oggi, necessariamente, si configura come un’operazione di “archeologia delle idee”, ci si può spingere fino all’affermazione che questa sfiducia di base, che ha tenuto lontano Caproni da poeti e scrittori-critici con cui comunque divideva le colonne di riviste autorevoli, si presenta come la caratterizzazione più forte degli stessi articoli. Il fatto di essere scritti “per forza”, in alcuni casi a denti stretti, all’estremo limite per onorare un impegno preso, offrono al lettore di questa serie di pezzi, nella loro complicata articolazione te-

matica e di genere, un fascino che deriva da una specie di freschezza di dettato, nel periodo immediatamente successivo alla loro composizione scambiato per caducità o scarsa rilevanza.

### 1.3. *Poeti critici*

Ma si è fatto cenno a quei “colleghi” percepiti come particolarmente vicini, che a differenza di Caproni sviluppano anche una produzione saggistica strutturata, verso cui “il recensore” farà solo dei tentativi, rivalutando in tarda età una parte dei propri scritti che nei piani doveva essere raccolta nel volume antologico *La scatola nera*.<sup>54</sup> Senza alcun intento di proporre una scala di derivazione diretta, o peggio di imitazione, credo che sia utile comparare lo storico del lavoro caproniano con quello di due poeti a lui cari, a loro volta autori di un considerevole *corpus* in prosa, già considerati nell’insieme del secolo XX per l’importante testimonianza, Montale e Luzi. Al fine di non lasciare la lettera caproniana in una sorta di isolamento della descrizione si possono mettere in rilievo gli intrecci più evidenti che il lavoro cronachistico del poeta di Annina si trova a intessere con quello di questi due, in tutto e per tutto simili nella condizione: poeti alle prese con l’attualità letteraria affrontata dalle colonne di giornale, critici-non critici che intervengono sulla contingenza del panorama librario lasciando un’interpretazione forte, per certi versi decisiva, certamente di una certa influenza nella somma del dibattito.

---

<sup>54</sup> CAPRONI, *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996.



Se la scelta ricade sul caso di questi due punti di paragone, quando molti altri ce ne sarebbero disponibili, è proprio in virtù della vicinanza di condizione, oltre che per l'affetto e l'ammirazione manifestata dall'autore a più riprese per gli uomini e per il lavoro dei poeti in proprio. Si dà il caso che alcune delle opere recensite da Caproni siano recensite negli stessi anni anche da questi due autori. Senza voler darne un elenco completo possiamo qui citare ad es. i casi di alcuni narratori come il Bassani de *Il giardino dei Finzi-Contini* o il Landolfi di *Rien va*, il Gadda del *Giornale di guerra e di prigionia* o addirittura il romanzo di Maria Corti *Il ballo dei sapienti*<sup>55</sup> che più o meno nello stesso giro di anni (il decennio Sessanta) vengono recensiti in sedi diverse anche da Montale; è interessante poi l'attenzione per alcuni poeti come quelli della cosiddetta "linea ligustica" per cui è logico supporre che Caproni andrà a ricercare informazioni anche nei pezzi montaliani, o l'attenzione per Lorenzo Calogero,<sup>56</sup> di cui a tutt'oggi Caproni offre una delle testimonianze più vive; per non parlare di tutto l'insieme di poeti stranieri, soprattutto francesi, che alternativamente passano dalle attenzioni dell'uno a quelle dell'altro.

---

<sup>55</sup> Si trascrivono qui di seguito i riferimenti dell'opera critica montaliana, rimandando per gli omologhi caproniani alle schede monografiche dedicate a ciascun autore, tutti i brani sono ora raccolti in MONTALE, *Il secondo mestiere*, cit. *Vita e morte di Micòl*, «Corriere della Sera», 28 febbraio 1962 (*Secondo mestiere*, II, p. 2444); *Rien va*, «Corriere della Sera», 20 giugno 1963 (*Secondo mestiere*, II, p. 2586); *Parla il duca di Sant'Aquila*, «Corriere della Sera», 29 agosto 1965 (*Secondo mestiere*, II, p. 2733); *Il ballo dei sapienti*, «Corriere della Sera», 27 marzo 1966 (*Secondo mestiere*, II, p. 2782).

<sup>56</sup> *Un successo postumo*, «Corriere della Sera», 14 agosto 1962, *Secondo mestiere*, II, p. 2471.

Se è poi vero che Montale comincia la sua attività pubblicistica un ventennio in anticipo, per concluderla circa un decennio prima, è altresì vero che i due poeti e letterati condividono, da due punti di vista differenti, una buona parte della stagione culturale italiana del dopoguerra. Per quanto riguarda Luzi, dall'elenco delle sue prove giornalistiche si trae la suggestione di una vicinanza agli interessi caproniani per autori come Bertolucci (in verità indagato anche da Montale), autori francesi e spagnoli (Lorca, Salinas, Machado, introdotti in Italia dall'autorità di Oreste Macri) e naturalmente il "maestro comune" Betocchi, più una serie di ragionamenti generali sulla poesia che anche in Montale non manca di tracciare una linea evidente. Va da sé che sarebbe necessario estendere questa piccola comparazione dei *corpora* critico-giornalisti a quelli di molti altri autori, e che non è lecito delimitare la visione generale a questo che può essere comunque assunto come un campione fedele degno di interessi incrociati su cui fa base una parte consistente dell'identità letteraria caproniana. Mentre Montale e Luzi lavorano negli anni per confezionare delle raccolte d'autore dei loro scritti usciti in precedenza su riviste e giornali, e la cosa varrà allo stesso modo per molti altri scrittori o poeti-critici come ad es. Fortini, Pasolini, ma anche Zanzotto, Quasimodo e Sereni solo per citarne alcuni, Caproni arriva a questa conclusione solo negli ultimi anni di vita, senza riuscire a realizzarla in prima persona, e questo deve essere evidentemente messo in relazione con la diffidenza nei confronti della forma saggio, benché l'intelligenza dell'autore si era fatta in alcuni passaggi strettamente teorizzante, e con le remore per una produzione ritenuta

più caduca di quanto in effetti non sia. Per comprendere lo spettro di una “insicurezza” che induce l’autore a trascurare uno sforzo pluridecennale si può citare l’ultimo scritto giornalistico caproniano, in cui l’autore prende la parola proprio per giustificarsi di un’esternazione relativa al suo lavoro di recensore, a sua insaputa riesumata durante la trasmissione radiofonica che poi darà vita al volume-intervista *Era così bello parlare*: «Come sono felice / dopo una recensione / porre il libro lodato, merda, / in un cassetto. / Il pianto che m’è costato, / il sudore, il groppone, / il cuore che c’ho consumato, / a leggerlo, / che maledizione! / Che tomba per lo scrittore / che in fondo più di me è coglione. / Anch’io sarò divorato dai topi: / è la condizione». <sup>57</sup> Come già accennato, alla lettura di questi versi irriverenti seguì nei giorni successivi una nota sdegnata di Beniamino Placido; va sottolineato che la stessa sorte, e per di più nello stesso articolo, colpisce anche Montale:

Sono scandalizzato? Sono stupefatto? Sì, sono scandalizzato e stupefatto per questa storia del poeta Eugenio Montale che si faceva scrivere le recensioni da Henry Furst e poi le firmava per il *Corriere*. [...] L’altra idea – non meno detestabile – che mi viene in mente, è quella di andare a cercare il taccuino dove ho trascritto – un certo pomeriggio dell’inverno 1988, ascoltando Radiotre – una singolare confessione in versi di Giorgio Caproni. Poeta che amo, rispetto ed ammiro moltissimo. Forse più di Montale. <sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> *Era così bello parlare*, cit., pp. 195-6.

<sup>58</sup> Per la sede originale dell’articolo cfr. la nota 5. Oggi si legge in *Prose*, alle pp. 2129-30.

A questo attacco Caproni risponderà sulla stessa testata riepilogando in maniera stringatissima il senso di un esercizio reso difficile dalle varie contingenze dell'opportunità letteraria, ma con lo scarto finale di una giusta valutazione di sé come critico:

[...] Recensioni che ho sempre scritto con fatica, non lo nascondo, proprio per quel senso di responsabilità che credo debba avere ogni onesto recensore, ma anche liberissimamente, senza pressioni di sorta (forse perché privo di quei numeri necessari per *meritarme*), e alle quali (nemmeno questo nascondo) tengo quanto basta per aver deciso, senza mutarle di una virgola o rimangiarmi una sola parola, di raccoglierle, insieme con altre apparse altrove, in una mia provvisoria antologia, quasi a titolo (e magari proprio col titolo) di *scatola nera*. (p. 2038).

Dunque, seppure *in extremis*, Caproni giunge alla giusta valutazione della propria carriera critica, dopo aver ripetuto in molte occasioni e per molto tempo la sua pressoché totale estraneità agli intenti della critica, non sapendo spiegare nemmeno a se stesso perché continuasse a scrivere recensioni. Questa presa d'atto finale dopo i molti sforzi spesi in direzione di una minimizzazione della propria occupazione critico-giornalistica, può essere considerata come la benedizione dell'autore ad affrontare uno studio sistematico su questi testi, ciò che in questa sede ci si impegna a fare.

## 2. Descrizione del *corpus* critico-giornalistico

I termini cronologici dell'attività giornalistica di Giorgio Caproni vanno dal 1933 di *Incontri con Ungaretti*,<sup>59</sup> fino al 1989 del pezzo *Caro Placido, ecco la verità*. I circa cinquecento articoli che ne derivano hanno una forte varietà tematica e vengono scritti negli anni in un costante crescendo che raggiunge il suo apice a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, per poi conoscere un brusco calo a partire dal decennio successivo. Si tratta per lo più di recensioni scritte per libri usciti da poco e dunque confezionate a volte con un intento informativo e promozionale, nonostante questo non sopravanzino mai la lettura in ultima analisi disinteressata e criticamente argomentata. Per lo più negli anni vengono ad essere censite raccolte di poesia, data l'evidente predilezione e competenza del lettore. Ma a questo *identikit* recensorio se ne sovrappongono altri dall'occorrenza altrettanto significativi. Sempre nell'ambito delle recensioni si dà l'esempio di una notevole attenzione per i narratori italiani quali ad es. Gadda, Landolfi, Pizzuto e altri, e si registrano letture di saggi letterari monografici e panorami storiografici della letteratura, ivi comprese occasioni editoriali come ad es. traduzioni di particolare prestigio o antologie. Fuori dalla forma recensione abbiamo una variegata gamma di possibilità spesso prossime alla narrativa, al rendiconto, al memoriale o all'articolo d'informazione e di opinione, il saggio vero e proprio è spesso costeggiato ma non viene quasi mai assunto in pieno, tranne che per gli articoli sulla valenza teorica della parola.

---

<sup>59</sup> «Corriere del Tirreno», 22 agosto 1933.

Più nello specifico si possono individuare le seguenti rubriche per cercare un ordine tematico, nel disordinato e spontaneo moto di produzione perpetrato anno per anno. La prima rubrica da segnalare è quella che si potrebbe intitolare *Difesa della poesia*, da un pezzo del 1934. Negli anni a venire infatti non sarà infrequente trovare articoli che hanno come scopo quello di indagare lo stato della poesia contemporanea con l'intento preciso di confrontare il suo destino con quello degli altri generi, fino alla personificazione di un ideale "lettore di poesie" tanto a rischio da richiedere la tutela speciale dello Stato con un apposito Parco Nazionale. A questa ideale rubrica di interessi se ne aggiunge una seconda inaugurata già negli anni Trenta (due pezzi su «Augustea» del 1939), ovvero la particolare attenzione, rideclinata nel tempo in pezzi rari ma significativi, relativa alla scuola, al suo ordinamento, alla formazione dei ragazzi e dei maestri, in ottemperanza ad una lunga fede nei confronti di una professione che sarà onorata dall'autore per tutta la vita. Si può ancora segnalare una presenza consistente sui temi della letteratura ligure, con i pezzi della cosiddetta *linea ligustica*, databili agli anni Cinquanta, ai quali non sarà disagevole allegare le altre attenzioni alla "civiltà adottiva" dell'autore per quanto riguarda le arti e la vita di quella regione. Siamo così agli scritti, più o meno costanti nel corso degli anni, per quanto piuttosto rari, che affrontano l'attività variegata di più artisti figurativi, tra pittori e scultori cari al poeta, come ad es. Domenico Purificato, Giuseppe Viviani, Mimma Gambetta ed Emilio Greco, spesso seguiti sul versante delle loro prove poetiche. Una rubrica particolarmente importante è quella che si può intitolare

agli *Scritti sociali*, ovvero a quei *reportages* inaugurati con la collaborazione nell'anno 1946 al «Politecnico» di Vittorini e poi ripresi nel periodo successivo in pezzi di opinione sulla società e sul compito della cultura da un lato, ed in resoconti di viaggio in alcune realtà problematiche (borgate di Roma, il sud) o in pieno sviluppo nell'Italia del secondo dopoguerra. A questi articoli si possono allegare quelli relativi al viaggio in Polonia effettuato subito dopo la fine del conflitto mondiale e pubblicati su «La Giustizia» nell'anno 1961. A partire dalla seconda metà degli anni Quaranta l'attenzione di Caproni si concentra anche su due versanti puramente storico-teorici: la dialettica fra poeti “ermetici” ed i nuovi autori neorealisti, e gli articoli sulla valenza della parola nel linguaggio poetico, filone sviluppato negli anni in direzione dell'attività di traduttore. Per un possibile ordinamento tematico, a queste rubriche si potranno ancora aggiungere dei tasselli come i frequenti ritorni sulla questione della “giovane poesia” cioè della poesia più recente, aggiornati di anno in anno in maniera piuttosto costante e con vivo interesse ed infine una rubrica vera e propria, ovvero quel *Taccuino dello svagato* che fra racconto e cronaca rappresenta forse una delle produzioni più interessanti del Caproni giornalista.

Nella prima parte del presente lavoro verranno tenuti in maggiore considerazione gli articoli inerenti i paragrafi tematici, mentre nella seconda si condurrà un'indagine sui vari autori recensiti negli anni. Parallelamente, per quanto riguarda i contenuti, si proverà a rendere conto dei motivi più interessanti che sottostanno alle collaborazio-

ni con giornali e riviste,<sup>60</sup> fra le più importanti della storia novecentesca ma anche fra le più estemporanee e misconosciute. La prima interruzione significativa cui fare riferimento nel *continuum* del lavoro caproniano è quella della guerra, che nel panorama generale di questi scritti lascia fra il 1941 ed il 1945 un buco colmato solo da qualche scarso intervento narrativo.<sup>61</sup> Risalgono al periodo prebellico alcuni pezzi che già possono offrire un ritratto esaustivo di quello che è e sarà l'impegno di Caproni sulle colonne di giornale. Possiamo iniziare segnalando alcune importanti e precoci recensioni a personaggi centrali, che ritroveremo dopo la guerra<sup>62</sup> e che per ora servono a testimoniare la precisione dello sguardo del giovane diretto istintivamente su autori dal futuro importante. A questi se ne affiancano alcuni più affermati, come il già citato Aldo Capasso, che segna l'ingresso di Caproni nell'agone letterario, o Giuseppe Ravegnani, indicato dal lettore come una delle letture fondamentali della sua formazione. Le collaborazioni più importanti del periodo sono sicuramente, a parte il già citato «Corriere del Tirreno» che rappresenta l'esordio assoluto dell'autore, quelle con «Santa Milizia», «Il Popolo di Sicilia», «L'Araldo letterario» e soprattutto «Augustea», fra l'altro, il luogo di un imbarazzato quanto “doveroso” ossequio al regime. Quello che rimarrà del periodo prebellico è la formazione di un primo nucleo di contatti che verrà lentamente sostituito dal nuovo ambiente romano, i nomi da fare per questo periodo

<sup>60</sup> Per un indice completo dei periodici si rimanda a *Bibliografia Baldini*, pp. 245-8.

<sup>61</sup> *Roma, cui sono legato*, «Il Fiore», 1941; *A memoria*, «Architrave», 31 marzo 1943; *Corriere di Genova*, «Domenica», 14 ottobre 1945, cfr. *Bibliografia Baldini*, p. 85.

<sup>62</sup> Mario Luzi, Libero De Libero, Alfonso Gatto per i cui paragrafi vd. *Seconda parte*.



sono quelli di Ferdinando Garibaldi e ancora Gian Battista Vicari, Fidia Gambetti e Giorgio Bassani, conosciuti durante il servizio di leva a Sanremo.<sup>63</sup> Nell'ambito della collaborazione alle riviste sopra citate si definisce l'*imprinting* critico che avrà i suoi frutti più duraturi in direzione della lettura dei giovani e degli esordienti, primo fra tutti Luzi. Sospeso sulla, e costituzionalmente immune alla, polemica fra contenuto e forma, il giovane Caproni concede la sua prima attenzione al magistero ungarettiano, elaborato in termini di importanza stilistica e pure recuperato al senso di una condivisione universale, base di partenza e punto di ritorno sarà l'aderenza ad una tradizione da innovare e conservare insieme.<sup>64</sup>

Al periodo prebellico bisogna ascrivere poi alcune collaborazioni più estemporanee come quelle a «L'Ora» o a «Il Piccolo» di Genova, mentre più strutturata appare la collaborazione con il «Corriere Padano» di Bassani, prima del trasferimento a Roma e del precipitare della guerra, quando, a parte la già citata esperienza su «Augustea», l'autore comincia a scrivere su «Meridiano di Roma». La conoscenza fondamentale dei primi anni romani (1938-1939) è senza dubbio Libe-

---

<sup>63</sup> Cfr. DEI, *Cronologia*, in CAPRONI, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di L. Zuliani, introduzione di P. V. Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di A. Dei («I Meridiani»), Milano, Mondadori, 1998, p. LIII. Da ora l'opera verrà designata solo con il titolo.

<sup>64</sup> «La prima opera di cui Caproni scrive è *Incontri con Ungaretti*, del 1933. [...] Di Ungaretti soprattutto si parla, che ha innovato ma ha anche saputo ascoltare la grande tradizione; iniziatore e padre indiscusso delle più giovani generazioni. [...] Caproni, che aveva già scoperto, e sottratto, come lui stesso ricorda, l'*Allegria* presso lo studio dell'avvocato Colli, dove aveva lavorato per un breve periodo come impiegato, non può trovare che conferme della validità e dell'importanza decisiva di quel "sillabario poetico" che gli aveva aperto la strada a un nuovo modo di leggere anche gli altri poeti», EAD., *Caproni e Capasso*, cit., pp. 50-1.

ro Bigiaretti. Le collaborazioni dei primi anni Quaranta allargano notevolmente i contatti di Caproni, che si muove parallelamente sul fronte della prosa giornalistica e della poesia, mandando alle stesse riviste il frutto di entrambe le parti del suo scrittoio. Il 1943 è sicuramente un anno spartiacque data l'uscita da Vallecchi di *Cronistoria*, recensito da Bo, Spagnoletti, Assunto e Macrì, e posto l'interessamento già vivo di De Robertis. Per limitarci all'ambito critico-giornalistico, bisogna ricordare due prose di memoria uscite su «Architrave» e le nuove collaborazioni a «Domenica» e «Aretusa»<sup>65</sup> di Carlo Muscetta con recensioni e pezzi di cronaca ed opinione. Nel 1946 si segnala la collaborazione con «Il Politecnico» con dei resoconti sulla vita nelle borgate romane, mentre nello stesso anno escono articoli per l'«Avanti!» a carattere apertamente politico, recensioni su «La Tribuna del Popolo», un pezzo di “protesta” contro l'odiatissimo De Amicis di *Cuore* su «Lettere d'oggi» e la prima testimonianza di una collaborazione destinata a durare a lungo su «La Fiera letteraria». I nomi da fare per questo che è un anno decisivo nella complessione della crescita caproniana sono quelli del già citato Bigiaretti, di Charles Peguy, ma più che altro vale la pena sottolineare come la consapevolezza critica e sociale di Caproni cominci con forza a mettere da parte alcune posizioni generali politiche e

---

<sup>65</sup> «“Aretusa”, nata a Napoli nel marzo-aprile 1944 per iniziativa di F. Flora [cambierà direttore dal n. 4 del 1944 (F. Nicolini) e dal n. 7 del 1945 (C. Muscetta)], si autodefinì la “prima creatura dell'Italia liberata”. Nonostante la difficile situazione, e l'impossibilità di comunicare al di là della “linea gotica”, la rivista si pose come punto di riferimento per gli intellettuali e i letterati, in un momento nel quale erano interrotte tutte le riviste pubblicate negli anni precedenti, e non era ancora nata quella miriade di pubblicazioni che dovevano comparire con la “ripresa” del 1945», ELISABETTA MONDELLO, *Gli anni delle riviste. Le riviste letterarie dal 1945 agli anni Ottanta*, Lecce, Milella, 1985, p. 82.

letterarie, ed è particolarmente interessante la vicinanza a questa zona della produzione del primo articolo di “argomento ermetico”, uscito pochi mesi dopo un’accurata difesa dei partigiani contro le denigrazioni del qualunque Giannini. Su quella che si configura come la collaborazione più duratura del critico e recensore è bene spendere alcune parole. Nel 1947 Caproni scriverà quasi esclusivamente sulla «Fiera»,<sup>66</sup> salvo poi interrompere la sua collaborazione fino al 1955, quando riprenderà con un picco tra il 1956 e il 1960, per interrompere quasi del tutto l’anno successivo. Alla base di questa rottura che vedrà solo qualche altro intervento a partire dal 1965, comprese però alcune importanti interviste degli anni Sessanta e Settanta, si pone un articolo firmato da Caproni, Bevilacqua, Accrocca, Virdia e Petroni in cui gli autori firmatari si “licenziano” dal settimanale diretto tra il 1959 e il 1967 da Diego Fabbri. Proprio al direttore si indirizzano le parole di sdegno per aver concesso allo scrittore ed esule romeno Vintila Horia, vincitore nel 1960 di un premio Goncourt mai ritirato per accuse di collaborazionismo filonazista, lo spazio per un suo articolo:

Caro Fabbri, non senza indignazione abbiamo notato che “La Fiera letteraria” ha pubblicato nel suo ultimo numero in prima pagina e con grande rilievo, una saggio di Vintila Horia, accompagnato da una nota siglata m. p. nella quale questo mediocre scrittore, emigrato dal suo paese non per il suo amore di libertà, ma al contrario per sfuggire alle conseguenze del suo collaborazionismo con l’invasore nazista e per le dottrine razziste che avevano ispirato il suo comportamento, viene esaltato e difeso. [...] Troppe volte ci è capitato di co-

---

<sup>66</sup> I nomi da fare per questa annata sono quantomeno quelli di Margherita Guidacci, Pasolini, il Luzi di *Quaderno gotico*, il Sereni del *Diario d'Algeria* e Quasimodo.

gliere alcune sostanziali contraddizioni di ordine politico e culturale, quali dichiarate offese alla Resistenza, e attacchi infondati, arbitrari, ed extraletterari, a persone, riviste e tendenze che hanno una indiscussa validità, innanzitutto morale, nella vita e nella cultura italiana [...].<sup>67</sup>

Nei circa quindici anni di collaborazione Caproni ha modo di leggere per la «Fiera» molti libri fondamentali della sua epoca soprattutto nel campo della poesia, come ad es. le raccolte di Luzi, Sereni, Quasimodo e Pasolini, alternando alle recensioni qualche pezzo più impegnato dal punto di vista della teorizzazione e la serie della “linea ligustica”, piccola storia per quadri della poesia ligure. Spigolando nel carteggio Caproni-Betocchi si incontrano alcuni riferimenti proprio ai pezzi liguri. Depurando le esternazioni dal tono confidenziale, in cui si amplificano i tratti negativi di un *tristo mestiere*, resta comunque da valutare il dubbio di una scelta fra le due campane “della bugia e della verità”: «[...] grazie per tutti i complimenti: ma quei “limpidi” articoli sulla *Fiera* li ho scritti per campare: non ho altro mezzo per le mie speranze», e ancora:

Però con la *Fiera* io non ho nulla a che fare. Non vedo mai nessuno della *Fiera* e i miei articolacci vengono a prenderseli in casa, anzi in portineria dove li lascio ogni venerdì, giorno di penitenza. Quindi non sono minimamente coinvolto in quanto la *Fiera* fa e dice all’infuori del rettangolino a me riservato. Del quale comincio ad essere stanchissimo (e si sente), pensando e non trovando un nuovo argomento per campare. Anche io sono senza poesia e questo mi addolora. Ma non posso scrivere bugie (articoli) e dire nel contempo la verità (fare un po’ di poesia). Quosque tandem?<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> «La Fiera letteraria», 29 gennaio, 1961.

<sup>68</sup> CAPRONI, CARLO BETOCCHI, *Una poesia indimenticabile. Lettere (1936-1986)*, a

Riprendendo dal 1948 possiamo allargare le frequentazioni di Caproni a Libero De Libero e Giacomo Debenedetti. Comincia in questi anni a collaborare con alcuni giornali di area socialista come la neonata «Mondo operaio» di Pietro Nenni,<sup>69</sup> su cui si impegna con articoli che provano a conciliare istanza letteraria e sociale, «Il Lavoro nuovo», su cui scriverà soprattutto recensioni di novità editoriali, e ancora testate come «Italia socialista», «Voce Adriatica» ed «Alfabeto». Queste sono le collaborazioni dei primi anni Cinquanta, prima del lavoro quasi esclusiva con la «Fiera», a queste testate si vanno tuttavia aggiungendo dal 1953 al 1955 due pezzi per «Civiltà delle Macchine», la rivista di Finmeccanica che aveva come scopo quello di conciliare scienze tecniche e studi umanistici, nata proprio nel 1953 e diretta da Leonardo Sinisgalli, più alcuni scritti apparsi su «Il Belli» e «Il Caffé»,<sup>70</sup> e ancora

---

cura di D. Santero, prefazione di G. Ficara, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2007, rispettivamente p. 182 e 191.

<sup>69</sup> «“Mondo operaio” nacque nel dicembre del 1948 come “rassegna settimanale”, diretta da P. Nenni. Presenza costante fra le riviste politico-culturale del secondo dopoguerra, il periodico, in quanto strumento di elaborazione e di riflessione del PSI, testimonia lo sviluppo del pensiero e della linea politica socialista negli ultimi trenta anni, i momenti di dibattito interno sulle strutture e l'organizzazione del partito, le analisi critiche della situazione italiana e quella internazionale, le proposte di politica economica e sindacale. [...] Naturalmente sulle pagine della rivista largo spazio è dedicato alle questioni legate all'unificazione socialista, al ruolo del PSI nel centro sinistra, al rapporto con la DC e il PCI, così come ai problemi di politica culturale, con interventi sul ruolo degli intellettuali nella società e nel partito. Nei fascicoli della rivista sono state pubblicate anche traduzioni di testi (da Brecht a Balzac), studi e composizioni (da L. Bigiaretti a G. Caproni, G. Titta Rosa, ecc.)», *Gli anni delle riviste*, cit., p. 140.

<sup>70</sup> «La rivista nacque a Roma nel 1953 ad opera di Giambattista Vicari, come “Venerdì il Caffé”, trasformata nel 1955 in “Il Caffé”, passando attraverso diverse serie, sempre sotto la direzione di Vicari [...]. La ricerca della rivista volta, come indicano chiaramente anche le due ultime testate, a privilegiare l'humor, il grottesco e la satira si è articolata in una duplice direzione: da un lato ha condotto un'a-

l'inizio di due brevi ma sostanziose collaborazioni con «Letteratura» e «Prospettive meridionali». A quest'altezza Caproni ha conosciuto e cominciato anche una collaborazione con Carlo Betocchi e Pier Paolo Pasolini, di cui nel 1955 pubblica su «Paragone» la recensione a *La meglio gioventù*.

Questi sono gli anni di più intenso impegno, vengono letti moltissimi autori italiani e stranieri tra cui Bertolucci, Bigiaretti, Kavafis, Firpo, Zanzotto e molti altri, continuano le recensioni regolari all'opera di Luzi ed alla collaborazione con la «Fiera» si alternano pezzi su il «Corriere mercantile», su cui si riattraversa la “linea ligustica”, e «Il Punto», con cui l'autore nei primi tre anni del decennio Sessanta incrementa molto la collaborazione, occupandosi ancora di poesia (Machado, Ungaretti, Pound, Garcia Lorca). Attraverso una transizione per «La Giustizia» e «Critica d'oggi» si arriva nel 1962 a inaugurare la seconda delle collaborazioni maggiori, quella per «La Nazione», che durerà, in maniera pressoché esclusiva fino al 1970, in questa sede Caproni succede, per incarico di Romano Bilenchi, a Giuseppe De Robertis. Lavorando per «La Nazione», Caproni ha modo di tornare negli anni su alcune delle sue maggiori passioni critiche, Gadda innanzi tutto, ma anche altri narratori per lui importanti come Morante, Landolfi e Bassani. Dal 1970 in poi la produzione diminuisce sensibilmente, riducendosi a pochissime recensioni e soprattutto a presentazioni di poeti più giovani (Giorgio Sbaraglia, Giovanni Ferri), interviste, ricordi (Penna,

---

nalisi delle forme espressive attraverso una serie di dibattiti, interventi critici e saggistici, dall'altro ha cercato di individuare e pubblicare, talora per la prima volta, i testi maggiormente rappresentativi della satira e del grottesco», ivi, p. 88.

Morante, Bacchelli) e qualche saggio riassuntivo delle sue lunghe fedeltà, per esempio su Ungaretti e Montale. Le sedi di questa ultima produzione si annoverano fra le testate dei quotidiani e delle riviste più prestigiose, come «Il Tempo», «L'Espresso» (per cui scrive alcuni resoconti di viaggio), «La Stampa», «Nuovi Argomenti»,<sup>71</sup> di cui nel 1989 assumerà per un breve periodo la direzione, dopo la scomparsa di Leonardo Sciascia,<sup>72</sup> ma anche su pubblicazioni occasionali di difficile reperibilità, come «Il Fuoco», «Calabria 2000», «Reporter».

### 3. «Difesa della poesia»

Tutta la produzione giornalistica di Giorgio Caproni potrebbe essere assunta come una lunga e articolata difesa della poesia. Difesa in primo luogo nella società, che, per il sentire dell'autore, svaluta o meglio non riconosce più il lavoro di coloro i quali devono altresì essere considerati, con espressione shelleyana, i “legislatori del mondo”. Ma la difesa di un genere oramai frainteso, denigrato, surclassato, non si ferma a questo. Esulando per il momento dalle polemiche interne al dibattito letterario, possiamo affermare che il poeta è per l'autore quasi un tipo antropologico, che dai fasti di una funzione centrale si inserisce con difficoltà nella società moderna in cui il suo ruolo rimane di dubbia percezione nonostante non sembri immutato. Il poeta è ancora una sorta di sacerdote laico della civiltà ma ora si trova in crisi, soffocato dalla

---

<sup>71</sup> «La rivista fondata a Roma nel 1953 da A. Carocci e A. Moravia, ai quali si univa poi P. P. Pasolini, e diretta, dopo la scomparsa di Pasolini e Carocci, da Bertolucci, Moravia e Siciliano, ha attraversato tre serie.», *ivi*, p. 146.

<sup>72</sup> Cfr., *DEI Cronologia in L'opera in versi*, *cit.*, p. LXXVII.

presenza di molte imitazioni deteriori e calato in un sistema produttivo “industriale” che ne ingabbia quasi ogni movimento. A complicare le cose si pone poi la sfiducia dovuta a una congiuntura storica in cui qualcosa ha distaccato il lettore dal genere-poesia, a tutto vantaggio di romanzi, rotocalchi ed altre forme più appetibili. La poesia è percepita, nel passaggio fra Otto e Novecento, come l’espressione di una fase irrimediabilmente calante, ormai affetta, nella percezione pubblica, da alcuni luoghi comuni relativi all’oscurità, alla poca comunicatività e in definitiva alla sostanziale inutilità di un modo vuotato di ogni potenzialità sintetica. Di qui il poco rispetto e lo scarso riconoscimento che l’uomo-poeta, o meglio il poeta-cittadino, riscuote dai suoi contemporanei, pur partecipando in pieno alla vita civile ed essendone uno degli interpreti più degni alla presenza della Storia.

La lunga carriera di “avvocato difensore” della poesia è inaugurata da Caproni già prima della guerra, con un pezzo apparso sulla terza pagina della rivista «Santa Milizia», diretta da G. B. Vicari e Fidia Gambetti, in cui a una presentazione del problema generale segue una piccola requisitoria in forma di microstoria letteraria, la prima e più determinate delle questioni riguarda proprio l’ipotetico lettore di poesia: «[...] Pare che il lettore moderno abbia un fatto personale con la poesia, tant’è la noncuranza – per non dire la sufficienza – con cui passa, per nulla incuriosito, dinanzi ai libri dei nostri migliori poeti. Si vede che qualcosa, fra lui e quei libri, c’è stato di mezzo: qualcosa di brutto, certo, se egli se l’è legata al dito a quel modo».<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> *Difesa della poesia*, «Santa Milizia», 12 marzo 1934, *Prose*, pp. 5-7.



Se la questione si articola dunque su diversi estremi, il più notevole dei quali è quello di una società di lettori indifferenti alle sirene della poesia, e pure della grande poesia del secolo XX, Caproni non tarda ad approfondire il proprio sguardo sulla situazione dei poeti stessi, che sembrano cedere il passo ai “colleghi” romanzieri e sceneggiatori. La notazione è importante per determinare come l’autore persegua una difesa della poesia non tanto come categoria dell’anima, trasmissibile attraverso una varietà pressoché infinita di mezzi espressivi, ma si concentri, ancora a metà degli anni Cinquanta, sulla versificazione in sé, sulla forza e sul coinvolgimento della poesia come *medium*, subendo la fortuna degli altri generi a suo proprio discapito, ma riempiendo silenziosamente e ‘modestamente’ gli spazi aperti dall’incremento di questi generi, sul versante del linguaggio, con una ricerca contraria e solitaria irrinunciabile, condotta in più a svantaggio della fortuna mondana. Proprio nel pezzo *Sono i poeti i misconosciuti legislatori del mondo*<sup>74</sup> vengono descritti i meandri del labirintico gorgo della società, affrontato dai poeti in maniera modesta, aderendo di rado ai vari consorzi sociali (sindacati, partiti) che legittimano la presenza sulla scena pubblica, senza arrivare nemmeno alla protezione delle grandi case editrici, se non dopo l’adeguamento alle nuove esigenze della grande tiratura, ovvero dopo essersi fatti “romanzanti” o “cinematografanti”. Come in molti altri casi, questo ritratto del poeta nella società evoca in qualche modo un autoritratto d’autore. Il poeta alle prese con una società consorziata intorno ai valori d’interesse, da contrapporre al disin-

---

<sup>74</sup> *Sono i poeti i misconosciuti legislatori del mondo*, «La Chimera», n. 1, aprile 1954, ivi, pp. 563-9.

teresse di chi «[...] lesina gratis le sue parole una per una, mai sicuro della sua buona lega, nemmeno dopo averle battute e ribattute l'intera notte sul banco di prova dell'anima sua», (p. 564) potrebbe agevolmente essere scambiato con l'autore stesso dell'articolo, colto in un altro momento della sua attività. Le estreme conclusioni resteranno sospese sul lavoro del poeta che «[...] soltanto, vuol limitarsi ad approdare meglio che a una risposta, a una pura e semplice (lo abbiamo dichiarato) interrogazione e ancor di più [sul]la modestia di chi può soltanto limitarsi a ristabilire, nella confusione *sempre* esistente in un così delicato settore della società (della cultura vera d'una vera società) una distinzione che, forse ingenuamente (candidamente: tanto da sfondare addirittura una porta aperta), meno che ovvia ci par più che mai necessaria». <sup>75</sup>

Ma la poesia non deve la sua perdita d'orizzonte solo alle tentazioni ed incomprensioni della società. Uno dei motivi di fraintendimento più forte che la mette a rischio di allontanamento da un pubblico partecipe arriva infatti dall'interno della pratica poetica e deve essere addebitato alla schiera dei (cattivi) critici, più interessati a sviluppare una scienza della poesia (una Disciplina), normalizzata da tutta una serie di raffinate referenze culturali, che a cogliere col beneficio dell'orecchio e della sensibilità quanto di buono c'è all'intorno per farne partecipi e consapevoli i lettori. Come già visto, uno dei bersagli contro cui non smetterà di scagliarsi Caproni è quello della critica specializzata che fa apparire la parola poetica come quella di un villano finito in

---

<sup>75</sup> ivi, p. 565.

una “salamanca di dottori”. La polemica deve essere senz’altro assorbita nel dibattito fra le poetiche, ma vale in questa sede la notazione di una possibile minaccia interna, paventata in pezzi del tipo *Versi come pizzardoni*,<sup>76</sup> in cui prassi e interpretazione poetica hanno i loro estremi nella referenza intellettualistico-scientifica, piuttosto che nella ricerca disinteressata, così desueta ma così vera, del bello. Il rischio è propriamente quello della nascita e del proliferare di una poesia che risponda capziosamente ai desideri di lettura di quegli pseudo-critici oggetto dell’attacco caproniano. Alla poesia così come la intende il modello proposto e sviluppato con l’esempio da Giorgio Caproni non attenda solo quella che nella sua opinione deve essere considerata la deriva neoavanguardista, ma anche la cattiva poesia *tout court*, quella ad es. che fa sfoggio di concetti alti e astratti espressi con la maiuscola, dal recensore definita impudica e invereconda. Con pezzi come *Il mal sublime*<sup>77</sup> l’autore propone le sue rimostranze *contra poetas*, anche in virtù del fatto che il suo scrittoio si affolla sempre più di volumi pressoché illeggibili. Fra i motivi che rendono necessaria una difesa della poesia si annovera poi l’equivoco nato sull’oscurità delle voci contemporanee, che contribuirebbero ad allontanare ulteriormente i lettori già scoraggiati. Quello dell’oscurità della poesia, afferma Caproni, è una falsa questione, su cui anzi si basa buona parte della comunicatività più dei nuovi poeti e che viene utilizzata dai lettori pressappoco come un alibi. L’aderenza del genere poesia alla società viene posto col tempo in una sorta di “passato mitico” e vagamente favoleggiato rievocato

---

<sup>76</sup> «La Fiera letteraria», 24 febbraio 1957, ivi, pp. 763-7.

<sup>77</sup> «La Fiera letteraria», 16 giugno 1957, ivi, pp. 833-6.

dall'autore come una età dell'oro da cui far discendere la crisi cui assiste, tornando periodicamente ad aggiornare e a meglio sviluppare il suo punto di vista:

Vi sono stati tempi, anche non troppo remoti, in cui la poesia entrava nelle famiglie come oggi v'entra l'acqua corrente, il gas, l'energia elettrica, la radio e la televisione. Trovava insomma i suoi utenti (era merce richiesta: oggetto d'uso) e di conseguenza esisteva una poesia conforme alle esigenze di quei consumatori, o esistevano consumatori conformi alle esigenze di quella poesia; sì che la poesia stessa poteva allora vivere come dovrebbe realmente vivere la poesia, e cioè non in sé – in astratto –, chiusa in un libro o nella mente dell'iniziato, ma in un rapporto preciso tra leggente e scrivente, da cui scaturiva, come da ogni rapporto, un valore.<sup>78</sup>

Pur nella sommarietà di un quadro che non vuole certo essere completo né particolarmente articolato, non uno studio dunque, ma la sensazione di un “addetto ai lavori”, si può notare come Caproni utilizzi i più elementari termini dell'economia per descrivere l'arco di una offerta e di una domanda che non si trovano più in accordo: la poesia risulta essere da questo accenno di interpretazione una merce spirituale, per così dire, che come tutte le merci deve soddisfare un bisogno del pubblico, pena la scomparsa dal mercato. Ed è proprio su questa osservazione che si basa una del tutto embrionale teoria della ricezione caproniana, che in realtà somiglia di più allo strumento artigianale di un serio “produttore in proprio” che prova a interrogarsi sul suo compito e sul suo mestiere. Dopo la fine del secolo XIX, il punto di confusione massima

---

<sup>78</sup> *L'età dell'oro*, «Il Punto», 27 gennaio 1962, ivi, pp. 1527-9.

viene a porsi, questa la vera *ratio* dell'articolo, con la nascita dell'ermetismo, etichetta deteriore sotto la quale si è annoverato senza grandi distinzioni tutto il fervore della poesia nuova, in un modo o nell'altro discendente dall'esperienza della «Voce»; l'ultimo poeta della vecchia schiera a beneficiare di un pubblico ben definito risulterebbe essere infatti Guido Gozzano.

La crisi, giacché di crisi si parla, è sorta col secolo attuale, – quale per altro ha posto in crisi l'intera struttura delle tradizionali istituzioni, e non soltanto la struttura e la funzione della poesia, – e coincide in tutto con la crisi di quella stessa borghesia che fino a ieri, discussioni e contrasti estetici a parte, ampiamente lesse trovandoli buoni e consumabili, cioè rispondenti ai suoi interessi o 'ideali' nonostante il pepe d'un certo scandalo che restava pur sempre in famiglia, i propri figli Carducci, Pascoli, D'Annunzio e (ultimo, ripeto, fra i poeti letti) Gozzano, mentre fin dai tempi della prima «Voce» cominciò a guardare con diffidenza e sarcasmo, o addirittura a non guardare affatto (e si sa che la più violenta rottura fu alimentata di proposito dai Futuristi) i poeti nuovi, divenuti – e in parte per loro medesima vocazione – retaggio d'un'élite di punta. Il divorzio (la disfunzione) data da allora. (p. 1528)

In un pezzo come *Politica e cultura* si viene poi a delineare l'idea del pressoché impossibile innesto dell'innato individualismo del poeta, destinato in seno a un partito a ricoprire il ruolo della minoranza o dell'opposizione, nella collegialità gerarchica orientata al consenso su cui si basa l'autorità del politico. Unica possibilità di una effettiva collaborazione risiede nel ruolo quasi divinatorio che il poeta può assumere rispetto alla massa, mettendo a disposizione la sua voce non per suonare

il tamburo delle idee, ma per fornire una più alta interpretazione della realtà: una posizione decisamente netta fondata sull'intrinseca alterità dell'esperienza poetica. I due estremi di questo rapporto sono la grande diffidenza del poeta di fronte allo statuto di partito (perfino davanti alla ragion di stato) e una dialettica di massima sulle questioni concrete:

Il Partito è un terribile organismo astratto, anche se necessario, di fronte al quale il poeta dev'essere in continua posizione di diffidenza, con tutte le sue punte tese, come l'istrice. Ma i capi di partito devono al contrario ascoltare il poeta (quello che vien chiamato, bestialmente, il 'produttore di cultura'), e non suggerirgli ciò che è necessario dire. Possono ribatterne le idee, combatterne gli errori. Ma possono anche correggere i propri sulla viva testimonianza della sua voce e soprattutto sul continuo vivo suo richiamo alla realtà e alla concretezza.<sup>79</sup>

Il rischio, in realtà una prassi consolidata, è quello dell'ideologismo che assorbe gli ipotetici doveri della cultura a tutto vantaggio di un preciso programma politico, una strumentalizzazione dalla quale, avverte l'autore, la cultura (al cui apice sembra porsi proprio la poesia) deve rimanere al riparo, motivando quella diffidenza da istrice con cui il poeta deve affrontare, pure nella consapevolezza del suo ruolo di cittadino, il dialogo con le parti politiche:

In tanto parlare di cultura, invero, ch'è qualcosa di ben diverso dal parlare in termini di cultura, troppe volte le idee appaiono sopraffatte o stravolte dagli ideologismi, e il pericolo – che in misura più o meno grande, certo, è sempre esistito – è oggi tanto più grave e allarmante, quanto maggiore è la possibilità,

<sup>79</sup> *Politica e cultura*, «Critica d'oggi», II, 12-13 settembre-novembre 1962, ivi, pp. 1555-6, a p. 1556.

dati i mezzi e le condizioni attuali, d'espansione e di penetrazione anche delle mezze o delle false idee [...].<sup>80</sup>

La conseguenza di questo dialogo difficile, possibile solo se animato da una onesta conflittualità, viene descritto da Caproni in vari pezzi ripresi ed ampliati fra l'immediato dopoguerra e gli anni del *boom*, e riguarda la situazione culturale del ceto medio, della borghesia: una mancata presa di coscienza che corrisponde al rigetto sempre più preoccupante della cultura (che qui vale più o meno come sinonimo di poesia) ed all'estrema oscillazione politica cui il ceto medio è sottoposto.

Tale ceto medio pensa in realtà che il minimo di benessere materiale sia un fine, e non la piattaforma – necessaria se vogliamo – per uno slancio verso la conquista del vero essere spirituale, e, raggiunto tale minimo (che lo squalifica), crede sul serio di far bene, e di far tutto, alzando un ponte levatoio che poi si risolve, stando al sodo, in un penetrabilissimo muro d'indifferenza.<sup>81</sup>

Ancora rispondendo alle *Sette domande sulla poesia* proposte da «Nuovi Argomenti», Caproni torna sugli stessi concetti, rimarcando come una cesura netta si ponga fra la fine dell'epoca segnata dal capofila Gozzano e la nuova modernità priva di un riconoscibile “pubblico della poesia”, utilizzando ancora i termini economici della domanda e dell'offerta,<sup>82</sup> ma stigmatizzando la corrosione spirituale dovuta alla

<sup>80</sup> *Responsabilità della cultura*, «La Giustizia», 25 marzo 1962, ivi, pp. 1557-60, a p. 1558.

<sup>81</sup> *Il ferro di cavallo*, «La Giustizia», 25 novembre 1962, ivi, pp. 1569-71, a p. 1571.

<sup>82</sup> Alcuni punti di contatto in questo si riscontrano con le risposte che diede alle stesse domande Eugenio Montale, «Poiché la poesia – come il romanzo, sebbene su scala ridotta – sta diventando un prodotto industriale è ovvio che anch'essa subi-

circolazione del denaro anche nel campo poetico, fino alla formazione vera e propria di uno schermo che la divide in maniera indefettibile da chi passa la giornata in questioni svuotate di ogni valore spirituale.

L'ultimo tassello della strenua difesa della poesia condotta da Caproni durante gli anni, una difesa che a tratti denuncia e chiarisce anche quale sia l'idea e l'entità della poesia cui Caproni si sente in obbligo, e cioè una presenza spirituale, direttamente connessa con lo svolgersi della storia e partecipe di essa con il solo beneficio disinteressato della sua concezione e del suo svolgimento, ebbene l'ultimo tassello di questo paragrafo può essere ricavato da un esempio di "pratica sociale" della poesia, su cui ancora Caproni ha qualcosa da dire, ovvero la partecipazione in qualità di giurato ai molti premi estivi, cui nella seconda parte della sua carriera il poeta approdò per chiara fama, facendo ulteriormente aumentare i libri ricevuti "per lettura", di cui ancora si trova traccia, accompagnati da un numero notevole di lettere che fanno esplicito riferimento al concorso in causa, nella sua personale biblioteca conservata oggi a Roma.<sup>83</sup> Scrive il poeta in un suo pezzo di protesta contro il malcostume legato a questi eventi modani come «[...] per troppi scrittori in combutta con gli editori, il libro *sia* diventato, come il cinema, un prodotto industriale da vendere [...],<sup>84</sup> e come il mercato proliferi di scrittori che mirano al successo e alla notorietà. A questa figura il poeta contrappone una specie di piccolo autori-

---

sca le oscillazioni causate dalla domanda e dall'offerta, cioè dal mercato. La poesia è dunque in crisi, né più né meno di tutto il resto: un prodotto, se non si rinnova, magari peggiorando, perde la sua clientela», MONTALE, *Il secondo mestiere*, cit., p. 1552.

<sup>83</sup> Un fondo apposito è stato istituito presso la Biblioteca comunale "G. Marconi".

<sup>84</sup> *Successo e verità*, «La Nazione», 11 luglio 1964, *Prose*, pp. 1771-3, a p. 1771.



tratto per significare quanto la gloria letteraria e commerciale sia una chimera ma soprattutto un falso idolo che inquinava l'onesta ricerca letteraria, e naturalmente i risultati che ne derivano:

Fin da quando, ancora coi pantaloni corti, cominciai a strusciare il pennino sulla carta e a macerarmi sulle parole, buoni o cattivi che fossero i miei tentativi pensavo candidamente, come candidamente continuo a pensare, che l'esercizio della scrittura (della poesia, in versi come in prosa) fosse una specie di esercizio – anche se l'espressione sa un po' troppo di sagrestia – spirituale: un modo forse non peggiore degli altri di foggarsi un'anima, di scoprire qualcosa di se stessi e del 'mondo', di trovarsi e di trovare, di manifestarsi e di manifestare (p. 1771)

#### 4. Ermetismo, neorealismo e giovane poesia.

Tra il 1946 e il 1949, nel pieno delle prime polemiche antiermetiche circa le responsabilità della poesia nel ventennio fascista,<sup>85</sup> Caproni pubblica varie versioni di uno stesso articolo, in cui, oscillazioni comprese, vengono esposte le opinioni del poeta circa una “scuola” che aveva conosciuto nei suoi anni di prima maturazione, fino a diventarne, in virtù di una vicinanza umana e generazionale più che per un presupposto stilistico, ciò che può essere definito, con termine politico e militare, un “fiancheggiatore”.<sup>86</sup> Vicinanze e distanze dal gruppo, nella

---

<sup>85</sup> Per ricostruire la vicenda nelle sue direttrici base si può fare affidamento su LEONELLI, *Guerra e dopoguerra. Cultura e politica e l' "impegno" degli intellettuali*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Salerno ed., Roma, 2000, vol 9 (Il Novecento) pp. 689-727.

<sup>86</sup> La consentaneità spontanea con figure come Luzi e quelle del gruppo fiorentino (Bigongiari, Parronchi) è ben attestata all'altezza di *Cronistoria*, che esce proprio a Firenze nel 1943; allo stesso modo è ben argomentabile la lettura appassionata di autori come Gatto e l'amatissimo Montale.

sostanziale difesa di una linea che all'indomani della liberazione appare fortemente invecchiata, sono ben descritte nei pezzi derivanti dalle varie rielaborazioni di *L'ermetismo e i più giovani*, pubblicato in prima istanza su «La Tribuna del popolo» il 7 luglio 1946.<sup>87</sup> In questa prima stesura Caproni fa quasi subito il nome di due poeti evidentemente emblematici della linea su cui si accinge a ragionare, Mario Luzi ed Alfonso Gatto, che poi scompariranno nelle altre stesure, probabilmente per il desiderio di donare al discorso un più ampio respiro. In contrapposizione all'affermazione di apertura, in cui si annunciava che ormai l'ermetismo, nella percezione comune, da una posizione “di sinistra” si era spostato al centro, se non addirittura all'estrema destra, dalla parte della reazione,<sup>88</sup> segue la notazione che la poesia dei citati Gatto e Luzi appare agli osservatori di quella metà anni Quaranta come un'*ars conclusa*, e dunque un'accademia, che in quanto tale è passibile di imitazioni da parte di chi “sia del mestiere”, anche se risulta ancora lontana dal gusto popolare. Caproni opera la massima apertura verso i tempi ammettendo che ragioni “troppo evidenti” rendono ormai impossibile appigliarsi all'imitazione della poetica chiusa che l'ermetismo ha rappresentato:

---

<sup>87</sup> *Prose*, pp. 179-81. L'articolo comparirà senza variazioni con il titolo *Poesia come solidarietà*, su «Il Lavoro nuovo» del 31 maggio 1949; due versioni modificate sono invece *Ermetismo*, «La voce adriatica», 17 agosto 1947 e *Una poetica 'a priori'*, «Mondo operaio», 9 luglio 1949. Per la versione di questi ultimi due cfr. *Prose*, pp. 2054-8.

<sup>88</sup> Anche nelle successive stesure l'autore batterà sul tasto di una opposizione di sinistra che in quei tempi la poetica della “poesia pura” stava subendo da parte delle generazioni più giovani.

La generazione posteriore a quella dai trenta ai quarant'anni è dunque in netto atteggiamento polemico di *sinistra* contro l'ermetismo. Ed è giusto che sia così, ed è fatalmente giusto che chi oggi ha vent'anni o poco più consideri in ritardo ogni giovane che all'ermetismo si appiglia. Vi sono ragioni troppo palesi per non considerare giusto questo atteggiamento dei giovani o, indipendentemente dall'età, di chiunque in questo momento tenti la poesia: e sono le ragioni stesse che hanno violentemente riportato l'uomo nella società, quelle per cui è ormai insopportabile come una clausura ingiustificata e perfino condannabile l'esercizio di una virtù tutta chiusa. (p. 180)

Proprio sulla generazione dei trenta-quarantenni conviene fermarsi per citare da un altro brano del 1949,<sup>89</sup> interessante per più motivi. Nella estesa citazione che segue, l'autore descrive due aspetti della propria biografia generazionale, e cioè la mancanza di libertà che mette a rischio anche la propria formazione autonoma, concepita già sul nascere come l'atto di una *ars* chiusa in sé, clandestina, segreta, e i dati più oggettivi di una maturazione vissuta tutta in un clima militare, in vista delle campagne fasciste e ad esse orientata. Questi due elementi, la clandestinità degli interessi personali e la violenza della storia nell'ottica dell'educazione del ventennio, possono rendere la giusta misura di quel che significa e significherà, più cristallizzata negli anni tardi, ammorbidita dal repentino cambiamento dei tempi in questa seconda metà dei Quaranta, la difesa della poetica pura o chiusa, in relazione soprattutto alle accuse di straniamento dalla storia, se non di vera e propria collusione con essa.

---

<sup>89</sup> *Noi quasi quarantenni*, «Mondo operaio», 26 febbraio 1949, *Prose*, pp. 353-5. Per una difesa della "bianca generazione", si rimanda anche all'articolo *Pretesto da un diario*, «La Fiera letteraria», 27 novembre 1947, *Prose*, pp. 275-7.

Senonché quando una leva d'uomini, appunto come la nostra, viene a trovarsi per tutto il suo tragitto nella battuta di arresto ch'è sempre una dittatura, cioè nel cono d'ombra che totalmente la copre [...], allora davvero un sospetto grava su tale somma d'individui e li 'distingue' dagli altri: il sospetto che, nel più generoso dei casi, debba tutta la loro *autoeducazione* risentire dei difetti ed eccessi della clandestinità – debba insomma alitare su di essa un non inesplicabile sentore di chiuso: in essa cui è mancata, se non la nozione, certo l'esperienza della libertà e d'una società non ripudiabile come una continua minaccia. Vediamola la *nostra* biografia. Infanzia: devastata dalla guerra. Adolescenza: marcia su Roma e istantanea chiusura degli *orizzonti* che l'età stessa schiudeva. Adolescenza e prima giovinezza fino ai vent'anni: la parola guerra, anzi la «parola d'ordine» guerra, e quindi, se non in tutti certo in quelli che fin da piccoli la guerra la conobbero davvero (ma forse anche gli altri, appunto perché non la conobbero) la paura e l'angoscia della guerra, vale a dire l'impossibilità di vedere un qualsiasi futuro della nostra persona. E dai venti ai trent'anni: il «premilite» (quantunque il moschetto ce lo avessero dato in mano da molti anni prima), e il militare con «l'animo mobilitato» fino alla mobilitazione nera, fino alla guerra vera d'Africa, di Spagna, del Mondo. (p. 353-4)

Queste sono le parole da tener presenti anche in fase di storicizzazione della fede e del lavoro letterario. Tornando all'articolo del 1944, notiamo come Caproni non abbia remore nell'ammettere che la ribellione dell'ermetismo alla dittatura si sia sfogata tutta in senso verticale, in una ricerca individuale cui ora, dopo la Liberazione, è giusto contrapporre un afflato comunitario; una ricerca letteraria che insomma non sia più espressione di una individualità isolata da un qualunque genere di contatto con gli altri. *L'impasse* che l'autore considera necessario

sottolineare nasce esattamente in questo punto, in quanto: «[...] i postulati e spesso i risultati di tale atteggiamento polemico (una rivolta contro l'ascetismo degli ermetici per riportare la poesia verso un'immedesimazione attiva nella società) non possono in sede estetica non apparire viziati dello stesso vizio di chi assumendola oggi sceglie la poetica ermetica: dello stesso vizio, dico d'ogni poetica 'adottata', o accademica che dir si voglia».<sup>90</sup> Le critiche all'ermetismo, anche in linea di massima giustificate, sono mosse da un giudizio preconetto che non genera poesia, come non ne genera l'intenzione di imitare il lavoro di quella parte di secolo.<sup>91</sup> Per di più mancano i risultati concreti a dimostrare che la nuova tendenza sia passibile di una qualsiasi credibilità. Di più, per dimostrare il sospetto di una poetica 'a priori', di fatto impossibile da sviluppare, viene fatto un criptico riferimento alle prove di alcuni giovani che, senza rendersene pienamente conto, sembrano rivolgersi a una tradizione come quella americana, nella produzione di versi "seminarrativi" che, appunto, danno l'impressione di essere tradotti. Il riferimento potrebbe essere a *Lavorare stanca* di Pavese, di cui in effetti dal 1943 circolava per Einaudi la seconda edizione aumentata, dopo la prima uscita per «Solaria» nel 1936 (del 1941, invece, è l'uscita di *Americana*), ma forse è più giusto lasciare la definizione nel vago, attribuendola ai primi tentativi di "poesia neorealista" che cominciavano a leggersi sulle riviste:

---

<sup>90</sup> ivi, p. 180.

<sup>91</sup> Per un panorama della "polemica" fra ermetici e neorealisti si rimanda a SERGIO TURCONI, *La poesia neorealista italiana*, Milano, Mursia, 1977, pp. 157-194.

E ci sarebbe da chiedersi inoltre questo: una poetica a priori è dunque possibile? E per dimostrare ancora una volta che non è possibile, potremo magari sottolineare il sospetto che subito nasce alla lettura dei poeti più giovani: che essi si appoggino, forse senza accorgersene, a un gusto già consumato in un'Europa e in un'America di molti anni fa, pur credendo di far cosa nuova. E ciò col risultato di comporre versi ibridi, 'tradotti', in più assumendo l'equivoco d'una poesia prosastica (seminarrativa), certamente altrettanto dannosa per la poesia quanto lo fu per la narrativa la prosa poetica: una pania, non c'è bisogno di dirlo, che noi abbiamo voluto segnalare a puro titolo di informazione, in noi non essendo il minimo dubbio che molti dei giovanissimi, i quali ci hanno portato a queste considerazioni, sapranno staccarsene non appena scopriranno in sé la forza di farlo. (p. 181)

Quello che accade nelle due riscritture posteriori (lo ricordiamo, una del 1947 e una del 1949) è una radicalizzazione di entrambi i fuochi negativi. L'ermetismo, prima di tutto. In maniera abbastanza netta, infatti, esso viene definito a chiare lettere un canone inattuale, non più perseguibile, assolvibile in prospettiva storica (su questo Caproni non cederà mai) e addirittura passibile di un proficuo ritorno futuro ma assolutamente fuori dalle necessità del momento presente. Ma l'ammissione più scomoda, tanto più perché effettuata senza troppi giri di parole, sembra essere quella di una effettiva fuga ermetica dalla storia, il che, pur con tutte le specifiche del caso, finisce per confermare l'impianto accusatorio maggiore, salvando il piano dell'onestà intellettuale:

Perché questo è vero: che l'ermetismo è stato sì una ribellione a una tirannide, ma in direzione del tutto verticale, una ricerca di altezze e di chiuse perfezioni: un vero e proprio moto concentrico, insomma, verso una propria intimità da

salvare a ogni costo (cioè un autentico isolamento) anziché un'eccentrica spinta (qualcosa come un'azione) capace di muovere una 'società' dall'inerzia. Col che non mi si fraintenda, non voglio minimamente dire che l'ermetismo abbia in tal modo tradito quello che pur sempre resta uno dei massimi fini della poesia: appunto il raggiungimento d'un'individuale perfezione: unicamente voglio sottolineare che oggi, una poesia, che ha cercato soltanto di raggiungere quest'unico fine, non può più in alcun modo essere *necessaria* al nostro assillo presente – al *presente* assoluto bisogno d'azione ch'è in questa nostra società estremamente turbata. (Resta insomma l'ermetismo o a meglio dire restano insomma i poeti cosiddetti ermetici, una cosa del passato, o del futuro, non una *necessità* dell'immediato presente). (p. 2055)

Dall'altro lato sembra acuirsi l'impressione di una poetica che non ha sussistenza perché non supportata dalle opere, un pregiudizio che per di più si macchia dell'incapacità di organizzare il lavoro comune per il raggiungimento di una possibile via espressiva delineata solo a partire da una posizione politica.

È stano: proprio a coloro che oggi appaiono e sono così sensibili alle necessità sociali dell'uomo, proprio a costoro manca ciò che vorrei chiamare il 'cinquismo',<sup>92</sup> alludendo con ciò ai cinque musicisti russi che, messi insieme, rinnovarono (con le loro opere, non con le loro teorie) la musica russa. Manca ad essi il senso del lavoro comune, ed il più evidente segno di ciò è che manca assolutamente un loro gruppo, una loro rivista che sia l'indice di un proficuo lavoro comune. È uno spettacolo molto triste per noi della generazione di mezzo (che su nuove esperienze puntavamo anche per la nostra salvezza), tale co-

---

<sup>92</sup> Fa qui riferimento al cosiddetto "Gruppo dei Cinque", musicisti russi che a partire dal 1860 rifondarono la tradizione musicale patria. Anche in questo caso come in molti altri, il primo referente del linguaggio critico caproniano è quello della musica.

munque da darci la penosa impressione che ciascuno oggi consumi per suo conto (visto che i tentativi portano un segno esteriore comune) proprio una poetica aprioristica ricavata a orecchio dietro la scia degli avvenimenti politici. (p. 2057-8)

Quello che emerge a quest'altezza, che pure è il momento di massimo sbilanciamento a favore dei sostenitori di una poetica nuova, è tuttavia una difesa non oltranzista della tradizione ermetica, alla quale comunque si addebita un qualche guasto o limite interno. A ben vedere la posizione di Caproni, sebbene qui sia solo abbozzata, sarà quella che, in una certa misura, risulterà vincente, opponendo a una nuova poetica solo teorica il lavoro, sostanzialmente in continuità, degli ultimi figli dell'ermetismo, i quali daranno il meglio di sé partendo da basi già solide proprio a partire dal 1945 e finendo per imporsi, non senza l'eterno ritorno di un dibattito sulla legittimità storica, nel panorama del secondo dopoguerra. Sulla linea "continuista" si può confrontare quanto scriveva Giovanni Raboni nel suo *Dopoguerra e secondo Novecento*:

[...] la seconda guerra mondiale, con le sue forzate scoperte nell'ordine dello sgomento e dell'orrore ma anche, in quello della responsabilità etica, ha segnato oppure no, nelle vicende della poesia italiana del Novecento, una rottura, uno scarto decisivo? Se dovessi scegliere, senza possibilità di distinzioni e sfumature, fra una risposta affermativa e una negativa, credo che opterei per la seconda. Alla prova dei fatti, cioè dei risultati testuali, le ragioni della continuità sono risultate più forti della spinta al ricominciamento, o addirittura al ripudio, manifestatasi negli anni immediatamente successivi al '45 come parte



di un vasto progetto o, per essere più esatti, di una vasta utopia di rifondazione dell'intera tavola dei valori, che interessò allora, come tutti ricordiamo, la società e la cultura italiane.<sup>93</sup>

Il dibattito riprende a metà degli anni Cinquanta,<sup>94</sup> quando su «Il Caffè»<sup>95</sup> Raoul Maria De Angelis riprende le parole di un articolo caproniano pubblicato su un numero de «La Chimera»<sup>96</sup> nello stesso anno. Alla panoramica sulla poesia del XX secolo offerta da Caproni, De Angelis risponde in maniera non chiara, oscillando con un doppio articolo fra l'ironia di un'adulazione poco convinta e vagamente canzonatoria (*Il poeta ci sta strettino*),<sup>97</sup> ed il tono serio di una risposta che

---

<sup>93</sup> GIOVANNI RABONI, *Poeti del secondo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, nuova edizione accresciuta e aggiornata diretta da N. Sapegno, (Il Novecento\*\*), Milano, Garzanti, 1987, pp. 209-11, a p. 209.

<sup>94</sup> «È possibile distinguere due fasi essenziali di questo atteggiamento di rivolta. Una prima fase, più diretta e più ingenua, passò senza lasciare alcuna traccia di rilievo, ed è quella della poesia che si definì o fu definita neorealista e che produsse in riviste, fogli e collane di breve o brevissima vita un grande numero di scritture in versi del tutto inapprezzabili dal punto di vista espressivo, caratterizzate da un populismo acceso e schematico e da un linguaggio rozzamente emotivo o piattamente comunicativo. A differenza del romanzo, che sulla base di propositi non dissimili diede qualche risultato meno effimero, la poesia nata sotto questo segno si bruciò interamente nel cerchio delle proprie intenzioni; e fu altrove, in altre scritture, che si incarnarono e diedero frutti le tensioni di cui essa era sintomo. Una seconda fase, incomparabilmente più articolata e incisiva, si avrà più tardi, nella seconda metà degli anni Cinquanta, con il lavoro dei poeti raccolti intorno alla rivista «Officina» e, in particolare, con le prime importanti raccolte poetiche in lingua italiana di Pier Paolo Pasolini. Ma l'antinovecentismo di questi autori, pur riprendendo alcuni spunti polemici e alcune istanze etico-critiche del neorealismo, sposterà l'accento della rottura a un recupero sperimentale di forme e modi pre-ermetici, o addirittura pre-simbolisti, dando soprattutto vita, come vedremo a suo tempo, a un'esperienza, anzi a una serie di esperienze di innegabile rilevanza stilistica», *ivi*, p. 210.

<sup>95</sup> n. 3, 1954.

<sup>96</sup> *Sono i poeti i misconosciuti legislatori del mondo*, *cit.*

<sup>97</sup> «Sono, i poeti, i misconosciuti legislatori del mondo: così afferma, su *La Chimera*, Giorgio Caproni. E l'articolo è un inno alla discrezione, una rivendicazione di

vorrebbe essere più compita dal titolo *I simboli del decoro non ci bastano*. Caproni risponderà in tono conciliante sul numero successivo de «Il Caffè». <sup>98</sup> In sintesi, il risentimento di Caproni riguarda il posto che la società a lui contemporanea riserva alla poesia, ancora configurata, dall'inizio del secolo fino alla sua metà, come il mezzo più efficace nel portare notizie sulla vita spirituale della collettività. Il confronto è patito soprattutto in relazione al grande successo e al grande strepito che si crea intorno ai romanzi ed ai film, due generi cui i letterati si stanno convertendo in massa, nell'opinione del poeta, attirati dal profitto:

[...] del vario cinquantennio trascorso – segmento tutto di comodo, lo sappiamo – se il nostro spirito ha serbato qualche lucida e precisa testimonianza o reliquia, e vorrà un giorno accendere una candelina a qualche ‘santino’ tuttavia vivo, è proprio vero che, dalla parte dell’anima o dell’animo nostro: dico dei veri figli del nostro tempo, dovremmo andare a frugar fra le ceneri, di certo ancora calde, di quei film e di quei romanzoni che lì per lì hanno agito di più sul costume (e tutt’altro

---

stile umano in chiave di poesia. Grazie a Dio, a rendere sopportabile il frastuono in questo mondo, ci sono ancora dei Caproni, dei Luzi, degli Anceschi (e delle «chimere») in giro: gente dallo spirito raccolto, intenta a registrare i suoni più sottili della vita, a dare una lezione di dignità artistica, senza opportunismi. Caproni riconosce che, nella società d'oggi, “il poeta ci sta più strettino che mai”, e si duole che costui abbia ceduto la briglia ai romanzieri (e ai cineasti). Tanto strettino che – egli ammette – “non fa più un gesto e lesina le parole una per una”, mentre i romanzieri – dice – hanno imparato bene la chiara sollecitazione e lezione di un'età squisitamente politica. Il discorso del nostro amico poeta continua così, seminando la sua stretta palafitta a difesa delle intrusioni che possono essere sospinte nell'area artistica della “fatua sirena delle circostanze”. E giunge alla conclusione che, se il nostro spirito serba oggi qualche testimonianza o reliquia del cinquantennio trascorso, essi non sono lembi di *romanzoni*, ma sono frammenti di quella poesia (dalla Voce al Luzi, appunto) che ha rinnovato *il linguaggio dell'epoca*. Il bravo poeta, in definitiva, alza sulla cittadella fiorentina testé ricostruita il vessillo candido di un impegno che vuole difendere l'ingegno – e il costume artistico – dalle contaminazioni».

<sup>98</sup> *La poesia si rinnova con la poesia*, «Il Caffè», n. 4, 1954.

che negativamente, nella loro bella e veemente vampata, non foss'altro per essersi prestati volentieri a nuovi pretesti di conversazione), o non piuttosto fra le poche poesie scelte dalla poca produzione di quei pochissimi poeti (dalla «Voce» al Luzi, poniamo: e le dita son forse troppe per contarli) che davvero posson dirsi i pionieri, a tutto loro danno personale nella carriera mondana, nella dimensione del nostro più proprio linguaggio [...]? (p. 565)

La risposta di De Angelis non appare in fin dei conti troppo divergente dalla dicotomia posta da Caproni se non in un punto che riabilita la questione e pone al centro della scena proprio gli scrittori che il poeta di Livorno bolla in maniera un po' sommaria come "romanzanti"; sono loro, afferma nella sua ripresa De Angelis, che alla svolta della metà del secolo portano avanti, abbandonati dai rappresentanti della pura ricerca poetica, quell'avvicinamento allo spirito del tempo che anche Caproni, pur se in termini opposti, indicava come necessario. Lo "scontro fra generi", dunque, sebbene riduttivo, viene confermato nell'impianto, anche se letto in maniera diversa dal giornalista de «Il Caffè». Bisogna poi notare come non ci siano ombre di "processo all'ermetismo" in queste pagine, che anzi riconoscono l'attività dei poeti dei primi anni del secolo in vista di una descrizione partecipe della realtà anche sociale. Una certa aggressività della risposta è tuttavia visibile (darà adito a una contro-risposta) e si annida, sembra, soprattutto nelle prime righe:

Oggi, richiami come quelli di Caproni, impennate di nostalgia come quelle dei difensori della bella epoca appena chiusa, prese di posizione «a baluardo» di certa critica (di certe riviste) tutta impegnata nella sopravvivenza di un certo

modo d'intendere l'esercizio artistico come sufficiente esercizio di vita; oggi, tutto questo sentore di una nobiltà non decaduta ma, certamente, non poco sopravvissuta, tutto questo legittimismo che appare, talvolta un poco corrucciato, e scandalizzato di fronte alla «romanzeria», alle applicazioni letterarie di relazione, deve dare il suo contributo finché la crisi in corso si risolva in senso positivo. Guardiamo bene: questo settore della cultura letteraria che mantiene accesi i fochi del decoro, sembra tutta intesa a riabilitare, a rimettere in circolazione moduli e mezzi tecnici, segreti espressivi; mentre invece la sua nostalgia è tutta volta sul piano del costume: essa è in fondo una cultura morale.<sup>99</sup>

Caproni è tacciato di moralismo, ma questa è l'accusa più pesante in una visione che tutto sommato conferma l'analisi che il poeta fa del cinquantennio passato, salvo riabilitare anche il ruolo dei romanzieri, mentre agli sceneggiatori non si fa cenno. Come detto, il dibattito si svolge in una sorta di tono forzatamente amichevole cui lo stesso Caproni indulgerà, pur ribadendo alcuni punti sui quali di qui in avanti farà costante ritorno. A partire dall'assenza di nostalgia per le vecchie poetiche, ad es., l'autore rimarca come anche lui sia stato fra quelli che, circa un decennio prima, auspicavano un rinnovamento sostanziale che tenesse dietro alla storia, il quale tuttavia non può avvenire per gli effetti di una poetica a priori, che, per affermarsi, dovrebbe produrre opere potenti e rivelatrici come al loro tempo furono quelle di Saba, Ungaretti e Montale:

Comunque, son lontano dal credere che la poesia sia morta, e che non ci sia nessuno, fra i giovani, capace d'apparire, almeno domani, poeta. Soltanto mi dà fastidio tutto il ronzante sottobosco (le sollecitazioni esterne «dell'uomo fra

---

<sup>99</sup> *I simboli del decoro non ci bastano*, cit.

gli uomini», di un «più diretto contatto con la realtà», di «dire questa vita, e non la vita in genere» – frasi che ascolto da quando sono nato, cioè dal tempo di Mussolini, e che sono ridicole perché presuppongono di poter far della poesia al di sopra della realtà, anzi di *questa* realtà che pur dobbiamo sopportare per la nascita di quel nuovo poeta che, ripeto, forse è già nato). (p. 572)

È interessante notare come i termini della questione, acuiti, vengano a riproporsi in alcune letture che riguardano lo stesso Caproni, ora in veste di poeta. Intanto, proprio in chiusura di quel 1955 che per alcuni versi deve essere considerato snodo fondamentale, il giornalista aveva avuto modo di ribadire con un in più di marzialità la sua posizione, ovvero quella di chi non riesce in alcun modo a considerare il '45 come «[...] la chiusura lampo di un sacco, nel quale dovrebbero restar sepolti scrittori e poeti che invece, maturatisi negli anni anteriori, e magari nel 'clima duro', e dopo aver scritto, anche in quel clima veramente duro, opere che illustrano il cinquantennio, hanno continuato il loro naturale svolgimento di uomini e di scrittori, assumendo nella loro coscienza, e nel loro linguaggio in progresso, anche quei terribili fatti nuovi, più d'una volta [...] presenti se non, addirittura, vaticinati».<sup>100</sup> Siamo nel pieno di quella che Raboni definisce “secondo periodo” del passaggio di poetica, quando ormai appare matura la leva dei nati dopo il Venti, in fase di superamento anche rispetto a chi, quasi quarantenne, fece in tempo a esordire a monte della guerra. Una piccola aggiunta andrà poi fatta seguendo le tracce di un altro pezzo dal titolo *Campanello d'allarme*, pubblicato il 7 novembre 1955 sulla rivista «Prospettive meri-

<sup>100</sup> *Transfughi i poeti?*, «La Fiera letteraria», 11 dicembre 1955, *Prose* pp. 597-602, a p. 598.

dionali». In esso Caproni torna sulla questione sfruttando la via, giusta il nome della rivista, della cosiddetta letteratura meridionalista. Partendo da un dato puramente letterario, Caproni approda a una definizione in cui si sente agire più fortemente che mai una visione del fatto poetico come irriducibile alle contingenze politiche di un a priori:

D'altronde, anche se non siamo in vena di giocare con le parole, già la definizione di neorealismo, da molti assunta, ci par contenere, rispetto al vero ed eterno realismo, un sentore di gabinetto (mal non si pensi: vogliamo dire di esperimento) che per primo ne denuncia i limiti proprio per colpa di quel neo. Giacché almeno questa volta possiamo concedere alla storia di insegnarci, da brava maestra abilitata, che mai un neo (né un neoclassicismo né un neoromanticismo) è riuscito a far apparire nuovo un volto vecchio, e insomma, per uscir di metafora, a significare invenzione piuttosto che nostalgico ritorno, rivoluzione piuttosto che restaurazione, vita vivente piuttosto che accademia (magari imbellettata di bei programmi, e risentita, e polemicamente strillante), poesia piuttosto che letteratura, sia pure militante piuttosto che in questa o quell'altra – non importa – direzione di marcia. (p. 614)

Ma si è fatto riferimento ad un'analisi che coinvolge il corpo stesso delle allora più recenti poesie caproniane. Con una mossa apparentemente paradossale, infatti, Mario Boselli, in una sua lettura risalente proprio al 1955,<sup>101</sup> tenta di rovesciare il canone dei “poeti nuovi” indicando le strategie di superamento dell'ermetismo comprese nel lavoro poi confluito nel *Passaggio d'Enea*: «Confrontando i poeti nati alla poesia dopo il 1945 con quelli che hanno partecipato direttamente alle

---

<sup>101</sup> MARIO BOSELLI, *Giorgio Caproni*, in «L'esperienza poetica», anno II, fasc. 5-6, gennaio-giugno 1955, pp. 32-40

esperienze anteriori, oggi sui quarant'anni, si osserva che non pochi degli elementi cosiddetti di rottura, le qualità di superamento ed alcuni degli stessi strumenti tecnici idonei allo scopo, sono più evidenti nei secondi che nei primi, nei meno giovani piuttosto che nei giovanissimi». <sup>102</sup> La tesi di Boselli è che in Caproni, a cominciare dalle prime prove, ci sia un “contatto vivo con la realtà” che lo farebbe risalire nella concezione del mondo alle esperienze pre-montaliane, sostanzialmente vociane, pur senza l'atteggiamento fortemente morale che aveva caratterizzato quell'esperienza:

La parola non contiene l'oggetto dello sgomento (la vita) e nemmeno la sua riflessione, ma indica uno stato d'animo sorpreso, tra il desiderio d'antiche forme e presenze oggettive, attuali, un risalire, se si vuole, correnti pre-ermetiche, nella ricerca del linguaggio adeguato, in quel confessare uno sforzo antiletterario istintivo, «tradizionalmente» *vociano*, confuso con l'altro sforzo letterario che proviene dalla sensibilità immediata, «dialettale». Ma un'antiletteratura che ha insieme compiacimenti letterari in veste, si direbbe, «polemica»; un amore – ironizzato sul nascere dall'uso di parole così consuete che hanno perduto senso [...]. Ciò che in Sbarbaro – e in altri della «Voce» per i quali la parola ha origini intensamente morali, ma dispersive, di «perdizione» – costituisce, nel ritmo monotono, atmosfera desolata, emozione del peccato senza apparizione di sensi nudi, non è in Caproni che predisposizione attenuata in simpatia e non va oltre questo segno. Montale è perciò presente per quel molto di Sbarbaro che vive in lui formalizzato, filologicamente. Si veda, a tal riguardo, fra gli altri casi, la poesia pubblicata sul n. 11 de *L'Approdo (Su una medaglietta)*, dove i ricordi montaliani sono rotti da una freschezza che nasce dal contatto vivo con la realtà, da un fremito che Montale non poteva conoscere. <sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> *ivi*, p. 32.

<sup>103</sup> *ivi*, p. 33.

Una posizione ambivalente, ulteriormente elaborata e in parte chiarita nella formula di chiusura<sup>104</sup> dell'articolo. Ma il rischio di essere recuperati alle ragioni antiermetiche, piuttosto che a una poco definita aura di alterità sospesa fra passato presente e futuro, comincia a concretizzarsi alla fine del decennio, suscitando la reazione dello stesso Caproni che si vede costretto a rettificare l'uso tendenzioso che Casimiro Bettelli fa di una sua affermazione introducendo l'antologia dal titolo *Il secondo 900*,<sup>105</sup> in cui si lanciava in un'accusa abbastanza netta alla poesia di ieri, quella cioè di aver, testualmente, *distrutto l'uomo*, arroccandosi sulla poetica della parola pura. A questo Caproni si vede costretto a reagire,<sup>106</sup> rifiutando l'accusa e proponendo un monito ai giovani autori proprio basato sul valore della parola in poesia: «Dopodiché [...] vorremmo a proposito di questa 'paura' per la ricerca della parola [...] ricordare a molti giovani d'oggi [...] che non basta, per essere poeti, avere e dire delle *idee*, bensì occorre (magari senza nemmeno dirle) saperle esprimere: cioè saperle suscitare nel lettore, sia pure *parlando d'altro*»,<sup>107</sup> aggiungendo una critica aperta verso chi tenta di affossare i poeti dell'epoca precedente facendo leva, oltre che su un'improbabile poetica teorica, su un motivo moraleggiante legato al rinnovamento dei

---

<sup>104</sup> «Come alcuni suoi coetanei, Caproni è a cavallo di due epoche poetiche (e ne subisce le conseguenze): una compiuta e l'altra nel suo farsi, con nostalgia della prima e istinto della seconda. Non ne deriva tanto una fusione quanto una accertata possibilità di uscire da tale posizione per essere tutto nel presente», ivi, p. 40.

<sup>105</sup> *Il secondo 900. Panorama di poeti dell'ultima generazione*, a cura di C. Bettelli, Amicucci, Padova, 1957.

<sup>106</sup> Cfr. *L'anno 1945 non è la chiusura lampo di un sacco*, «La Fiera letteraria», 28 luglio 1957, *Prose*, pp. 869-872.

<sup>107</sup> ivi p. 871.



tempi. È qui, insomma, che la questione dell'ermetismo, della sua difficile eredità di fronte alla storia, e di una difficile linea di continuità, si mescola, anche nell'attenzione di Caproni, alla "questione" della giovane poesia, che a partire dagli anni Sessanta sarà una costante negli interrogativi del poeta.

Per rendersi conto di quanto la questione generazionale si sia fatta centrale dalla fine della guerra alla metà degli anni Cinquanta, conviene rimanere sulla stessa «L'esperienza letteraria», che nelle pagine precedenti al saggio di Boselli propone una riflessione di Luigi Capelli in cui si definisce bene l'irreparabilità della frattura poetica fra gusto e contenuti maturata in seno a quella che, proprio nel 1954, era stata definita da una celebre antologia, *Quarta generazione*<sup>108</sup>:

Quel *clima comune* che Ungaretti indicava come elemento di differenziazione e d'individuazione della giovane poesia [...], orbene quel clima comune non pare proprio che si possa riscontrare nella lirica italiana del dopoguerra, o per lo meno non nel senso di una unità sostanziale. Bisogna anzi dire che questo è uno dei periodi più incerti e più confusi di tutta la storia della nostra poesia (così come della nostra letteratura e della nostra cultura in generale, e non appena forse della nostra) e che tale incertezza e confusione non si manifestino soltanto nei dissidi, nelle insofferenze, nelle polemiche, ma persino nelle apparenti consonanze, negli allineamenti esteriori di gusto o di programma. Una prova evidente la si può trovare all'interno stesso dei due schieramenti antago-

---

<sup>108</sup> *Quarta generazione. La giovane poesia (1945-1954)*, a cura di Piero Chiara e Luciano Erba, Varese, Magenta, 1954. Per ricostruire una parte della polemica legata a questa antologia, e più in generale alla dialettica fra generazioni poetiche, è utile fare riferimento agli *Argomenti su «Quarta generazione»*, firmati da Giovanni Giudici, Mario Boselli e Mario Agrimi su «L'esperienza poetica», I, fasc. 3-4, luglio-dicembre 1954, pp. 51-68.

nisti dei postermetici e degli ermetici (neorealisti o realisti lirici o qualsiasi altra etichetta essi si vogliano applicare). E nei primi si vedano le contorsioni, gli equilibrismi, le prestidigitazioni per contrabbandare sotto l'apparente consapevolezza e il formale ossequio delle ragioni estetiche l'assenza o la rinuncia di quelle etiche sociali; nei secondi la leggerezza e talvolta l'impudenza, che nasconde la vergogna e l'impaccio, con cui presumono di mascherare sotto il pretesto dell'antiformalismo e dell'antiretorica il fastidio o l'incapacità d'elaborazione di una materia non sedimentata o non scelta secondo le leggi dell'affinità spirituale.<sup>109</sup>

Della giovane poesia Caproni comincia a parlare in occasione dell'uscita della rassegna curata da Falqui relativamente agli anni 1943-1955,<sup>110</sup> e gli argomenti sono una volta di più quelli di una ipotetica linea nuova da contrapporre all'ermetismo, legata alla necessità di "prendere sul serio i giovani". I nomi fatti esplicitamente sono Nicola Ghiglione «[...] forse il più nuovo di tutti anche se i suoi *Canti civili* apparvero nel '45»,<sup>111</sup> e Pasolini, «[...] uno dei pochi veramente capaci di portare avanti (il che non vuol dire da parte sua rinnegare i poeti che lo hanno preceduto) la nostra poesia».<sup>112</sup> Notevole la notazione circa la mancanza, fra i 98 poeti spogliati, di un vero e proprio linguaggio poetico, derivante in parte dalla confusione che essi farebbero tra linguaggio convenzionale della prosa e linguaggio poetico vero e proprio. Caproni si rivolge ai giovani poeti ricordando come la vera novità in poe-

<sup>109</sup> LUIGI CAPPELLI, *Se cominciare da Zero*, in «L'esperienza poetica», a. II, fasc. 5/6, gennaio-giugno 1955, pp. 25-31.

<sup>110</sup> FALQUI, *La giovane poesia*, cit. L'articolo di Caproni si intitola semplicemente «*La giovane poesia*», «Il Lavoro nuovo», 6 settembre 1956, *Prose*, pp. 715-18.

<sup>111</sup> *ivi*, p. 716.

<sup>112</sup> *ivi*, p. 718.

sia è, invece, appunto novità di linguaggio, cosa che ammette di non riscontrare nel repertorio di Falqui; il riferimento, sebbene condotto sulla lezione di Montale e Ungaretti, sopravanza la “poetica della parola”, per lanciare la sfida di una possibile “poetica del discorso”, verso cui proprio Pasolini sembra muovere.

L’antologia di Falqui, e soprattutto il saggio introduttivo, rappresenta un buon punto di contatto con la visione elaborata da Caproni, che, varrà la pena ricordarlo, nella sua carriera di recensore si troverà a valutare molti degli autori nuovi citati in quelle pagine, sostanzialmente ricalcate sul dibattito fra Macrì e i critici da cui di lì a breve scaturirà la già citata antologia *Quarta generazione*. Nei primi anni Sessanta la questione raggiunge il suo apice ma anche il suo esaurimento. Caproni, poeta cinquantenne sulla strada di un lento riconoscimento, ha ormai fissato i punti fondamentali della sua visione, appuntata a quest’altezza alla necessità di risolvere la crisi della poesia *tout court* al di là di un dibattito che l’autore denuncia nei suoi eccessi parossistici. Vengono così riassunti sommariamente i passaggi del post ‘45, addebitando agli accusatori della vaga etichetta ermetica la stessa colpa che era stata propria della cultura del ventennio: quella cioè di aver fiaccato la poesia allontanandola definitivamente dal gusto e dalla sensibilità del pubblico, intercettato dallo sviluppo dei nuovi *media*, giacché la poesia, sembra suggerire l’autore, perde ogni altro suo intento perdendo quello della primaria interpretazione del sentire condiviso, in altre parole non assolve al suo compito più importante in assenza di pubblico non specializzato.

È giusto insistere su un dato che poche volte viene messo in luce anche nei più avvertiti panorami della poesia dal periodo bellico, e cioè il fatto che la generazione poetica cui Caproni è appartenuto, anche se in un movimento di sostanziale “fuga dalla storia”, al moto apologetico ha preferito comunque quello della semi clandestinità, risultando infine profondamente invisibile al regime. Allo stesso modo, una volta caduto il regime, i problemi sono sorti dalle recriminazioni dei giovani e degli esclusi di quella stagione, aggravando i motivi di incomprendimento fra vecchi e giovani. Caproni accenna chiaramente a tutto questo preferendo tuttavia dirottare la priorità del dibattito sulla questione di una società descritta come quasi completamente impermeabile all’idea di poesia ormai in lui matura. In effetti è da questa idea dal fondo vagamente moralistico che risalta la difficoltà di ritrovarsi in uno schema di valori mutato, altro, sostanzialmente inaccettabile, col quale ormai è impossibile intrecciare un dialogo, finendo per demandare proprio a un ristretto circuito poetico la ragione di una sopravvivenza utile anche all’evoluzione del proprio discorso artistico.

Abbiamo il coraggio di dire che se oggi non si leggono, in Italia, i poeti, non è perché sono ermetici (o antiermetici), ma perché sono poeti. Forse è la stessa poesia come poesia ch’è in crisi, e non questa o quell’altra poesia, se non vogliamo addirittura dire ch’è in crisi la parola scritta come fatto d’arte, di fronte ai nuovi mezzi d’espressione che, come il cinema, ricorrono all’immagine diretta, e hanno una presa più immediata anche se più effimera.<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> *Processo all'ermetismo*, «Il Punto», 3 febbraio 1962, *Prose*, pp. 1531-3, a p. 1532.

Da questa piattaforma il giudizio sui giovani e sulle nuove esperienze risulta ambivalente,<sup>114</sup> nel sostanziale apprezzamento per il lavoro di riviste come «Officina», cui verrà dedicato un articolo pochi mesi più tardi.<sup>115</sup> L'idea che il poeta promuove è quella di una ricerca che vada al di là dello scontro e dell'epigonismo dei "poeti di prima", nel pericolo sempre più evidente agli occhi del letterato di una ghettizzazione della poesia, e della conseguente rinuncia a rivolgersi a un pubblico ampio preferendo sedurre i pochi addetti ai lavori con un linguaggio "tecnico" sempre più chiuso.

A questo punto è doveroso ripescare un passaggio che si potrebbe intitolare senza troppo deviare dal vero *Contro la Neoavanguardia*. I primi due paragrafi della presentazione di *Mare lungo* di Giuseppe D'Alessandro,<sup>116</sup> infatti, rappresentano al meglio quale sia la posizione di Caproni nei confronti di quella che pur senza riferimenti diretti può agevolmente essere identificata con la generazione poetica fra *Novissimi* e Gruppo '63. Varrebbe la pena riportare i paragrafi per intero, ma se ne darà una breve sinossi attraverso gli argomenti che pongono il lettore Caproni decisamente contro quella che viene vista come una moda. Il primo argomento riguarda il fatto che i libri diventano ogni giorno più impenetrabili: «Mirano a respingere e, appallottolati su se stessi, a non comunicare, a non farsi leggere; e bisogna dire che ci riescono a pennello, come fino ad oggi, in nessuna parte del globo, erano

---

<sup>114</sup> Vd. *I poeti più giovani*, «Il Punto», 3 marzo 1962, ed *Esiste una poesia nuova?*, «Il Punto», 17 marzo 1962, in *ivi*, rispettivamente pp. 1539-42 e 1543-6.

<sup>115</sup> *L'officina di Pasolini*, «Il Punto», 17 febbraio 1962, *ivi*, pp. 1535-8.

<sup>116</sup> GIUSEPPE D'ALESSANDRO, *Mare lungo*, Milano, Rizzoli, 1967, in «La Fiera letteraria», 20 settembre 1967, *ivi*, pp. 1885-7.

riusciti a fare, con gran soddisfazione degli autori che si sentono, a questo modo, fuor del gregge». (p. 1885)

Da ciò deriva la difficoltà di comprensione in cui incappa il lettore, il quale non ha di fronte a sé – nell’opinione del lettore – l’oscurità che pure è stata di tanta grande poesia, ma l’assenza stessa della poesia, «[...] la quale ha ceduto il posto a un qualcosa d’altro che per ora sfugge ad ogni definizione e che continuiamo a chiamar poesia soltanto per *solution de paresse*» (*ibid.*). Caproni si dichiara immune da una lettura estenuata dell’ultima poesia, ammettendo di conoscere bene il vizio dell’anima della nostra «pseudopoesia più ortodossa e tradizionale» (*ibid.*) di porsi su un gradino più alto rispetto all’uditorio per rimarcare la propria ‘superiorità’, «Con la sola differenza che mentre prima tale aulicità o boria era tutta lessicale o mitologica (core, alma, pria, eccetera, con tutti gli Dei e Sottodei dell’Olimpo sempre fra i piedi), oggi essa, abbandonate le classicheggianti penne, indossa le altre d’una falsa scientificità (anche letteraria) frettolosamente appresa di seconda mano (e sempre in ritardo, strutturalismo compreso) secondo le indicazioni della moda di volta in volta corrente». (p. 1885-6) Caproni torna a definirsi immune al trucco di questa voluta incomunicabilità, provocata dalla paura di non sembrare intelligenti, dunque da un complesso di inferiorità.

Nei due paragrafi di pre-presentazione della raccolta di D’Alessandro, illustrata per contrasto come “poesia dell’abbandono”, il lettore si diffonde sull’impermeabilità di gusto che argina la sua comprensione, vissuta in realtà come un’ “anti-comprensione” del dettato neoavanguar-

distico, che del resto, a parte pochi cenni (Sanguineti, rinviato a una data mai giunta) è completamente assente dalle letture del recensore, il quale si rifiuta di assecondare il poeta di neoavanguardia reo innanzi tutto di un atteggiamento superbo nei confronti del lettore, e più in seguito di volontaria impenetrabilità. Con questo si viene a delimitare un netto “limite storico di gusto” nell’esperienza del poeta-lettore, già in polemica di fronte alla svolta neorealista, nonostante sia, con moltissime personalità della sua epoca (di tutte le estrazioni culturali), in dialogo costruttivo sebbene marcato da una ferma e fraterna distanza.

Nonostante siano in genere evidenti alcuni limiti di un ragionamento che del resto non vuole essere quello di un teorico, la “visuale ad altezza d’uomo” che offre Caproni dei decenni successivi al trauma della guerra descrive bene la temperie di un periodo fondamentale per lo svolgimento di tutta la poesia del secolo XX. Una visuale privilegiata perché libera da preconcetti filosofici, semmai appesantita solo da alcuni “luoghi comuni” che l’assiduo utente di poesia non può fare a meno di riversare nelle *lamentationes* comprese nel panorama più ampio della sua opinione empirica. Stupisce come alcune delle osservazioni ratificate da Caproni siano ancora presenti nel dibattito odierno sulla poesia e si fa riferimento ad es. alla sopravvivenza o morte della poesia, al declassamento della poesia nella società moderna e all’assenza di un vero e proprio pubblico costituito dalla base dei lettori. Ma a monte della nascita di questi “luoghi comuni” sta l’impegno di un poeta attivamente partecipe allo schieramento delle forze in causa, orientato su una conservazione in progresso, allergico ad ogni ideologia appli-

cata all'estetica e fortemente convinto di una valenza altra della parola poetica, sul cui fondo generico non si fatica a riconoscere un impianto sostanzialmente crociano posto in dialogo con le più avanzate esperienze della generazione ermetica. Sullo scenario del dopoguerra, Caproni, come del resto altri dei poeti fondamentali delle stagioni a venire, si presenta con un *background* formato a margine della cultura/educazione ufficiale del ventennio, un'auto-formazione nata e cresciuta in compresenza e sempre più al margine di una forza ingombrante e poco condivisibile che, almeno per un necessario moto d'osmosi, ha finito per contaminarla e caratterizzarla fino al precipitare della storia e alla legittimazione di una rottura sospirata ma non operata autonomamente. Questa la carta di identità del poeta e letterato che avverte per suo conto la necessità di voltare pagina (il che verrà dimostrato anche con i fatti della sua produzione) ma che contemporaneamente non vuole e non può accettare un taglio lineare della cultura, al seguito della storia, perché questo significherebbe nella sua sensibilità rispondere con la censura a una stagione di censure, e, cosa ancora più grave, scomparire a causa di quel *minimum* di collusione con i tempi<sup>117</sup> da porre nel contesto di un panorama radicalmente mutato.

Inutile nascondere il fatto che la strenua difesa di una linea sostanzialmente "continuista", poste le pur ampie concessioni che il critico e poeta fa alla necessità di un cambiamento da affidare per lo più ai giovani, prevede prima d'altro la difesa del proprio percorso personale

---

<sup>117</sup> Ne rimane traccia in alcuni pezzi degli anni Trenta come *Attualità di Leopardi*, «Augustea», XII, 15-16 1937, o *La parola di Mussolini*, ivi, rispettivamente pp. 71 e 85-6



e generazionale. A giudicare oramai da una certa distanza, si può arguire che la rottura in effetti avverrà, temperata tuttavia da una dialettica interna durata almeno due decenni, nel periodico polarizzarsi e riproporsi della questione. In questo lasso di tempo avverrà la seconda maturazione dei poeti del Dieci, e dello stesso Caproni, prima delle fasi estreme, in un clima di sostanziale sovrapposizione di poetiche che segna la babele di voci caratteristica del secondo ed estremo Novecento.

Quanto alla collocazione del poeta nel cielo delle poetiche del secolo XX bisogna riconoscere la peculiarità di una posizione tradita come “antinovecentista”, ed accostata per lo più alle esperienze isolate di Saba o di Penna o di Bertolucci. L’isolamento da un gruppo preciso e la grande originalità d’espressione sono di certo alcune delle caratteristiche fondanti del ragionamento caproniano e della sua eredità. Tuttavia non bisogna pensare ad un poeta estraneo o nemico della propria epoca, rivolto contro il blocco monolitico del tempo. Fra le intenzioni di questo studio c’è proprio quella di tracciare il profilo di un letterato capace di elaborare la propria originalissima poetica, intrecciando rapporti di collaborazione e traendo ispirazione da un vasto elenco di referenti fra i maestri e i più giovani compagni di strada. E questo è forse l’aspetto più eclettico di un uomo di lettere in grado di dialogare con i giovani ideologi di «Officina», senza sconfessare il debito aperto verso “innumerevoli padri” come Betocchi o Montale.

Una delle cause più forti che affratella Caproni ad altri poeti altrettanto originali è sembrata essere quella della condivisione generazionale, dell’esperienza esistenziale patita in virtù della dittatura e so-

prattutto della guerra e della guerra di Liberazione. È questa la controluce, a mio parere, che si deve scorgere nei pezzi in difesa degli autori ermetici, nonostante come si è visto le concessioni fatte alle fazioni più avverse non siano in fin dei conti trascurabili e in un giro di anni preciso si fanno addirittura consistenti. La proposta che ne potrebbe derivare potrebbe dunque essere quella di considerare la lunga e variegata esperienza poetica dell'autore come una piccola mappa del medio Novecento, ivi compreso il moto di resistenza sul crinale di una poetica di cose facili, immediate, "fini e popolari".

## 5. Linguaggio, traduzione, dialetto

Un paragrafo sulle riflessioni linguistiche di Giorgio Caproni è già stato scritto in maniera piuttosto esauriente da Michela Baldini,<sup>118</sup> e a quello si rinvia senz'altro in apertura di questa nuova ricognizione.<sup>119</sup> In quella sede la studiosa ha delineato bene quali siano in merito a una teoria del linguaggio i debiti del poeta, senz'altro avvantaggiatosi per tempo delle opere del filosofo di area "ligustica" Adelchi Baratono, e nello specifico di *Arte e poesia*.<sup>120</sup> Di lì in avanti la riflessione dell'au-

---

<sup>118</sup> BALDINI, *Giorgio Caproni narratore*, Roma, Bulzoni, 2009, cfr. nello specifico il cap. *Questioni di poetica*, pp. 15-59.

<sup>119</sup> Si fa riferimento ad alcuni pezzi come *Scrittura prefabbricata e linguaggio*, «La Fiera letteraria», 26 dicembre 1946; *Il quadrato della verità*, «La Fiera letteraria», 27 maggio 1947; *La precisione dei vocaboli ossia la Babele*, «La Fiera letteraria», 22 maggio 1947, ed altri ripresi puntualmente nei luoghi specifici.

<sup>120</sup> «La riflessione caproniana presenta dunque un evidente debito espressivo verso le teorie di Baratono: gli interventi citati chiariscono del resto che non si tratta di prestiti terminologici, ma mettono in evidenza come l'intera riflessione sul linguaggio desuma dal più brillante dei filosofi della linea ligure il concetto stesso di lingua. Ricorrenti sono inoltre in Caproni come in Baratono, le metafore architettoniche per parlare dell'arte letteraria: se la poesia viene accostata alla musica, la

tore, sempre strettamente connaturata al lavoro poetico, e dunque allargamento virtuale di quell'officina, muove verso le più fattive esigenze del traduttore e coinvolge anche lateralmente lo statuto di un particolarissimo lessico critico esemplato sul linguaggio musicale. Da un certo momento in avanti, l'idea sarà quella di aver anticipato "del tutto a lume di naso" le più avanzate teorie strutturaliste e semiotiche che negli anni Cinquanta-Sessanta approdavano anche in Italia. C'è in effetti in Caproni un certo piglio pionieristico su questi temi che pure si deve, come detto, all'esigenza del poeta di "ragionare ad alta voce", alla curiosità per una materia che con l'aumento delle traduzioni, le quali prendono a un certo punto il posto delle narrazioni in prima persona, costituiscono una fonte di lavoro e dunque di riflessione non indifferente ed infine i casi della contingenza storico-letteraria, che al valore del verbo appunterà via via il senso di un dibattito *in fieri*.

Ciò che nel 1946 attirava l'attenzione di un Caproni trentaquattrenne era l'uso che di alcune scritture particolarmente codificate si può fare. A partire per esempio dalle frasi utilizzate in ambito commerciale e burocratico (e qui forse si rivede l'esperienza di "garzone" presso un avvocato di Genova) il poeta ragiona sulla valenza dei segni convenzionali, i quali starebbero alla più alta espressione del linguaggio, cioè la poesia, come la cornetta militare che segnala il rancio sta alla musica:

---

prosa è paragonabile alla pittura», *Giorgio Caproni narratore*, cit. pp. 39-40.

Provatevi a leggere una qualsiasi frase prefabbricata per gli usi suddetti: in termini di linguaggio non dice propriamente nulla – semplicemente essa *significa* per convenzione questa o quella determinata faccenda, davvero non potendo da essa ricevere nulla uno che questa convenzione (quel significato) non conoscesse già: fino al punto di poter concludere che una simile scrittura [...] serve soltanto per rammemorare ciò che il lettore già sa. (p. 188)

L'idea che già si mostra formata in questo che è il primo articolo di una piccola serie implicita è quella che il linguaggio costituisca un'altra realtà, parallela a quella delle cose, e non semplicemente un mezzo di comunicazione del pensiero e del sentimento. All'apice di questa realtà parallela si pone il canto, in cui «[...] la parola cuore è ogni volta che si legge [...] un oggetto distinto dalla parte anatomica che la scrittura prefabbricata convenuta significa con tale segno, o da qualsiasi altro significato così com'è definito nel vocabolario». (p. 188) Continuando la sua riflessione ne *Il quadrato della verità*, Caproni arriva a teorizzare la consistenza della realtà indipendente del verbo, fatta del solo potere di suscitare emozioni indipendenti dal messaggio di partenza e dunque fondative di un cambiamento emozionale nel ricevente che modifica la sua esistenza stessa, «[...] E in questo, appunto, risiede la dignità del linguaggio poetico: in questa sua potenza non nel trasmettere identica bensì nel generare una realtà – quell'altra realtà di cui dicevo dove la parola, rotto l'involucro concettuale (la convenzione) e girato tutto il circolo della cultura, si ritrova all'origine e all'originalità (alla prima pronuncia), tessendo più che un discorso logico, un ruggito dolce di belva, il muggito di quell'animale estremamente dotato e complesso

ch'è l'uomo: cioè qualcosa di ben più 'convincente' di qualsiasi eloquio». (p. 202)

Nell'ambito di questa osmosi di realtà, in cui si nega il valore di "documento" della poesia, Caproni ricava per i poeti un ruolo singolare e quasi sacrale, a conferma dell'alta considerazione che della figura poetica si contribuisce a costruire; dal suo operato dipende, per dirla in breve, il commercio di verità che intercorre fra i possibili frazionamenti di questa verità composta: «[...] il poeta (lo scrittore) è non soltanto un ponte tra le due realtà parallele bensì nello stesso tempo è anche il regolatore del traffico su tale ponte: per cui sta a lui, in mezzo alla ressa, farvi passare l'errore anziché la verità. L'errore (il falso) che istantaneamente brucerebbe l'altra realtà, la quale vive all'unica condizione di essere vera». (p. 203) Quello che accade con l'articolo seguente, *La precisione dei vocaboli ossia la Babele*, è un ulteriore passo del ragionamento in cui si contrappone la gabbia del linguaggio logico, ovvero del linguaggio usato per il fine di una comprensione del mondo, al linguaggio poetico che al contrario non cerca di interpretare la realtà ma semplicemente la pronuncia. Per ricostruire questo passaggio della sua indagine sulla parola, Caproni deve tornare alle origini adamitiche: «Sta di fatto che Adamo, dando un valore conoscitivo al *verbum*, cioè inventando il linguaggio logico, si creò nelle parole i campi del suo esilio e della sua servitù – si perdette nella foresta delle parole (nella selva oscura) senza possibilità, forse, di risalire il diletteuoso colle». (p. 232)

La natura pratica e sostanziale della poesia viene poi ribadita e argomentata, con un più di *boutade* che sul finale stempera la tesi in

una specie di paradosso, nell'articolo *Versi come utensili*,<sup>121</sup> in cui la poesia viene descritta come un insieme di «Strumenti per sospirare, per esclamare la gioia, il dolore, l'amore ed altre infinite indefinibili cose o stati d'animo [...]». (p. 320) Caproni invita a fare un uso pratico della poesia, a reimmetterla nel piano della vita quotidiana abbattendo quella troppa soggezione che la scuola prova a suscitare nei confronti degli autori classici. Un'altra differenza che emerge abbastanza nettamente dalla descrizione caproniana è la differenza di un linguaggio definito, senza sfumature allusive, che pertiene alla prosa, e un linguaggio ricco di «trasposizioni e di ultrasignificazioni» (p. 320) che nel gioco della poesia serve proprio a quella trasferibilità dell'emozione su cui il poeta si arrovela in questi anni di immediato dopoguerra. Sorge dunque spontanea la domanda *Le poesie sono oggetti?*<sup>122</sup> che in questa proposizione deve intendersi come “le poesie sono oggetti interpretabili?”. L'occasione è quella di una lettura pubblica che Eduardo De Filippo tiene alla “Casa della Cultura” di Roma, presente lo stesso Caproni. Il grande spettacolo offerto dall'autore e attore napoletano spinge l'uditore a interrogarsi sulla possibilità di un'interpretazione di ciò che viene considerato come l'approssimazione estrema a un movimento interiore difficilmente comunicabile con il solo ausilio delle parole scritte. La tesi è questa: se una musica, per la vastità dei segni e delle possibilità che comprende, è interpretabile, a causa dell'estrema povertà che il linguaggio scritto rappresenta a fronte del mondo interiore, una poesia dovrebbe essere letta, in linea di massima, solo dal proprio autore: «Piut-

<sup>121</sup> «Mondo Operaio», 25 dicembre 1948, *Prose*, pp. 319-21.

<sup>122</sup> «Mondo Operaio», 36 marzo 1949, *ivi*, pp. 357-9.

tosto per mio conto penso (e non l'ho mai detto per scherzo) che un poeta le sue poesie non le dovrebbe scrivere, bensì incidere sopra un disco, eliminando in questo modo la dizione altrui». (p. 358)

È un altro passaggio su cui in qualche modo grava l'ombra del paradosso, per di più smentito in vecchiaia dal poeta stesso che designerà l'attore Achille Millo come "voce ufficiale" del suo *Congedo*, ma nasconde almeno una presa di coscienza teorica che vale la pena ricapitolare, ovvero la dimensione privata della poesia, per cui quasi si proibisce la lettura ad alta voce, la sonorizzazione che la imporrebbe ad altri ascoltatori: «A questo modo [...] il testo scritto d'una poesia diventa, nel più alto e nobile dei sensi, quello che forse propriamente è: un 'canovaccio' su cui ciascun uomo può eseguire la 'sua' poesia, il che è sempre uno dei più nobili modi di rendersi necessari in una società, creando oggetti di cui ciascun uomo può servirsi secondo i suoi scopi e anche (con diverso rendimento) secondo le sue capacità». (p. 359) La questione dello statuto ontologico della parola non tarda ad integrare in sé la serie di suggestioni che l'esercizio della traduzione suscita nel poeta, il quale, per risolvere la *vexata quaestio* di una possibile "traducibilità della poesia", sulla quale graverebbe un equivoco originario, procede dividendo nettamente i due modi:

Sulla traducibilità e intraducibilità della poesia se ne sono dette di cotte e di crude (cose giudiziosissime accanto a cose da far accapponare la pelle), ma è un fatto che il mondo letterario è ancora, a questo proposito, diviso da una barricata. Con questa breve nota non ho davvero la pretesa di archiviare una buona volta il 'problema'. Vorrei soltanto sottolineare l'equivoco che, a mio parere, non

contribuisce certo a render risolvibile il problema stesso. Il quale equivoco ecco dove mi par che affondi le sue radici: nel credere che prosa e poesia, per il semplice fatto ch'usano entrambe lo stesso mezzo (la parola) siano 'generi' distinti d'una medesima arte, mentre in realtà esse sono due arti ben separate, stando fra loro come, a mo' d'esempio, sta la pittura alla musica.<sup>123</sup>

La poesia non si configura dunque come arte a sé, ma in qualche modo rappresenta un traguardo cui tutte le altre arti tenderebbero, un *primum* sul valore estetico che rischia però di alimentare il problema di cui sopra. Per risolvere la questione Caproni la riduce alla sua componente base, arrivando a domandarsi se piuttosto sia traducibile la parola. Attraversando la sua personale "teoria degli armonici" (per cui si rimanda alla *Terza parte*) il poeta arriva ad una conclusione che rinnova e anzi rivendica fortemente la differenza fra i due generi: «Conclusione? Mi pare d'averla detta. Cioè, che mentre mi par sempre traducibilissima la prosa, la poesia propriamente detta è traducibile soltanto pagando un ben forte (e spesso addirittura fallimentare) tasso di sconto». (p. 384) Sembra interessante la postilla che a questa conclusione il poeta appone nella versione dell'articolo pubblicata sulla «Voce adriatica» del 2 settembre dello stesso anno<sup>124</sup>: «Come postilla, voglio aggiungere questo: che se si tenesse presente che poesia e prosa sono due arti distinte, non si avrebbero certi ibridismi che tanto turbano le nostre lettere: la prosa poetica, ieri, e, oggi, insorgente sul medesimo equivoco, la poesia prosastica». (p. 2072)

---

<sup>123</sup> *Pane e 'bread'*, «Mondo Operaio», 30 luglio 1949, ivi, pp. 381-4, a p. 381.

<sup>124</sup> ivi, pp. 2069-72.



Il ragionamento sembra spostarsi di nuovo, coinvolgendo stavolta l'uso del dialetto in poesia.<sup>125</sup> Va da sé che questo interessamento si sviluppa sulla voga poetica matura in Italia negli anni Cinquanta, costituendo comunque il pretesto per un ragionamento sul merito e sul valore del rapporto della lingua nazionale con le parlate locali, soprattutto nell'ambito degli approdi letterari. Al netto del rischio di una ristretta arcadia localistica, Caproni coglie e condivide la ragione politica di una tale espressione, e riesce anche a motivarla finemente, dimostrandosi attento interprete del presente. Tuttavia anche nel dialetto la questione principe rimane quella della traduzione o traducibilità delle vette più alte della letteratura. Qualunque siano le lingue in gioco, si tratta in ogni modo di «[...] penetrare un'altra cultura e coi mezzi della nostra, che in tale esercizio vengono sempre arricchiti, di farla, appunto, nostra. Che è sempre un farne 'un'altra cosa', è vero, ma precisamente per questo anche una cosa attiva: un acquisto dove il guadagno copre sempre la spesa».<sup>126</sup> L'imprecisione cui le lingue sono indotte nel trasbordo dall'una all'altra può essere compensata da una penetrazione di carattere culturale che finisce per rendere profittevole un'operazione pure teoricamente imperfetta.

---

<sup>125</sup> Per cui cfr. articoli come *Oggetti e non più geroglifici*, «Il Belli», II, 2, maggio 1953 e *Destino del dialetto*, «Il Lavoro Nuovo», 28 maggio 1954, *Prose*, pp. 545-6 e 555-7; ma anche *Problemi di traduzione*, «il verri», XVIII, 26, 1968, ivi, pp. 1891-5, sull'esperienza di traduzione di *Mort à crédit*, e il discorso *Divagazioni sul tradurre*, pronunciato in occasione del *Premio città di Monselice* per una traduzione, ricevuto nel 1973.

<sup>126</sup> *È bello perché impossibile*, «Il Punto», 8 dicembre 1956, ivi, pp. 743-5.

## 6. *Letture di «Augustea»*

La collaborazione di Caproni con la rivista «Augustea»<sup>127</sup> sottende alcuni temi per cui si deve rimandare ai paragrafi specifici di alcuni autori “importanti” (Luzi, Gatto, Prestinenza, De Libero) recensiti nella maggioranza di nomi minori o minimi che affollano la rubrica di *Letture* qui presa in esame. Vale solo una riflessione sull’evoluzione della collaborazione con la rivista diretta da Franco Ciarlantini. È interessante infatti notare come l’articolaista apra la strada al poeta: in ordine cronologico, la prima firma apparsa sulla rivista è infatti la recensione all’*Antologia Italiana* a cura di Enrico Fusco e Dario Arfelli,<sup>128</sup> del 30 maggio del 1937. Da quel momento, e dopo due “professioni di fede” che sono fra le più ingenuie, viene affidata a Caproni una rubrica fissa di letture, in cui, intervallando altri pezzi utili all’economia del regime,<sup>129</sup> il recensore può esercitare lo strumento critico su una serie di brevi brani in cui si offrono anche cinque o sei giudizi per “pezzo”. Come detto, la rubrica è affollata per lo più da nomi estemporanei, di cui qui si va ora a proporre una carrellata. Il primo è quello di Renato Mucci, di cui si recensiscono le *Poesie*<sup>130</sup> sul numero 4 del 31 dicembre 1938, la breve nota si accompagna ad un estratto di versi:

---

<sup>127</sup> Per un profilo introduttivo alla rivista, cfr. ROSARIO GENNARO, *L' 'imperialismo spirituale' negli esordi della rivista Augustea (1925-1927)*, in «Incontri. Rivista europea di studi italiani», a. 27, 2012, vol. 2, n. 2, pp. 42-50.

<sup>128</sup> Milano, La Prora, 1936.

<sup>129</sup> Cfr. ad es. *La carta della scuola*, n. 8, 28 febbraio 1939, sulla “Carta della Scuola” approvata dal Gran Consiglio del fascismo, cfr. *Prose*, pp. 95-8.

<sup>130</sup> Venezia, Edizione del Cavallino, 1938.

Quando l'amor di poesia è espresso con così delicato pudore, in un libricino, come questo di Renato Mucci, che fra le mani pare una farfallina imprigionata, anche il più fiero cipiglio critico s'intimidisce, quasi si farebbe uno scrupolo di dirne male perfino il più barbuto esegeta. Ma non ci sarebbe poi ragion di dirne male, del Mucci; anzi è bene esprimergli subito la nostra gratitudine, per averci porto con sorpresa, segrete fra le paginette come fra le valve d'un'ostrica, le perle di alcuni autentici versi. (p. 87)

Seguono i nomi di Zannerio,<sup>131</sup> Alessi<sup>132</sup> e Capalozza,<sup>133</sup> segnalati sul numero 7 del 15 febbraio 1939. Il primo dei tre autori è ammonito con una severità, ma, aggiungiamo, con una lucidità di giudizio rara in Caproni, più incline a confezionare i propri pezzi, quando non è rapito dall'entusiasmo per le letture predilette, con un misto di esperienza e opportunità. Dalla parte relativa ai primi due poeti si traggono osservazioni interessanti nei confronti della questione metrica, il "problema caratteristico", suggerisce il recensore, di una poesia che non esita a definire *nuova*.

Ciò che maggiormente rende perplessi leggendo queste poesie di Carlo Zannerio [...] è proprio quell'uniformità di modi che, ad occhi superficiali, potrebbe invece sembrar un segno di raggiunta maturità, uno stile ormai conquistato. Hanno infatti tutte queste liriche una equivalenza ritmica e schematica che pare nascere da una convinzione molto pericolosa: quella d'aver trovato una forma originale su cui poter adagiarsi con soddisfazione, mentre al contrario è

---

<sup>131</sup> *Acque e siepi*, Roma, Il quadrante europeo, 1938.

<sup>132</sup> *Colline azzurre*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1938.

<sup>133</sup> *Il libro delle favole e degli apologhi*, Milano, La Prora, 1938.

una forma d'accatto, tale da cristallizzare senza rimedio, se il nostro giovane autore non se ne allarmerà in tempo, una natura lirica della cui genuinità non ci è lecito dubitare ma che tuttavia ha ancora bisogno di evolversi per definirsi. (p. 91)

Il recensore continua descrivendo il modo poetico di Zannerio, a suo modo di vedere, limitato dall'incapacità di astrarre il motivo portante del componimento, e dunque l'unità dell'opera, in sostanza ripetendo in forma tautologica gli assunti suggeriti con i titoli delle poesie. Questa osservazione sull'incapacità della suggestione e del ragionamento descrive *e contrario* quanto Caproni poeta-critico si ponga naturalmente sulla scia del più riconoscibile post-simbolismo europeo, dando per scontato che le parole dell'artista autentico debbano in ogni modo «fondersi in un sentimento unico tornando all'idea madre che le ha generate». <sup>134</sup>

Un altro indizio su questa pista la offre la mezza-stroncatura, poi rivolta in parole di elogio, di Alessi, per cui, dice il recensore, «dovremmo iniziare i nostri appunti con una notazione negativa circa la forma (problema caratteristico della poesia nuova, giacché i poeti d'oggi, non più fiduciosi nei tradizionali schemi metrici un tempo posti a priori, tutti tendono verso l'ambiziosa ricerca di nuove figurazioni ritmiche e musicali), la quale in lui presenta tuttora evidente il disordine e spesso la durezza espressiva propria d'una natura poetica non ancora perfettamente messa a fuoco». <sup>135</sup> Lo sforzo che si viene infine a premiare è tuttavia quello di «uscire finalmente dal melanconioso deca-

---

<sup>134</sup> *Prose*, p. 92.

<sup>135</sup> *ibid.*

dentismo intimista in cui sono ancora invischiati troppi suoi [di Alessi] coetanei». <sup>136</sup> Dunque una ricerca attraverso schemi metrici nuovi, un sentimento del moderno che spezzi gli stilemi crepuscolari e provi vigorosamente ad aggredire la materia di una realtà misterica che pure nel profondo della coscienza proietta ombre e inquietudini da ricercare con fede/fiducia. Caproni rincontrerà Alessi dopo la guerra, e darà recensione delle sue *Poesie veneziane*. <sup>137</sup>

Al 15 marzo 1939 le segnalazioni di Giuseppe Fontanelli <sup>138</sup> e Giuseppe Cartella Geraldini. <sup>139</sup> Ancora nella presentazione di *Nitriti e azzurro* di Fontanelli, la severità del recensore, pure temperata da uno spirito di incoraggiamento e simpatia per il giovane, spinge a censurare il tratto incerto di una raccolta sospesa tra il religioso e il sensuale, nel susseguirsi di immagini fini a se stesse, le quali peccano per non avere forza di evocazione. Il breve paragrafo dedicato a Geraldini è invece un piccolo capolavoro di strategia politico-poetica e merita di essere riprodotto per intero:

“Io dico che bisogna tornare a leggere i poeti...”. La frase è di Mussolini, e il nostro Giuseppe Cartella Geraldini (già nel nome è abbondevole) tenta di giuocarci un tiro birbone ponendole *in limine* alle settecentocinquantaquattro pagine, comprese le chiose preziosissime, nell’intenzione dell’autore, del suo *Poema dell’Impero*. Al Duce si obbedisce senza discutere. Ma questa volta non abbochiamo all’amo tesoci dall’ineffabile Giuseppe. E quasi siamo lieti (vedi

---

<sup>136</sup> *ivi*, p. 93.

<sup>137</sup> GIULIO ALESSI, *Poesie veneziane*, Padova, Rebellato, 1957, in «La Fiera letteraria», 26 gennaio 1958, *ivi*, pp. 973-7.

<sup>138</sup> *Nitriti e azzurro*, Roma, Il quadrante europeo, 1939.

<sup>139</sup> *Poema dell’Impero*, Torino, L’impronta, 1938.

che vigliaccheria!) ch'egli non sia poeta, per non dover compiere, coerentemente alla nostra disciplina, il più inopinato dei sacrifici. Chi avrà mai il coraggio, per esempio, di leggere davvero la *Pausa VII* (che per noi sarà eterna), ove la fanciullesca fantasia tipografica del Geraldini s'è sbizzarrita a disegnare due... diciamo pure poesie, che tanto di questo termine chiunque ormai può farne spreco, foggiate a mo' di Spada l'una, l'altra di Croce? Vedere per credere (e per ridere). Noi però non ridiamo, se ne consoli il Cartella. Certi scherzi, in regime di autarchia, non ci piacciono. Non avrebbe infatti fatto meglio, il Nostro, a starsene buono buono, anziché sciupare tanta magnifica carta? Avrebbe così obbedito, lui per il primo, al più sacrosanto dei comandamenti fascisti. (p. 102)

Con altre tre recensioni<sup>140</sup> vengono indicate l'opera di Bruno D'Agostini, *Il battaglione di ferro*,<sup>141</sup> Girolamo Sotgiu, *Sosta al mattino*<sup>142</sup> ed Ettore De Zuani, *Cieli del Sud. Periplo aereo del Sud America*.<sup>143</sup> Si tratta, in ordine, di un libro di memorie belliche introdotto da Giuseppe Bottai, una raccolta poetica di cui si loda la secchezza del dettato e l'*antiletterarietà* e un libro di viaggio. La vastità dei generi che comincia ad essere affidata alle *Letture* caproniane fa pensare ad un consolidamento dell'attività di critico-recensore nella redazione della rivista, su cui nel frattempo anche il poeta ha cominciato un'attività pubblicitica abbastanza fitta. Alla poesia si ritorna con Giulio Trasanna,<sup>144</sup> Lanfranco Caretti ed Enzo Gattinoni.<sup>145</sup> La personalità più forte indivi-

<sup>140</sup> Rispettivamente del 31 marzo, 15 aprile e luglio 1939.

<sup>141</sup> Roma, Pinciana, 1938.

<sup>142</sup> Vicenza, Edizioni dell'Asino Volante, 1939.

<sup>143</sup> Roma, Edizioni Roma, 1939.

<sup>144</sup> *Annate*, Milano, Casiroli, 1938, recensito il 31 agosto 1939.

<sup>145</sup> Rispettivamente, *Poesie*, Bologna, Testa, 1939 e *Poesie*, Milano, Bellasio, 1939. Di queste raccolte si dà cenno nei numeri 21-22, del 15-20 settembre 1939.

duata è quella di Trasanna, per cui si traccia un parallelo, seppure in minore, con Ungaretti:

Una poesia dunque originale, immediata: epica senza essere celebrativa, eroica senza essere esaltata, corale senza essere impersonale, altrettanto lontana da ogni forma di artefatto classicismo retorico quanto da ogni scaltra conseguenza romantica, compatta e coerente per la perfetta unità di tono che mai s'incrina. Un'unità di tono così marcata e gagliarda da accusarci subito la presenza di una coscienza umana e letteraria già matura, di poeta compiuto, capace di averci dato una prova non valida per quanto promette ma proprio per quanto ha definitivamente realizzato. (p. 110)

Il tono è invece più severo nei riguardi di Caretti, diviso secondo il recensore fra buone potenzialità ed immaturità gravi. Questi due caratteri si rispecchierebbero nella metrica, impreziosita da un endecasillabo non “d'accatto”, rielaborato originalmente, anche se mai portato alla tensione espressiva massima. È sulla parte in versi liberi che Caproni esprime invece i suoi dubbi maggiori, notando come il giovane Caretti, ricorrendo a un metro che non gli si confà, renda il dettato “duro e pro-sastico” utilizzando gli ‘a capo’ in maniera arbitraria e deleteria. Per quanto concerne Enzo Gattinoni, di cui si mette in evidenza tutta l'ingenuità compositiva, il libro recensito è l'unica sua opera di poesia. Chiude l'anno una segnalazione a *Serena* di Carlo Magnani,<sup>146</sup> rimarchevole, più che per meriti di poesia, che del resto lo stesso Caproni lascia giudicare al lettore trascrivendo un componimento dal breve canzoniere, per il fatto di essere stampato in una edizione che il recensore

---

<sup>146</sup> Roma, Augustea, 1939. Se ne dà notizia il 15 dicembre 1939.

definisce “nostra”, cioè della rivista.

La firma del recensore continuerà ad apparire sui fogli di «Augustea» ancora per due anni, fino al novembre del 1941. In questo lasso di tempo verranno segnalati ancora molti nomi, più o meno conosciuti, a cominciare da Antonio Prestinenza, per cui si rimanda alla *Seconda parte*,<sup>147</sup> dopo una segnalazione al *Quadreno Africano* del ministro Giuseppe Bottai,<sup>148</sup> già incontrato in occasione delle riforme dell'educazione. Successivamente si torna alla poesia con un brevissimo articolo che condensa la segnalazione di ben cinque autori, con relative opere. Si tratta di Cesare Brandi, Giovanni Cavicchioli, Biagio Zagarrio, Ignazio Scruto e Valeria Pasini.<sup>149</sup> Quando non sono delle velocissime citazioni, le porzioni di brano dedicate a ogni singolo autore non giungono che a qualche indicazione di massima. Vale la pena tuttavia riportare la prima di una lunga serie di *lamentationes* che accompagneranno il recensore nei decenni a venire:

Quasi quotidianamente si posano sul tavolo di questa redazione libri e libri di poesie, sui quali peraltro non abbiamo fino ad oggi osato porre la mano: e non già per pregiudiziale scetticismo (sappiamo anche noi che la poesia è una mosca bianca, in mancanza della quale è umano accontentarsi di ogni onesto tentativo) bensì perché non ci è parso mai, fino a questo momento, il nostro ani-

---

<sup>147</sup> § *Altri prosatori*.

<sup>148</sup> Firenze, Sansoni, 1939. Il riferimento all'opera si trova nel numero 7, del 15 febbraio 1940.

<sup>149</sup> Le opere sono, in sequenza, *Voce sola*, Roma, Edizioni della Cometa, 1939; *Parole fuggitive*, Modena, Guanda, 1940; *Il turno*, Modena, Guanda, 1939; *Erbe del fondo*, Novara, Ed. Brigata Artisti, 1940; *Bilancia*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1939. L'articolo è del 15 marzo 1940. Su *Il turno* di Zagarrio si tornerà anche il 23 giugno dello stesso anno.



mo disposto a quell'indulgenza che tanta e così delicata fatica, a parte i risultati, dovrebbe imporre alla nostra modestia di segnalatori. (p. 123-4)

A poca distanza dalla morte dell'autore, Caproni recensisce in maniera commossa ma non penetrante *Stagioni*, raccolta poetica dell'ex direttore della rivista Franco Ciarlantini,<sup>150</sup> siamo al 31 marzo 1940. L'ultima informata di poeti<sup>151</sup> continua a seguire il già noto Mario Luzi con *Avvento notturno*<sup>152</sup> accompagnato da Alfredo Orecchio,<sup>153</sup> di cui si dà una lettura moderatamente positiva, che pure, a confronto con la complessità luziana, già matura alla sua seconda prova, non va oltre la segnalazione cortese, e Alberto Imbornone,<sup>154</sup> semi-stroncato a causa di «tanta genericità di linguaggio e di sentimenti, nonché un gusto così poco controllato [...]».<sup>155</sup> Tralasciando le segnalazioni di Gatto e De Libero, per cui di nuovo si rimanda alle schede monografiche, arriviamo agli ultimi due autori presentati prima della fine della collaborazione e della chiusura della rivista: Fidia Gambetti<sup>156</sup> e Davide Lajolo,<sup>157</sup> di cui si dà notizia nei numeri 15 e 16 del 15-30 giugno 1940. Al «chiuso» De Libero, che lo precede nella segnalazione, Caproni oppone il fin troppo «aperto» Gambetti, vittima in qualche caso di una spinta giovanile che gli fa «muovere la penna quando ancora il motivo non è infrenabile».<sup>158</sup>

---

<sup>150</sup> Milano, Edizioni Panorama, 1940.

<sup>151</sup> 30 aprile 1940.

<sup>152</sup> Per cui si rimanda al paragrafo dedicato.

<sup>153</sup> *Lunario di primavera*, Messina, Guf, 1939.

<sup>154</sup> *Maternità della notte*, Palermo, Edizioni Bodoniane, 1939.

<sup>155</sup> *Prose*, p. 131.

<sup>156</sup> *Figlio d'uomo*, Roma, Modernissima, 1940.

<sup>157</sup> *Nel cerchio dell'ultimo sole*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1940.

<sup>158</sup> *Prose*, p. 138.

A parte questo il giudizio è sinceramente positivo e premia una crescita che, secondo il recensore, giunge con la raccolta in esame alla sua prima maturità, facendosi riconoscibile. Una poesia “francamente descrittiva” è ravvisata invece nelle pagine di Lajolo:

Il quale sa assai spesso raggiunger accenti di commossa e sincera espressione, benché l'incertezza della forma, e, a volte, l'impersonalità e genericità del linguaggio e del metro, possono far sorgere il dubbio che queste pagine, più che un impegno per il futuro, costituiscono una passeggera e non altruista avventura momentanea: una specie di diario in versi, insomma, destinato a esaurirsi in se stesso. (p. 139)

Pur attenuando il giudizio sul finale, Caproni scopre una volta di più i suoi gusti in fatto di composizione poetica, indicando come l'esperienza diaristica, chiusa in sé, occupi i piani bassi di una scala valoriale in cui la principale delle preoccupazioni sembra essere la comunicatività, la capacità del poeta di parlare a più lettori possibili, sfumando il segno della propria arte con l'ausilio della tecnica musicale, quella stessa tecnica, quel grande orecchio, che a quest'altezza ha già riconosciuto in Luzi.

## 7. Scritti di cultura e letteratura ligure

A fronte della poca attenzione che nell'immediato hanno riscosso le prose critiche del poeta di Annina, sfavorite da un occultamento sotto il velo dell'uso, dell'occasione, e all'ombra della produzione in versi, i pezzi dedicati ad una sotterranea "linea ligustica" della poesia italiana del Novecento hanno trovato eco immediata in virtù della nobilitazione con cui l'autore cercava di rendere omaggio alla terra adottiva, mettendo in serie una teoria di letture e cercando sottilmente di porsi in dialogo, pur senza inclusioni esplicite, con quegli autori che fra la «Riviera Ligure» e «Circoli» lo avevano spinto sulla strada della poesia.<sup>159</sup> Insieme alle teorizzazioni sulla parola degli anni Quaranta, e ad alcune polemiche più strutturate, la serie, prima radiofonica e poi giornalistica,<sup>160</sup> prende le mosse da una intuizione autentica, ovvero l'unità di una linea

---

<sup>159</sup> Per una ricostruzione esaustiva della vicenda cfr. PAOLO ZOBOLI, *Linea ligure. Sbarbaro Montale, Caproni*, Novara, Interlinea, 2006, pp. 81-102, impossibile non citare anche gli studi di DEL, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992, pp. 94-8, e *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 61-73; LEONELLI, *Giorgio Caproni*, Milano, Garzanti, 1997; a cui si aggiungono le ricognizioni più recenti di MARINA BENEDETTO, *Caproni critico: i poeti liguri e la «linea ligustica»*, «Resine», aprile-maggio 1991, n. 48, pp. 29-35; ROBERTO ORLANDO, *La vita contraria. Sul Novecento di Giorgio Caproni*, Lecce, Pensa MultiMedia, 1998, pp. 5-91; BALDINI, *Giorgio Caproni narratore*, cit., pp. 19-31 e da ultimo il prezioso contributo di VERDINO, *La linea ligure secondo Caproni*, nel volume collettivo *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, a cura di D. Colussi e P. Zublena, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 59-72. Un inquadramento generale della situazione letteraria regionale si ha in *La letteratura ligure. Il Novecento*, direzione e coordinamento di G. Bertone, Genova, Costa & Nolan, 1988, 2 voll., e VERDINO *Storia delle riviste genovesi*, Genova, La Quercia, 1993. Per i rapporti fra Caproni e Montale si può fare affidamento su SURDICH, *Le idee e la poesia*, Genova, Il melangolo 1998.

<sup>160</sup> Tra il novembre e il dicembre 1954, Caproni partecipa alla trasmissione Rai «L'Approdo» in due puntate dedicate a un *Ritratto della Liguria*. L'argomento verrà ripreso lo stesso anno in quattro articoli usciti su «La Fiera letteraria» ed ampliato nel 1959 sul «Corriere mercantile», cfr. *infra*.

tracciabile tra Roccatagliata Ceccardi e Montale, secondo l'idea di stabilire un legame risolutivo fra lo spirito poetico moderno più avanzato e il paesaggio d'elezione ligure, archetipica "terra guasta", secondo una proposta di traduzione dantesca, della eliotiana *waste land*. Preso atto della decisiva centralità delle esperienze di Sbarbaro e Montale, paritarie e in concorso nella sua personale formazione al gusto, Caproni ricostruisce la temperie culturale e i precedenti di queste due vette. Confortato da alcune esternazioni di Montale, la cassandra che accende a piacimento l'attenzione sulla valenza paesistica di un gruppo regionale, già *in nuce* nella coscienza di Boine e Novaro,<sup>161</sup> il critico della «Fiera» coglie, intorno alla metà degli anni Cinquanta, il patrimonio di suggestioni, e s'incarica di sciogliere il nodo in forza di una criptica autorizzazione anceschiana,<sup>162</sup> confermata dall'esperimento di *Linea lombarda*, risalente al 1952.<sup>163</sup> Sullo stato psicologico di questo tentativo, giocherà un ruolo fondamentale la condizione del ligure adottivo, che si trova a giudicare i casi di una poesia amata in gioventù, mai emanci-

---

<sup>161</sup> «Alla più remota origine della cosiddetta "linea ligure" si trova la consapevolezza, testimoniata da una nota cartolina di Boine a Novaro del 21 luglio 1915, di un "gruppo" raccolto intorno alla rivista di Oneglia. La medesima cartolina da Viozene suggerisce inoltre uno splendido esempio di "interferenza" poetica, rivelatore di quella comune ricerca: "In *pazzi gli uccelli* hai aggiunta una strofe che non mi avevi recitata e che richiama qualcosa di mio nei frantumi. Ma il mondo è libero; e poi c'è ora da onorarsi sul serio d'essere del "gruppo ligure". Caro Novaro queste tue poesie son perfette". A chi si riferiva Boine? A se stesso e a Novaro; certamente a Sbarbaro, da lui entusiasticamente recensito l'anno prima; forse anche a Ceccardo [...]», *Linea ligure. Sbarbaro Montale, Caproni*, cit., p. 81.

<sup>162</sup> «La sua [di Montale] terra nutriente è, si sa, quella natale, dei poeti liguri: da Ceccardo a Sbarbaro, con le loro solenni e radicali desolazioni e negazioni, col loro nudo, aspro paese emblematico», ANCESCHI, *Introduzione* a ID., SERGIO ANTONELLI, *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*, Firenze, Vallecchi, 1953, pp. V-CIV, a p. LXXI.

<sup>163</sup> *Linea lombarda*, a cura di L. Anceschi, Varese, Magenta, 1952.

pandosi a pieno dallo *status* di lettore per abbracciare la freddezza clinica dell'anatomista, tuttavia calato naturalmente in una situazione in cui l'occhio del "foresto" è orientato alla curiosità di una scoperta e di una conoscenza sempre maggiori. Si iscrivono su questo filone anche i pezzi liguri di carattere non propriamente letterario, le visioni di Genova colta in diversi momenti della sua storia, con relativo sfoggio di toponimi che disegnano una prospettiva sempre inedita del paesaggio ora costiero ora d'entroterra, fino ad arrivare ai piccoli studi *en plein air* socio-antropologici sul tipo regionale e cittadino.

Forse in questo particolare stato Caproni matura il desiderio, innestato sulla buona intuizione del lettore, di potersi includere implicitamente nel solco di una appartenenza non più regionale ma umana e artistica, accostando il proprio nome di storico della letteratura a quello degli amati maestri di «Circoli», la rivista con cui non a caso anni prima aveva operato un fallimentare tentativo,<sup>164</sup> metabolizzato e rievocato come monito di civiltà letteraria.<sup>165</sup> Va tuttavia specificato che l'ap-

---

<sup>164</sup> La stessa cosa vale per Luzi sponsorizzato dal Carocci di «Solaria», a cui il direttore Grande risponde: «Ti rimando la poesia di Luzi. Non mi pare che valga un gran che: non riesco nemmeno a capire se è uno che ha doti. Qualche bell'immagine un po' sfocata e un po' esagerata: ma non basta. Ahimé, tutti si son messi a far poesie alla stessa maniera!», *Lettere a Solaria*, a cura di G. Manacorda, Editori Riuniti, Roma, 1979, p. 430.

<sup>165</sup> «Ma ricordo chiaramente che un giorno di quegli anni, o per dir meglio una sera (alle dieci e mezzo di sera) non resistetti, con una busta in tasca, alla tentazione di recarmi fino al portone di "Circoli" (alto alto sopra la Foce e il mare, su in via Trieste, mi sembra), sperando segretamente di vedervi entrare, in carne e ossa, Eugenio Montale, o Adriano Grande, o Guglielmo Bianchi, o Quasimodo, o – chissà – addirittura Camillo Sbarbaro, per me rimasto a tutt'oggi una leggendaria figura. Non riuscii, manco a dirlo, a individuare un solo di costoro, e la mia bustarella – che del resto non avrei mai potuto consegnare, tanto mi palpitava il cuore – mi contentai di mandarla per posta, al Direttore di "Circoli", l'indomani mattina. Conteneva, manco a dirlo, dei versi, dei quali uno ne ricordo che diceva, a propo-

partenza a quella che Orlando definisce una “nobile discendenza” non è mai esplicitata o suggerita al lettore, che dal giornalista non trae alcuna notizia, implicita o esplicita, sul poeta. Ma la Liguria di Caproni non è solo il seno di una sorprendente linea poetica, che si innesta nel filone maggiore dell’ispirazione europea, bensì un più ampio motivo di indagine artistica e umana, ove il discorso sulla peculiare scarsità dei paesisti in pittura si mescola alla potenza evocativa degli stessi paesaggi in poesia, attraversando architetture di riconosciuta scuola ed inquadrando il profilo della città e delle periferie alla ricerca di motivi estetici e storici, all’occorrenza nell’interazione del discorso morale (la Genova “filosofica” di Rensi, Baraton e Poggi), se non allusivamente politico; Genova di tutta la vita, si potrebbe dire citando il titolo di una famosa raccolta d’autore curata da Devoto e Guerrini,<sup>166</sup> sublimata e ripercorsa infine nei versi decisivi della *Funicolare*. Nella sostanziale plurisignificazione della città adottiva, del resto impossibile da catturare per intero con uno scatto singolo, risiede il motivo principale che soggiace all’accorpamento di tutti gli articoli giornalistici “liguri” tentato in questa sede, estendendo il senso della discussa linea o corrente poetica, di cui comunque sarà interessante indagare l’evoluzione inter-

---

sito delle parole: “cadaverini gelidi sul cuore”. *No comment*. Ne ricevetti la risposta che meritavo, e che pressapoco suonava così: “Egregio Signore, la poesia è fatta per tre quarti di pazienza. Abbia molta pazienza e aspetti”, eccetera, tutto dattilografato in blu (certe cose rimangono impresse) meno un – a penna – “Aggiungerò, per non sembrarle scortese, che un certo senso del ritmo”, e ancora eccetera», *Attorno al 1930. La letteratura in Liguria*, «Il Caffè». IV, 2 febbraio 1956, *Prose*, pp. 697-702, alle pp. 701-2. Per un inquadramento generale della storia e dell’importanza di «Circoli» nel complesso nazionale cfr. VERDINO, *Storia delle riviste genovesi*, cit., pp. 109-18.

<sup>166</sup> *Genova di tutta la vita*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1983.

na specie in relazione alle aperture operate nella seconda elaborazione, apice e chiusura del dibattito preesistente. In questo modo la lettura stringente e difficoltosa delle istanze poetiche, inverata, nel conato di una ordinazione sistematica, dalle polemiche e dai precedenti storici, si apre a una visione più globale in cui trova posto anche una piccola falange di *altri* nomi, alcuni visitati ancora in epoca prebellica, e una infinità di scorci cittadini che scandiscono la storia nazionale e personale sulla fisionomia di un'apparenza a volte drammatica o più spesso frenetica, in cui il mito della città si va costituendo *a latere* dell'esile mito dell'uomo e del poeta che si guarda attraversare i caruggi fino alla scoperta illuminante di un vivo e vero *alter ego* nella statua di Enea, fuggito dal disastro troiano e rimasto a "riposare" in una piazza secondaria della città più bombardata d'Italia. Arte, paesaggio e letteratura si confondono coinvolgendo volta a volta l'uomo ed il letterato e rivolgendosi infine nel fatto poetico. Il *corpus vile* delle cronache giornalistiche può così precisare quali e dove siano i confini di una sedimentazione che implica in maniera decisiva la più alta istanza autoriale, portando con sé il sedimento di fonti verificabili. Arrivando alla spina dorsale del discorso, si può notare preliminarmente come il "peccato originale" del calcolo critico caproniano sia stato quello di voler dare un nome, che risulterà non a caso il centro mobile di una evoluzione impossibile (ritratto, corrente, linea), ad un oggetto già esistente in fugaci ammissioni, ovvero la tendenza poetica ligure ridotta ai suoi elementi comuni pure nella diversità delle singole esperienze. Ciò che porta al fallimento di una teorizzazione libresca dell'animo regionale è la pretesa di

chiuderla, senza il piglio netto del critico, in alcune grandi suggestioni non spendibili come categorie estetiche. Su questo punto, la resistenza o l'incapacità di Caproni a diventare da lettore-poeta poeta-critico raggiunge il punto di massima tensione, sciogliendosi inesorabilmente in un riflusso: l'ammissione nicodemica di aver "inventato" per comodità di discorso una linea poetica regionale,<sup>167</sup> il che testimonia almeno la velleità accarezzata di poter assurgere ad un'autorità teorica che avrebbe favorito il senso di una "carriera" letteraria, forse rallentando, se non impedendo, e si scorge in questo il timore più istintivo dell'artista, la vena poetica. Lo sforzo di una sistemazione, condotto al fallimento e infine addormentato, è comunque un buon punto d'incontro per chiarire la posizione di una poesia considerata tra le più "consistenti" del Novecento, nonostante il rischio di derive localistiche, contro cui pure si è puntato il dito. Si può affermare che la funzione critica di Caproni sia stata quella di dare voce a ciò che veniva sussurrato da più parti, offrendo il fianco del critico agli attacchi esterni, mentre il poeta si avvantaggiava di una identità consapevole.

---

<sup>167</sup> Rivolgendosi a Silvio Ramat, Caproni lo invita a non «prendere troppo alla lettera la tesi fino a un certo punto fondata d'una "linea ligure o ligustica" allora da me assunta per semplice comodità di un discorso che voleva rimanere e rimane soltanto descrittivo», CAPRONI, *Montale poeta vate*, in «Letteratura», 78-81, gennaio-giugno 1966, poi in *Omaggio a Montale*, a cura di S. Ramat, Milano, Mondadori, 1966, pp. 398-401, a p. 399. Cfr. anche *Molti dottori nessun poeta nuovo*, intervista a cura di J. Insana, in «La Fiera letteraria», 19 gennaio 1975.



### 7.1. «Arti belle in Liguria»

Fra il paesaggio ligure e la letteratura che susciterebbe si staglia da parte di Caproni un'attenzione, dilettantesca ma precoce, per le arti figurative di quella regione. Le veloci rassegne di pittori e scultori sono occasione per riflettere sulla valenza di un "paesaggio non dipingibile" con i mezzi del realismo, come era stata invece la Venezia di Canaletto. Ecco allora che già nel 1936 si scopre, nella coscienza dell'articolista, un ponte ideale che accomuna le arti, nel segno di una tendenza assoluta che sarà uno dei presupposti anche del poeta:

Quella corrente di più attenta spiritualità, che dopo lunghi e documentati equivoci sembra riallacciare oggi la nostra migliore poesia a quelle origini e a quelle fonti da cui per troppo tempo la tradizione, sviata da un erroneo concetto di se stessa, s'era dipartita, ha trovato, naturalmente, vasto campo anche fra le cosiddette 'arti belle'. Del che non possiamo che rallegrarci, perché proprio in ciò – e a dispetto di tutti gli scettici –, scorgiamo vivo e palpitante il segno della grandiosità e complessità di questo movimento, che appunto per comprendere non una singola arte, bensì l'arte tutta, assurge ad una universalità, il cui significato non può sfuggire nemmeno ai superficiali.<sup>168</sup>

Gli sforzi fatti dagli artisti figurativi in seno alla difficile rappresentabilità del paesaggio ligustico, tanto chiuso e peculiare,<sup>169</sup> offrono il destro

---

<sup>168</sup> *Arti belle in Liguria*, «Il popolo di Sicilia», 4 gennaio 1936, ora in *Prose*, pp. 33-9. I nomi fatti nella veloce rassegna sono quelli di Guido Galletti, Giuseppe Raimondi, Alessandro Cherchi, Germano Buzzi dalla parte degli scultori, Eso Peluzzi, Oscar Saccarotti, Cornelio Garanzani, Giacomo Piccola, Libero Verzetti, Adolfo Ciucci, Pier Luigi Ciucci, Mario Ciucci e Luciano Lombardo dalla parte dei pittori.

<sup>169</sup> «Già Paul Verlaine si meravigliava che Genova – città tutta presente a se stessa, cara a chiunque ami il concreto spirituale; questa miniera inesauribile di acquefor-

per descrivere il carattere di una natura che si andrà a esplicitare da una parte con la poetica della negazione, dell'inesistenza, dello scetticismo, in cui si mette in crisi l'essenza stessa della possibilità di pronunciare il mondo, e dall'altra si attaglia a una materialità esasperata per cui quasi su ogni strada della provincia è dato di scorgere un cartello che ne segnala la proprietà privata. Un possibile contraltare alla connaturata scarsità pittorica è rappresentato dai fasti dell'architettura:

A parte la grande tradizione settecentesca dei pittori murali, che del resto usavano disegno e colore (come già i 'capimastri' dialettali) in funzione architettonica, e a parte qualche eccellente ritrattista come lo Strozzi, o il genio un poco folle del Magnasco per cui impazziscono tinta e disegno, Genova non ha mai avuto un maestro capace d'esprimere in pittura caratteri spiccatamente liguri (e tanto meno di imporre la propria scuola oltre i limiti regionali), come invece è accaduto con una certa ampiezza fra gli architetti, che tali caratteri hanno sempre assimilato ed espresso con forza, anche se forestieri d'origine [...]. È un fatto che la Liguria, la quale è senza dubbio la regione più colorante d'Italia, mentre ha saputo esprimersi con forza e originalità in architettura, e nel nostro secolo, soprattutto in poesia, è invece rimasta incapace di dipingere e perfino di lasciarsi di-

---

ti – non abbia avuto né un Canaletto né un Guardi, e che Corot non vi abbia dipinto che due sole tele. Ma è che Genova la si vede – non la si può rappresentare figurativamente – se non ci si accorge (se non si sente) che essa, città per eccellenza mercantile, è l'unica d'Italia (a differenza di Venezia, di Firenze, di Roma, etc.) dove non esiste un diaframma tra il passato (gloriosissimo, chi non lo sa; e artisticamente ricchissimo) e il presente, e dove il tempo più remoto si fonde e s'identifica con l'oggi, priva com'è di zone archeologiche (di Colossei 'inutili', come i pezzi d'un museo), in quanto tutti i suoi 'monumenti' – anche i più vetusti; anche i più illustri: basti pensare al Palazzo San Giorgio – continuano a *funzionare*, organismi viventi e attivi nel ritmo modernissimo (accanto ai grattacieli di vetro e d'acciaio), d'una vita tutta tesa al lucro e alla conquista dei beni stabili», «*Immagine di una città*», «La Fiera letteraria», 4 ottobre 1959, *Prose*, pp. 1223-8, p. 1226. Il tema, in altri pezzi ripreso con queste stesse parole, è uno dei punti forti del ragionamento caproniano sulla città e le possibilità di rappresentazione.

pingere, dimostrando un'insufficienza in campo pittorico che per noi non deriva punto da una mancanza, in tal campo, d'un retroterra sufficientemente valido, ma proprio dal carattere della natura, e dello spirito ligure, che ci illudiamo di aver già accennati in modo abbastanza persuasivo.<sup>170</sup>

Partendo da una doppia stazione novecentesca («l'impeto polemico rivoluzionario del futurismo [...], e certa ansiosa ricerca di 'primitività', [...])»<sup>171</sup> Caproni congiunge inconsapevolmente, o istintivamente, gli esiti «di questo infamatissimo periodo artistico»<sup>172</sup> con il profilo del paesaggio ligure. I limiti di una storicizzazione *in fieri* appesantiscono ancora il discorso:

Se esaminiamo, ora, secondo il vero scopo di queste righe, fino a qual punto, qui in Liguria (e limitatamente alla scultura e alla pittura) s'è compreso ciò, possiamo giungere a diverse conclusioni. Dando retta, per esempio, soltanto alle chiacchiere, amaramente se ne dedurrebbe che, purtroppo, non s'è capito un bel nulla, 'Passatismo' e 'Novecentismo', per non dire addirittura 'Futurismo', sono ancora i due grossolani termini intorno a cui si accapigliano questi bravi giovani. (p. 36)

---

<sup>170</sup> *Un paesaggio non dipingibile*, «La Fiera letteraria», 4 novembre 1956, ivi, pp. 635-41, alle pp. 637-8.

<sup>171</sup> ivi, p. 34.

<sup>172</sup> Il modernismo del primo Novecento colto in piena area fascista, e assimilata ai dettami del regime con un notevole salto mortale della retorica: «E sempre a proposito del gruppo Novecento (dico di quello vero, non del novecentismo generico dei profittatori), significativo è pure un breve periodo che si può trarre da un discorso del Pesaro pronunciato dinanzi al duce [...], *Arti belle in Liguria*, cit., p. 35.

Un ulteriore ritorno alla critica d'arte che conferma il transito attraverso la materialità pittorica e poetica del paesaggio, si offre ancora in un pezzo del 1953, in cui si affronta di slancio l'opera di un ligure di adozione guardato con particolare simpatia, Rolando Monti.<sup>173</sup> L'euforia esegetica si basa sul gioco fra la materialità innegabile, e la sua trasfigurazione, ostia di una "metafisica del concreto" in cui gli elementi concorrono con la stessa presenza umana:

La Liguria di Monti! La trasparente, delicata, forte Liguria di Monti! [...] Una Liguria che sarebbe stupido dire dipinta senza corpo, un poco meno stupido potrebbe essere il dire dipinta nella sua anima, dipinta anzi, *si licet* il clericalismo, nella sua ostia. [...] Smaterializzati e purgati non restano peraltro – così – i paesaggi liguri di Monti: giacché non sono davvero senza corpo, non sono davvero senza peso le sue figure! Accanto a donne abbrustolite come haitiane, senza un'unghia di dubbio si riduce a pura larva l'anemica bimbina, bianca come un baca, che in uno dei suoi quadri sarà dato incontrare: 'doppio', più che corpo, di quella bimbina. E quasi una larva di veliero è quello ancorato al di là del molo che sta davanti al terrazzino di Ezra Pound. Ma quei tetti ridotti (se questo vi pare un ridurre!) alla loro pura luce, alla loro pura essenza, al loro puro contenuto, e, appunto, alla loro pura immagine poetica? (p. 441)

Attratto da ogni altra forma che descrive l'animo genovese e ligure, Caproni carica la scoperta cittadina, e in questo senso la nominazione dei luoghi è ossessiva, di una sovrassignificazione umana, come nel caso fulminante della statua di Enea,<sup>174</sup> scoperta in una piazza seconda-

<sup>173</sup> «Buon genovese già. Anche se genovese nato da genitori umbri nell'etrusca Cortona. Anzi, proprio perché genovese così [...]», *Rolando Monti e la Liguria*, «Il Lavoro nuovo», 3 giugno 1951, *Prose*, pp. 439-41, p. 440.

<sup>174</sup> Fra gli altri articoli cfr. *Monumento ad Enea*, «Voce adriatica», 20 ottobre 1948, e

ria<sup>175</sup> e accolta come un segno di identificazione e ispirazione da mettere naturalmente in relazione ai versi del *Passaggio*.<sup>176</sup> Probabilmente non si è scavato a sufficienza nel motivo dell'eroe troiano, anche per l'immediato e quasi banale ponte con i versi dietro cui si cela una parte profonda dei temi legati alla guerra, alla colpa di essere sopravvissuto a tanti compagni e alla "vedovanza" collegabile con la scomparsa della fidanzata Olga Franzoni,<sup>177</sup> che avrà nella psicologia dell'autore un impatto dirompente e duraturo, seguendo le metamorfosi di uno spettro mutevole.<sup>178</sup> Il ritrovamento casuale dell'eroe in città fa scattare un meccanismo di riconoscimento valoriale, per cui le sorti dell'umanità,

---

*Noi Enea*, «La Fiera letteraria», 3 luglio 1949, rispettivamente ivi, pp. 315-17 e 399-403.

<sup>175</sup> «Enea, m'ha riferito il bravo cronista, giunse in piazza Fossatello, a Genova, nel giugno 1844. aveva prima sostato a lungo in piazza Soziglia e anche in piazza Lavagna, e a riceverlo in piazza Fossatello furono le bisagnine, cioè proprio le erbi-vendole, le quali, secondo le esatte parole dello stesso cronista, "gli fecero buona accoglienza data la comodità ch'esse ottenevano per lavare gli ortaggi"», *Noi, Enea*, cit., p. 401.

<sup>176</sup> Pubblicato da Vallecchi nel 1956, cfr. *L'opera in versi*, p. 1127.

<sup>177</sup> «Perché mai allora io, dico un uomo sperduto come me, cui sono incanutiti molti capelli pensando ch'era giusto che costoro (costoro ch'erano stati i torturatori e i carnefici dei compagni nostri); pensando ch'era giusto che costoro venissero fucilati com'era giusta la pietà che ne provavo; perché mai, mio Dio, nemmeno dopo la guerra e le fucilazioni, so dimenticare il profondo e oscuro senso di colpa che in me irragionevolmente cresce col tempo ripensando alla morte, in fondo così piccola in un mondo dove milioni d'uomini si sono distrutti senza un filo di rimorso o pietà, ch'ora avanzava accanto a me in quella stanza verso il debole viso di Olga?», CAPRONI, *Il gelo della mattina*, in ID., *Il labirinto*, Milano, Garzanti, 1992, p. 110.

<sup>178</sup> «Enea è un uomo il cui destino m'ha sempre profondamente commosso. Figlio e nel contempo padre, Enea sofferse tutte le croci e le delizie che una tale condizione comporta. E dico, si capisce, Enea non come progenitore della stirpe Julia, di cui non m'importa un gran che, sibbene come uomo posto nel centro d'un'azione (la guerra) proprio nel momento della sua maggior solitudine. Enea che non ebbe una madre (esser figliolo d'una dea equivale ad esser figlio d'ignota), e che a questa prima condizione di solitudine e alla vedovanza aggiunse, terrificante, l'altra che abbiamo detto», *Monumento ad Enea*, cit., p. 315.

rappresentate nel senso profondo dalla vicenda mitica di Enea, si confermano nella microstoria individuale ambientata in quella città: «Enea a Genova! Enea che, da Troia totalmente incendiata e diroccata dalla guerra, sia pure in monumento finisce la sua fuga proprio in una delle città più bombardate d'Italia. Enea monumentato lì non giustifica forse l'eccezionale meraviglia e l'acuta curiosità che subito la scoperta generò nel mio petto? Perché anche abbassando fino al livello normale la temperatura della propria anima (cioè spegnendo del tutto ogni lirismo) resta pur sempre pungentissima questa domanda: cosa c'entra a Genova un monumento a Enea?», per proseguire poco più avanti:

I genovesi voi li conoscete. Conoscete questa nazione chiusa, con la sua chiusa lingua in salamoia e le sue chiuse tradizioni e, soprattutto, dei genovesi, conoscete il chiuso spirito mercantile, pronto a vendere, come una qualsiasi Corsica, perfino un mito come quello d'Enea. Ma ora vedete se non vi sembra il caso di riesaminare tali vostre conoscenze: di batterle una per una, come monete, sul marmo di questo monumentino, in modo da verificarne dal suono se per caso non fossero false. (p. 316-7)

## 7.2. Vedute cittadine

Senza abbandonare l'assunto di un motivo filosofico e culturale scaturito da un paesaggio enigmatico nella sua interna tensione fra entroterra, città e riviera, vissuto anche tramite il filtro della poesia, Caproni si prova in maniera frammentaria a fare i conti con un'appartenenza territoriale nel momento in cui diviene morale e ancora estetica, cercando nel corpo del panorama il germe di una comunanza riconoscibile. Il ritratto di un territorio così altamente simbolico nella trasfigurazione artistica operata in parte rilevante dalla poesia, si compie nel corso di circa quarant'anni, ma il primo passo di questo itinerario è un memorabile ritratto di Genova all'indomani della Liberazione.<sup>179</sup> Rivolgendosi all'amico Libero Bigiaretti, che tanta parte avrà nel suo primo periodo romano, Caproni descrive in soggettiva i luoghi di una città offesa e piegata, adottando il tono quasi sperimentale di un "neorealismo lirico" che prova a rendere i casi del proletariato genovese con una prosa ricca di riprese e ripetizioni, sottilmente tramata di espedienti retorici solo in parte volti a un'eleganza rude, e più spesso necessari a un discorso che prova a comprendere nel respiro del periodo lungo e ben costruito l'afflato fine e popolare fatto di visi umili e vicende di piccola

---

<sup>179</sup> Cfr. *Lettera da Genova*, «Aretusa», I, 9, novembre 1945. A questo filone si addebitano anche pezzi come *Io genovese di Livorno*, «Italia socialista», 22 febbraio 1948. *Genova città di gesso*, «Italia socialista», 22 luglio 1948; *Le stradine del genovesato*, «La Repubblica», 25 maggio 1948; «La Fiera letteraria», 25 dicembre 1955; «*Immagine di una città*», «La Fiera letteraria», 4 ottobre 1959; *Nelle chiese di Genova il rumore del mare*, «Corriere mercantile», 25 febbraio del 1960; *Viaggio a Genova*, «L'Espresso», 24 gennaio 1982.

umanità brulicante tra le macerie “rosee e bianche”:<sup>180</sup> «Non dico dunque che Genova ora è plebea: dico che si è screziata di plebe. Ed è già tanto, ed è già troppo, perché a Genova una plebe non è mai esistita, nemmeno in Prè esisteva prima la plebe, nemmeno a porta Soprana, forse nemmeno a Ravenna dove vigeva una miseria gelosa di sé e quanto mai pudica, che non avrebbe varcato coi suoi cenci e coi suoi mocci i confini del sacro centro per tutto l’oro del mondo».<sup>181</sup>

Con incedere sontuoso e dimesso, la rassegna dei luoghi della città continua stemperandosi sul gusto del porto «abbandonato come un campo da tennis»,<sup>182</sup> o dello Strega, «un muraglione a picco sul mare»<sup>183</sup> dove «andavano a fracassarsi la testa che non reggevano più, scossa dal vento della disperazione, i suicidi»,<sup>184</sup> cogliendo immagini genuinamente espressive, in preparazione delle cronache del dopoguerra. L’ultimo panorama della città, una città stranamente vitale in cui si coglie forse il germe e l’entusiasmo della rinascita, è affidato al connubio della luna e della prostituta che spende i suoi malinconici sorrisi ai camion in partenza:

E fu lì che trassi l’ultima immagine di Genova: la giottesca luna rotonda nell’aria ancora leggermente diurna – la donna fino al sangue tinta e col vestito che copre appena le nude cosce troppo mature, tutta occupata a sorridere professionalmente a ogni camion del convoglio che, ben oliato, con le sue buone

---

<sup>180</sup> Varrà la pena ricordare che proprio nell’ambito di un concorso bandito da «Aretusa», Caproni nel 1946 si aggiudicherà un premio di 10.000 lire con il racconto *Giorni aperti*.

<sup>181</sup> *Lettera da Genova*, cit., p. 146.

<sup>182</sup> *ivi*, p. 148.

<sup>183</sup> *ibid.*

<sup>184</sup> *ibid.*



gomme sul fondo liscio e netto, transita in quell'istante: a sorridere camion dopo camion, uno per uno, benché nessuno le rispondesse, mentre la luna a poco a poco si alzava, era già alta la luna, e l'ultimo camion non era ancora passato, ed essa non aveva consumato ancora l'ultimo suo sorriso. (p. 149)

Nel letterato che va alla ricerca di una immagine collegata alla natura idillica dell'esistenza, pure nell'urgenza di una situazione storica drammatica, si riconosce il fondo di una educazione genuinamente umanistica, a cui si allega il mito della presenza poetica. Ed è proprio in nome di una "ricerca dei simili" che si chiude il passaggio di Caproni nella Genova bombardata del dopo-Liberazione, dove le figure vagheggiate di Montale, Cherchi,<sup>185</sup> Sbarbaro, Saccarotti<sup>186</sup> e Barile, affollano la mente del poeta, che non può fare a meno, quasi fosse un vizio dell'anima, di rivolgersi alle sue guide predilette nel momento di una così grave crisi.<sup>187</sup> L'elaborazione intima di un piccolo canone di nomi, pure

---

<sup>185</sup> «Diciamo subito che, anche nel giovane Cherchi, quel che più ci piace è proprio quel suo felice ritorno, tentato finora con tutta onestà, all'originaria funzione della scultura italiana: la quale, più che al "frammento", mira piuttosto a una vera e propria compiuta estrinsecazione che vorremmo dire "narrativa" del sentimento plastico, se questa parola non ci conducesse ad equivoci di natura letteraria. Una "narrazione", insomma, intesa non nel senso proprio di letterario racconto (col suo svolgimento nel tempo) ma nel senso invece (un poco come accade nella lirica) di contemporaneità di più motivi insieme composti, sì quasi a dare all'opera una funzione di spaziale rappresentazione, che vorremmo dire propria per distinguerla dal letterario) dal racconto plastico», *Arti belle in Liguria*, cit., p. 37.

<sup>186</sup> «Oscar Saccarotti, [...] è giunto alla sua conclusione proprio attraverso una tormentata e "voluta" esperienza: esperienza che si è svolta non solo nello spazio (Italia ed estero) ma anche, e più, nel tempo (Ottocento e Novecento). Certi suoi 'fiori' e certe sue 'nature in silenzio' (il neologismo però non ci piace) dipinti con quei toni tra grigi e azzurri e rosei che son tutti suoi, – e adattissimi del resto a soddisfare (per quella poesia che in sé contengono tali oggetti) lo spirito eminentemente malinconico e agreste del nostro – bastano a farci riconoscere in lui un pittore, come volgarmente si dice, nato», ivi, p. 38.

<sup>187</sup> «M'infilai come un topo su per la salita di Santa Caterina, m'imbucai nel budello

in grande anticipo sulla corrente ligustica,<sup>188</sup> ci conferma nell'idea di una base empirica e personale, che porrà l'autore di fronte alla responsabilità di una "scoperta" critica.

La calata del poeta si chiude con lo scacco di una umanità nascosta, dove le idee della poesia non possono fare altro che ritirarsi ad aspettare, ed è suggestivo pensare che l'unica figura reale nella conclusione della *Lettera* sia quella di un filosofo, nell'elenco fitto di artisti. Va inoltre segnalato come, nella testimonianza dello stesso Caproni, la Liberazione e la Resistenza rappresenteranno la fine di un'epoca anche dal punto di vista letterario, quel momento cioè in cui la versificazione si arrende ai talenti più attuali della prosa, unica espressione utile a raccontare la storia di quei giorni:

Basta, non c'era un pontile d'imbraco per la mia nave, Libero. Gli artisti e i letterati di Genova non hanno più ritrovo, la mia nave era impaziente di salpare per i suoi sassi, non poteva stanare altri visi alla periferia o nelle redazioni o nelle chiuse case. A me urgeva ormai raggiungere quel punto della Val Trebbia che ti ho detto, e l'indomani mattina, subito, scavalcando tutti i ponti rotti, io lo raggiunsi quel punto, alfine [...].<sup>189</sup>

---

che da Santa Caterina porta alla redazione del "Lavoro Nuovo", e lì alfine lo trovai qualcuno: Ciccirelli m'accompagnò da Poggi, ritrovai Alfredo Poggi annerito dal campo di concentramento, non più a scuola, in cattedra, ma sulla plancia del suo giornale. E fu una commozione grande per me rivedere, come una pietra cangiata dai fulmini, colui che conoscevo col cuore come uno dei più giovanili maestri d'Italia», *Lettera da Genova*, cit., p. 151.

<sup>188</sup> Ci troviamo circa un decennio a monte di quella serie.

<sup>189</sup> *Lettera da Genova*, cit., p. 151.

Passando dalla città natale, contrapposta a Genova già nel 1948, Caproni va a definire il seme di una divisione che passerà con abbondanza di frutti nei versi. Il “genovese di Livorno” si trova a rielaborare in prima istanza lo spazio di una città della mente, che «esisterà sempre finché esisto io [...] col suo sapore di gelati nell’odor di pesce del Mercato Centrale lungo i Fossi, e con l’illuminato asfalto del Voltone»,<sup>190</sup> accostata alla figura dell’infanzia-madre. Esattamente all’opposto della *Lettera* si pone una nuova visita in città, di cui si rende conto nel pezzo *Genova città di gesso*,<sup>191</sup> rendiconto della prima ricostruzione. Con un tono da retorica in minore, che vale nelle intenzioni del cronista l’efficace avvicinamento a chi legge senza abbandonare la cura della prosa d’arte, si procede per fotogrammi, tracciando una prospettiva che unisce l’evocativa vista dall’alto<sup>192</sup> alla calata nel buio dei caruggi e dei vicoli intestinali, con l’effetto di uno *zoom* in cui non mancano le referenze letterarie e artistiche care al ritrattista. È così che sulla città si ravvisa un’aura «bianca, gessosa come l’osso di seppia asciutto al

---

<sup>190</sup> *Io genovese di Livorno*, «Italia socialista», 22 febbraio 1948, *Prose*, pp. 281-3. Interessante, tra l’altro, la caustica definizione, in apertura, dell’opera più celebre di De Amicis: «[...] *Cuore*, questo tremendo libro d’un uomo che, senza un filo di carità o di poesia, allettava i bambini per farli piangere e per ricavarne tanti piccoli funzionari dell’esistenza: tanti futuri “scrivani fiorentini”, inzuppati fino alle midolla di lacrime e di sopportazione sotto la mano di pietra d’un loro Iddio piccino e cattivo come un capufficio».

<sup>191</sup> «L’Italia socialista», 22 luglio 1948, *Prose*, pp. 289-92.

<sup>192</sup> «E m’è parso anche che quelle calcine nude dessero maggior consistenza a un’antica immagine di Genova vista da Castelletto, dove ancora cospirano i gatti teppisti cari a Gianna Manzini, o dal Righi: di Genova come città di macerie, quale è sempre apparsa dall’alto spaziando l’occhio sui vecchi muri di grigiobianca arenaria e sui tetti chiari d’ardesia, disordinati e con tutte le loro scaglie addossate l’una contro l’altra», *ivi*, p. 289.

sole»,<sup>193</sup> mentre i luoghi accolti nel ragionamento in versi<sup>194</sup> fanno capolino descrivendo una geografia che a sua volta inizia a sfumarsi, dato che Caproni, lo ricorda in apertura d'articolo, ha raggiunto la città «di mattina da Roma (dalla luce di terracotta di Roma e da quella cupa e millenaria erba dell'agro)».<sup>195</sup> A chiudere il ritratto della varia umanità è di nuovo la figura di quelle «donne dei marinai, sepolte nel belletto e nella luce elettrica anche al solleone, con le loro carni abbandonate dagli alleati e tornate merce casalinga sotto le velature anch'esse azzurrine e gessose delle ciprie e degli organdis».<sup>196</sup>

In un senso non deteriore ma di contorno, bisognerà recepire in questi primi anni le altre manifestazioni d'attenzione alla città, e più precisamente nei campi d'azione che saranno la sfumata appartenenza, o declinazione politica ed il vago eruditismo, clivi entrambi che si accentuano a seconda dell'occasione.<sup>197</sup> La curiosità per il territorio genovese,<sup>198</sup> e per la sua storia, vale, in maniera ormai assodata, come base di partenza per bozzetti di carattere non artistico, e il passo di un ipotetico personaggio sulle tipiche stradine del genovesato dette «cröse»,<sup>199</sup> può accogliere in sé una sfumatura

<sup>193</sup> *ibid.*

<sup>194</sup> Stando alle date, ci troviamo nel periodo subito posteriore alla composizione delle *Stanze della funicolare*, cfr. CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 1145.

<sup>195</sup> *Genova città di gesso*, cit. p. 289

<sup>196</sup> *ivi*, p. 291.

<sup>197</sup> Mi riferisco ai pezzi *Le stradine del genovesato*, «La Repubblica», 25 maggio 1948 e *L'acquasola dei nostri nonni*, «Il Lavoro nuovo», 13 gennaio 1949, *Prose* rispettivamente alle pp. 303-5 e 325-7.

<sup>198</sup> «[...] la salita del Seminario a lato di via XX Settembre, o le innumerevoli salite di Sant'Anna, di San Nicola, di San Rocchino, di Sant'Ugo, dell'Incarnazione, delle Convertite, delle Giannelline, delle Dorotee, e via dicendo (portano tutte un nome religioso, e tutte sono 'salite', il toponomasta locale non essendosi mai posto dal punto di vista adatto per considerarle 'discese', giacché il luogo d'ogni litoraneo, si capisce, è il livello marino)», *Le stradine del genovesato*, cit., p. 302.

<sup>199</sup> «Stradine come questa, a Genova e nel genovesato, le chiamano chissà perché

allusiva che rappresenta la buona occasione per un ritratto all'aperto dal tono naturalista o macchiaiolo, a tema placidamente socialista, come se le stradine tipiche dei dintorni popolari della città e l'umanità che le percorrono fossero un tutt'uno che richiama a sé in un ragionamento stilistico ancora avulso dalla politica ma ad essa esteticamente solidale, dove la ricerca del bello, ma non attraverso il rinnovamento dell'impianto filosofico, si sposa alla speranza di un rinnovamento sociale. È così che la «plurimilionesima parte di ciò che i giornali chiamano proletariato»,<sup>200</sup> dopo aver attraversato i quartieri di Quezzi o Marassi, «dove nella gola del Bisagno asciutto sono i parallelepipedi altissimi e stretti delle case popolari»,<sup>201</sup> può concludere la sua camminata «allegremente per i fatti suoi [...] a mangiare una minestra o a mettere in moto un motore, a baciare una ragazza o a risolvere un paio di scarpe: a fare insomma una cosa vera per sé e per gli altri, e quindi con mille buone ragioni per aver quel passo sciolto che vedete e per fischiettare con la mano destra in tasca». <sup>202</sup> Ci bastano queste poche righe per inquadrare l'esperienza volta a un socialismo popolare, in cui le stradine del genovesato saranno il punto di partenza per un approdo che si rivelerà, in fronte alla riviera, scettico, esistenziale.

Un possibile contrappunto è offerto da un altro simbolo dell'anima genovese, colta nel momento liturgico della preghiera e del raccoglimento, in cui lo spirito liberale e individuale va a coniugarsi, per una sorta di mira-

---

'cröse', e sono inconfondibili, fatte di viva ghiaia marina incastonata nel terreno, con in mezzo la guida rossa dei mattoni di costa: vie nitide e pulite, lavate dalla pioggia e spazzate dalla tramontana, le quali nulla hanno a che fare coi famosi 'carrugi' della zona intestinale della città», *ibid.*

<sup>200</sup> *ivi*, p. 305.

<sup>201</sup> *ivi*, p. 304.

<sup>202</sup> *ivi*, p. 305.

colo di civiltà, con la misericordia cristiana, per cui «il lucro è opera sommamente civile e superiore onore e atto di carità, giacché tutta la famigerata avarizia dei genovesi (e il loro indaffararsi, il loro accumulare, e in breve il loro costruirsi e costruire una proprietà privata o fortuna) altro non è che la perfetta coscienza del compito loro assegnato da Dio medesimo [...]».<sup>203</sup> Alla “crösa socialista” si affianca così la chiesina dello spirito liberale,<sup>204</sup> abbozzo di due estremi popolari in cui la società genovese, osservata, interpretata e interiorizzata, esplica le tendenze più forti nel campo di una speculazione in minore, che va a farsi alta nella ricerca artistica e critica, in equilibrio fra uno stilismo sommerso in lotta con ragioni più marcatamente espressive, ratificate dal murmure di sottofondo di un mare simbolico pure nel basso profilo della sua significazione mercantile.<sup>205</sup> Siamo insomma al

<sup>203</sup> *Nelle chiese di Genova il rumore del mare, Prose*, pp. 1421-3, a p. 1422.

<sup>204</sup> «Le antiche chiese di Genova sono differenti da tutte le altre chiese del mondo, e ci si prega in modo differente. Sono, più che chiese, buie conchiglie (gusci marini che sembrano a volte fossilizzati), ed entrare in una di tali chiese di dure pietre grigie annerite dai fumi portuali e industriali (in San Donato, in San Giovanni in Prè, per tacere delle altre famosissime), specie dopo essersi sperduti nell'intrico intestinale dei carrugi, dove si elabora in una sinfonia di afrori la digestione delle mercanzie che si tramutano in lucro, è un po' come entrare in una conca marina, ingrandimento di quelle, ruvide d'incrostazioni calcaree e saline, che i ragazzi raccattano sulla spiaggia e accostano all'orecchio per sentire l'odore del mare che, tra le navate nere di secoli e di semitenebra, è anche diffuso brusio di traffici e di palanche, e di cantieri in opera lungo i due corni – est ed ovest – delle città, e di gravi sirene mercantili, le quali vengono e vanno, e profonde come bassi d'organo, specie di nottetempo fanno vibrare le invetriate, quando placatosi il rumorio delle gru e dei magli, e delle perforatrici, senti vasto come un gran sospiro l'ansito della risacca, la cui rotolante ghiaia dà anch'essa il suono e l'idea, nella doppia tenebra di quelle chiese, d'un fosforico rotolio di quattrini», *ivi*, p. 1421.

<sup>205</sup> «Nato in una città di porto e cresciuto in un'altra città di porto, mi contenterò di dire che il mio non è il mare estatico dei contemplativi, ma semplicemente un mare mercantile, popolati più che da Sirene o Tritoni da bastimenti in rotta o alla fonda: un mare trafficato o addirittura commerciale, ecco, anche se questa mia idea di mare può riuscire per molti riduttiva, e quindi deludente», *Caproni: il mio è un mare mercantile con qualche metafora*, «Tuttolibri», 22 giugno 1985, *ivi*, pp. 1995-6, a p. 1995.

contrasto palpabile e concreto, tanto da rendere necessaria la compresenza di pulsioni estranee e opposte unite dal bisogno di materialità, ora insopprimibile, ora negato. Un ultimo accenno alla città, in cui la visita si tramuta in viaggio aumentando la distanza e la prospettiva visuale, ne rende un ritratto apertamente deformato dove la spinta delle pulsioni opposte si risolve nel gusto particolare e fiabesco del Kitsch primo Novecento come irrefrenabile urgenza di una nuova forma d'immaginario:

Ma la nostra Genova-Kitsch è propriamente la Genova-Coppedè, sorta fra il tramonto del secolo scorso e l'alba dell'attuale, quando la ben inquattrinata borghesia genovese o ingenovesitasi, gonfiate le penne per i prosperi introiti, prese a fantasticar Castelli, simboli di potenza. E Castelli quanto più possibile 'romantici' – 'gotici' come tutti i Castelli delle fiabe – terribilmente ma incantevolmente fasulli, giusto il destino di tutte le cose non necessarie ma scaturite dal Sogno, un Sogno, nella fattispecie, molto più prossimo a Sem Benelli che a Shakespeare o a Kafka, si capisce.<sup>206</sup>

### **7.3. La "linea ligure": Ceccardo, Novaro, Boine**

Esaurito dal dibattito storico il discorso sulla validità di una linea ligure o ligustica, e sulla solidità argomentativa dell'intuizione critica caproniana nel lavoro intorno a un canone, resta il dato di fatto di una penetrazione non superficiale della proposta nella vulgata critica del medio e secondo Novecento, testimoniata in più luoghi.<sup>207</sup> Va così a definirsi come

---

<sup>206</sup> *Viaggio a Genova*, cit., pp. 1971-2.

<sup>207</sup> «Sempre più quello della "linea ligure" diviene un comodo *locus communis*: ma nel 1958 (tra gli articoli caproniani della *Fiera* e quelli del *Corriere*) Gaetano Mariani dedica una importante serie di quattro studi a Ceccardo, Novaro, Sbarbaro e Montale; nel 1962 i termini della questione vengono recepiti anche, e sia pure nell'ambito non specialistico del volume dedicato alla Liguria nell'enciclopedia *Tutti-*

una conclusione pacificamente accolta da tutte le parti in causa,<sup>208</sup> seppure con un *surplus* di enfasi, «in termini non soltanto storiografici ma soprattutto valoriali, una nozione ristretta e “forte” di “linea ligure” che additi in Camillo Sbarbaro, Eugenio Montale e Giorgio Caproni una delle linee portanti (se non la linea portante *tout court*) della poesia italiana novecentesca». <sup>209</sup> A prescindere dal suo valore argomentativo, nella storia del poeta rimane un’attenzione nei confronti della poesia ligure, esercitata organicamente a partire dal 1938, fino al 1986 del bellissimo *Gli asparagi di Sbarbaro* e al *Saluto a Guerrini* di due anni successivo.<sup>210</sup> Insieme al tentato salto di qualità verso una speculazione strutturata, il novero dei pezzi liguri a carattere letterario si compone prevalentemente di recensioni, ricordi e testimonianze, accomunabili su base tematica solo a patto di mantenere uno spettro d’oscillazione largo, sciogliendo cioè la categoria critica da ogni discorso di sistema, come del resto era nelle intenzioni del poeta-lettore, istintivamente portato a rifiutare uno stato ufficiale, sebbene si dimostri sedotto dalle possibilità di un’autorità con cui validare la voce del letterato. Come già accennato, Caproni non si risolverà mai su questo punto, sentendosi in primo luogo poeta anche nella necessità lucidamente riconosciuta di dover essere presente al suo

---

*talia*, da Natalino Sapegno [...]. L'anno stesso, sulla *Soffitta* di Caltanissetta – rivista bimestrale di lettere ed arti diretta da Mario Gori e Ugo Reale – compare una rassegna intitolata emblematicamente *Poesia italiana contemporanea. La linea ligure*, che raccoglie testi di ben diciassette poeti», *Linea ligure. Sbarbaro Montale, Caproni*, cit., p. 91.

<sup>208</sup> Fra i molti nomi si può definire un “partito dei contrari” in Ferrata, Laurano, Guerrini e Lagorio.

<sup>209</sup> *Linea ligure. Sbarbaro Montale, Caproni*, cit., p. 102.

<sup>210</sup> Rispettivamente, «L'Indice dei libri del mese», III, 3 marzo e «Resine», luglio-settembre, entrambi in *Prose*, pp. 2005-12 e 2031-3.



tempo. Quello che resta da fare è dunque riconsiderare con occhio vergine gli scritti, accettandone preventivamente i limiti che alla lunga ne hanno determinato la corrosione sotto il profilo della legittimità teorica, mettendo però agli atti il successo sul piano comunicativo del giornalista, che nell'arco di tre anni si inserisce in un dibattito a lui precedente, larvato nei cenni di un autore guida come Montale,<sup>211</sup> cui tra l'altro si attribuisce la responsabilità di deformare con la sua presenza ingombrante e quasi dispotica, perfino il lessico del critico in prova:

Il peggio nasce quando lo schema, a causa evidentemente della sua eccessiva semplicità (come qui accade) viene dimenticato per la strada, e si procede al suo arricchimento (fino a mutarlo sostanzialmente) con aggiunte successive di caratteristiche che si rinvengono di volta in volta nei singoli poeti [...]. Questo accade a Caproni, tipicamente, con Montale. Egli tenta ad esempio di definire il carattere saliente dello spirito ligure, e lo fa consistere in un contrasto, in una *rixa*, tra la «*continua tentazione del dissolvimento*» che sarebbe nella luce splendida, nel mare, nel vento salino, e la volontà di difendersi da essa «*con un minuzioso accanimento, con le cose solide e ferme, i beni stabili, la pietrificazione*». E ribadisce: «*capitalizzare nello spazio contro i dissolvimenti marini*». Ma allora noi comprendiamo che la definizione ha molto risentito in realtà della lezione di Montale (si cita infatti puntualmente il montaliano girasole: «*Svanire / è dunque la ventura delle venture*»); ed è stata estesa poi, a posteriori, a tutto lo spirito ligure.<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> Celebri queste parole: «Sì, conobbi presto (non di persona, se si eccettua Sbarbaro) alcuni poeti liguri: Ceccardo e Boine, fra gli altri. Dov'essi meglio aderivano alle fibre del nostro suolo rappresentarono senza dubbio un insegnamento per me. Ammirai la fedeltà e l'arte di Sbarbaro, ma Boine era poeta a metà e Ceccardo, che lo era per intero, non si rese mai conto dei suoi mezzi. Viveva rivolto verso il passato, sempre bisognoso di puntelli accademici. Lungi dal professarsi *poeta puer* diffidò troppo del fanciullo che aveva in sé. Pure nessuno dei suoi contemporanei ebbe a tratti una voce paragonabile alla sua», MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, cit., p. 1477.

<sup>212</sup> ADRIANO GUERRINI, *Il significato di Sbarbaro*, Genova, Sabatelli, 1968, p. 75. L'autore trae le sue citazioni dal «Corriere Mercantile» del 22 luglio 1959.

Per quanto riguarda Montale, i due estremi della sua posizione “mobile”, ma non in contraddizione interna, circa una tradizione poetica ligure si possono fissare fra uno scritto giornalistico del 1927, riportato alla luce da Franco Contorbia,<sup>213</sup> e quella che, datata al 1967, è stata vista come la più solenne bocciatura alla linea caproniana: «La linea ligure è stata inventata da letterati liguri, ma ha trovato scarso credito fuori dalla Liguria. Esiste una poesia fatta da liguri, e alcune di esse hanno vaghe somiglianze fra loro. Ma liguri di nascita erano anche Pastonchi, Jahier ed altri che non hanno mai cantato la Liguria».<sup>214</sup> Se con questa parole si va ad allungare sul capo di Caproni l’ombra, evidentemente mal sopportata, del “letterato”,<sup>215</sup> bisogna riconoscere che nell’articolo del 1927 si dimostrava già formato e argomentato lo stesso canone di poeti (Ceccardi, Novaro, Boine, Sbarbaro) cui Caproni aggiungerà i nomi di Barile, Grande e, forse questa l’“impudenza” maggiore, quello stesso di Montale, che esordiva così nel suo *Poeti e paesaggi di Liguria*:

---

<sup>213</sup> Allegato al saggio di FRANCO CONTORBIA, *Montale: ultima lettera da Genova*, l'articolo si legge ora in *Un uomo di lettere. Marino Parenti e il suo epistolario*, a cura di A. D'Orsi, Torino, Provincia di Torino, 2001, pp. 105-14.

<sup>214</sup> *Genova, libro bianco*, Genova, SAGEP, 1967, p. 121.

<sup>215</sup> Nella stessa intervista montaliana, si segnala un'altra esternazione che può riferirsi rudemente al lavoro di Caproni: «Gli amici di Genova? Erano pochi: qualcuno è morto altri sono andati altrove, altri ancora non erano veri amici ma semplici conoscenti dei quali, in mancanza di meglio, bisognava accontentarsi», *ibid.*. Circa il letterato c'è poi da segnalare un “pregiudizio”, ma in tutt'altro tono, sintetizzato da Antonella Padovano: «Sempre qualche tempo dopo il primo incontro a Spotorno, [Sbarbaro] faceva il verso a *Litania*, che aveva appena fatto il suo ingresso nel *Seme del piangere* (“Genova nome barbaro. / *Campana. Montale. Sbarbaro*”), la cartolina inviata a Caproni da Angelo Barile insieme a Sbarbaro il 14 ottobre 1959: “Genova di Caproni / (abbasso) i letteratoni”. Difficile non sentirvi l'estro ammiccante del poeta di Spotorno [...]», CAMILLO SBARBARO, *Lettere a Giorgio Caproni 1956-1967*, a cura di A. Padovani Soldini, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2010, pp. 9-10.

È noto, ma non abbastanza, che forse più di ogni altra regione italiana, la Liguria ha avuti ed ha poeti che riflettono nell'opera loro i colori e le linee del suo paesaggio, che sostanziano la propria poesia dell'essenza più nascosta delle sue marine, dell'ossatura meno apparente de' suoi monti. Che una regione che ha bellezze così conosciute e penetranti abbia poi salvato i suoi descrittori in poesia, si parla dei migliori, da ogni caduta nella vignetta e nel "vedutismo", resta un miracolo che non si saprebbe spiegare se non riferendoci alla più profonda natura della nostra gente ed alla reale difficoltà di intima comprensione che offre questo nostro orlo di terra gettato sul mare, che rifiuta ruvidamente ogni commento inessenziale, ogni blandimento retorico ed entusiastico.<sup>216</sup>

Anche l'assunto di base, come si vede, è lo stesso della linea tracciata sulle pagine della «Fiera», che, come ha notato tempestivamente Guerrini, adotta *in toto* il dettame montaliano, cercando di farlo suo con un primo allargamento del novero dei nomi nella serie di quattro articoli usciti su «La Fiera letteraria» nel 1956 sotto la dicitura comune *La corrente ligustica nella nostra poesia*,<sup>217</sup> per allargare ulteriormente le maglie del discorso in occasione della ripresa del 1959 sul «Corriere mercantile»,<sup>218</sup> snaturando consapevolmente ogni residua velleità teorica in

<sup>216</sup> *Un uomo di lettere*, cit., p. 105.

<sup>217</sup> *Un paesaggio non dipingibile*, 4 novembre, *Ceccardo Roccatagliata Ceccardi e Mario Novaro*, 11 novembre, *Boine, Sbarbaro, Montale*, 18 novembre, *Angelo Barile e Adriano Grande*, 25 novembre, tutti raccolti in *Prose*, pp. 635-60. Si registra una oscillazione con la dicitura *La corrente ligustica della nostra poesia*, forse dovuta a errore tipografico.

<sup>218</sup> Questa serie conta un pezzo introduttivo (*Genova denaro e poesia*, 22 luglio) più sette articoli monografici sugli autori già "canonizzati" (tra il 28 luglio e l'8 settembre), uno bipartito fra Serra e Laurano (22 settembre), e due finali che aprono a De Micheli, De Bono, Ghiglione, Del Colle, De Orchi, Milani, Bonino (29 settembre) e Guerrini, Giudici, Vivaldi, Marmorì, Sanguineti, Craviotto (6 ottobre),

nome di una rassegna delle intelligenze poetiche liguri che (con i giovani Giudici e Sanguineti) continuavano la tradizione. Rimandando a tempo debito l'inclusione della poesia dialettale (Firpo e Vivaldi) corre l'obbligo di citare anche il nome dell'autore della raccolta *Uligine*,<sup>219</sup> Giovanni Descalzo, «poeta che, prematuramente morto nella natia Sestri Levante, meriterebbe un capitolo a parte per la semplice ma genuina vena soltanto in apparenza ai margini del grande moto di rinnovamento allora in atto».<sup>220</sup> Mutata la temperie storica, rimane dunque da considerare il valore documentario di una lettura ragionata e commentata nel suo evolvere, che in qualche caso è utile far retrocedere all'opera maggiore, dato che, come ricorda Adele Dei, «quando Caproni comincia a parlare di una linea ligure della poesia del Novecento, [...] sono gli anni che vanno dalle *Stanze della funicolare* al *Passaggio d'Enea*, proprio le raccolte dove la mitologia ligure e genovese si stabilizza e acquista un rilievo fondamentale».<sup>221</sup> Precisamente su questa chiave di lettura si è esercitato Orlando, che offre un tentativo in cui si correlano le suggestioni critiche al momento compositivo, cercando anche nella filosofia di Giuseppe Rensi un motivo costitutivo nell'origine prima di un'idea "ligustica" della psiche autoriale.<sup>222</sup> Fra i pochi *idola*

---

cf. *Prose*, pp. 1271-1354.

<sup>219</sup> GIOVANNI DESCALZO, *Uligine*, Sestri Levante, Vaj, 1929.

<sup>220</sup> *Prose*, p. 1316.

<sup>221</sup> *Le carte incorciate*, cit., p. 61.

<sup>222</sup> «Per questo, sul modello di Proust, di cui proprio in quegli anni traduceva *Il tempo ritrovato* (1951), Caproni passa esplicitamente a ritagliarsi una sua propria tradizione, una "nobile discendenza": processo originatosi man mano, sulla base di alcune predilezioni autoctone, fino ad organizzarsi in una serie di letture sistematiche avviate proprio nel dopoguerra, e farsi quindi cosciente parametro di valutazione», *La vita contraria*, cit., p. 87.

che ne rappresentano l'essenza evanescente, Caproni torna a discutere di un "paesaggio non dipingibile" che conterrebbe in sé il solo indizio veramente comune a una serqua notevole, o più, irripetibile di autori che culmina nel doppio esito sbarbariano-montaliano, annientando la volontà stessa di una categorizzazione:

Ma ciò che che a noi qui preme di sottolineare, è piuttosto un altro fatto: l'essere riuscito per primo, lo Sbarbaro, a fare della Liguria letteraria non più e soltanto una regione d'Italia fra le più intelligenti e assimilatrici, ma una delle ragioni più partecipi, e addirittura un'anticipatrice, della grande poesia europea del Cinquantennio: quella che maggiormente è riuscita ad esprimere la lunga e profonda crisi dell'anima nostra (Eliot e Sbarbaro son dello stesso millesimo ma *The waste land* apparve nel '22, *Pianissimo* nel '14).<sup>(p. 658)</sup>

\*

Se Montale si fosse limitato, sia pure con tanta energia, e con così lucida determinazione, alla doviziosa eredità ligure, certo egli sarebbe rimasto un poeta notevole, ma conclusivo soltanto. Ma Montale è poeta d'avvio, ed è proprio con lui – il più ligure di tutti – che parlar di poesia ligure cessa d'avere un senso. (p. 659)

Il pensiero ordinatore torna sovente al miracolo di una terra indagata da vari punti, in cerca di quell' "affascinante squallore" che in maniera difficilmente definibile ne determina l'attrattiva. Il primo dei quattro articoli è tutto volto alla descrizione di un carattere abbozzato nel passaggio del ligure elettivo Campana e del «piccolo santo Nietzsche, abitante allora in Salita alle Battistine sopra le fontane Marose o Amorose, in una Genova ch'era ancora quella dell'Alizeri, dove molte vie conti-

nuavano a chiamarsi più saldamente ‘strade’: Strada Giulia, Strada Balbi, Strada Nuovissima». <sup>223</sup> L’emersione carsica di una spontanea comunanza di intenti di ricerca trae origine nella ricostruzione più o meno erudita, sebbene sbazzata in poche righe, dell’ambiente letterario e pittorico ottocentesco: De Amicis, i garibaldini Mameli e Abba, oltre al «non sempre macchinoso Anton Giulio Barrili»; <sup>224</sup> vengono inoltre evocati i nomi di Chiabrera e Frugoni. L’atto di nascita di una linea regionale è tuttavia attribuito a Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, che Caproni descrive al netto di una monografia di Tito Rosina edita dal ben noto Emiliano degli Orfini, <sup>225</sup> ritratto da cui il presentatore cava una teoria di suggestioni critiche che fra Carducci e Pascoli (e una serie di altre referenze più o meno verificabili) indulgerà «a inaugurare quel frammentismo ligure (e *Libro dei Frammenti* si intitolò per l’appunto, nel ‘95, la prima raccolta ceccardiana), dove se la parola è ancora marmorea (toscana in senso accademico) già la senti scossa e frantumata in timbri e significati nuovi, che non appagandosi poi nemmeno della composta musicalità pascoliana, o dell’edonistico realismo ritmico dannunziano, sembrano piuttosto rappresentare in atto, sotto la scorza ancora nicciana, il rumoroso crollo dell’ultimo titanismo della nostra poesia, sempre più sottilmente volta – sul versante ligure come su quello (ma senza visionarietà) triestino – verso una prosasticità quasi pariniana». <sup>226</sup> Un recupero dunque (con relativo aggiustamento di tiro e aggiornamento in sede storiografica che rivaluta la figura) di uno spirito

---

<sup>223</sup> *ivi*, p. 637.

<sup>224</sup> *ivi*, p. 638.

<sup>225</sup> *Ceccardo Roccatagliata Ceccardi*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1937.

<sup>226</sup> *Prose*, p. 645.

fatale in connessione elettiva con gli sviluppi di una linea che sarà poi europea:

Con Ceccardo dobbiamo fare punto qui, e ci dispiace. Ma ci sembra d'aver già dimostrato abbastanza come colui che per un generoso abbaglio ambiva al vaticinio – il vate fallito Ceccardo Roccatagliata Ceccardi dell'apuana stirpe degli Ortonovo, che il Rosina ci descrive armato ancora, negli ultimi anni, della sua *cravache*, ma ormai domato, da un destino incredibilmente duro, su una panchina di piazza Corvetto come un qualsiasi pensionato – al contrario avesse gettato il seme della disperazione nella poesia del nostro secolo. (p. 649)

Una tale descrizione di Ceccardo testimonia la volontà di un primo disegno “appropriativo”, attribuendo, attraverso una sottile esasperazione degli accenti modernistici, un ruolo chiave che serve da avvio secondo (come visto, l'articolo era preceduto da un pezzo proemiale sul carattere ligure) nell'introduzione a un canone già formato. Se dunque l'invidenza del poeta degli *Ossi* è preponderante, la mossa di Caproni si pone all'opposto in quanto al tono, in Montale sempre e indefettibilmente in minore, a perdere. Si è già accennato come Caproni provi ad amplificare ciò che era confortato di sentire nel mormorio montaliano anche se non dobbiamo credere che al livornese mancassero l'audacia e l'ambizione di fare una proposta in proprio, adattandola al carattere di un ritratto critico personale. Sulla doppia incombenza montaliana testimonia un passaggio in cui il nome del poeta fa capolino sulla coda dell'ultima esternazione ceccardiana, l'impressione di una rinascenza dalle ceneri del frammentismo d'inizio secolo è probabilmente la parte

migliore, limiti compresi, della più genuina intuizione critica: «Quanti miti crollano con lui, quanta poesia nuova nasce. A far sentir l'ansia, anzi l'ansito filosofico che quel crollar di miti comporta, e quasi ad anticipare il *Pianissimo* sbarbariano che dovrà necessariamente seguire a tanto fragore, si da permettere poi al Montale d'uscire dalle feconde ceneri del Frammentismo per ricomporre un discorso nuovo e nativo della nostra poesia [...]».<sup>227</sup> Sul pendio di una "filosofia lirica" è invece introdotto il poeta Mario Novaro, direttore della «Riviera Ligure» e autore di una sola raccolta, *Murmuri ed echi*,<sup>228</sup> che si trama di suggestioni rensiane le quali, «nonostante certo atteggiamento 'buddistico' allora di moda»<sup>229</sup> ha il merito di innestare il canto ligure su un fondo filosofico, di cui nuovamente Montale sarà il beneficiario maggiore:

Ma è certo che in Novaro v'è più d'un riverbero di quell'irrazionalismo, di quel materialismo pessimistico proprio del Rensi, e di quel suo considerare il mondo, fino a un certo punto leopardianamente, come un meccanico indifferente comporsi e scomporsi all'infinito di fatti senza un fine palese, in una trama incomprensibile, di cui il pensiero non riesce a cogliere, appunto, che qualche manchevole dato per costruire una sua irrealre realtà. Così come già esiste il presentimento, nelle cogitanti rappresentazioni novariane, del «realismo emblematico» di Montale, e pensiamo a quella sua «tela materiale degli eventi», a quei suoi «giuochi indifferenti di cangiamento, di equivalenza di essa realtà materiale», alle «lacune, salti della natura» (altrove parlerà di «strappi del tempo»), all'«intrico di fili che tessono la tela dell'esistenza», e perfino a quel suo: «nient'altro chiedere che di vanire». (p. 650)

---

<sup>227</sup> *ibid.*

<sup>228</sup> MARIO NOVARO, *Murmuri ed echi*, Napoli, Ricciardi, 1914.

<sup>229</sup> *Prose*, p. 649.



E quello che viene a identificarsi come uno dei tratti comuni a tutti i liguri della linea è confermato dalla percezione del paesaggio come segno, o geroglifico, inverando una terminologia già propria del critico che ad essa attinge per descrivere il nodo attorcigliato dell'istanza poetica nei vari gradi dell'espressione linguistica; ecco allora che lo spettro del dialetto si intreccia all'assunto di un paesaggio «come un libro sibillino, dove parole e oggetti sono un'unica cosa».<sup>230</sup> Spesso accomunato al fratello Angiolo Silvio, di cui nel 1938 si era data la notizia della morte sulla rivista «Augustea»,<sup>231</sup> Mario Novaro ha il merito, nel disegno caproniano, di una normalizzazione filosofica che offre una piattaforma comune al sentire ligustico.

Per questa strada si spingerà anche il più giovane Giovanni Boine, «venuto all'arte per fallimento della logica e morale comprensione».<sup>232</sup> Operando un deciso ampliamento del tiro in occasione della nuova serie del 1959, Caproni pone il “vociano” Boine a conferma di uno spirito critico, comune a tutto il gruppo, «erosivo di ogni mito calante o crescente idealismo crociano compreso, ma salutare come la salsedine marina di cui par composto».<sup>233</sup> In concorso con il

---

<sup>230</sup> *ibid.*

<sup>231</sup> «Angiolo Silvio Novaro, benché settantenne, è morto con cuor di fanciullo. E ciò dico pensando al suo meraviglioso modo, anche di fronte ai più duri casi, di mantenere intatta la sua più candida reattività poetica. E siccome, ciò detto, troppo facile sarebbe la corsa al Pascoli, aggiungo subito che, se invero entrambi con ansia cercano di capire il più segreto mistero del cosmo delle piccole cose, mi pare che Novaro lo faccia con modi più 'innocenti' senza cioè i, sia pure eccelsi, turbamenti sentimentali del grande di Barga», «Augustea», XIII, 16-17-18, 3 ottobre 1938, *ivi*, p. 83-84, a p. 83.

<sup>232</sup> *ivi*, p. 653.

<sup>233</sup> *ivi*, p. 1290.

più statico Novaro, l'autore della rubrica *Plausi e botte*,<sup>234</sup> offre alle generazioni successive la possibilità di una ponte naturale fra la teoria morale e la poesia, nonostante la mancanza di versi ad esclusivo vantaggio del frammento in prosa: «Queste sue “liriche”, come egli le chiamava, bastano a porlo fra i poeti della Liguria, coi quali egli ha in comune i caratteri più salienti: il senso angoscioso della solitudine (“La solitudine ci ha fatto compagni e la disperazione ci ha data speranza”), la “canina ricerca di umanità”, il paesaggio visto come nuda sigla d’una verità sempre sul punto di rivelarsi e che tuttavia resta un mistero (“Di simboli e di sigle è fatto il mondo”), la mancanza in esso di risoluzione e di consolazione ecc. [...]».<sup>235</sup> Diviso dunque tra l’ufficio critico e quello artistico, scaturenti entrambi da una velleità filosofica esaurita, Boine è designato come lo “scopritore” di Sbarbaro, perpetuando il motivo della *disperazione* morale, risalente a Ceccardo, «nudato di ogni struttura romantica o letteraria».<sup>236</sup> Quello che Caproni va rimarcando nella vita e nella figura di Boine, stroncato a trent’anni dalla tisi, è un puntello morale che si identifichi con la fonte plausibile della secca antiretoricità ligure. Nonostante i limiti poetici, l’istanza di Boine risulta fondamentale nel discorso critico per le sue posizioni filosofiche, volte all’irrazionalismo nietschiano, evidente in campo artistico dall’irrequietezza di un equilibrio visionario, e le frequentazioni culturali, Rebora e Banfi su tutti, ispiratori di un sentire nuovo germinato in

---

<sup>234</sup> «Il più alto grido di ribellione di fonte alla critica ufficiale e officiante, irretita in schemi e sistemi e meccanismi che umiliano la poesia e la personalità umana, senza riuscire a mettere in luce l’anima vera del poeta», ivi, p. 1290-1.

<sup>235</sup> ivi, p. 1295.

<sup>236</sup> ivi, p. 1290.

quella area lombarda che Caproni continua a considerare il precedente più forte per una rassegna a carattere territoriale, oltre a crederla naturalmente contigua allo spirito ligure (l'antidogmatismo banfiano e l'irrazionalismo rensiano in implicita opposizione al fascismo). Bisogna anche ricordare l'*exploit* da ricercatore con cui Caproni pubblica sulla «Fiera» del 6 settembre 1959 due inediti di Boine dal titolo *Un componente liceale e Varsavia*, rievocazione della presa nazista della capitale polacca. L'intero episodio è introdotto in maniera fra lo scientifico e l'affabulante, in cui un'abbondanza di dettagli sulla storia degli inediti si mescola alla rievocazione del caso che li ha portati all'attenzione dell'estensore: «Non sono un ricercatore di professione. Ma il caso favorisce a volte anche i più sprovveduti, e così mi sono trovato in mano, quasi senza saper dir come, i preziosi inediti di Giovanni Boine che ora posso offrire in dono, con animo lieto ai lettori della “Fiera”». <sup>237</sup>

#### 7.4. Il “club” Sbarbaro-Montale

Ponendosi all'inizio di una ripresa anche editoriale dell'attività sbarbariana, l'interesse di Caproni per il poeta di Santa Margherita segna un “passaggio di testimone” alla nuova generazione, che si incarica di perpetrare e favorire la lettura di quello che viene riconosciuto unanimemente come un maestro. A testimonianza del rapporto fra l'anziano poeta e il più giovane “recensore”, a sua volta applaudito in sede privata da Sbarbaro, resta l'esiguo ma intenso carteggio coltivato dai due fra il 1956 e il 1967, negli anni cioè della “pubblicizzazione” più intensa

---

<sup>237</sup> *Due inediti di Giovanni Boine*, «La Fiera letteraria», 6 settembre 1959, ivi, pp. 1213-20, a p. 1213.

dei nuovi volumi in uscita, e *a latere* del discorso critico intorno alla tradizione ligure. Il ritratto sbarbariano varia fra quello dell'uomo ritirato in un casamento di Genova che studia, traduce e dà lezioni di greco,<sup>238</sup> ed il poeta redivivo, che ha inciso la sua voce nella memoria collettiva tanto da annullare le autoreferenzialità di ogni localismo per rivolgersi a tutti, trasformando la terra natia in una terra dell'anima, addirittura, come si è già visto, precursore di Eliot. Sul solco di un "male d'esistere" che maturerà definitivamente nella più nota formulazione montaliana, si svolge una decisa appropriazione, indagata sul piano testuale da Pietro Benzoni,<sup>239</sup> con punte di sovrapposizione e identificazione. Si colga l'occasione anche per notare l'ipotassi critica caproniana, capace di condensare in un periodo lunghissimo un articolato viluppo di pensieri; sullo sfondo c'è ancora il panorama cittadino genovese, a questa altezza interiorizzato anche dal poeta di Livorno, con ogni evidenza ci troviamo all'indomani delle *Funicolare*:

È che Sbarbaro è quasi sempre teso al più raumiliato versante della città genovese: di quella Genova bifronte come il Giano messo a guardia dei suoi giardini, la quale, se sali con la funicolare fino al proustiano albergo 'Pagoda' del Righi, là essa può offrirti, dopo il buio maieutico d'un tunnel e oltre il "fremiteo degli ulivi" di San Nicola (oltre il frullo dei passeri sui tetti di lavagna delle 'Sepolte vive') il panorama più allegorico, e più veritiero della sua (della nostra) anima: il panorama d'una città spaccata in due fra la luce e l'ombra, la quale, sonora di cantieri e di traffici, e incandescente di grigie fiamme marine sul versante portuale e rivierasco, subito con quello opposto strapiomba (sotto

---

<sup>238</sup> Cfr. I "licheni" di Sbarbaro, «Mondo operaio», 16 aprile 1949, ivi, pp. 361

<sup>239</sup> BENZONI, *Presenze sbarbariane in Caproni (e altre osservazioni stilistiche)*, «Stilistica e metrica italiana», 8, 2008, pp. 287-332.

le chiappe dei secenteschi bastioni) sul cupo e lichenoso greto del Bisagno, dove i parallelepipedi dei casamenti, in un dei quali ha abitato appunto lo Sbarbaro, mostrano nudo tutto l'affascinante squallore ch'è nel fondo della città: una gola irta di slogate architetture e di folli prospettive stradali, stratificate l'una sull'altra, nel cui ampio seno hanno trovato asilo, fra gli spellati contraforti d'un preappennino che mostra l'ossa sotto il magro grigioverde dell'erba tutte le urbane laidezze: le ossificate trine cimiteriali di Staglieno, i gasometri, i depositi tranviari, i canili, i forni delle spazzature, i mercati generali, il cementizio campo di football e le carceri di Marassi. (p. 657)

Il primo e più grande merito di Sbarbaro sarebbe quello di distinguersi dalle campane di fine Ottocento rinnovando decisamente il tono, "raumiliato" sulle piccole cose, senza tuttavia percorrere la scorciatoia dei pur contemporanei crepuscolari e insomma differenziandosi in minore, con una voce scabra ed altamente riconoscibile «in perfetta sintonia con l'anima squallida e grigia dell'uomo contemporaneo: il quale, spoglio di ogni indorata illusione, guarda con occhi "implacabili" e "asciutti" se stesso e il mondo».<sup>240</sup> Il tono di Sbarbaro, che resta la marca più riconoscibile di quella generazione è anche il mistero di una nascita attribuita alle radicali desolazioni del paesaggio ridotta alla fase di uno "scarnificato realismo morale" che deve credersi discendente dal plesso dei fattori socio-culturali liguri, di cui Caproni è un curioso osservatore.

La straordinaria statura morale di Sbarbaro, modellata così finemente secondo un gusto del togliere e del ridurre, è l'eredità peculiare di una civiltà che Caproni osserva e adotta, da essa adottato, proprio al

---

<sup>240</sup> *Prose*, p. 1298.

momento di trasfigurarla nei propri versi secondo il modo spiccatamente allegorico che ne fa un luogo dell'intelligenza, prima che degli affetti. L'appropriazione di Caproni della tradizione ligure, con la disillusa partecipazione e complicità (a fasi alterne) dei rappresentanti migliori, potrebbe essere interpretata come il tentativo di bilanciare l'espressione poetica cercando un corpo al luogo della metafora. È in questo senso che sembra impossibile staccare le pagine critiche su Sbarbaro e Montale dai vari strati della produzione in versi coeva. E sorge il dubbio che, tolta ogni capziosità, ricostruire il canone ligustico sia da parte di un poeta vivo e ambizioso, nel massimo della sua potenza espressiva, la prova inconscia per essere annesso al più ristretto dei canoni possibili, cosa che del resto è stata recepita in maniera piuttosto chiara dalla critica recente, che lo vede accettato nel *club* Sbarbaro-Montale in linea più o meno diretta in fatto almeno di statura poetica. Seguendo l'ultimo tratto del lavoro sbarbariano come un sostenitore attivo nel circolo degli amici del poeta, che comprende anche l'editore Vanni Scheiwiller, Caproni registra in maniera puntuale, quasi ad offerme una cronaca in tempo reale, il recupero che porterà nel 1986 a una edizione *ne varietur* di tutte le poesie, festeggiata con un pezzo conclusivo.<sup>241</sup> Con un lungo elenco dei talenti e meriti di questa voce strozzata, il critico non manca nell'ultimo appuntamento pubblico di invitare le giovani generazioni ad accostare la poesia dell'ormai suo "Millo", i luoghi della sua lettura sono quasi un ritornello, ma vederli elencati può chiarire il volume della riflessione sviluppata nel corso ne-

---

<sup>241</sup> *Gli asparagi di Sbarbaro*, cit.

gli anni, e vale un aggiornamento anche nella forma, se, in quella che non vuole essere una recensione ma solo il festeggiamento di un libro sospirato, va a svilupparsi un contrappunto a distanza con le parole di Mengaldo, da cui si cita in più di un passo:

Con la sua voce disadorna ma così stringente; con il suo inimitabile endecasillabo dinoccolato e quasi in ciabatte (definizione che allo stesso Sbarbaro non dispiacque); con la sua assoluta assenza d'ogni illusione in un mondo falso e ormai 'vuoto di significato'; con la sua spietatezza verso questa Terra guasta (anticipando di quanti anni Eliot?); con la sua asciutta pietà verso gli altri («pietà d'altri che me mi strinse il cuore»), e infine col suo stesso 'canto' (ma 'strozzato'), sempre diretto agli uomini e non ai Celesti (o ai Computer), davvero penso che nessun poeta nostro di questo nostro secolo sia più di Sbarbaro vicino – nel disincanto come nella sotterranea rivolta – allo stato d'animo di tanti ragazzi d'oggi, ai quali questo grande libro andrebbe offerto in dono. (p. 2010)

Coetaneo e amico di Sbarbaro, con i versi di *Quasi sereno*,<sup>242</sup> Angelo Barile recupera alla disperazione ligure una vena cristiana «che raccolta poi dalla genovese “Il Gallo” (l'ardita rivistina compilata da Nando Fabro), e da un gruppo di giovani intorno al “Gallo” operanti, continuerà ad offrirci la limpida espressione d'un cattolicesimo molto vicino, in quei giovani, a quello dell'amico fiorentino Carlo Betocchi, o di Luigi Fallacara».<sup>243</sup> Concludendo la parabola boiniana con una *lacrima caritatis* che stempera la più perentoria negazione, Barile fornisce al disegno una connessione importante con lo spirito religioso di cui, sul-

---

<sup>242</sup> ANGELO BARILE, *Quasi sereno*, Venezia, Neri Pozza, 1957.

<sup>243</sup> *Prose*, p. 664.

le due generazioni a cavallo del secolo nuovo, si tramano in maniera essenziale le esperienze lombarda prima e fiorentina poi. Ecco dunque che viene a proporsi per l'autore ligure una collocazione fra due "omologhi" per una particolare, profonda e consapevole armonia, in cui il destino dell'uomo coincide solo in parte con la voce dell'artista, al più trasformandosi in preghiera non ingenua:

È certo che Angelo Barile, colorando della sua presenza quella 'corrente' che, ripetiamo, è una delle più robuste della nostra poesia, accanto a Rebora e diversamente da Rebora (Barile non ha tinte drammatiche), e accanto a Betocchi e diversamente da Betocchi (Barile è un cielo «quasi sereno», dove non soffia il comunale vento betocchiano, limpido ed un poco ebro ma quasi come una tramontana marzolina, mentre l'ebrietà di Barile appartiene già al clima aprilino), finisce col rafforzare di una sua luce cattolica, da quella «sua» non romita zona, l'intera Rappresentazione. (p. 1309)

Un approdo cristiano si riscontra anche nella lirica di Adriano Grande, il meritorio fondatore della rivista «Circoli», con un comitato redazionale formato, fra gli altri, da Debenedetti, Solmi, Bianchi ed i già citati Barile, Sbarbaro e Montale. Apprendo i meriti del giornalista alla composizione artistica, Caproni individua una dolente felicità di eloquio che si iscrive di diritto nella più alta tradizione poetica, anche in relazione a una «mesta rassegnazione e un'accoratezza profonda, che trovano più d'una corrispondenza nell'animo ligure e nostro».<sup>244</sup>

---

<sup>244</sup> ivi, p. 665



Fra tutti i suoi confratelli liguri, forse, Grande, è quello che, nella sua svariata e movimentata vita, ha sofferto di più. Ma mai si è abbandonato alla cieca disperazione (il suo dolore anzi ha avuto poi un esito cristiano), e tutta la sua poesia, ricca di dolenti affetti familiari, di umane sconfitte e raumiliate resurrezioni, di fantasie tenaci contro una triste cronaca che di continuo tenta di dirottarle, appunto appare di continuo sospesa fra la tentazione di cedere alla Sirena, e l'altra d'un ragionar continuo, che fatalmente lo riporta sempre a toccare il proprio umano cordoglio. (p. 666)

Con gli anni Caproni torna sulle nuove uscite del poeta, dopo aver raccontato un gustoso aneddoto circa un incontro personale,<sup>245</sup> come in occasione della raccolta *Acquivento*.<sup>246</sup> Ciò che ne risulta è una breve riletture generale, in cui il tono del poeta e giornalista è rivisitato fuori dalla necessità teorica più stringente di creare un quadro complessivo, necessità invero elusa già con la “linea”. Il recensore si concede il lusso di un volo rasente la materia da descrivere, offrendo un campione della qualità interpretativa che può raggiungere quando è libero di far conto solo sulla prodigiosa sensibilità di un “orecchio assoluto”:

C'è una felicità di canto, in tutta la poesia di Grande, anche nella più dolente, e una tale naturalezza d'immagini e di movimenti (anche quando la meditazione sembra prendere il sopravvento), che non s'offuscan davvero in questo li-

---

<sup>245</sup> «Poi Adriano Grande riuscii a vederlo davvero di persona, non so più in quale Festa del Libro in Galleria Mazzini, gremita d'altoparlanti, dov'egli vendeva *Nuvole sul greto*, di cui comprai una copia. Mi ci mise la firma, e guardatimi i capelli mi disse: “Lei dev'essere un musicista, io ho l'occhio clinico”. Proprio così mi disse, perché, ripeto, certe cose rimangono impresse, e io che un musicista lo ero – ma fallito – provai uno strizzone al cuore che, t'assicuro, non ho dimenticato più», ivi, p. 702.

<sup>246</sup> ADRIANO GRANDE, *Acquivento*, Sarzana, Carpena, 1962.

bro della maturità, dove anzi ti sembra di continuo, da un capo all'altro delle pagine, e quasi fisicamente, di sentire il soffio di un'arguta brezza marina che tutto anima e vivifica – cose, persone, paesaggi, sentimenti, pensieri – e che in un interrotto garrir di vele, e di bandiere, e di biancheria stesa al sole (pur quando queste cose non sono affatto nominate), finisce per far garrire anche il tuo cuore, pronto fin dalla prima lettura a vibrare – per «simpatia» – con quello del poeta. (p. 1585)

La voce di Grande è comunque ricondotta, dopo questo bagno nelle sue musiche, alle “sofferte e profonde esperienze umane”, dove vengono ad essere trattati i temi di una quotidianità disillusa, talora sciolta nella consolazione del canto, e sarà questo il termine, superate le sirene della “li-



fig. 1 Caproni e Montale al Viareggio

gusticità” in nome di una valutazione individuale, influenzata dal favore del lettore, del più concreto limite posto all'esperienza del poeta.

Il nome di Eugenio Montale è quello più citato nell'intero corpus delle *Prose critiche*, all'opposto di un silenzio assordante che esclude Caproni dal “secondo mestiere” montaliano.<sup>247</sup> Tuttavia non esistono vere e proprie recensioni alle opere del genovese, nemmeno

<sup>247</sup> «Insomma, a farla breve, secondo la bipartizione dei filoni della poesia novecentesca delineata da Mengaldo (e da sottoscrivere in pieno), il poeta il cui *primum* è l'esperienza, cioè Montale, privilegia i non montaliani Luzi e Zanzotto, a svantaggio di poeti che per molti aspetti (anche se per vie e ragioni diverse) più tendono

di quelle che Caproni ha potuto incontrare quando svolgeva attività di collaboratore per riviste e giornali, e pensiamo soprattutto a *La bufera*, che esce nello sesso 1956 della prima “linea ligustica” e che segna il limite estremo dei riferimenti caproniani, escludendo da una lettura sia pure estemporanea tutta la seconda parte della produzione montaliana. Questo doppio atteggiamento, di forte dipendenza da un lato, e di estremo pudore esegetico dall’altro, testimonia un rapporto profondo in cui, nell’opinione di Caproni, il nome del più grande poeta che la Liguria (l’Italia) abbia espresso nell’ultimo cinquantennio diventa, da solo o insieme a quello parimenti esemplificativo di Ungaretti, e più tardi, ma con minore impatto, di Cardarelli e Saba, il nome-simbolo di un rinnovamento decisivo compiuto già all’altezza degli *Ossi*, con cui la nuova poesia affondava in via definitiva le discendenze d’annunziano-pascoliane, un rinnovamento da additare alle nuove generazioni, prodighe di ricette per una “poetica a priori”, ma deficitarie sotto il profilo della creazione;<sup>248</sup> se questa idea ci porta a considerare una digestione veloce

---

ad assomigliargli e più gli sono prossimi per il primato dell’esperienza quale fondamento della poesia. E fra i non privilegiati, il meno privilegiato di tutti, il più escluso, anzi, il vero e proprio escluso è Caproni», SURDICH, «*In musica + idee: tra Montale e Caproni*, cit., pp. 102-35. Sarà il caso di specificare che il silenzio di Montale non è assoluto, si dà infatti il caso di una intervista televisiva del 1959 per la rubrica “Arte & Scienza” in cui Caproni viene annoverato (con Luzi, Sereni e Pasolini) fra i giovani «molto apprezzabili e ancora promettenti».

<sup>248</sup> «Già una decina d'anni fa scrivevo (perdonatemi la citazione) che ormai mi pareva tempo che l'Araba Fenice si ripreparasse il rogo per risorgere dalle proprie ceneri, e che già era lecito attendersi dalla nuova generazione che qualcuno, sotto la spinta di quegli impossibili 'contenuti nuovi', i quali altro non sono che un modo nuovo di considerare le cose nello sviluppo della storia, operassero in suo nome ciò che seppero operare un Ungaretti o un Montale (come di qualsiasi vero poeta) superando e l'ungarettismo e il montalismo, come quell'ermetismo cui non credo mentre credo a concreti nomi e cognomi, che sono quelli che tutti sanno», *La poesia si rinnova con la poesia*, «Il Caffè», II, 4 giugno 1954, *Prose*, pp. 571-2.

e un poco sommaria della poesia primo novecentesca in funzione attualizzante, è utile anche notare che i passi montaliani sono quelli in cui si avverte la maggior pressione del momento critico, eluso da continue *recusationes*. Rimandando principalmente al lavoro di Luigi Surdich per un'analisi più circostanziata dei rapporti fra i due autori, quello che interessa in queste pagine sono i “luoghi comuni” della critica caproniana intorno a Montale, divisa fra l'atteggiamento arrendevole del lettore vinto ed un sovrappiù di *pathos* impossibile da comunicare per esteso. I pochi punti disorganici messi in elenco e ripetuti in molte occasioni in virtù di quella pratica che Orlando definisce “autoparassitaria”, pongono la questione di un autore al centro della discendenza ligure, che ne sballa i valori territoriali (come già Sbarbaro) di fatto annientandola in favore di una referenza universale.<sup>249</sup> Allo stesso modo la voce di Montale, così come la percepisce Caproni, si impone in maniera dispotica sulla poesia a venire, tanto che: «è certo che senza Montale (senza la sua musica assolutamente nuova che instaura con inimitabile fortuna nel comporre poetico, i mezzi e perfino il fine della musica) il volto della nostra poesia contemporanea sarebbe venuto configurandosi ben diversamente».<sup>250</sup>

Attraverso un lessico che assorbe quel tanto che la musica montaliana ha esercitato sulla tradizione a venire, ed è sulla percezione di questo momento che la valutazione caproniana, per non sapersi estraniare da sé, vacilla, l'estensore arriva ad ammettere una sostanziale im-

<sup>249</sup> «Nessun poeta ligure ha espresso con maggior energia la Liguria. Ma possiamo anche dire che nessun poeta nostro d'oggi ha espresso con maggior energia il sentimento che tutti abbiamo della vita», *ivi*, p. 1326.

<sup>250</sup> *ivi*, p. 1323.

possibilità di procedere sulla stessa strada, e tanto meno di tornare indietro, riconoscendo lo stallo di un limite non valicabile oltre la frattura, un punto fermo che sembrerebbe definitivo:

Ci siamo più volte domandati se per caso la sua non sia qualcosa di più che la poesia, una sorta di droga o di sortilegio. Ma è un fatto che ogni sforzo poetico, oggi, è condizionato in casa nostra da lui, o prendendo il sapore d'una franca accettazione del destino 'in minore' nei suoi confronti (se non addirittura di più o meno abile mascherato epigono), o l'altro di poeta a tutti i costi stravagante, come se davvero *il poeta* fosse soltanto lui, Montale, *et tout le reste littérature*. (p. 1324)

E si veda ancora meglio quale sia l'assunto di un incontro fra Montale e la "giovane voce" di Giovanni Giudici nella recensione alla sua terza uscita, *L'intelligenza col nemico*:

Incontro o scontro rischioso, di cui consapevolmente egli paga lo scotto, essendo Montale un punto d'arrivo oltre il quale è difficilissimo procedere sulla stessa strada senza sottostare in qualche modo all'imperioso fascino del suo imparagonabile linguaggio: delle sue inimitabili «vie corte», che nel crogiuolo d'un'anima intemerata e imperterrita hanno saputo far precipitare chimicamente, e restituire in ultima sintesi, tutto quanto può agitarsi di solitudine, di angoscia, di fede disseccata e di disseccato amore in uno spirito contemporaneo.<sup>251</sup>

La prima e più evidente delle qualità montaliane sta nella grande musica dei suoi versi, una musica pur derivante da una parola "scabra ed essenziale" ma capace di suscitare nell'anima del lettore la vibrazione

---

<sup>251</sup> «*L'intelligenza col nemico*», «La Fiera letteraria», 27 ottobre 1957, ivi, p. 917.

delle ulteriori corde armoniche, mosse “per simpatia” di un tocco preciso, teso a far intuire l’infinitezza di un’armonia schietta e profonda. Con Montale Caproni porta alla sua maturazione minima la “teoria degli armonici” (più una efficace figura di senso) che riesce a descrivere quale sia l’effetto provato di fronte alla poesia genuina, un effetto in cui la musicalità riveste il ruolo chiave e che può ben considerarsi come il rimpianto più grande della critica caproniana, che ha attinto molto dal lessico musicale.<sup>252</sup> Con la stessa impostazione che negli anni della sua giovinezza ancora contrapponeva ‘contenutisti’ a ‘calligrafi’, e con cui verranno a porsi in confronto ‘ermetici’ e ‘neorealisti’, Caproni procede nella sua lettura per accostamento di opposti, affannandosi a ribaltare i termini di una questione mai sviscerata nel suo insieme. Ecco quindi che nel giro di poche righe ci troviamo a sentire anche le ragioni di un Montale ‘poeta civile’ sulla solida base di una capacità tecnica, quasi filmica, di coinvolgere il lettore nello svolgersi fisico degli eventi narrati, «quasi immedesimandolo in una natura di per sé esprimente e di per sé capace, tramite gli oggetti presentati ai sensi di suscitare l’intelligenza, come se il poeta si contentasse del semplice ruolo di regista».<sup>253</sup>

---

<sup>252</sup> «In più occasioni, infatti, nella sua veste di pubblicista, fa della terminologia musicale un mezzo espressivo che investe tutto il suo campo d’indagine. Non solo, ma spesso, quando lo ritiene opportuno, non esita a ricorrere a metafore musicali, o ad esempi di questo tipo nell’intento di chiarire i suoi concetti. Inoltre, ogniqualvolta si trova a dover presentare qualche nuova opera od evento letterario, si avvale della sua esperienza di musicista per puntualizzarne le caratteristiche», LUIGI RUSSO, *La musica nella critica*, in AA.VV. *Giorgio Caproni e la musica*, Genova, Edizioni Cinque Terre, 2013, p. 139.

<sup>253</sup> *ivi*, p. 1328.

È su questo registro che la storia si può inserire felicemente nel discorso de *La bufera*, senza tuttavia escludere la possibilità di reinterpretare anche la produzione precedente, «tanto che non sarebbe poi troppo difficile, a uno “studente canaglia”, leggere gli stessi *Ossi* in chiave d’allegoria civile o addirittura religiosa».<sup>254</sup> Viene a evidenziarsi un punto fondamentale della *gnosi* caproniana in fatto di poesia: e cioè la sostanziale moralità dell’espressione estetica onesta, la comunanza originaria di una dimensione vista sotto due luci differenti per il solo limite della percezione umana, che l’autenticità del dettato umilia, indicando come utile tutto quanto sia umanamente necessario. A questa visione soggiace un istinto artistico e interpretativo che volge all’assoluto, e rifiuta con recisione tutti gli agenti attualizzanti e relativizzanti, in nome di una superiorità altra riconoscibile a prescindere dalla razionalità o dalla contingenza storica. Su questa posizione il poeta Caproni sembrerà spingersi anche nella seconda parte della sua produzione maggiore, prendendo (o proseguendo, esasperando, esaurendo) una strada distinta dalle nuove vie montaliane; potrebbe essere questa l’interpretazione di un silenzio che da *Satura* in poi rovescia quello atavico di Montale su Caproni, ricordato così bene da Surdich.<sup>255</sup> L’immagi-

---

<sup>254</sup> *ibid.*

<sup>255</sup> A conferma di una lettura più problematica a partire da *Satura*, si possono citare le parole che Caproni rivolge all’amico Betocchi il 13 ottobre 1937, contenute ora in *Una poesia indimenticabile*, cit., «Carissimo Carlo, sacrosantissimo il tuo sfogo anti-*Quadreno*. Ma non t’eri già accorto, da *Satura*, quali vie avesse preso il nostro Eugenio? Io lo choc lo provai allora, duro come una sassata, o un tradimento. E non ne sono ancora guarito, io suo inveterato ammiratore, fino alla *Bufera*. Ma la rabbia non mi viene da Montale, né dalla sua gelida furia autodistruggitrice. La rabbia mi viene da chi cerca, interessato o no, di gabellare tale furia come l’ultima rivelazione di un grande genio, infinitamente superiore a quello del Montale da me tanto amato. Tanto che di fronte agli innumerevoli osanna mi vien da doman-

ne conclusiva che Caproni offre del prediletto poeta come suggello definitivo di una vicenda di lettura tanto pervasiva, porta con sé il seme di un contrasto, di una paradossale stonatura volontaria che a ben vedere anticipa e sbugiarda buona parte della retorica che si sarebbe posata ad appesantire la figura del premio Nobel, quell'antiretoricità più vischiosa della calata retorica nettamente rifiutata. Non è facile pensare a quale possa essere stata la reazione dell'autore degli *Ossi* nel sentirsi definire con l'appellativo d'annunziano di "poeta-vate",<sup>256</sup> per somma di un debito riconosciuto come enorme e accettato solo a costo di una monumentalizzazione inconscia; forse, almeno in parte, la supposta stroncatura della "linea ligustica" si può far risalire a questa conclusione avventata, (de)sacralizzante e rivelatrice. Il ritratto si chiude su un motivo caro a Caproni, quello dell'oscurità della poesia. Le parole di Montale sono sposate anche in fase critica per ribadire il senso di una poesia come 'sentire' opposto a un più sterile 'capire' che ne intralcerebbe il senso, il non-detto, più profondo; è di nuovo la musica a ritornare sul *recto* del ragionamento interpretativo, chiamando in causa i massimi sistemi di un'arte rimessa in discussione dalle fondamenta:

---

darci se non sia per caso io, incapace di capire (oggi si dice recepire) tanta novità», p. 311.

<sup>256</sup> «[...] strano a dirsi. Ma è capitato proprio a lui, a Montale (il più schivo, il più refrattario a qualsiasi gesto anche alla lontana "vaticinante") di ricostruire in una sintesi nuova e in rinnovati spiriti – oltre il canto "pieno" della sua estrema concentrazione – la figura, appunto, del poeta vate: nel proprio dramma personale, nella propria personale coscienza il dramma (la coscienza) d'un'intera società d'uomini e di un'intera epoca», *Prose*, p. 1328.



Certo, anche in questa rappresentazione è la musica che conta, più che il semplice significato letterale. E invero se qualcuno trova ancora ‘oscura’ la poesia montaliana, è perché per questa, più che mai, vale il fatto che in poesia (come appunto in musica, o in pittura ecc.) non si tratta tanto di ‘capire’, bensì di ‘sentire’ e quindi, una volta sentito, di comprendere davvero con una profondità (o altezza) infinitamente superiore a quella cui avrebbe potuto inabissarci (o innalzarci) il più logico dei discorsi logici: cioè non si tratta tanto di apprendere delle idee esplicitamente dette (come nella prosa d’informazione), ma di provare emozione e sentimenti capaci, semmai, di suscitare tali idee, che pur ‘non sono state dette’. (p. 1330)

Su un tono decisamente diverso si pone il ricordo in occasione della scomparsa del poeta, che Caproni compila di malavoglia per tema di protagonismo o poca opportunità. Dopo aver ricordato l’episodio della “scoperta” del poeta, si passa a definire l’impatto provocato dalla lettura di quella voce nuova, una volta di più la chiave dello *choc* risiede nella consonanza fra gli accenti del canto e il paesaggio in cui il giovane lettore è immerso “anima e corpo”:

Ho detto «impatto» perché l’urto fu davvero forte. Non mi era mai capitato un fatto simile (un simile rimescolio interno) imbattendomi in un nome nuovo. Forse perché trovavo così perfetta la consonanza tra l’alfabeto del paesaggio ligustico, in cui ero immerso animo e corpo, e l’alfabeto di quelle pagine, tutte tese – mi pareva – ad interpretare gli elementi di tale paesaggio come geroglifici di una verità di continuo sfuggente, o al massimo si rivela in essi a labili e contraddittori barlumi? (p. 1956)

### 7.5. Altri autori liguri. Fra Giudici e Sanguineti

L'ottava puntata della seconda serie della "linea ligustica" apre le porte a due autori, «l'anziano Ettore Serra e l'ancor giovane Renzo Laurano».<sup>257</sup> Del primo, incontrato in occasione della raccolta del 1959 *La casa in mare*,<sup>258</sup> cui si aggiungerà qualche anno dopo la lettura di *Serata d'addio*,<sup>259</sup> si mette in evidenza, in piena sintonia con i tratti più marcati della linea, una ironia amara quasi umoristica, volta secondo una sintassi che anche nelle prose liriche si scopre «governata da misteriose corrispondenze ritmiche»,<sup>260</sup> innestando il discorso su una direttrice musicale «ma sempre con un che di aspro che impedisce al discorso lirico di cader nel vezzoso».<sup>261</sup> L'opera di Ettore Serra rappresenta per il lettore una conquista al nome, puro *flatus vocis* nei celebri versi di Ungaretti, soprattutto per una consistenza non trascurabile e per la direzione di un tono che, senza imitare nessuno, traccia, sul discrimine fra i due secoli,<sup>262</sup> una via in proprio:

[...] giacché Serra non mira tanto a giudicare, quanto – ed è qualcosa di più – a testimoniare il proprio e l'altrui dolore, la propria e altrui ansia d'una verità sempre sfuggente, aprendoci con la sua scrittura fina – d'un'eleganza senza il minimo lezio, antica e modernissima insieme nella scelta del vocabolo giusto e nella

<sup>257</sup> *ivi*, p. 1331.

<sup>258</sup> *Versi liguri*, «La Fiera letteraria», 7 giugno 1959.

<sup>259</sup> *Il gentile Ettore Serra*, «Il Punto», 21 ottobre 1961.

<sup>260</sup> *Prose*, p. 1192.

<sup>261</sup> *ivi*, p. 1332.

<sup>262</sup> «Ricco d'umana esperienza e d'umanissime lettere, il "figlio del palombaro", il "gentile Ettore Serra", ama definirsi "uomo dell'Ottocento"; ma a noi non sfugge

cadenza della frase ritmica – pagine che ora hanno il battito d'un volo all'alba, ora il cupo martello notturno d'una mareggiata sulla scogliera. (p. 1475)

Posto dapprima in un piccolo canone delle proposte di «Circoli»,<sup>263</sup> Renzo Laurano, di cui si citano le raccolte *Chiara ride* e *Gli angeli di Melozzo da Forlì*,<sup>264</sup> trova citazione abbastanza consistente di un campione di versi (*Chiara ride*, *Settembre nelle langhe*, *Consolazione*) da cui si trae l'impressione di una «'spavalderia' pur così garbata e galante»<sup>265</sup> che connette la vena dell'autore alla poesia trobadorica (Laurano è anche traduttore del *Canzoniere* di Bernart de Ventadorn), nell'originalissima voglia di vivere, ripiegata in maturità su accenti autunnali. Laurano è legato alla “linea ligustica” anche per esserne uno dei più radicali negatori:

---

la punta di polemica ironia (o civetteria) insinuata nella proposizione, certi come siamo ch'egli è il primo a sapere che in poesia impossibili sono i ritorni (gli anacronismi), e che se in terra c'è un uomo in regola e in comunione, senza rinunciare alla propria essenza individuale, con un precisa società vivente e con questo preciso momento della storia, questi è giustamente lui [...]» ivi, p. 1333.

<sup>263</sup> «Ma per tornare a “Circoli” e i suoi poeti, chi, della nostra generazione, non ha ancora in mente, per averle lette e amate su quelle pagine, tante belle poesie di Sbarbaro (i *Versi a Dina*, ad esempio), o di Barile, o di Grande, o – anche – di Guglielmo Bianchi (forse ormai del tutto perdute), di Giacomo Prampolini, di Aldo Capasso, di Renzo Laurano, e di altri ancora (liguri e non liguri), come Quasimodo, Raffaello Prati, Emilio Servadio (proprio l'illustre psicanalista, che forse ha dimenticato quei suoi versi, che invece noi continuiamo ad amare, a frammenti, nella nostra memoria) eccetera?», ivi, p. 663-4. Si ha notizia anche di una presentazione de *La ballata del vecchio colonizzatore* (Genova, Emiliano degli Orfini, 1937) in una rubrica di *Segnalazioni* sul «Corriere Padano», 3 luglio 1937, cfr. *Bibliografia Baldini*, p. 83.

<sup>264</sup> Rispettivamente, Milano, Mondadori, 1938 (anche se non si trova riscontro sul “Catalogo del servizio bibliotecario nazionale”), e Milano, La Prora, 1939.

<sup>265</sup> *Prose*, p. 1336.

Mi sembra proprio di non appartenere, e non ho da dolermene né da compiacermene, al “filone ligure” per tono e ispirazione anzi alla “linea ligustica” come la chiamano gli addetti, secondo me, ai lavori inutili. E avevo pure detto che i ligustici, oltre a non avere nelle loro poesie mai neppure un poco “aspirato” almeno, altrettanto *non* lo hanno vissuto nella loro esperienza e costume. Niente mare-mare in persona conosciuto personalmente da Boine, Mario Novaro, Ceccardi, Clemente Rebora di padre ligure e «ligustico» per certi aspetti, Jahier che vedo compreso tra «i ligustici», Montale, Barile, Caproni; e neppure da Grande [...].<sup>266</sup>

Sciogliendo la validità teorica nel gruppo di giovani poeti che hanno la sola facoltà di testimoniare la vitalità della regione con le loro molteplici e spesso differenti esperienze, Caproni passa la mano in sede critica per concedersi un “finale di gita” fra le voci nuove che più lo attirano,<sup>267</sup> attribuendo la centralità della vita culturale a due riviste fondate negli anni Cinquanta: «Nuova corrente» diretta da Mario Boselli e redatta da Piero Raffa, Giovanni Sechi e Tullio Ciccirelli, e «Diogene», di Gian Luigi Falabrino e Adriano Guerrini, di quest’ultimo Caproni firmerà anche la prefazione a due raccolte di versi.<sup>268</sup> Proprio una delle raccolte di cui Caproni sarà il futuro prefatore è al centro dell’incontro fortuito con il giovane Guerrini, che gliene invia una copia senza altre indicazioni.<sup>269</sup> Già in quella occasione il recensore individua con parti-

---

<sup>266</sup> *Genova, libro bianco*, cit., p. 117.

<sup>267</sup> «Un nuovo 'gruppo ligure', infatti, non esiste se non come stato civile, e semmai ci sarebbe da notare come anche in Liguria, oggi, l'attenzione si sia di preferenza volta, dal puro atto creativo, a una critica revisione di valori e di giudizi [...]», *Prose*, p. 1337.

<sup>268</sup> GUERRINI, *Jon il groenlandese*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1974; *L'adolescente*, Genova, Sabatelli, 1980.

<sup>269</sup> Cfr. *Due doni di poesia*, «La Fiera letteraria», 19 maggio 1957, *Prose*, pp. 813-17.

colare chiarezza<sup>270</sup> le caratteristiche di una voce netta, giocata su un bilinguistico sottile che, tuttavia, permette di riconoscere una sostanziale “ligusticità”, il cui precedente più naturale sembra nel Giovanni Descalzo di *Uligine*:

Il fondo è certamente patetico nella sua elementare trovata, e sarebbe bastato un poco di zucchero in più (o un poco di sale in meno) per far di questa gentilissima storia un giulebbino, specie con il rischio che corre nell'*allure* dello sciolto (rischio, per la verità, sempre eluso) di un paragone non profittevole con la foggazzariana *Miranda*. Ma bisogna dire che qualcosa come un continuo miracolo di equilibrio, e che potrebbe essere giovanile pudore come matura saggezza, trattiene da capo a fondo questo poeta sul filo sottile della sua narrazione (possiamo dire senz'altro della sua poesia, esile finché vogliamo ma poesia), impedendogli non soltanto di cader nella rete una sola volta, ma anche di perdere un solo istante la tranquillità – e la grazia sommessata – del passo [...]. (p. 814)

Passando per una veloce segnalazione di *Età di ferro*,<sup>271</sup> ripresa anche nell'ultimo dei pezzi ligustici della seconda serie, in cui si descrive l'arco di una maturazione rispetto ai giorni dell'*Adolescente*, «nel quale le rovine della guerra hanno lasciato l'ombra d'una profonda disperazione, sostenuta tuttavia da un concetto quasi stoico (si direbbe classico) della vita [...]»,<sup>272</sup> si arriva alla raccolta *Polemica*, brevemente descritta in un

<sup>270</sup> «In sostanza, si tratta d'una brevissima novella in versi, o poemetto di dodici strofe eguali (di dieci endecasillabi sciolti, ciascuna) i cui personaggi sono due in uno: e cioè l'autore medesimo in terza persona, come adolescente del quale viene raccontata la storia, e ancora l'autore in prima persona, non solo come narratore, ma anch'egli come personaggio che interviene, dicendo “io”, con le sue riflessioni: due personaggi dei quali il secondo, l'*io*, corre alla vana ricerca dell'altro, *lui*, naturalmente senza poterlo raggiungere mai», ivi, p. 814.

<sup>271</sup> *Quintetto*, «La Fiera letteraria», 4 ottobre 1959, ivi, pp. 1235-8.

<sup>272</sup> ivi, p. 1348.

pezzo del 1965,<sup>273</sup> e al commovente *Saluto a Guerrini*, scritto in occasione della morte del poeta e giornalista.

Aprendo la guida di «coloro che, in Liguria, coltivano ancora il fiore sempre più raro della poesia»,<sup>274</sup> il critico inanella alcuni veloci ritratti delle personalità più in vista fra cui Mario De Micheli,<sup>275</sup> Paolo de Bono,<sup>276</sup> Maria De Orchi, Milena Milani<sup>277</sup> ed Enrico Bonino.<sup>278</sup> Attenzione precipua meritano ancora alcuni nomi, seguiti a vario titolo già in diverse occasioni. Il primo di questi è Nicola Ghiglione. Recensito nel 1947,<sup>279</sup> il suo *Canti civili* viene descritto come un libro dalle potenziali-

---

<sup>273</sup> «Niente manti purpurei e niente unicorni, ma il puro e semplice diario in versi, si direbbe, d'un giovane in polemica, oltre che con se stesso [...] con tutti i 'falsari', i 'preziosi' e i 'furbi' d'una società d'arrampichini di cui la repubblicetta dei letterati à success (dei dottorini in poesia in primo luogo, scaltri e carrieristi, contro i quali il nostro giovane diogene scaglia tante delle sue frecce) non è che uno specchio fedele», *Fabiani e Guerrini*, «La Fiera letteraria», 30 novembre 1965, ivi, pp. 1853-6.

<sup>274</sup> ivi, p. 1338.

<sup>275</sup> «La forza (l'evidenza) di questi versi, che proviene da un'estrema nettezza del disegno e da un severo e educatissimo gusto (De Micheli fece parte del gruppo di "Corrente") non ha bisogno di essere sottolineata, e certo non sarà facile rintracciarne altrettanta nel nostro breve 'giro'», ivi, p. 1339.

<sup>276</sup> «Pure del '14 è lo spezzino Paolo De Bono (autore di *Terra come donna*, Carpena, Sarzana, '56) nei cui versi spesso il paesaggio e il carattere della Liguria tornano a far da sfondo [...]», *ibid.*

<sup>277</sup> «D'un'altra giovane poetessa ligure, Milena Milani, savonese, che ha poi preso con successo la via del romanzo, ci mancano purtroppo documenti (siamo informatori malissimo informati), sì che dobbiamo saltare il fosso [...]», ivi, p. 1342.

<sup>278</sup> «A proposito di Enrico Bonino, Piero Raimondi ha parlato di una "lievità quasi incantata", dove "i paesaggi si modellano nel perfetto circolo dell'emozione viva, che pare, in certo momento felice, costruire un neoprimitivismo d'immagini", mentre sull' "Approdo" è stato detto che "la naturale inclinazione dell'autore al frammento trova accenti di calda intimità [...] che nel paesaggio e in certi particolari ambientali ci riportano alla Liguria marinara di Ceccardi, Sbarbaro, Montale". Sono notizie tratte da *Poeti italiani del II dopoguerra* di G. Kaiserlian (Milano), e invero c'è nei versi di questo giovane un'asciuttezza che par ricordare, più che i poeti citati, Mario Novaro», ivi, p. 1344.

<sup>279</sup> «*Canti civili*», «La Fiera letteraria», 20 febbraio 1947, ivi, pp. 197-9.

tà alte, pure se bloccato da una qualche pretenziosità di “maledettismo”, «un piccolo universo a prima vista molto maledetto (molto *saison en enfer*, con qualche improvvisata irruzione jesseniniana) sembra costituire la realtà di queste strane (giustificherò poi l’aggettivo) poesie [...]»:<sup>280</sup>

Poesie strane, ho detto. E v’assicuro che se le ho chiamate così non l’ho mica fatto per ricorrere ad una pudica parola-paravento essendo nudo d’idee: bensì proprio perché non trovo altro aggettivo capace di qualificare meglio il loro non essere in alcuna nostra ultima convenzione poetica, cioè il loro essere davvero *estrane* non soltanto agli oggetti ma perfino al vizio o virtù comune alla nostra specialmente ultima poesia (un’egorrea epidemica), tentando esse (anche se Ghiglione non ha forse questo po’ d’ambizione) d’introdurre ‘personaggi’ – d’avviarsi ad abbozzare un poema, il quale sta alle poesie come il romanzo sta alle prose. (p. 198)

Attraverso l’accostamento all’*Antologia di Spoon River*, per la struttura,<sup>281</sup> e all’*Opéra de quatre sous* per il tono, Caproni determina limiti e pregi della raccolta in maniera chiara, con una voce di lettore nitida, mirata a un’ “esegesi pratica” dell’opera il cui primo scopo è quello di descrivere e informare correttamente il lettore, accostando argomentazioni ed esempi, fino a salvare quanto di autentico viene espresso: «Esempi che redimono Ghiglione da ogni equivoco d’aura maledetta,

---

<sup>280</sup> ivi, pp. 197.

<sup>281</sup> «[...] i vivi della sua città celebrano, ciascuno in prima persona e in un separato canto, la loro disperata esistenza. Ed ecco così in altrettante pagine di timbro semilapidario il *Canto dei carrettieri*, il *Canto dei guardiacessi*, il *Canto del ladro di immondizie*, il *Canto dei rubacani* ecc. (titoli che introducono meglio d’un nostro discorso), i quali ben riescono a formare uno dopo l’altro un’operetta unitaria del cui risultato (se senza pena di morte un poeta potesse abbandonarsi a tal sentimento) Ghiglione potrebbe essere soddisfatto», ivi, p. 197.

proprio per la sua stessa natura d'italiano: quella natura appassionata e tanto priva di spirito (conosciamo, per l'amor d'iddio, l'itinerario da Stecchetti agli ultimi scapigliati fino a certi innocui crepuscolari), la quale lo salva proprio nei momenti da lui forse creduti di maggiore spinta, quando cioè per sporgersi troppo casca dal quinto piano compiendo i suoi errori più grossi: dico allorché confidando troppo in una sua innaturale violenza (Ghiglione è troppo poco *civile* e ancor troppo *naïf* per risicare una di lui impossibile immagine d'*enfant terrible*) espone sulla pagina quelle 'parolacce' che raramente gli *sboccatissimi* italiani hanno saputo pronunciare in poesia». <sup>282</sup> Pur citandolo in altre occasioni, <sup>283</sup> e su tutte nella prima estensione della "linea", Caproni non aggiungerà niente di nuovo alla lettura di Ghiglione, limitandosi a riprendere le impressioni già esposte.

Segnalato fra i redattori della rivista cattolica «Il Gallo», fondata nel 1946, Gherardo Del Colle è una delle giovani personalità iscritte sul versante di Angelo Barile. Autore delle due "rare operette" *Rosso di Sera* e *Biancospino*, <sup>284</sup> in Del Colle coesisterebbero le direttrici di una poesia in cui «c'è quasi la giovinezza violenta di Saba, se non addirittura di Penna», <sup>285</sup> a fianco delle ascendenze occitaniche («una remota eco di Villon») <sup>286</sup> della *Ballata per la città di Bâlal*: «Nuovo, ripetiamo,

---

<sup>282</sup> *ivi*, p. 199.

<sup>283</sup> Un cenno al poeta si fa in «*La giovane poesia*», «Il Lavoro nuovo», 6 settembre 1956, *Prose*, pp. 715-18.

<sup>284</sup> Rispettivamente Genova, Edizioni del Gallo, 1946 e Vicenza, La Locusta, 1957. La seconda opera era stata recensita da Caproni in *Canti di un cappuccino*, «La Fiera letteraria», 7 aprile 1957, *ivi*, pp. 787-90.

<sup>285</sup> *ivi*, p. 1341.

<sup>286</sup> *ivi*, p. 1342.



tra i nuovi, forse egli è l'unico poeta delle ultime leve veramente ligure, e per giunta d'una ligusticità, nonostante la cupa Valpolcevera dov'egli è nato, più appartenente all'iridata sponda marina del rivierasco Barile, che non a quella del pur rivierasco Sbarbaro: anche se poi, come in tutti i ligustici autentici, a reggere gli archi e i legni dell'orchestra (fino all'ottavino) sono pur sempre i profondi bassi sbarbariani, ultimo pentagramma di base, sempre, in ogni ligure partitura». <sup>287</sup>

Qualche parola viene spesa anche per Luciano De Giovanni, di mestiere idraulico-stagnaro, presentato da Carlo Betocchi su «Letteratura» <sup>288</sup> e già recensito da Caproni in un pezzo del 1958. <sup>289</sup> Tra Betocchi e Lorca si disegna brevemente il ritratto di un poeta votato alle piccole cose, quasi alle cose minime, <sup>290</sup> eppure non ingenuo, dotato anzi di una personalità definita, volta, secondo il recensore, sul versante di una spontaneità che potrebbe di nuovo chiamare alla memoria Penna e la lezione del conterraneo Mario Novaro, «il quale, col suo modo puntiglioso e secco di sillabare il 'frammento', potrebbe pur aver insegnato qualcosa (e l'insegnamento d'un poeta non è mai una diminuzione) al nostro Luciano». <sup>291</sup> Recensendo *L'intelligenza col nemico* nel 1957, <sup>292</sup> Caproni fa riferimento a una sostanziale e quasi ineluttabile "ligusticità" anche nella poesia di Giudici, «come se proprio non fosse possibile

---

<sup>287</sup> *ibid.*

<sup>288</sup> n. 21-22, 1965.

<sup>289</sup> «*Viaggio che non finisce*», «La Fiera letteraria», 9 marzo 1958. *Prose*, pp. 1003-7.

<sup>290</sup> «Si dirà: appena l'abbicci della poesia (un frammento, un minuzzolo), come il gridolino rugginoso dello scricciolo di fronte alla cavata a gola piena dell'usignolo». *ivi*, p. 1343.

<sup>291</sup> *ivi*, p. 1006.

<sup>292</sup> «*L'intelligenza col nemico*», *cit.*

sortir di Liguria e poi scrivere poesie differenti e divergenti da *quel* clima e da *quella* particolare cultura; e cioè da quella particolare tradizione [...]».<sup>293</sup> Come già si è ricordato, l'incontro-scontro con Montale<sup>294</sup> appare al recensore evidente nella lezione «quasi buferina [...] ricordandone l'accento, i medesimi oggetti-simboli (oggetti-segnale), il medesimo 'taglio', perfino il medesimo gusto, se vogliamo, musicale-sensuale di certe parole supercaricate di tensione espressiva, onomatopeiche, saremmo tentati di dire, di fatti altrimenti indicibili [...]»<sup>295</sup> ma anche se l'emancipazione dai modelli maggiori non può dirsi avvenuta (si parla apertamente di «scuola», incluso il nome di Rebora), viene comunque riconosciuta l'istanza di una dignità nuova e riconoscibile, che agisce nel solco di una tradizione cercando di superarla dal di dentro, disegnando uno sviluppo fecondo in prospettiva, ed insieme negando l'accusa, di prassi mossa ai giovani, di «impaziente improvvisazione».<sup>296</sup> Il ritratto che ne segue è quello di una difficile autonomia di voce in seno alla potenzialità di un'anima che vuol uscire dalla propria indeterminatezza,<sup>297</sup> nel panorama di una giovane poesia così «abbondante di sciacquature».<sup>298</sup>

---

<sup>293</sup> *ivi*, p. 916

<sup>294</sup> Nella seconda serie della "linea ligustica" si fa riferimento anche a un precedente culturale: «Mosso da una poesia d'alte significazioni metafisiche e morali, e d'altronde in possesso di strumenti che gli permettono la lettura 'diretta' delle fonti alle quali è spinto da affinità di cultura e di *forma mentis* (fonti in gran parte reperibili in territorio anglosassone: la Bibbia *my daily reading*, i Metafisici, Eliot ecc.), è naturale che il ligure Giudici, meglio che con i poeti della "Riviera", debba incontrarsi con Montale» *ivi*, p. 1349.

<sup>295</sup> *ivi*, p. 917.

<sup>296</sup> *ivi*, p. 918.

<sup>297</sup> *ivi*, p. 919.

<sup>298</sup> *ibid.*

Allineato alla «bella e robusta tradizione inaugurata da Ceccardo»<sup>299</sup> è anche Cesare Vivaldi,<sup>300</sup> la cui produzione poetica viene descritta sul discrimine di una doppia prassi compositiva in lingua (*Ode all'Europa, Il cuore di una volta*) e in dialetto, che si riflette sulla scelta dei temi e dei toni autoriali, a sua volta divisa fra l'intimità di una «poesia con personaggi» in cui si descrive il familiare paesaggio ligure, e un più marcato impegno sociale che ne segna il limite anche stilistico. I meriti del giovane poeta imperiese sono già definiti a metà degli anni Cinquanta, nel complesso di una nuova generazione fra le righe rimproverata di eccessivo cerebralismo:

Vivaldi [...] non solo è riuscito a togliere l'Io poetico dal lago del narcisismo, fedele alle sue due estreme premesse, ma ha saputo immergerlo (passi la brutta espressione) in un ordine, meglio che cosmico, sociale (o semplicemente sociale): ordine o dimensione – d'uomo interessato non soltanto alla propria persona, ma anche al prossimo suo, in cui vede consistere la sua stessa figura – non troppo frequente, certo, nella nostra poesia attuale (e non soltanto in questa).<sup>301</sup>

La seconda serie «ligustica» si chiude con un duplice cenno a Giancarlo Marmorì e Edoardo Sanguineti. Collocato il primo in maniera più pertinente nell'area della giovane poesia francese, del secondo si cita invece l'esordio *Laborintus* e più nello specifico l'*Erotopaegnia*, apparso su «Officina», senza aggiungere giudizi di valore. In ogni modo

---

<sup>299</sup> *ivi*, p. 723.

<sup>300</sup> Cfr. *Destino del dialetto*, «Il Lavoro nuovo», 21 aprile 1954, *ivi*, pp. 555-7.

<sup>301</sup> *Due voci*, «Il Lavoro nuovo», 6 novembre 1956, *ivi*, pp. 719-23, a p. 722.

si è già definita in queste pagine la sostanziale dissipazione dei motivi liguri che in un primo momento erano sembrati più stringenti. Campeggia la supposta assenza di un valore poetico alto, che proprio negli anni Cinquanta vede Caproni passare dalla parte dei non più giovani, assumendo posizioni scettiche nei confronti specialmente delle nuove istanze ideologiche applicate alla poesia, e più in generale alla nascita di un'estetica altra, rifiutata recisamente insieme alle accuse di tacita collusione con la storia mosse all'area ermetica. Benché inclusa solo a margine dell'itinerario ligure, merita un cenno anche la poesia dialettale, presa in esame nello specifico di due uscite antologiche,<sup>302</sup> e massimamente identificata con i casi e la produzione di Edoardo Firpo.<sup>303</sup>

Soltanto poeta dialettale il poeta genovese Edoardo Firpo? Vorrei segnalare al lettore proprio ciò che di Firpo non rientra nel capestro d'una definizione che, lo sappiamo tutti, strangolando quasi sempre il poeta lascia in vita soltanto il dialettale: cioè colui che nel dialetto cerca unicamente il dialetto e tutto quanto è dialetto (colore, folklore ecc.), ponendo in tale dolce mania l'unico fine della propria scrittura e imparentandosi, così, alla curiosa famiglia dei patiti, innumerevoli a raccattare, per farne colletta, riccioli o francobolli o proverbi o tutti quegli altri detriti che l'uomo, dietro o ai margini dell'onda della sua storia, lascia sopra i suoi lidi. La quale certo non era l'ambizione né di un Porta né di

---

<sup>302</sup> *Poesia genovese*, «La Fiera letteraria», 24 aprile 1960; *Poeti dialettali della Liguria*, «La Nazione», 27 febbraio 1964, ivi, rispettivamente, pp. 1369-71 e 1743-5. In questi pezzi si compie una piccola ma definita riflessione sul “problema del dialetto” a partire dai volumi *Poesia dialettale genovese dal secolo XVI ad oggi*, presentata e raccolta da M. Boselli, Genova, Di Stefano, 1960 e *Priamà: antologia della poesia dialettale savonese*, a cura di R. Del Buono Boero, A. Barile, I. Scovazzi, Savona, Editrice Liguria, 1963.

<sup>303</sup> Cfr. *Lirica genovese*, «La Fiera letteraria», 30 maggio 1948 e *Solitaria ricerca e solitaria rivelazione*, «La Fiera letteraria», 10 marzo 1957, ivi, rispettivamente pp. 307-9 e 769-71.

un Belli né di un Di Giacomo (ma potrei citare, nei quadri della poesia d'oggi, il giovanissimo Pier Paolo Pasolini, cui dobbiamo anche uno dei chiarimenti più fermi al proposito), poeti che rifiutano il capestro anzidetto proprio per questo: per cercare nel dialetto (nient'affatto guardandolo dalla finestra) le radici stesse della realtà o verità umana, ch'è come dire le radici del linguaggio o, in una parola, la poesia. (p. 307)

La ragione è quella di una tensione fra uno sterile folklore o campanilismo e quella di una ricerca sulla lingua che fa proprio lo strumento materno per rivolgersi a una profondità e intimità maggiore, che finisce per esercitare la propria influenza assoluta anche sul discorso in lingua nel caso degli esempi più forti. È precisamente su questo crinale che Caproni pone la poesia di Firpo nell'atto del saluto estremo, indicando come la sua solitaria ricerca e rivelazione sia stata intesa a un'esperienza appartata in cui le cose descritte entravano nei versi secondo una «tenerezza non più mossa da una gretta considerazione della loro necessità decorativa, ma già da una più intima penetrazione poetica, capace di sollecitare gli animi, ai più disinteressati affetti; sia pure con la melanconia senza dramma propria di un po' tutti i dialettali [...] tenuta sul pedale "del tempo che va e non ritorna", tanto frustato ormai da non impressionar più nessuno».<sup>304</sup>

Il volo a quota variabile qui proposto sul tentativo pluriennale di dare un volto alla lirica ligure, insieme ai pezzi "di paesaggio" o di ricognizione artistica, pone i termini di una elaborazione che mette indirettamente il poeta di fronte a se stesso, costringendolo a interrogarsi

---

<sup>304</sup> *ivi*, p. 771.

su una istanza critica o divulgativa che a metà degli anni Cinquanta si era ormai fatta consistente, ma non ideologicamente strutturata. Caproni, “costretto” a confrontarsi con l’immanenza letteraria della ripresa civile, guarda istintivamente in casa propria, svolgendo un motivo di quella che oggi sarebbe inquadrata come *geocritica*, nel tentativo per esteso di coniugare la particolarità locale all’afflato universale delle migliori riuscite liguri. Si è molto scavato, con abbondanza di frutti, in queste ascendenze poetiche e teoriche,<sup>305</sup> ma forse il dato che alla lunga potrebbe segnalarsi come più interessante è proprio quello di un tentativo critico che descrive quale fosse lo stato psicologico del poeta nei confronti della comunità letteraria, in relazione alla “linea di discendenza” con cui a vario titolo era e sarà in dialogo.

---

<sup>305</sup> Come noto, l’impianto “filosofico” di Caproni è ben sviluppato, ed ampio l’elenco di nomi (Kierkegaard, Blanchot, Agamben) che possono essere messi a ragione in relazione con l’opera del poeta: «Nonostante Caproni rivendichi di aver anticipato, almeno da un punto di vista terminologico, alcuni esiti della linguistica italiana degli anni Sessanta e Settanta, tale precocità va a mio avviso messa in rapporto con la meditazione sugli scritti del filosofo Adelchi Baratono, che negli interventi sulla linea ligustica veniva ricordato come l’“autore di uno dei più acuti studi sul linguaggio e la poesia che possediamo”. Non vi è dubbio, come ho osservato nei paragrafi precedenti, che il trattatello di riferimento sia *Arte e poesia*, che Caproni aveva letto e fittamente annotato. Se l’opera di Baratono ha il merito di rivalutare la forma dell’opera artistica, ponendo una particolare attenzione alla questione dei generi, lo stretto legame terminologico tra gli articoli di Caproni e il saggio del 1945, mi spinge ad attribuire alla lettura di Baratono la gran parte di quei concetti linguistici che Caproni avrebbe rivendicato come sue personali anticipazioni», *Giorgio Caproni narratore*, cit., p. 34-5.

## 8. Scritti politici e sociali

Animato dal forte entusiasmo della ricostruzione, a partire dal 1946 Caproni aumenta la composizione di articoli volti all'osservazione critica della società provando a suo modo a trovare un nesso convincente fra l'ufficio del comporre poetico e quello del lavoro pratico, nesso che deve manifestarsi nel suo modo di intendere le cose in maniera piuttosto consequenziale, riconoscendo ai poeti l'utilità artigianale di un lavoro da considerare più prezioso solo in virtù della sua maggiore "rarietà": «Utilità. È più utile una seggiola o la *Divina Commedia*? Quale delle due cose è la più vera? Porre tali interrogativi è confondere utilità e verità con rarità».<sup>306</sup> Ecco dunque che il poeta può farsi cronista e rivolgere il proprio sguardo alle urgenze più pressanti che ne contraddistinguono la contemporaneità: risalgono proprio al 1946 i due articoli caproniani apparsi sul «Politecnico» di Vittorini<sup>307</sup> in cui si dà una descrizione delle borgate romane, scendendo nei dettagli delle responsabilità storiche che hanno portato a quegli agglomerati fatiscenti. Particolare attenzione viene posta sulla descrizione delle unità abitative e le condizioni di chi si trova a vivere ai confini di una città che ha rinnegato il suo popolo:

---

<sup>306</sup> *Lavorare, lavorare, produrre*, «Domenica», 6 gennaio 1946, *Prose*, pp. 159-62, a p. 160.

<sup>307</sup> *Le 'borgate' confino di Roma*, e *Viaggio fra gli esiliati di Roma*, «Il Politecnico», 6 e 12 gennaio 1946, ivi, pp. 163-6 e 167-71.



*fig. 2 Le periferie*

Case? Ma con quale cuore si possono chiamare case questi asili di fortuna, questi geometrici frutti dell'usura più spietata? Luoghi ove non esiste cemento tra le pareti e gli uomini, ecco cosa sono le borgate romane. Luoghi inventati, non nati dalla naturale storia degli uomini. E mi domando come, nei miti giorni di sole, possano le donne e i bambini uscir fuori dalle loro stanze senza sentirsi del tutto staccati dalle pareti domestiche, da quello che dovrebbe essere il guscio della

loro storia. Un guscio così sottile da non poter difendere né dal feroce bollore dell'agro in estate né dal suo rigore acuto nell'inverno, e ormai tanto trasandato da far perfino acqua nei giorni di pioggia; l'acqua che manca ai servizi domestici come mancano o sono occluse le fognature, come manca spesso un tetto al lavatoio comune. Chi ora vive in questi luoghi è gente scaraventata nel deserto, e anche il loro cuore come può non essersi fatto deserto? (p. 164)

Se nel primo dei due articoli si dà una descrizione generale della situazione delle borgate, con annessa la storia di prevaricazione che le precede, nella seconda parte del *reportage* Caproni descrive istantanee e impressioni di una sua passeggiata nei due quartieri di Pietralata e Tiburtino III (odierna Santa Maria del Soccorso). Partendo dalla pessima



fama di questi due quartieri si torna sulle condizioni di vita animale-sche cui è costretto chi vive lì: mancanza di acqua corrente, estrema povertà e precarietà della abitazioni, mancanza delle infrastrutture elementari (strade, fogne, scuole, gabinetti), estrema povertà, disoccupazione, ghettizzazione, grande difficoltà negli spostamenti. Fra le molte cose che si potrebbero dire circa questo versante giornalistico che negli anni avrà un suo sviluppo non trascurabile, bisogna subito fare il punto sull'occhio con cui Caproni guarda a questi grandi esempi di miseria e ingiustizia. Sebbene infatti il suo approccio si sforzi di essere il più "tecnico" possibile, riconoscendo priorità al dovere d'informazione e dunque alla descrizione dettagliata e argomentata grazie anche alla propria esperienza personale ed alla consapevolezza delle concause storiche che ne costituiscono la base,<sup>308</sup> in questi *reportages* si avverte forte il bisogno di penetrare la situazione umana degli abitanti della borgata, e questo compito è demandato interamente all'occhio del poeta. È questa la sintesi più articolata che Caproni prova per coniugare la presenza sociale e storica della poesia, evocata a gran voce alla fine della guerra, e in questo senso adempiuta,<sup>309</sup> a prescindere dai veleni che sorgeranno nel dibattito più tardo, intorno ai quali una situazione ancora di sostan-

---

<sup>308</sup> Commentando la testimonianza di chi addebita la nascita delle borgate romane alla sola volontà fascista di spianare la prospettiva del centro, Caproni dice: «Discorso che contiene sì uno dei noccioli della verità: senonché tale verità non ha un nocciolo solo, ve ne sono anzi altri ben più nascosti e profondi; e sono proprio quelli che noi vogliamo cavar dalla polpa», *ivi*, p. 163.

<sup>309</sup> Per il 1946 si potrebbe addirittura parlare di "anno neorealista", l'etichetta può essere estesa a tutti quei lacerti di partecipazione storica che annoverano il poeta nella falange, ad es., dei narratori partigiani, cfr. il posto che Caproni ricopre in una raccolta come *Racconti della Resistenza*, a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2005.

ziale continuità verrà estremizzata e polarizzata. Un'altra delle fascinazioni su cui discutere è quella dell'attraversamento "freddo" dei luoghi che a partire dal decennio successivo saranno caricati di significazioni ed atmosfere artisticamente feconde da Pasolini. Se in questo frangente l'intento caproniano è altro da quello artistico e la competenza del poeta è solamente strumentale e in ogni caso minoritaria rispetto all'impegno del cronista, esiste un punto di contatto abbastanza evidente con le opere pasoliniane, probabilmente mutuato dal fatto che i due poeti condividero il mestiere di maestro: si tratta della presenza metastorica, quasi salvifica, che i ragazzi vengono a ricoprire nel viaggio infernale per i bassifondi dell'Urbe, prima che l'immagine di una poverissima madonna moderna venga sublimi l'incombenza della cronaca con accenti fortemente simbolici:<sup>310</sup>

A Pietralata i ragazzi si rincorrono dalla mattina alla sera a piedi scalzi sul terriccio umido e cupamente rosso dell'Agro, e sono tra le piccole case sbocconcellate un'intera folla eccitata in continue pazzе fughe e in clamori che spaccano i timpani. E pare che non vi siano che ragazzi a Pietralata, un'intera popolazione d'infanzia derelitta, con null'altro addosso che una camicina piena d'enormi lacerazioni e un paio di pantaloncini che un bottone solo non ce l'hanno più. E ciò perché le scuole di Pietralata sono chiuse e perché per quei ragazzi a Pietralata non c'è altra scuola all'infuori di quella della più nera fame, da

---

<sup>310</sup> Questa la conclusione del *reportage*: «Ho visto una giovane donna di Messina con cinque bambini in una stanza a pianterreno, incupita dalla fuliggine come il vano d'un forno, la quale null'altro aveva al mondo all'infuori d'un tavolino nero, di due sedie e d'un saccone per terra, anch'esso coperto di fuliggine e d'oscene macchie che spaccavano il cuore. La stanzaccia non aveva nemmeno una porta, – l'andito era protetto alla meglio da tre larghe tavole. E su di essa, e sul petto di chi era inchiodato in quel vano, l'inverno premeva con tutto il peso della sua dura spalla». (p. 171)

essi sfogata con quegli urli e quelle risse che sono un modo come un altro di muoversi in un mondo dove essi esistono per colpa di chi? (p. 169)

Caproni tornerà spesso sulla questione di Roma, confermando a più riprese un rapporto di amore e odio con la città della sua residenza definitiva. Alcune di queste innumerevoli occasioni sono ad alto tasso critico, come ad es. *Sui selciati dell'Urbe formicolano gli accattoni*,<sup>311</sup> che in vista dell'Anno Santo del 1950 denuncia la situazione di migliaia di senza tetto che si stanno riversando nei pressi della Basilica di San Pietro «[...] la quale come uno stupendo insetto d'oro attira più che mai intorno a sé questi dolorosi paria». (p. 335) L'immagine degli insetti è utilizzata anche all'inizio dell'articolo, oltre che nel titolo:

Dagli interstizi delle mura romane, acri d'orina e di polvere sotto il martello del primo sole maggengo cominciano a scaturire e a spargersi per la città gli accattoni: centinaia di migliaia di accattoni che, dopo essere stati rintanati l'intero inverno in quelle brecce con mogli e figlioli (o soltanto con la loro immensa solitudine) fuoriescono e formicolano sui selciati come, nelle case poco pulite, gli insetti. (p. 333)

Non specificamente su Roma, ma comunque su un ambiente cittadino che è assimilabile a quello della capitale, è incentrato l'articolo dal titolo *Specchio della città i quartieri senza stile*,<sup>312</sup> in cui ci si scaglia un po' sterilmente contro una speculazione edilizia che sta facendo crescere "a suon di milioni" interi quartieri senza alcuna *ratio* architettonica:

---

<sup>311</sup> «Il Lavoro nuovo», 18 maggio 1949, *Prose*, pp. 333-5.

<sup>312</sup> «La Giustizia», 21 settembre 1961, *ivi*, p. 1501-3.

l'architettura è senz'altro fra gli interessi di riferimento cui rivolgersi per rintracciare il seme dell'impegno caproniano.<sup>313</sup>

In tre articoli usciti su l'«Avanti!»<sup>314</sup> Caproni offre una lucidissima e tagliente cronaca del primissimo dopoguerra, oltre ad offrire al lettore di oggi probabilmente il *focus* più deciso sulla sua posizione all'indomani della Liberazione, per cui si consiglia di confrontare anche alcuni estratti coevi ora raccolti in *Frammenti di un diario (1948-1949)*.<sup>315</sup> Il primo dei tre articoli si sofferma sul “terrore rosso”, che nascerebbe a detta dell'autore da un equivoco storico maturato in seno alla dittatura, e cioè l'allargamento ai fini del consenso e strumentalizzazione dell'etichetta ‘borghesia’:

Il rosso, di qualunque sfumatura, incute un sotterraneo terrore alla borghesia. È un luogo comune e, come tutti i luoghi comuni, copre una verità che ha la sua ragion d'essere. Senonché ora io mi domando con voi: quanti di coloro che si ritengono borghesi, e perciò minacciati dal rosso, sono veramente membri della borghesia? Il fascismo per cattivarsi le cosiddette masse popolari, ha creato un equivoco interessato sul termine ‘borghese’: volendo ad ogni costo assumere la forma di movimento antiborghese mentre era in sostanza, e per programma, la più strenua espressione della vera borghesia conservatrice e reazionaria, egli ha steso una cortina fumogena sul limpido significato di tale vocabolo, limitando il significato di ‘borghesia’ a quello di spirito antiromantico, antieroico, antiguerriero, antinazionalista, antimilitarista e antinicciano. (p. 174)

---

<sup>313</sup> Cfr. anche *Tutto scompare sotto una macchia*, «Avanti!», 8 maggio 1947, indagine sulla periferia romana.

<sup>314</sup> Si tratta dell'edizione romana del 5, 24 aprile e 21 maggio 1946, *Prose*, pp. 173-8.

<sup>315</sup> A cura di F. Nicolao, introduzione di L. Surdich, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1995.

Caproni invita così a non confondere la piccola e minuta borghesia fatta di impiegati con la vera borghesia contro cui il marxismo si è rivolto, sottintendendo come la propaganda contro il pericolo rosso continui sulla scia di quell'equivoco creato intorno a un consenso capzioso che ora non ha più ragione di essere. Nel secondo articolo si tratta poi dell'8 settembre, descrivendo in maniera semplice ma efficace quale sconvolgimento morale e istituzionale fosse causato nella coscienza di un uomo calato nella legalità come valore di Stato, nella concezione dunque di un cittadino comune, esente fino a quel momento da una presa di posizione netta, rischiosa. Per cittadini di questo genere, e non si fatica a rinvenire un autoritratto in questo genere istintivamente "fuori dalla storia", quanto occorso in Italia l'8 settembre del 1943 ha rappresentato paradossalmente una possibilità di rinascita sociale, con la conseguenza di un affratellamento al popolo che ha rivelato una zona decisiva di *resistenza* interiore:

Questo appunto volevamo concludere: che questi uomini senza una norma intima, i quali dopo l'8 settembre non poterono appoggiarsi più a una norma esterna in quanto le norme esterne in atto erano due (due erano anche nel ventennio, ma non entrambe in atto: e tali uomini immersi nell'immediato conoscono i contrasti soltanto quando questi sono scesi in campo nella loro persona fisica) entrarono in uno spavento immenso, in una sofferenza dalla quale uscirono in due modi diversi: o malinconicamente piegati al tornaconto o totalmente distrutti. E furono proprio questi, i distrutti, quelli che si salvarono: furono quelli che con uno sforzo supremo e con sudore e sangue seppero capire infine fino in fondo la loro nullità e covare la forza di ribellarsi, di nascere dopo tale completa distruzione di se stessi. (p. 176)

Nell'ultimo tassello di questa breve cronaca dell'anno 1946, l'autore affronta il problema del referendum del 2 giugno, quello cioè che decreterà il passaggio dello statuto repubblicano. *L'uomo nuovo*, svegliato dai furori della storia, è ora pronto per prendere parte con un'adesione decisa alla Repubblica, «Una scelta, possiamo anche ammetterlo, che comporta uno slancio morale estremamente duro – uno sforzo sommo per quei troppi italiani abituati (lo sapete da quanto) alle mezze tinte o, diciamolo pure, al compromesso, ch'è oggi più che mai sinonimo di doppio gioco». (p. 177) Come descritta da Caproni, la scelta che si va ad affrontare non è propriamente fra monarchia e repubblica, ma fra assoluzione e condanna di una monarchia collusa con il fascismo, «[...] e chi sceglie tale monarchia sceglie il passato, sceglie l'errore passato che a nessun modo deve ripetersi più, sceglie la probabilità sempre aperta d'una nuova dittatura, sia pure nominalmente antifascista, perché sceglie determinate persone (più che un istituto) che per prova ci hanno già mostrato di non nutrire alcuna avversione per la dittatura, anzi di farsene, se a loro vantaggio, uno sgabello». (p. 178)

A questo filone può poi essere acclusa la risposta che Caproni indirizza, sempre per il tramite de l'«Avanti!» a Guglielmo Giannini, *Erano ragazzi senza un soldo in tasca*<sup>316</sup> in cui si prendono le difese dei partigiani circa un presunto finanziamento della Resistenza da parte degli Alleati:

Io, caro *Avanti!*, non sono in nessun senso un eroe: sono il più umile e il meno conosciuto degli scrittori italiani, il quale soltanto per un fatto vuole dire la sua: perché ha vissuto con la moglie e i bambini, prima come cittadino qualun-

---

<sup>316</sup> 24 marzo 1946, *Prose*, pp. 191-3.

que in preda al panico, poi come semplicissimo sapista in montagna, tra le gole dell'alta Val Trebbia al servizio d'una Divisione Garibaldina. Io ho avuto modo di conoscere giorno per giorno e direi ora per ora, nei momenti di pace e nei momenti di fuoco, i garibaldini e gli uomini delle formazioni di «Giustizia e Libertà». (p. 192)

È interessante notare anche come Caproni si soffermi sul confronto con la Francia per notare che l'Italia non ha avuto una letteratura della resistenza, denunciando una auto-coscienza letteraria, per così dire, che all'altezza del 1946 è ancora di là da venire, provvisoriamente spoglia di una presa diretta e dunque di una testimonianza storico artistica; Caproni si rivolge agli scrittori-partigiani francesi per ribaltare l'assioma di Giannini:

No, miei cari e illustri colleghi francesi, non abbiamo avuto come voi una letteratura della resistenza. È colpa? È segno di estremo pudore? È sfiducia di poter rendere credibili fatti che di per sé appaiono incredibili? Non voglio risolvere questi interrogativi. Io dico soltanto che ora questa assenza ci duole: perché anche i fatti più semplici ed uomini possono sempre venire offuscati dalla 'stupidaggine' e dalla 'bassezza' quando non esistono testi, cioè testimonianze scritte. (p. 193)

Il pezzo conclude con una esortazione a continuare la guerra delle opinioni, e l'appello è rivolto direttamente agli scrittori italiani, «soprattutto a quelli ben più noti e illustri di me», (p. 193) perché non cedano all'indifferenza. Sul tema di una generazione impreparata alla storia Ca-

proni si concentrerà in un pezzo del 1949,<sup>317</sup> in cui l'autore spiega quali fossero le sensazioni dei combattenti della Resistenza a paragone di quelli della Prima Guerra mondiale (il pezzo è indirizzato a Titta Rosa); se questi secondi combattevano infatti per un ideale, argomenta, o quanto meno per un obiettivo pratico, lui e suoi i coetanei hanno affrontato uno scontro interno che metteva al centro del contendere un nuovo stato sociale, anche se il più delle volte non ne avevano preso pienamente coscienza:

[...] in quanto alla guerra di *resistenza*, c'è da chiedersi francamente questo: quanti di *noi* la combatterono non per pura e semplice ribellione al regime, bensì (come i più giovani e i più anziani di noi) con la coscienza dei suoi veri fini, i quali aveva da essere soprattutto sociali, cioè non per un riscatto del proprio territorio o della propria individuale libertà, bensì per la instaurazione nel mondo (dico nel mondo, cioè anche nei paesi 'nemici') di una società nuova e di uno spirito veramente nuovo di comunità? (p. 354)

## 9. Scuola, ragazzi e poesia

Nell'attività giornalistica del poeta c'è anche uno spazio per rivendicare alcune prese di posizione in merito a quello che fu il mestiere di una vita intera, ovvero il maestro elementare.<sup>318</sup> Gli articoli non sono molti,<sup>319</sup> ma tornano con una certa costanza su alcuni temi cari all'autore,

<sup>317</sup> *Noi quasi quarantenni*, «Mondo operaio», 26 febbraio 1949, ivi, pp. 353-5.

<sup>318</sup> Cfr. MARCELLA BACIGALUPI, PIERO FOSSATI, *Giorgio Caproni maestro*, introduzione di L. Surdich, Genova, Il melangolo, 2010.

<sup>319</sup> Si possono annoverare in questa piccola sezione gli articoli: *La «Carta della scuola»*, «Augustea», XIV, 8, 28 febbraio 1939; *La poesia e i ragazzi*, «Mondo operaio», 14 maggio 1949; *La scuola primaria*, «Il Caffè», III, 7-8 agosto 1955; e *«Il maestro d'oggi»*, «La Fiera Letteraria», 26 giugno 1960, rispettivamente Pro-



come il pregiudizio intellettuale nutrito spesso in maniera gratuita verso quelli che lui definisce onesti artigiani della cultura, aggiornati sui temi generali e sulle nuove tecniche pedagogiche a discapito della scarsa attenzione e degli scarsi mezzi di cui dispongono. La cultura della più umile classe intellettuale viene poi sistematicamente contrapposta alla falange dei “dottori” che secondo l’autore intasano le alte sfere della burocrazia italiana:

Il giudizio, o pregiudizio, che egli, il maestro elementare, sia sempre un ignorante (un reietto o un fallito) ha trovato troppe eccezioni nella mia diretta esperienza perché io possa accettarlo per definitivo. E assolutamente non posso accettare per definitiva la prerogativa d’ignoranza che al maestro si attribuisce, quando ho conosciuto in altri ambienti ben più elevati della burocrazia (fra gli innumerevoli ‘dottori’ di cui pullulano gli uffici statali e parastatali) un ‘analfabetismo’ culturale tanto più grosso, quanto meno dotato di quella onesta e chiara coscienza dei propri limiti, e di quel desiderio spesso così vivo di conoscere, quasi sempre presente, invece, nei ‘maestrini’.<sup>320</sup>

Nominando alcune testate professionali meritevoli del giusto rispetto come «I diritti della scuola» o «L’educatore italiano», Caproni passa poi a stabilire quali siano gli estremi della preparazione media del maestro elementare, spingendo molto sull’inesauribile curiosità che anima questa categoria. La curiosità, unitamente alla consapevolezza dei propri limiti, offre la più importante delle caratteristiche nel lavoro culturale, ovvero l’umiltà. Altra cosa notevole è il riferimento autobiografi-

---

se, pp. 95-8; 363-5; 619-22 e 1377-9.

<sup>320</sup> *La scuola primaria*, cit., ivi, p. 619.

co, del tutto evidente, con cui Caproni dipinge il lavoro del maestro, cercando di difenderne la dedizione e la professionalità:

Ma sempre sia lode dei maestrini (lire – senza tanti discorsi – 55 mila mensili con 17 anni di anzianità di ruolo e 3 persone a carico: il che costringe il maestro capofamiglia a fare il merciaio, il correttore di bozze, il galoppino ‘per arrotondare lo stipendio’, con capriole giornaliere che gli succhiano il midollo spinale e gli fa passare l’appetito, anche culturale), sempre a loro lode vi assicuro che essi sono tutti, professionalmente, ‘attrezzati’, mentre così non sempre accade nella più evoluta [...] scuola media superiore [...]. (p. 622)



*fig. 3 Il poeta in classe*

Il breve “autoritratto del maestrino” posto fra parentesi descrive collateramente l’attività giornalistico-editoriale dell’autore, offrendo un auto-scatto decisamente significativo. La presenza dei ragazzi, cioè dei suoi

alunni, nell'opera e nel carteggio è una costante al solito abbastanza discreta ma decisamente significativa. Li vediamo ad es. in alcune lettere a Betocchi, che l'autore scrive dalla sua cattedra di maestro, li conosciamo compagni di lettura del poeta in occasione di alcune uscite per lui particolarmente significative, ad es. *La capanna indiana* di Bertolucci, e li scorgiamo dietro la presenza del maestro quando si tratta di presentare le proprie imbarazzate condoglianze per la morte della madre di Luzi.<sup>321</sup> Ma c'è almeno un altro luogo in cui Caproni affronta la questione della poesia fra i ragazzi provando a trovare una spiegazione all'affermazione abbastanza disarmante che i bambini non subiscono quasi per niente il fascino della poesia. La spiegazione che propone l'autore è articolata e fa aggio sul tempo di natura dinamica del ragazzo, implicando anche una delle funzioni più originali elaborate rispetto al valore ed alla funzione della poesia, quella delle cosiddette armoniche:

La poesia è, come ognuno sa, per più di tre quarti memoria, cioè esperienza acquisita. O meglio, è un mezzo atto a risvegliare l'emozione degli oggetti, dei sentimenti, delle passioni di cui anche il lettore ha memoria o, appunto, esperienza acquisita. E non soltanto degli oggetti nominati, bensì anche e direi soprattutto dei loro armonici, avendo in poesia i vocaboli significati plurivalenti (trascendendo cioè essi il loro significato letterale per esprimere rapporti e assumere significati altrimenti indicibili), i quali significati tanto più saranno sentiti dal lettore dotato di sensibilità quanto maggiore sarà la sua esperienza

---

<sup>321</sup> Così si chiude la lettera del 13 maggio 1959: «Se certe *pietose insanie* possono essere di conforto, oggi farò vivere tra i miei scolari la tua impareggiabile (così pura, così luminosa nel mesto presagio) poesia alla madre. Sono ragazzi piccoli ma sensibilissimi», CAPRONI, MARIO LUZI, *Carissimo Giorgio, carissimo Mario. Lettere 1942-1989*, a cura di S. Verdino, con uno scritto di M. Luzi, Milano, Scheiwiller, 2004, pp. 39-40.

vissuta, anche in senso di educazione e di cultura. [...] Nel ragazzo sono appunto queste corde (questa esperienza) quelle che mancano, e proprio perché la memoria o esperienza del ragazzo, e quindi la sua cultura, sono limitate o comunque divise in confronto con quelle su cui il poeta, scrivendo, ha fatto assegnamento. (p. 364)

La teoria di una poesia statica da contrapporre all'animo dinamico dei giovani è interessante perché la definisce precisamente nella sua parte fondamentale di evocazione delle passate esperienze, stimolazione del ricordo attraverso la nominazione affastellata delle referenze, nel disegno generale di musica e ritmo. Ma l'azione della poesia non si limita a questo, sviluppando lo strano fine di «[...] presupporre un'abitudine proprio per rompere il guscio di tale abitudine»: (p. 365)

Ma oggi il togliere di frodo il ragazzo dalla realtà (da una realtà ancora dinamica per lui) è proprio un farlo entrare nel territorio della poesia? Io direi precisamente il contrario: è un allontanarlo ancor di più dalla poesia, *la quale ha sempre avuto lo scopo opposto: quello di riscattare dal cimitero dell'abitudine, e far comprendere e amare oltre la superficie, in tutte le sue possibili corrispondenze, il reale, cioè appunto la vita veramente vissuta.*<sup>322</sup>

Alla poesia si accredita dunque, da quello che si evince da queste parole, una corrispondenza inscindibile e virtuosa con la vita, che potrebbe ricordare l'affermazione di Carlo Bo, sceverata da ogni implicazione esistenziale per agire, se così ci possiamo esprimere, da ancella privilegiata. Queste parole hanno poi un significato ancora più profondo al-

---

<sup>322</sup> *ibid.*, corsivo mio.

lorché messe in correlazione con l'opera poetica di Caproni, che sull'e-vocazione straniante (il treno, l'osteria, e tutti i luoghi estremamente normali portati ad altra dimensione) ha fondato buona parte dei suoi effetti poetici. La chiave di quel modo che dal *Congedo* in avanti, con un importantissimo e prezioso precedente nel *Seme*, avrà corso fino alle estreme conseguenze della raccolta postuma, potrebbe essere proprio quella di un' "abitudine che rompe il guscio di tale abitudine", il modo di decrittazione della squallida quotidianità del reale, in favore di una realtà più profonda, fatto di sogno, ma soprattutto di ricordi.

## 10. I viaggi

Per mettere ordine negli scritti di viaggio di Giorgio Caproni<sup>323</sup> è utile fare riferimento innanzi tutto ai due volumi postumi che ne raccolgono un'importante selezione, *Aeroporto delle rondini*<sup>324</sup> e *La valigia delle Indie*.<sup>325</sup> Gli scritti di viaggio compilati dall'autore in diverse occasioni ma sempre destinati alla stampa periodica si possono riferire principalmente alla collaborazione con il giornale del Partito Socialista Democratico Italiano «La Giustizia»:

A questo giornale, infatti Caproni, collaborò negli anni 1960-1963 pubblicando, o meglio ripubblicando con più o meno consistenti varianti, la gran parte dei suoi racconti, più altre prose di vario genere per un totale di settanta "puntate" e dunque di settanta titoli [...].<sup>326</sup>

---

<sup>323</sup> Cfr. per un approfondimento del tema SURDICH, *Caproni i viaggi, il viaggio*, in *Frammenti di un diario*, cit., pp. 13-39, e DEI, *Caproni: i viaggi, la caccia*, in «Studi italiani», I, 2, luglio-dicembre 1989.

<sup>324</sup> Introduzione di D. Valli, Lecce, Manni, 2000.

<sup>325</sup> A cura di A. Dei, Pistoia, Via del vento, 1998.

<sup>326</sup> DONATO VALLI, *Anticalligrafismo di Giorgio Caproni*, in *Aeroporto delle rondini*,

Naturalmente, di queste settanta puntate solo alcune sono resoconti di viaggio, i quali, come ricordato, si mescolano prevalentemente a racconti, recensioni e prose di divagazione. Fra queste sono anche da includere i resoconti dalla Polonia in occasione della conferenza sulla pace cui l'autore partecipa nel 1948 e su cui sarà bene tornare. Vanno poi annoverati gli articoli usciti su «Prospettive meridionali» tra il 1955 e il 1958, oltre a quelli su «L'Espresso» nel 1982, in cui si propone una visita letteraria ad alcuni luoghi cari al poeta, né sarà deleterio aggiungere i due pezzi frutto della collaborazione con «Civiltà delle macchine»,<sup>327</sup> da cui cominceremo. Pubblicati nel 1953, questi due pezzi brillano nel cielo degli scritti giornalistici caproniani come un piccolo *unicum* su cui tra l'altro non si è mai posta l'attenzione. In questo caso bisogna ammettere che il viaggio è più una visita, un'esplorazione, un'escursione in territori sconosciuti, costituzionalmente lontani dalla preparazione e dalla visione del mondo di un poeta-umanista, e del resto la commistione dei saperi è ciò che soggiace agli intenti della rivista diretta, non a caso, da uno dei più originali scienziati-letterati del secolo XX, Leonardo Sinisgalli. Caproni è chiamato a rendere conto di due visite, una al cantiere navale dell'Ansaldo, a Genova, durante la costruzione dell'Andrea Doria, e la seconda alla centrale idroelettrica di Monte Argento, in provincia di Terni. Messo a contatto con una realtà ignota, il visitatore è indotto ad alzare il livello linguistico, con uno sti-

---

cit., p. 5.

<sup>327</sup> *Un poeta e un pittore in visita ai cantieri dell'Ansaldo e La centrale di Monte Argento*, rispettivamente nei numeri I, 1, gennaio, e I, 6, novembre 1953. *Prose*, pp. 523-9 e 531-40.

le che evoca lo smarrimento di fronte ai massimi sistemi della tecnica e della matematica («in principio – proprio così – era dunque il Numero», p. 525), la sintassi si fa ancora più ipotattica del solito rendendo il senso che si prova fra le strutture del cantiere navale, o calati nei pozzi che conducono alle turbine della centrale. Per comprendere l'articolata realtà di cui è chiamato ad essere testimone, la metafora che viene elaborata è quella del linguaggio: il poeta non può fare a meno di considerare in termini architettonici, e dunque di linguaggio, il prodigio della matematica che nell'uno e nell'altro caso è intuito (lessico compreso) più che introiettato in termini pratici:

Non lo posso dire; ma mi par peraltro d'esser finalmente giunto a poter definire, una buona volta, come quella poderosa macchina ch'è un cantiere navale sia in sé un'opera talmente perfetta di architettura, e perciò di linguaggio, da superare la necessità di qualsiasi metafora: una macchina per tradurre in nave i numeri e che trova tutta la propria bellezza, appunto, così come trova tutta la propria espressione, nell'essere quella macchina, la quale definitivamente ha sconfitto il complesso di inferiorità delle prime macchine che – vedi le prime automobili – facevano pietosi sforzi per sembrare il preesistente, voglio dir per sembrare – stando sempre nell'ambito delle prime automobili – carrozze a cavalli. Proprio come quei poemi successivi (riuscendo per fortuna tutt'altro) facevano il possibile per sembrare poemi omerici. (p. 526)

I *reportages* di viaggio di Caproni si devono far risalire ad esperienze diverse, non sempre vicine alla pubblicazione dell'articolo in sé. Un importante tema per quanto riguarda queste cartoline è quello del Sud, visitato e descritto in maniera approfondita, dalla Sicilia alla Sardegna,

dalla Calabria alla Puglia, cominciando in realtà dalle porte di Roma; il meridione rappresenta per Caproni uno scenario interessante per vari motivi, il primo dei quali è la verifica dell'avanzamento della civilizzazione nella parte più povera d'Italia. Caproni è coinvolto in vari progetti proprio su questo tema, da cui trarrà diversi articoli di impressione. Scrive Donato Valli:

[...] si può supporre che *Un minuzzolo di Sardegna* sia il frutto o il ricordo di un viaggio compiuto da Caproni in quell'isola nel settembre 1955 con Ungaretti, Bo, Angioletti; *Ingresso a Nicastro*, *Il vecchio prete*, *Il Cavaliere* sono certamente il risultato di un viaggio compiuto in Calabria nell'ottobre del 1961 per una serie di "reportages" giornalistici su commissione; la prosa *Biglietti ferroviari* riporta impressioni di un viaggio a Lecce a fine estate del 1962 su insistenti pressioni del gruppo di letterati e poeti salentini fra cui Comi, Bodini, Tommaso Santoro e, soprattutto, Vittorio Pagano; e anche le restanti prose di questo gruppo non dovrebbero scostarsi da un periodo di tempo compreso tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta.<sup>328</sup>

Caproni visita il Sud. Le tappe del suo cammino possono essere individuate con le regioni che di volta in volta si trova ad attraversare, cominciando idealmente dall'estrema plaga settentrionale del Mezzogiorno, come lui stesso definisce la provincia di Frosinone, visitata per constatare l'avanzamento di un acquedotto che ha il compito di risolvere il problema della siccità in una terra che si trova a pochi chilometri dalla capitale. L'attraversamento di Caproni è sempre caratterizzato, come in questo caso, da una cauta fiducia nei confronti delle possibilità che le terre

---

<sup>328</sup> *Anticalligrafismo di Giorgio Caproni*, cit., pp. 8-9.



più isolate d'Italia stanno lentamente trovando, grazie alle grandi opere (acquedotti, lottizzazioni agrarie) ed alle iniziative culturali:

Insomma: io potevo finalmente vedere che il Mezzogiorno, almeno in questa estrema plaga settentrionale, stava realmente imparando a scrivere e ad uscire dal proprio analfabetismo, alla lingua: dalla “cannata”, appunto, all'acquedotto moderno, i cui segni ora vedevo nitidi nello spazioso paesaggio naturale, belli e confortanti come tutti i segni della cultura. E mentre lì, sull'aereo podio di Monte d'Oro – chiamato così, pare, per gli uliveti che c'erano una volta, luccrantissimi in senso attivo, e che oggi non ci sono più per non so quali incurie o impedimenti – ero nel profondo commosso guardando sdraiate nella piana, o arroccato sui cocuzzoli per sfuggire primordialmente alle barbariche ventate epidemiche del tifo e della malaria, cittadine e villaggi nelle cui case, ancor oggi, tanti bambini aspettano fiduciosi l'elementare libertà d'un bicchiere d'acqua in qualsiasi ora del giorno e della notte, tristemente pensavo alla nostra italiana storia di prima, e di dopo il '60, e al tempo occorso, e al prezzo di vite umane, affinché, la democrazia, rimasta paralizzata per un quarto di secolo dal fascismo, e ora risorta dalle ceneri della guerra, potesse finalmente tracciare sul paesaggio ancor troppo barbarico di quest'umile Italia le prime essenziali lettere del civile alfabeto. E ciò – maggior merito – senza trombe pubblicitarie o vacue esaltazioni, ma unicamente con la concretezza del lavoro e dell'umana fatica.<sup>329</sup>

Anche nei tre pezzi che riguardano la Calabria<sup>330</sup> abbiamo un procedimento simile, sebbene diviso in puntate, passando dall'immagine di una regione vecchia e immobile, fotografata nei suoi anacronismi an-

---

<sup>329</sup> *Esperia o la civiltà dell'acqua*, «Prospettive meridionali», I, 2, febbraio 1955, *Prose*, pp. 605-9.

<sup>330</sup> *Ingresso a Nicastro, Il vecchio prete e Il cavaliere*, «La Giustizia», rispettivamente 18 marzo, 27 maggio e 25 luglio 1962. Ora in *Aeroporto delle rondini*, cit.

che gioiosi, incarnati dalla figura del vecchissimo e decrepito prete («un vero sfasciume fisiologico»),<sup>331</sup> alla speranza di un futuro migliore, incarnata dall'immagine del “cavaliere”, un agricoltore che descrive all' “inviato” quali effetti abbia sortito sul suo modo di vivere la riforma agraria, e quanto sia ancora necessario fare:

“Certo che sono contento”, mi risponde, “come no. Ma il governo che ha fatto tanto, potrebbe fare, e deve fare, molto di più. Io che non ho peli sulla lingua, gliel'ho detto al ministro, quando venne a farci visita, che l'Italia per troppo tempo s'è ricordata di noi calabresi soltanto quando si trattava di richiamarci alle armi, magari per congedarci con una bella medaglia, cosa che può anche far piacere ma che non è commestibile. Qua c'è il problema grave dell'acqua non ancora risolto in pieno. Se avessimo più acqua, chi ha una bestia potrebbe averne due, e chi n'ha due potrebbe averne tre. E poi c'è il problema più grave ancora dell'industria. S'io compro un paio di scarpe, i soldi guadagnati qui se ne vanno al nord. Se compro una vanga o una radio, idem. Senza contare che se qui ci fosse un po' d'industria, potrei far lavorare almeno una delle mie figliole. Certo, con tutto ciò non c'è paragone da prima a ora [...]”.<sup>332</sup>

Altri passaggi importanti sono quelli in Sardegna e Sicilia, descritti con articoli d'impressioni e con *reportages* più circostanziati. Cominciamo con la Sardegna. I due articoli in questione sono *Sul sillabario della Nurra: la parola speranza*<sup>333</sup> e *Un minuzzolo di Sardegna*.<sup>334</sup> Se il secondo articolo è tutto costruito sul ricordo di una visita da cui si è trat-

---

<sup>331</sup> ivi, p. 41.

<sup>332</sup> ivi, p. 46.

<sup>333</sup> *Sul sillabario della Nurra: la parola 'speranza'*, «Prospettive meridionali», II, 3, maggio-agosto 1956, *Prose*, pp. 725-30.

<sup>334</sup> *Un minuzzolo di Sardegna*, «La Giustizia», 17 settembre 1961.

to un piccolo sasso che rappresenta tutta la regione, nel primo, il tono è ben diverso. In esso si fa il resoconto di una visita al Comprensorio di bonifica della Nurra algherese:

Il Comprensorio ora l'ho visitato, e ancora una volta ne ho cavato la lezione che merito. La quale lezione m'insegna che noi letterati (anche se così poco letterati come me), irrimediabilmente abbiamo preso l'abito di considerare più l'universo (la natura, la terra) che la società umana: noi che conosciamo tutti i misteri 'resi universali' del nostro io, e perfino del nostro sub-io, senza, forse, conoscerne nemmeno uno (conoscerne, sì, nel senso di amare fecondamente) di quella rete vitale d'un organismo più importante del nostro organismo individuale, che si chiama appunto il prossimo, o la società. (p. 726)

Il visitatore guarda al lavoro di redenzione della terra sarda facendo il confronto fra la parte non bonificata, selvaggia e infertile, e la parte soggetta al lavoro dei coloni. Nell'articolo sono riportate fedelmente le parole della guida che descrive fin nei dettagli tecnici le attrezzature usate per la bonifica del terreno. È interessante notare come la prospettiva caproniana sia sempre e indefettibilmente quella del poeta, che vede le cose più pratiche anche dal punto di vista, per così dire, dell'utilità artistica:

Ed ecco che allora io cominciai ad esaltarmi davvero, pensando che tutte quelle macchinacce, quella faticaccia, quelle brutte case in stile fascista di Fertilia eccetera, tutto in definitiva serviva unicamente una cosa che sta in cima al mio cuore: la poesia, che è come dire la speranza, o la consolazione, se non addirittura – per chi ha avuto il dono della grazia – la fede, politica o religiosa che

sia: cioè tutta quella fame tutta quella sete d'altro che comincia, appunto, dove finisce la fame di pane e la sete di acqua [...]. (p. 730)

Stessa cosa vale per la Sicilia, descritta in pezzi come *Caltanissetta lontana e sola*<sup>335</sup> e *L'aeroporto delle rondini*.<sup>336</sup> Nel secondo articolo, ambientato nell'aeroporto di Catania dove le rondini hanno nidificato, Caproni ammette la sua antipatia per questo animale,<sup>337</sup> continuando con qualche riflessione sparsa su alcuni luoghi comuni legati al grado di civiltà che possederebbe chi viaggia abitualmente in aereo. Nel primo degli articoli citati si offre invece un lungo ritratto della città siciliana, abbandonata a se stessa e scollegata dal resto d'Italia e dell'isola. A combattere questa inedia culturale Caproni pone l'opera dell'editore Sciascia e la rassegna internazionale di jazz sinfonico, nonostante dia subito mostra di non amare particolarmente questo genere musicale. Un breve ritratto dello Sciascia scrittore ratifica le buone speranza della città:

Stava accanto a noi un altro Sciascia, Leonardo, scrittore a tutti caro per la profonda serietà, e per la poesia, con cui riesce a studiare, e a rappresentare, la propria terra e la propria gente; e il suo volto silenzioso e raccolto, e pur così pronto a un sorriso di fraterna intesa, è l'immagine più pura e più vera che abbiamo riportato dal nostro viaggio in quella terra 'lontana e sola', la quale non chiede altro che di essere avvicinata e di avvicinarsi, per quell'impulso natura-

---

<sup>335</sup> *Caltanissetta lontana e sola*, «Prospettive meridionali», IV, 11, novembre 1958, *Prose*, pp. 1117-23.

<sup>336</sup> *L'aeroporto delle rondini*, «La Giustizia», 30 settembre 1962, in *Aeroporto delle rondini*, cit., pp. 25-8.

<sup>337</sup> «Non ho mai avuto troppa simpatia per le rondini, che tutto sommato sono uccelli aridi, legnosi, stopposi, né commestibili, né canori. Ma soprattutto me le han rese antipatiche i poeti, che ne hanno fatto scempio», ivi, p. 25, il riferimento sembrerebbe essere diretto principalmente a Pascoli.

le ch'è la prima molla della cultura, al resto del mondo, immagine, del resto, che non rimane circoscritta in quell'unico volto, e che quindi conferma la nostra impressione, vero com'è che altri giovani di pari impegno e di pari serietà [...] testimoniano nel migliore dei modi la medesima volontà di uscire dall'isolamento senza tradire la propria provincia.<sup>338</sup>

Agli articoli che hanno un taglio da microinchiesta, Caproni ne alterna alcuni più vaganti, che descrivono viaggi occasionali, affrontati senza lo scopo precipuo di indagare un aspetto della vita sociale o civile della terra visitata; per quanto riguarda questo genere di articoli, condotti con uno stile particolarmente piacevole, il modello più plausibile sembra essere Emilio Cecchi. Si va dal racconto della pesca in mare aperto,<sup>339</sup> ai confini con la prosa d'invenzione, fino alle pagine di viaggio in cui il paesaggio è il vero protagonista della narrazione, come nel caso della Puglia di *Biglietti ferroviari*: «Oltre Brindisi, la bianca Ostuni. Eccola lassù, pare di gesso e di sale, arrampicata sulla cresta delle colline. Stupenda. Non avevo mai visto una città così bianca, e resto a bocca aperta. Ha il colore bianco un poco sporco e poroso di certe trachiti spugnose che ho visto in Sardegna. Anche il nome, chissà perché, mi ricorda la Sardegna. È un paesaggio così diverso...».<sup>340</sup> Un altro articolo del genere è ad es. *Salix babylonica*<sup>341</sup> in cui il poeta racconta la piccola avventura di una gita alle fonti del Clitumno, con annessa rievocazione dei versi carducciani, per non parlare di *Cosmografia e sag-*

---

<sup>338</sup> *Prose*, p. 1122.

<sup>339</sup> *Grande pesca in mare Atlantico*, in *Aeroporto delle rondini*, cit., pp. 64-72.

<sup>340</sup> *ivi*, pp. 50-3, a pp. 51-2.

<sup>341</sup> *ivi*, pp. 54-8.

gezza,<sup>342</sup> un pezzo vagante su l'enigmatico incontro in alta Val Trebbia di una figura di contadino profondamente ignorante (identifica il mondo conosciuto con appena tra vallate) ma per questo, nella fascinazione del poeta, infinitamente saggio.

C'è da chiedersi perché i pezzi relativi alla visita al campo di sterminio di Auschwitz siano pubblicati da Caproni quasi un quindicennio dopo la loro stesura.<sup>343</sup> Gli articoli che verranno qui presi in considerazione sono *In visita al mondo della tragedia pura e L' "aspetto innocente" del campo di Auschwitz*.<sup>344</sup> In essi l'autore racconta con il massimo della compunzione e semplicità la visita al campo di sterminio, le sensazioni provate (soprattutto vergogna e senso di colpa) ed infine il congedo della guida con l'ammonimento, quasi leviano, di raccontare senza ombra di passione personale quanto il gruppo dei visitatori ha visto. Caproni scende un po' nel dettaglio delle testimonianze fisiche solo nel secondo degli articoli citati, descrivendo alcune stanze contenenti i resti dello sterminio operato, la stanza dei capelli, quella degli oggetti appartenuti ai prigionieri, quella dall'aspetto innocente dei barattoli vuoti di Zyclon B. Davanti l'orrore della storia il poeta incarna il senso di colpa dei letterati, che cercano qualcosa di intelligente da dire: «Ci venne subito incontro il custode del campo, mentre noi, da bravi letterati, cercavamo di trovar le frasi meglio adeguate (vergogna!) all'occasione, più preoccupati di dire una cosa originale che la verità semplice e priva

<sup>342</sup> *ivi*, pp. 59-63.

<sup>343</sup> Un'ipotesi è contenuta in JUDITH LINDENBERG, *Giorgio Caproni e Paul Celan, il terzo e il superstite: due figure poetiche del testimone dopo Auschwitz*, «Poetiche», n. 3, sett.-dec. 2008, pp. 523-43

<sup>344</sup> Originariamente in «La Giustizia» del 28 giugno e del 22 luglio 1961, oggi si leggono in *Aeroporto delle rondini*, cit, pp. 78-90.

di parole del nostro stato d'animo».<sup>345</sup> La vergogna del poeta è in primo luogo per i nazisti e i tedeschi, ma Caproni tiene, nel suo limpido sfogo di coscienza, ad includere un *noi* storico e collettivo ricavato da due immagini suggestive: chi ha condannato a morte Cristo e chi ha fatto lo stesso con Giordano Bruno, quasi a disegnare in contorni di un impatto totale, oltre-storico, sulla sua coscienza messa di fronte alla cruda verità. Il congedo della guida è ripetuto come finale in entrambi gli articoli: «Andate a raccontare alla vostra gente quanto avete visto, ma senza metterci una piuma in più di passione», è il congedo della nostra guida, come già ho avuto modo di dire. «Le cose parlano da sé, nella loro nuda evidenza. Siate giusti quanto lo sono stato io».<sup>346</sup>

Sul finire della sua carriera di articolista Caproni offre al lettore una serie di viaggi in luoghi a lui cari, ci concentreremo qui su tre località come Loco di Rovigno, Bobbio e Martina Franca.<sup>347</sup> Il primo, villaggio originario della moglie del poeta e sua residenza estiva di elezione, viene descritto con poche semplici parole, in virtù della predilezione per il luoghi privi di grandi attrazioni turistiche:

Ho un debole per i luoghi umili, che non vuol sempre dire 'senza qualità'. Quelli volentieri dimenticati anche dalle più pignole carte che non siano militari, uniche a indicare – ma anche la guerra è la guerra! – perfino le cacatine di mosca. Così, quello che suggerisco non è nemmeno un paese. È la frazione, una delle frazioni di una paese che si chiama Rovigno, e Loco di Rovigno è il

---

<sup>345</sup> *ivi*, p. 81.

<sup>346</sup> *ivi*, p. 90.

<sup>347</sup> Ci si riferisce agli articoli *Viaggio a Genova*; *Viaggio a Bobbio* e *Viaggio a Martina Franca*, «L'Espresso», 24 gennaio, 25 aprile e 30 maggio 1982, *Prose*, pp. 1971-6.

suo nome, sotto Fontanigorda, nell'Alta Val Trebbia: un *patelin*, direbbero i francesi, dove non c'è assolutamente nulla in fatto di cimeli storici o d'Arte con la maiuscola, ma che in compenso conserva, ormai abitate soltanto dalle ortiche, alcune case miracolosamente rimaste in piedi come incontaminati esempi d'indigena architettura dialettale. (p. 1967)



## SECONDA PARTE

*Nella presente parte si dà puntualmente conto del lungo attraversamento critico caproniano. La prima e più importante delle sezioni riguarda naturalmente la poesia italiana (§ 1), seguono gli autori italiani in prosa (§ 2), un focus sugli interessi (precoci, anche se poco coltivati) del critico d'arte (§ 3) e infine un elenco dei vari autori stranieri organizzati per lingua (§ 4) dove spiccano spagnoli e francesi, ma si hanno notizie anche da altre letterature, come quelle in lingua tedesca, inglese, greca, svedese, russa e polacca. Ogni paragrafo è diviso ulteriormente secondo una partizione che sarà specificata ad apertura di sezione e che spesso si fa consistente. L'intento è stato quello di fornire un percorso cronologico-tematico preciso e ricco di riferimenti per districarsi nel dedalo delle occasioni critiche caproniane, sempre legate alla contingenza editoriale o del dibattito, anche quando (non di rado) si vengono a centrare impressioni degne di attenzione ulteriore sul doppio piano della storia letteraria e della cronistoria intellettuale e poetica dell'autore.*

## 1. Poesia italiana

La parte riguardante la poesia italiana è divisa in sei sottoparagrafi principali di cui si darà puntuale descrizione nei luoghi opportuni. I poeti presi in considerazione riguardano un ampio arco temporale, si va dagli autori nati negli anni Ottanta dell'Ottocento ai nati negli anni Venti-Trenta del Novecento. Un'appendice di autori che qui si è definiti "tra Otto e Novecento" porta ulteriormente indietro l'interesse del giornalista, anche se bisogna porre un limite fra ciò che è adottato come puro recupero erudito o semplice occasione editoriale, e ciò che invece fa parte del dibattito *in fieri* sulla poesia, cui Caproni parteciperà costantemente, prima nei panni del "meno conosciuto scrittore d'Italia" e poi, dagli anni Sessanta in poi, come un'autorità riconosciuta in virtù della fama e del successo sempre crescenti. Ma se c'è una cosa che stupisce e che rende la lettura delle recensioni stimolante, specie in questo periodo di "restringimento" del canone poetico novecentesco, è proprio l'apertura ad una teoria di letture ampia e particolareggiata, che coinvolge una lunga lista di cosiddetti minori e perfino minimi, recuperando all'attenzione dello studioso l'esperienza di molti autori che, fondamentali per la costruzione dei presupposti estetici del secolo, oggi non vengono più letti.

Varrà dunque una divisione orientativa in tre classi di scrittori fra quelli affrontati: innanzi tutto ci sono i fondamentali, quelli che sono entrati stabilmente in un canone ristretto dell'ultima tradizione e che Caproni include solidamente e molto spesso in maniera assai pre-

coce (Luzi e Pasolini su tutti) nel novero delle sue letture in tempo reale. All'estremo opposto possiamo posizionare la lunga schiera di nomi facilmente dimenticati, di cui Caproni ci offre una lunga lista che alimenta la curiosità erudita di un secolo incline al "modernariato", arrivando a nominare, seppure fuggacemente, poeti, spesso autori di un unico libro, come ad es. Giuseppe Tròccoli, Aldo Fiammingo e Carlo Bordinuzzi.<sup>1</sup> L'ultima e più importante delle categorie è quella intermedia fra "sommersi e salvati", e si configura come una geografia decisamente ampia e variegata in cui la fortuna di un poeta ritenuto esemplare per Caproni si offusca, fino magari a scomparire nello scorcio del secolo e del millennio nuovi. Gli esempi potrebbero essere molti e su ognuno di questi si potrebbe aprire un capitolo sulla storicizzazione del secolo XX. Valgano soltanto i nomi di Diego Valeri, Luigi Fallacara, Leonardo Sinisgalli, Libero de Libero, Vittorio Bodini o addirittura del premio Nobel Salvatore Quasimodo. Citiamo da un volume molto recente: «Quasimodo risulta uno dei migliori poeti italiani; fino alla fine degli anni Sessanta avrà lo stesso spazio critico e antologico di Ungaretti e Montale. Quando termina la Seconda guerra mondiale, le sue poesie diventano simbolo dell'unione fra letteratura e impegno civile, questione che intanto alimenta i dibattiti letterari; la sua fama aumenta, nel 1959 riceve il premio Nobel per la letteratura. Dieci anni dopo, in *Poesia italiana del Novecento* (Einaudi, 1969) di Sanguineti, il suo contributo più significativo è considerato quello delle traduzioni dei classici. Se oggi anche questo ultimo merito vacilla, e Quasimodo è considerato

---

<sup>1</sup> Cfr. «La Fiera letteraria», 8 maggio 1947; *Prose*, pp. 219-21.

un autore minore, è perché nel frattempo le discussioni critiche, la pubblicazione di nuove raccolte, la circolazione di poesia straniera, i cambiamenti dell'editoria e della cultura da metà anni Cinquanta in poi hanno modificato il canone».<sup>2</sup>

Il recupero di tutta l'esperienza del lettore, offre una valida pietra di paragone per fare alcune proporzioni fra lo svolgimento della metà del secolo passato e la percezione che oggi se ne possiede o si è smesso di possedere. Se l'ordine assegnato nelle macrosezioni esula da qualunque indicazione autoriale, con esso si vuole comunque porre la questione di un lavoro frenetico e in parte casuale, per altri motivi ben coerente e condotto su un campione temporale che lo rende comunque significativo. Onde evitare che si perdesse il senso della "presenza del poeta" nella visione del lettore Caproni, che scrive articoli quasi sempre incentrati su una personalità in progresso, si è scelta la formula delle "analisi dell'analisi", che in qualche modo ricalca le *descrizioni di descrizioni*.

### **1.1. Padri e fratelli maggiori**

Con questa dicitura si intende segnalare la lettura critica di una serie di poeti che rappresentano per il critico (e per il poeta) un punto di partenza certo. Si tratta di esperienze distanti le une dalle altre, a comporre un quadro decisamente connotato e vario in cui tuttavia insistono temi specifici cui si possono ridurre letture diverse. Per alcuni nomi, invece, la consentaneità è effettiva, e può essere ravvisata con argomenti anche sul piano testuale. La parte dei maestri riguarda tutta la migliore

---

<sup>2</sup> CLAUDIA CROCCO, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci, 2015, p. 16.

espressione poetica del primo anni del secolo XX, che sicuramente rappresenta l'*habitat* naturale su cui si muovono l'ispirazione ma anche l'intelligenza di Caproni, frutto genuinamente novecentesco. Dalla parte dei fratelli maggiori possono invece essere messi i poeti per così dire di transito fra le generazioni più vecchie e quella dei nati negli anni Dieci: lo specifico di Fallacara con il suo marcato "neostilnovismo mediterraneo" (quanta parte avrà nel futuro Caproni dantesco e cavalcantiano?), la figura di Betocchi, fiorentino d'adozione rispettosamente nemico di ogni intellettualizzazione cristiana (quanta parte avrà lo statuto della *res* nel panorama di una fede desolata e smarrita?), oltre all'autorità di Quasimodo, Sinigalli e Gatto, recepita e interiorizzata in maniera più problematica di quanto non si potrebbe credere, e non si sia fino ad oggi creduto.

### **1.1. a. *Alle origini. Semplicità, levità e riso***

Giorgio Caproni sarà, fra i poeti suoi coetanei, il più convinto sostenitore di una poesia semplice che, dopo il corrusco degli accessi immaginifici ed espressivi del periodo bellico, motiverà in ultima istanza il senso di un'ispirazione volta con sempre maggiore forza alla sobrietà e alla magrezza, fino quasi a dissolvere l'oggetto poetico nell'enigmatica *res amissa* dell'ultimissima stagione. L'idea di una poesia "fine e popolare" è per lui una derivazione letteraria che non è dato trovare nelle fonti denunciate dal poeta e tradizionalmente poste in collegamento con la sua esperienza (Sbarbaro e Montale) ma che deve essere rintracciata in un gruppo di autori letti in maniera quasi episodica, tenuti ri-

spettosamente a distanza dal letterato e tassativamente fuori dalle frequentazioni personali. Saba, Govoni, Palazzeschi: quanto di crepuscolare caratterizza il dettato del poeta delle stanzioncine metafisiche, delle osterie affollate di cacciatori all'alba, delle latterie popolate da strane ragazze-fantasma si deve alla presenza di chi ha saputo muoversi con maggiore disinvoltura fra le macerie di un linguaggio letterario reduce della modernità, cercando ai piedi della statua in frantumi un motivo per raccogliere una scheggia di passato e farne nuovo oggetto d'arte. È da lì che Caproni ripartirà per coltivare l'ideale di una poesia delle cose vere, della vita vissuta, così affine e così diversa, opposta addirittura, rispetto ai programmi di un verso neorealista:

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 fu vera

Tu sai che la mia preghiera  
è schietta, e che l'errore  
è pronto a stornare il cuore.  
Sii arguta e attenta: pia.  
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. [...]³

La figura di Umberto Saba è dipinta negli anni da Caproni come quella di un maestro e viene preferibilmente citata in relazione ad altri poeti, su tutti Penna e Marin,<sup>4</sup> nel complesso di una conoscenza tardiva, apparentemente meno radicata rispetto a quella montaliana e ungarettiana, e a fronte di una vicinanza spontanea non del tutto ignorata dalla critica.<sup>5</sup> Il poeta di Trieste rappresenta nella geografia mentale caproniana una variabile dal valore non discutibile ma tuttavia difficilmente collocabile nel suo complesso. L'imbarazzo di Caproni è testimoniato, nella pratica degli scritti gionalistici, in occasione della morte del poeta:<sup>6</sup> lo scrivente ammette di non averlo mai conosciuto personalmente e nonostante ciò di sentirsi obbligato a un tentativo di addio che inizia quasi balbettando, per sciogliersi infine in commozione:

---

<sup>3</sup> *Battendo a macchina*, in *L'opera in versi*, p. 194.

<sup>4</sup> Cfr. *infra* per le schede dedicate.

<sup>5</sup> Cfr. ad es. SIMONA COSTA, *La poesia italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 2000, in cui Caproni e Saba sono indicizzati con Bertolucci sotto la dicitura pasoliniana "La linea antinovecentista".

<sup>6</sup> *Ora che Umberto Saba è partito*, «La Fiera letteraria», 15 settembre 1957, *Prose*, pp. 887-90.

Ora che Saba è partito [...] come siamo rimasti, noi, sotto la pensilina? Cominciamo col confessare che nemmeno noi conoscevamo personalmente Saba, e che per di più tanti e tanti altri illustri signori abbiamo visto prendere quel medesimo treno, senza provare altro che una lieve e retorica commozioncella a fior di pelle, come d'obbligo in simili congiunture. [...] quando mia moglie, scorrendo «Il Messaggero», ha alzato il capo per dirmi «È morto Saba, hai visto», e non ha più avuto voglia di leggere altro, non mi vergogno di dire (forse perché la situazione era così sabiana) che gli occhi mi sono velati di pianto. (p. 888)

Nell'avvio del suo pezzo di saluto c'è anche chi ha ravvisato una implicita conferma del motivo che sarà alla base di un altro congedo: «Ancora una volta dunque, Saba è collocato alle sorgenti (nascoste, sussurrate, periferiche) della poesia novecentesca, e che anche in Caproni egli ricopra questo ruolo è in qualche modo confermato dall'incipit del necrologio, dove troviamo la medesima allegoria (ma rovesciata) che sarà protagonista, tre anni dopo, del *Congedo del viaggiatore cerimonioso*».<sup>7</sup> Al netto dell'occasione, il ritratto caproniano insiste sul valore dell'umiltà personale e poetica di cui Saba s'era messo negli anni a garanzia; una umiltà, per ammissione del critico, così spesso “tradita” e ritrovata. Il rapporto di Caproni con l'autore del *Canzoniere* non è pacifico o privilegiato come quello imbastito con altri padri della sua generazione: per questo, si intuisce, la memoria di una comunanza difficile ma intensa sente la necessità di pareggiare i conti con un'ultima parola che pure resta sospesa:

---

<sup>7</sup> FENOGLIO, *La divina interferenza*, cit., Roma, Gaffi, 2015, p. 335.



Vi era (rimane) tra me e lui (Saba merita anche questo omaggio), un freudiano rapporto da padre ai figli: una salutare antipatia e venerazione, che quanto più ce lo allontana tanto più ci avvicina a lui, di modo che se da parte nostra, con le ragioni dell'intelletto, ci sarebbe difficile anteporlo a certi altri poeti del Novecento, con le ragioni del cuore lo abbracciamo senza averlo mai *visto e riconosciuto* (e non senza un certo dispetto nell'anima, pieno però di gratitudine: motivo che è sufficiente), appunto come si abbraccia il padre. (p. 889)

Dunque un magistero sofferto, rifuggito, lontano dalla forza del verbo ungarettiano e dalla seduttiva musica montaliana, eppure necessario e in quanto tale vissuto secondo un modo di ripulsa-attrazione infine pacificato dall'ammissione di un certo debito individuale.

Nel 1958 Caproni dà invece lettura di *Stradario della primavera e altre poesie* di Corrado Govoni.<sup>8</sup> A partire anche da un saggio di Sergio Solmi,<sup>9</sup> il lettore prova a collocare l'ormai "argenteo" poeta nel quadro della poesia primo novecentesca, sbizzando una doppia partita di crediti e debiti sui quali ragionare ad esperienza quasi compiuta. La domanda che più precisamente si fa Caproni riguarda proprio l'interezza dell'opera govoniana in rapporto alle sue prime prove di "ritorno alle origini" dopo l'abbattimento degli ultimi titanismi nostrani: «Semmai c'è da domandarsi se di tale feconda "semplicità e schiettezza" [...] resti ancora una traccia, e fino a che punto positiva [...]». (p. 1038) La risposta è data in forma di allegoria, ed il ritratto che ne esce è quello di un Govoni "domestico", perfettamente ad agio ai piedi della

---

<sup>8</sup> CORRADO GOVONI, *Stradario della primavera e altre poesie*, Venezia, Neri Pozza, 1958, in «La Fiera letteraria», 11 maggio 1958, *Prose*, pp. 1037-41.

<sup>9</sup> SERGIO SOLMI, *La poesia di Montale*, in «Nuovi argomenti», maggio-giugno 1957.

«Statua infranta, scherzando coi minuzzoli di marmo e di cuore sparpagliati sull'erba, però senza mai la crudeltà (la cattiveria, se crudeltà par troppo nobile: la graffiata finale) del gatto, piccola belva domestica di stirpe gentile, sì, ma appunto per questo belluina, che se gli capita non perde davvero l'occasione di affondar gli unghioni nella sua o nell'altrui anima, ridotta, per la bisogna alle dimensioni d'un micetto». (pp. 1038-9) Anche a contatto con temi seri come la guerra, dunque, di cui lo *Stradario* dà un drammatico attraversamento, la caratteristica irrinunciabile di Govoni sembra sempre la levità. Anche l'eredità d'annunziana viene liquidata, o meglio ridimensionata in base al ricorrere dei più umili oggetti d'uso che rimpiazzano nella poesia govoniana «gli stessi oggetti e le metafore che una tradizione di lunga vita ha reso illustri, gioiosamente mortificandoli». (p. 1039) Quello che ne risulta è la maturazione di una levità ritornante e rinnovata (dopo *Aladino*, in cui se ne registrava la pressoché totale scomparsa) tagliata però sui modi di una responsabilità segnata, un irrigidimento quasi giornalistico che tuttavia non rompe l'eleganza melica del suono: il risultato, descritto in maniera suggestiva, è quello, in certi passaggi, di una specie di mottetto aperto, «spaccato il riccio che ne custodiva il segreto». (p. 1041)

[...] si leggano in questo medesimo senso di scoperta altre e altre pagine facilmente reperibili (senza dar troppo peso agli oscuramenti che in questo libro non mancano e che del resto Govoni non si è mai curato di evitare), e soprattutto si legga il canto della *Pace* (al centro del gruppo ultimo, dove la guerra incombe più che altrove), e si capirà in più come Govoni, passati i settant'anni, abbia saputo darci non soltanto un altro esempio di fresca e viva poesia, ma

soprattutto di pronta rispondenza umana, anche in primo luogo di fronte agli argomenti più tristi che hanno turbato il mondo e squassato, senza stroncarlo, il suo cuore di uomo e di padre. (p. 1041)

Altro poeta-totem per sé e per la sua generazione, considerato da Caproni come uno dei protagonisti del primo quarto del secolo XX e accompagnato spesso ai nomi di Jahier, Rebora e Sbarbaro, Dino Campana trova un posto stabile nella sua geografia mentale come il più alto cantore della città di Genova, innestandosi dunque sul filone di quella “linea ligustica” di cui l’autore, per usare le parole di Debenedetti, «si è fatto lo storico»,<sup>10</sup> ricostruendo vicende nomi e date di una esperienza in cui credeva di rintracciare una certa solidità. Il critico-recensore prova a lavorare sulle contiguità dell’autore, definito nella vulgata come un caso letterario ai margini estremi o fuori della tradizione principale, cercando in rapidi accenni una parentela di linguaggio o compositiva che lo collochi organicamente nella sua generazione: parlando di Rebora ad es. affermerà che «anche in Campana facilmente, e anche in Jahier, rovine illuminate e perfino accecanti d’un linguaggio illustre non è difficile ritrovarle». (p. 492) A partire da un fondo nietzschiano, la voce di Campana sembra dunque porsi sul limite della inquietudine pre-bellica, non in contrasto con i tempi. Semmai, la capacità di spiccare sul coro è attribuita a un talento superiore. In conformità con l’immagine che la sua generazione andava interiorizzando, viene a configurarsi dai lacerti critici caproniani una non dichiarata superiorità di

---

<sup>10</sup> GIACOMO DEBENEDETTI, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1998<sup>4</sup>, p. 13.

Campana, ripulito dall'aura del poeta mitico, e collocato, in fronte a Genova, a fianco dell'amatissimo Montale, ma su un crinale a lui opposto. Il componimento finale dei *Canti orfici* offrirebbe così il più alto ritratto di quella città, interpretando la "nobiltà della materia" insita nell'animo ligure, complementare e opposta (ma preesistente) al senso dissolutivo dell'inesistenza:

Campana insiste sull'altro lato della concretezza, dandoci il più alto ritratto di questa Genova "tutta visibile e tutta presente a se stessa", nei propri laterizi e nella titanica forza del porto, e dove non c'è monumento, per illustre che sia, che ancora non 'serva' come cosa viva e funzionante; l'inno di questa pulsante città così saldamente aggrappata, com'è stato detto, alla nobiltà della materia, ma anche il più alto canto dell'immensa fatica e tristezza ch'è nel perpetuo dibattito dell'anima ligure per non farsi incantare e rapire («Svanire, è dunque la ventura delle venture») dalle sirene della luce brillante di sale.<sup>11</sup>

Oltre alla affinità elettiva che lega l'autore alla città, «al pari di Nietzsche, al pari di tutti i grandi visionari che in quella concreta città vedono quasi la pietrificazione delle loro chimere», (p. 1276) viene indicato anche un dato oggettivo nella partecipazione di Campana al gruppo della «Riviera ligure».<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> *Genova: denaro e poesia*, «Corriere mercantile», 22 luglio 1959, *Prose*, pp. 1271-6.

<sup>12</sup> Per le pubblicazioni in rivista lui vivo, cfr. DINO CAMPANA, *Opere*, a cura di S. Vassalli e C. Fini, Milano, TEA, 2002<sup>3</sup>, pp. 129-34. Per alcune consentaneità di carattere testuale si segnala inoltre IRIS CHIONNE, «*Il mare nel vento mesceva il suo mare che il vento mesceva*»: *Les «Canti Orfici» et Giorgio Caproni*, di prossima pubblicazione su «Revue des Études Italiennes».

L'occasione concreta per spendere alcune parole su un'altra figura citata in più di un passaggio come il puntello necessario di certo Novecento, cioè Palazzeschi, è invece la pubblicazione da parte di Mondadori de *Il piacere della memoria*,<sup>13</sup> per raccontare il quale si fa riferimento innanzi tutto a *Stampe dell'Ottocento*, pubblicato nel 1932 da Treves e riproposto nella più aggiornata edizione nella sua quasi interezza:

Più che un'autobiografia, l'autore presenta sul palcoscenico del Piacere della memoria uno dei documenti più vivi e mordaci nell'apparente divertimento o svagataggine sulla psicologia, il costume, le brame, i pallini, le accidie, i ghiribizzi, le seriosità, le insipienze e le tragedie anche (si veda ad esempio le pagine sulla disfatta di Caporetto, nell'umanissima "parentesi militare") di tutta un'epoca che in definitiva – passato remoto o passato prossimo, o magari addirittura presente – è ancora la nostra. (p. 1768)

La qualità su cui Caproni si soffermerà in un pezzo "in morte" del poeta fiorentino<sup>14</sup> è il riso, una capacità di saper ridere degli altri e di sé che ha caratterizzato la vita e la scrittura palazzeschiana nel senso più profondo e deflagrante: «Perché pure Gadda ride, è vero; ma ride da grandioso letterato, con tutta una sua fucina o cucina filologica rafforzata da potentissimi umori umani; mentre Palazzeschi ride allo stato naturale, senza per questo (e qui è il miracolo) essere un naïf, o un fanciullino, o tantissimo meno, un... umorista!!». (pp. 1941-2)

<sup>13</sup> ALDO PALAZZESCHI, *Il piacere della memoria*, Milano, Mondadori, 1964, in «La Nazione», 24 maggio 1964.

<sup>14</sup> *Il culmine della saggezza*, in «Galleria», XXIV, 2-4, marzo-agosto 1974, *Prose*, pp. 1941-2.

### 1.1. b. *Magra e severa musica in Rebora*

Ciò che distingue Clemente Rebora dagli altri poeti che Caproni pone alle origini di un sentimento della poesia riconosciuto e condiviso è probabilmente la profondità dello scavo cui il mero fatto stilistico conduce, la scoperta di una verità che non si fa solo concreta presenza di oggetti reali, ma vera e propria partecipazione esistenziale. Scanditi nel corso degli anni dalle uscite editoriali a cura di Vanni Scheiwiller, dunque nell'ultimissima stagione, i continui ritorni di Caproni sulla figura di Clemente Rebora occupano un decennio a partire dalla metà degli anni Cinquanta. Concentrandosi soprattutto sulla seconda parte di una produzione nettamente divisa in due dalla conversione dell'autore, Caproni dimostra di avere le idee chiare sull'importanza della poesia reboriana e già in un pezzo del 1952<sup>15</sup> abbozza un ritratto in cui si tracciano fra l'altro alcune linee divulgative, se non propriamente interpretative, ripetute nel corso degli anni. Il primo e più importante dei motivi tracciati da Caproni per Rebora è quello di un linguaggio che denuncia al lettore sensibile una crisi ontologica della poesia, condannata dall'istanza morale ad essere vissuta come colpa, peccato di superbia, nell'inscindibile conflitto fra io e Dio che genera la forza perversa di una parola che insorge «dalla pagina quasi con la violenza di uno schiaffo [...] che par volutamente rotta, liscosa, 'volgare' [...] esplosiva d'un qualcosa che vorrebbe essere un di più della parola stessa, d'un qualcosa che di continuo vorrebbe trasmigrare [...]». (p. 492) In questi termini è descritto l'espressionismo reboriano, indicato nel vivo

---

<sup>15</sup> *Vivo esempio*, «La Fiera letteraria», 18 maggio 1952, ivi, pp. 491-3.

esempio della sua inesauribile ricerca della verità come un «più che raro, unico esempio». (p. 491) Una tale posizione di condanna della poesia viene descritta attraverso l'immagine di un paesaggio in rovina che evoca il gusto di un "neoclassicismo romantico" «fra un asciutto sereno leopardiano e un corrusco quasi tommaseiano», (p. 492) con un in più di pariniano e illuministico, dove il discorso poetico reboriano si rovescia sul positivo di una lucidità costruttiva efficace, per quanto perversa.

Anche in Campana facilmente, e anche in Jahier, rovine illuminate e perfino accecanti d'un linguaggio illustre non è difficile ritrovarle. Così come non è difficile ritrovare, anche in loro, la medesima volontà, o velleità, d'azione, di vita praticamente efficace. Ma è soprattutto in Rebora (senza voler con ciò stabilir una qualsiasi gerarchia), è soprattutto in lui che tale continua tenzone la senti, con la potenza d'un atto ch'è sempre sull'estremo limite della realizzazione, sempre lì lì per tramutarsi in vittoria e quindi, sempre, lì lì (dove tanta insolita suggestione) par tramutarsi in silenzio. (p. 492)

Imbroccato l'ossimoro utile a penetrare il filone che più si confà alla sensibilità del lettore, sviluppato nei termini di un passaggio dall'inanità all'azione, dalla poesia pura alla poesia e dall'urgenza di esprimersi a quella di dire, sembra scattare nella psicologia del recensore il complesso che gli fa abbandonare d'istinto ogni discorso organico, scoprendo la fobia di impegnare l'orecchio e la mente oltre i limiti di una legittimazione auto-limitata che in automatico si riversa nell'alibi del poco spazio a disposizione e si stempera nel gioco ironico proposto al

lettore.<sup>16</sup> Vale comunque una citazione del parallelo fra il movimento reboriano e quello di altre importanti voci di inizio secolo sulla crisi della poesia:

Crisi che se uno Jessenin risolse nel suicidio, mentre, forse dall'alto, l'ebbe risolta nella pura follia il Campana, per Rebora come per Jahier invece rimane risolta proprio dalla ragione (negandola l'uno, affermandovisi l'altro), e comunque da un atto di volontà (di libertà, di scelta) che se ha spinto entrambi, per strade diverse, all'attività e al silenzio, non di certo per questo possiamo sentirci autorizzati a concludere che la loro poesia resta soltanto come esempio d'inermità. (p. 493)

Nonostante il secondo cenno alla poesia di Clemente Rebora<sup>17</sup> sia distratto dall'occasione divulgativa, non mancano motivi di interesse, pure in una ripresa sostanziale di quanto affermato un anno prima. Di nuovo, il motivo di partenza è quello linguistico, anche se le referenze letterarie tirate in causa vengono a definirsi diversamente, rimanendo in ogni modo la costante del "corrusco musicale" risultante dal grave stridio interno a tutto sfavore di una eufonia di stile:

---

<sup>16</sup> «Senonché a questo punto il discorso, così piegato, diventa troppo grosso e troppo pericoloso per poter essere contenuto nei limiti delle nostre modeste competenze e, soprattutto, dello spazio che la buona educazione ci impedisce di invadere su queste colonne. E preferiamo perciò fare punto, forti di questa non sottile vigliaccheria, lasciando che altri, più di noi ferrati... (E il lettore ci conceda di buon animo di non continuare la frase ch'egli, a memoria, saprebbe perfettamente continuare da sé)», ivi, p. 493.

<sup>17</sup> All'uscita di *Curriculum vitae*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1955; recensito su «La Fiera letteraria», 2 dicembre 1956, ivi, pp. 669-73.



Ne risulta un lessico in rovina – irto di classicismi illustri accanto a vocaboli volgari, che sono anch'essi classicismi rientrati – dove la parola stessa, premuta nell'interna furia morale, ti par di sentirla letteralmente scoppiare sulla pagina in dissonanze e ingrati suoni disarmonici, di cui in casa nostra soltanto uno Jacopone, o un Tommaseo, possono essere stati maestri: uno Jacopone e un Tommaseo che, per assurda ipotesi, si siano rivoltati, *amoris causae*, al più adamantino Carducci. (p. 670)

Quello che nel tono del recensore appare in parte pacificato, sembra essere la comprensione di uno scarto poetico volto al radicalismo di una paradossale negazione feconda nel senso non solo di abbassare la poesia all'altezza umana, ma anche di renderla uno strumento d'uso, e su questo il recensore si è già dimostrato particolarmente sensibile. Quasi provocatorio l'assunto che farebbe sembrare la poesia di Rebora «più bella proprio dove i versi sono più brutti». (p. 672)

Il 30 dicembre 1956, Caproni parla su «La Fiera letteraria»<sup>18</sup> di un altro opuscolo reboriano mandato «ahimè ancora dal letto della sua infermità» (p. 693) dal titolo *Gesù il Fedele (Il Natale)*, «[...] un inno che ha la vastità, la profondità, la maestà d'un canto liturgico, e tutta la forza dolce e solenne (tutta la potenza irresistibile) della Poesia» (p. 693). Nell'evento squisitamente celebrativo, Caproni va ravvisando i tratti fisionomici di una poesia, colta questa volta nella sua variante religiosa, celebrativa e liturgica, già individuata come magra e severa musica. Si esalta così la mancanza di ogni luogo comune natalizio (il precedente più prossimo viene identificato in Manzoni) e di ogni predi-

---

<sup>18</sup> Il "genere" di Rebora è l'uomo, ivi, pp. 693-5.

ca edificante, nello spirito, di nuovo, vagamente jacoponico, di una mortificazione profonda, attraverso un “inno” dai toni aspri:

Restando nell'orto chiuso del 'fatto letterario', se l'inno ci colpisce tanto in questa prima lettura, è anche per un'altra meditazione alla quale ci esorta oltre quella religiosa per cui è stato composto. Ed è circa la possibilità ancora attuale, nonostante la giustificata diffidenza, d'una poesia di genere sacro (e quindi, sul piano delle ipotesi, d'una poesia di genere celebrativo, ecc.) non appena il *bonum* da esaltare, e da cui trae potenza e bellezza il componimento, coincida con la coscienza stessa del poeta, come elemento motore e non come 'idea entratagli in capo' e generosamente tradotta in puro e semplice slancio emotivo. (p. 695)

La lezione offerta da Rebora e indicata dal recensore, quanto mai sensibile alla ricezione, risulta essere ancora una volta una lezione di ontologia poetica e come tale attinente alla contemporaneità. La differenza che viene a presentarsi è allora quella fra impegno ed *engagement*, configurando il primo termine come la forza di suscitare per via di poesia grandi idee e riducendo il secondo termine. La particolare posizione che assume il componimento reboriano in un dettato nuovo per la dura disciplina della fede cui è sottoposto viene ripreso da Caproni nel pezzo che rammemora la recente scomparsa del poeta, in coincidenza con l'uscita, sempre da Sheiwiler, dei *Canti dell'infermità*.<sup>19</sup> L'avanzamento appare essere una volta per tutte stilistico, rivolgendosi all'uditorio in virtù di una maturazione leggibile, come si è visto, sul piano collettivo di un impegno (non *engagement*) della poesia a fronte di un possibile e anzi necessario ruolo nella società:

---

<sup>19</sup> «*Canti dell'infermità*», Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1956, recensito su «La Fiera letteraria», 24 novembre 1957, ivi, pp. 935-8.

In questo suo trattar la poesia come una serva (*Ecce ancilla Dei*); in questo suo metterla ai piedi dell'altare e non sull'altare; in questo suo orrore d'ogni narcisistico purismo lirico («Orrore disperato, Gesù mio, / trovarsi in fin d'aver cantato l'io!»), per impiegare il verso in Qualcosa che non è la pura e semplice effusione delle sensazioni e dei sentimenti individuali, ma una accettazione e decantazione e 'diffusione' di idee e credenze e sentimenti appartenenti a una società, la poesia stessa, scacciata dalla porta, rientrata trionfante, pur con l'ossa rotte, dalla finestra [...]. (p. 930)

Pure nella ripetizione Caproni aggiunge anno dopo anno una sfumatura alla sua interpretazione. Dando uno sguardo d'insieme all'attività reboriana, torna a chiedersi se il fervore distruttivo e mortificante di questa poesia debba intendersi in definitiva in termini costruttivi o realmente prevaricatori, insomma «morte della poesia o restituzione di essa alla sua antica maestà?». (p. 931) Nel sottintendere una risposta senza dubbio performante (che lascia intravedere il tono retorico, adottato anche per l'occasione della scomparsa del poeta) Rebori non può non essere annoverato fra le voci più sincere, e quindi più grandi, più utili al discorso poetico, del suo secolo. Chiudendo il campo alla critica interna al poeta, viene affrontata in maniera non del tutto contratta la questione dell'attribuzione di valore alle due parti (prima e dopo la conversione) dell'attività reboriana, individuando una certa continuità fra l'espressionismo del vociano e la mortificazione in versi del religioso:

[...] meno che mai siamo disposti a credere, ora che ci è offerta la possibilità di una rilettura più raccolta, che le poesie reboriane di genere sacro siano im-

provvisate e minori rispetto alle altre [...]. Semmai è proprio in esse che ci par di scorgere il naturale sviluppo ed esito (parallelo al trapasso dal vociano Rebora al rosminiano don Clemente Maria), di un seme che già urgeva fin dal tempo dei *Frammenti*, e che qui, trovato il suo cielo, ha finalmente prodotto questi rami e queste foglie sul medesimo tronco dello stesso albero che da quel seme è scaturito: l'iniziale tremenda forza con cui Rebora, fin dagli esordi, ha negato ogni valore alla poesia fine a se stessa («Mentre si crea il creatore Iddio / per la concreta verità del mondo, / e la mia gente s'incita / e può morire / cos'è il lamento mio / che per tant'aria annaspa, ma sé stringe», e sono versi del Rebora *di prima*). (p. 932)

La parte che in definitiva Caproni addebita alla grandezza del poeta appena scomparso non sta nel fervore stilistico, benché questa sia la strada interpretativa abbozzata per risalire alla fonte del sentimento forte che ne è causa. Come si evidenzia nella chiusa del pezzo che cita da *Curriculum* alcuni versi, indicati anche come epigrafe possibile per il poeta,<sup>20</sup> il motivo forte che fa soffermare Caproni con tanta generosità di spazio e riferimenti è la ricerca del vero per il tramite della poesia, e l'esperienza poetica come conferma della vita e della realtà, anche storica e sociale. Nonostante l'occasione di altre due uscite editoriali riguardanti la figura e l'opera del poeta recensite da Caproni,<sup>21</sup> nulla di sostanziale è aggiunto ai pochi punti stilati e approfonditi negli anni.

---

<sup>20</sup> «Quando morir mi parve unico scampo, / varco d'aria al respiro a me fu il canto / a verità condusse poesia. E davvero non sappiamo quale altro poeta nostro potrebbe far incidere con pari legittimità, a mo' di epigrafe, quest'ultimo verso sulla propria lapide», ivi, p. 934.

<sup>21</sup> *Iconografia e inediti di Rebora*, «La Fiera letteraria», 14 giugno 1959; *Le poesie di Clemente Rebora*, «Il Punto», 7 aprile 1962, ivi, pp. 1195-7, pp. 1547-9.

### 1.1. c. *Aneddoti, furti e traduzioni: un apprendistato*

A fianco di presenze più scoperte, l'articolata educazione poetica caproniana, benché conseguita da autodidatta, è debitrice nei confronti di autori che hanno avuto la facoltà di agire come maestri di una "risillabazione" poetica in virtù della quale il giovane lettore esce dall'apprendistato rivolgendosi alla poesia *tout court* con atteggiamento nuovo. Quello che affiorerà dalla fase critica caproniana è la descrizione fortemente connotata di una lezione umana e letteraria da ricondurre ad autori specifici. La presenza di Vincenzo Cardarelli ad es. sembra poco pervasiva nel cielo dei maestri eletti da Giorgio Caproni. Tuttavia egli appare inserito a pieno titolo nel canone minimo di un primo Novecento maturo come la quarta parete di una casa sbilanciata su Montale:

Forse siamo giunti a un punto in cui è lecito attendere dall'ultima generazione dei nostri poeti [...] che qualcuno operi in suo nome ciò che al loro tempo, e relativamente ai loro fini, operarono un Cardarelli, un Montale, un Saba, un Ungaretti: i quali se riuscirono a illimpidire i cristalli allora appannati dai madori scolastici e soprattutto da quelli del dannunzianesimo (magari assottigliato, attraverso certo pascolesimo, fino al velo semitrasparente dei crepuscolari). Aprendo il campo alla 'civilissima' quanto brevissima generazione successiva, devono col loro esempio insegnarci questo: che ogni ribellione genera una civiltà contro la quale, per la sua medesima salvezza, cioè perché tale civiltà non si esaurisca nell'estrema consunzione letteraria o, in una parola nell'imitazione, è a un certo punto nuovamente necessario ribellarsi.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> *La parte dell'attor giovane*, «Mondo operaio», 10 dicembre 1949, ivi, pp. 393-5, p. 393.

Tra i massimi portatori dell'ultimo rinnovamento, Cardarelli è utilizzato quasi esclusivamente come un puntello della storicizzazione immediata, quasi una dimostrazione ulteriore del valore d'impatto montaliano e ungarettiano. Le uniche pagine che infatti si estendono oltre la citazione nominale sono quelle in occasione della scomparsa del poeta di Tarquinia, in cui vengono a confessarsi da parte dello scrivente un ricordo e un debito di gioventù. Frequentato poco, Cardarelli avrebbe avuto nella formazione del giovane poeta, ancora nella fase di lettore e scopritore, il merito di "riabilitare" la cultura scolastica, svelando alla psicologia del giovane lettore il falso discrimine fra la *poesiamoderna*, come era abituato a chiamarla, e la poesia precedente (ultime scoperte comprese), letta dopo Cardarelli con occhi diversi. Un debito di maturità interiore davanti al quale sorge l'imbarazzo di non saper bene definirne i contorni:

Rileggemmo il nostro Ungaretti, il nostro Montale, anche il nostro Gozzano, sebbene in modo diverso. Rileggemmo o leggemmo per la prima volta tutti i poetimoderni allora reperibili in Italia e in Francia e in Spagna (fin dove potevano giungere le nostre povere cognizioni linguistiche), per capire al fine che tutti i poetimoderni veri li amavamo soltanto perché semplicemente poeti, così come ormai amavamo senza più sipari, anche gli antichi. All'entusiasmo cieco, e alla lampadina elettrica, cercammo allora di sostituire, con tutte le nostre forze, lo studio serio e la ragione critica, cresciuti entrambi grazie a quell'incontro, anche se da parte mia, di quella crescita tutta dell'anima, non sono visibili esternamente i frutti.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> *Un ricordo, un debito*, «La Fiera letteraria», 28 giugno 1959, ivi, pp. 1203-6, p. 1205.

Anche il nome di Diego Valeri è un solido riferimento nelle prose caproniane, evocato spesso nel ragionamento più volte ripreso della traduzione, e della traduzione poetica nello specifico. Il recensore affronta apertamente due opere di Valeri in altrettante recensioni<sup>24</sup> tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Il giudizio sul poeta è sempre avulso da una valutazione di valore ed è orientato piuttosto ad una celebrazione argomentata di quello che viene indicato senza ombra di polemica come un maestro, inoltre va a rispecchiarsi fedelmente nella valutazione del lavoro del traduttore, ponendo una pacifica interferenza fra il dubbio teorico, con punte di crisi ontologica della parola nell'accezione filosofica, e la linearità di una pratica (le traduzioni d'autore) caldamente sostenuta e quasi raccomandata:

Ecco un'altra traduzione [...] che ancora una volta ci mette con le spalle a quel benedetto muro che si chiama traducibilità, o meno, dei poeti [...]. Le traduzioni fatte dai poeti (inutile citare i grandi poemi classici) appunto per essere sempre 'un'altra cosa', sono (perdonate la *lapalissade*) un'altra cosa: cioè un qualcosa di più che si aggiunge al patrimonio della nostra letteratura in genere, com'è vero, ad esempio, che abbiamo due *Eneide* in luogo di una sola, e com'è vero, ora, che abbiamo due *Jacobi* in luogo di uno solo [...].<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> *Metamorfosi dell'angelo*, "Il flauto a due canne" di Valeri, "Poesie" di Valeri, rispettivamente «La Fiera letteraria», 14 aprile 1957, «La Fiera letteraria», 3 agosto 1958, «La Nazione», 26 maggio 1962, ivi, pp. 1073-7 e pp. 1603-6.

<sup>25</sup> *Diego Valeri ha tradotto Jacobi*, «La Fiera letteraria», 31 marzo 1957, ivi, p.783-5.

A partire da *Metamorfosi dell'angelo*,<sup>26</sup> il tono di Valeri è legato a una musicalità piana, non estranea alle sensibilità più recenti (il nome fatto è quello di Sereni) e posta in relazione con i paesaggi veneziani, tanto amati e un poco “vezzeggiati” dall'autore. Le poche poesie della *plaque*, alcune delle quali composte in francese, «delicato omaggio d'amicizia a una civiltà cui siamo tutti più o meno legati» (p. 792) si innestano nella bibliografia di un autore anziano, appartenente alla generazione di Ungaretti, Campana e Rebora (gli anni Ottanta dell'Ottocento) come un invito, al critico più che al lettore, a riconsiderare le opere precedenti, nella certezza di una presenza (rafforzata dal ruolo “istituzionale”) che non può essere taciuta né sottovalutata. Nella recensione a *Il flauto a due canne* si torna con forza sull'aspetto di una grazia compositiva che, portata con l'esperienza al massimo dell'efficacia e della tensione, è indicato come il tono proprio di un canto spregiudicato nella sua dolcezza, simile come ruolo al crescente espressionismo della lingua nel dettato reboriano: una “intenzione” che accresce stabilità e sicurezza, e che pone l'esegeta sulla soglia di un pacato svolgersi interno. Giorgio Caproni sposa in prima istanza le conclusioni critiche di Giacomo Debenedetti, presentatore dell'opera, per tentare in un secondo momento a inanellare qualche impressione originale:

Il sentimento del tempo di Valeri non è quello dell'Arnault («Da ta tige détachée. / pauvre feuille dessechée, / où vas tu?»), e nemmeno è quello della Imitazione leopardiana. Ma è il calmo sentimento agostiniano (già lo notammo al-

<sup>26</sup> Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1956, recensione ivi, p. 791-3.



l'uscire d'una primizia di questo *Flauto* presso Scheiwiller) del «tempo nell'atto che trascorre»: «il tempo – sono ancora parole di Sant'Agostino – in una qualche estensione», nella quale Valeri riesce a coglierlo e a rappresentarlo, in una luce di gioia rapita alla morte, dove ancora farfalle (o già fantasmi di farfalle) possono lampeggiare d'amore. (p. 1076)

Un consuntivo approfondito e in qualche modo illuminante si registra all'altezza della raccolta *Poesie*, dove si offre una visione generale dell'opera di Valeri. Ponendosi “in tangente” rispetto ai grandi movimenti novecenteschi, l'autore ha comunque saputo mantenere una parte centrale, ponendosi nella linea di una tradizione (il trinomio Pascoli-D'Annunzio-Gozzano) filtrata e tramandata alle generazioni successive:

Di tutti i nostri poeti d'oggi, Valeri è forse il solo ad esser rimasto in continua e stretta amicizia col garbo e con la musica – cioè con due virtù ormai respinte a priori come imperdonabili vezzi –, e diciamo pure con un suo sottilmente estenuato e un poco ‘paradisiaco’ ideale di bellezza quasi parnassiana, ma non per questo s'è trovato in ritardo o sopraffatto rispetto alle esperienze altrui, portando anzi quel garbo e quella musica, e magari anche quel parnasso, a una tale limpidezza e purezza di voce e di luce (a parte certi scatti pseudopopolareschi, che del resto ritroviamo anche in Betocchi e in altri), da render quanto mai viva e necessaria – forse appunto per il tono diverso e sotto certi aspetti avverso della sua esperienza di continuo minacciata ma di rado vinta da un magro manierismo sempre in agguato – la sua precisa figura nel quadro d'insieme del nostro secolo. (p. 1604)

L'attenzione del critico-recensore va poi soffermandosi sulla materia di una poesia diafana, fatta, si direbbe, di pura luce, in cui vengono a in-

treccarsi descrizioni che sembrano cogliere l'anima più segreta delle cose, o l'aura che le circonda, nel senso di questa poesia magicamente legata al reale, «sì da risultarne sulla pagina un continuo madreperlaceo trascolorare più che una vera e propria colorazione, ammesso che gli stessi colori sensibili, *fissati* dai pittori, siano sempre identici nel tono e nell'intensità in qualsiasi ora del giorno e in qualsiasi condizione del nostro spirito». (p. 1604)

Nonostante una notevole ricchezza di riferimenti alla figura e al magistero di Giuseppe Ungaretti, nelle cronache letterarie caproniane si nota la mancanza di una vera e propria lettura critica, sia pure accennata, dei suoi versi, tenuti dal recensore in un contesto sempre familiare. Nel lungo arco di tempo preso in considerazione, da prima della guerra fino al 1970, anno della morte del poeta, il tono si va adeguando all'esigenza del ricordo, alle fugaci apparizioni del prefatore o del traduttore, e soprattutto alle sclerotizzate e frequentissime citazioni che lo ritraggono nei panni di un maestro il cui insegnamento ha determinato la prospettiva di partenza delle generazioni a venire. Varrà un richiamo a un pezzo del 1935,<sup>27</sup> in cui Caproni avvicina il verso di Aldo Capasso a quello di *Sentimento del tempo*, affermando come entrambi i poeti abbiano «saputo dare all'endecasillabo, ormai così disperante per chi non possiede una sua spiccata personalità, un accento nuovo, di colpo risollemandolo a quell'altissima dignità che gli spetta per gloriosa tradizione». (p. 30) Accolto a modello fondamentale e spirito fondante, Ungaretti è spesso chiamato in causa come il garante più genuino di uno

---

<sup>27</sup> «*Il paese senza tempo*», «L'Araldo letterario», VII, 8 settembre 1935, ivi, pp. 27-30.

scontro, o meglio di una polemica resa più scottante e velenosa da certe zone non ufficiali di contesa. Al 1961 risale la sola recensione dedicata a una delle uscite ungarettiane più tarde, *Il taccuino del Vecchio*,<sup>28</sup> ad aprire il pezzo è il ricordo di un furto:

Lessi per la prima volta le poesie di Giuseppe Ungaretti di furto: letteralmente di furto, giacché si trattava d'una copia dell'*Allegrìa di naufragi* (Vallecchi 1919, su carta grigia e ruvida) da me rubata, per amore, nello studio d'un avvocato di Genova, dove nei lontani anni in cui non ero ancora di leva, intorno al '31-'32, fui per qualche mese impiegato. (p. 1427)

La descrizione di quella lettura si fa umanissima in alcune pagine di esplicita dichiarazione di un debito circa il modo di risillabare la poesia «parola per parola, silenzio per silenzio, e non unicamente sulle pagine rubate che mi stavan sott'occhio, ma anche, chissà per quale contagio, ed è la più grande lezione che mai abbia appreso da un nostro poeta contemporaneo, sulle pagine che già credevo d'aver letto di altri grandi poeti antichi e moderni, che ora invece (dopo la scansione dell'*Allegrìa*) mi pareva non di rileggere, ma di leggere per la primissima volta, e con una partecipazione intima, che prima non m'ero sognata, nemmeno con l'aiuto volenteroso, e spesso intelligente e sottile, dei miei bravi professori». (p. 1427) La scoperta della prima produzione ungarettiana ha dunque il sapore di una svolta nella maturazione personale e di gusto. Il forte impatto va ricondotto alla centralità del Verbo a discapito del verso-frase, e alla forza primordiale che questa operazione di

---

<sup>28</sup> «*Il taccuino del Vecchio*», «Il Punto», 14 gennaio 1961, ivi, pp. 1427-9.

stile suscita nel giovane lettore e nei suoi coetanei. In un bozzetto di storia letteraria primo-novecentesca la figura di Ungaretti è enfatizzata come quella di un mitico distruttore-ricostruttore:

Ungaretti era solo o quasi, in Italia, a lottare con perfetta coscienza contro le ultime magnificenze d'una civiltà letteraria la quale, giunta alla sua saturazione, ben poco sapeva corrispondere – schiava d'un ideale ormai vuoto di contenuto concreto – alla reale situazione e condizione dell'uomo, solo e diseredato d'ogni illusione. Reagirono per primi i Futuristi e i Crepuscolari, è vero, senonché i primi limitandosi a una quasi goliardica opera di demolizione mossa soprattutto dal gusto molto borghese di scandalizzare i borghesi, i secondi a una sommessa e malata rinuncia, contentandosi di vivere pateticamente delle briciole (dei cascami) degli ultimi titanismi ottocenteschi, e bloccandosi di conseguenza su una posizione che in realtà rimase negativa. (p. 1428)

Un ruolo non marginale nel complesso delle occasioni editoriali sponsorizzate da Caproni, Ungaretti lo ricopre come presentatore<sup>29</sup> e ancora di più come traduttore. Vale in questo campo il lavoro svolto su William Blake, di cui si dà conto dalle pagine de «La Nazione»,<sup>30</sup> «frutto d'un lungo studio e d'un grande amore che duravano, ormai, da ben trentacinque anni»: (p. 1860)

[...] e l'albero cresciuto su quella remota radice ora è tale, per numero di rami e fronde, da aggiungere all'interesse già in sé grandissimo del connubio Ungaretti-Blake – un altro tête-à-tête fra poeta e poeta, come sempre in Ungaretti “traduttore” – l'altro d'una restituzione che può dirsi intera, anche se non tota-

---

<sup>29</sup> Si vedano a tal proposito le recensioni *Messaggio di un giovane*, «Mondo operaio», 11 giugno 1949, *Portonaccio*, ivi, 20 agosto 1949, ivi, pp. 371-2 e 379-80.

<sup>30</sup> *Visioni di Blake*, 13 gennaio 1966, *Prose*, pp. 1859-61.

le, dello straordinario e inesauribile fabbro d'allegorie e profezie, del sacerdote quasi fanatico delle "Divine Arti dell'immaginazione". (p. 1860)

Alla nota per la morte del poeta si confà un tono commosso, che prova a combattere i rischi della retorica.<sup>31</sup> È a questo congedo che si ascrive una impossibilità di affrontare criticamente l'opera e l'autore, specie per la poca utilità della cosa, ma bisognerà considerare un *surplus* di durezza da addebitare alla triste occasione. Vale comunque un cenno al suggello amichevole, piuttosto che intellettuale, per rendere ragione di un esercizio rifiutato con decisione:

Retoricaccia? Può darsi. Ma non son capace di dir altro, sul colpo, e altro non mi si chieda. Il discorso critico (ragionato) lo farò poi, quando mi sarò convinto – mai – della sua utilità. E il 'discorso' vero, quello che avrei dovuto fare e che non saprò mai fare, me lo tengo in gola tutto per me – un discorso rotto – e che mi ci vorrà tutta la vita (una parola oggi, una domani: di soprassalto) per 'consumarlo'. (p. 1920)

#### 1.1. d. *Tra liberty e neostilnovismo*

Luigi Fallacara è considerato da Caproni come un poeta diviso tra l'osservanza più partecipata e costruttiva al cattolicesimo di «Frontespizio» ed una specie di ascendenza meridionalistica derivata dalla sua origine pugliese, senza dimenticare le interferenze liguri (Barile) che ne arricchiscono

---

<sup>31</sup> «Ungaretti era una pietra della mia vita, era parte della mia vita, e circolava nel mio sangue dai giorni della mia prima giovinezza, quando in lui scopersi dapprima il sillabario della poesia, poi – quando lui, per primo, volle offrirmi la sua amicizia – ciò che significa essere un uomo intero, un cuore e una mente interi e aperti a irradiare calore e fiducia intorno, e coraggio», *Su Ungaretti la parola ai poeti*, «Il Dramma», giugno 1970, ivi, pp. 1919-20, a p. 1919.

rebbero a maggior ragione il dettato. A parte i panorami poetici in cui non dimentica mai il suo nome, Caproni incrocia l'opera del poeta in tre occasioni scandite nel tempo: l'uscita di *Confidenza* nel 1935,<sup>32</sup> recensita lo stesso anno su «Il Popolo di Sicilia»,<sup>33</sup> *Il mio giorno s'illumina*<sup>34</sup> e *Il frutto del tempo*.<sup>35</sup> Partiamo dall'ultimo fotogramma disponibile:

Luigi Fallacara, ne *Il frutto del tempo*, dimostra anch'egli come gli anni, anziché pesargli, abbiano reso la sua scrittura sempre più trasparente e persuasiva, soprattutto in quei componimenti (ad esempio *I barconi*, a p. 48) che meno cedono alle complicazioni metriche e a certi turgori floreali di cui talvolta s'appesantisce un poco (ma in questa continua commistione d'asciutte eleganze toscane col barocco della sua terra consiste forse l'originalità della sua voce), la poesia del Nostro "fiorentino di Bari". (p. 1584)

La stazione di partenza, di quasi un trentennio precedente, era individuata in un'aderenza più "ortodossa" alle linee dell'ermetismo cui Fallacara contribuiva, a detta del recensore, sviluppando l'estrema propaggine di quel "neo-stilnovismo" che, diversi anni dopo, rimescolato ad altre suggestioni moderniste, avrebbe fatto la fortuna anche del poeta Caproni: «Anima mia, leggera / va' a Livorno, ti prego. / E con la tua candela / timida, di nottetempo / fa' un giro; e, se n'hai tempo, / perlustra e scruta, e scrivi / se per caso Anna Picchi / è ancora viva tra i

---

<sup>32</sup> *Confidenza*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1935. Recensione in *Prose*, pp. 11-3.

<sup>33</sup> 10 agosto 1935.

<sup>34</sup> *Il mio giorno s'illumina*, Padova, Rebellato, 1957. L'articolo si intitola *Le ultime poesie di Luigi Fallacara*, «La Fiera letteraria», 15 dicembre 1957, ivi, pp. 497-51.

<sup>35</sup> *Il frutto del tempo*, Vicenza, La locusta, 1962. Il riferimento è contenuto in *Poesia*, «Il Semestre», I, 1, gennaio-giugno 1962, ivi, pp. 1581-9.

vivi».<sup>36</sup> Il primo luogo critico su cui si soffermava il recensore in quell'occasione era la presenza della luce nel Fallacara del 1935: «[...] è indubbio che nessuno ha sentito più sottilmente e intimamente di lui quello che appunto mi piacerebbe chiamare il mistero della luce e delle ombre. Ché è proprio la luce e – per la legge dei contrari –, l'ombra ciò che più lo commuove nel mondo: luce che emana dalle cose, che umanizza le cose, che rende davvero 'spirituale', come egli dice, la natura, perché per il Nostro questa luce è "sguardo", e d'uno sguardo assume tutto l'umanissimo fascino [...]». (p. 11) La poetica di Fallacara è legata fortemente alla presenza di Dio fino a una specie di mistica degli oggetti che disegna i tratti di una divinità nemmeno cattolica ma «terrestremente malinconica, e vivente, nel ciclo delle ventiquattr'ore [...]». (p. 12) Risalendo al giudizio di Betocchi, Caproni sposa la posizione di un poeta geograficamente definibile, mediterraneo per la terrestrità della sua luce e per la riconoscibilità di un tratto paesistico e cromatico indefettibilmente "italiano". La musica, e la tecnica del ritmo, sono gli strumenti che completerebbero la maturità di questo poeta, e siamo alla continuazione moderna di uno Stilnovo continuato, secondo il critico, "là a Firenze". Il passo sembra importante per stabilire la percezione poetica del giovane Caproni di metà anni Trenta, oltre che per la definizione più avanzata del poeta in esame:

Ho tirato in ballo lo stil novo. Mi accade spesso parlando di poeti moderni. Ma non mi si fraintenda: una differenza sostanziale sussiste pure evidente fra il nostro e i poeti di quel dolce modo toscano; soltanto è una differenza dovuta

---

<sup>36</sup> *Preghiera*, in *L'opera in versi*, p. 191.

più che altro al fattore storico; ché se non teologalmente o platonicamente Fallacara giunge a tanta serenità, l'atteggiamento, il moto intimo che lo spinge a spiritualizzare l'essere, è pur sempre lo stesso: quello di considerare ogni cosa bella come attributo, e quindi come manifestazione della divinità. È da tale confidenza del divino attraverso l'umano che nacquero i grandi miti angelici di Cavalcanti e Dante: ed è da questa stessa confidenza che nasce il mito del Nostro. V'è dunque una parentela evidente, senonché il mito che Fallacara crea, per l'accento d'intima umanità e, anche di sensualità, che in esso aleggia, è sempre meno astratto e 'filosofico' di quello degli stilnovisti genuini; e v'è più sofferenza e più peso terreno. (p. 13)

Come si vede il tratto è abbastanza deciso, quasi perentorio, nel creare un parallelo netto fra poetiche. Tuttavia resta sulla carta una suggestione in cui si avverte un moto di condivisione "razionale" con il poeta di *Confidenza*, che senza arrivare al livello più profondo di compartecipazione, lascia scoperta quella specie di ingenuità esegetica tipica soprattutto del primo Caproni. Interessanti i riferimenti a Betocchi che non permettono mai a Fallacara di uscire dalla sua più imponente ombra. Anche in *Il mio giorno s'illumina* le prime impressioni di lettura vengono confermate, sebbene il ritratto si apra ad alcune fonti, le quali danno bene l'idea di come l'orecchio caproniano lavori creando all'impronta proporzioni e parentele. Fallacara, a differenza di Betocchi, si muoverebbe «più nella direzione di Onofri o di Comi che in quella di Rebora (badate ai rispettivi luoghi di nascita)» (p. 948). La conclusione provvisoria del 1957 ha tuttavia scavalcato l'osservanza ermetica, trovando anche in Fallacara una voce pienamente originale, per quanto fatalmente "minore", un timbro, si dice, «opalino e argenteo», (p. 951) in



cui si ricalibrano le particolarità individuate a partire da quella aderenza “frontespiziana” che aveva portato a ricercare il ponte col divino nella materialità trasfigurata della luce terrena:

In una stagione maggiormente impegnata col simbolismo, toccò la sua massima ‘follia’ coi *Notturni* (1940), tanto lontani dal più ‘realistico’ clima originario del «Frontespizio», quanto piuttosto essi parvero portare (e invece portarono) alle ultime conseguenze possibili (oltre cui non poteva scaturire che il bianco assoluto d’un disco di Newton girato vertiginosamente) certe correnti dell’Arno. (p. 950)

Seppure in ordine sparso, i dati sono quelli di un cammino originale, a partire da un’esperienza comune legata a una rivista e a un gruppo ben preciso di altri poeti del primo e medio Novecento. Il grande rispetto che si intuisce per il poeta Fallacara potrebbe derivare anche dall’appartenenza a quell’esperienza, che Caproni deve considerare fondativa. Resta in ogni modo un’assenza di entusiasmo, che in altri poeti non fatica a farsi notare.

Con una recensione a Lionello Fiumi<sup>37</sup> invece abbiamo l’occasione di ascoltare la voce del ventiseienne Caproni su un’età e una temperie indefettibilmente passata (la moda crepuscolare pre-bellica), osservata lucidamente da tutt’altri orizzonti, quelli cioè contemporanei, in cui la poesia è «tutta preoccupata per una più interiore elaborazione della forma espressiva e mossa da un più profondo e vasto soffio di spiritualità, quasi cioè una ripresa e una continuazione dai lucidissimi

---

<sup>37</sup> «Il Popolo di Sicilia», 27 febbraio 1936, recensione a LIONELLO FIUMI, *Sopravvivenze*, Milano, Alpes, 1931.

antichi modi toscani [...]» (p. 41) A parte la notevole autocoscienza, che rivela qualcosa sul neo-stilnovismo degli autori anni Trenta, come anche nel caso di Fallacara, Caproni ammette candidamente di aver più di una volta guardato al periodo “liberty” di *Mussole* e *Pòlline* «con una certa aria indulgente di superiorità, non scevra a volte d’un fondo di bonaria canzonatura». (p. 42) In maniera veloce Caproni dipinge un piccolo affresco dei momenti che caratterizzerebbero la formazione di Fiumi, giunto col volume in esame ad un primo bilancio provvisorio: le svagatezze di prima della guerra e il dramma bellico che sconvolge il quadro con la violenza dell’esperienza più tragica del secolo.

Pure, già prima del conflitto europeo, un mal sottile rodeva, inconsciamente presago i cuori dei nostri babbi: quella languida “malinconia senza perché” ch’era pur sempre al fondo della loro fittizia spiritualità. E, da parte di pochi giovanissimi, fra i quali questa malinconia s’era fatta inquietudine, un sincero bisogno di uscire dall’insoddisfazione di un’aulica o sentimentale retorica (quella retorica che, in letteratura specialmente, mistificava la vita) per avvicinarsi alla vita stessa, per ricondursi alla sincerità. E si coniarono così, con nuova e minuta voce, (credendo questo l’unico modo di riconciliazione), tutte le piccole cose di tutti i giorni, tutta la noia e la gioia della spicciola esistenza: e venne Gozzano, e vennero, ultimi rampolli del più decaduto romanticismo, i crepuscolari, fra i quali, *magna pars*, il nostro Lionello. (p. 43)

### 1.1. e. Carlo Betocchi: Simbolo e allegoria

Non sarebbe inesatto affermare che Betocchi è il poeta da cui Caproni prende in assoluto di più. Dalla dimensione poetica e dalla dimensione umana. In termini di collaborazione pratica e, per così dire, di spiritualità. Una certa contiguità si potrebbe dimostrare anche attraverso alcuni stilemi e temi testuali (come ad es. le esclamazioni in *ahi!* che saranno anche di Luzi, e che Pasolini amerà tanto in Caproni, o la presenza mitizzata della madre) ma non è questo ciò che ora interessa maggiormente. Interessano invece le pieghe di un discorso che non raggiunge la piena autonomia critica solo perché si scioglie prima nell'abbraccio fraterno, implicando nella lettura motivi umani troppo coinvolgenti. Ma Betocchi è sicuramente vissuto e visto da Caproni, già negli anni delle sue uscite principali, come un autore chiave, una pietra d'angolo della poesia novecentesca, il punto di uno snodo fondamentale in cui il Simbolo torna ad avere una referenza chiusa, lavorando su un retroterra che porterà ad una escatologia scevra di sensualità, in cui l'esistenza più semplice e povera fa da contraltare a un senso religioso che il critico non esita a definire "románico" e "comunale".

Frequentato nel corso di una lunga amicizia intrecciando i motivi umani alle più prosaiche questioni di lavoro, Carlo Betocchi è per il critico Caproni il rappresentante di una poesia originale sospesa fra il gelido afflato fiorentino di un «ghibellino e comunale soffio di cattolicesimo in progresso» (p. 687) e la solidità romanica di un realismo mai tradito, in cui i gesti e gli oggetti di tutti i giorni garantiscono la presenza di un poeta operaio più che intellettuale, schietto e religioso. A parte

le recensioni e i ritratti con cui Caproni onorerà il “fratello maggiore” Betocchi<sup>38</sup> (a sua volta onorato da un’attenzione critica che nel carteggio privato si farà vera e propria investitura, all’indomani dell’*exploit* del *Muro*),<sup>39</sup> per avere la giusta misura di quanto Betocchi si proponesse alla coscienza letteraria caproniana come una stella fissa su cui potersi orientare, bisognerà prendere in considerazione anche i luoghi in cui il nome di Betocchi è usato tramite definizioni chiarissime e nette come pietra di paragone (per lo più per poeti giovani) se non proprio come “pietra dello scandalo”, insieme ai nomi più solidi della prima metà del Novecento, in fase di rivendicazione e difesa della poesia:

I miei capelli brizzolati possono garantire l’autenticità della mia testimonianza quando dico che come ieri l’altro sentivo ripetere: “Non leggo Campana, Sbarbaro, Palazzeschi, Jahier, Reborà, Cardarelli (sic), perché sono futuristi”, così ieri sentivo ripetere, come del resto ancor oggi molti ripetono: “Non leggo Ungaretti, Montale, Quasimodo, Betocchi (sic.), De Libero, Sinisgalli, Gatto, Sereni, Luzi, ecc., perché sono ermetici”. E barbagrazia se nell’elenco non trovo anche Saba [...].<sup>40</sup>

Un abbozzo di esegesi generale, che vale più come testimonianza d’ammirazione e d’affetto, sebbene offra anche qualche spunto dei pochi *idola* critici su cui si tornerà spesso a battere, è offerto nel ritratto uscito su «Il Caffè» del 3 maggio 1954.<sup>41</sup> Betocchi è ripreso al suo tavolo di lavoro pres-

<sup>38</sup> Per un inquadramento generale dell’amicizia fra i due cfr. BALDINI, *Giorgio Caproni e Carlo Betocchi: storia di un’amicizia*, in *l’Approdo, storia di un’avventura mediativa*, a cura di A. Dolfi e M. C. Papini, Roma Bulzoni, 2006, pp. 181-282.

<sup>39</sup> Cfr. *Una poesia indimenticabile. Lettere 1936-1986*, cit., p. 283-4.

<sup>40</sup> *Processo all’ermetismo*, «Il Punto», 3 febbraio 1962, *Prose*, pp. 1531-3, p. 1532.

<sup>41</sup> *Caproni per Betocchi e Bigiaretti*, ivi, pp. 567-9.

so l'editore Vallecchi dove Caproni si trova probabilmente per lavorare a *Cronistoria*, precedente a questa era la delicata scena di una Betocchi padre che accompagna insieme all'amico la figlia a scuola:

È cominciata la giornata dura, il lavoro che forse fa rimpiangere a Carlo (ma non l'ha mai detto) gli assolati e imbiancati greti italiani, da lui conosciuti di cantiere in cantiere, e di contrada in contrada. Gli sto a sedere davanti, con lo sguardo sul viso sempre giovane, dove l'occhio brilla come l'aquila al sole fra i sassi, e mentre mi par che stia parlando delle cose più abituali, quasi con un improvviso senso di capogiro m'accorgo ch'egli mi ha invece trasportato su vette dov'io, di solito, non sto nemmeno di domenica: qualcosa come su un improvviso Adagio da *Concerto italiano* si fosse, clandestinamente, sostituito a quella che pareva una conversazione sui grattacapi e il tempo che fa. [...] Ed è avventura che capita spesso a parlar con lui, così come del resto a leggerlo, ad esempio quando più sei convinto che stia scrivendo, che so, della cannella dell'acqua. (p. 568)

In occasione delle *Poesie (1930-1954)*,<sup>42</sup> Caproni si sofferma sull'opera dell'amico in un pezzo più circostanziato dal titolo *Realtà vince il simbolo nella poesia di Betocchi*.<sup>43</sup> Seguendo il motivo di una presentazione retorica che dipinge l'autore come un Enea-operaio intento a risalire le contrade d'Italia aiutando il popolo a edificare dighe e ponti, ed è qui un riferimento al suo mestiere di geometra, il critico batte sull'appartenenza di una poesia così chiara e dura per cui, si dice, arde «il barbarico serpentello che abbiamo dentro, invidioso di tanta chiarezza dell'anima». (p. 687) Ad ogni modo, l'argomento principale che si provoca

<sup>42</sup> Firenze, Vallecchi, 1955.

<sup>43</sup> «La Fiera letteraria», 23 dicembre 1956, *Prose*, pp. 687-91.

in campo è quello dell'opposizione a una doppia appartenenza geografica che rispecchia modi e intenti della poesia betocchina, Firenze, di cui il poeta si è reso uno dei protagonisti tra «La Voce» e «Campo di Marte» con il suo «Frontespizio», e l'Italia tutta, patria più congeniale «anche e precisamente per la definizione sommaria del suo lavoro poetico». (p. 688) Allargando il senso di un romanticismo che pure sembra l'ascendenza ovvia «per chi ha sede sul suolo e nel tempo d'Europa», (p. 688) Caproni cerca i precedenti della poesia betocchiana tirando una linea che abbraccia otto secoli di storia letteraria patria. Di nuovo, a colpire sono i riferimenti di un lessico musicale che descrive il dettato betocchiano come un complesso orchestrale, e la ricerca di un motivo sociale (ma non *engagé*) che unisca poesia e realtà tramite il riferimento ad oggetti quotidiani:

[...] forse è più facile concordare – tenendo di mira il carattere – con coloro i quali, nell'orchestrato trasporto dell'eloquio poetico betocchiano (concertato quasi sempre su uno sfondo basso di elementi casalinghi, su cui si innalza lirico e alto lo squillar dell'ottone), hanno preferito riconoscer l'accento, e il timbro leggermente invasato, di certi nostri mistici; e magari, aggiungiamo, la reviviscenza (ancora pre-dantesca) d'una poesia che vorremmo dire sociale, ma nel primordiale senso di poesia da società (cioè rivolta alla coscienza – religiosa ma anche civile – d'una società stretta alle sue fondamenta e istituzioni), quale poi s'è andata perdendo nei secoli della tradizione, sia pure per risorgere in parte, e fugacemente (dopo i massimi esempi ottocenteschi), con quel Carducci più italiano (anche se meno italiano-della-Terza-Italia) cui, laico o ateo che sia, meglio si avvicina la radice della parola betocchiana.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> ivi, p. 668.

La poesia di Betocchi avrebbe dunque il pregio di riversare negli oggetti terrestri, e nella corporeità dell'esistenza, l'integrità di una fede cristiana che può così farsi base solida di una significazione schietta e riconoscibile, a differenza di «tanti altri poeti rapiti nell'estasi religiosa, che intellettualizzando troppo, o troppo sensualizzando, finiscono col far del mondo un cosmico zabaione dove non è più possibile scorgere un oggetto umano: una stringa, una cravatta, una persona, qualcosa di nostro» (p. 690) e non è difficile scorgere il riferimento alle più aggiornate esperienze ermetiche segnando fra l'altro un discrimine abbastanza coerente con la stessa opera in versi di Caproni, "fiancheggiatore" dell'ermetismo fiorentino, ma da esso distanziato proprio nel campo dell'intellettualismo-sensualismo cristiano, esplicitamente rimproverato a Luzi nelle sue prime recensioni.

Sempre nello stesso luogo il lettore ha modo di definire con ancora più precisione un altro dei pregi betocchiani, facendolo di nuovo collimare con un potenziale limite della più giovane scuola fiorentina, e si tratta del recupero di una referenza netta nel procedimento allegorico e simbolico, laddove si era sostituita una più vaga significazione che troppo facilmente si poteva scambiare per oscurità; a detta di Caproni la precisione del simbolo è un valore che caratterizza la poesia betocchiana e che, aggiungiamo noi, ci potrebbe far riflettere sulle allegorie più chiuse dell'ultima stagione poetica del livornese, che fra *Cacciatore* e *Res amissa* (ma già a partire dai *Versi livornesi* della madre-fidanzata) va ad operare proprio un recupero allegorico-simbolico dai contorni più definiti, si potrebbe dire monodimensionale, e dall'effetto senz'altro suggesti-

vo. Per validare la propria intuizione, il critico chiama in causa una referenza-simbolo della più aggiornata stagione fiorentina:

Oresete Macri, che a proposito di Betocchi ci ha offerto tante preziose notizie-chiave, parla, riferendosi precisamente a una pagina di *Mietiture II*, di “intenzione rivolta sempre ai positivi dell’essere, alle punte di luce, alle cuspidi degli affetti”. Ed è un’osservazione che saremmo tentati di dilatare sino a farle coprire l’intero campo (o quasi) della poesia betocchiana, la quale un’altra virtù antica ha ritrovato, che è quella di restituire al Simbolo (quando lo adotta) il proprio oggetto definito: il sicuro punto di riferimento d’una specifica società, in ciò distaccandosi dall’indeterminato simbolismo di tanta poesia moderna, così drammaticamente teso (ma atonalmente teso) oltre ogni razionale (o rilevata) verità comune. [...] Che è una cadenza perfetta, una perfetta risoluzione della settimana diminuita (c’è bisogno di dirlo?) nella semplice e realistica – e antichissima – novità dell’allegoria cristiana dell’anima (anche questo è ovvio dirlo) che ci siano state offerte dalla Poesia. (p. 691)

Attraverso una serie di accostamenti (Fallacara, Marin, Barile) si arriva alla segnalazione delle poesie d’occasione («come del resto tutte le poesie di Betocchi: come del resto tutte le poesie dei poeti: e in questo sta il loro primo bello»)<sup>45</sup> de *Il vetturale di Cosenza*,<sup>46</sup> segnalate insieme a *La noia della natura* di Alessandro Parronchi.<sup>47</sup> Detto in un inciso, è questa l’occasione anche per soffermarsi sulla generazione più prossima alla vicinanza di Betocchi, quella stessa a cui Caproni appartiene e che «formatasi durante la dittatura, e giunta troppo matura alla Liberazione, unica-

<sup>45</sup> *Betocchi e Parronchi*, «La Fiera letteraria», 24 maggio 1959, ivi, pp. 1185-8.

<sup>46</sup> BETOCCHI, *Il vetturale di Cosenza ovvero Viaggio meridionale*, Lecce, Editrice Salentina, 1959.

<sup>47</sup> Galatina, Tipografia editrice Pajano, 1958.



mente a furia d'anima (a furia di coscienza, oltre che di autocritica e di cuore) ha saputo – con la sua resistenza, non esitiamo a dirlo, indomita – soltanto schivare il pericolo di vedersi ‘saltata’ tra più anziani e più giovani, ma addirittura ha saputo porsi come passaggio *anch'esso* obbligato per la risoluzione d'una crisi ch'è cominciata col secolo, e anche prima, e che ancora (lo vedono i ciechi) non ha trovato (non ha forse potuto trovare, nelle circostanze storiche in cui *tuttora* ci troviamo) la voce capace di giungere a una definitiva chiusura e, quindi, ad un nuovissimo avvio». <sup>48</sup> La lettura di *L'estate di San Martino* <sup>49</sup> non aggiunge niente di nuovo a quanto era stato detto per *Poesie*, di cui a tutti gli effetti sembra essere una rielaborazione. L'immagine finale di “un cinese più che mai italiano e toscano”, per confermare e ribadire l'altezza dei versi betocchi (simili per potenza a quelli di un cinese dei secoli d'oro), descrive bene il giro vizioso del ragionamento caproniano che finisce, pur nel plauso sincero e dovuto, per ripiegarsi su se stesso. Il caso di Carlo Betocchi nelle prose critiche caproniane è, in definitiva, il caso di una convivenza fra amicizia, lettura appassionata e sincera, occasione, lavoro, debito poetico ed opportunità editoriale.

---

<sup>48</sup> Il pezzo continua: «Anche se è proprio tale generazione (il che la pone in un ruolo transitorio, sì, ma come viene ad essere di transizione qualsiasi altra leva che in qualche modo abbia operato ed inciso nel tempo) ad anticipare (a suggerire; a rendere nel presente) più d'un aire per un passo avanti, del resto già in gran parte da essa compiuto, in quanto essa è stata l'ultima, in definitiva, a porre il seme (che in più d'un caso ha dato il suo frutto) d'ogni possibile sviluppo futuro, non appena un qualche altro urto, che non sia soltanto quello della semplice poesia (e auguriamoci non tragico), riuscirà a rompere la cristallizzazione attuale, comoda finché vogliamo ma, per chi riesce a sentire lo scricchiolio, fonte di infinite inquietudini e paure», *Prose*, p. 1187.

<sup>49</sup> Milano, Garzanti, 1961, recensita da Caproni su «Il Punto» il 23 settembre dello stesso anno.

### 1.1. f. *Esistenzialismo e canto civile (Solmi e Quasimodo)*

Consultato in fase critica per Montale, Penna e il generale panorama dell'Italia poetica, Sergio Solmi è annoverato nel canone dei poeti decisivi nella prima stagione novecentesca. A lui e a pochi altri si addebita la reazione del canto post-bellico come testimonianza e narrazione dell'orrore, in un clima di sostanziale mutismo da parte della poesia. Il nome di Solmi va così a collocarsi in un sotto-canone minimo insieme a quelli di Montale e Ungaretti, Quasimodo, De Libero, Gatto e Luzi, in un certo senso la spina dorsale della poesia del primo e medio Novecento così come la intende Caproni, che probabilmente sottintende anche la sua propria presenza in questo novero. C'è poi da segnalare la fervente attività editoriale e saggistica solmiana che lo iscrive anche alle ragioni della "linea ligustica", per il tramite della redazione della rivista «Circoli» diretta da Adriano Grande. Il nome di Solmi è insomma sotto vari punti di vista una certezza per il più giovane Caproni che ne segue la traccia su diversi fronti, affidandosi a un magistero morale che sostiene la poesia anche laddove questa, al capitolo dell'ispirazione, potrebbe apparire meno brillante. L'unica recensione vera e propria di un'opera solmiana riguarda *Levania e altre poesie*, di cui si rende conto nel 1957.<sup>50</sup> Quasi per fuggire al dovere di un compito interpretativo difficile, e in un certo senso ingrato, Caproni si dilunga sulla prefazione di Vittorio Sereni, portando e mantenendo il discorso sull'ordine di un'alta teoria poetica. Primo sforzo del recensore è quello di rias-

---

<sup>50</sup> «La Fiera letteraria», 6 gennaio 1957, *Prose*, pp. 749-54.

sumere in punti il dibattito interno all'opera, esemplificato sulle dinamiche tra prefatore (un poeta) ed il poeta (più noto come critico). In quattro punti, dunque, si distingue una sommaria discrepanza fra la lucidità del saggista e la forza espressiva del poeta, a cui si attaglia il fondo quasi fantascientifico (da una citazione di Keplero) che sottostà alla raccolta, segnale di una generica crisi dell'uomo che si rifugia nel poeta. La crisi personale dell'intellettuale Sergio Solmi sarebbe lo specchio di una condizione più generale in cui le pulsioni emozionali e la loro testimonianza vengono a disperdersi nella minaccia di oscurità e silenzio. Venuto a decadere il ruolo sociale, civile ed esistenziale della poesia, si fa sentire la necessità «d'un 'pensiero organico' (dove nessun atto è privilegiato, nemmeno l'atto poetico) e la necessità d'una nuova grandezza, espressa da un diffuso stato d'animo di profonda ripugnanza (Ferrata) per le righe mozze dei poeti». (p. 751)

Il pur profondo affetto con cui Caproni guarda alla poesia solmiana si oppone all'identificazione con una figura tipica della latenza critica, e cioè «il dimagrito amatore di poesie (il mostriciattolo scervellato, che rincorre le farfalle e va in cerca di paroline o di violette mentre nel mondo [...] s'addensa la bufera e altro)», (p. 749) ovvero "l'utente di poesia", il prototipo, massimamente svilito, del semplice e spontaneo amatore di versi, nel quale non sarà ingiusto riconoscere almeno in parte il recensore stesso. Dall'altra parte si richiama una doppia parentela che sarebbe in sottile contrasto interno, e cioè: «il non remoto retaggio pariniano (visibile anche dal di fuori in certe inflessioni illustri della frase e dei vocaboli) mai dimenticato, pur se è vero che

Solmi ha qualche parentela coi poeti della “Riviera Ligure”, consciamente o no memori, o presaghi, della ‘amara’ filosofia rensiana». (p. 753) Sul doppio binario della lingua, descritta a senso nei suoi piccoli scarti di novità, e del problema morale, su cui invece sembra centrarsi l’osservazione più calzante, il tentativo del recensore è tutto nel senso di una collocazione all’interno di un panorama nuovo e per molti versi problematico, alla fine del dopoguerra. È questo il senso in cui si registrano i timidi avanzamenti di una poesia considerata sincera e meritoria. È a partire dalla forbice con i poeti della «Riviera» che si può registrare il senso di una tanto travagliata novità:

Anche Solmi, infatti, come quei poeti, si definisce “malvivo”, e parla dei «duri raggi del dispietato sole di *sua* vita», rappresentandosi stanco, deluso, raumiliato, “voce del desiderio” che non sa se vuole o teme, cui unico scampo sembrano i perduti paradisi dell’infanzia o, possiamo ora aggiungere, i remoti miraggi di *Levania* (*this ultimate dim Thule*). Ma la sua tristezza – la sua ‘desolazione’ – è d’altro stampo che quello metafisico proprio perché il suo rammarrico è di non sentirsi in armonia con gli altri (*Bagni popolari, Giardini di Vercelli*), che è poi uno scontento del cuore d’ordine nient’affatto cosmico ma ancora morale, dimensionabile meglio nello spazio della società umana che in quello dell’universo fisico. (p. 753)

Il tono di questa critica sembra essere portatore di una nuova prospettiva, quella per intenderci che si eserciterà nella sua forma matura non già per Solmi, ma proprio per il presentatore di *Levania*, ovvero Sereni. L’alveo in cui Caproni sembra istintivamente porre queste poesie dal

bizzarro fondo metaforico è, insomma, quello esistenziale,<sup>51</sup> per cui varrà ricordare con Giacomo Debenedetti che effettivamente «l'ermetismo italiano coincide cronologicamente con gli anni di maggior successo dell'esistenzialismo».<sup>52</sup> (p. 72)

Ma torniamo con più coerenza alla questione del canto innalzato dai poeti all'indomani della guerra. Nel 1947 Caproni apre con queste parole una sua recensione a *Giorno dopo giorno* dal titolo *La "predestinata" poesia di Quasimodo*.<sup>53</sup>:

Salvatore Quasimodo ci offre in *Giorno dopo giorno* forse la prima immagine poetica di ciò che fu per noi il periodo dell'occupazione tedesca e della resistenza al tedesco: una stagione, lo sappiamo tutti, che non permise nemmeno nella speranza del riscatto la minima euforia, mai come allora la morte e la tortura (anche come prezzo di tale speranza pagato agli 'amici') avendo circolato fra noi con così plumbeo piede. Tanto che perfino la ribellione aperta esplose senza il minimo romanticismo e perciò senza un canto (nemmeno un Berchet, nemmeno un Mameli o un Mercantini), frutto di una volontà così intensamente sofferta da inibire ogni consueto e, possiamo dire, tradizionale sfogo o incitamento che non fosse anch'esso azione pura. (p. 247)

L'accento è posto sulla novità di una narrazione in versi della Resistenza, bloccata nell'immediato dalla estrema consapevolezza e lucidità che ha contraddistinto segnatamente il periodo nero dell'occupazione (ancora vivo nel ricordo) mutilando l'ingegno degli occupati di ogni

---

<sup>51</sup> MENGALDO, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in ID. *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 357-76.

<sup>52</sup> DEBENEDETTI, *Poesia italiana del Novecento*, cit., p. 72.

<sup>53</sup> «La Fiera letteraria», 10 luglio 1947, *Prose*, pp. 247-51

possibile entusiasmo o deriva estetica seconda al canto. L'annichilimento della voce ha dato adito a un mutismo che solo dopo può sciogliersi in un canto senza melodia che rifiuta «tanto una definizione di poesia *della* resistenza (o *sulla* resistenza), quanto di poesia *nella* resistenza, cioè nel senso d'una voce mossa come azione o incitamento all'azione (una specie di tamburino o di fanfara) durante la lotta». (p. 247) In questo contesto la voce di Quasimodo si pone come fedele a se stessa e allo stesso tempo rinnovata. Nella suggestione caproniana la responsabilità di raccontare i giorni più bui della storia recente risolve per il poeta «la crisi della sua sintassi e quindi della sua poesia [...] lasciando che naturalmente quei primi cumuli carichi d'altissima tensione, sulle guglie d'una cronaca reale, potessero infine scaricarsi e lasciare il cupo sereno di questa sua attuale distesa scrittura». (p. 248) Una tale operazione poetica si divide tra la lucida forza d'animo dell'autore e una tensione ravvisabile già nella produzione prebellica, il che invero l'intuizione di una voce "predestinata":

E davvero questi rintocchi funebri di campana in un infinito silenzio e in un infinito squallido inverno, quando "anche le nostre cetre" come gli impiccati, "oscillavano lievi al triste vento" (insomma quest'immagine di disastri e di morte dove nemmeno il lamento e la stupefazione possono tentare un sospiro) erano già un presentimento in tutta la precedente poesia di Quasimodo. E io giungo addirittura a dire che proprio verso questa scena finale ha sempre mosso il dramma della poesia quasimodiana – delle parole di Quasimodo in cui ho sentito sempre questa (perseguita fino alla contrazione della voce e allo spasimo) vocazione a delineare in modo così lapidario un *dies irae*: un'apocalittica giornata dell'uomo ch'egli, Quasimodo, fin dall'inizio ha tentato di immettere

nella sua allora idillica esperienza, rifiutando ostinatamente, ogni qualvolta voleva pronunciarlo, un suo naturale dono elegiaco [...]. (pp. 248-9)

La coerenza si rintraccia sull'evoluzione della misura idillica, buona a interpretare il tono assoluto di un canto che non è più tale, un silenzio apocalittico. La vena più puramente ascendente è dunque la chiave che l'orecchio caproniano va a individuare a pochi anni dal processo all'ermetismo che tanto lo farà indignare e che nella sua ottica non poteva avere ragione di essere se basato sulle uniche istanze di un'arte musicale, politica solo perché esteticamente valida e dunque utile. Il ruolo che Caproni assegna a Quasimodo, seppure quasi nella sordina di una anti-celebrazione, è centrale. Può considerarsi amplificato da un'affinità elettiva in fatto di poetica e da una certa generosità critica che (almeno all'apparenza) il livornese elargisce senza grandi complimenti, eppure la forza di questa investitura in minore si certifica per le vie meno aleatorie della analisi tecnica.

Ecco allora che il lavoro su uno stile "utile a tutti e a tutti necessario", incontra l'occasione del suo utilizzo pieno (e soprattutto tempestivo) nei fatti stessi della storia. La ricerca quasimodiana annullerebbe con questa sua uscita tutti i dubbi espressi in merito a una voce non discorsiva, frammentaria, agglutinata, nel sensibile scarto di un "sesto senso poetico" (al quale Caproni dimostra di credere come a una superstizione) che si preparava al disastro creandosi per tempo una grammatica franta

[...] onde quelle fratture improvvise della prima voce non paga dell'esperienza offertale, quelle impuntature, quegli accavallamenti e conglomerati sintattici in cui qualcuno vide, ingiustamente, un'incapacità di eloquio o, addirittura, una deficienza di cordialità, mentre a qualche affezionato lettore, oltre un risultato non provvisorio nella nuova poesia (il dramma delle parole di Quasimodo del resto a chi non ha giovato?), apparivano segni evidenti d'un conflitto che vorrei ora dire fra le disponibilità dell'esperienza vissuta e la volontà di dire ciò che allora non poteva essere che un presentimento senza attuale contenuto: i segni evidenti, insomma, d'un appostamento in attesa d'una cronaca al fine sopraggiunta [...]. (p. 249)

La storia segue lo stile, dunque; un'inversione del senso logico che può essere considerata una provocazione interpretativa pure non priva di legittimità. Quello che viene a svelarsi da parte del lettore è una fede cieca, religiosa, nelle poesia, ed al contempo una visione sacerdotale del poeta. Se tutto ciò toglie da una prospettiva scientifica l'analisi del livornese, gli conferma un *suplus* di sensibilità ricettiva che nel caso del Quasimodo dell'immediato dopoguerra si esprime in tutta la sua forza, fino al parossismo e al paradosso:

[...] proposizione azzardatissima, lo so, ma per me seducentissima, quasi a conferma d'una mia superstizione: che i poeti debbano uno alla volta tendere la coincidenza storica dei fatti con le loro (precedenti tali fatti) attitudini a farne la propria voce, come a dire, nel presente caso, che ogni antecedente e per tutti fruttuosa ricerca stilistica di Quasimodo non fu che preparazione e attesa di quest'ultima giornata, la quale dunque lo avrebbe aiutato a esaudire la sua antica ambizione: pronunciare il dramma umano – modularne un'ampia, solenne, funebre melodia. (p. 249)



Immane a questo punto la descrizione di una musica giocata sulla sinestesia di un “inizio pieno di luce” subito accordato su note basse e luttuose, nel gioco inedito dei soliti “armonici” accordati alla verità che scaturiscono esiti nuovi, e tuttavia «non è perduta una sillaba dell’antico e amato Quasimodo – sono ancora, in questa orchestra, i suoi lugubri oboi sommersi, sono ancora i suoi cupi timpani a scandire la morte nella solarità della terra. A scandire, dico, perché ora la morte non è più tentata, non è più nelle fratture della melodia, come immanenza [...] presentita con improvvisi sobbalzi del cuore, bensì è diventata condizione, spazio, atmosfera e addirittura luogo dove son ridotti a muoversi gli uomini pur vivi [...]». (p. 250)

Passando per la segnalazione di *La vita non è sogno*, apparsa su «Mondo operaio» dell’11 febbraio 1950,<sup>54</sup> definito «un libro ‘dalla parte della pace’», (p. 428) la parabola letteraria quasimodiana sembra attestarsi su una solida e meritata presenza nel canone novecentesco, in ragione di una ‘influenza maggiore’ esercitata sui poeti già della generazione di Caproni (ad es. Sereni, apertamente in debito con il poeta siciliano) e di quelle successive, e su un’attività traduttoria-editoriale che collateralmente viene nominata in occasione della raccolta *Poesia svedese*,<sup>55</sup> fino al Nobel, che Caproni festeggia con un articolo su «La Fiera letteraria» del 1 novembre 1959,<sup>56</sup> cogliendo l’occasione in sostanza per riconfermare il ritratto d’autore offerto oltre dieci anni prima.

---

<sup>54</sup> *ivi*, pp. 427-8.

<sup>55</sup> A cura di G. Oreglia, prefazione di S. Quasimodo, Stokholm-Roma, Italice, 1958, «La Fiera letteraria», 13 settembre 1959, *Prose*, pp. 1221-4.

<sup>56</sup> *Prose*, pp. 1243-9.

### 1.1. g. *Foga anti-retorica e oscurità (Sinisgalli e Gatto)*

La funzione Sinisgalli nella pagine di Caproni critico entra con un cenno al debito contratto dalla poesia recente: senza di lui, si dice, « [...] tanta poesia più giovane (compreso Scotellaro, che gli è debitore non meno che al Pavese poeta) non avrebbe assunto il colore che ha». <sup>57</sup> (p. 599) Al 1957 la recensione del libello *Tu sarai poeta*<sup>58</sup>, venticinque componimenti stampati in una serie limitata di centotrenta esemplari a riguardo dei quali Caproni mette in guardia il lettore su un certo apparente «tono d'*amusement*, capace però di toccarti, per strana magia, anche dove la canzone si tende (diremmo quasi in falsetto) fino a un pelo dal puro vocalizzo» (p. 880) che in un preteso 'in minore' «vien piuttosto [...] a incastonare e a dar miglior luce al brillante della poesia sinisgalliana, così ricca di sfaccettature rispecchianti ciascuna, vivo, un oggetto della sua precisa terra e della sua precisa storia». (p. 879) La perfezione di questo gioco della maturità, di questa raggiunta grammatica, porterebbe le venticinque poesie della raccolta ai confini della freddezza, rendendole a un tempo affabili e pretenziose, vicine a un senso tattile della comunicazione che si adagia alle cose come una pellicola immateriale. In ogni modo il giudizio non può che essere positivo, considerando anche il *curriculum* dell'autore:

Quel sapore che avverti vivo in tutte le migliori poesie sinisgalliane, le cui parole sembrano, una per una, "scalfinite" appunto "con l'unghia" sugli stessi og-

---

<sup>57</sup> *Transfughi i poeti?*, «La Fiera letteraria», 11 dicembre 1955, ivi, pp. 597-602.

<sup>58</sup> «La Fiera letteraria», 11 agosto 1957, ivi, pp. 877-80.

getti nominati, siano essi appartenenti all'ordine delle cose cosiddette concrete, come all'altro di quelle (i sentimenti) cosiddette astratte: quasi pellicole di quelle medesime cose, e da quelle medesime cose staccate nella loro necessaria immaterialità, senza che tuttavia di esse si perda, nella voce che le pronuncia, un solo grammo del peso corporeo. (p. 880)

Due anni dopo,<sup>59</sup> è la volta di *La musa decrepita*, pubblicata nel supplemento al numero di novembre-dicembre 1958 della rivista «Quaderni». Mosso ancora una volta dal “serpentello dell'ironia”, Leonardo Sinisgalli aggiunge al suo tono un sentimento nuovo, più improntato alla profondità:

Ma se in *Tu sarai poeta* l'ironia, che in questo Sinisgalli è sempre una forma di profonda pietà e di difesa per lo sperduto bambino ch'egli era, cedeva volentieri a un'aria di scherzo, e proprio sul più bello, nell'attimo di maggior intenerimento, ergeva il capino dall'erba e ti mostrava la piccola lingua biforcuta, in queste nuove pagine, pur così strettamente legate alle precedenti il tono si conserva più profondo, fino a far rivibrare, più inconfondibile che mai, la più schietta corda sinisgalliana, nuova come il primo giorno grazie al più di sale che un sentimento tutto fisico del Tempo perduto le dona [...]. (p. 1172)

Di nuovo, a sorprendere Caproni è la qualità della poesia sinisgalliana, un materiarle plastico che sembra di per sé creato:

E anche Sinisgalli, invero, ha un modo strano di scrivere poesie, cioè di carezzarci la faccia con la punta secca del suo pennino, dal momento che mai è riusci-

---

<sup>59</sup> *Nuove poesie di Leonardo Sinisgalli*, «La Fiera letteraria», 19 aprile 1959, ivi, pp. 1171-4.

to a darci l'impressione (e oggi meno che mai) che le sue poesie egli veramente le scriva; ma l'altra di chi riesca (non sappiamo per quale stregoneria) ad appiccicare di peso sulla carta, che ne rimane gremita, e senza che essi muoiano, i corpiccioli vivi e caldi (le mosche, le zanzare, i fili d'erba, i soffi di vento ecc.) della sua terra vera e della sua storia vera, dove ti par di sentire perfino il tempo che fa e che ora è, come nella natura stessa: fino a render legittima la domanda se si tratti davvero di poesie o di qualche altra diavoleria, domanda che trova la sua immediata risposta se uno appena appena si provi a leggere, senza saper troppo bene tali lingue, e quindi con la continua meraviglia di chi è costretto a procedere parola per parola dal greco o dal latino. (p. 1173)

Imbastendo un centone della biografia e delle opere,<sup>60</sup> Caproni definisce le composizioni sinisgalliane «vaganti dalla prosa a i versi e dai versi al dialogo, tutte concorrenti a un unico bersaglio, la poesia; ma una poesia, quant'altre mai, stretta al fuoco della terra d'origine e, ripetiamo, dell'infanzia vissuta fino allo spasimo, anche se spesso implicata (specie nelle prose) nelle fiammelle non certo fatue della cabala, e magari della stregoneria». (p. 1524)

Quello che Caproni sembra apprezzare del modo di Sinisgalli è, sopra ogni altra cosa, la tecnica sottilissima, i “versi dosatissimi” che riescono a descrivere le dimensioni infinitesimali, le quali racchiudono il senso intero di un cosmo, «un cosmo, come quello cardarelliano, raccolto nell'occhio nero della rondine, che non è società e nemmeno impegno sociale secondo le ultime ‘istanze’, ma che non per questo è meno reale, localizzato tutto in una precisa regione geografica e storica

---

<sup>60</sup> *Sinisgalli e Tzara*, «Il Punto», 6 gennaio 1962, *Prose*, pp. 1523-6. Le opere citate nel pezzo sono: *Campi elisi*, *Vidi le Muse*, *Furor mathematicus*, *Fiori pari e fiori dispari*, *La vigna secca*, *Tu sarai poeta* e *Cineraccio*.

[...]». (p. 1524) Il sottile magistero di Sinisgalli, autore randagio, svagato, a tratti imprevedibile, viene esplicito una volta di più mettendolo in relazione con la voce dei più nuovi, debitori, secondo Caproni, di un modo già di per sé perfetto, un modello che raggiunge la quadratura dell'esempio, se non addirittura del monito, rispetto a cui già si esercita la storicizzazione:

È forse grazie a questa sua parola talmente ripulita d'ogni ultimo carniccio d'eloquenza, ch'egli irresistibilmente ha attratto verso il suo dettato tanti giovani, compresi quelli che, nemici per età e per posizione, si son rivelati poi alla prova dei fatti (alludo soprattutto ai fautori di una 'poesia meridionale') i suoi 'amici' più fedeli [...]. (p. 1524)

All'indomani dell'uscita del volume che raccoglie l'ultima produzione di Sinisgalli, Caproni torna sulle pagine seguite da più di un lustro.<sup>61</sup> Le raccolte riunite in questa nuova uscita sono *Tu sarai poeta*, *La musa decrepita*, *L'immobilità dello scriba* e *Cineraccio*. I luoghi critici rimangono i medesimi, tattilità del verso, foga anti-retorica portata alla furia della fiamma e conseguente sostanza cinerea di pochi sottili versi, dalla consistenza impalpabile. Tuttavia il maggior tempo d'incubazione permette al recensore un ritratto a tinte forti del Sinisgalli poeta, preso in una posa desueta, d'altri tempi, stravagante. Oggetto ne è un poeta che «scherza 'volentieri', scherza col fuoco», e che «vuole darci a intendere che tutti i suoi versi sono una mania, una malattia», (p. 1633) dipinto con un che di ossequioso, senza tuttavia evitare che le pose del

---

<sup>61</sup> «L'età della luna» di Leonardo Sinisgalli, «La Nazione», 31 ottobre 1962, ivi, pp. 1631-33.

poeta maturo siano riconosciute e messe con simpatia, quasi con commozione, in evidenza:

Sinigalli è un uomo estremamente intelligente e perfino scaltro, che però ha paura della sua intelligenza e della sua scaltrezza. E per questo forse, nei suoi ritagli di tempo, e cioè nell'atto di scrivere una poesia – perché è anche rimasto il bambino di Libritti con un'altra paura in corpo: quella di morire, – brucia senza misericordia ogni retorica od eloquenza, appunto per poter raccogliere pietosamente nelle ceneri, come tante puntine di diamante, quelle minute verità elementari che nulla, nemmeno la sua dichiarata condanna della poesia stessa, così come egli continua tuttavia a scriverla “sui polsini o sui ritagli di giornale”, può distruggere: l'ala viva d'una mosca, un proverbio, un attimo qualsiasi trascorso con amici in trattoria, e insomma la vita ridotta ai suoi minimi, o forse grandi ed unici, termini di concreta esistenza. (p. 1632)

La poesia di Alfonso Gatto si cala a pieno titolo nella polemica ermetica, e, più nello specifico, nell'equivoco di incomunicabilità che sembra generarsi tra autori e pubblico. E proprio da questa *impasse* parte Caproni per affrontare alcune questioni *In margine alla poesia di Gatto*, con un pezzo risalente al 31 maggio 1940 uscito su una rivista come «Augustea». Data la tribuna, si capisce che la piccola requisitoria in favore di Gatto e dell'ermetismo è su un tono conciliante e non difensivo. Cionondimeno il recensore esordisce con un assunto dai contorni forti:

Quella impenetrabilità che in alcuni oscura le poesie di Alfonso Gatto, riducendone l'effetto a un mero diletto di suoni, potrebbe anche essere, più che

una deficienza di espressione originata da un proceder troppo chiuso, un difetto di sensibilità, e diciamo pure di cultura, da parte del lettore ancor troppo attaccato alle formule del comune e acquisito linguaggio poetico.<sup>62</sup>

L'assunto viene tuttavia stemperato in virtù di un compromesso interpretativo circa l'equivoco di fondo, addebitato in parte a «un impulso, talora riuscito in pieno, talaltra solo a metà, verso l'avvenimento di un linguaggio poetico (e quindi di un movimento spirituale) nuovo», (p. 134) cioè la stessa poesia, e in parte a «un'insufficienza di adeguamento o di spirituale consonanza che esagera provvisoriamente in buio anche laddove il tempo, per quel fenomeno di lenta assimilazione cui le opere d'arte spesso soggiacciono potrà diradarlo» (p. 134). Superata con questo puntello l'incertezza sulla cornice ermetica dell'espressione, si può tentare un affondo sui versi, oltre ogni notazione di tipo musicale, nel campo della rappresentazione e addirittura nella descrizione di un mondo sensibile nuovo, in cui «la consueta logica delle cose comuni pare si sfaldi in una indeterminatezza continua di postulati, quasi che ad ogni passo il terreno che siamo soliti battere minacci di franare sotto il nostro cauto piede». (p. 134) Lo sfaldamento della realtà messo in primo piano da Gatto «fra continue emozioni e reali cadute, la cui colpa è spesso del medesimo poeta» (p. 134) inverte il paesaggio e il presagio «di una continua conoscenza di morte, di un'attesa prolungata oltre lo stesso avvenimento del fatto fisico, inquantoché è essa un presente dello spirito più che del mondo esterno»: (p. 134)

---

<sup>62</sup> *ivi*, p. 133.

Ed ecco così, sulla pagina, giustificato il segno degli attributi di gelo e di silenzio, di solitudine e di lontananza, di assenza e di vuoto, nonché quelli di pianure, di venti, d'aria, propri all'immagine umana e, direi, paesaggistica della morte, in cui si esprime la sostanza che dona forma e tono alle melodicissime strofe di Alfonso Gatto. La poesia del quale, se ben può dirsi descrittiva, va unicamente intesa come descrizione, mediante le figurazioni della vita, cioè del paesaggio mondano, appunto di tale idea o stato d'animo. (p. 135)

E con questo Caproni chiude la sua requisitoria segnalando una doppia ascendenza, tuttavia non troppo convinta: il nome di Pascoli, per i motivi ricorrenti della morte e dell'infanzia, e, quasi per procura, il Montale degli *Ossi*, da cui toglie la citazione che chiude l'articolo. A distanza di otto anni è di nuovo il turno di Gatto con *Il capo sulla neve*,<sup>63</sup> poesie composte fra il 1943 e il 1946, dedicate alla memoria del partigiano Leone Pentich, caduto a vent'anni a Metlica. Il tono della presentazione abbandona ogni dettaglio tecnico o di poetica per concedersi la familiarità del ricordo e per accogliere la lezione umana del poeta:

[...] la bocca di questo poeta è la bocca d'un uomo che non vuol soccombere inerte nel pianto, è un uomo che vuole a tutti i costi resistere per sé e soprattutto per gli altri; che vuole agire per gli altri anche per mezzo della sua voce che appare murata. Ed è la tremenda forza del sangue che all'improvviso rompe il muro di gelo e frange l'inerte e inutile specchio della memoria. (p. 298)

La suggestione di queste parole rompe l'icasticità della rappresentazione per mirare a farsi essa stessa atto della memoria, di una memoria

---

<sup>63</sup> «La Repubblica», 1 aprile 1948, ivi, pp. 297-9.



tuttavia problematica, come Caproni intuisce bene, lasciando in sospeso il discorso con il pretesto del poco spazio a disposizione. Al 1950 una recensione *sui generis* alle *Nuove Poesie (1941-1949)*.<sup>64</sup> Partendo da un ricordo personale, quello dell'incontro con il poeta, il risentimento del recensore verso una vita che comincia a farsi frenetica con perdita di attenzione per la poesia centra un netto rifiuto di prodursi in una delle solite recensioni, e preferisce smentire i critici che avvicinano il poeta al Di Giacomo del «viaggio di Dio sulla terra». (p. 413) La polemica non tarda ad assumere un tono più generale, imboccando la direzione della popolarità della poesia di Gatto e non solo:

In un paese più *umano* del nostro (mi duole fin nell'ossa il dirlo) una poesia come questa di Gatto sarebbe una poesia popolare, voglio dire una poesia che leggerebbe anche il popolo. Sarebbe, voglio dire, una poesia *omnibus*, per tutti. Quasi a dire, semplicemente, una poesia. E se mi dicono che Gatto alcune di queste poesie le ha lette ad operai che certamente capiscono più di noi, getto proprio su di noi l'accusa, dico su noi ceti medio che formiamo la stragrande maggioranza dell'Italia, dico sui letterati e i professori, dico su chi *ufficialmente* è la cultura di un Paese. (p. 413)

Attraverso alcuni ricordi e segnalazioni siamo finalmente a *Osteria flegrea*, segnalata e recensita per esteso nell'anno della prima edizione.<sup>65</sup> Il tono del lettore è inteso a una condivisione del sentimento di compromissione che si prova leggendo questi versi, «legger da un capo all'altro le pagine ed empirsi di polline, è tutt'uno». (p. 1620) E in questa

<sup>64</sup> «Il Lavoro nuovo», 12 aprile 1950, ivi, p. 411-4.

<sup>65</sup> «La Nazione», 6 settembre 1962, ivi, pp. 1619-21. Cfr. almeno il ricordo contenuto in «La Fiera letteraria» del 25 dicembre 1955, ivi, p. 603-4.

temperie si prova a sottolineare la forza di Gatto nel dare, nel ricompensare il lettore con un tanto di vita, superata la soglia della parola come simbolo: «[...] è straordinaria la forza con cui Gatto riesce, attraverso le sue immagini continue di neve, di freddo, di silenzio, di lontananza, di povertà, d'intirizzimento, di tentazione allo sparir alla terra, a darci invece della vita (della terra, dei suoi abitanti e dei loro sentimenti) una rappresentazione così positiva, così persuasiva e così incitante». (p. 1620) La piega più forte di questi versi ormai all'apice della maturità risiederebbe nella concezione di una morte come "tradizione e futuro", in una continua comunione che pone la voce del poeta, amplificandola, sull'onda di un'appartenenza umana intuita oltre la storia:

La musica di Gatto, non la sua musicalità, è qui, in questo suo costante e tenace pervenire a un silenzio – con “le parole di tutti, queste chiare / parole che rispondono alle cose / diritte al segno, rapide alle voglie” – che è poi il fine stesso della musica nel suo senso più alto e più proprio, e che in definitiva è il silenzio impassibile della vita assoluta, non raggiungibile forse per altra via, pena il decader nei rumori della retorica o negli stridori della logica, che non sia quella della sua medesima realtà, e perciò intraducibilità. (p. 1621)

## 1.2. “*Contemporanei*”

Con questa etichetta si intende segnalare una serie di autori cui Caproni pensava come ai più vicini. Se nel complesso si possono distinguere il *coté* fiorentino (Luzi, Parronchi, Bigongiari) e romano (Penna, De Libero), il motivo più forte appare quello di una condivisione generazionale di esperienze comuni. È in virtù di una appartenenza a una stessa

leva umana che Caproni guarda con maggiore o minore partecipazione alle esperienze dei poeti più prossimi, e naturalmente il motivo maggiore andrà ricercato nella partecipazione alla guerra e più in generale al periodo della dittatura.

### 1.2. a. *Area romana. Fra De Libero e Penna*

Prima della guerra Caproni si trasferisce a Roma.<sup>66</sup> Nonostante una certa difficoltà ad ambientarsi nella capitale qui il poeta costruirà il suo ambiente e perseguirà alcune delle amicizie più importanti della sua vita, stabilendo anche una serie di “complicità” che lo porteranno ad



*fig. 4 Caproni e Gatto a Frascati*

---

<sup>66</sup> Sulla permanenza del poeta nella Città Eterna si segnalano due recenti contributi: *Giorgio Caproni: Roma, la città del disamore*, a cura di E. Donzelli e B. Frabotta, De Luca, 2012, e MARCO ONOFRIO, *Giorgio Caproni e Roma*, Roma, Edilazio, 2016.

affermarsi nell'*establishment* poetico ad es. attraverso la creazione di premi. Ma nell'ambiente della capitale si pongono anche amicizie non consumate, consentaneità ipotetiche che rimarranno per tutta la vita a debita e rispettosa distanza, senza mai infrangere lo scrigno della lettura, come nel caso di Sandro Penna. Resta il fatto che da questa città il critico ha l'opportunità di essere debitamente e tempestivamente informato su alcuni autori importantissimi per la stagione poetica medio-novecentesca, come De Libero. Oltre la frequentazione di Bigiaretti, per cui si può confrontare la *Seconda parte*, sono legate alla città di Roma le frequentazioni di poeti come Lamberto Santilli e critici come Giacinto Spagnoletti.

La prima comparsa di Libero de Libero nella prosa critica caproniana si deve alla rivista «Augustea», in cui, in condivisione con le opere di Fidia Gambetti e Davide Lajolo, il recensore pone una segnalazione a *Eclisse* (Roma, Edizioni della Cometa) nel numero del 15-30 giugno 1940.<sup>67</sup> In questa, che «non è precisamente una raccolta, nel senso comune, di poesie, ma proprio una sequenza di cadenze liriche, tutte modulate sopra un unico motivo d'addio [...]», (p. 137) si ravvisa una prima maturità compiuta in virtù dell'autonomia e disinvoltura di voce ravvisabile dalla naturalezza e originalità sintattica. Nella recensione a *Il libro del forestiero*, pubblicata sulla rivista «Aretusa»,<sup>68</sup> il tono è molto meno condiscendente e, pure con elevate punte di apprezzamento, vengono messe in mostra le smagliature di un discorso troppo trattenuto. Evocando un certo “immobilismo” che sembrerebbe aver

---

<sup>67</sup> *Prose*, pp. 137-9.

<sup>68</sup> «*Il libro del forestiero*», I, 10 dicembre 1945, ivi, rispettivamente pp. 153-6.

lasciato ferma l'evoluzione del poeta al suo esordio, Caproni cerca la conferma nel confronto di alcuni versi tolti dalle prime e dalle ultime pagine del libro, con due esempi<sup>69</sup> che «testimoniano la immobilità anzidetta di scrittura: la perseveranza (o persistenza?) nel voler procedere per definizioni o per affermazioni, senza un azzardo nella voce in una sia pur errata direzione»:

Una voce che resta ferma per dodici anni alla sua volontà di lasciar presenti una per una le parole e le proposizioni anziché decantarle nel verso o nella strofe, e di muoversi per dizioni memorabili o epigrafiche o addirittura commemorative (e nello scadimento epigrammatiche e proverbiali), originando una poesia che resta, per usare un'immagine dello stesso de Libero, come una voglia sulla pelle, leggera cioè apparentemente, indelebile. (p. 154)

Il lento, quasi impercettibile e fluido movimento dei versi di de Libero va conquistando un piccolo spazio nella geografia mentale caproniana verso i luoghi della chiusura più irrevocabile, «senza possibilità di avventura nella sua vivissima arcadia». (p. 155) Una svolta ormai inattesa potrebbe registrarsi con la recensione a *Banchetto*, apparsa il 25 giugno 1949 su «Il Lavoro nuovo», e più nello specifico, una svolta verso il «canto civile, e ciò senza che De Libero rinneghi minimamente la sua sintassi e la serenità da tempo conquistata dalla sua parola, quella castità che a volte ci sembrò perfino un segno d'immobilità e d'avarizia, mentre ora dobbiamo con gioia riconoscere, alla prova dei fatti, che

---

<sup>69</sup> «1930-1932: "Il sole è un'arida pietra / stamani, e per me si ripete / il tempo di rondini / novelle d'altri paesi / com'acqua fresca nella mano"; 1938-1942: "Nel fiore si racconta l'aria / e subito il mese avanza / ove un frumento si duole colore / di morte..."», ivi, p. 154.

così non era, giacché proprio in questo suo puro eloquio egli ha potuto trovare la misura della sua forza maggiore». (p. 343) Il passaggio al poemetto è individuato come la spia più significativa del cambio di rotta, tanto da essere additato, ci sembra a ragione, se consideriamo gli esiti che poi saranno del Pasolini maturo, alle nuove generazioni «che vogliono districarsi dalla cosiddetta poetica della parola per tornare, grazie ad essa, al discorso disteso». (p. 343) Il salto operato da De Libero è ricostruito in virtù di un lavoro solitario che in tempo di ermetismo – afferma Caproni – lo aveva isolato nel gruppo dei suoi coetanei come un cocciuto contestatore della poetica dominante.

Altro poeta di area romana tenuto in grande considerazione è il già citato Sandro Penna. Insieme a quello di Saba e di Pasolini, il nome di Penna appare nei riferimenti caproniani messo in relazione soprattutto a quello di alcuni giovani autori (Domenico Naldini, Gherardo Del Colle) per i quali il poeta perugino rappresenterebbe un archetipo di grazia alessandrina e “giovanile violenza”. L’unico *focus* diretto sulla sua opera si dà in occasione dell’uscita delle *Poesie* presso Garzanti nel 1957.<sup>70</sup> Da alcuni cenni quasi scostanti sulla vita e la figura leggendaria del poeta si intuisce la poca pratica del critico con questo poeta. Il discorso condotto sulla sistemazione del nuovo volume, giocato fra editi e inediti, ha quasi un piglio da filologo, il quale, con vena disincantata, specula sulla quantità degli inediti e sulla loro sistemazione parallelamente alle tre precedenti raccolte:<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> «*Poesie*» di Sandro Penna, «La Fiera letteraria», 8 settembre 1957, ivi, pp. 881-5.

<sup>71</sup> *Poesie*, Firenze, Parenti, 1939; *Appunti*, Milano, La Meridiana, 1950; *Una strana gioia di vivere*, Milano, Scheiwiller, 1956.

Ma a farne un libro nuovo – appunto *il libro* di Penna – non è tanto il numero di tali inediti (circa la metà del totale ora presentato), bensì la luce nuova che anche le parti già note acquistano dall'introduzione di questi, soprattutto dal modo come questi, composti tutti parallelamente alle altre poesie nel medesimo lungo arco di tempo, sono distribuiti, o restituiti, nell'insieme. Cioè come Appendice alle *Poesie* quelli scritti dal '27 al '38, appunto, di quel gruppo "fiorentino", e come sezione a sé (la più folta dell'intero volume) gli altri (1938-1953), collocati però prima degli *Appunti* (1938-1955), che secondo Penna (o chi a Penna ha soffiato ciò nell'orecchio) sarebbero ambedue 'marginali' rispetto a *Poesie* come prima raccolta e ora (la conservazione di quel titolo non è certo casuale) come volume intero. (pp. 881-2)

Probabilmente Caproni scorge nell'operazione di *Poesie* la mano di un curatore editoriale che gli fa sollevare qualche dubbio («confessiamo di non comprendere troppo il perché di una tal draconiana distinzione», p. 882) sulla utilità e forse sulla legittimità del nuovo assetto. In ogni modo l'approvazione per questa città sorta «nel territorio del nostro Novecento letterario» (p. 882) è la più alta possibile:

Invero non conosciamo altro esempio d'un libro così compiuto stilisticamente fin dalla prima pagina, e cioè senza quel consueto impaccio nell'esordio e quel successivo e progressivo avvicinamento che, in altre pubblicazioni retrospettive, di solito formano il più agevole campo marzio per il recensore. (p. 882)

E l'analisi che segue è tutta di marca stilistica, con tanto di lettura condotta sui versi della prima poesia (Caproni si sbalordisce che sia proprio la prima o una delle prime, per la perfezione in essa raggiunta) *La vita... è ricordarsi di un risveglio*:

Una continua nostalgia del presente nel presente (quei due ‘ricordarsi’ accoppiati e disgiunti dal “ma”: quel “marinaio giovane” che apre tutta un’infinita serie di armonici verso la freschezza, ma non davvero per la via del *simbolo*), secondo quella formula – per chi ama le formule – che forse maggiormente potrebbe approssimarsi alla gioia malinconica di questo poeta [...]. (p. 883)

Compreso il rococò di Penna, evocato per certi intagli particolarmente compiaciuti, la gamma dei toni penniani è elencata con singolare inventiva e annovera la «cabaletta», «gli accenti quasi vittorelliani», il «popolare ‘fischiettato’» e ancora «la ‘illuminazione’, tutta ‘all’italiana’». (p. 884) Il campo generale è individuato in un melodrammatico *sui generis* che «riesce *anche lì* a bruciare tutto il romanticismo che il genere comporta fino al più puro diamante e alla più cristallina luce». (*ibid.*)

È il suo piccolo – o grande – ‘mistero’. Anche quando egli riesce a ‘decantare’ in due o quattro versi un intero ‘romanzo’. Anche quando egli assume il tono moraleggiante della favoletta o dell’apologo, si direbbe perfino anche quando egli ‘antipaticamente’ (a volte addirittura ‘sgradevolmente’) si compiace di mettere in mostra certi suoi piaceri, con un sotteso tono polemico o di leggera sfida che qualche volta, sì, soperchia allora la poesia. (p. *ibid.*)

Più stravagante sembra invece la presenza di Lamberto Santilli, cui Caproni dedica<sup>72</sup> un panorama generale della aggiornato al 1958 di *Lo*

---

<sup>72</sup> «La Fiera letteraria» 5 ottobre 1958, e «La Nazione», 13 agosto 1964, *Prose*, pp. 1091-4 e 1779-81.



*spazio*,<sup>73</sup> e una recensione a *Inni naturali*,<sup>74</sup> ricalcata in buona parte sulle parole spese nella prima occasione. La prima cosa che il recensore nota è la non appartenenza di Santilli a nessuna “famiglia d’uomini” e perfino la sua difficile collocazione all’interno di un paesaggio definito, che a rigor di logica dovrebbe essere quello fra la natia Frascati e Roma, dove il poeta esercitava la professione di insegnante in un liceo. La prima immagine offerta di Santilli è dunque quella di un appartato, al riparo da ogni possibile schieramento poetico. Il secondo passaggio riguarda il carattere di un particolarissimo descrittore di un luogo filosofico altro, da cui, afferma Caproni, «Santilli ha il gusto di fartici piuttosto trovare, o di lasciartici immaginare, qualche pezzetto anatomico scorticato e con la rete dei capillari a nudo [...], e invece degli aperti campi, e dei caldi monti boscosi, e del profondo mare, un granello di cloruro di sodio, una scheggia silicea, forse anche il libro aperto d’un virgulto, il tutto notomizzato e ridotto alla nuda verità della propria materia, così come in certe prose scientifiche del ‘600, o in certi disegni o plastici medici, o studi di mostri, che portano la firma di Hieronymus Bosch». (p. 1092)

La fascinazione delle ascendenze viene ricapitolata da Caproni a partire dalla parte barocca e scienziata, con l’innesto di certo ottocento scapigliato (Boito, la *Conchiglia fossile* dello Zanella) specie per l’ambito linguistico, una ricerca a volte preziosa dell’antiquariato filosofico-letterario d’ascendenza positivista, che in Santilli servirebbe a «ripristinare senza ripeterli vecchi moduli diventati quanto mai ostici,

---

<sup>73</sup> LAMBERTO SANTILLI, *Lo spazio*, Padova, Rebellato, 1958.

<sup>74</sup> ID., *Inni naturali*, Milano, Rizzoli, 1964.

oggi, al nostro udito». (p. 1093) Di qui deriva anche la difficile “collocabilità” nel quadro novecentesco post-bellico, essendo Santilli, dopo la suggestione «d’un certo Onofri ‘cosmico’ o d’un certo Comi», (p. 1093) apparentemente estraneo ad ogni vicinanza fra il post-ermetico e il neorealistico.

Isolato com’è, e quasi diremmo incurante com’è, Santilli non si apparenta con nessuno, affrontando da solo i molti rischi che il suo esperimento comporta. Rischi non sempre evitati. Come qualche scivolone nell’enfasi e perfino nell’excelsior [...] o, per soverchio in tensione al Sublime, nel grottesco urtante se non addirittura nel brutto senza remissioni [...] ma tali tuttavia da non impedire che nel fornello della solitaria e curiosa fucina escano cristalli [...] certo destinati a non spegnersi per lo stridore, che l’eccentrica voce vi lascia. (p. 1093-4)

Indicato spesso come uno dei critici di riferimento, Giacinto Spagnoletti è letto da Caproni anche come poeta: «Spagnoletti non è nuovo alla poesia, e già più di dieci anni fa apparve in Roma, presso l’Editore De Luca, una plaquette di *Sonetti, e altre poesie*, che se suscitavano in alcuni un po’ di scandalo per certe arditissime immagini, in me provocarono – a lungo – molta gioia, appunto per quel loro naturale e favoloso sapore di frutto marino, che ne emanava». (p. 509) L’occasione per inquadrare l’esperienza poetica del critico è l’uscita di *A mio padre, d’estate*.<sup>75</sup> Il motivo, un po’ amplificato dal “timore reverenziale” nei confronti di una firma già forte, è quello di una crepuscolarismo addi-

---

<sup>75</sup> GIACINTO SPAGNOLETTI, *A mio padre, d’estate*, Milano, Schwarz, 1953. La recensione è contenuta nella prima parte del brano *Due poeti*, in cui è presentato anche Gian Carlo Conti, «Il Lavoro nuovo», 21 luglio 1953, ivi, pp 509-13.

rittura “miracoloso” (ma è lo stesso recensore a ricalibrare il tiro) che sa sciogliersi anche in accenti sereni e lieti, poco più dal punto di vista critico, o più semplicemente illustrativo: «In margine (ma fino a un certo punto), un altro elogio conviene al nostro Spagnoletti: che, critico e custode rigido e fedele della nostra migliore lirica, egli abbia avuto la finezza di presentarsi a noi così com'è, e sia pure con una discrezione che, se può rasantare l'umiltà, è assolutamente nuda di ogni possibile ipocrisia cui sarebbe stato tanto facile, coi ferri del mestiere, impossessarsi di un più facile lustro». (p. 510)

### 1.2. b. «*Carissimo Mario*»

A capo di un possibile canone di letture caproniane si può attribuire un posto d'onore alla presenza di Mario Luzi. Recensita puntualmente fra *La barca* e *Nel magma*, la prima attività luziana, quella che confluirà ne *Il giusto della vita*, è descritta in sette articoli usciti nel corso di circa un trentennio.<sup>76</sup> Nel senso di una progressione generale, l'espressione del fiorentino è inquadrata sull'onda lunga di una discorsività da cui è possibile ricavare alcuni punti che descrivono un modo di leggerne la poesia, volta per volta, e senza una vera distinzione, interpretativo, esplicativo, divulgativo. Il primo e maggiore impulso che avvicina il lettore Caproni all'opera dello sconosciuto ventenne studente di filosofia è la musicalità; le potenzialità e gli sviluppi di un linguaggio poderoso saranno il punto di partenza per una esegesi che si produce nel tentativo di affrontare la materia morale attraverso accenti, lessico, sin-

<sup>76</sup> Dal 1935 al 1964, per i riferimenti agli articoli vedi *infra*. L'unico che è stato impossibile reperire è *La poesia di Luzi*, «Il Punto», V, 28, 9 luglio 1960.

tassi, delineandone su questa base anche i limiti più evidenti.

Seconda e meno certa base di partenza è quella a tema etico, con la presenza pervasiva del motivo cristiano, letto a tratti secondo una forzata esibizione intellettuale. In questo senso vanno a porsi i continui riferimenti a una divisione fra speranza e dubbio che si risolverebbe in un senso di “euforia della vita”, coinvolgendo come terzo polo un estetismo di tipo d’annunziano. Nei sensi di una volontà che lentamente muta se stessa, non dobbiamo dimenticare che i rapporti fra i due si faranno presto amichevoli, evolvendo ulteriormente nel dopoguerra in vista di una condivisione che pervade ampia parte della psicologia caproniana. Al critico-recensore si va così sostituendo il compagno di strada, che prova a leggere i versi dell’amico in ragione di una interpretazione più intima. A questa zona della vicinanza autoriale si possono addebitare alcuni accenti meno obbiettivi, ascrivibili comunque alle premesse di un discorso generale sulla storia delle poetiche di metà secolo.

La prima testimonianza dell’attenzione di Giorgio Caproni all’opera di Mario Luzi si dà in occasione dell’uscita della raccolta di esordio *La barca*, recensita il 29 novembre 1935 su «Il popolo di Sicilia» con un pezzo dal titolo *Poesie di un uomo di fede*.<sup>77</sup> Il ventitreenne Caproni si sofferma sulla raccolta esprimendo un entusiastico consenso in ragione della «musicalità piana e suadente continuamente soffusa e quasi adesiva all’animo del lettore» che riscontra nei versi del poco più

<sup>77</sup> Sul rapporto fra i due poeti esiste una bibliografia articolata e frammentaria, tra le cose principali si possono consultare *Carissimo Giorgio, carissimo Mario. Lettere 1942-1989*, cit., e LUZI, *Quello splendido faber*, in *Genova a Giorgio Caproni*, Genova, S. Marco dei Giustiniani, 1982, pp. 261-4. Per l’articolo cfr. *Prose*, p. 19-22.

giovane autore. Nel breve volgere di una colonna vengono lodate anche la «scelta di ritmi lunghi e il men possibile franti, la rarità della punteggiatura e la sapiente distribuzione del periodo logico», altri espedienti in rilievo sono l'uso degli *enjambemet*, che articolano la continuità del fiato come «una melodia d'organo», e l'uso intelligente delle rime interne, indicato anche in chiusura per il rischio di freddezza e l'insistenza compiaciuta. La sensibilità tecnica del recensore si dimostra improntata a una lettura stilistica, anche se l'entusiasmo per la ricchezza della forma e della melodia non basta a soddisfarne gli intendimenti, nell'intuizione di un motivo altro che soggiace alle profondità creative:

Ma è chiaro che così visto soltanto da fuori, il problema musicale del Nostro non viene affatto risolto: una ragione molto più intima e profonda, infatti, di quelle or ora accennate, deve esserne chiave. Lo studio dei semplici mezzi tecnici, semmai potrà tutt'al più giovare a una critica *vanamente formalistica*, non mai a una critica volta a un problema di stile. Ché lo stile non essendo semplice forma ma forma e contenuto insieme (due elementi del resto indissolubili d'una stessa realtà o realizzazione artistica, e che solo per ragioni pratiche s'usano a volte considerar separatamente) deve giustificarsi in cause ben più serie e interiori.<sup>78</sup>

Stimolato sul fronte formale, Caproni è portato a una considerazione ampia, che contiene in sé la trasparente definizione di stile come forma e contenuto insieme, diviso nelle sue parti costitutive per ragioni di comodità interpretativa, e si notino le prerogative di una fase critica che

---

<sup>78</sup> Per le citazioni a testo fino a questa nota, *ivi*, p. 20.

sarà sempre decisamente in opposizione alla formula, nel tentativo forse di preservare una spontaneità di lettura in ragione della sua valenza anche in termini creativi.

Nel suo procedere per impressioni, il recensore si affretta a notare come l'autore de *La barca* sia «un convinto e perfetto cattolico», la fede non tormentata di Luzi gli varrebbe una capacità armonica piana, che ha modo di esprimersi in una «estetica pacificazione». A differenza di altri poeti tormentosamente cattolici, Luzi può dunque apprezzare la «visione delle terrene bellezze» tra le pulsioni di «un radicato affetto per le cose dei sensi, e il dolore che, con la coscienza della loro vanità, esse arrecano all'anima». La fede del poeta de *La barca* dona alla sua vicenda umana la presenza di una grazia che si traduce nel tono dell'elegia, «proprio il tono 'elegiaco', prodotto di tale stato d'animo, è quello che domina in questo libretto». <sup>79</sup>

Il primo e unico nome indicato come referente è quello di Giuseppe Ungaretti, una sorta di capostipite della «generazione letteraria che [...] tenta per diverse vie la riconquista alla nostra lirica della primitiva lucidità d'espressione», e a parte l'insistenza delle rime interne, tra i punti deboli dell'opera si annovera «l'impostazione un po' intellettualistica del motivo più cristiano, – quel senso diffuso di pietà, – che assai facilmente potrebbe degenerare in un poco di sentimentalismo». In ogni caso le limitazioni sono ridotte all'osso e indicate più come rischi. Rimane da notare la lunga parentesi con cui si chiude il breve pezzo, dedicato alla lirica *Grandezza della patria*: «Non posso fare a

---

<sup>79</sup> Per le citazioni a testo fino a questa nota, ivi, p. 21.

meno di esprimere a Luzi, in questo particolare momento [...] la mia gratitudine per aver incluso nel suo poetico mondo anche il sentimento di patria»,<sup>80</sup> ciò non toglie che il poeta deciderà di sopprimere il componimento.<sup>81</sup> Tornando in vecchiaia alla sua recensione, Caproni descrive in maniera più informale l'impressione ricevuta dalla prima prova di quell'autore sconosciuto e la prontezza un poco professorale che ebbe nel riceverla:

Io non avevo ancora pubblicato niente in volumetto – ricevetti un libretto, mi pare accompagnato da una cartolina postale. Il libretto era intitolato *La barca*, l'autore era Mario Luzi, e diceva: “Sono un giovane studente di filosofia, le mando questo libretto in omaggio” eccetera, eccetera, senza chiedermi giudizio. [...] Insomma, mi fece un po' l'impressione degli *Ossi* di Montale, ma mentre gli *Ossi* erano volti a quella tipica disperazione radicale propria di tutti i genovesi, questo Luzi invece era volto sul rovescio, alla speranza, no? Sì, mi dava un po' da pensare certo esotismo floreale, certo dannunzianesimo, soprattutto certa influenza da poeti tedeschi tradotti da Traverso... però avevo capito, dico: “Qui sta nascendo un vero poeta”.<sup>82</sup>

Su questo primo incontro si sofferma Stefano Verdino, accostando i due ambienti culturali in cui si muovevano i giovani poeti, la Genova senza Montale di Caproni, ambiente chiuso e sterile, e la Firenze di Luzi, capitale europea frequentata da intellettuali, «nondimeno, nonostante la stretta contiguità di Luzi con giovani critici e recensori, fu l'i-

---

<sup>80</sup> Per le citazioni a testo fino a questa nota, ivi, p. 22.

<sup>81</sup> Espunto nella seconda edizione del 1942, viene recuperato in tempi più tardi, cfr. LUZI, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di S. Verdino, Milano, Mondadori, 2004 («I Meridiani»), p. 1791.

<sup>82</sup> *Era così bello parlare*, cit., pp. 137-8.

natteso Caproni il primo a segnalarlo pubblicamente, “bruciando” cronologicamente Carlo Bo, che si avviava ad essere l’interlocutore critico primario di Luzi, e sarà il suo secondo recensore». <sup>83</sup> Questa affinità fra i due, sebbene nata casualmente, varrà l’introduzione di Caproni all’ambiente fiorentino, il che contribuisce almeno in parte a giustificare l’uscita di *Cronistoria* nel 1943 presso la casa editrice Vallecchi. <sup>84</sup>

Una seconda nota luziana appare nell’aprile del 1940, pubblicata sulla rivista «Augustea», per cui Caproni tiene in quegli anni una rubrica di *Lecture*, la breve segnalazione avverte il lettore dell’uscita di *Avvento notturno*. <sup>85</sup> Come farà anche in altre occasioni, Caproni si dichiara lieto di essere stato tra i primi a riporre fiducia nel giovane fiorentino. Nell’impressione di lettura viene ribadito il senso musicale che descrive il sentimento della fugacità terrena verso un sereno al di là, ma l’orecchio del recensore non fatica a cogliere un’inquietudine crescente:

[...] senonché quella che prima ci pareva una tesa speranza, e quasi un prova di cristiana fede, qui sembra ombreggiarsi di un senso di dubbio, e diciamo pure di mistero, che rende tanto più trepida, e ansiosamente interrogativa, la coscienza del poeta per il destino di sé e delle umane cose terrene, mosse tutte verso un esito, un ‘dove’, un «avvento», che appunto per essere «notturno», anziché di futura vita, cioè di fede, ha «senso di morire». <sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> VERDINO, *Amicitia fidelis*, in *Carissimo Giorgio carissimo Mario*, cit., pp 9-17, a p. 10.

<sup>84</sup> «Il 4 agosto lettera di Vallecchi: mi chiede il manoscritto. Lo invio. Risponde che è perfetto. Ma Luzi mi scrive di essere desolato del rifiuto di Vallecchi. Non sa allora che invece ha accettato?», CAPRONI, *L’opera in versi*, cit., p. 1096.

<sup>85</sup> Cfr. *Prose*, pp. 129-31.

<sup>86</sup> *ivi*, p. 129.



La breve notazione pone un nuovo elemento nel discorso, quello del mistero che questi versi, ancora sentiti come fortemente cristiani, serbano a fronte di una giovinezza misurata ma sincera e onesta. Caproni non manca di notare la tensione vita-morte che pervade e motiva la raccolta, nel componimento *Cimitero delle fanciulle*: «per noi la lirica migliore, come quella in cui egli trova la sua più umana e piena espressione, senza che l'intelligenza, come qualche volta gli accade altrove, venga a sostituire o a frenare l'impulso del sentimento».<sup>87</sup> La segnalazione di *Cimitero delle fanciulle* può essere indizio di una vicinanza umana oltre che poetica, facendo tornare alla mente la vicenda biografica del recensore, circa la scomparsa prematura della fidanzata Olga Franzoni e le poesie composte in memoria. Sull'indizio di un accostamento della produzione bellica, si potrà allora centrare anche alcuni dei motivi tematici che faranno riconoscere a Caproni le parti della poesia luziana.

Nel 1946 il nome di Mario Luzi viene speso in un pezzo dal titolo eloquente, *L'ermetismo e i più giovani*,<sup>88</sup> in cui si nota come la tendenza ermetica sia passata repentinamente in una posizione minoritaria. Questo cambio di prospettiva ci offre un'immagine inedita del giovane poeta de *La barca e Avvento notturno*, che, insieme all'altro «poeta autentico» Alfonso Gatto, viene ora descritto come un accademico, «e questo sia detto non nel senso dispregiativo, bensì nel senso che ormai la loro poesia essendo suscettibile d'accademia è già un'*ars*

---

<sup>87</sup> *ivi*, p. 130.

<sup>88</sup> «La Tribuna del popolo», 7 luglio 1946. Per l'articolo cfr. *Prose*, pp. 179-81.

conclusa [...]».<sup>89</sup> Da giovane e promettente scrittore ad “accademico della poesia”, questa, dunque, la maturazione registrata da Caproni a cavallo della guerra. Anche in occasione del debutto della poetessa Margherita Guidacci, *La sabbia e l'angelo*,<sup>90</sup> Luzi è la pietra di paragone che agli occhi del recensore appare il massimo omaggio da tributare ad una esordiente.<sup>91</sup> Pochi mesi dopo è la volta di *Quaderno gotico*:

Voglio cominciare col dire la più pungente emozione e, perdonatemi, la più intimamente dolce, provata sfogliando l'*Antologia della poesia italiana contemporanea* compilata da Giacinto Spagnoletti, non è stata la scoperta in quelle pagine di alcuni miei versi [...], bensì un'altra più penetrante sorpresa, dico il mio nome a capostipite delle “Note bibliografiche” su Mario Luzi, di cui io dunque, se non forse il primo certissimamente sono stato uno dei primi ad ‘occuparmi’. Naturalmente non ricordo riga per riga quella perduta nota, ma vivacemente ricordo con quale amore l'avessi scritta – con quale fede nella giovane *Barca* che allora allora aveva lasciato il porto.<sup>92</sup>

Passati dodici anni da *La barca*, Caproni ammette di aver scritto «per amore» una di quelle «piuttosto degradanti cose denominate recensioni», ponendo in risalto il limite psicologico della sua condizione di poeta lettore di altri poeti,<sup>93</sup> il metodo messo in atto è sempre quello di

---

<sup>89</sup> ivi, p. 179.

<sup>90</sup> Recensito il 6 marzo 1947 su «La Fiera letteraria».

<sup>91</sup> «Uno dei nostri poeti più attuali: quello che pur essendo di tendenze e di tradizioni e di educazione quanto mai diverse da quelle della Guidacci, proprio nell'aria di Firenze poté qualche anno fa invitare gli amici in una barca per un viaggio verso un *altrove* (un'altra valle?) che per lui del resto poteva anche essere il *luogo* della stessa poesia, cioè il luogo stesso della vita», *Prose*, p. 207.

<sup>92</sup> *Quaderno gotico*, «La Fiera letteraria», 19 giugno 1947, ivi, pp. 235-9, a p. 235.

<sup>93</sup> Sull'episodio si veda anche il ricordo di Luzi: «Sono legato a questo mite ma severo e indefettibile “faber” da anni immemorabile, fin da quando a Castello dove

una descrizione istintiva, che coglie disordinatamente e a caldo i termini-tema della raccolta. Viene messa in rilievo la natura «ricca di persuasioni al ‘progresso’» che il motivo gotico rappresenterebbe, oltre al «doloroso e lucido» entusiasmo della vita, che la disperazione luziana va sempre più nettamente proponendo all’intorno, giusta la lettura di titoli «che esprimono avventura e lieve ebrietà o allegria, e dico allegria di gente destata e sollecitata, perfino con le più acuminatae pene o trafigure, alla vita – a una natura nuovamente ‘animata’». <sup>94</sup>

Dopo aver citato in coppia i numi tutelari Ungaretti e Montale, Caproni segue il filo della definizione: «[...] essendo l’animazione di Luzi non una forza devastante e cieca della natura, bensì un movimento che parte dal sangue dell’uomo: dell’uomo spinto ad ogni costo a ‘uscire dall’informe’ per imbarcarsi di nuovo verso un’anima, addirittura per *farsi* un’anima [...] fino a far dell’esistenza una disciplina». La carica esistenziale della poesia luziana si va definendo con una certa forza, sebbene non trovi ancora definizione, contrapponendosi a uno scenario descritto come avaro di proposte costruttive:

---

ancora abitavo mi arrivò un giornale siciliano che conteneva una nota su *La barca*, il mio primo libro: e me lo mandava da Genova l’autore che si firmava appunto Giorgio Caproni. Era il primo segno di attenzione che mai avessi ricevuto da fuori e anzi da lontano per via pubblica. La finezza dell’intuizione e la concretezza dell’osservazione erano già le sue, voglio dire quelle, ineguagliabili, che rendono preziose le sue critiche e fanno apparire vaniloquio gran parte dell’ermeneutica e della glossa proliferante all’intorno. Più volte ho avuto in seguito la fortuna di fornire con qualche mio libro materia a quell’esercizio: e sempre Caproni mi riportava con gentile sapienza dentro di me e dentro il mio lavoro, nel mio laboratorio, mi spiegava con massima affabilità e naturalezza a me stesso», *Genova a Giorgio Caproni*, cit, pp. 262-3.

<sup>94</sup> *Prose*, p. 236.

In un teatro dove la poesia, quando non è divagato giuoco, è lamento, prodromo o constatazione della catastrofe di questa nostra epoca o, al limite più teso, protesta e ingenua speranza empirica, sta proprio qui la distinzione della poesia di Luzi: in questo suo essere o poter essere, vera parabola per orecchi moderni, la sola voce costruttiva anche in senso etico, cioè la sola capace di proporre un nuovo *amore* oltre i simboli e le insegne che non ci sostengono più: una non innocente né illusa, lo ripeto, allegria (o entusiasmo che dir si voglia), senza di che non resterebbe che il suicidio.<sup>95</sup>

Quello che sorprende in questo lampo di lucidità è l'accento alla parola *lamento* in relazione a un giudizio di biasimo. Il termine, infatti, fa parte del lessico tematico del poeta Caproni, e in quello stesso 1947, circa un mese dopo l'uscita della recensione, apparirà su «Poesia» una scelta di cinque *Lamenti*,<sup>96</sup> nucleo dell'omonima sezione presente già in *Stanze della funicolare*<sup>97</sup> che seguirà l'evoluzione dell'opera fino alla configurazione de *Il passaggio d'Enea*, dove trova sede definitiva la serie completa composta da undici pezzi. La corrispondenza non è un caso, e vale negli intendimenti caproniani un significato plurimo, se non opposto, da attribuire alla parola critica rispetto a quella poetica. Il recensore concede molto ai versi di *Quaderno gotico*, anche per l'emozione d'aver ritrovato un amico conosciuto prima del conflitto. Nei confronti dell'*uomo di fede* si confessa “la più celeste invidia” per una forza d'animo che i suoi versi tanto profondamente incarnano. In questi

<sup>95</sup> ivi, p. 237.

<sup>96</sup> Cfr., *L'opera in versi*, cit., p. 1133.

<sup>97</sup> ivi, p. 1124.

termini si può affermare senza timore che Luzi si presenta, per il periodo della guerra e quello subito successivo, come l'autore di Caproni, quello cioè riconosciuto prima degli altri e ammirato quasi senza riserve.



fig. 5 Luzi e Caproni a Parigi

Nonostante nei riferimenti del giornalista sia censurata la traccia esplicita del poeta, questo è il senso dei rimandi più concreti, come quella insita nella «insistenza di “Ah” che, per essere quasi ad ogni capoverso, rallentano e solennizzano la spinta dell'intero verso o strofe», nota nel componimento *Ah tu non resti inerte nel tuo cielo*.<sup>98</sup> Il tono esclamativo è infatti uno dei tratti più caratteristici anche della produzione poetica caproniana coeva, ed è presente nei citati *Lamenti*,<sup>99</sup> sembra

<sup>98</sup> Riprodotta per intero senza il «non» del primo verso.

<sup>99</sup> «Gli attacchi di Caproni (“Le carrette del latte ahi mentre il sole / sta per pungere i cani!...”, “La terra come dolcemente geme...”: da “1944” e “Le biciclette”, proprio le prime due poesie delle *Stanze della funicolare*) stupiscono per la violenza con cui il poeta fa collimare con la linea necessariamente semplice del tono escla-

dunque impossibile che il cenno non tenga presente versi pubblicati solo un mese più tardi:

Ah tu non resti inerte nel tuo cielo  
e la via si ripopola d'allarmi  
poiché la tua imminenza respira contenuta  
dal silenzio di lucide pareti  
e dai vetri che fissano l'inverno.  
Camminare è venirti incontro, vivere  
è progredire a te, tutto è fuoco e sgomento.  
E quante volte prossimo a svelarti  
ho tremato d'un viso repentino  
dietro i battenti di un'antica porta  
nella penombra, o a capo delle scale.<sup>100</sup>

\*

Ahi i nomi per l'eterno abbandonati  
sui sassi. Quale voce, quale cuore  
è negli empiti lunghi – nei velati  
soprassalti dei cani? Dalle gole  
deserte, sugli spalti dilavati  
dagli anni, un soffio tronca le parole

---

mativo, il suo complesso modo di trasposizione della realtà sulla pagina, quasi di conoscenza della realtà: tanto che risulta subito chiaro, fin dalle prime battute, come egli intenda senz'altro identificare la forza della propria possibilità comunicativa con una antica figura di "pathos" implicita nel caldo impeto interiettivo. [...] Si direbbe che è un'interiezione pura, il minimo *specimen* di questa natura esclamativa, un "ah" un "ahi", a dare l'avvio alla musica così vibrante risentita e aggrondata di queste collane di stanze e sonetti.» PIER PAOLO PASOLINI. *Passione e ideologia (1948-1958)*, Milano, Garzanti, 1960, p. 424.

<sup>100</sup> *L'opera poetica*, cit., p. 135.

morte – sono nel sangue gli ululati  
miti che cercano invano un amore  
fra le pietre dei monti. E questo è il lutto  
dei figli? E chi si salverà dal vento  
muto sui morti – da tanto distrutto  
pianto, mentre nel petto lo sgomento  
della vita più insorge?... Unico frutto,  
oh i nomi senza palpito – oh il *lamento*.<sup>101</sup>

Ancora nel 1954, in un pezzo su costume e poesia, Luzi è annoverato tra «quei pochissimi poeti che davvero possono dirsi i pionieri, a tutto loro danno personale nella carriera mondana, nella dimensione del nostro più proprio linguaggio [...]»,<sup>102</sup> l'anno seguente, si dà avviso d'uscita di *Primizie del deserto*.<sup>103</sup>

La riflessione che introduce il pezzo riguarda alcuni termini di periodizzazione, a partire dal fatidico 1935 de *La barca*,<sup>104</sup> Caproni propone un piano prospettico che sottolinea, «in un più attento discorso, la novità

---

<sup>101</sup> *L'opera in versi*, cit., p. 115, corsivo mio.

<sup>102</sup> *Sono i poeti i misconosciuti legislatori del mondo*, cit.

<sup>103</sup> *La sua musica*, «La Fiera letteraria», 14 agosto 1955, ivi, pp. 593-6.

<sup>104</sup> «Stella nuova già da un decennio splendente, e destinata a dar luce propria a più d'un pianeta fino ai di nostri, il Montale degli *Ossi di seppia*. E, per nulla abbagliato da quel sole il *Sirio* (del '29, cioè quasi coevo degli *Ossi*, anche se l'autore è d'una successiva generazione) di Atilio Bertolucci, e infine il Grande del '27 e del '30, il Quasimodo del '30, '32 e '33, il Betocchi anch'esso del '32 (però tutti anziani rispetto a Luzi), nonché il Gatto di *Morto ai paesi*, apparso, se non sbaglio, nel '32», ivi, p. 593. In realtà l'ultima raccolta citata è del 1937 (Modena, Guanda) e probabilmente viene confusa con *Isola* (Napoli, Libreria del 900, 1932), mentre le due opere di Grande sono *Avventure* (Torino, Edizioni del Baretto) e *La tomba verde* (Torino, Buratti, 1929), le raccolte di Quasimodo citate sono nell'ordine *Acque e terre* (Firenze, Edizioni di Solaria), *Oboe sommerso* (Genova, Edizioni di Circoli) e *Odore di eucalyptus ed altri versi* (Firenze, Regio Istituto), mentre la raccolta di Betocchi è *Realtà vince sogno* (Firenze, il Frontespizio).

che rappresentò subito Luzi in quel cielo, dove a soccorrere un comportamento meno irruento e perentorio del suo, ancora non vigeva il gusto che [...] doveva diventare la dominante del successivo svolgersi della nostra poesia per un'intera generazione».<sup>105</sup> Rievocando l'inquietudine critica destata fin dai primi anni, Caproni impronta il suo intervento su «l'idea diversa che del linguaggio ha sempre avuto Luzi», secondo la sua ipotesi l'essersi «così raramente avvantaggiato del nostro impressionismo lessicale (instaurato, anche se non inaugurato, dal Pascoli)», renderebbe impossibile collocare l'autore delle *Primizie* in una linea diretta della tradizione italiana, che dai lirici pre e post-vociani retrocede «al forte accordo di dominante Carducci-Pascoli-D'Annunzio, velleità e divisioni leopardiane, anche prolificue, a parte»:

Certo, con ciò non vogliamo dire che Luzi, in modo assoluto si distingua in tutto dal clima comune della sua età; ma è un fatto che il suo modo di intendere il linguaggio [...] poetico ha sconcertato un po', e continua a sconcertare, proprio per quella raggiunta semplicità e assolutezza dell'espressione che, derivandogli da una straordinaria ma ordinatissima ricchezza interna, dona alle sue parole una vibratilità inusitata e fa del suo eloquio una delle espressioni più alte e vive della nostra anima contemporanea, ivi compresi certi facili estetismi fra rilkiani e addirittura dannunziani del resto ormai superati del tutto.<sup>106</sup>

Siamo di fronte a un pensiero ordinatore poco efficace, a tratti rinunciatario, che in qualche caso sfiora la contraddizione e l'approssimazione per eccesso. Tuttavia il tesoro di impressioni è più che mai pre-

---

<sup>105</sup> *ibid.*

<sup>106</sup> *ivi*, p. 594.



zioso, anche per il suo valore di lettura istantanea. Quello che infatti continua a trasparire, a vent'anni di distanza dall'inizio della frequentazione luziana, è l'emozione per una poesia che costringe alla resa.<sup>107</sup> Caproni riconosce di essersi attardato sull'analisi dello stile e di aver trascurato il contenuto dei versi e del messaggio umano, rimandando per questo alle parole spese in occasione di *Quaderno gotico*, e dichiarando come la voce di Luzi sia «una delle meno parnassiane ed egoistiche (e perciò una delle più ricche di generose aperture verso il prossimo) fra quante nel momento ne stiamo ascoltando», si domanda poi se ciò non derivi proprio dalla diversa concezione del linguaggio, nel rimando forte tra senso e significante. Proprio in virtù della maturità linguistica dimostrata da Luzi, è per lui impossibile annoverarlo «in un'amabile ma minore storia del gusto», e deve piuttosto essere considerato «uno dei maggiori 'portatori di notizie' di cui disponga, in casa nostra, questo tormentato cinquantennio».<sup>108</sup> Maturata la polemica fra ermetismo e neorealismo, a dieci anni dalla Liberazione, Caproni si trova a stilare un personale bilancio della letteratura nazionale. I tre libri che considera fondamentali per la generazione pre-bellica sono *Diario d'Algeria* di Vittorio Sereni, *La capanna indiana* di Attilio Bertolucci e il freschissimo *Primizie del deserto*.<sup>109</sup> Una doppia recensione è il momento per definire *en passant* Mario Luzi come «il più 'rivoluzionario' dei nostri poeti: l'unico che, negli anni nostri attuali, abbia tratto la

<sup>107</sup> Con queste parole si concludeva la citata recensione a *Quaderno gotico*: «Senonché è troppo tardi, ora, per ricominciare un tal discorso e il lettore mi perdoni se a questo punto, lasciandogli il gusto d'una propria constatazione, non fo che innalzare un cartiglio con su scritto: è uscito un libro di poesia, un aiuto».

<sup>108</sup> Per le citazioni a testo fino a questa nota, *Prose*, p. 596.

<sup>109</sup> Cfr., *Transfughi i poeti?*, «La Fiera letteraria», 11 dicembre 1955, ivi, pp. 597-602.

propria forza di persuasione lirica più da quella luce interiore che dalla rondistica tradizione filologico-musicale». <sup>110</sup>

Il 1957 è anche l'anno di *Onore del vero*, che puntualmente Caproni descrive sulle colonne della «Fiera», insieme a *La bufera e altro*, di un anno precedente. L'ultima uscita luziana viene messa in rilievo per il suo carattere di testimonianza dei tempi correnti, per il suo valore documentario che gli assicurerebbe l'attenzione incondizionata del "postero". Il recensore si sofferma su una descrizione incentrata sulla metafora musicale, notando come, a partire da *Avvento notturno*,

[...] è chiarissima la funzione che Luzi attribuisce alla poesia, intesa non tanto come bellezza formale ma come irresistibile sveglia all'esistenza: come spirito suscitante, sotto l'opaca cenere dell'indifferente abitudine, quasi a mano abbassata, sì, sulla 'solita' tastiera, ma con le dita già diversamente predisposte, per educazione e per studio più e meglio che per sola finezza d'orecchio: di 'gusto'. <sup>111</sup>

Questo il primo estremo di una tensione dialettica ripercorsa a braccio, segnando la rottura della fede-fiducia all'altezza di *Un brindisi*, in virtù di una inedita angoscia:

Libro che, secondo noi, sotto l'infuriare degli avvenimenti esterni, portando alle estreme conseguenze la strenua ricerca iniziale di assolutezza, segna nella poesia luziana (che pareva minacciata di recludersi in una sorta di delirante e affascinante 'superbia'), quella feconda crisi che non tocca soltanto la tecnica

---

<sup>110</sup> *Poesia e discrezione*, «La Fiera letteraria», 17 febbraio 1957, ivi, p. 759-62, a p. 761.

<sup>111</sup> *Un libro che va oltre la propria bellezza poetica*, «La Fiera letteraria», 23 giugno 1957, ivi, pp 837-43, a p. 839.

del poeta, ma gli stessi profondi precordi dell'uomo; un furioso mulinello (un vero vortice) che dopo aver accumulato in quel libro tutto quanto vi era di letterario e di estetizzante nell'autore, solleva verticalmente tutta quella congestione e la scaraventa via [...].<sup>112</sup>

Se *Quaderno gotico* e *Primizie del deserto* sono state le raccolte di uscita dalla giovinezza, questo *Onore del vero* imbarazza il recensore, preso in contropiede dall'impressionante progressione di cui vengono colti alcuni spunti circa la «rinnovata musica» con i suoi «improvvisi vuoti d'orchestra» che danno luogo ai «brevi e secchi recitativi puri» dove vibra «un altissimo eloquio che, perduti i colori spesso sgargianti della giovinezza, e senza più fughe nell'avventura verbale, ha assunto tutta la naturalezza del 'discorso comune'». <sup>113</sup> Più del solito il tenore della nota è frammentario ed asistemico. Caproni è impreparato davanti la forza espressiva dell'amico e la critica si confonde con l'elogio. Le notazioni di stile vanno a stimolare osservazioni morali e religiose e la consistenza della produzione luziana obbliga a una difficile visione d'insieme. In ogni modo abbondano i referenti illustri, e si tenta addirittura una mappa delle fonti straniere della poesia del fiorentino, stabilendo a occhio proporzioni fra De Nerval “preponderante” su Apollinaire e Valéry. Nonostante la fecondità delle fascinazioni, il laboratorio critico caproniano risulta poco sviluppato, e come spesso accade, viene lamentato un malessere per l'incombenza di affrontare una relazione il più possibile puntuale. <sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> ivi, p. 841.

<sup>113</sup> Per le citazioni testuali fino a questa nota, ivi, p. 842.

<sup>114</sup> «[...] si sa che per noi l'apprezzamento vero del libro – la scelta vera che farà il

Sul negativo di un accostamento poco condivisibile dell'autore di *Onore del vero* con il Zanzotto di *Vocativo*, si attaglia un piccolo ritratto che ha già interiorizzato una periodizzazione chiara dell'opera luziana, interessante il cenno al “nessun petrarchismo” delle sue ultime raccolte:

Se si allude a una certa relazione di simpatie culturali fra questa nuova avventura di Zanzotto e la prima irruente avventura luziana (del Luzi anteriore a *Primizie del deserto*) possiamo essere d'accordo, ma il cenno svanisce nella lontananza, ci sembra, proprio sul piano dell'espressione, e proprio per il nessun petrarchismo stilistico di Luzi (soprattutto dell'ultimo Luzi), poeta di fronte al quale (perdonateci) è sempre permesso soffiarsi il naso o allacciarsi una scarpa, presentandosi egli quasi sempre vestito dei nostri medesimi panni così privi di pompa, e parlando una lingua (con la quale sa portarci a tanta altezza) in apparenza la più normale e usuale.<sup>115</sup>

A partire dagli anni Sessanta il nome di Luzi è registrato alla guida di alcune collane editoriali come la “Collana Narratori” di Lerici o “La ginestra” Vallecchi, a suggerire un'affermazione d'autorità nel ruolo di garante delle nuove proposte. Nel 1964 è il momento di *Nel magma*, «una di quelle ‘operette’ risolutive non solo della ‘carriera’ di un poeta, ma addirittura delle aspirazioni e della lunga ricerca – della lunga disputa – d'un'intera epoca [...]».<sup>116</sup>

---

cuore, e il giudizio più proprio, – verrà dopo, appena terminata la recensione, quando potrà cominciare – brano per brano, a distanze incalcolabili, secondo la voglia e non la volontà – la vera lettura», ivi, p. 839.

<sup>115</sup> «*Vocativo*» di Zanzotto, «La Fiera letteraria», 10 novembre 1957, ivi, pp. 926-7.

<sup>116</sup> «*Nel magma*» di Mario Luzi, «La Nazione», 27 marzo 1964, ivi, pp. 1747-9, a p. 1748.

L'attenzione è ancora puntata sulle polemiche circa l'ansia di una espressione nuova, ma incapace a uscire dall'*impasse*. A fronte di questo, il lavoro luziano «sgombra ancora una volta il tavolo dalle carte e dai fumi delle discussioni [...] nella perfetta realizzazione delle aspirazioni di tutti». Il sostegno che Caproni offriva in favore della poesia in quanto tale si è unito definitivamente, nelle prose della maturità, a una difesa generazionale, alla difesa di una *idea di poesia* a rischio. La parte che Caproni dedica a questo aspetto è quasi totalitaria, e lascia all'analisi della raccolta in sé poco spazio. Innanzi tutto la lettura degli undici componimenti come «un itinerario, un viaggio che non finisce certamente qui, ricco quant'altri mai di incontri, di dialoghi, d'apostrofi, di scontri, d'accuse e di silenzi che mozzano il fiato [...]», in secondo luogo la natura dell'azione, paragonabile alla *fiction* narrativa:

Ma il fascino e la forza del libro non nascono tanto o soltanto dall'ardita architettura, o dalla profonda musica *costruttiva* del discorso, quanto dalla straordinaria forza plastica dei personaggi presentati (vivi e concreti *più che in un romanzo*, e indimenticabili nella loro verità ed emblematicità), nonché dall'evidenza e necessità degli oggetti, anch'essi sempre in funzione espressiva e non di semplice contorno o scenario, come del resto lo stesso personaggio e lo stesso 'tempo che fa'.<sup>117</sup>

---

<sup>117</sup> *ivi*, p. 1748. Su *Nel magma* Caproni si pronuncia anche in privato con una lettera indirizzata all'autore il 4 giugno 1971: «[...] Io "mi sono uno" che crede ancora, fra tanta sterpaglia pseudoletteraria, alla poesia come creazione e conquista dell'"io", del "noi" umanità, a tu per tu, in una lotta affascinante perché disperata, con l'universo, la sua imprevedibile essenza. L'ampiezza, la profondità, l'arcata del tuo discorso, la trattenuta risonanza suscitatrice d'ingenuità "armonica", l'intima irradiante vibrazione non trovano eguali, non esito a dirlo, nella poesia nostra novecentesca, che fu quasi sempre tenuta più sulle corde del gusto e della sensibilità che non su quella d'una quête oltre i poteri stessi della parola e dei simboli. Forse sto dicendo sciocchezze, scusami. O forse cose troppo vere che, per esser dette male, in bocca mia danno suon di sciocchezze», *Carissimo Giorgio carissimo*

Volendo tirare le somme sul piccolo *corpus* degli interventi caproniani in margine alle opere di Luzi, si deve prendere atto di come la poca cura dell'autore renda evidenti ammaccature e imperfezioni di uno strano frutto critico, tuttavia i pochi capisaldi deducibili offrono un'opportunità proficua di ritorno comparatistico alle opere in versi, parallele-divergenti in nome di una evidente, per quanto circoscritta, consentaneità.<sup>118</sup>

Il *focus* della ricerca dovrà porsi, per avere un riscontro testuale più certo, sul primo tempo di entrambe le produzioni, cominciando già nel periodo bellico un cammino individualmente marcato per entrambi gli autori, che negli anni a seguire tornano a incontrarsi in occasione delle pubbliche esternazioni, calibrando in quei luoghi le distanze di una appartenenza necessaria che ha come referente muto l'opera in versi, estreme propaggini comprese. Schieratosi contro il "processo all'ermetismo" in atto nel secondo dopoguerra, e poi ancora contro le avanguardie più politicizzanti, Caproni sostiene le ragioni dell'ultima generazione formata in parte prima del ventennio; nel sottenderne la centralità rispetto all'ultimo tratto della tradizione letteraria, un *surplus* di sicurezza è offerto proprio dalla figura di Luzi, considerato, fino agli anni Sessanta, il battistrada più autorevole di un gruppo inesistente come tale. Si mettono a garanzia di ciò i luoghi in cui Caproni eviden-

---

Mario, cit., p. 55.

<sup>118</sup> Si può considerare un momento culminante la celebrazione avvenuta nel giugno del 1978 a Parigi, presso il Centre national d'art et de culture "Georges Pompidou", dove Caproni e Luzi, insieme a Delfina Provenzali e Vittorio Sereni furono invitati a leggere i propri versi, e per cui cfr. l'esergo di *Erba francese*, in *L'opera in versi*, cit., p. 726.

zia anche i limiti di un discorso colto nelle sue immagini più agglutinate e ardue, seguito con difficoltà per il dogma di un cristianesimo cerebrale, pure nel clima di estrema ammirazione che gli fa creare definizioni dure come “aggettivi d’applicazione fastidiosamente luziana”, per una parola rorida di letteratura capace anche di urtare il lettore che la avvicina. Il dibattito poetico imbastito sulla lunga distanza su e con Mario Luzi si svolge all’inizio nei toni di una cortese ammissione di valore ma va presto a dissolversi nel magma di una comunanza maturata anche a fronte di un mutato panorama valoriale e letterario. Nel clima culturale del dopoguerra, le ambiguità di un discorso che era stato individuale e disorganico si coagulano intorno ai valori della condivisione umana e amicale, mantenendo, attraverso argomentazioni tecniche, lo scopo non manifesto di salvaguardare una produzione poetica sotto accusa, che a posteriori cerca una solidità interna, anche a costo di arrischiarsi su posizioni di attualizzazione.

### **1.2. c. *La linea “Bertolucci-Sereni”***

Prima di entrare nel fuoco della celebrazione, il nome di Attilio Bertolucci viene speso nelle cronache letterarie caproniane soprattutto come termine di paragone nell’ambito di quella linea lombardo-emiliana che lo unirebbe, secondo una geografia poetica un poco ampliata, all’istanza “laghista” del gruppo individuato nel 1952 da Luciano Anceschi. Le date della produzione post-bellica di Bertolucci vengono accolte in fase di storicizzazione, nell’ottica del serrato dialogo fra poetiche che subito dopo la guerra impegna attivamente il fronte ermetico:

Né in coscienza ritengo che possano essere accusati di insensibilità al tempo – pur appartenendo ad autori della generazione di mezzo – tre libri di poesia che per me restano esemplari e di quella generazione e di questi ultimi anni: il *Diario d'Algeria* di Vittorio Sereni, *La capanna indiana* di Attilio Bertolucci, *Primizie del deserto* di Mario Luzi, anche se di questi tre il Bertolucci pare il più impassibile e atemporale, soltanto perché è meno scoperto, in lui, il continuo tremore che anima, e rende tanto più veri, i minacciatissimi effetti.<sup>119</sup>

Posta come una voce tra le più familiari nel cielo dei riferimenti personali, le note indirizzate alla poesia bertolucciana non potranno essere che di testimonianza o ricordo, declinando la più cristallina vena critica in un tono confidenziale e a volte complice. È quello che accade in un pezzo apparso su «La Fiera letteraria» del 1956 dal titolo *Nel compleanno della «Capanna indiana»*,<sup>120</sup> in cui viene festeggiato l'amico con una celebrazione della sua opera in alcune pagine dal taglio diaristico. Per tutto il giorno Caproni dice di avere avuto fra le mani *La capanna indiana*, a partire dal risveglio, quando “l'uccellino del freddo” gli fa venire voglia di leggere alcuni versi di quel libro, fino a sera, in cucina, dove per la mancanza del termosifone, «la mia famiglia si riscalda alla margherita del gas». (p. 676) Preso atto del *continuum* che rappresenta quest'ultimo capitolo della produzione bertolucciana, cominciata sotto il segno di *Sirio* e venuta con la nuova uscita al ventisettesimo anno di una fulgida esistenza,<sup>121</sup> l'ascendenza più concreta di

---

<sup>119</sup> *Transfughi i poeti?*, «La Fiera letteraria», 11 novembre 1955, *Prose*, pp. 597-602

<sup>120</sup> *ivi*, pp. 675-9.

<sup>121</sup> «Gentile e spontaneo modo, certo, di festeggiare il compleanno d'un libro, il quale nato ventiset'anni or sono col pungente nome di *Sirio*, nel tempo è andato svi-



questa poesia viene rintracciata sulla linea che collega Pascoli a Carducci, più sbilanciata verso quest'ultimo in virtù di un «sottile realismo, non supersignificante, con cui sono restituiti gli oggetti dei nostri più intimi sentimenti e cari affetti». (*ibid.*) Dunque una estraneità alle pieghe della parola che caratterizzerebbe Bertolucci come poeta svincolato dai meccanismi dell'allegoria:

[...] c'è qualcosa di pascoliano in tutto questo, chi ne dubita. Ma non diamone la responsabilità a Bertolucci, a proposito del quale, se di una remotissima eco pascoliana si può parlare (per certa vaporosità della parola, che riesce a riassumere e a confermare sulla pagina "l'ora del tempo... e la stagione" in cui è sorta: dico proprio il clima come lo intende la meteorologia), piuttosto sarebbe più giusto cercare un ascendente nostrano in certo Carducci, per quel sottile realismo, non supersignificante, con cui sono restituiti gli oggetti dei nostri più intimi sentimenti e cari affetti. (p. 676)

Intrecciando il tentativo di una ricerca delle fonti poetiche e di un'esegesi progressiva, divisa tra *La capanna indiana* e i testi successivi, ancora sparsi su riviste come «Officina» e «Paragone», la prova è quella di penetrare il segreto della parola bertolucciana agendo contemporaneamente dall'interno e dall'esterno. Tuttavia, il labirinto del dettato sembra impenetrabile alle osservazioni di Caproni, che riesce a vincerlo solo dichiarandosene vinto, cioè stemperando la velleità esegetica nel tono familiare. Dopo i riferimenti, necessari ma insoddisfacenti, di

---

luppandosi come una luna crescente (ma tutto acceso di luce propria, in un cielo dove già splendeva abbagliato il sole di Montale), per brillare senza interruzione sul nostro capo, anche se questo, ahimè, non sempre ha potuto restare alto a goderselo», *ivi*, p. 675.

Pascoli e Carducci, si prova la via di una nascita per germinazione naturale, scaturita, sembrerebbe, dalle stesse campagne parmensi. Ne risulta una poesia pienamente civile (da opporre sotterraneamente all'*altra* poesia civile, quella neorealista) legata alla natura e al “vivere consociato” di una comunità:

Ma la verità è che difficilmente, anche se si è insistito forse più del necessario su certa vena (il laghismo) anglosassone, si riescono a udire immediate ascendenze letterarie (quinte scoperte o coperte) nel tessuto limpido e tutto nativo del linguaggio di questo poeta, frutto senza dubbio, oltre che del sentimento, d'una educazione diventata essa medesima sentimento e intelligenza, e parola spontanea. Ché se c'è da noi un poeta veramente civile in ogni senso, compreso quello di riuscire a far diventar natura, e di identificarsi con questa, gli stessi apprendimenti che un temperamento pronto ma non passivamente ricettivo sa cavar dal vivere consociato, questi è proprio lui, Bertolucci. (p. 677)

Il segno più evidente di questo ruolo naturale del poeta, perfettamente integrato nel contesto civile della sua comunità, una comunità insieme cittadina e rurale, sarebbe la progressione costante che da *Sirio* sviluppa un «unico (mai deviante) *work in progress*», (p. 677) e che potrebbe fare dell'ultima sezione de *La capanna indiana*, nella seconda edizione intitolata *In un tempo incerto*, un libro a sé per l'allargamento dei discorsi e dei temi:

Che cosa troveremo di mutato, nella continua apparizione di stagioni, di ore, di campagne, di violette, di gaggie, di ragazze brune, di affetti e sentimenti concreti eccetera, tra il primo e il successivo (eccetera) Bertolucci? Nulla che

indichi un pentimento, uno smarrimento, un ritorno, una deviazione, un tentativo lasciato, un ricominciamento. Ma soltanto l'immagine di un medesimo volto preciso che, pur crescendo e maturandosi in saggezza negli anni, conserva sviluppati i lineamenti che aveva già da bambino: i lineamenti del viso ma, anche, del carattere. (p. 678)

Ma la suggestione di una fonte poetica non si esaurisce e spinge Caproni a un accostamento con l'Apollinaire di *Marizibill*, o all'estremo, con Marcel Proust, per l'intimità espressa da un tratto infinitamente delicato, «quello delle pagine, chiamiamole così, dei biancospini, o del proprio amore per Albertine, amata e resa amabile – ricordate? – perfino nei suoi raffreddori» (p. 679). In questa parte meno sicura dell'auscultazione caproniana, resta certa solo l'area francese e la vena sensibile dei riferimenti. Sfilacciato il tentativo di individuare una ascendenza, il critico indica come sia più corretto, e più sicuro, parlare delle discendenze bertolucciane, le quali «hanno formato un gusto riconoscibilissimo, oltre la stessa piccola bottega parmense [...]». (*ibid.*) Il riferimento al magistero bertolucciano implica verosimilmente la rivista «Palatina» e la “scuola” di giovani poeti, che da Bevilacqua a Conti vengono a confrontarsi sulla piazza parimigiana. Registrando un consolidamento della linea Sereni-Bertolucci nella geografia mentale del recensore, che si innesta su quella sbiadita definizione di “sottile realismo” che può coinvolgere anche il momento culminante della parabola sereniana, si nota come Caproni cominci a seguire e a rendere conto del lavoro editoriale di Bertolucci, specie come direttore e redattore di collane,<sup>122</sup> sempre vivo il referente terri-

<sup>122</sup> Trovano segnalazione la «Collana di Letteratura» del Raccoglitore attiva dal 1952 e diretta dal poeta con Oreste Macri e Francesco Squarcia, la «Collezione della

toriale, e di «quella ‘officina parmigiana’ che [...] ha donato all’Italia letteraria una delle città più esistenti nella moderna repubblica europea delle lettere, e tra le più civili e tradizionali, e per questo apertissima alle correnti più continentali, la provincia di Proust innanzi tutto, dove la vita sociale – col suo paesaggio preciso, i suoi pettegolezzi, le sue ambizioni, i suoi vizi, i suoi tic, i suoi inapparenti riscatti, il suo veemente e coinvolgente pur se trattenuto e lamiforme amor di vita dove tutto bagna, e luccica, nella quarta dimensione del Tempo perduto o ritrovato – *soumission* l’intero *plein air*». (p. 1404)<sup>123</sup>

Al 1947 risale la recensione di *Diario d’Algeria*:<sup>124</sup> le vicende storiche e personali di Vittorio Sereni sono rievocate attraverso un confronto con il tono che vanno assumendo i versi della nuova raccolta. Sulla falsariga di una continuità con la prima uscita, la guerra è descritta come un’esperienza esistenziale, in virtù di una costruzione a partire dal ricordo. E non basta la guerra a imprimere una modifica radicale al modo di visitare il presente del poeta Sereni, segnato, ma non mutato sostanzialmente:

Siamo ancora al “sommesso ricordare” di Sereni – un rammemorar simbolico di due o tre immagini insistenti (e del resto lo dichiara l’autore stesso che questo *Diario* è anch’esso scritto *dopo*, cioè sulla memoria) qui ancora riapparendo il senso d’addio di tutta la sua poesia (quei treni che vanno, quel transito di stagioni, di ore, quei convogli che partono, arrivano, sfiorano senza fermarsi città nuove e ragazze – quel sentimento di vita in transito, di migrazione conti-

---

Fenice» di Guanda, il volume *Poesia straniera del Novecento*, curata per Garzanti nel 1958.

<sup>123</sup> «Il Punto», 10 settembre 1960, *Prose*, pp. 1403-6.

<sup>124</sup> «La Fiera letteraria», 3 luglio.

nua d' "infinita navigazione" e di indicibili segnali ora nel buio dei semafori ora nella luce da battelli), senonché ecco come improvviso investe questa pagina di *Poesie*, l'esperienza umana nuova, la più atroce e violenta esperienza della guerra, accettata necessariamente con nuove immagini e nuovi simboli senza peraltro che l'*animus* si cangi, dico senza che si spezzi la strenua felicità (soprattutto al proprio conquistato accento) di quest'uomo ch'è Sereni col suo ormai "esile mito tra le schiere dei bruti". (p. 242)

Alcune lievi novità vengono tuttavia ravvisate nel dettato più cantabile di alcuni pezzi (*Io voglio una bandiera / del mio strazio sonora* e nella più famosa *Non sa più nulla, è alto sulle ali*) che travalicano, a detta del recensore, "alcune facili bravure" in favore di «certi gridi d'angosciosa stupefazione» (p. 244) che sono la marca più decisa di questo suo secondo tempo. Nonostante si avverta il disagio del recensore di fronte l'uscita di questo libro, fortemente atteso,<sup>125</sup> per non dire di fronte la stessa figura di Sereni, il tono è inteso a una solidarietà che, per farsi da umana anche poetica, si può definire *universale*. Una solidarietà che ha insieme il tono dell'ossequioso rispetto e della fratellanza, una certa freddezza motivata forse dall'estraneità fra i due, e dall'aver compreso le potenzialità di una voce già autorevole. Una notazione sul finale testimonia una lettura, come si è detto, ai limiti dell'impaccio, ma attenta e sorvegliata: «Talché rieccoci, soprattutto con l'ultima immagine, nel denso delle pagine del primo ed unico libro – dico ai *Vecchi versi a Proserpina* appartenenti idealmente e in parte cronologicamente, come avvertì lo stesso Sereni, alla terza parte delle *Poesie* [...]

---

<sup>125</sup> Se ne dà notizia già sul numero della «Fiera» del 22 maggio 1947.

e alle altre poche liriche in chiusura del volume, le quali portano a un'estrema completezza una voce già nota». (p. 245)

Attestandosi contemporaneamente nel canone personale caproniano e nella vulgata novecentesca, o meglio, attestandosi in quest'ultima per via anche dell'accettazione e del sostegno di questo lettore, l'autorità di Vittorio Sereni, fra i poeti italiani «il più pronto a cogliere l'anima fuggitiva del tempo»,<sup>126</sup> si ritrova negli anni in una introduzione a *Levania* di Sergio Solmi,<sup>127</sup> e più in generale in un'area lombardo-emiliana, accoppiato a Bertolucci, parallela o forse alternativa a quella fiorentina degli ermetici. Questa supposta linea Bertolucci-Sereni comincia a delinearsi nella geografia poetica caproniana già all'inizio degli anni Cinquanta, e diverrà nella sua lettura del presente una vera e propria frontiera di pertinenza per certi poeti più giovani, come ad es. Luciano Erba. Viene inoltre a segnalarsi il lavoro di direttore editoriale specificatamente nelle collane dei «Quaderni della meridiana», per l'omonima casa editrice, e nella mondadoriana «Tornasole».

All'uscita di *Gli strumenti umani*,<sup>128</sup> Caproni si lascia andare a uno sfogo che descrive una maturazione della confidenza, fattasi perfino comunanza di casi umani e poetici: «Se arriviamo ultimi a unirici al generale plauso levatosi immediatamente, e da ogni parte, a salutare il nuovo libro di Vittorio Sereni [...] è per una ragione delicata e profonda, anzi per una ragione più propriamente intima, gelosa. Per una sorta, direi, di pudore». (p. 1845) Già dalle prime parole ogni credibile pro-

<sup>126</sup> Cfr. *Prose*, p. 791.

<sup>127</sup> *Torna Solmi con «Levania e altre poesie»*, «La Fiera letteraria», 6 gennaio 1957, ivi, pp. 749-54.

<sup>128</sup> *Le risposte di Sereni*, «La Nazione», 16 novembre 1965, ivi, pp. 1845-8.

spettiva critica è accantonata in favore di una ragione più schietta che proferisce dalla voce viva, e un poco risentita, del poeta:

La ‘vittoria’ di Sereni, infatti, investe la nostra stessa sostanza umana, ci conforta a credere, nonostante l’aria che spira, che il nostro altissimo gioco non *era* sbagliato. Come dire che non era sbagliata la nostra giovinezza, la quale appunto in coetanei come Sereni, Luzi, Bertolucci, Gatto e pochissimi altri avevano scorto la parte migliore di se stessa: il drappello di punta capace di dimostrare, bandiera al vento anche se senza trombe o tamburi, che non era affatto, quella a cui appartenevamo, una generazione di riverbero, destinata, come già allora qualcuno andava mormorando, a restar non necessaria tra quella dei padri e quella dei figli: a contentarsi del ruolo di una diafana somma di piccoli pontefici a guardia di nessun ponte. (p. 1846)

La prospettiva evocata è dunque generazionale, e la cronistoria delle poche uscite viene ripercorsa come una lunga conferma della legittima appartenenza al lavoro poetico precedente, nella consonanza di uno spontaneo rapporto poeta-lettore. Il ‘nemico’, in fase di dialettica della poetica è additato (passata la tempesta, e senza alcuna remora) in quei «primi esagitati vessilliferi della ‘poesia sociale’» (p. 1847) che è agevole individuare con il gruppo del Neorealismo. Passato questo primo “pericolo”, rimane, nella ricostruzione caproniana, quello ancor più sottile e penetrante di «una sempre più agguerrita falange di piccoli *bâtisseurs* d’ingegnose teorie aprioristiche su come *deve* essere la poesia (tutti coi lor bravi “periodi” Gramsci, Lukács, Spitzer e via dicendo, velocemente bruciati, l’uno dopo l’altro come un pittore che brucia i suoi “periodi” rosa, blu, amaranto, ecc.) [...]». (p. 1847)

La prospettiva vagamente persecutoria in cui si pone la “versione dei fatti” di Giorgio Caproni deve essere addebitata con molta probabilità all’anno, ormai al di fuori del vero e proprio “processo all’ermetismo” e a una vagheggiata riabilitazione delle intenzioni, che trova conferma soprattutto nell’attualità de *Gli strumenti umani*, e cioè nel suo essere *à la page* anche delle più avanzate forme sperimentali senza smentire il sostrato della produzione precedente. In altre parole, nonostante l’accento sulle questioni di più immediata storicizzazione, fra accuse e supposte revisioni, la questione si fa schiettamente poetica, e Caproni ardisce di prendere la parola in maniera così convinta perché sa accorgersi che le scelte sviluppate nel libro (non) recensito, sono certo in linea con il lavoro dei “padri”, ma ancora di più sono e saranno la base d’appoggio più valida per le future poetiche, parte cioè del “canone maggiore”. Così quello che si afferma in queste pagine, e col pretesto della rinnovata estetica sereniana, non è l’appartenenza legittima a un versante della tradizione novecentesca (una così accorata presa di posizione parrebbe per questo fuori luogo), ma la sua (la loro, quella del gruppo ermetico e dei “fiancheggiatori”) centralità, in un clima soggetto allo scetticismo «dei recitanti in primo piano, per puro amor di ribalta». (p. 1847)

La nuova uscita di Vittorio Sereni è allora intesa come una voce che finalmente (in ritardo ma con decisione inoppugnabile) si aggiunge alla sua e a quella di chi ha svolto una difesa dal basso della causa comune: «Per tutti questi anni (vent’anni!) il poeta Sereni ha taciuto pubblicamente, anche se l’uomo non ha mancato d’intervenire con la sua



voce sempre giusta, ma ecco che infine, e quasi insieme col Luzi di *Nel magma* e di *Dal fondo delle campagne*, Sereni è sceso in mezzo al campo della disputa con tutto il peso della sua parola di poeta (e nel momento più opportuno), dimostrando con la poesia, e non con un'altra "idea o teoria della poesia", ch'essa, come sono stati tutti pronti ad ammettere ammettendo la *sua*, è ancora possibilissima purché vi sia un poeta». (p. 1848) Ultima notazione di valore rimane la nota, davvero sbigottita e schietta, per la scomparsa dell'amico,<sup>129</sup> in cui Caproni si sofferma sull'immagine di un uomo sempre giovane e sulla rabbia e il dolore provati al momento della notizia: «È vero. Un sottile e quasi subdolo 'presentimento' traspare in molte sue pagine, sino a esplodere aperto e impressionante nel suo ultimo stupendo libro (*Stella variabile*), a cominciare dalle primissime righe: "Quei tuoi pensieri di calamità / e catastrofe / nella casa dove sei / venuto a stare, già / abitata / dall'idea di essere qui per morirci / venuto...". La morte sentita come 'fatto di casa': come accadimento ineluttabile del vivere. Ma sono appunto gli spiriti giovani – mi dissi, superata l'emozione di quell'incipit – a pensare con più intensità alla fine». (p. 1980)

### **1.2. d. Area fiorentina. Parronchi e Bigongiari**

La prima veste in cui Caproni ci presenta Parronchi è quella di curatore editoriale delle opere di Luca Ghiselli e traduttore per la resa in italiano del poeta francese noto con il soprannome Humilis.<sup>130</sup> Ma è senza dub-

<sup>129</sup> *Continuerò a ripetermi a memoria i suoi versi*, «Gazzetta di Mantova», 11 novembre 1983, ivi, pp. 1979-80.

<sup>130</sup> Cfr. *Pretesto da un diario*, «La Fiera letteraria», 27 novembre 1947 e *Fuggì con Rimbaud verso la vita, morì mendicando sui gradini delle chiese*, «L'Italia socia-

bio il tema generazionale quello che avvicina il recensore al motivo di una poesia e di una personalità sinceramente ammirata, prima ancora di offrirne un'esemplificazione in chiave divulgativa:

La bianca generazione! Forse a nessuno più che a noi ripugna il dividere gli uomini in 'generazioni' – il ricorrere a questa piccola astuzia didattica [...]. Senonché ecco quando la distinzione ci pare inevitabile: quando una generazione, appunto come quella di cui stiamo parlando, viene infelicemente a trovarsi, per tutto il tragitto dalla sua nascita alla sua maturità, nella battuta d'arresto ch'è sempre una dittatura – nella zona d'ombra che totalmente la copre, essa essendo troppo giovane per esservi potuta entrare con un'educazione in precedenza formata, e troppo vecchia per poterne uscire quando ancora è in tempo perché un'educazione in lei si compia. (pp. 275-6)

Con queste premesse, l'attività del fiorentino, il cui nome è incluso precocemente nel canone dei nomi necessari, è evocata come una tacita conferma alla migliore direzione di una poesia contemporanea, negli anni indagata con pazienza e partecipazione, fino a darne esplicito riferimento con una recensione a *La noia della natura*, divisa a metà con il Betocchi del *Viaggio meridionale*.<sup>131</sup> Posta di nuovo su un piano generazionale, la questione di una "comoda cristallizzazione" delle poetiche contemporanee può essere eviscerata sulla base dei nuovi versi del fiorentino, in virtù di una preoccupazione, confusa all'ansia di novità, che va facendosi l'urgenza più stringente in un panorama lontano dalla stagione ermetica propriamente detta, ora di fronte lo specchio di una

---

lista», 30 maggio 1948, *Prose*, rispettivamente pp. 275-7, e pp. 285-8.

<sup>131</sup> Betocchi e Parronchi, «La Fiera letteraria», 24 maggio 1959, ivi, pp. 1185-8.

identità definita, vagheggiata con l'idea sereniana del "libro unico":

Alessandro Parronchi, come pochi altri coetanei, mostra anche in quest'ultima raccolta di saper cogliere questo senso di precarietà e di timore vigilato (più che di semplice insoddisfazione), e invero se dovessimo (se potessimo) leggere da capo a fondo il *suo* Libro, dai remoti *Visi* a questa *Noia*, nello stesso attenuarsi o spegnersi della primitiva accensione verbale (quella lieve – svampata – visionarietà, ch'era un po' al fondo di tutti i 'fiorentini', e di lui, Parronchi, in particolar modo, per una particolare inconfondibile grazia) al fine unico di giungere ad ogni costo ad una verità precisamente detta con contorni precisi, sacrificando nel modo più risoluto ogni poeticità e, a volte, la stessa poesia, il ritratto che ne risulterebbe sarebbe tra i più esemplari. Non soltanto di lui, uomo, ma di noi tutti, generazione d'uomini. (p. 1188)

In parte esaudito il proposito di una lettura tutta d'un fiato,<sup>132</sup> nel 1961 Caproni torna sulla poesia di Parronchi in occasione dell'uscita di *Coraggio di vivere*, vincitore quell'anno del "premio Vallombrosa". Di nuovo inteso al racconto generazionale di una leva esposta alle insidie di una dittatura «peggio che feroce, subdola», (p. 1460) il richiamo è portato alla situazione attuale di una poesia sospettata fino nella sua parte ontologica, nel dubbio di una inadattabilità dei versi alla vita corrente, scoprendo in questo un terminale moralistico che addebita alla società l'incapacità di fermarsi a meditare il bello e l'utile, resta più chiara la marca di una inadeguatezza al presente letterario: «già una volta i libri di poesia si leggevano anche come libri di meditazione; e ora, se è apparsa in Italia, in questi anni disastrosi per il mondo pur nel-

---

<sup>132</sup> *Coraggio di vivere*, «Il Punto», 9 settembre 1961, ivi, pp. 1459-61.

la celere ricostruzione materiale, un'opera che si presti a ciò, questa è senza dubbio l'opera di Parronchi, vuoi per il suo medesimo somnesso dettato, vuoi per il continuo interrogare e frugare nel cuore d'un'epoca forse troppo distrattamente vissuta da noi [...]»: (p. 1461)

Nella storia personale del poeta, possiamo concludere, questo è dunque il suo libro più schietto: anzi, e fino ad oggi, 'il suo libro', testimone del nostro tempo in virtù d'un'evoluzione o chiarificazione stilistica che invero non trova troppi termini di paragone nel lambiccato – più che sinceramente tormentato – panorama della poesia del dopoguerra: dove troppi sono gli ingegni che per voler apparire nuovi a tutti i costi, prendono il toro per la coda della letteratura (cioè dalla parte puramente formale o di semplice 'contenuto') anziché per le corna dello spirito, unico possibile innovatore del linguaggio in arte. (Ché anche la poesia, lo si dimentica troppo spesso e volentieri, prima ancora che una scienza è un'arte). (p. 1461)

Inquadrato nella stessa temperie fiorentina dei suoi "collegi" ermetici, Piero Bigongiari è attraversato dal recensore Caproni seppure in maniera occasionale piuttosto in profondità, segnalando una particolare corrispondenza fra la propria produzione poetica e l'attitudine critica del lettore. In virtù di queste illuminazioni, si possono anche identificare alcuni dei limiti che, in un'aderenza formale piuttosto pubblicizzata, pongono l'atteggiamento "teorico" di Caproni al di fuori dei confini ermetici strettamente intesi; in altre parole l'irruenza linguistica di Bigongiari stimola la parte che nel critico occupa il posto dell'interpretazione formale, sempre esaltata dalle presenze latentemente espressionistiche e bloccata sulla soglia di un rispetto pregiudiziale in presenza di un tratto maggiormente "classicista". Resta in ogni caso la profonda

condivisione espressiva, a tratti una piccola passione, la quale favorisce una comprensione totale, se non una vista dall'alto, del poeta pisano.

Prendendo le mosse da un ricordo,<sup>133</sup> Caproni descrive come l'uscita nel 1942 de *La figlia di Babilonia* avesse lasciato perplessi o irritati i lettori a seconda dell' "attrezzatura mentale" su cui potessero far conto. Nella seconda e nella terza uscita, il delirio poetico «tratto dal profondo dei secoli, oltre che dal presente, e quasi allucinatamente gettato nel rogo del surreale», (p. 1151) s'andava stemperando con la seconda e terza uscita (*Rogo; Il corvo bianco*). Aggiornando la sua piccola storia a *Le mura di Pistoia*, Caproni si produce in un lucido e smaliziato affondo critico, che per avere evidentemente ben presente tutta la parabola del poeta, può usare un' incisività un poco sorprendente:

Lo sforzo, il lusso, lo sfarzo dell'antica aggettivazione iperbolica e surreale, che volgeva a volte a un estetismo un poco macabro nella sincerità della disperazione impassibile, ha ceduto il passo a una sorta di prosa solenne sì ma non più tanto tropicamente ubertosa, che si avvicina a una prosa di *chronica*, nonché a un'angoscia più disillusa (diremmo la coscienza affiorante di dover riprendere in altro senso il discorso) [...]. (p. 1152)

Facendo concorrere l'ermetismo di *allora*, con tanto di *montalismi* rintracciati alla lettera, con la pressione di una storia vissuta dall'esperienza non facile del poeta, Caproni rintraccia una maturazione paradossalmente coerente e in opposizione interna al tempo stesso, cresciuta sul muro dell'aderenza alla linea luziana, ma presto rigogliosa per virtù

---

<sup>133</sup> *Le mura di Pistoia*, «La Fiera letteraria», 22 febbraio 1959, ivi, pp. 1151-54.

proprie, il cammino di Bigongiari è descritto come faticoso (specie per il lettore) ma netto, fulgido di una luce, si intuisce, fra le più chiare:

[...] con *Le mura*, Bigongiari ci ha offerto una prova di più (e diremmo la prova del nove, essendo egli apparso il più immerso nel gusto che andarono diffondendo gli inventori del cosiddetto secondo Ermetismo: soprattutto il Luzi, il Traverso con le sue traduzioni) della vanità della proposizione, secondo la quale la nostra poesia sarebbe divisibile (per nomina che non ammetterebbero svolgimento) in un 'prima' e in un 'dopo' separati da una saracinesca, nell'unico senso di una condanna senza appello fondata sulla presunta incapacità (impossibilità) di seguire la storia (non diciamo di contribuire alla storia) da parte di quanti nacquero alla poesia prima della chiusura del negozio 'per sopraggiunto incendio'. Ciò secondo un displuvio che concernerebbe le persone ferme al loro battesimo, e non, di ogni singola persona, l'ineluttabile crescere (o mutare) col tempo che cresce (o muta). (pp. 1152-3)

Ne conseguirebbe la maggiore solidità di un canto che riduce alla parola la vibrazione minima. Dunque un lavoro su ogni aspetto del linguaggio, a cominciare dalla dimissione del «fasto orientaleggiante e florea-leggiante» (p. 1153) che indica la maturazione di un dettato comunque ampio, in espansione, capace di assorbire i ritmi altrui (il riferimento è di nuovo a Montale) e di rielaborarli in una riuscita seconda che è propria del poeta: «[...] ma oltre questo sperimentare sulla materia stessa della poesia, la parte nuova del libro è un'altra (e la più fertile forse, di future risoluzioni), reperibile secondo noi nell'avvio a quella distensione e chiarificazione verso la 'prosa' [...]». (p. 1154) La lingua sembra dunque rispecchiare il processo morale, avvicicabile per alcuni dei suoi

accenti a un impegno civile non programmatico, e dunque visto come sbocco naturale. In occasione dell'uscita de *La torre di Arnolfo*<sup>134</sup> (e dei cinquant'anni del poeta) Caproni ripete con qualche aggiustamento di tiro quanto già espresso cinque anni prima, confermando la posizione di una lenta ma radicale distillazione in direzione di una prosa che incarnerebbe la volontà di un animo più riposato ma ugualmente radicale nel portare fino in fondo le potenzialità di un canto che si confonde al parlato.

### 1.3. Pasolini e la Quarta generazione

È curioso notare come Caproni in tempi diversi affronti in una o più recensioni molti degli autori inclusi nell'antologia su *La giovane poesia (1945-1954)* curata nel 1954 da Piero Chiara e Luciano Erba per i tipi della casa editrice Magenta di Varese. Pur considerando che l'immediato dopoguerra è un periodo ricco di sistemazioni antologiche (alcune delle quali sono esplicitamente citate dall'autore) è sorprendente vedere come il critico-poeta si andrà ad occupare di ben diciotto dei trentatré nomi totali presi in considerazione da *Quarta generazione*. Una certa prossimità di giudizio è dimostrata soprattutto dal ricorrere di alcuni nomi "minori" come quelli di Marniti, Gramigna, Sala, Fratini, Bona, che determinano abbastanza nettamente l'impressione di una sorta di territorio comune fra il critico ed i curatori Chiara ed Erba. Gli autori vengono qui presentati nell'ordine assunto nell'antologia.

Il primo fra questi è Vittorio Bodini. Ricordato soprattutto come ispanista, e mai dimenticato nei panorami generali, il poeta passa per

---

<sup>134</sup> *La torre di Arnolfo*, «La Nazione», 24 settembre 1964, ivi, pp. 1795-7.

l'analisi caproniana in due occasioni precise, l'uscita della sua prima raccolta poetica *La luna dei Borboni*,<sup>135</sup> e la raccolta-consuntivo *La luna dei Borboni e altre poesie*,<sup>136</sup> l'una a dieci anni di distanza dall'altra. La confidenza del critico gli permette delle digressioni di carattere personale che donano colore agli articoli, ma non mancano le questioni di poetica, al solito, fra storicizzazione e penetrazione più puntuale. Si legga un ritratto quasi caricaturale che Caproni abbozza preparandosi a parlare delle prime poesie:

Per la verità il nome [di Bodini] non mi avrebbe detto nulla, se subito non mi avesse parlato – eccome! – l'immediata presenza fisica e vocale di colui che mi veniva presentato. Per Dio, mica un uomo come tutti gli altri; ma un uomo che era già egli stesso (dallo smalto dei denti all'irrequietezza del pomo d'Adamo; dal nodo della cravatta – di sghimbescio e in perpetuo sussulto – al luore delle scarpe) una proposizione, un pezzo di linguaggio, una espressione, o per dirla con una frase, la significazione vivente di ciò che fino ad allora avevo immaginato sotto la prestigiosa lettura della parola *hidalgo* [...]. (p. 501)

Entrando nel merito di queste poesie «senza dubbio bizzarre», (p. 502) il recensore fa appello alla contiguità fra studioso e poeta, evocando certo barocchismo al centro degli interessi dell'ispanista, mescolato però all'istinto musicale del compositore in proprio, che fa risaltare «quel perpetuo e lontano, e profondissimo, rullio di timpani (un suono nero: un sole nero) così vivente e 'teatrale' [...] nelle magnifiche

---

<sup>135</sup> VITTORIO BODINI, *La luna dei borboni*, Edizioni della Meridiana, Milano, 1952. Il pezzo esce su «Il Lavoro nuovo», 17 gennaio 1953, ivi, pp. 501-4.

<sup>136</sup> ID., *La luna dei Borboni e altre poesie*, Mondadori, Milano, 1962, recensito in *Sud e Spagna di Bodini*, «La Nazione», 28 marzo 1963, ivi, pp. 1673-5.



sdrucchiole». (p. 503) L'osservazione, seppure in tono del tutto anti-specialistico, è di metrica, e viene ad esplicitarsi poco più oltre, dopo la notazione dei frequenti esclamativi che pervadono la poesia bodoniana: «E non è certo un funambolismo l'affermare, magari sulla base di questi soli versi citati, la continua rissa che in essi accade fra il perfetto arco romanico dell'endecasillabo, e quei perpetui timpani che ho detto (quelle oscure colpe) che di passo in passo lo fratturano col loro continuo dubbio». (p. 503) Il cenno alle "oscuere colpe" che pervaderebbero il dettato di Bodini aggiunge una interpretazione, seppure fra incise, che rende conto di una lettura a livello profondo, sorpassato il "bozzettismo" della prima descrizione che ambientava i versi della *Luna* in un paesaggio meridionale arsiccio, metà Salento e metà Spagna. E passando alla seconda occasione di lettura, la tesi è proprio quella di un orientamento del poeta più sulla tradizione spagnola che su quella italiana, o meglio di un peculiare equilibrio fra le due culture, che starebbe a garanzia di originalità espressiva: «[...] è proprio su questa linea diversa ch'egli riesce a raggiungere, nel fraseggio oltre che nella sostanza, un suo eloquio che lo distingue dai suoi coetanei, mentre a garantire la non estravaganza della sua parola sta l'evidente e naturale discendenza da una medesima tradizione nostra che, nella fattispecie, par andar dal Tasso a certe "sommese" musiche quasimodiane, nei momenti di più profonda tensione». (p. 1675)

Secondo nome è quello di Margherita Guidacci. Fin dall'esordio Caproni indica alcuni referenti certi della sua poesia,<sup>137</sup> indicando

---

<sup>137</sup> «La Fiera letteraria», 6 marzo 1947, recensione a MARGHERITA GUIDACCI, *La sabbia e l'angelo*, Firenze, Vallecchi, 1946, *Prose*, pp. 205-8.

con acume la forza/limite di questa esordiente così chiara. Se la “tradizione” cui si fa riferimento è quella nord americana e più in genere anglofona, la notazione maggiormente interessante è anche quella maggiormente criptica, da innestare sul filone maggiore della speculazione intorno alla lingua, che Caproni, poeta-recensore col gusto della filosofia e del paradosso, comincia seriamente a compiere negli stessi anni:

[...] a convincerci che la Guidacci è fedele a tale tradizione perfino nell'accettazione (inevitabile poiché ne accetta quella che Ortega y Gasset denominerebbe *la creencia*) della simbologia, e non soltanto di quella simbologia, bensì proprio della simbologia come tecnica – come fiducia in un linguaggio, dico, in cui le parole, respingendo ulteriori esperienza, anziché di oggetti immediati hanno valore di oggetti che coprono oggetti (molto spesso concetti), facendosi simboli convenuti o convenute metafore intelligibili non per virtù propria ma unicamente a patto di tener presente una loro catalogata convenzione di significato o equivalenza. (p. 206)

Il risultato è quello di una “corsa a precipizio” nell'allegoria piena, e di un parallelo finale con Luzi, di cui già si magnifica la presenza. Il secondo incontro,<sup>138</sup> di circa dieci anni successivo, vede le parti leggermente mutate, e sebbene l'ammirazione di Caproni per la poetessa fiorentina rimanga la stessa, la sua posizione si è fatta nel frattempo più problematica, specie perché calata in alcune questioni di “periodizzazione” sulle quali il poeta-recensore, nel pieno della sua maturità, comincia a ragionare con una creta disillusa disinvoltura, tanto più che la

---

<sup>138</sup> «La Fiera letteraria», 3 novembre 1957, recensione a EAD., *Il giorno dei Santi*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1957.

Guidacci è annoverata a pieno titolo nell'elenco della "quarta generazione", ovvero di quella giovane poesia, che non smetterà di interessare il polemista, chiamato in prima persona a difendere una visione delle cose che affonda le radici in un periodo chiuso dalla fine della seconda Guerra Mondiale. La pagina con cui si riassume la storia stilistica di quella stagione dal punto di vista dei giovani poeti è un piccolo capolavoro di concisione critica, una sferzata che segna il passaggio dal riferimento culturale "neolatino" (massimamente francese) a quello anglosassone, per superare la lirica pura e gli atteggiamenti metafisici avuti in eredità dalla parte maggiore del primo Novecento, «non dispiacenti forse se esso [il discorso poetico] prendeva un poco un color di *sermone*». (p. 922)

Questo tono da 'Meditazioni quotidiane' (dominante, il pensiero della morte), non cessa del tutto in *Giorni dei Santi* (composto di due poemetti anch'essi di tono meditativo, dedicato l'uno al mare, l'altro, appunto, ai Santi), ma cessa, pensiamo, il riflesso più scopertamente letterario delle origini (nella versificazione, nelle metafore dal forte accento biblico ecc.), quasi la Guidacci [...] volesse ora innestare con maggior naturalezza quella sua esperienza vorremmo dire 'atlantica' – in una tradizione (anche metrica) di casa nostra, magari riducendo [...] la propria 'immaginazione letteraria'. Magari a costo, addirittura, di toccare la più prosastica prosa. (p. 923)

Il discrimine che divide "questi giovani" dai vecchi, o dalla vecchia generazione che Caproni si sente di incarnare, sta nella musicalità del verso, nella nuova versificazione che gli sperimentalismi stanno tentando, confondendosi con la "la più prosastica prosa". Nonostante que-

sto ammesso discrimine, Caproni non spinge (in questa occasione) la polemica fino in fondo, riconoscendo il sentimento di poeta autentico di una autrice in cui, aggiunge, è ancora evidente la ricerca tecnica, e dunque la mancanza di maturità.

Terzo poeta è Pier Paolo Pasolini, inserito in questa panoramica solo per comodità di esposizione. Il nome di Pasolini è uno dei più presenti nella produzione pubblicistica caproniana e compare già a partire dal 1947, quando viene presentato su «La Fiera letteraria» *I pianti*.<sup>139</sup> Il tono di queste “poesie in lingua” è subito intonato, secondo il presentatore, a una «pulita capacità di destare un’emozione coi mezzi in apparenza più quotidiani», (p. 209) il che chiama alla memoria, in maniera istintiva e precoce, la voce e l’espressione di Sandro Penna, definito «il più *istantaneo* dei nostri lirici». (p. 210) L’intima natura dei versi, «pagine tutte scritte con identica lieve pressione del pennino», (p. 210) si fa notare con simpatia per il suo tono privato che ne limita «quelle che vorrei chiamare le sue possibilità d’uso pubblico», (p. 211) e che ne pregiudica l’identificazione da parte del lettore, per una certa semplice e gradevole umiltà di dettato. Negli anni a venire l’occhio dell’osservatore rimarrà fermo ai sommovimenti del giovanissimo autore registrandone la produzione in lingua friulana, lo statuto mobile di dialettale e l’introduzione sempre più solida nel canone del secondo Novecento. *Ciant infinit*, poemetto dal sapore «vagamente mallarmeano, in forme chiuse ma non imitate anzi reinventate» (p. 270) definito «la più bella e

---

<sup>139</sup> PASOLINI, *I pianti*, Casarsa, Pubblicazioni dell’Academiuta, 1946. Il pezzo compare su «La Fiera letteraria», 20 marzo 1947, *Prose*, pp. 209-11.

originale cosa giovanile da noi letta dall'inizio della guerra ad oggi»<sup>140</sup> (p. 270) viene preso a pretesto, insieme al *Recitativo di Palinuro* di Giuseppe Ungaretti, per rilevare la tendenza del primo cinquantennio del secolo a proporre e adottare nuove forme chiuse. Nel 1949<sup>141</sup> la figura del poeta è già tratteggiata come quella di un maestro in un pezzo che segnala l'uscita per le edizioni dell'Academiuta del volume *Dov'è la mia patria?*. I fuochi su cui si concentra l'osservatore sono la lingua adoperata, che essendo un dialetto pone il poeta su una tradizione legata alle istanze popolari piuttosto che a quelle dell'italiano letterario, e la sapienza tecnica, già in questa prova raggiunta, ovvero «l'estrema naturalezza che assumono anche le più rischiose immagini, la rigorosa composizione che fa di ogni poesia un poemetto concluso [...]». (p. 350) Proprio sulla questione della lingua si attaglia la distinzione più profonda operata da Caproni, il quale scinde la poesia dialettale vera e propria dal «melenso modo dei moribondi ma tuttavia presenti nostalgici del color locale e, nel peggior senso, del folklore, all'ombra tanto angusta di un campanile»: (*ibid.*)

Pasolini (e così mi par detto tutto) è un poeta friulano il quale naturalmente scrive in friulano. Come dire un poeta italiano che scrive in italiano, un poeta turco che scrive in turco. Come dire, insomma, semplicemente un poeta. Perché è bene saltare subito anche quest'altro trabocchetto: quello di considerare le lingue entro i confini ufficialmente conosciuti d'uno stato politico, abbassando a un

<sup>140</sup> *Antologie "in azione"*, «La Fiera letteraria», 11 settembre 1947, *ivi*, pp. 267-70. Il pezzo contiene una recensione a *Poesia*, numero monografico di «Quaderni internazionali» a cura di Enrico Falqui, VII, Milano, Mondadori, Cardò, numero speciale di «Quaderno romanzo», II, 3, giugno 1947.

<sup>141</sup> *Un poeta friulano*, «Il Lavoro nuovo», 5 novembre 1949, *ivi*, pp. 349-51.

assurdo rango di lingue minori o, peggio, di dialetti, le lingue parlate entro il perimetro d'uno stato il cui linguaggio ufficiale è un altro. (*ibid.*)

L'autore di *Dov'è la mia patria?* usa il friulano nella sua configurazione letteraria con l'effetto di relegare a un tono minore gli esiti della sua



fig. 6 Caproni e Pasolini a Roma

poesia,<sup>142</sup> paragonata fuggacemente al capolavoro di Edgar Lee Masters per la sua natura non di raccolta, ma di componimento unitario diviso in piccoli canti, spesso scaturenti dalla voce di personaggi definiti. Sottolineando la presenza del nome “quasi inedito” di Pier Paolo Pasolini nell'*Antologia della poesia italiana* curata da Giacinto Spagnoletti per Guanda (1950), siamo, in un pezzo del 1951,<sup>143</sup> alla descrizione dell'incontro con la sua stessa opera:

«L'anno era il 1942: l'anno più chiuso a ogni nostra speranza; e io non so ridire l'emozione, la commozione – mentre il mio zaino era pieno di

<sup>142</sup> «[...] resta per noi la più generosa concessione da lui fatta proprio a quei “sentimenti vernacoli” che, se qui non riescono a uccidere, ma anzi, come abbiamo detto, a riscattare in poesia una dichiarazione, relegano senza rimedio al 'tono minore' la poesia del nostro giovane autore, di certo contrariamente a tutti i suoi risultati migliori» (p. 351)

<sup>143</sup> *Incontro con un poeta*, «Alfabeta», 15-30 novembre, VII, 21-22, 1951. Il 10 novembre dello stesso anno si dà notizia di un intervento per la rivista radiofonica «L'Approdo», dal titolo *Poesia di Pasolini*, cfr. *Giorgio Caproni e Carlo Betocchi: storia di un'amicizia*, in *L'Approdo, storia di un'avventura mediatica*, cit., p. 214.

bombe e di buio – che mi colse al suono di quelle limpide sillabe».<sup>144</sup> (p. 459) Caproni parte da alcuni dati acquisiti (ad es. la regione nativa) per registrare lo scarto di un dettato che ha compiutamente oltrepassato la poetica ungarettiana della parola fino a ricondurre il tema a una più distesa forma discorsiva, «Salto piuttosto difficile, dopo l’esperienza – chiamiamola anche noi così – ermetica, ma che Pasolini è riuscito il più delle volte a compiere, e non rinnegando ma amando fino a coniu-gazione piena, e quindi fino al concreto superamento, chi l’ha preceduto». (p. 461) Ciò che fa Caproni in questa prima parte degli anni Cin-quanta è mettere sull’avviso i lettori di una maturità raggiunta che presto deflagrerà con *Le ceneri di Gramsci*: «Nella giovane poesia d’oggi non è facile rintracciare, a questo proposito, un discorso più diretto del suo. Discorso che vorrei dire addirittura oggettivo, tanto è reale [...]», (p. 461) al di là di alcuni allusi «atti di infedeltà verso se stesso» (*ibid.*) che deludono l’affetto del recensore e che, probabilmente, devono essere riconosciuti nelle accuse di “immoralità” ratificate a Pasolini proprio in quel periodo.

Nelle 1955 Caproni recensisce *La meglio gioventù*,<sup>145</sup> confermando la crescita pasoliniana per via formale, e soffermandosi a più ri-prese sull’intento «certo istintivo e calcolato insieme, d’uscire dall’im-pressionismo amorfo del frammento lirico per ritentare (con un pudore che ricorda, mutato il secolo, la verdezza di certe origini nostre e occi-taniche) la ricomposizione d’un discorso poetico chiuso, per non dir

<sup>144</sup> I versi citati a cui si fa riferimento sono tolti da *Poesie a Casarsa* e citati ad aper-tura di pezzo: «Fontane d’acqua del mio paese. / Non c’è acqua più fresca che al mio paese. / Fontane di rustico amore».

<sup>145</sup> *Appunti*, «Paragone», VI, 62, febbraio 1955, *Prose*, pp. 579-83

proprio, *tout court*, la composizione». (p. 579) I luoghi critici che definiscono il primo tempo del poeta di Casarsa cominciano a farsi definitivi e annoverano, oltre il nuovo spirito riversato nella ripresa-mutazione delle forme chiuse, in pieno clima ermetico, un fine spirito musicale («ma in senso cavalcantiano, più che metastasiano», *ibid.*) che si abbina a un vigilante senso storico-critico. Altro luogo già visitato che si riaffaccia fra le argomentazioni caproniane, l'esperienza dialettale, che è servita all'autore, temprandola sulla lingua friulana, a bruciare la materia letteraria fino al diamante. Viene per la prima volta notato il fermento sociale che avrà buona parte della produzione posteriore, stante una divisione della prima produzione in due filoni:

Diviso in due parti da uno stacco puramente psicologico fra il tempo dell'infanzia della prima e il tempo adulto della seconda, il libro rimane unico e unica l'atmosfera sonora (il particolarissimo timbro pasoliniano), anche se la fresca orchestrazione si fa appena appena più opaca nella seconda parte, laddove i motivi, diciamo così sociali, d'una presa di posizione politica (la povertà, la ribellione verso i ricchi, la lotta e il viver duro) per esser troppo esplicitamente dichiarati finiscono con l'appesantire la cristallina trama, del resto subito riscattata dalle aperte romanze finali, che senza declinare del tutto nel popolare-sco o nell'italiano romanticismo tambureggiante, appaiono piuttosto come il preludio a quella che sarà l'elegia dell'ultimo Pasolini in lingua. (pp. 581-2)

Risultato di una ricerca condotta 'in minore' è la perizia tecnica fuori dall'ordinario, avvertita nitidamente da Caproni, che ne esalta con sicurezza «il verso vibratile, ricco di suoni armonici e di plurivalenti significati, che subito si stacca dalla prosa per le sue infantili possibilità di



risonanza nel cuore (ma senza scender mai al simbolismo, dove al più entra in gioco l'analogia) [...]». (p. 582) In un pezzo del 1956 sul «Lavoro nuovo»,<sup>146</sup> recensendo un repertorio di giovani poeti,<sup>147</sup> Caproni si lascia andare a un'esternazione che designa Pasolini come «uno dei pochi veramente capaci di poter portare avanti (il che non vuol dire da parte sua rinnegare i poeti che lo hanno preceduto) la nostra poesia», (p. 718) rompendo il senso sempre perdente della stretta attinenza critica in luogo di un entusiasmo di lettore che va a confermarsi più che mai vivo.

Ad ultimo 'conforto' di tutti loro che aspettano, diremo che questa settimana, avendo voluto scendere per le scale, ci è preso il capogiro e non siamo riusciti a parlare di nessun libro. Ci siamo sentiti umiliati per tutti quelli offesi, ma risolutamente prendiamo l'impegno per la prossima settimana, di parlare di un libro davvero, e cioè di queste *Ceneri di Gramsci* che da qualche giorno ci scottano fra le mani [...]. (p. 860)<sup>148</sup>

Lamentandosi del suo ruolo di recensore e della quantità di libri ricevuti ogni settimana, Caproni anticipa con queste parole il suo intervento su «La Fiera letteraria» del 21 luglio 1957. Si tratta di un pezzo insolitamente lungo con cui si cerca di stabilire i caratteri del "salto" operato da Pasolini con questa raccolta che sta suscitando, nel momento in cui Caproni scrive, «campane a gloria e campane a morto (ma sempre con una strana foga di campane a martello)», (p. 861) confermando nell'or-

<sup>146</sup> *ivi*, pp. 715-8.

<sup>147</sup> *La giovane poesia: saggio e repertorio*, a cura di E. Falqui, Roma, Colombo, 1956.

<sup>148</sup> *Lamento del recensore*, «La Fiera letteraria», 14 luglio 1957, *Prose* pp. 857-60.

mai maturo poeta una personalità «tale da *costringere* perfino i più svogliati e prudenti ad *appassionarsi* a lui, e a prender posizione». (p. 861) La prima osservazione è dunque in direzione dello “scandalo” pasoliniano, che divide la platea operando un cambio di registro rispetto alla *Meglio gioventù*, poesie più belle ma meno interessanti rispetto alle *Ceneri*, «com'è sempre un po' meno interessante, la normale amministrazione di un ricco patrimonio ereditato [...] di fronte al cosciente rifiuto di quel patrimonio, e quindi dell'utilità di accrescerlo ancora in quella direzione: pur sapendo lucidamente di “uscire facendo ciò da una posizione sicura”». (p. 861) I prodromi della rottura vengono cercati in un passo di «Officina» (numeri 9-10) riportato per esteso.<sup>149</sup> Prendendo le mosse da un assunto che travalica le ragioni stilistiche per metterne in dubbio le basi morali, il lettore nota l'imponenza dell'impegno evocato, «tale, qualora portato a compimento, da farci tutti – e sarebbe ora – invecchiare di colpo». (p. 826) Con il suo ‘noi’ Caproni sottintende la generazione esordiente prima della guerra, e le poetiche più o meno vicine all'ermetismo, o da esse derivate. La novità individuata nella problematica svolta delle *Ceneri* è dunque di carattere generazionale, nonostante il campo vorrà essere ulteriormente ristretto a ragioni personali. Per speculare sul cambiamento avvertito così fortemente dal poeta, lo storico tenta un'organizzazione razionale del materiale pasoliniano:

<sup>149</sup> «[...] Lo sperimentalismo stilistico, dunque, che non può non caratterizzarci, non ha nulla a che fare con lo sperimentalismo novecentesco – inane e aprioristica ricerca di novità collaudate – ma, persistendo in esso quel tanto di filologico o comunque cosciente che la parallela ricerca “non poetica” comporta, *esso presuppone una lotta innovatrice non nello stile ma nella cultura, nello spirito...*», corsivo di Caproni. (p. 862)

Ma, vorremmo domandarci prima di esaminare i primi risultati, è poi davvero un improvviso voltafaccia, questo, uno scandalo, o non piuttosto l'esito di precedenti liberate predisposizioni? La domanda non "esula": anzi conforta ad avvicinarci a una ragione meno superficiale del libro, in quanto sarà proprio dalle "ragioni formali" che saremo a un certo punto costretti a passare alle "ragioni morali". (p. 863)

Riassumendo la parabola pasoliniana a partire dalle forme chiuse, si noterebbero due stazioni fondamentali che ne presuppongono il futuro salto: la raccolta *Dal diario (1945-1947)*, in cui vanno a fondersi e modellarsi i motivi più cristallini della voce pasoliniana, lievemente adombrati e sgomentati dalla guerra, e la seconda parte de *La meglio gioventù (1947-53)*, in cui «l'umido grillo», il quale finallora aveva cantato, anche nello sgomento, "alla maniera orgiastica dei grilli" (come direbbe Betocchi) comincia a voler prendere coscienza di sé, e a voler farsi, in sé, una ragione di quel turbamento o sgomento, se non ancora a trasformarlo in coscienza e ragione [...] ma già in una aurora, o preaurora, di rudimentale coscienza politica». (p. 864) Le conclusioni aggiornate all'uscita delle *Ceneri* coinvolgono un disincanto definitivo, che spezza il modo della lirica e porta la forma (e l'oggetto) della ver-sificazione a contatto con la prosasticità del reale.

Ma si capisce che "l'umido grillo", con i suoi stessi strumenti, non poteva aver fiato oltre quell'alba. E già notammo infatti come questa prima corrente di prosa immettesse nella II parte della *Meglio gioventù*, minacciasse già, rendendola un poco più opaca, la primitiva freschissima orchestra, composta di

troppi fragili archi e legni e strumentini a percussione. L'umido grillo doveva cedere il posto, e lo ha ceduto, all'uomo che in pieno giorno, e con piena coscienza, oggi vuol parlare e non più cantare o incantare. (p. 865)

Cessato il canto, è il momento di prendere una posizione nel dibattito, il che segna un passaggio dalla lirica alla parola in prosa: «Convinto che quei primi strumenti non potevano giovargli “a fare il mondo soggetto non più di mistero ma di storia”, ha messo in crisi non il suo linguaggio soltanto, ma, risolutamente, tutta la cultura espressa da quel linguaggio, cercando di raddrizzare il discorso obliquo della lirica nel discorso diretto della prosa». (p. 865) Il rischio del “formalismo”, continua Caproni, si fa vivo in questa operazione, rischiando di omogeneizzare il dettato poetico su un fondo informe. Spia di ciò comincia ad essere la rima che, «perduta la sua funzione dinamica perché non più necessità espressiva [...] acquista una funzione statica (di oggetto), tale da distrarre l'orecchio dal *capire* (appunto, ripetiamo, come nella prosa, dove vogliamo *capire*) anziché aiutarci a sentire (e quindi a capire in profondo per *via indiretta*, appunto come nella pittura, nella scultura e, in massimo grado, nella musica)». (p. 866) Nel domandarsi se e come Pasolini sia riuscito a vincere il rischio dell'*impasse*, Caproni loda il coraggio con cui il poeta «‘senza precedenti’ e solo fra i molti giovani d'oggi che si sono limitati a far infuriare il Toro o soltanto a infastidirlo come semplici *picadores*, ha osato scendere nell'arena armato di spada e a piè fermo [...]». (p. 866) Pur lasciando in sospeso alcune questioni, e alcuni problemi irrisolti, il bilancio sembra comunque chiudersi in attivo:

Intanto, se Pasolini ha conservato (ma non sempre ornamentalmente) la rima, e anche se ha conservato (sul livello della prosa) una tipografica divisione strofica propria del livello della poesia ‘tradizionale’ (e questo è già un punto, semmai, di merito) già è arrivato a creare un verso nuovo (forse irrazionale a dispetto del suo razionalismo integrale) che, stranamente pullulante nella sua apparente mancanza di ritmo e di tono, proprio per questo ti «tiene in sospeso» (ti eccita a leggere), per la sempre felicemente elusa speranza di trovare una risoluzione (una tonica) su cui appoggiarti. La quale «invenzione», secondo noi, è già una conquista (sia pure una conquista-compromesso) verso la prosa-poesia (qualcosa di più della prosa e qualcosa di meno della lirica), e quindi verso la poesia-prosa che Pasolini (vedete come l’antico Pasolini ritorna) va ‘sperimentando’. (p. 867)

Tra i difetti formali visti “a occhio nudo” si annovera «la monotona anteposizione degli aggettivi (spesso due) ai sostantivi, come ‘ripieno’ d’una forma che così sembra prestabilita, e inevitabilmente portanti all’enfasi». (p. 867) Eppure è ormai impossibile ignorare la lotta di rinnovamento della forma «dalla perfezione di *Recit*, per esempio, o dallo stesso *Pianto della scavatrice* (dove la marmorea facciata dei primi poemetti, che potrebbe sembrare d’un carduccianesimo al rovescio, viene la maggior parte delle volte fusa dal calore dell’intera officina), per non dir proprio di quelle parti più ‘ragionate’ (e perciò più ostiche al nostro orecchio disabituato) che trovi in *Picasso*, nelle *Ceneri*, in *Comizio*, in *Polemica in versi*, eccetera». (p. 867) Dall’imperfezione e ‘impurità’ di quelle pagine, così compromesse con se stesse, scaturisce, secondo Caproni, la forza e la persuasione del libro, «in quanto ci costringono a *soffrire*, leggendo, non soltanto in una sfera metafisica, ma

in una sfera politica». (*ibid.*) Seguendo il lavoro di Pasolini anche in campo editoriale, e segnalandone l'entrata stabile nel canone poetico post-bellico, Caproni si sofferma, in un pezzo dei primi anni Sessanta,<sup>150</sup> sull'attività del gruppo di «Officina», individuando nel suo lavoro «più che una sterile opposizione di principio in nome di un indefinito o mai definito realismo che può prestarsi a tutte le interpretazioni e a tutti gli equivoci quando non sorretto da precise determinazioni culturali, un più razionale superamento, senza per questo rifiutare ad occhi chiusi poeti come Bertolucci, Luzi, Bassani ecc., ai quali anzi restano aperte quelle pagine, e non certo perché essi vi figurino come inerti pezzi da museo, ma – pur nella polemica – come esseri viventi e ‘moventi’». (p. 1535) La prospettiva su cui lavora Caproni e alla quale afferisce l'attività della rivista è di nuovo quella della ricerca stilistica, tuttavia viene notato un cambio di prospettiva che ne amplia i termini, offrendo una lettura inedita della tradizione novecentesca: «All'angusta scherma ridotta ai minimi termini di neo-realismo e di post-ermetismo, così Pasolini e i suoi compagni di pagina sostituiscono un campo di Marte ben più ampio, dove sono in giostra non più soltanto quei due termini troppo schematici, ma tutte intere le varie stagioni di tutt'intera la poesia del Novecento [...]». (p. 1536)

A Pasolini segue Bartolo Cattafi. Caproni sembra conoscere l'opera di Cattafi sull'orlo del silenzio che nel 1964 porterà il poeta a una pausa quasi decennale. Le recensioni riguardano *Le mosche del*

---

<sup>150</sup> *L'officina di Pasolini*, «Il Punto», 17 febbraio 1962, *Prose* pp. 1535-8

*meriggio*<sup>151</sup> e *L'osso, l'anima*,<sup>152</sup> i due momenti più strutturati della prima stagione, vette di una maturità ampiamente riconosciuta. Gli antecedenti più immediati e più 'a lume di naso' vengono ravvisati in Pascoli, Govoni e Montale, «Aggiungiamo un che di moderna *chanson*, detratta da un romanzo un poco alla Charles Louis Philippe, e molto approssimativamente avremo il totale di quel gusto della vita (nel bene e nel male), e di conseguenza di quel gusto della parola [...] che forma il primo incanto di questo primo Cattafi». (p. 1156) Caproni prova ad affrontare la poesia di Cattafi su un piano retorico, soffermandosi, nel dato di partenza di una "doratura" retorica anglo-milaneese, sulla capacità di restituire l'esperienza (e più precisamente l'esperienza del viaggio) «non come memoria, ma proprio come espressione viva del tremore esistenziale [...]». (p. 1157) Una poesia che prende le mosse dall'*occasione*, per universalizzarsi anche grazie a quella «calcolata prudenza, che anche per i veri avventurieri è una virtù cardinale». (p. 1158) Quella di Cattafi è una poesia che esce di scena all'atto di una partenza, e viene nuovamente inquadrata, sei anni dopo, ancora con il 'vento in poppa', alle prese con un viaggio difficile e rischioso che, pure nel cielo basso e minaccioso di tempesta (metafora dei tempi e del clima poetico) promette ed offre squarci geniali, «veramente capaci di farci balenare sotto una qualsiasi luce nuova una sia pur minima parte del mondo che abitiamo». (p. 1763) La notazione più interessante a proposito di *L'osso, l'anima* riguarda il linguaggio di questo che po-

<sup>151</sup> BARTOLO CATTAFI, *Le mosche del meriggio*, Milano, Mondadori, 1958, in «La Fiera letteraria», 1 marzo 1959, ivi, pp. 1155-8.

<sup>152</sup> ID., *L'osso, l'anima*, Milano, Mondadori, 1964, in «La Nazione», 16 maggio 1964, ivi, pp. 1763-5.

trebbe sembrare un vero e proprio *reportage*, ma che, secondo il lettore, evoca gli oggetti della scoperta non nella loro essenza, ma piuttosto come punti di riferimento di un “viaggio-mito” dove «mari e arcipelaghi, porti e tempeste, isole vergini e lupanari, e insomma tutti quei *vocaboli*, altro non siano che traslazioni plastiche, più che oggetti concreti o metafore, d’un altro viaggio invisibile compiuto molto più addentro del puro visibile [...]». (p. 1764) La parola di Cattafi sarebbe dunque di per sé un’allusione sulla doppia direzione dell’esperienza sensoriale e dell’esplorazione interiore. L’antecedente più certo che si dà per questo genere di lavoro fra parola ed essenza è Michaux, nonché «Sini-galli, per certe puntesecche, più che Sereni», (p. 1765) mentre a certo ‘neorealismo impegnato’ si addebita «qualche effetto pressoché disastroso» (*ibid.*) che segna il limite più evidente di questa esperienza.

È dunque il turno di Andrea Zanzotto. L’unica nota di un certo interesse concernente la sua poesia riguarda la recensione a *Vocativo*, apparsa su «La Fiera letteraria» del 10 novembre 1957.<sup>153</sup> A partire da quella stessa «annata difficile, in cui è già un merito grande, se non eccellere, il non sfigurare troppo» (p. 925)<sup>154</sup> Caproni individua e propone

<sup>153</sup> «La recensione, così partecipe e precisa nell’inquadramento culturale, che egli fece del mio libro *Vocativo* sulla “Fiera letteraria”, mi giunse particolarmente cara in un momento durissimo della mia vita. Era il 1957. E Giorgio fu tra i non molti che mostrarono di aver inteso appieno l'*intentus auctoris* di quel libro, anche se forse l'*intentus operis* era un altro, che sfugge anche ora a quel dubbio “auctor” che resta lo scrivente», ANDREA ZANZOTTO, *Giorgio Caproni (Appunti per una testimonianza)*, in *Per Giorgio Caproni*, cit., p. 197.

<sup>154</sup> Tra le altre cose il 1957 è l’anno de *Le ceneri di Gramsci* di Pasolini, *L’intelligenza col nemico* di Giudici, *Onore del vero* di Luzi, *Poesie* di Penna, *Metamorfosi dell’angelo* di Valeri, *Poesie* di Pierri, *Tu sarai poeta* di Sinisgalli, *Il contromemoriale* di Risi, *Il giorno dei santi* della Guidacci, *Canti dell’infermità* di Rebora, ed è anche l’anno della morte di Umberto Saba.



una doppia linea di espressione “franco teutonica” che tiene, nell’ac-  
cordo della tradizione italiana e facendola infine progredire, i fili di  
una discendenza da «Mallarmé-Valery più (correndo i limiti estremi)  
un Hoffmansthal-George-Rilke. Linea di linguaggio assoluto (di parola  
intesa come Spirito, o meglio come “vana ricerca dello Spirito”, senza  
la minima concessione alla prosa), che in questa nuova raccolta di Zan-  
zotto ci par sovrastare all’altra delle precedenti (*Dietro il paesaggio*,  
Mondadori, ‘51; *Elegia e altri versi*, Meridiana, ‘54), più frequente-  
mente riportabile a una non remota (forse più attuale nel senso della  
moda) discendenza eluardiana». (p. 926) La nota meno condiscendente  
del generoso ma severo recensore riguarda il linguaggio, ed è sviluppa-  
ta non a caso nel confronto improprio con Mario Luzi, per il quale si ri-  
scontra, specie nelle ultime raccolte, un “nessun pertarchismo” lingui-  
stico del tutto differente dal modo zanzottiano, sviscerato, esempi alla  
mano, con una sicurezza che, nonostante i confini proibitivi della for-  
ma recensione, mettono in luce una attrezzatura critica ormai dotata de-  
gli strumenti per compilare un referto decisamente orientato, e sarà an-  
che un caso di tempi e di “mode”, alla stilistica:

In Zanzotto, secondo noi, sensibile rimane l’eredità (il peso) che lo porta a con-  
servar marmorea la nostra parola italiana (d’una lingua già così colta e  
paludata), spesso regolando il metronomo (volutamente, certo) su un quasi ‘So-  
lenne maestoso’ (di trattenuta e controllatissima enfasi e di rigoroso cerimoniale  
protocollo poetico, visibile ad esempio nel frequente uso al plurale di nomi che  
sono già collettivi: “tanti fogliami”, “dubbiose piogge”, “pallide grandini”, o  
nell’anteposizione, sonora e scenica, dell’aggettivo principale, per di più attivo:

“divoranti chine”; o in qualche frase addirittura... canoviana: “i profondi suoi veri”), che, mutati gli “spiriti”, alla lontana può semmai ricordare in casa nostra, appunto dalla parte esterna del fraseggio o drappeggio, più e meglio di certo Onofri e di certo Comi (in apparenza più affini) un forse inaspettato Vigolo: poeta a torto tenuto un poco in penombra in questi ultimi anni, quando invece potrebbe anticiparci tante pieghe generate da altrettante virtù e da altrettanti vizi costituzionali del nostro più recente discorso poetico, nel rovescio e nel diritto (Zanzotto, Pasolini) di quella che pur rimane una medesima medaglia: il recupero e l’adozione cosciente di moduli prenovecenteschi e prepascoliani, non per rifiutare ma per cercare di rifiutare in qualche modo la lingua ‘nuova’ (diciamo pure l’ermetismo), secondo molti giovani d’ingegno giunta già negli archivi perfettamente e pericolosamente fissata. (p. 927)

Siamo in presenza dunque di una lingua-esperienza variamente e problematicamente posta in relazione con la tradizione patria, pure nella discendenza europea ormai connaturata, e volta disperatamente in avanti, in un moto che è ancora avvertito e dipinto, nonostante una certa stabilità d’impianto, come “di superamento (fallito)”. L’impressione è quella che, a parte una simpatia personale per il lavoro del poeta, ammirato nella sua possanza tecnica e di principio, il poeta-recensore, che ha da poco dato alle stampe *Il passaggio d’Enea*, non ritenga sufficiente lo scarto di un libro “bello in sé” verso una attualità della poesia incarnata dalla sua perduta generazione, il tratto finale di una ambiguità dissolta nel complimento e nel riconoscimento formale si deve attribuire anche a una difficile collocazione di Zanzotto nel panorama del modo più nuovo, e ne consegue un raffronto obbligato, data la coincidenza delle uscite, con il coetaneo maggiore: «Non vogliamo discutere,

qui, la validità o meno d'un simile 'sperimentalismo', e nemmeno se proprio di sperimentalismo si tratta nel caso di Zanzotto, come indubbiamente si tratta nel caso del Pasolini delle *Ceneri* [...]» (p. 927) Sciolta la criptica riserva, tenuta fino alla fine in punta di pennino e posta saggiamente nelle relazioni di una situazione decisamente complicata, il recensore si lascia andare ai riconoscimenti, al solito non ingenerosi, anche stavolta circoscrivendo il discorso a partire dal dato linguistico, per risalire alla geografia di un autore sincero, ideologicamente avvertito, e dal grande talento compositivo:

Quel che ci interessa segnalare, scaricate così le nostre piccole batterie, è il cospicuo risultato che proprio in sede di linguaggio ottiene Zanzotto (un linguaggio suo e imparagonabile; giacché tutti i nomi che abbiamo fatto non esistono che come nostro sfondo di comodo), e soprattutto l'incanto, che rimane intatto in ogni pagina, della lettura da lui offerta, grazie a questo suo libro che è per noi, ripetiamo, uno dei più belli non soltanto di questo difficile '57, ma degli interi ultimi dieci anni. E ciò perché nello splendore (e perfino in certa aulicità) del discorso, viva sentiamo palpitare l'anima d'un poeta autentico, capace di restituirci come pedaggio del nostro più intimo spirito – come situazione del nostro più intimo animo, il quale non ha più a suo conforto che "l'invocazione pura e la pura domanda senza possibile risposta" – un preciso e illuminatissimo paesaggio, vero anche geograficamente e perciò fisicamente [...]. (p. 928)

Tocca poi a Maria Luisa Spaziani e Paolo Volponi. Della poetessa Caproni presenta *Luna lombarda*,<sup>155</sup> ravvisando apertamente i tanti rimandi montaliani taciuti dalla quarta di copertina. La voce della Spaziani

---

<sup>155</sup> «La Fiera letteraria», 18 ottobre 1959, recensione a MARIA LUISA SPAZIANI, *Luna lombarda*, Venezia, Neri Pozza, 1959, *Prose*, pp. 1239-42.

potrebbe sembrare, nell'avviso del recensore, apparentemente «di normale amministrazione su un piano di buona poesia media del Novecento», (p. 1239) mentre invece il movimento in “contraddittorio” della Spaziani, il suo procedere cioè in direzione della materia provando la strada di un ritorno impossibile, si svolge come un motivo profondamente originale. Ciò che sembra attirare l'intuito del lettore è il particolare rapporto che l'autrice sa innestare con il tempo, in «quel profondo perpetuo cercare un ritorno ad oriente navigando verso occidente» (p. 1240) che rappresenta la caratteristica più personale dell'autrice.

Paolo Volponi è invece segnalato in veste di esordiente nel 1955<sup>156</sup> con una recensione molto positiva, anche se attenta ai limiti del debuttante, relativamente alla raccolta *L'antica moneta*.<sup>157</sup> La miscela dei precedenti letterari e delle pulsioni poetiche più significative viene sciolta con un piccolo e preciso elenco di referenze possibili, che al tempo stesso stabiliscono anche quale sia l'umore del primo Volponi poeta, la temperatura del suo mestiere giunto alla svolta dei versi. Sono dunque chiamati in causa alla rinfusa un certo «immaginario naturalistico tipo Antico Testamento», (p. 630) insieme agli epigrammisti latini, D'Annunzio, Sinisgalli, De Libero e Bertolucci.

Ma sono tutte ottime ascendenze, che anziché sciupare condiscono il piacere di scorrere le fresche e quasi sempre apertissime pagine, piacere che somiglia a quello fisico d'una passeggiata mattutina sul fiume, magari col sangue rallegrato da un appuntamento d'amore. Perché il primo e fondamentale merito di Volponi è proprio questo: l'aver potuto e saputo restar fedele alla sua giovani-

<sup>156</sup> «Letteratura», III, n 17-18, settembre-dicembre 1955.

<sup>157</sup> Firenze, Vallecchi, 1955.

le natura, contentandosi saggiamente (ma non è un contentarsi di poco) di restituirci in concretezza e verità di poesia le reazioni dei sensi, senza per il momento voler fare il passo più lungo della gamba, da buon corridore che vuole arrivare all'ultimo traguardo e sa perciò misurare il fiato in partenza. (p. 631)

La recensione si chiude sui pezzi più “azzardati” che, nell'analisi del recensore, valgono come un tentativo di canto più ampio. Prendendo dei rischi misurati sull'ardore di quella giovinezza indicata come il motivo principe della poesia de *L'antica moneta*, l'autore tenta i suoi limiti restando nell'equilibrio di un esordio misurato.

Siamo così a Nelo Risi. Quando Caproni offre il primo cenno riguardo la presenza di Risi nel panorama poetico italiano, in occasione di *Contromemoriale*,<sup>158</sup> la sua conoscenza dell'autore risale almeno all'anno precedente, con *Polso teso* del 1956. Come spesso accade nelle *Prose*, l'occasione della nota coniuga riflessioni sulla poesia in genere con l'istanza divulgativa. Nonostante la brevità della notizia il raggio è molto ampio, e comprende l'importanza della traduzione<sup>159</sup> aggiornata agli ultimi anni Cinquanta,<sup>160</sup> e il giudizio prettamente autoriale, in merito

<sup>158</sup> All'insegna del pesce d'oro, 1957. La recensione si intitola «*Il contromemoriale*», «La Fiera letteraria», 20 ottobre 1957, *Prose*, pp. 911-14.

<sup>159</sup> «Tutto muore quaggiù ma non la poesia, ripetono un po' petrolinianamente le anime pure, e cioè coloro che 'credono di credere' ancora (e per questo sarebbero pronti a buttar dalla finestra queste due operette, insieme con tante altre cose di pregio) 'negli indistruttibili valori dello Spirito'. Già. Anche se più modestamente, e senza scomodar troppo il braccio in un gesto così ampio, noi preferiamo dire che invece la poesia deve morire tutti i giorni, e appunto per poter tutti i giorni 'risorgere dalle proprie ceneri', diversa e sempre identica a se stessa, per cui è tanto ridicolo parlare di “rottura” (parole anch'essa di moda, già segnata sul taccuino), quando sarebbe tanto più necessario rinnegarsi per rinnovarsi». (p. 912)

<sup>160</sup> Di Nelo Risi verrà segnalata la traduzione delle *Poesie* di PIERRE JEAN JOUVE (Roma, Carucci, 1957) su «La Fiera letteraria» del 24 novembre 1957. In quell'occasione sarà esplicitamente posto sotto la lente dell'indagine il lavoro del tradutto-

alla «testimonianza della continuità del suo lavoro in senso tutto progressivo, seguendo un estro che qui s'è fatto più asciutto e stringato, senza perdere nulla (nella condensazione) del proprio brillio». (p. 914) La poetica della “quarta generazione”, e nello specifico quella dell'autore recensito, è ineluttabilmente messa in relazione con quella dei padri, per coglierne le differenze necessarie, le deformazioni di poetica, gli aggiornamenti più o meno originali. La conclusione risulta in favore di un neo-crepuscolarismo palazzeschiamente superato, o rinnovato, in virtù di uno studio approfondito «di certe correnti francesi attentamente studiate e tradotte» (p. 913) dove sapienza letteraria e voglia di sincerità si uniscono nel segno di un'ironia consapevole, quasi strutturale, impossibile per la generazione di Ungaretti:

Ora, e senza divagar troppo, è un fatto che Nelo Risi è uno di quei pochi giovani che almeno in parte ci inducono a dar ragione a Falqui, quand'egli afferma [...] “che proprio nel linguaggio si sta verificando ed estendendo qualche mutamento in rispondenza dell'ispirazione, ecc.” È cioè un fatto che appunto il Risi, insieme con pochi altri, è uno di quei giovani che meglio dimostrano d'aver appreso la grande lezione di Ungaretti e degli altri maggiori, ossia come un certo punto si renda in eterno necessario (un punto tornato atrocemente attuale nel dopoguerra) dare una bella martellata in testa alla Statua (diciamo pure del gusto instaurato: della poetica ormai arrivata sui banchi di scuola), affinché essa – tendente sempre a diventare un Idolo – torni all'istante ad essere, fra il rovinio dei codici, creatura viva: unico modo secondo noi, di andare contro una poetica ormai edificata, di andare incontro alla poesia. (p. 912)

---

re: «C'è bisogno di sottolineare le 'infedeltà' (i riporti al nostro clima: quegli 'angeli giustizieri', ad esempio: omaggio a Montale, sì, ma anche alla nostra letteratura d'oggi) o le invenzioni, i capricci, infine i felici arbitrii, che in altre poesie meno 'caste' di queste (tutti sanno che Jouve non fa complimenti col Codice del falso Pudore) saltano agli occhi?», *Prose*, pp. 935-8, p. 937.

All'altezza di *Civilissimo*<sup>161</sup> le due direttrici interpretative sono ormai tracciate, da una parte c'è la già citata allegria palazzeschiana, innestata su nuove esperienze francesi, «il suo tempo fondamentale è l'Allegro (perfino nella piena disperazione)», (p. 1084) e dall'altra le "mine" di un brio compositivo «che timidamente può farci pensare a un Giusti, e che comunque, [...] donano all'ironia stessa, non demolitrice né rassegnata, lo schiocco d'un – piccolo o grande non importa – colpo di frusta». (*ibid.*) A tre anni di distanza,<sup>162</sup> in occasione del consueto "pezzo" natalizio che (seppure in pillole) riassume l'attività editoriale, e poetica dell'anno, la poesia dell'autore appare, dopo *Polso teso*, «decisamente volta a un rinnovamento sostanziale, sgrassata com'è, nel suo asciutto 'allegro' d'ogni residuo cinericcio letterario (sia pascoliano sia dannunziano), rintracciabile, a saper ben cercare, anche nei più accaniti e programmatici avversari dei due 'grandi'». (p. 1494)

È poi la volta di Elio Filippo Accrocca, cui già all'uscita di *Portonaccio*, Caproni dedica un breve e vivo ritratto critico.<sup>163</sup> La sua è una voce «ora accesa da un grido di ribellione, il più delle volte sommessa a un grido di fraternità e di pace», (p. 379) che si fa presto confidenziale nella descrizione di un quartiere, e di una nazione intera, all'indomani della guerra. La grammatica della narrazione incrocia al solito storia personale e collettiva, ma è proprio sul tono del canto che l'attenzione di Caproni finisce per tornare: «Accrocca [...] ci dice di suo padre, della sua

---

<sup>161</sup> Recensito su «La Fiera letteraria» del 14 settembre 1958, *ivi*, pp. 1083-5.

<sup>162</sup> «Il Punto», 23 dicembre 1961, *ivi*, pp. 1492-6.

<sup>163</sup> «Portonaccio», «Mondo operaio», 20 agosto 1949, *ivi*, pp. 379-80.

casa distrutta dalla guerra, dei suoi amori, delle sue amicizie. Lo fa con tono molto vicino alla guancia d'una domestica verità (quasi con un accento di conversazione familiare) [...]». (pp. 379-80) La virtù maggiore di questa raccolta risiederebbe nel saper comunicare anche “agli umili”, inteso per incolti, che in modo differente si vedrebbero «sbarrata la porta di fronte a un testo ‘difficile’», (p. 380) la recensione posa su una volontà conciliante. A distanza di un decennio la figura del giovane poeta di *Portonaccio*<sup>164</sup> si fa più chiara agli occhi di Caproni, che lo immortala una seconda volta sulle pagine della «Fiera». <sup>165</sup> Questa volta se ne dà un'immagine più parziale, in virtù della polemica intorno all'*engagement* letterario, nel clima di un dopoguerra confuso e «di scarso risultato tangibile», (p. 1255) incoraggiamenti e riconoscimenti non mancano, ma sono stemperati da qualche evidente “ma”:

[...] Accrocca seppe salvare e portare a un porticello di sassi la sua flottiglia di carta, grazie senza alcun dubbio all'educazione ricevuta ‘prima’ (egli è stato alunno di Ungaretti all'Università di Roma: ed è stato Giuseppe Ungaretti a presentare, nel ‘49, *Portonaccio*), ma grazie soprattutto alla sua solida e onesta fibra d'uomo, la quale gli ha impedito, pur nell'*engagement* subito abbracciato e mai interamente abbandonato (era la *novità* di quegli anni) di perder di vista le ragioni essenziali (il senno) della poesia, che è come dire, anche per lui, la sua reale e concreta esperienza d'uomo, non tradita – e tanto meno inventata – su un piano puramente intellettualistico. (p. 1256)

---

<sup>164</sup> Nel frattempo ha scritto anche *Caserma 1950* e *Reliquia umana*.

<sup>165</sup> «*Ritorno a Portonaccio*», «La Fiera letteraria», 15 novembre 1959, ivi, p. 1255-8.



Il gioco di Caproni è sottile, perché ammette Accrocca a una valutazione positiva, e quindi a una legittimazione, nella misura in cui lo scioglie dall'ambiente postbellico a lui stesso ostile, sposato dall'autore, si lascia intendere, per solo compiacimento dei tempi. Ancora nel seguito della lettura, Caproni cerca di sceverare il più possibile l'appartenenza di Accrocca da un campo politico, per ridurre le sue pulsioni, e la sua poesia, a un sentimento esistenziale («Portonaccio insomma è per Accrocca, "più che una località, uno stato d'animo"», p. 1256) o istintivamente sociale, da uomo fra gli uomini (ed ha il suo gioco in questo la vicenda biografica dell'autore), eliminando ogni scoria intellettualistica, cioè politicizzante: un'ispirazione, la sua, «che nessuno potrebbe scambiare per intellettualistica invenzione o presa di posizione polemica». (p. 1256) Una piccola riabilitazione si compie in sede stilistica, proponendo la terza via di un compromesso che, riacquistando per il 'prima' di Ungaretti una buona metà dell'ispirazione dell'autore, ne ammette ai fini dell'originalità della voce una commistione con il 'dopo' dell'impegno. Si sta commentando il verso de *L'infanzia lascia i segni sul selciato*:

Con questo endecasillabo in apparenza così trasandato, in realtà così aderente a un preciso stato d'animo tutto intriso di spiriti domestici casalinghi, non solo riesce a raggiunger meglio la sua verità, e quindi a farla diventar nostra, ma chiara ci porge la chiave del suo medesimo linguaggio, dove se appare evidente il "prima" della sua educazione (una scelta che, da Ungaretti, guarda soprattutto al versante dell'ultimo De Libero, e forse anche di un Solmi, o di un Vigolo) altrettanto limpido appare il "poi" della sua vitale esperienza (diciamo

pure del suo *engagement*), col risultato di un timbro personale non facilmente confondibile nel coro di voci anonime che dopo la guerra (ma esisteva già prima) si è alzato. (p. 1257)

Michele Pierri. Inquadrata già nel 1953<sup>166</sup> in occasione dell'uscita della raccolta *De consolatione*, la poesia di Pierri rappresenta per Giorgio Caproni (e per il gruppo che continua a riconoscersi sull'asse Bo-Macri) una scoperta seducente sotto più punti di vista, ma soprattutto in virtù di un gusto direttamente in relazione con quello ermetico della "terza generazione", fiorito tuttavia in un tempo e in un'area geografica (Brindisi) che lo rendono fortemente caratterizzato. Sintomo evidente di una contiguità poetica alla verità e alla sua ricerca, sarebbe rappresentato, secondo il recensore, dalla schiettezza di un dettato in perenne costruzione, senza certezze di mestiere, secondo un diletterantismo disinteressato che renderebbe alcune voci poetiche le portatrici di un messaggio superiore. Quattro anni dopo si va a collocare una rilettura più approfondita di *Poesie*,<sup>167</sup> in cui si prova a stabilire, confermata l'etichetta di un dettato difficile ed oscuro, il limite di una contiguità di gusto che prova a tutelare se stessa rafforzando una posizione, ne sia conferma la data, che va a porsi nel quadro politico del dibattito sulle poetiche:

Eppure (dobbiamo precisare ancora), nonostante tale difficoltà Pierri non è un ermetico. Non lo è nemmeno nel senso positivo che abbiamo sempre dato del termine, anche se è soltanto partendo dagli ermetici (e chi altro mai avrebbe po-

---

<sup>166</sup> «Letteratura», I, 4, luglio-agosto 1953, ivi, pp. 541-3.

<sup>167</sup> «Cercando lontananze per sé solo», «La Fiera letteraria», 12 aprile 1957, ivi, pp. 805-11.

tuto insegnargli qualcosa di ‘veramente vero’ in casa nostra?) che egli ha potuto rifarsi a un tempo anteriore della nostra poesia (fino alle soglie della «Voce») e, insieme, impelagarsi qualche rara volta (ma soltanto per il gusto di schizzarne poi fuori con inevitabile tradimento) in certe suggestioni d’*Après midi*. (p. 808)

Spingendo all’eccesso ogni possibilità di raffronto, Caproni mette in rilievo la profonda religiosità di Pierri nel sentimento del Male che porterebbe questo poeta, così profondamente figurativo, sospeso fra impressionismo, simbolismo ed espressionismo, alle soglie di un dubbio esistenziale. Il breve ciclo di articoli sulla figura e l’opera di Pierri si conclude con un ritratto dal vero, fatto a seguito di un incontro di persona, complice l’ospitalità di Carlo Betocchi.<sup>168</sup> A parte il valore oggettivo della sua poesia, per la produzione e promozione dell’opera di Pierri (autore del ‘99 ma sbocciato tardi, dunque in una paradossale e originale continuità fra la linea vociana e la più giovane poesia) andrà ipotizzato anche un interesse della “base storica” dell’ermetismo nella configurazione della sua ultima linea.

Una “voce femminile” che attira l’attenzione di Caproni fra il 1956 ed il 1957 è quella di Biagia Marniti, allieva di Ungaretti a Roma ed autrice in quegli anni delle due raccolte *Città, creatura viva* e *Più forte è la vita*.<sup>169</sup> Dalla lettura della prima raccolta il recensore trae la presenza di una personalità poetica capace di immedesimare con forza il lettore sui motivi del suo canto, canto d’amore e di politica, utiliz-

<sup>168</sup> *Un poeta di vetro*, «La Fiera letteraria», 27 dicembre 1959, ivi, pp. 1267-9.

<sup>169</sup> BIAGIA MARNITI, *Città, creatura viva*, con disegni di D. Purificato, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1956, in «La Fiera letteraria», 29 settembre 1957, ed EAD., *Più forte è la vita*, con prefazione di G. Ungaretti, Milano, Mondadori, 1957, in «La Fiera letteraria», 5 gennaio 1958. Rispettivamente, ivi, pp. 897-901 e pp. 963-6.

zando «una pressoché anonima lingua italiana appena alzata qua e là da certa quasi cardarelliana amarezza». (p. 899) Per quanto riguarda *Più forte è la vita*, raccolta di un'ampia scelta della produzione precedente, Caproni individua subito una vena romantica da contrapporre alla cadenza più dura della prova precedente «Tanto da rasentare addirittura, nei rari momenti di debolezza, certe fin troppo parodiate cadenze». (p. 964) Ed è proprio su un intreccio di “neoromanticismo” e realismo poetico che sembra snodarsi la parte centrale di questa produzione valutata ora nella sua complessità. Ma è nella sottaciuta scia con Ungaretti, o almeno con una parte della sua “rivoluzione”, che Caproni colloca più volentieri questa poetessa dall'animo forte, collegata alla sua terra d'origine (terra di Sud) per via di una empatia «non nel deserto d'oro dell'egoismo ma in un vivo paesaggio popolato di vivi uomini, capaci oltre che d'intendere, di soffrire un'eguale vicenda». (p. 966)

Gian Carlo Artoni è invece inquadrato nella scuola bertolucciana, su una scia di tradizione e rinnovamento, «da un Tasso sentito – via Leopardi – nel modo più virile, cercando di ritrarsi alle rifrangenti emotività pascoliane [...] tentando non vocianamente, ma potremo con cautela dire neorondisticamnete, di ‘riportare’ la parola e il discorso lirico al di qua del simbolismo europeo, e del nostro crepuscolarismo». (p. 831) L'occasione di queste parole è la recensione a *La villa e altre poesie*,<sup>170</sup> intitolata *Persuasiva novità di una voce*.<sup>171</sup> Ed è di nuovo sul discrimine di un “neoclassicismo” aggiornato al Novecento che si

---

<sup>170</sup> GIAN CARLO ARTONI, *La villa e altre poesie*, Milano, Mantovani, 1956.

<sup>171</sup> «La Fiera letteraria», 9 giugno 1957, *Prose*, pp. 829-32.

esprime Caproni a riguardo di *Lo stesso dolore*,<sup>172</sup> raccolta giocata su una «moralità d'eloquio quanto più possibile vicina all'intima moralità dell'anima». (p. 1678) La parçità in Tentori e la moralità in Artoni, sono dunque virtù di rientro, di modestia ed umiltà poetica, quelle che Caproni loda nei più giovani collocabili, come già si è visto, fra Bertolucci e Sereni:

Certo, questo suo classicismo (ch'io chiamerei piuttosto parinismo) non toglie ad Artoni il debito che anch'egli ha, come tutti i giovani poeti parmigiani, verso Attilio Bertolucci. Ma con la differenza sostanziale che mentre alcuni suoi compagni di 'scuola' han ceduto a un più o meno geniale epigonismo, egli pare aver appreso la lezione bertolucciana proprio nel suo significato più profondo: cioè non come imitazione d'un gusto, ma come autonoma e personale ricerca di verità nello stesso campo, ossia nel concreto d'una città e d'un consorzio quant'altri mai conversevoli, dove il 'tu' non è mai un'astrazione metafisica (una proiezione del proprio io), bensì un elemento assolutamente pari in quel trascorrere d'effetti e di amicizie che forma la genuina sostanza della prestigiosa e civilissima 'capitale'. (p. 1679)

Nell'ultima notazione si può forse leggere un tacito riferimento a Firenze, altra capitale culturale attiva in anni precedenti. È sullo scorcio finale della lettura che Caproni non nega ad Artoni il raggiungimento di una voce già sua, maturata sul medesimo paesaggio di alcuni suoi contigui.

---

<sup>172</sup> ARTONI, *Lo stesso dolore*, Milano, Mondadori, 1962, in «La Nazione», 19 aprile 1963, ivi, pp. 1677-1679.

Segue un cenno a Gian Piero Bona, autore di *Olimpiadi 1956*.<sup>173</sup> Si tratta di canti dedicati ai campioni sportivi che hanno partecipato all'edizione dei giochi indicata nel titolo della raccolta. Caproni chiude la recensione con una lode all'autore per aver saputo rinnovare ed aggiornare il genere dell'epinicio sfuggendo a una facile retorica.

Più importanti le pagine su Gaio Fratini. Dopo aver ricordato la rivista «La Strada», di cui Fratini era stato redattore nell'immediato dopoguerra, «con forti accenti polemici contro le precedenti generazioni poetiche», (p. 480) Caproni nota come la maturità dell'autore lo abbia portato ad accettare «la tradizione della nostra migliore poesia d'oggi, facente capo a Ungaretti e a Montale, a Saba e a Quasimodo: [Fratini] accetta giudiziosamente, tanto per intenderci, la poetica della parola, e se cerca per conto proprio di risolverla in un discorso disteso e articolato, spesso cordiale, lo fa con molta prudenza e discrezione, e soprattutto con un gusto che difficilmente gli permetterà di deragliare nel declamato, nel perorato». (p. 480-1) L'occasione di questo abbozzo è l'esordio in volume dell'autore.<sup>174</sup> Nei termini suesposti, l'occhio del lettore si fa benevolo, sapendo condividere la visione di una poesia della vita comune, che si fa a partire dalla normale quotidianità, sublimando quanto di assoluto può offrire anche la banalità del presente:

Pare raccolto in questi versi, come nel fuoco di una lente, quasi tutto il sapore e il fervore di questa voce, che sa trovare la sua novità appunto nell'assimila-

---

<sup>173</sup> Recensito su «La Fiera letteraria» del 14 settembre 1958, ivi, pp. 1083-5, cit.

<sup>174</sup> GAIO FRATINI, *I poeti muoiono*, Roma, Il Canzoniere, 1952. Il pezzo occupa la seconda parte di *Due giovani voci*, «Il Lavoro nuovo», 14 ottobre 1952, ivi, pp. 479-82.

zione e non nel fervore e non nel rifiuto sciocco, che è così ricca, nella sua tenerezza, di empiti umani e di umani affetti, di figure, di cose da noi adoperate e vissute tutti i giorni, e soprattutto di sentimenti nostri e di nostre avventure che ci incantano a riconoscerle qui, fuse in un fiato puro che le rende, nel più felice dei momenti, trasparenti fino alla comprensione piena. (p. 461)

Un giudizio positivo per una nuova voce e per l'aggiornamento moderno di quella che sembra essere una poetica già tentata in più epoche, dunque, da parte dell' "ermetico" Caproni, in cerca di nuove strade da percorrere; una specie di appropriazione e riduzione mentale in continuità con le autorità ancora indiscutibili, ricordate in apertura di pezzo: «E dico i sentimenti terrestri di noi uomini vivi, di noi che siamo gente che lavora sopra la terra, e sopra la terra trova – in un' officina, accanto a una ragazza, su un prato, in un *dancing* – quegli avvenimenti che poi formeranno i racconti veramente straordinari d'una vita vera, e, appunto per questo, in apparenza, modesta [...]». (p. 481)

In chiusura le pagine su Erba, Gramigna e Sala. Di Luciano Erba Caproni recensisce *Il prete di Ratanà*.<sup>175</sup> Collocato nella Milano della 'linea lombarda', della raccolta è descritta, in maniera piuttosto entusiastica, la capacità di orchestrazione, pure nel piccolo campo della pagine, di figure in azione e personaggi, «più d'una volta approdando a un sottile ma sicuro incanto». (p. 1253) L'ultima stazione è quella addirittura di una «trattenuta epicità» (p. 1254) che proietta Erba nel cielo delle ascendenze francesi (Michaux, Char) da cui si potrebbe trarre l'origine dei toni chiari e delicati, in quella «trama orchestrale più fondata sui legni e sugli archi che

<sup>175</sup> «La Fiera letteraria», 8 novembre 1959, *Il prete di Ratanà*, Milano, All'insegna del Pesce d'oro, 1959, ivi, pp. 1251-4.

sugli ottoni: e diciamo pure per un certo tono giocoso, segna anch'esso di pudore». (p. 1254) Una lettura insomma fatta per lo più di impressioni e di immagini, come è, di nuovo, quella del “raccontare rappresentando”, prezioso l'augurio per il prosieguo dell'attività poetica attesa con impazienza, soprattutto «nel quadro confuso di questi ultimi anni». (p. 1254)

Presentato insieme a Sergio Pautasso<sup>176</sup> all'indomani di una duplice uscita di poesia,<sup>177</sup> Giuliano Gramigna è posto su una scia più tradizionale del secolo in corso, i nomi citati sono quelli di Montale ed Eliot, fino «ad assottigliarsi in un gusto che, almeno una volta, par quasi sinisgalliano». (p. 1167) La critica a Gramigna, seppure orchestrata in poche frasi, appare profonda e problematica. Il recensore divide il piano della spinta autoriale più genuina, «un orgasmo trattenuto e un'asciutta malinconia che gli faranno da pedale in tutte le pagine», (p. 1168) da un lavoro di selezione e adozione di immagini altrui, le più certe della tradizione della prima metà secolo, quasi per «mettere alla prova, mutandole, la validità delle contemporanee ‘fantasie’». (p. 1168) Naturalmente gli esiti sono da considerare in prospettiva, ma lo scorcio del laboratorio di Gramigna convince Caproni senza particolari riserve.

Dopo una lunga introduzione sulla necessità di una antologia che riepiloghi il lavoro già maturo della nuova generazione poetica, in cui pure «da parte nostra saremmo ben lontani dall'aspettarci la pagina esplosiva (così forte da imporre, *ispo facto*, una sua poetica nuova)», (p. 939) col presentare *Epigrafi e canti* di Alberico Sala,<sup>178</sup> Caproni si trova

<sup>176</sup> «La Fiera letteraria», 5 aprile 1959, *Prose*, pp. 1167-9.

<sup>177</sup> GIULIANO GRAMIGNA, *La pazienza*, Padova, Rebellato, 1959.

<sup>178</sup> ALBERICO SALA, *Epigrafi e canti*, Firenze, Vallecchi, 1957, in «La Fiera letteraria», 1 dicembre 1957, *Prose*, pp. 939-42.



di fronte un poeta collocabile nell'ormai canonizzata linea "Sereni-Bertolucci", «propria di quanti sono nati o vissuti nel paesaggio padano, reso ancor più civile e europeo dai due nominati poeti [...]». (p. 940) Come già in altri casi, si rivendica per questo poeta, intimamente avvertito come "minore", apprezzabile cioè, ma assolutamente non decisivo, l'idea o meglio il sospetto di una voce propria, che rimanda il problema di una entrata o meno nel canone alle future prove. In altre parole il poeta non viene né promosso né abbattuto, ma semplicemente "rimandato" a data da destinarsi: «sino a renderci più che legittima l'attesa (lungo tale itinerario) di quella che senza dubbio sarà in un prossimo domani (e già se ne scorgono i segni nel rinforzato amore per gli effetti familiari e i sentimenti domestici) la sua nuova voce [...]». (p. 942)



*fig. 7 da sinistra: (in piedi) Aldo Accattatis, Giorgio Caproni, Alberto Bevilacqua, Lamberto Santilli, Luigi Preparata, Franco Simongini, (seduti) Evaristo Dandini, Ugo Reale, Massimo Grillandi, Antonio Seccareccia*

#### 1.4. *Altri poeti*

Ripugna dover ricorrere ad etichette come “minori” per segnalare la presenza nel vastissimo diario di bordo caproniano di poeti che hanno riscosso poca fortuna, e se la si incastra nella pinza di virgolette che non potranno mai enfatizzare abbastanza l’errore interpretativo che questa definizione sottende, allo stesso tempo non si può sorvolare sull’opinione che il “minore” Caproni aveva di siffatti poeti, incarnati in una sua sapida poesiola nientemeno che da Camillo Sbarbaro: «Dubbio a posteriori / i veri grandi poeti / sono i “poeti minori?”»<sup>179</sup>. È pertanto solo per comodità di esposizione che ci si piega ad elencare in questa sezione casi, minimi, occasionali, e insomma tutta quella gran massa di poeti già divorati dalle fauci della storia (letteraria) e che pure rappresentano il sale vero, dunque le ragioni intime, di un periodo.

Caproni fu un cordiale lettore anche di autori che poi, dopo un timido esordio, fecero perdere le loro tracce di poeti. La scrivania del letterato, è lui stesso a raccontarlo e a dolersene con alte grida, è sovente ingombra di *plaquettes* inviate “per lettura” o peggio “con gentile richiesta di recensione”, e ciò, nonostante sia un dettaglio nel complesso della vita artistica di un personaggio di valore (De Robertis e altri critici autorevoli innalzano sfoghi molto simili), ci racconta un aspetto, e dunque rende possibile una storicizzazione, del mondo letterario come lo conosciamo oggi. Va da sé, poi, che molti dei poeti che verranno ad essere descritti nei paragrafi successivi non sono solo delle meteore,

---

<sup>179</sup> *Pensando a Sbarbaro e a certi suoi (frettolosi) collocatori*, in *Res amissa, L'opera in versi*, cit., p. 879.

ma fanno parte organica del secolo che cerchiamo di raccontare seguendo la traccia del *critico per forza*: si pensi a Calogero, Costabile, e soprattutto a D'Arrigo (e altri) nella quasi inedita veste di versificatore.

#### 1.4. a. “Casi”

La vicenda critica di Lorenzo Calogero è rappresentativa di come la non-critica caproniana, tutta svolta in minore e svaloriata, si eserciti su un numero così ampio di nomi da generare un *corpus* paradossalmente organico, raggiungendo nella lettura e interpretazione “di primo acchito” alcune vette, o profondità, che per essere asistematiche, possiedono una memorabilità a cui si affida quasi per intero una fortuna a tratti sorprendente. Segnalata come una delle prime presentazioni dell'opera di Calogero, all'indomani dell'uscita da Lerici del volume delle *Opere poetiche*, la parola caproniana affiora così in una delle più avvertite antologie sul secondo Novecento, scrive Stefano Giovanardi:

Un violento analogismo, che si carica sovente di qualità visionarie, sembra spingere molto indietro l'esperienza poetica del calabrese Lorenzo Calogero, facendole addirittura scavalcare la maniera ermetica per proiettarla nei paraggi delle punte estreme del simbolismo (fra Mallarmé e Rilke, come ebbe a notare Giorgio Caproni). [...] Anche il «frequente cedimento a facili sirene letterarie del linguaggio, nel quale volentieri s'intrufolano moduli e cadenze già nell'orecchio» (è ancora Caproni a parlare) va più che altro ricondotto a una sorta di memoria involontaria [...].<sup>180</sup>

---

<sup>180</sup> *Poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di M. Cucchi e S. Giovanardi, Milano, Mondadori, 1996, 2 voll., p. 554.

Più precisamente le parole a cui si fa riferimento sono quelle contenute nel pezzo *Poesia*,<sup>181</sup> riprese successivamente dal presentatore ne *Il caso Calogero*.<sup>182</sup> La lettura appare come la risultante di un insieme di fattori, tra cui l'interesse dei curatori editoriali che hanno reso possibile la pubblicazione postuma delle poesie del calabrese, offerte così al palato dei lettori di poesia, di cui Caproni doveva rappresentarsi, arrivati a questa altezza con una certa stabilità, come prototipo e divulgatore fedeg degno, al di là di ogni implicazione puramente commerciale ovvero pubblicitaria che sarebbe ingenuo non ravvisare. Ad ogni modo, se una lettura riesce ad attraversare i trent'anni e più che la separano dalla ripresa di Giovanardi, vuol dire che si fonda su una visione d'impressioni ben solida, utile a introdurre una vicenda così chiusa come quella calogeriana. I due punti notevoli di questo inquadramento generale sono lo scavo "ad occhio" di una zona compresa «fra il Rilke-Pintor e l'Ungaretti de *L'isola* in *Sentimento del tempo*» (p. 1612) corroborata dal simbolismo mallarmeano e da certa visionarietà "più onofriana forse che campaniana". Va ancora a segnalarsi come notevole intuizione critica è la spiccata letterarietà di certi passi calogeriani «che ora più ora meno, per il loro non fondersi, sono un poco come una mano che fastidiosa passi e ripassi davanti agli occhi nel corso della pura affascinante lettura». (p. 1588) La cifra dell'interpretazione tende, nel suo punto più marcato ed interessante, alla forma della stilistica:

---

<sup>181</sup> «Il Semestre», I, 1, gennaio-giugno 1962, *Prose*, pp. 1581-9.

<sup>182</sup> «La Nazione», 13 luglio 1962, *ivi*, pp. 1611-14.

È soprattutto nei *Quaderni di Villa Nuccia* che il poeta, a parer mio, spogliatosi quasi interamente d'ogni seduzione letteraria, non lascia più dubbi sull'autenticità e nobiltà del suo messaggio, che è quello di una disperazione ormai così alta, e calma, da non conservar più traccia di romantico dolore, o d'esistenziale sgomento e tremore; ed è sicuramente qui che il suo cuore vivo lo si intende più facilmente pulsare [...] Il conto con Calogero è stato aperto e rimane aperto, giacché dobbiamo aspettare il secondo volume. Ma chi non sente, già qui, non dico, euforicamente, spirar l'ambrosia, ma che il 'caso' non è soltanto un'invenzione, bensì una serissima proposta? (p. 1614)

Un altro "caso" poetico potrebbe essere ravvisato nell'esperienza di Franco Costabile. Caproni recensisce *Via degli ulivi* e *La rosa nel bicchiere*<sup>183</sup> tra il 1950 e il 1961.<sup>184</sup> Nella prima notazione vengono fatte due osservazioni interessanti, quella che descrive i versi di Costabile (non "canto" ma "parola", «e questo è già un elogio», p. 424) come l'ambiente di alcune figure femminili perse nel paesaggio della memoria, la Calabria natia, contrapposta alla malinconia del provinciale inurbato, specchio di un dolore ben più vasto, per così dire esistenziale, che il recensore coglie al di là dei motivi espliciti, e che gli sembra il segno più genuino di una vena non dilettante. La notazione conclusiva è invece più tecnica, e riguarda un aspetto della sua poetica.

C'è l'ombra della retorica ultima, qui. Della retorica "dell'uomo fra gli uomini", la quale, di eluardiana derivazione, è l'unica scoperta per ora fatta dalla poesia giovane. E, certo, i risultati *fermi*, che vuol dire raggiunti, della prima

---

<sup>183</sup> *Via degli ulivi*, Siena, Ausonia, 1950; *La rosa nel bicchiere*, Roma, Canesi, 1961.

<sup>184</sup> I pezzi si trovano in «Il Lavoro nuovo», 30 novembre 1950 e «Il Punto», 22 luglio 1961, *Prose*, pp. 423-5 e pp. 1451-4.

poesia idilliaca raggiunta dal Costabile, sono lontani. Ma devo anche dire che, sempre in questi ultimi versi citati [il componimento *Via degli ulivi*, n. d. R.], sotto tale retorica si sente qualcosa di più, che non si sente negli altri che a tale retorica si abbandonano ad occhi chiusi: c'è sempre un peso, sentito, della parola, il segno di una *necessità*. Il segno, in definitiva, di una poesia che è già nata, di una vocazione. (p. 425)

Ancora su una dicotomia fra tendenza generale e risultati personali è costruita la recensione a *La rosa nel bicchiere*, che prende subito a bersaglio i versi che, in tema meridionale, si riempiono, «Scotellaro e altri pochi a parte, e tutti con un debito più o meno vistoso verso Sinisgalli e anche verso De Libero», (p. 1451) di riferimenti nudi e crudi alla realtà dei *cafoni*, dei contadini e di una terra difficile, cantata con una specie di realismo dell'immediato, che vorrebbe essere di denuncia, ma che non riesce quasi mai, secondo il recensore, a cogliere nel segno.

Franco Costabile non sfugge in tutto a queste tentazioni, e invero non è difficile sentire in lui, qua e là, il clima comune di quella poesia che nell'immediato dopoguerra e in seguito (ma sempre più fiaccamente) tentò di conquistarsi la definizione di poesia meridionale, così come già esisteva, e da un pezzo, una narrativa meridionale. (p. 1452)

La poesia di Costabile tuttavia è ridotta su altri versanti, in virtù della parcità con cui si evitano gli elementi esornativi, «Ne nasce – più solfeggio che a piena gola – un piccolo canzoniere di scontroso e accigliato amore per la sua cara terra così lontana e sola e anche così umiliata e offesa, dove all'istante la tenerezza che trapela da ogni poro è rimbec-

cata da una dura parola di denuncia [...]» (p. 1453) La prospettiva è infine ribaltata, e il modo di comporre e di assemblare la raccolta di Costabile salva le ragioni di un lirismo puro, che non cede alla facile denuncia, nello sforzo di provocare nel lettore non un giudizio, ma un sentimento che conduca al giudizio.<sup>185</sup>

Un brevissimo accenno lo merita un autore più noto per i propri romanzi, Alberto Bevilacqua. L'esordio in poesia di Bevilacqua<sup>186</sup> viene recensito da Caproni in un pezzo sulla 'giovane poesia', diviso a metà con Franco Simongini.<sup>187</sup> Collocato nella "officina parmense" che fa capo a Bertolucci, Bevilacqua è descritto nel segno del paesaggio e della civiltà emiliana, preso in un idealizzato circolo di vita civile concluso in sé e quasi idilliaco. La qualità maggiormente apprezzata è, una volta di più, il senso della misura che fa contenere il giovane poeta: «[...] anche se egli vi mette una punta d'ingenua e disarmata civetteria, come nella *Lettera a uno scrittore d'avanguardia* posta al centro del libro, dove la troppo semplice e anch'essa programmatica dichiarazione di voto [...] ha più l'aria d'una giustificazione non richiesta che d'una convinta, e convincente, proposta». (p. 1488)

Ed ecco il caso di un altro narratore letto in fase poetica. Anticipata su «Letteratura» del maggio-agosto 1956, la recensione a *Codice*

---

<sup>185</sup> Si cita in chiusura la poesia scritta da Caproni sulla memoria dell'autore, *Per Franco Costabile, suicida*: «Si muore d'asfissia, / è noto, per difetto / d'ossigeno. Lo si può anche, / e forse più dolorosamente, / per mancanza d'affetto», in *Res amissa, L'opera in versi*, cit., p. 840.

<sup>186</sup> Non si tratta dell'esordio assoluto essendo la sua prima raccolta di racconti di sei anni precedente, *La polvere sull'erba*, Caltanissetta, Sciascia, 1955.

<sup>187</sup> ALBERTO BEVILACQUA, *L'amicizia perduta*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1961, «Il Punto», 2 dicembre 1961, *Prose*, pp. 1485-8.

*siciliano*<sup>188</sup> di Stefano D'Arrigo compare l'anno successivo su «La Fiera letteraria».<sup>189</sup> In entrambe le occasioni Caproni si sofferma su una poesia piena di “cose” di cui si tenta anche un inventario, cose poetiche che giungono al lettore del D'Arrigo poeta come rinnovate dopo le manipolazioni di tanti “poeti-esteti”, collegandosi fortemente e direttamente con quella tradizione delle origini che ha base proprio in Sicilia:

In una nazione letteraria come la nostra, dove necessariamente è mancato un Garcia Lorca, questo primo risultato di D'Arrigo nella direzione d'un legame stretto con il patrimonio originario e originale d'una nostra terra (quella che ci ha dato la *lingua*, e sia pure chiercuta; ma che pur ha tenuto conto di quel *siciliano*, arabo-normanno-svevo) ci pare già un tentativo (dal momento che D'Arrigo non riesce ad approfittarsene letterariamente: come i falsi profeti della ‘denuncia sociale’, o come un poco se ne approfittò lo stesso Lorca [...]). (pp. 853-4)

Seppure appaia ben delineato il motivo della lingua di D'Arrigo, Caproni perde il filo del discorso sciogliendo la sua lettura su un canto di affetto filiale (i suoi genitori sono sepolti proprio in Sicilia), «E chi è commosso, come può più giudicare?». (p. 855)

Ricordata anche come traduttrice di William Carlos Williams,<sup>190</sup> abbiamo poi alcune parole su Cristina Campo, recensita in occasione di *Passo d'addio*.<sup>191</sup> Della Campo si dà un'inquadratura “pregiudiziale”, a

<sup>188</sup> STEFANO D'ARRIGO, *Codice siciliano*, Milano, All'Insegna del pesce d'oro, 1957.

<sup>189</sup> 7 luglio 1957.

<sup>190</sup> WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Il fiore è il nostro segno*, traduzione di C. Campo, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1958, in «La Fiera letteraria», 1 febbraio 1959, *Prose*, pp. 1137-40.

<sup>191</sup> CRISTINA CAMPO, *Passo d'addio*, Milano, Scheiwiller, 1956, in «La Fiera lettera-



partire dall'ambiente poetico in cui si è formata, sviluppando una "educazione poetica" su cui subito si appunta l'attenzione del lettore: «Come dev'essere giovane, e sottilmente aggiornata in fatto di cultura e di gusti. Ma, anche, come appare sensibile nel tracciare col proprio pennino, senza far scarabocchi come per lo più fanno le donne, il profilo del proprio cuore [...]». (p. 760) Scorso un elenco delle più evidenti ascendenze, sulla linea Rilke-Eliot, obliterata in patria da una presenza non muta del Luzi fino ad *Avvento notturno*, Caproni non manca di annotare il limite delle tredici poesie offerte dalla Campo, poesie che per essere "ben fatte" ed inserite nel solco della più nobile tradizione continentale, paiono muoversi «più nella propria letteraria leggenda che nella propria umana storia». (p. 760)

Con il pezzo *Pretesto da un diario*,<sup>192</sup> in cui si dà segnalazione della raccolta di Luca Ghiselli,<sup>193</sup> invece, Caproni coglie realmente il pretesto per una difesa generazionale. La prematura scomparsa del poeta, la cui opera esce per la cura di Alessandro Parronchi, viene proposta da Caproni come l'emblema della generazione poetica cui lui stesso appartiene, e del lavoro sotterraneo e sincero che quella classe di poeti ha condotto intorno agli anni Trenta. Per capire a pieno la polemica sottintesa nel "pretesto" bisogna considerare il clima formatosi intorno al cosiddetto "ermetismo" durante gli anni del dopoguerra e le accuse di "leggerezza", se non di collusione, che tentarono di isolare, agli occhi di Caproni, una intera generazione poetica. La preoccupazione di

---

ria», 17 febbraio 1957, ivi, pp. 759-62.

<sup>192</sup> «La Fiera letteraria», 27 novembre 1947, ivi, pp. 275-7.

<sup>193</sup> LUCA GHISELLI, *Diario*, con prefazione di A. Parronchi, Milano, Bompiani, 1947.

Caproni è evidentemente tutta volta a quei “processi” che considera ingiusti, a fronte di una mole di presenza umana, così bene testimoniata nella sua opinione, dal lavoro di Parronchi su Ghiselli, di cui del resto non si dice nulla di concreto:

Qualora si fosse davvero tentati di fare il processo a questa generazione italiana, prima di concludere, di fronte alle irrefutabili prove di colore che verecondamente ma fermamente hanno raggiunto la poesia, che i casi isolati e comunque la Letteratura non bastano ad abolire il salto; prima di giungere a una così fulminante sentenza, chissà che proprio da questo *Diario* (testimonianza d’un uomo, ripeto, non eccezionale, e quindi validissima sul ‘modo di farsi’ di tutta la sua generazione) non scaturirebbe una reticenza, un dubbio. (p. 277)

#### 1.4. b. “*Minori*”

Lamberto Pignotti e Vittorio Pagano sono accomunati in un unico pezzo giornalistico,<sup>194</sup> che dà conto dei due «Quaderni del Critone» dal titolo *Francese antico e Calligrafia astronautica*,<sup>195</sup> un’antologia di traduzioni ed una *plaque* poetica di Vittorio Pagano più *Elegia*,<sup>196</sup> raccolta di Lamberto Pignotti. Nonostante la presentazione che si fa dei primi due «quadernini che possono star nel taschino», (p. 1109) non ci troviamo di fronte una vera e propria recensione, giacché Caproni comincia a quest’altezza a non essere più in grado di sostenere lo *stress* di una fagocitazione veloce, quasi immediata dei molti libri che si accatastano sulla sua scrivania, ed anche in questo pezzo si trova un ac-

<sup>194</sup> «La Fiera letteraria», 21 dicembre, *Prose*, pp. 1109-12.

<sup>195</sup> VITTORIO PAGANO, *Francese antico e Calligrafia astronautica*, Galatina, Pajano, 1958.

<sup>196</sup> LAMBERTO PIGNOTTI, *Elegia*, Firenze, Il Quartiere, 1958.

cenno a quel ricorrente “lamento del recensore” che ha un momento di punta intorno alla fine degli anni Cinquanta. Del Pagano ‘imitatore’ (di Thomas d’Angleterre, Rutebeuf, Villon e altri) si loda la sua posizione di non specialista, che permette, nonostante il “giuramento di fedeltà” all’intelaiatura metrica, di esercitare il proprio estro poetico, talvolta fino a forzare l’originale. La *plaque* è invece attraversata in pochissima frasi, nel tentativo di segnalare come sappia «raggiungere quella profonda risonanza di eloquio [...] che proprio e soltanto grazie a una sapiente e insieme istintiva orchestrazione della parola e del ritmo, riesce già a qualcosa di ben più concreto d’una pura e semplice promessa». (p. 1111) Anche per Pignotti, e per la sua *Elegia*, poemetto composto nel lasso di tempo 1950-56, si spendono poche frasi, giusto per rimarcare il tipo di ispirazione che ha alimentato la lenta composizione dedicata alla sorella morta, «la carità anche e prima di tutto nella parola, e quella lacrima pura e invisibile che soltanto nel più segreto lago del cuore uno è capace di piangere *con allegria* [...]». (p. 1112)

Di Massimo Grillandi, invece, Caproni recensisce l’esordio poetico *La comune speranza*,<sup>197</sup> aggiungendo, alcuni mesi dopo una nota per *Atto di presenza*<sup>198</sup> in un pezzo dedicato a ben cinque uscite di poesia. Sull’esordio di questo che sarà uno scrittore prolifico, autore di romanzi e biografie, Caproni spende più di qualche parola, imbastendo, fra i tanti pezzi di occasione, una visione critica strutturata, affermando sul finale la propria volontà di andare oltre la critica: «Certamente non

<sup>197</sup> MASSIMO GRILLANDI, *La comune speranza*, Padova, Rebellato, 1958, in «La Fiera letteraria», 18 gennaio 1959, *Prose*, pp. 1133-6.

<sup>198</sup> ID., *Atto di presenza*, Padova, Rebellato, 1959, in «La Fiera letteraria», 4 ottobre 1959, *ivi*, pp. 1235-8.

sono, queste nostre, conclusioni critiche, ma vorrebbero essere qualcosa in più. Vorrebbero, immodestamente, esser lampade accese con timidezza e anche con tremore, nel profondo (finiamo con un omaggio a Rilke) della “miniera delle anime”, dove dà sempre letizia scoprire la nascita d’una voce sincera nella propria umiltà». (p. 1136) La prima notazione sulla “voce sincera” di Grillandi riguarda il tono semplice delle cose da lui cantate, la scorrevolezza della lettura e la placidità di un animo «non temerario ma neppure rinunciatario». (p. 1134) Il pregio di questo tono minore sta nella coscienza ed accettazione dei propri limiti, un «sicuro angolo visuale» (p. 1135) da cui contemplare la propria crescita poetica «senza forzare i tempi dell’esperienza né fare la voce stentorea». (p. 1135) Naturalmente la parzialità del tono non può essere integrale, «né sempre si ha l’impressione che la voce sia ripresa dai *fondatori* piuttosto che dai *divulgatori* del novecento», (p. 1135) ed il riferimento è infine a certe ‘amicizie pericolose’ (la temperie neorealista?) da cui l’autore sembra al riparo, nell’idea generale – scrive il recensore – sulla «poesia precedente l’attuale stagione», (*ibid.*) cioè sull’anteguerra. La suggestione finale riguarda la figura di Sbarbaro, ed un certo collegamento che Caproni scorge, senza approfondire, fra i poeti della nuova generazione, addirittura gli esordienti, ed «il nome di uno dei maggiori rappresentanti, in tale avvio, della cosiddetta Prima generazione, quando ancora non s’era scatenato (ma già *era stato predetto*) il Primo diluvio». (p. 1136) Sembrerebbe che dopo la stagione di rottura e frantumazione dell’identità poetica, con i cosiddetti processi all’ermetismo, ma più in genere, dopo lo spartiacque del secondo conflitto,

Caproni cominci a restaurare, almeno nel suo modo di vedere il panorama poetico di fine anni Cinquanta, almeno l'idea di una continuità con le generazioni precedenti, compresa la sua, più fortemente di transizione. La nota ad *Atto di presenza* si concentra sul constatare la scomparsa dei luoghi descrittivi più pesanti, interessante è anche il piccolo parallelo luziano, con implicito giudizio sui modi della sofisticata sintassi del fiorentino: «[...] pur se riteniamo che una libertà maggiore egli potrà raggiungerla, non appena si sarà emancipato del tutto anche da certi superstiti moduli tipicamente luziani (quelle proposizioni in apparenza giustapposte, in realtà, in Luzi, profondamente subordinate nel loro interno concatenarsi) [...]». (p. 1236)

Caproni incontra il poeta Francesco Tentori in due occasioni, nelle quali si dà conto di opere della sua prima stagione: *Diario. Poesie 1947-1955* e *Lettere a Vilna*,<sup>199</sup> ci troviamo fra il 1957 ed il 1960. Con Tentori Caproni passa a trattare, con fare bonario e un poco rude, un giovane posizionato d'acchito nell'«area tra Bertolucci e Sereni con qualche lieve impennata fiorentina». (p. 826) La prima cosa che nota il recensore riguarda l'approssimazione alla poesia di Tentori a partire da presupposti di cultura, posizione che si stempera su una parcità di fondo che sfocia troppo facilmente in prudenza: «E se un primo rimprovero [...] possiamo fargli, forse è quello di controllarsi fin troppo, o per meglio dire di controllarsi troppo scopertamente, dandoci quasi l'impressione di temere il rischio dell'avventura, pago (ma in realtà non è

<sup>199</sup> FRANCESCO TENTORI, *Diario. Poesie 1947-1955*, Roma Edizioni della Meridiana, 1956, e *Lettere a Vilna*, Firenze, Vallecchi, 1960, rispettivamente in «La Fiera letteraria», 2 giugno 1957 e 7 agosto 1960, ivi, pp. 825-8 e 1385-9. Significativamente il primo dei pezzi citati si intitola *Dalla cultura alla poesia*.

così) di tener sempre un occhio fisso a certi modelli di civiltà poetica facilmente identificabili [...]». (p. 826) Tuttavia nella riconoscibilità del tratto di Tentori si nasconderebbe un rientro in zona prenovecentesca, una specie di «*riflesso a priori*» (p. 826) che adatterebbe le ascendenze più immediate ad una memoria precedente quelle stesse suggestioni. Quella che Caproni ravvisa è una radice più profonda oltre lo scoglio delle immediate discendenze:

Ma bisogna subito convenire che in questa ‘irreale’ sospensione tra parola ancora ottocentescamente descrittiva, e parola *già* novecentescamente significativa nella sua plurivalenza di suggestioni (due poli opposti che qui si attraggono a vicenda: in un immobile equilibrio: come, di due epoche che si annullino l’una con l’altra in un tempo inesistente, un poco come accade in una traduzione da lingua a lingua, il cui frutto è sempre un *originale che non esiste che lì*) Tentori non permane (né potrebbe) oltre i limiti della nostra, forse gratuita, impressione. (p. 827)

All’altezza della seconda raccolta presa in esame, *Lettere a Vilna*, il lettore si muove fra le pagine di Tentori con più confidenza. Muovendosi nell’ambito della pronuncia, del respiro, il dettato di Tentori appare in ogni modo sommerso, quasi discorsivo, apparentemente privo di invenzioni ritmiche. Nonostante questa caratteristica assenza di melodia e ritmica, «comune a tutta la cosiddetta giovane poesia», (p. 1389) Tentori lavora con forza ad un originale e voluto recitativo, «D’altronde, l’intera raccolta attuale del Tentori, se si eccettuano *Altre poesie (1949-1959)*, che ne formano la seconda parte, può considerarsi un’u-

nica *suite* sullo stesso tema (un vero e proprio poemetto), il che potrebbe anche giustificare l'assunzione, togliendo ogni sospetto di monotonia, d'un unico, e non variato, modulo compositivo». (p. 1389)

Caproni recensisce l'opera di Gian Carlo Conti in occasione dell'uscita di *Un mite ottobre e altre poesie*<sup>200</sup> ed *Il profumo dei tigli*.<sup>201</sup> Dell'esordio viene messa in luce la "linea laghista", nel tono apertamente e vivamente provinciale di una poesia dal tratto disteso e già sicuro. È dunque alla placidità che si affida questa prima ed apertissima discesa nei versi di Conti, che comunque convincono il recensore, per il fatto di ritrovare nella raccolta la doppia garanzia dell'originalità, nata da tanta macerazione interiore, ed una "parentela" sicura, come quella del capofila emiliano Bertolucci, «[...] è certo che in tale ascendenza il Conti ha già saputo individuare la situazione lirica più sua: dico quel suo saper godere degli accordi più segreti tra apparenze e realtà (tra anima e cose), e quel suo guardare gli oggetti animati del mondo (senza per questo diminuirli del loro peso mortale: di linfa, di sangue, di vita viva) come i segni di un alfabeto capace di comporre, con tutti i suoi significati armonici, la più gentile e vera allegoria di una vita». (p. 512) In breve, la prima occasione di lettura si conclude con l'augurio "per la più bella giornata" della poesia di Conti. Mettendo in luce i caratteri della seconda uscita analizzata, Caproni definisce i suoi limiti di critico-poeta, refrattario ad ogni tipo di anatomia: «[...] è

---

<sup>200</sup> GIAN CARLO CONTI, *Un mite ottobre e altre poesie*, Parma, Il Raccoglitore, 1953. La recensione è contenuta nella seconda parte del brano *Due poeti*, «Il Lavoro nuovo», 21 luglio 1953, ivi, 509-13.

<sup>201</sup> ID., *Il profumo dei tigli*, Milano, Feltrinelli, 1960, recensito in «Il Punto», 10 settembre 1960, ivi, pp. 1403-6.

in primo luogo per questa sua virtù cordiale che non ci salta nemmeno per il capo di esaminare il cadavere (il *corpus vile*) sotto i riflettori accecanti d'una sala operatoria, dove nessuno d'altronde vorrebbe mai stendere un amico [...]». (p. 1404) Caproni prova a definire meglio le radici di Conti, stavolta connettendolo con più decisione al maestro Bertolucci, oltre che ad altre generiche ascendenze, e soffermandosi di nuovo sul volto proustiano della provincia emiliana. Muovendosi fra la tragedia e l'elegia, la voce del poeta sa trarre dalla placida musa parmense un tono assoluto, che Caproni non manca di cogliere e sottolineare, il lessico è di nuovo quello della musica: «[...] ma resta poi una piega d'ombra all'angolo della bocca del poeta, piega che non si spianerà del tutto nell'intero svolgimento del libro, dov'essa di continuo, sotto l'apparente abbandono a un fresco e finissimo impressionismo d'alta scuola, abbassa d'un semitono l'accordo di tonica, impedendo ogni volta l'insorgere degli ottoni o dei legni d'un'edonistica e facile, quanto fuori tempo euforia di puro calore». (p. 1405) Il lettore infine ravvisa un più d'asprezza e di rudezza, risolto quasi sul «piano della pura prosa», (p. 1406) che caratterizza l'andatura della raccolta, formata su un gusto colto "nell'aria", ma già avviata sulla propria personale «via regia, già per un bel tratto percorsa». (p. 1406)

Nico Naldini e Alcide Paolini sono presentati insieme su «La Fiera letteraria» del 22 marzo 1959.<sup>202</sup> Il primo dei due, cugino minore di Pasolini, è come lui esordiente in dialetto friulano e collaboratore

---

<sup>202</sup> Le raccolte in questione sono, NICO NALDINI, *Un vento smarrito e gentile. Liriche friulane*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1958 e ALCIDE PAOLINI, *Disgelo*, Padova, Rebellato, 1958, ivi, pp. 1159-62.



dell' "Accademiuta". La lettura di Naldini avviene ovviamente alla luce dell'opera del maggiore Pier Paolo, le consonanze riguardano «[...] il medesimo fresco pungente sensibilismo, le medesime stupefatte annotazioni dei sensi in continuo trasalimento, nonché la medesima lingua furlana inventata nel suono trasparente di una particolarissima scelta e di particolarissimi innesti letterari». (p. 1159) L'accento al Naldini esordiente non si ferma però alla presenza forte dei modelli, Penna oltre che Pasolini, «o meglio, Penna attraverso Pasolini» (p. 1160) ma si fa notare dal recensore anche per la forza della sua originalità: «Prigioniero volontario d'un tale dolcissimo incantamento, vorrà il Naldini uscire come per proprio conto n'è uscito il cugino, Pier Paolo, magari compromettendo la propria attuale felicità?». (p. 1160) Al magistero pasoliniano, più precisamente a quello delle *Ceneri*, è ricollegato invece il pur friulano Alcide Paolini, in grado di trasformare la descrizione in vera poesia che coinvolge, nell'opinione del recensore, anima e cuore del lettore. Come spesso avviene, il succo del ragionamento caproniano, o la sua immagine critica più illuminante, è ingabbiata dalle parentesi, in questo caso si tratta dei caratteri stilistici spiccatamente pasoliniani che Paolini dovrebbe superare per raggiungere una voce in proprio, ma l'elenco vale anche come piccola lettura *in vitro* dei procedimenti stilistici ascrivibili alle *Ceneri di Gramsci*:

[...] (superate certe persistenti suggestioni ancora pasoliniane: la pseudo divisione in terzine di alcuni 'poemetti', la frequente anteposizione neoclassica dell'aggettivo al sostantivo, soprattutto la struttura caratteristicamente pasoli-

niana di certi pseudo versi di ripieno e di raccordo, illeggibili isolatamente, come ad esempio quell'«ormai millenario di odiata e amata») [...]. (p. 1161)

Nonostante queste notazioni, questi scogli al raggiungimento di una personalità compiuta, Caproni incoraggia Paolini affermando di aver letto la raccolta con un piacere provato raramente nei confronti di giovani autori.

Caproni introduce i versi di Ugo Reale in due occasioni differenti,<sup>203</sup> a partire da una recensione alla sua seconda uscita in volume, che in parte riprende anche l'esordio. Ed è proprio a partire dall'esordio che il recensore di *Una piccola storia* inquadra i due movimenti essenziali del giovane Reale, «una duplice disposizione, volta da una parte alla cronaca nuda e dall'altra, con pari spinta, alla levitazione melica: o – potremmo anche dire – volta da una parte al fedele resoconto in prosa d'informazione e, dall'altra, a una sfumata fabulosità [...]». (p. 1180) Quel che Caproni mette poi in rilievo è il proficuo innesto nelle prove di Reale di uno sguardo in cui “Sua Maestà L'io” non sia onnipervasivo, lasciando spazio al momento descrittivo, in una canto che non vuole ridursi a vocalizzo. Con gli anni, l'idea di un autore dalla voce dimessa si consoliderà in Caproni, il quale arriverà a descrivere una poesia dietro il cui profilo si può intuire la figura di Saba, se non quella di Solmi, nel linguaggio «prosasticamente volto al ‘cantabile’». (p. 1575)

---

<sup>203</sup> *Versi di Ugo Reale*, «La Fiera letteraria», 17 maggio 1959, recensione a UGO REALE, *Una piccola storia*, Padova, Rebellato, 1959; *Poesie di Ugo Reale*, «Letteratura», III, 55, gennaio-febbraio 1962, rispettivamente, *Prose*, pp. 1179-84 e 1575-9.

Il critico rivolge cenni, sempre più stringati, alle prime tre opere in poesia di Marcello Landi,<sup>204</sup> ricordato anche come pittore della corrente post-bellica dell' "Eaismo". La recensione all'esordio *Speranza da inventare* si apre con un'affermazione in cui il recensore rivendica la parte della poesia *sempre* fuori dalla ricerca linguistica, notando in più come "ricerca dell'anima" e ricerca sulla lingua siano due espressioni di uno stesso sentire: «A leggere il volantino giallo che l'editore Vallecchi ha messo fra le pagine di questa *Speranza da inventare* [...], davvero si è presi dalla voglia di spellarsi le mani fino alle penultime righe, per poi uscire in un bruttissimo fischio *in extremis*, proprio laddove, nelle battute finali, tutto d'un botto si dice di "una letteratura e di una poesia rigorosamente chiamate a farsi funzione dell'anima, e non più tutte scontate in problemi di linguaggio", come se mai fosse esistita una poesia (lasciamo perdere la letteratura) "tutta scontata in problemi di linguaggio" [...]». (p. 551) Landi è poi descritto come un irregolare, che reagendo alla distruzione della guerra, e rassegnato a non voler vivere nella disperazione, si spinge «come vedono i ciechi, sulla linea di chi vuol rompersi il collo a tutti i costi pur di far scaturire, dall'urto, la scintilla d'una (magari sola) parola nuova». (p. 552) I precedenti, evocati un po' alla rinfusa, sarebbero dunque Campana, Rebora, e fra i più vicini cronologicamente Pierri e Ghiglione. È proprio nell'avventatezza compositiva del Landi, che Caproni trova il motivo di maggiore in-

<sup>204</sup> MARCELLO LANDI, *Speranza da inventare*, Firenze, Vallecchi, 1953, recensione su «Il Lavoro nuovo», 3 febbraio 1954; *Storia a pezzi*, con prefazione di L. Fallacara, Livorno, Edizioni La Mangusta, 1955, su «La Fiera letteraria», 19 maggio 1957; *Via, dalla terra*, Firenze, Vallecchi, 1959, recensione contenuta nell'articolo *Quintetto*, «La Fiera letteraria», 4 ottobre 1959; *Prose*, rispettivamente pp. 551-3, 813-7 e 1235-8.

teresse: «Landi è quello che ci interessa di più, e che ci appare più nuovo, appunto per questo suo restare alle prese con le parole (col linguaggio, già), e appunto per questo suo bell'istinto (chiamiamolo così) di buttare a mare una già pur civilissima poesia, si capisce a tutto vantaggio della poesia stessa e, questo è il punto, proprio usando le stesse armi della (e perciò anche di quella) poesia!». (p. 553)

Una lunga parte introduttiva apposta alla recensione di *Motivi* di Ferdinando Cogni<sup>205</sup> ci informa, dialogando tacitamente con una *Nota dell'Editore* posta nella raccolta, che l'autore esercita il mestiere di maestro elementare. A questa "nazione di indiani" in via di estinzione, Caproni addebita il merito di una costante e profonda ricerca in ambito letterario, che contribuisce a distruggere l'immagine un po' deamicisiana del maestro come buon praticante delle lettere: «La ragione vera del progressivo sfaldarsi di questa piccola figura monumentale [...] risiede, innanzitutto, nel buon cattivesempio: nel fatto che sono stati primi alcuni ispettori (Cirese, Marin, Clemente e via dicendo) se non proprio e non sempre alcuni Provveditori (citiamo per tutti Dessì) a collocarsi dalla parte delle verità non codificate ancora. Ossia dalla parte della poesia d'oggi, e del sacro luogo comune non di oggi ma semmai di domani [...]». (p. 819-20) Passando alla valutazione della raccolta, la prima cosa notata è la somiglianza con i più possibili precedenti Saba e soprattutto Penna. L'analisi non si ferma ad uno sterile avvicinamento di questo precedente, ma prova a rintracciare le particolarità che rendono il dettato di Cogni originale:

---

<sup>205</sup> FERDINANDO COGNI, *Motivi*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1957, «La Fiera letteraria», 26 maggio 1957, *Prose*, pp. 819-23.

Ma è chiaro che Penna [...] resta il nume motore di questi primi versi di Cogni, e sia pure un Penna (suggerito dal lettore più pungente) al quale sia stata sottratta la strana gioia di vivere [...], e del quale resti il linguaggio, ma anche (per non seguire in tutto *quel* lettore) qualcosa in più che il solo linguaggio; cioè la capacità di cogliere e di chiudere in pochissimi versi [...] un'occasione offerta dal sentimento (a volte da un semplice affetto) o da un'altra *qualsiasi* circostanza. Che quanto alla cosiddetta posizione verso la vita [...] se c'è poeta lontano da Penna – e proprio nella lingua di Penna – eccolo qui: Cogni. (p. 822)

Abbiamo poi Ezio Cetrangolo, docente e traduttore di letteratura latina a Roma, incontrato da Caproni in occasione della sua più importante uscita di poesia, *I miti del tirreno*, pubblicata da Scheiwieller nel 1956 e ripresa due anni dopo da Mondadori.<sup>206</sup> L'esperienza ormai ventennale del recensore lo fa essere più analitico, e, attraversando le «partes tres» (p. 1141) che compongono l'opera, più lucido nell'individuare prima di ogni altra cosa le note stonate. Si tratta di due appunti mossi prima di sciogliere il riserbo nell'aperta felicitazione, e cioè: un linguaggio familiare sul discrimine dell'equivoco nella seconda, ma auro-rale parte della raccolta, ed alcuni accenti montaliani «destinati anche'essi a restare un episodio nella storia del Cetrangolo». (p. 1142) Sotto accusa è insomma un plurilinguismo un po' peloso, che cercherebbe di abbracciare i più riproducibili moduli primo novecenteschi a fianco della solennità degli autori latini (Catullo, Lucrezio, Virgilio, Ennio) tradotti, da cui si distilla una voce originale e potente. Il primo

---

<sup>206</sup> ENZIO CETRANGOLO, *I miti del Tirreno*, Milano, Mondadori, 1958, «La Fiera letteraria», 8 febbraio 1959, ivi, pp. 1141-4.

appunto contrario merita di essere riprodotto per intero, anche perché indica, *a latere* del giudizio, una visione su tutto un filone della tradizione ultima:

Pare infatti, in questa aurora, che Cetrangolo miri in primo luogo a un linguaggio discorsivo e familiare, il quale non manca di giungere a qualche approdo felice, ma che nell'insieme delude l'appuntamento con la grazia, non per mancanza di sincerità, bensì per povertà d'invenzione ritmica e modale, che qui par contentarsi di ripetere la stanca formula *Pioggia nel Pineto + un tantino di scanzonatura* comune a tanta parte (ma quanti anni prima del '44) di quella poesia pseudo-crepuscolare, esternamente derivata dal Crepuscolarismo, che formò allora la media della buona 'poesia d'avanguardia', fatalmente respinta a impigliarsi fra i giunchi delle sponde del precedente, anche se non sempre limpido e qualche volta affaticato, scorrere della poesia nuova. (p. 1142)

Il 30 giugno 1957, Caproni recensisce su «La Fiera letteraria» *Il mare dentro* di Elena Clementelli,<sup>207</sup> una poesia che per essere definita inequivocabilmente femminile è detta anche forte, ed al riparo da ciò che l'autore definisce il Difetto della poesia italiana, «che è appunto quello di parlar troppo di sé, da parte di chi scrive, *facendoci più bello del vero*: un sé che par essere, nelle donne, prima di tutto il corpo [...]». (p. 847) Arriva sul finale la notazione che ridimensiona la poesia della Clementelli, salva dai luoghi comuni della poesia femminile e da quelli della poesia italiana *tout court*. Il rammarico riguarda il fatto che l'autrice «non sia riuscita ad esser più severa con le sue pagine, recidendo energic-

---

<sup>207</sup> ELENA CLEMENTELLI, *Il mare dentro*, con prefazione di E. F. Accrocca e disegni di Anna Salvatore, Roma, Bastetti, 1957.

camente i rami morti, e purgando quelli vivi – qua e là – dal vezzo [...] della frequente esposizione di metalli nobili e pietre preziose [...], (p. 849) un peccato di troppa enfasi dunque, «che sa troppo di rococò (poetico, ma non poesia), e che comunque stona nella serietà del libro, dove nei punti che abbiamo citato [...] vi è tutta la gamma desiderabile perché un libro riesca anche abbastanza mosso: dall’Allegro esultante all’Adagio maestoso fino all’andantino con spirito [...]» (p. 849)

Le due occasioni in cui Caproni incontra invece Alberto Frattini sono l’uscita di *Come acqua alpina* e *Speranza e destino*<sup>208</sup> ed il pezzo del 1972 intitolato *Caratteri e svolgimento di una poesia*.<sup>209</sup> Nel pezzo del 1957 la personalità poetica di Frattini viene presentata come quella di un autore di buon senso calato in un periodo viziato dai tanti guasti di una società letteraria in cui i giovani autori «si agitano in maniche di camicia per sorprendere il lettore medio mettendo in mostra la propria ‘strafottenza’ o (è lo stesso) tutte le loro più sottili conoscenze ed esperienze e intelligenze [...]» (p. 873) La lingua di Frattini attira il lettore per la sua parsimonia, una lingua chiara e latamente professorale, «un argine sicuro contro ogni possibile irruzione, temperata da casti influssi quasi parnassiani – su quel fondo di buona cultura classica – di falsi ‘modernismi’ molto più retorici e deleteri». (p. 875) Ma di quella lingua Frattini sembra ereditare anche le tare, con «quell’astratto filosofeggiare, che troppo spesso viene scambiato per poesia ‘più profonda’

---

<sup>208</sup> ALBERTO FRATTINI, *Speranza e destino*, Roma, Edizioni del Canzoniere, 1954, e ID., *Come acqua alpina*, Palermo, Edizioni Accademia di Studi “Cielo D’Alcamo”, 1956; recensione su «La Fiera letteraria», 4 agosto 1957, *Prose*, pp. 873-6.

<sup>209</sup> «Il fuoco», XX, 6, novembre-dicembre 1972, ivi, pp. 1927-32.

(più alta), e che invece non è nulla: né prosa né poesia né tantomeno ‘pensiero’ [...]». (p. 875) La questione delle “cadute” di Frattini riguarda la sua posizione di fronte a certe posizioni novecentesche, rifiutate in blocco per fare posto ad ambizioni che premono, a detta del recensore, da sotto il linguaggio chiaro di cui pure s’è parlato. Una voce «la quale non si contenta che per il momento del proprio tono dimesso, ‘sagacemente’ accettato – sembra – come necessario passaggio alle maggiori ambizioni che senti – anzi che *vedi* – premere sotto: proprio quelle medesime ambizioni [...] le quali, dove e non appena in queste pagine vengono *anticipate*, sono esse a determinar le cadute». (p. 876) A distanza di quindici anni lo sguardo d’insieme che Caproni rivolge all’opera di Frattini, presentando su «Il fuoco» alcune sue poesie, riassume e tempera l’opinione su un autore che non ha mai assecondato il gusto riducendo la sua poesia ad arabesco o vuota rincorsa di analogie, pur con i limiti sui quali il presentatore non si tira indietro.

Su Maria Carlucci, poetessa “non alle prime armi”, Caproni spende qualche parola nello stesso pezzo in cui parla di Biagia Marniti.<sup>210</sup> La raccolta in questione è *Itinerario*,<sup>211</sup> «così pronta a dare un sapore di lucida fiaba [...] ai più comuni oggetti e casi della vita quotidiana, appena appena “esaltati” [...] da una leggera quasi imprendibile luce di vaghe significazioni simboliche che ne accrescono il non sempre fragile ‘canto’». (p. 899) Ed in effetti è la dimensione *fiabesca*, quella che il recensore nota più profondamente nell’opera di questa poetessa “dalla parte di Alcina”, una rarefatta magia, un incanto sottile che vale a descrivere

---

<sup>210</sup> «La Fiera letteraria», 5 gennaio 1958, *ivi*, pp. 963-6.

<sup>211</sup> MARIA CARLUCCI, *Itinerario*, Milano, Schwarz, 1956.



i suoi personaggi e le sue situazioni, sospese su una sequela di referenze, che per essere collegate a precedenti illustri della poesia nazionale e francese, non collega il dettato della Carlucci a nessuna certa discendenza, riconoscendo così un'originalità di dettato già matura: «[...] ma in realtà la voce della Carlucci [...] ci sembra già sufficientemente in proprio per poter arrischiare il suo avvenire». (p. 900)

Di Franco Simongini, il lettore Caproni recensisce la raccolta *Arno balsamo fino* ripetendo più o meno uguali le sue parole in due riviste, nel dicembre del 1961.<sup>212</sup> La raccolta è inquadrata in maniera molto semplice, si tratterebbe di una piccola 'vita nova' ispirata da un amore fiorentino, un aperto diario sentimentale in cui confluiscono la semplicità e la schiettezza dell'autore, doti che Caproni ama particolarmente, specie se a confronto «coi soliti visi chiusi, prudenti, guardinghi e controllatissimi della media dei giovani poetini d'oggi». (p. 1509) La cosa più interessante, la complessità maggiore di questa poesia dell'apertura in faccia ai chiusi 'poetini' risiede proprio nella sua forma costruttiva, in cui il sentimento d'amore non è sinonimo di ripiegamento interiore, ma anzi, per così dire, "motivo sociale", o per lo meno di socialità: «La 'singolarità' e persuasività della sua vicenda sta al contrario in questo: nell'aver scoperto nell'amore non un pretesto per chiudersi *entra muros*, ma anzi la spinta a uscir fuori all'aperto, e a sentirsi in comunione con qualcuno [...]». Andrà anche notato che tutto il pezzo è

---

<sup>212</sup> FRANCO SIMONGINI, *Arno balsamo fino*, Firenze, Vallecchi, 1961. Le due recensioni, la seconda è ampliamento della prima in cui si dà conto anche di *L'amicizia perduta* di ALBERTO BEVILAQUA, escono su «Il Punto», 2 dicembre 1961 e «La Giustizia», 10 dicembre 1961, ora si leggono rispettivamente in *Prose*, pp. 1485-8 e 1509-11.

costruito come una sorta di controcanto polemico circa il tema della “poesia nuova” che a quest’altezza Caproni comincia ad indagare con costanza, «Gli anni passano, *Eheh*, come passano. E intanto: è nata, non è nata questa benedetta ‘poesia nuova’?». (p. 1485)

L’occasione per parlare di Luigi Compagnone è una lettura de *I santi dietro le porte*,<sup>213</sup> e quella che si va a produrre non tanto una critica in senso stretto (specie fra queste figure di “minori”, ce ne sono assai poche), quanto piuttosto un inquadramento di personalità ed opera. Compagnone è letto innanzi tutto alla luce della sua attività di giornalista e prosatore, ecco dunque che i precedenti più consonanti, ma non si tratta di filiazioni come specifica lo stesso recensore, sono ravvisate in Luigi Bartolini, Antonio Barolini e Mario Tobino, tutti scrittori-poeti dalla produzione poliedrica, oltre la consonanza di certe immagini di Alfonso Gatto, il poeta di area napoletana più caro e maggiormente presente nella memoria di Caproni, che certamente lo considera una tappa fondamentale nell’approssimarsi alla poesia della sua generazione.

Nomi qui indicati non per indicare una filiazione o derivazione inesistente, ma soltanto una tradizione cui potremmo in qualche modo riallacciar Compagnone, già continuata e ripresa in pieno ‘assolutismo lirico’, ancorché allora così controcorrente per la forte immissione di ‘prosa’. [...] giacché in quanto a tecnica è semmai a Sinisgalli che potremmo pensare; e proprio a quel Sinisgalli che ha dato maggiore esca a tanti poeti ‘di dopo’ (Scotellaro compreso), anche qui riconoscibile a prima vista nella grazia asciutta (nello scatto) di certe rime ‘a secco’ e di certe cadenze, così pronte ad aderire strettamente al senti-

---

<sup>213</sup> LUIGI COMPAGNONE, *I santi dietro le porte*, Caltanissetta, Sciascia, 1957, in «la Fiera letteraria», 13 ottobre 1957, ivi, pp. 907-10.

mento e all'immagine [...]. (p. 909-10)

Nell'ultimo paragrafo viene a indicarsi anche il tenue accento lorchiano di una poesia apprezzata per schiettezza e semplicità di modi, «che par voglia di continuo difendersi dal proprio intenerimento, o con la punta di un epigramma, o dietro lo schermo – ma quanto fragile – d'un'ironia cos' leggera da svaporare al primo soffio come un velo di polvere». (p. 908) Un cenno è riservato, in un pezzo a metà con Tentori, ad *Ho amore* di Pietro Cimatti,<sup>214</sup> autore con il quale Caproni ammette di dissentire per la sua verve polemica scagliata contro «poeti contemporanei a me carissimi», (p. 1385) e nonostante la tirata d'orecchi sia qualcosa in più di un dissenso ed intacchi anche la parte più «grondante di fallici barocchismi» (p. 1385) della poesia cimattiana, il giudizio finale non è del tutto negativo. Ed è la sua grazia, la grazia di certi passaggi più rattenuti a convincere il recensore della sincerità «fin troppo scoperta, in urto e in polemica *con tutti*, della sua ispirazione, mossa da una necessità di cui non è lecito dubitare, tant'essa appare ardente, e pronta a pagar di persona anche negli errori, alla vita medesima [...]». (p. 1387)

Di Antonio Barolini, corrispondente da New York per il quotidiano «La Stampa», Caproni recensisce, a distanza di tre anni, una raccolta di poesie ed un romanzo.<sup>215</sup> Nel caso di *Elegie di Croton*, dal

---

<sup>214</sup> PIETRO CIMATTI, *Ho amore*, Padova, Amicucci, 1960, in «La Fiera letteraria», 7 agosto 1960, ivi, pp. 1385-9.

<sup>215</sup> Si tratta di *Elegie di Croton*, Milano, Feltrinelli, 1959, in «La Fiera letteraria», 29 novembre 1959 e *Una lunga pazzia*, Milano, Feltrinelli, 1962, in «La Nazione», 29 luglio 1962, ivi, rispettivamente pp. 1259-62 e 1615-7.

nome della cittadina statunitense in cui l'autore si trasferisce a vivere, Croton-on-Hudson, Caproni inquadra l'esperienza di Barolini, ivi compreso il lungo cammino precedente (sono almeno quattro i titoli di raccolte precedenti che vengono citati, a dimostrazione di una conoscenza pregressa), facendo riferimento ad un percorso apparentemente in contrasto con le poetiche dei "tre Grandi", «più dalla parte di Apollinaire e di certi nord americani che da quella di Rilke, o di Eliot, o di Valéry». (p. 1260) Sarebbe questo il limite più grande della poesia di Barolini, «vale a dire in questo suo far la medesima cosa cercando e credendo di fare il contrario, per cui la 'letteratura' ch'egli aborrisce negli altri, in lui finiva col trasparire, sotto l'insegna dell'antiletteratura, come un'*altra* letteratura [...]». (p. 1260) Particolarmente significativo nel recupero di questa anti-poetica è dunque, in chiave attualizzante, la necessità, sposata da parte di Caproni, di negare al "Signor Io" la sua presenza assoluta nei modi poetici di fine anni Cinquanta, testimoniando anche lo "sviluppo poemático" che si può notare nella sua stessa produzione. Il recensore dunque rivaluta la forza di una poesia che si rivolge all'altro «[...] lasciando che alle conclusioni finali (sociali, metafisiche, religiose) il lettore giunga da sé tramite la rappresentazione concreta del particolare, e con esse conclusioni finali al ritratto del poeta che non ha *parlato di sé*, bensì, parlando d'altro, è riuscito a suscitare quei sentimenti (quindi quegli apprezzamenti e, diciamo pure quei giudizi) che certo non sarebbero scaturiti se fossero stati soltanto enunciati: giacché il poeta non è un esortatore (un oratore) ma (eccola la sua imparagonabile nobiltà) un suscitatore». (p. 1261) Questo, che potrebbe sembrare

il limite più grande di Barolini, viene indicato dal recensore come il merito maggiore, il fatto cioè di aver seguito, e continuare a seguire testardamente, una linea controcorrente, che volutamente si mimetizza sul fondo dei “minori”, senza rincorrere chi «ha bisogno di leggere spiattegate ‘le cose grandi’». (p. 1261) Per quanto riguarda il romanzo *Una lunga pazzia*, Caproni procede con una lettura estesa della trama dopo avere dato gli estremi interpretativi di un atto di accusa contro un cristianesimo ridotto nella rappresentazione dell’autore a somma di superstizioni, una falsa religione che sfocia nella violenza sottile e reiterata della protagonista della vicenda. Interessante l’ultimo paragrafo in cui si tirano le somme sull’opera fra meriti e vizi, a dimostrazione del fatto che quando Caproni si fa recensione di prose, e tanto più di romanzi, il suo laboratorio interpretativo, semplificandosi, si fa molto tradizionale, diligentemente giornalistico, mostrando le venature di quel “mestiere” sofferto ma esercitato con competenza:

Il romanzo pecca forse di qualche contraddizione e di qualche compiacimento letterario (di certo sentenziare, qua e là, in uno stile lievemente da cioccolatini, ma nell’insieme è ben costruito e ben condotto) [...] e anche se lo “scavo” non mi par sempre portato a fondo fino all’ultima possibilità [...] la prova è senza dubbio – sul piano poetico – tra le più convincenti di questi ultimi anni. (p. 1617)

*L’isola assediata* di Ugo Fasolo viene recensito da Caproni su «La Fiera letteraria» il 2 febbraio 1958.<sup>216</sup> Secondo il recensore si tratta di un’opera che toglie dal limbo dei “difficilmente collocabili”. L’ascen-

---

<sup>216</sup> *ivi*, pp. 979-83.

denza più forte di questo autore, vicino a Valeri, Bo e Betocchi è ritrovata con sufficiente sicurezza nel «frugonismo di Reborà» e tra «i più risentiti vociani», (p. 980) nello stridore, perfino nella caduta, che la vicinanza della necessità poetica alta provoca a contatto con l'urgenza spirituale,

[...] il fascino di questo primo libro del tutto fuori moda, che poggiando appunto con forza sul più marmoreo carduccianesimo in frantumi (niciano nel remoto sfondo, come del resto in Ceccardo e in Campana), forse proprio per questo sa mantenersi tanto alla larga, rischiando con coraggio l'anacronismo, dalla sfumata o addirittura sfatta parola pascoliana (grondante *altri* significati), così sottilmente e proficuamente coltivata (dopo un trapianto dal terreno del 'cuore' a quello della lucida intelligenza, e dopo gli innesti che sappiamo) nella successiva – e a Fasolo contemporanea – imperante stagione. (p. 981)

Questo il carattere della poesia di Ugo Fasolo, fuori da un banale aggiornamento del dettato comune, eppure radicato con forza su pendii addirittura pre-pascoliani, arroccato su una zona della lirica patria evidentemente cara anche al Caproni poeta<sup>217</sup> e che gli fa apparire la voce di Fasolo come, in faccia ai tempi, autentica, necessaria. La conclusione è, come in altri casi, sulla convinzione di una maturità che fa dell'autore in questione una sirena originale, e si avverte una convinzione

---

<sup>217</sup> Scrive il poeta a De Robertis il 1 novembre 1956: «Ti dirò di più: il tuo profilo coincide quasi interamente con quello che io mi sono fatto di me, ma che non sarei mai riuscito a disegnare così. Quel riferimento a Carducci, ad esempio, non da altri fatto prima di te: come va dritto al centro. Carducci è il nonno non soltanto mio (risibile nipotino), e ancora – basta rileggerlo – spira tanta energia e tanta aria sana da dar fiato anche a un morto. Un morto che non sia morto, si capisce, prima di nascere. Ma tant'è di Carducci non se ne vuol sentir parlare», *Lettere 1952-1963*, cit., 2012.

particolare in questa affermazione di prassi, quello che viene ad essere decisivo nell'opinione del recensore, è proprio la resistenza di Fasolo di fronte alla sua epoca, ed alla tanto avversata smania «di riuscire nuovi senza una profonda conoscenza (così viva in questo singolarissimo poeta) delle ragioni remote che condussero alle attuali conquiste». (p. 983) Attraverso gli esempi tolti dal libro Caproni problematizza all'estremo questo aspetto, facendo lavorare insieme le più scoperte ascendenze “canoviane” e “foscoliane” con un movimento quasi di rientro su lessico e modi pascoliani, insomma una dialettica interna alla tradizione che rendono il Fasolo solidale con le ultime grandi personalità dell'Otto-Novecento, e contemporaneamente in conflitto proficuo (non si tratta dunque di una chiusura di maniera) con i tempi correnti, ovvero con la fine degli anni Cinquanta. Ne viene la duplice valenza della definizione, sospesa tra vittoria e resa, caduta e sicuro passo in avanti: «Ma se a qualcuno tale vittoria può sembrare una resa (una labile collisione pascoliana, e un rientrare in un tempo – in un ordine – prima accanitamente rifiutato; mentre in realtà si potrebbe parlare, semmai, di una non più infrequente concomitanza, con certi ultimi movimenti luziani) [...]». (p. 982)

Antonio Rinaldi viene invece inquadrato in una recensione a *Poesie* del 1958,<sup>218</sup> in cui si dà una lettura della prima stazione definitiva della sua produzione. La prima qualità messa in rilievo dal recensore è la pazienza della composizione, corrispondente alla rarità delle uscite poetiche. A parte una contestualizzazione nella già evocata “li-

---

<sup>218</sup> ANTONIO RINALDI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1958, in «La Fiera letteraria», 18 maggio 1958, *Prose*, pp. 1043-5.

nea emiliana”, «dalla parte di Bassani e di Arcangeli, più che da quella di Bertolucci», (p. 1044) la poesia di Rinaldi viene descritta come espressione naturalmente tendente all’alto, nella sua bellezza una poco lussureggiante, che attinge i suoi motivi più essenziali dal paesaggio emiliano, e proprio la questione del paesaggio come “specchio ustorio e sollecitante” viene messo da Caproni al centro dell’ispirazione di Rinaldi, emulo, o meglio discendente in questo, del lavoro montaliano prebellico.

Per quanto riguarda Massimo Vecchi, il recensore legge e commenta la prima raccolta di questo ‘giovane’ giunto tardi alle lettere ed alla poesia: *Il quadro e il tarlo*.<sup>219</sup> Si tratta di poesie in cui si mescolano “ingredienti” di tutti i giorni, percorsi dal Vecchi con un atteggiamento a metà fra il vivere annoiato della nuova borghesia, ma non siamo in zona crepuscolare, ed il sommovimento di un tarlo che rode dal di dentro i paesaggi di spensierata gioventù.

Vecchi, intanto, nel tono così dimesso della scrittura, ha dalla sua il gusto, abbastanza raro oggi, della verità quale gli sta intorno e qual è dentro di lui, e senza preoccuparsi affatto di amplificare (di drammatizzare o liricizzare fino all’esasperazione) la cronaca modesta e quasi anonima del proprio e degli altrui casi, appunto per tale innata sincerità, e per la nessuna voglia che lo prende di miticizzarsi, riesce forse a disegnarci in modo tanto limpido quello che potremmo chiamare un Ritratto di giovane borghese d’oggi [...]. (p. 1054)

---

<sup>219</sup> MASSIMO VECCHI, *Il quadro e il tarlo*, Padova, Rebellato, 1958, in «La Fiera letteraria», 15 giugno 1958, ivi, pp. 1053-6.



A questo estremo descrittivo, se ne affianca uno più fremente, che trasmette il pathos di una non-partecipazione, una «dimissione di superiori ambizioni» (per dirla con le parole del recensore, p. 1056) in cui, cosa interessante, si registra anche lo scadimento di un linguaggio e di un atteggiamento in fin dei conti “neorealistico” «stringi stringi, risoltosi in un puro fenomeno di gusto, come qualsiasi altro estetismo cui tanto somiglia». (p. 1055) Tramite le parole di questo poeta giovane si certifica, in fin dei conti, il passaggio compiuto ad una generazione finalmente alla sua prima maturità, i contrasti delle generazioni precedenti già cominciano a stemperarsi nella nuova vita di questa.

Alla giovanissima Sanvitale, “fenomeno” poetico sponsorizzato da Ettore Paratore,<sup>220</sup> Caproni dedica una recensione-lettera, con tanto di cripto-autocitazione, per ridimensionare la proposta di una Minou Drouet italiana, senza mancare all’obbligo del recensore, quello di una presentazione cordiale e nei limiti costruttiva. L’occasione è buona per estrapolare qualche definizione di poesia, il poeta più anziano ed esperto spiega infatti alla bambina, con un linguaggio piano e paziente, quali siano i rischi di una pubblicità eccessiva, quali quelli di un successo fulminante.

Oggi la gente è così pronta a cogliere ogni minimo pretesto per creare e lanciare, coi mezzi potenti e prepotenti che ha, un altro di quei suoi personaggi ch’essa vuol vedere e ammirare soltanto dal di fuori (per il rumore pubblicitario che riescono a sollevare intorno a sé, e non importa se dentro son vuoti), da essere capace, nella sua assenza di scrupoli, di approfittare perfino del tuo più

---

<sup>220</sup> SILVIA SANVITALE, *La strada solitaria*, con prefazione di E. Paratore, Napoli, Picchi, 1958, in «La Fiera letteraria», 20 luglio 1958, ivi, pp. 1067-71.

gioioso dono – il candor del tuo cuore – per far di te, appunto, il personaggio che esige, e per il quale tu hai tutti i numeri necessari: quello del ‘fanciullo-prodigio’, ancora abbastanza valutato, in periodo di calo, nella Borsa Valori che interessano il Pubblico. (p. 1068)

Più che la qualità dei versi in sé, letti come sinceri, ingenui ed a tratti innocentemente vietati, la prospettiva che adotta il “maestro” Caproni è quella di una composta messa in guardia dai pericoli di un “mercato editoriale” che inizia a farsi onnivoro, questo genere di atteggiamento diciamo pure moralistico caratterizza la presa di posizione di Caproni anche in altri frangenti, e contemporaneamente può essere considerato il punto di partenza di base dei suoi rapporti editoriali e pubblicitari.

*Cuor dell'estate* offre il pretesto a Caproni per parlare<sup>221</sup> di una figura di poeta ritrovata dopo la prima giovinezza in cui leggeva le sue poesie su «Circoli», Raffaele Prati. La vicinanza più avvertibile sarebbe quella con Rebora – come per diversi altri poeti – per la forte moralità di una parola che «anche laddove par tutta intesa alla semplice descrizione del paesaggio oggettivo, riesce invece, quasi per una sorta di astrologia rovesciata, a leggere e a rappresentare negli aspetti fisici di questo [...] i segni dell'umano destino, coi nostri sgomenti e le nostre esaltazioni, in una prospettiva spirituale saldamente religiosa che soltanto molto di rado sfiora il romanticismo e giammai il decadentismo o il puro e semplice estetismo [...]». (p. 1081) Nonostante ciò la forma di questa poesia, forgiata su una solida conoscenza dei classici e dei

---

<sup>221</sup> RAFFAELLO PRATI, *Cuor dell'estate*, con una introduzione di A. Grande, Padova, Rebellato, 1958, in «La Fiera letteraria», 7 settembre 1958, ivi, pp. 1079-82.

moderni, dà al dettato di Raffaele Prati una sua fisionomia precisa, da opporre a tanta poesia di oggi «impreparata e perciò provvisoria». (p. 1081)

Su Giannina Vanzi Angioletti, figlia di Giovan Battista, il recensore spende alcune ed un po' vaghe parole, recensendo *I giorni del mio tempo*.<sup>222</sup> È interessante comunque notare come l'ossessione caproniana, o meglio il suo punto di partenza, sia quello della storicizzazione in atto nel dopoguerra: «L'immagine e il sentimento che Giannina Angioletti ci porge nel mondo (nel proprio mondo, e quindi dell'unico mondo possibile in poesia) non so quanto derivino del loro incanto, della loro sostanza celeste, dell'aura delle poetiche in atto nel mezzo secolo». (p. 479) L'ipotesi di una sostanziale originalità di linguaggio appare valida «non foss'altro ad esimerci da quel facile rampino che è, per ogni frettoloso recensore, la solita ricerca di derivazioni e di innesti». (p. 479) Tramando la sua prosa di criptocitazioni, nell'esibizione di un linguaggio volutamente oscuro, Caproni penetra nelle volute di questo particolare canzoniere: «[...] una vaga leggenda del proprio io, di continuo inventata in quell'aura quasi interamente notturna che abbiamo detto, quasi una surrealtà di luna e di estetica morte di continuo vissuta, in un mondo di banchi lucori e di colorati silenzi, fino a pervenire, d'attimo in attimo, e di parola in parola, a toccare la più sensibile corda dell'ultimo sentimento del tempo». (p. 480) La conclusione è quella di un ripiegamento cattolico, sulla presenza/assenza di Dio,

---

<sup>222</sup> GIANNINA VANZI ANGIOLETTI, *I giorni del mio tempo*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1951. Il pezzo occupa la prima parte di *Due giovani voci*, «Il Lavoro nuovo», 14 ottobre 1952, ivi, pp. 479-82.

chiedendo e rifiutando il perdono, pregando e scongiurando la sua dubbia esistenza.

Sulla prima raccolta di Raffaele Carrieri,<sup>223</sup> Caproni spende parole di ammirazione per la tecnica che il poeta dimostra già di possedere, e di scarsa simpatia per una finzione che soggiace alla proposta in versi, un “recitare” su formule ben note all’autore (Ungaretti, ma anche De Libero e Tristan Tzara) che il recensore tiene a sottolineare, quasi per mettere in guardia il lettore dai molteplici inganni di cui è capace un autore così apparentemente ingenuo e svagato, tanto da muovere il nome del «più dolente e tragico Palazzeschi». (p. 217) Dunque, una specie di promozione con riserva per questo che rimarrà un nome citato anche nei vari panorami letterari degli anni successivi, volti a stabilire una canone della contemporaneità in cui Carrieri sarà rappresentato sempre come un piccolo “male necessario”, un profilo basso della poesia relativizzata sul gioco letterario, in opposizione ai “grandi assoluti” dei nomi più certi.

Presentata da Giovan Battista Angioletti, l’opera di esordio di Mario Alessandro Paulucci è recensita da Caproni su «La Fiera letteraria» del 15 maggio 1947.<sup>224</sup> Dopo un cappello che apparenta la voce di Paulucci alla linea Novalis-George-Rilke, viene evocata l’esperienza del “nostro” Quasimodo per inquadrare il tratto di una scrittura sospesa sul modello metafisico, portata coraggiosamente anche all’*errore*, per il poco gusto di affrontare temi idillici o elegiaci. Una poesia ambiziosa, che, certifica Caproni, basta «ad assicurarsi che costui (un nome ch’io

---

<sup>223</sup> *Il lamento del gabelliere*, con prefazione di F. Flora, Milano, Mondaori, 1946, recensito in «La Fiera letteraria», 24 aprile 1947, ivi, pp. 215-8.

<sup>224</sup> MARIO PAULUCCI, *Il canto d’Adamo*, Roma, Astrolabio, 1947.

leggo per la prima volta sul frontespizio di questo suo *Canto di Adamo ed altre poesie*) ha le carte in regola per poter entrare e circolare in città con distintivo d’“uno dei nostri”». (p. 224) Nonostante questa promozione a pieni voti, quasi d’ufficio, il recensore non può fare a meno di ratificare una mancanza *gravissima*, fondamentale che getta un’ombra sul giudizio:

Senonché [...] troppe volte il Paulucci ci offre la prova indubitabile del suo esser del nostro tempo (cioè della nostra crisi) con un linguaggio più da filosofo che da poeta: cioè più con una scrittura espositiva, proprio della stessa natura di questa che sto ora tracciando, che con un linguaggio capace di rappresentare (meglio: di presentare) oggetti poetici nel cui tessuto e numero sia permesso circolare e raccogliere quelle emozioni che, in poesia, convivono assai meglio delle più chiare enunciazioni [...]. (p. 224)

La scrittura di Paulucci, troppo espositiva, mancherebbe o “mal centrerebbe” l’oggetto poetico, sviluppandosi non come un moto interno alle emozioni, ma come una specie di presentazione di esse.

Parole che se appaiono chiarissime nell’enunciare una concezione o semplicemente una cognizione, in poesia sono addirittura tenebrose – generano un vuoto ch’è la vacanza stessa del linguaggio poetico [...] Un buio che, in quanto in Paulucci un tal linguaggio s’interseca e si mescola troppo spesso con quello proprio della poesia, rende molte di queste pagine grigie anziché lampanti [...]. (pp. 224-5)

Il blocco contrapposto dal giovane recensore è sempre quello di una poesia “pura”, da non poter contaminare con altre grammatiche, e da tenere contratta nell’immagine retorica, per affidare il massimo di comunicazione al suono e al valore delle immagini, più che alla scorrevolezza logica del testo.

Delle *Poesie*<sup>225</sup> di Paola Masino, Caproni dà un piccolo e problematico saggio sul numero della «Fiera» del 7 agosto 1947, incardinando l’espressione dell’autrice fra un moto generalmente femminile («M’è già accaduto di dover constatare come le donne, in poesia, prediligano i modi solenni, aulici», p. 257), se non francamente «uterino», (p. 258) ed il sospetto di una possibile via nuova sciolta dal discorso e dal gusto dominante, che reinterpreta la tradizione con eccessi di manierismo, senza cercare di “continuarla”, e vengono chiamati a testimonianza gli eccessi lessicali «cui è difficile assuefare l’orecchio». (p. 257) Ad “aggravare” la situazione, almeno nella concezione del recensore, sta però un altro dato, quello della pratica di scrittrice in prosa, che fa venire il dubbio d’una composizione insincera, calcata sui moduli della *fiction*:

Tono serpeggiante in quasi tutto il libro [...] e che pure serve a prestare un decoro e un freno al discorso lirico, più d’una volta minacciato dall’irruenza del sangue, genera proprio quella che per alcuni potrebbe restare la diffidenza più grave verso queste *Poesie*: cioè che la Masino abbia voluto *fare* una sua *poesia forte* – che abbia usato a questo scopo tutta la sua pratica di scrittrice di professione, la quale conoscendo il suo mestiere vuol sovrapporsi al poeta di

---

<sup>225</sup> PAOLA MASINO, *Poesie*, Milano, Bompiani, 1947.

cui diffida (essendo il poeta proprio il contrario di ciò che è lo scrittore) impedendogli, col proprio intervento, di cadere in quelle ingenuità o adorabili improntitudini che quasi sempre caratterizzano la nascita d'una poesia nuova: d'un poeta nuovo [...] per lo più sprovveduto e disarmato in quanto sempre per la prima volta costretto a prendere in mano la penna e a tentar le parole, sotto la continua minaccia di ciò che pur gli è di ineliminabile aiuto: la cultura o letteratura che dir si voglia. (p. 258)

Il ritratto di poeta che ne consegue, tutto fra parentesi, rappresenta l'archetipo (strascichi post-romantici compresi) di cosa è, o deve essere, un poeta nell'idea dello scrivente:

(E davvero è stranissima condizione, oggi, quella del poeta – un uomo ch'è contro tutta la cultura ufficiale e in polemica con essa fino a proclamarne necessaria la distruzione, e proprio con l'unica arma di quella cultura e a vantaggio di quella medesima cultura! Senonché il cuore, rispetto al sangue da cui esso stesso è alimentato e mosso, non ha un'egual funzione vitale con le sue diastole sistole?). (p. 258)

L'*impasse* non viene superata che con una formula di cortesia, in cui si ribadiscono i talenti della Masino, e l'interesse suscitato da un canto personale, che non va oltre, l'indicare una necessità di svolta nella lirica patria. Quale debba essere la svolta, e come operarla, rimane tuttavia un problema aperto, sul quale il critico rimarrà sempre in una posizione di ragionevole dubbio, quando non di conservazione: «Senonché pur essendo convinto della necessità di questa o, di altra svolta della nostra poesia, è proprio a questo punto ch'io devo sospendere l'intransigenza

d'un giudizio su una poesia che (mi si perdoni il paradosso d'altronde non mio) non può esser che ipotetica e, in questo luogo, provvisoria».  
(p. 260)

*Inviti della memoria* è una raccolta poetica del 1935 edita da Emiliano degli Orfini, il futuro editore di Caproni, recensita su «Il Popolo di Sicilia» nello stesso anno.<sup>226</sup> La recensione al libro di Giuseppe Valentini è divisa a metà, e nella sua prima parte appare quasi una stroncatura, cosa rarissima in Caproni. In particolare viene deprecato l'uso di un «troppo impersonale endecasillabo» (p. 15) che si incastona nel recitativo duro di strofe tra il lirico e il narrativo. La seconda parte è invece positiva, e descrive un crescendo della qualità compositiva in termini di “perfezione” e “purezza”. Le liriche citate sono *Psiche*, *Terra di Grecia*, *Pineta*, e *Siviglia*, particolarmente rimarchevole risulta infine *Inno all'Europa*: «[...] ecco un tema pregiatissimo per un poeta di oggi; un tema di poesia ‘civile’, bello e maturo, che tutti sappiamo quanto poco amore oggi suscita nei poeti. Invece Valentini, su questo tema, crea una lirica purissima e bellissima, certo una delle migliori di questi ultimi tempi [...]». (p. 17) Sul tema civile di quest'area latamente ermetica, va considerato anche il cenno di gratitudine con cui il recensore si rivolgerà all'esordiente Luzi per la lirica *Grandezza della Patria*, compresa nella prima edizione de *La barca*. Il tema dell'impegno civile, se non istituzionale e celebrativo della poesia ermetica, tradizionalmente e tempestivamente accusata del contrario, è uno dei piccoli *idola* polemici di questo giovane Caproni, che, con altre argomen-

---

<sup>226</sup> GIUSEPPE VALENTINI, *Inviti della memoria*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1935. La recensione appare il 12 ottobre 1935, *Prose*, pp. 15-7.



tazioni, continuerà anche dopo il 1945 a difendere questo modo poetico dagli attacchi sul fronte dell' "impegno".

La notazione alle *Poesie* di Luca Ruffini<sup>227</sup> reca invece con sé più di un motivo di interesse, nonostante la brevità della nota. Innanzi tutto l'esemplarità di una parola «molto di rado inquinata da suggestioni letterarie», (p. 371) ma soprattutto il cenno alla generazione posteriore alla sua, che Caproni comincia a inquadrare con dei tratti netti, e verso cui manterrà sempre una viva curiosità, non esente da attriti e incomprensioni:

Generazione arida, dicono i più, e sterilmente aggressiva nella sua intima desolazione. Generazione che ci guarda con occhi freddi, quasi ad accusarci di essere noi i colpevoli del suo esser cresciuta, sull'orlo dell'abisso, senza guide e senza maestri, e perciò senza una fede nel paesaggio di distruzione materiali e morali che a torto o a ragione essa considera anche opera nostra. Generazione di certo taciturna, si da rendere ancor più preziosa questo aspro messaggio, dove troverà una spietata, ma fiduciosa ricerca d' 'una ragione di vita', il segno di ciò che maggiormente assilla questi giovani, che troppo spesso si sentono senza passato e senza avvenire. (p. 372)

Presentando alcune poesie di Giorgio Sbaraglia su «Forum italicum»,<sup>228</sup> Caproni avanza una lettura veloce e suggestiva, quasi per lampi, al solito aperta con una dichiarazione di inadeguatezza circa la comprensione logica di una poesia: «Non credo che si possa 'dare una ragione' (si

---

<sup>227</sup> LUCA RUFFINI, *Poesie*, con prefazione di G. Ungaretti, Milano, Edizioni di Comunità, 1949. È recensita su «Mondo operaio», 11 giugno 1949, ivi, pp. 371-2.

<sup>228</sup> GIORGIO SBARAGLIA, *Parola*, Roma, De Luca, 1971, «Forum italicum», VI, 4 dicembre 1972, ivi, pp. 1923-6.

possono porgere spiegazioni) d'una poesia. E tantomeno d'una poesia così risolutamente asintotica quale subito m'è apparsa, nella sua sferzante ricerca, questa di Giorgio Sbaraglia: una poesia, direi, permanentemente tesa a sorràdere e a eludere, nell'esistente l'inesistente e, nel logico, l'assurdo, in un'ininterrotta rapidissima oscillazione tra positivo e negativo, come in una corrente alternata ad alta frequenza [...]».

(p. 1923) Il bersaglio cui mira Sbaraglia è il linguaggio, in virtù di una rarefazione in cui i termini del discorso sembrano confondersi, trasformando il moto progressivo della scrittura nel vortice di una lettura senza punti di riferimento, nemmeno dal punto di vista delle "scuole" o dei semplici precedenti poetici: «E come inquadrare, allora, dove inquadrare Sbaraglia, se per caso il nostro occhio volesse assumere, come luogo di comparazione o di comodo riposo, una delle tante correnti attualmente in auge?». (*ibid.*) Questa domanda, appunto perché retorica, rimarrà elusa, eppure alla poesia di sbaraglia si concede il beneficio dell' "avanzamento" rispetto alla precedenti sirene, interessante notare come Caproni tenga presente, fra i vari "doveri" della poesia, anche quello di stabilire un avanzamento rispetto alle poetiche precedenti: «Ma se compito ultimo del poeta, a parte le sue proprie ragioni o sragioni, è superare o portare avanti ogni precedente esperienza affrontandola dall'interno e non scavalcandola, son certo di poter affermare che, almeno in questo senso, e sulla direttrice dell'ultima poesia novecentesca, ripresa all'estremo limite d'un suo ormai esausto simbolismo, Giorgio Sbaraglia ha senz'altro individuato e imboccato la *sua* strada giusta». (p. 1924)

Caproni presenta anche alcune poesia di Giovanni Ferri su «Forum italicum»<sup>229</sup> indicandole come le parti sciolte di un unico lungo poemetto su cui si appuntano l'unità tematica e stilistica della sua voce. I due poli di questa ispirazione sarebbero una certa vena preonirica e baroccheggiante equilibrata costantemente dalla veglia della ragione, «[...] termini peraltro da accettarsi soltanto come approssimazioni di comodo, talmente friabili sono le fondamenta su cui poggiano [...]». (p. 1935) Qualcosa di più verificabile è detto circa la difficoltà di penetrare l'immagine di Ferri a causa di una «[...] attirante sciarpa di lattea musicalità che lo avvolge e che, non venendo mai meno neppure negli *écarts* e negli *éclats* più imprevisi, costringe il lettore a un secondo e magari anche a un terzo tempo di lettura, senza lasciarsi distrarre troppo dalle sottili cabale (appunto musicali) del lusinghevole – e per questo non facile – *grimoire*». (p. 1935-6)

Per la terza volta nel giro di poche settimane, ecco che ci capita ancora, dopo il libro d'Angelo Barile e di Vittorio Sereni, di parlare di versi. Buon segno s'una ripresa di fiato, da parte dei poeti, dopo il diluvio di 'romanzi' o 'antiromanzi' à gogo abbattutosi sul nostro tavolo in questi ultimi e penultimi anni? O non piuttosto un altro segno di quell'incipiente stanchezza che ormai tutti, più o meno, avvertiamo a proposito d'un fenomeno commerciale – il cosiddetto *boom* della narrativa – tenuto in piedi e alimentato anche grazie a una "critica" ben allineata, condotta da agenti e subagenti delle Case interessate? [...].<sup>230</sup> (p. 1853)

<sup>229</sup> VII, 1 marzo 1973, ivi, pp. 1935-8.

<sup>230</sup> *Fabiani e Guerrini*, «La Fiera letteraria», 30 novembre, 1965, ivi, pp. 1853-6.

Con queste parole, significative anche sull'opinione generale che Caproni ha maturato riguardo un mercato editoriale nel quale, da poeta, si sente evidentemente sottovalutato, viene introdotta la raccolta *Nomen* di Enzo Fabiani.<sup>231</sup> L'osservazione polemica in cui si muove Caproni non si conclude nell'opposizione romanzi-poesia, ma si estende alla poesia stessa. Uno dei pregi ascritti a Fabiani (e a Guerrini, presentato insieme a lui) è infatti quello «[...] non so fino a che punto giovevole dal lato della vendibilità [...]» (p. 1853) di cercare «un po' di luce per sé e per gli altri» (p. 1853) a monte dei vari 'formalismi' (così definiti) proposti come ultima possibilità dell'atto poetico. Il valore che in ultima istanza risulti fondamentale sembra essere l'autonomia di ricerca, l'estraneità alla moda letteraria, la resistenza alle sirene di più prepotente attualità. In ogni modo la ricerca formale non manca in Fabiani, sospinta dal problema religioso che riduce l'autore sull'orlo di un'eresia che arroventa e colora il verso: «Incredibile è il numero di volte che in questa sorta d'atto liturgico ch'è la poesia di Fabiani, compare il rosso del fuoco e del sangue, con tutti gli aggettivi e sostantivi e verbi connessi, spesso contrapposto al violaceo della penitenza». (p. 1854) La poesia di Fabiani è la rappresentazione allegorica di una realtà popolata da una flora e da una fauna mitica, che rimanda agli immaginifici Jouve e Perse, «[...] i quali anch'essi sebbene così lontani dal dramma cattolico di Fabiani, e con tanto più frequenti cadute nell'estetismo (proprio per la loro maggiore densità o corposità), sembrano aver trovato nell'Antico Testamento il primo e fondamentale Sillabario». (p. 1854) In

---

<sup>231</sup> ENZO FABIANI, *Nomen*, Milano, Mondadori, 1965.

definitiva la lettura di Fabiani si sofferma sull'urlo represso di un'angoscia religiosa divisa fra affermazione e negazione di Dio, e qui il rimando potrebbe essere alla stessa poesia caproniana, nella sua seconda stagione ferma sul punto dell' "inesistenza" divina, dell' "a-teologia". Questa angoscia in Fabiani è sete di scienza che si universalizza nella poesia, assolvendo così al suo compito primario di comunicazione.

Di Franco Prete è messa in evidenza sia l'attività di raffinato editore di poesia italo-francese tramite la piccola casa editrice *Verger*, ospite, fra le altre cose, dei *Madrigali* di De Libero, *Paese lucano* di Sinisgalli, *Lavori in corso* di Sereni, che la produzione in proprio del poeta, con la raccolta *Pietra su pietra*<sup>232</sup> edita da un altro piccolo e prezioso editore cui Caproni sarà sempre particolarmente legato per motivi biografici e professionali, De Luca di Roma.<sup>233</sup> Di questa poesia in minore, Caproni si chiede quale sia la maggiore forza persuasiva, le incise nascondono ancora una volta il maggiore idolo polemico di questo periodo:

La risposta è una sola: la perfetta consapevolezza ch'egli ha dei propri mezzi, e la rinuncia. La rinuncia, in primo luogo, a ogni eccedente ambizione, e non secondariamente, col miraggio d'un facile successo, a tutto ciò che oggi viene etichettato poesia, e che invece poesia non è, bensì un gioco – e per giunta non sempre pulito – anche se spesso un gioco molto intelligente e furbo: una sorta di *bonneteau* che, sotto il pretesto della ricerca e della rottura, riesce soltanto a corbellare l'assistente che ad esso si presta, e magari ad inasprire il dubbio, del resto già fortissimo, che in una società sempre più massificata qual è quella d'oggi, il poeta (la poesia) possa ancora avere una sua probabilità (un suo di-

---

<sup>232</sup> FRANCO PRETE, *Pietra su pietra*, Roma, De Luca, 1969, «La Nazione», 9 aprile 1970, ivi, pp. 1903-5.

<sup>233</sup> Cfr. *Addio a Luigi De Luca*, «La Fiera letteraria», 6 marzo 1960, ivi, pp. 1365-8.

ritto) non dico di vita, ma almeno di sopravvivenza. A questo gioco, Franco Prete si rifiuta direi quasi per istinto, e proprio in tale rifiuto consiste, lo ripeto volentieri, la sua non clamorosa ma genuina riuscita. (p. 1904)

#### 1.4. c. “*Minimi*” e occasionali

Nel pezzo *La mano nel sacco*, composto per «Il Lavoro nuovo»,<sup>234</sup> Caproni, lamentando la sorte “infelice” del recensore seriale, costretto a confrontarsi con pile di libri e libretti, presenta le opere di Agata Italia Cecchini, Nino Crimi, Luca Lamperini e Guido Cavani,<sup>235</sup> tutti autori, a differenza di quest’ultimo, mai più ripresi. Della prima si mettono in luce le qualità di una buona poesia delle cose semplici, interessante la notazione secondo cui la Cecchini mai cederebbe «a quel pernicioso estetismo del sangue cui così facilmente si abbandonano le donne poetanti». (p. 560) Anche il Lamperini è ridotto alla stessa impressione, condotta più che altro su lidi ungarettiani. Per quanto riguarda Crimi, il più giovane del gruppo (1929) è proprio in merito alla sua gioventù che si viene a evidenziare una certa vena di “disobbedienza” alle poetiche in atto, «Senonché la ribellione di Crimi non è esagerata, non è sterilmente polemica, come troppo spesso accade, e il suo tentativo di trovare un linguaggio nuovo appare subito mosso da profonda sincerità; niente spreco di chitarre e coltelli lorchiani (e dopo tutto il Lorca non è importazione ‘ermetica’?), e niente passi indietro con l’illusione di andare avanti». (p. 561) Per quanto riguarda Guido Cavani il discorso è

<sup>234</sup> 28 maggio 1954, ivi, pp. 559-62.

<sup>235</sup> Rispettivamnete, *Fragile al suo grido*, Milano, Schwarz, 1953; *Libero – dici*, Parma, Il Raccoglitore, 1954; *Addio alla borghese*, Roma, Edizioni di Poesia, 1952; *Solitudini*, Modena, Ferraguti, 1953 e *Fatica di esistere*, Modena, Ferraguti, 1953.

un altro, e viene ampliato in occasione di una seconda recensione (quella a *Nei segni della festa*), dove si raggiunge una lettura più attenta.<sup>236</sup> In essa il lettore riprende il discorso interrotto sulla semplice segnalazione di un poeta «che potrebbe perfino passare inosservato, tanto egli sembra vivere ai margini e pago della sua singolare avventura». (p. 561) Nella ripresa è interessante ciò che il recensore dice di un metro fondato sui “rottami” ottocenteschi della grande canzone leopardiana, «[...] è con questi medesimi ‘rottami’ che è stato scritto il *Pianissimo* di Camillo Sbarbaro (cioè uno dei capolavori della poesia contemporanea) [...]», sospeso fra Pascoli e Leopardi, e refrattario ad ogni sperimentazione stilistica, quasi adagiato su un’aura provinciale placida e pigra, «Certo, lo sfondo di questa come d’ogni altra poesia di Cavani è pur sempre quello della civile provincia italiana [...] ma è su tale aperto sfondo di borghi e di campagne e di marine che l’occhio attento di questo poeta riesce a cogliere in modo nuovo, e la sua mano sicura a muovere e a rappresentare, uomini e animali e cose e affetti, con una naturalezza che, superata la cultura, ha saputo diventare istinto». (p. 906)

Con un suo intervento del 23 marzo 1958 su «La Fiera letteraria», Caproni dà lettura di tre raccolte poetiche, autori Costante Zoni,<sup>237</sup> Vinci Verginelli<sup>238</sup> e Cristanziano Serricchio.<sup>239</sup> Se non è giusto parlare di stroncature, si tratta comunque di tre attraversamenti difficili, inqua-

---

<sup>236</sup> GUIDO CAVANI, *Nei segni della festa*, Modena, Ferraguti, 1957, recensione su «La Fiera letteraria», 6 ottobre 1957, *Prose*, pp. 903-6.

<sup>237</sup> COSTANTE ZONI, *Dalla mattina alla sera*, presentazione di V. Volpini, Urbino, Istituto Statale di Belle Arti, 1957.

<sup>238</sup> VINCI VERGINELLI, *Ceneri del paradiso*, Parma, Guanda, 1957.

<sup>239</sup> CRISTANZIANO SERRICCHIO, *L’ora del tempo*, Lucugnano, Edizioni dell’Albero, 1956.

drati in brevi passaggi descrittivi da mettere sempre in relazione con lo sviluppo della civiltà poetica e letteraria cui Caproni assiste, fino alla *lamentatio* finale, vera e propria esclamativa da inserire nel novero di tutti quei momenti in cui il recensore, un po' per gioco, un po' per moto di sdegno sincero, espone la triste ventura di trovarsi a "recensire" un libro di versi: «Ma come non essere ingiusti, quando in Italia si stampano più raccolte di poesie che sillabari, come se davvero questo fosse un segno di civiltà?». (p. 1017) Se come detto non è legittimo parlare di stroncature, antipatiche al Caproni lettore, si può vedere quali siano gli elementi favorevoli e quelli problematici delle raccolte. Per quanto riguarda Zoni, "ripreso" per aver fatto sfoggio del suo titolo di professore (Caproni dà sovente segno di non amare i titoli posti prima dei nomi di persona) l'aspetto positivo del suo esordio è indicato nell'umiltà di un dettato vagamente riconducibile a Sinisgalli, un senso di umiltà ravvisabile in pochi altri coetanei. Per quanto riguarda Verginelli, il suo linguaggio un poco declamatorio costringe il recensore a fare appello alle più forti componenti novecentesche dell'abbassamento di tono, per trovare anche nella sua proposta qualcosa da mettere al riparo, prima dell'ultimo cenno su un'esperienza matura e ben coltivata con Serricchio, di cui in ogni modo non si dice altro.

Accorpriamo tre recensioni redatte a breve distanza di tempo, in cui si pone l'attenzione ad altrettanti poeti, due, De Giovanni e Carra, operai che hanno scoperto una tardiva predisposizione alla poesia, aiutati e presentati da altrettanti "specialisti" come Betocchi e Artoni, mentre invece Jacopo Dentici, prefato da Sergio Solmi, è un martire



della Resistenza italiana. Dunque tre poeti d'occasione, che pure hanno interessato la lettura di Caproni, e la produzione di pezzi giornalistici *ad hoc*.<sup>240</sup> Le poesie di De Giovanni, quasi sillabazioni elementari di un incolto non ingenuo, sono attraversate velocemente da Caproni che ne coglie il primario valore artistico, con tanto di "preferenze di lettura" in Ungaretti e García Lorca, e l'istintiva esperienza, addirittura malizia, di un'abile capacità ad evitare capitomboli o cadute, per usare il lessico del recensore. L'ultima notazione degna di nota riguarda la presenza, perfino in questo ultimo anello della catena poetica di un paesaggio (De Giovanni è ligure) capace di essere recepito e riusato come un «singolare alfabeto». (p. 1007) Per Dentici il discorso non è in fondo diverso. Trattandosi di un'occasione editoriale, Caproni è costretto a una lunga premessa, aiutato anche dalle parole che alla raccolta dedica Sergio Solmi, del quale viene *en passant* rievocata l'esperienza partigiana con *Aprile a San Vittore*. Alla qualità in sé delle poesie Caproni arriva a stento, non potendo, ed in fondo nemmeno volendo sciogliere la sua lettura dalla storia di un autore giovane, che scrive poesie sincere anche quando si approssima all'orlo di una parola ancora un poco di maniera, con però dei picchi di personalità che fanno richiamare il nome ed il magistero di Rebora.

---

<sup>240</sup> LUCIANO DE GIOVANNI, *Viaggio che non finisce*, Padova, Rebellato, 1957; JACOPO DENTICI, *Le ali del nord*, con prefazione di S. Solmi, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1958; ARNALDO CARRA, *Rifoli di vento*, Parma, La Bodoniana, 1957. Rispettivamente le recensioni si trovano su «La Fiera letteraria» del 9 marzo e 6, 13 aprile 1958, *Prose*, pp. 1003-7, 1025-8, 1029-32.

## 1.5. *Dialettali*

«Che significano oggi i dialetti? Perché questa mascherata, questo mettersi in una pelle che non è più nostra? Questa sì che è Arcadia, non di quella buona: il nuovo modo di far gli incipriati pastorelli».<sup>241</sup> Con queste parole Caproni chiude una sua lettera indirizzata a Giuseppe De Robertis in data 27 novembre 1956. A parte il veleno di uno sfogo probabilmente estemporaneo, c'è da chiedersi quale sia l'atteggiamento di Caproni nei confronti del dialetto, in altri scritti sempre incoraggiato e incentivato (Marin, ma anche il primo Pasolini e altri). In realtà Caproni dà un valore molto grande al dialetto e lo considera un polo d'attrazione verso cui i poeti veri sono naturalmente diretti. Il dialetto simboleggia nel suo schema la forza eversiva della letteratura che prova a infrangere il vetro della lingua illustre, ritrovando la realtà dei vocaboli dopo una sana liberazione dai cascami di una "cultura ufficiale" vissuta sempre con fastidio. La poesia dialettale dovrebbe dunque essere l'esatto contrario della "letterarietà" di cui anche il poeta di Annina sente nutrirsi molta parte della poesia a lui contemporanea. E l'insofferenza va ricondotta esattamente a questo, al ritrovato cioè della poesia dialettale come meta ulteriore di un gioco letterario in cui gli idoli polemici non vengono mai esternati ma potrebbero far capo ad autori quali Giacomo Noventa: «Ma è ovvio che c'è poesia dialettale e poesia dialettale. E credo non sia necessario precisare che quando io alludo alla poesia dialettale, non voglio davvero alludere a quella pletorica ma mini-

---

<sup>241</sup> CAPRONI, DE ROBERTIS, *Lettere 1952-1963*, cit., p. 65.

ma arcadietta di nostalgici del colore locale, che scrivono in dialetto le loro malinconie»<sup>242</sup>

Scoperto sul finire degli anni Cinquanta, Biagio Marin è per Caproni, che torna a recensirlo in molte uscite sul tempo lungo, una sorta di prototipo del poeta, principalmente, in virtù della radicale scelta linguistica orientata al dialetto della patria natia, l'isola di Grado. Caso poetico e editoriale, supportato dall'azione di Pier Paolo Pasolini, la lunga attività di Marin viene utilizzata per dare forma a una visione della poesia arroccata alle pendici di una identificazione e riconoscibilità materiale, sia pure circoscrivibile nella minima geografia dell'isola veneta in cui l'autore è nato. La radicalità della figura, il proprio impegno nella storia e le pieghe di una esistenza non immune dai più terribili lutti, fanno indulgere Caproni, tolte naturalmente le occasioni pubblicistiche e pubblicitarie, a un riconoscimento tardivo che si affretta a rendere giustizia di una militanza prolifica e irreprensibile, col chiedere reiteratamente una edizione di tutte le poesie. Il primo pezzo caproniano si dà in occasione della raccolta *Sénere colde*.<sup>243</sup>

Una poesia che pur avendo anch'essa la sua remota ascendenza pascoliana (d'un Pascoli felice, illuminato nell'anima da una gioiosa Provenza) trova la sua indipendenza e la sua novità (la sua attualità, vorremmo dire il suo 'novecento', e la mente corre a Saba, per l'insistenza, nelle immagini, degli affetti familiari del paesaggio natio) forse proprio nel mezzo usato (il dialetto), e usato non romanticamente o sentimentalmente, ma come modo più diretto, per il nostro autore, di accostare gli oggetti, e perciò in quell'unica direzione ammis-

---

<sup>242</sup> *Oggetti non più geroglifici*, «Il Belli», II, 2, maggio 1953, *Prose*, pp. 545-6.

<sup>243</sup> «Nuova Corrente», I, 1 giugno 1955, *ivi*, pp. 573-5.

sibile, la quale mira a giovare non diciamo alla lingua ma a qualcosa di più importante ancora: ed esattamente, come s'è già accennato altrove, al linguaggio della poesia, in qualsiasi dialetto o lingua essa venga scritta. (p. 574)

Sulla suggestione di una lingua in traducibile che rimanda agli oggetti di una piccola civiltà in comunicazione con l'universale, Caproni ravvisa nel dialetto di Marin, e i dialettali non saranno sempre difesi a priori, la potenzialità di una lingua poetica senza specificazioni di sorta. Sono a confermare il negativo di questa intuizione «la falsità del tono (la cilecca, la stecca)» (p. 574) immediatamente avvertibili:

Ma provatevi a leggere l'intera *Vose dell'isola*, e provatevi a tradurre il grade-se «supio d'umbra e de sol de pergolada», dove subito v'accorgerete come il dizionario non funzioni più: e non tanto perché in quel codice manchino i segnali atti a rammemorare gli stessi oggetti (il soffio, l'ombra etc.), quanto perché quei segnali, tradotti in italiano, e cioè non nati in italiano, non hanno più (e non soltanto per pure ragioni musicali, ma proprio per ragioni di storia, di terra) le medesime sinonimie, le medesime plurivalenze, insomma i medesimi 'armonici' e sono tanti nel puro e semplice, codificato, senso letterale. (p. 575)

Senza aggiungere niente di nuovo, Caproni passa anche per *Tristessa de la sera*,<sup>244</sup> arrivando, quattro anni più tardi,<sup>245</sup> a una conoscenza matura dell'autore, di cui si diceva, prima della lettura di *Poesia dialettale del Novecento*, di non conoscere neanche il nome. Al terzo incontro si devono le coordinate interpretative di una lettura vicina alla sugge-

---

<sup>244</sup> «La Fiera letteraria», 9 febbraio 1958, ivi, pp. 985-9.

<sup>245</sup> *Biagio Marin e la sua poesia*, «La Fiera letteraria», 27 settembre 1959, ivi, pp. 1229-33.

sione, per una supposta preferenza da accordare ai *Leider* tedeschi, e «le forme in ‘andantino’ e spesso in ‘allegro giocoso’, piuttosto che a quelle in ‘largo’ o in ‘grave’, dove tuttavia riesce benissimo ad esprimere non solo il riso, ma anche il pianto, e talvolta lo sdegno», (p. 1230) da incrociare con alcune aderenze ispaniche, «ma se volessimo a tutti i costi trovare un *compañero español* al nostro Marin, inevitabilmente indicheremmo Machado (per il forte legame alla terra), anche se spesso Marin sa raggiungere, su una scia occitanica, le finezze d’uno Jiménez». (p. 1232) Dietro la figura di Marin, si intuisce il magistero di Pier Paolo Pasolini, che nel 1961 cura un’antologia del vecchio poeta gradese, passata anche per il vaglio caproniano.<sup>246</sup> L’apertura è tutta all’insegna della proliferazione dei poeti, e sono parole che conviene rileggere anche solo per il gusto di confrontarle con le posizioni correnti sull’argomento, derivate qualunque siano escluse:

Da tutte le parti sbucano ‘poeti’, così come in una casa vecchia e poco pulita sbucano da ogni angolo scarafaggi. I quali trovano subito da nutrirsi (c’è tutta una pattumiera ben organizzata per loro, con premi d’incoraggiamento e mutua efflorescenza di ‘giudizi critici’ coi quali l’uno lusinga l’altro), ma è un fatto che ad aprire uno qualsiasi di tali libercoli alimentati dalle spazzature dei pochi poeti veri, si ha l’impressione che la poesia sia ormai diventata il gioco più a portata di mano per i meno abienti intellettualmente, così come lo è il Lotto per i meno abienti economicamente. (p. 1470)

Lamentando un criterio di selezione fin troppo severo da parte del curatore, Caproni torna sui capisaldi delle sue letture mariniane, auguran-

---

<sup>246</sup> *L’universo in un lembo di terra*, «Il Punto», 7 ottobre 1961, ivi, pp. 1469-72.

dosi al più presto una edizione completa che raccolga le varie *plaquettes* del gradese. L'istanza di Pasolini, tutta in positivo, si intuisce come adombrata da un senso pratico che va a rendere pubblicabile una scelta come *Soltàe*, e il recensore non manca di identificarsi con il lavoro ingrato del curatore:

La scelta che Pasolini ha fatto tra le tantissime pagine dei molti volumi (scelta "rigida, cattiva, senza pietà per nessun ricordo, per nessuna mezza riuscita, per niente", la definisce egli stesso) testimonia quella cura e quella competenza, e soprattutto quell'intelligenza profonda, cui il poeta e il filologo e il critico da soli, che pur in Pasolini sono *personae* tutt'altro che secondarie nella sua complessa unità di uomo, non sarebbero giunti con tanta sicurezza, se egli non fosse stato assistito anche dal suo cuore d'amico: dalla sua *pietà* d'amico, direi piuttosto, la quale deve avergli fatto soffrire le pene dell'inferno mentre affondava le sue forbici chirurgiche, impietosite per umanità *et amore*, nel corpo vivo e non vile dell'amico [...]. (p. 1471)

Il lavoro di Pasolini su Marin, seppure con una punta di amarezza, è di nuovo in primo piano nella recensione alla seconda antologia, *La vita xe fiama*,<sup>247</sup> che tuttavia non esaudisce il desiderio di una edizione definitiva:

Desiderio che solo in parte s'è concretato, e che ora non esito a risfoderare di fronte alla seconda antologia in questi ultimi mesi proposta con estremo acume e amore dalla stesso Pasolini, la quale più che mai necessaria rende, a mio parere, una visione completa della poesia mariniana con tutti i suoi alti e bassi, anche per aiutare il critico a definir meglio non soltanto il valore del nostro

---

<sup>247</sup> *Biagio Marin: poeta autentico*, «La Fiera letteraria», 7 ottobre 1970, ivi, pp. 1915-7.

poeta, ma dello stesso Pasolini-antologista-di-Marin, convinto come sono che ogni antologia, stringi stringi – attraverso le scelte fatte, le inclusioni, le esclusioni, gli eventuali commenti eccetera – finisce sempre con l’essere, prima di ogni altra cosa, un prezioso autoritratto (non esclusi i nei e le imitazioni, che anzi risaltano subito in primo piano) dell’antologista [...]. (p. 1916)

Recensendo le *Poesie molisane* di Eugenio Cirese,<sup>248</sup> Caproni ha modo di spiegare da cosa deriva la sua vicinanza alla poesia dialettale, ed in che termini la intenda in linea, più di molta altra poesia contemporanea, con la tradizione nazionale, laddove fra la parola ed il territorio cui essa si circoscrive non esiste nessun vincolo intellettualistico di ‘realismo lirico’. Si tratta di una questione di linguaggio che, come nel caso dei nostri poeti più antichi, «non ancora codificato e divenuto cultura, cercava nella vita vissuta collettivamente le proprie parole, ch’è come dire le proprie favole, i propri miti o, se davvero piace di più, i propri contenuti». (p. 587) Caproni, come si è già visto, è per una “poesia pratica”, che aderisce alla realtà che descrive, e da cui trae ispirazione. Ma la lettura non è ingenua, né la poesia di Cirese deve essere riportata alla primitività di un poeta popolare e rudimentale. C’è in lui, afferma il lettore, un qualcosa che lo porta al di sopra del canto anonimo, una personalità artistica definita, che lo rende in grado di interrogare il territorio che lo circonda per trarne una poesia esteticamente autentica, non è un caso se la recensione si intitola *Vive la sua terra fino ad assorbirne la storia*. E dunque, nei casi di una terra vissuta ed

---

<sup>248</sup> EUGENIO CIRESE, *Poesie molisane*, a cura di F. Ulivi e A. M. Cirese, con un ritratto di D. Purificato, Caltanissetta, Sciascia, 1955, «La Fiera letteraria», 20 marzo 1955, ivi, pp. 585-9.

interpretata in maniera simbiotica, passiamo dal particolare all'universale. Allo stesso modo la poesia di Cirese appare sospesa fra l'afflato primitivo e primordiale, e la sua novità: «[...] la bella novità e originalità di tale linguaggio consiste proprio nell'aver saputo, il Cirese, innestare [...] un gusto, un'educazione dove non solo il Leopardi è presente, bensì è presente [...] lo spirito che animò la "Voce" e la "Ronda", ossia quello spirito che, volente o nolente, è destinato a rimanere, ormai, lo spirito di questo nostro cinquantennio poetico». (p. 588-9)

### 1.6. *Fra Otto e Novecento*

Quattro autori presentati in ordine cronologico, Belli, Dossi, Di Giacomo e Guglielminetti. Fra l'occasione editoriale e la lettura più strutturata, fino addirittura all'assorbimento di Belli nella propria personalissima visione della storia della lingua, questi autori rappresentano l'esiguo bottino erudito di un "lettore in pubblico" decisamente orientato alla contemporaneità. Tuttavia anche in questa materia la vena critica caproniana può tentare un affondo, che sarà quasi sempre di carattere linguistico, eccezion fatta per la figura un po' sentimentale di Amalia Guglielminetti, che l'autore si diverte a tratteggiare cedendo qualcosa a un tono fra il civettuolo e il confidenziale.

Solo due informazioni librarie riguardano il poeta di Roma.<sup>249</sup>

In queste Caproni rende conto del lavoro editoriale svolto negli anni Sessanta sul recupero editoriale ed offre, seppure frazionato, un parere

---

<sup>249</sup> GIUSEPPE GIOACHINO BELLI, *Lettere, Giornali, Zibaldone*, a cura di G. Orioli, introduzione di C. Muscetta, Torino, Einaudi, 1962, «La Nazione», 22 settembre 1962; e ID., *I sonetti*, a cura di M. T. Lanza, Milano, Feltrinelli, 1965, ivi, rispettivamente pp. 1623-5 e 1849-51.



dell'autore del "Commedione", altrove citato, insieme a Dante, come la colonna discendente dell'arco linguistico italiano:

Fra Dante, che usò il volgare della borghesia nascente, e il Belli che usò il dialetto della plebe assertiva, c'è una differenza sostanziale. Il primo è l'inizio di un arco ascendente, quando il cristianesimo e i comuni erano forze in progresso, mentre l'altro è l'estremo opposto di quell'arco, determinato da una reazione o rivolta verso il basso contro Istituzioni e Lingua ormai vuote di contenuto ma persistenti a fini dispotici di classi privilegiate. Oggi l'uso del dialetto non saprei quale giustificazione storica e sociale potrebbe avere.<sup>250</sup>

In definitiva la presenza di Belli nel sistema caproniano, nello sviluppo da lui ricostruito della tradizione letteraria patria, ha un ruolo fondamentale nel sistema del binomio lingua-dialetto, aggiornato ai più recenti *exploit* della lirica dialettale (Marin, Pierro, Firpo etc.) sulle quali Caproni torna ad interrogarsi a più riprese.

All'uscita delle *Note azzurre* di Carlo Dossi curate da Dante Isella,<sup>251</sup> Caproni sfoga «[...] tutte le delusioni e umiliazioni che, da troppi anni in qua, sono il retaggio del povero lettore e recensore obbligato», (p. 1839) e ringrazia il curatore per aver offerto a studiosi e pubblico comune un'opera in cui si vivifica la similitudine di poesia e verità, poesia ed anticonformismo. Caproni attraversa velocemente i due volumi adelphiani delle *Note*, riassumendo gli estremi di una carriera letteraria, in cui l'autore «[...] bada più alle minute cose che alle gran-

<sup>250</sup> CAPRONI, *Sette domande sulla poesia*, «Nuovi argomenti», VI, 55-56, maggio-giugno 1962, ivi, pp. 1647-50.

<sup>251</sup> CARLO DOSSI, *Note azzurre*, Milano, Mondadori, 1965, recensione in «La Nazione», 29 settembre 1965, ivi, pp. 1837-9.

deggianti (più ai casalinghi e municipali eventi che agli universali in astratto), le sue annotazioni in fatto di costume, di politica, di storia, di scienza, di filosofia, di democrazia, di comunismo, d'arte, di letteratura, e insomma di tutto ciò di cui un uomo profondamente intricato nella vita ancor oggi si occupa (comprese le umili gesta della zia), hanno sempre di mira, nelle stesse utopie e ingenuità che non mancano, un bersaglio morale». (p. 1839) Il valore maggiore della scrittura dossiana risiederebbe allora nella capacità di innalzare ogni situazione o scena descritta ad una significazione superiore, svincolando la corrosiva vena umoristica dalla superficialità del disegno.

L'occasione di una ristampa delle *Poesie e novelle*<sup>252</sup> porta Caproni a spendere qualche osservazione non banale sull'opera e la figura di Salvatore Di Giacomo. Dopo le indicazioni di rito sulle peculiarità editoriali dell'opera, il lettore espone quale sia nella vulgata la figura di Di Giacomo, «lirico estremamente aereo e sottile, tutto *melos* e tutto purissimo fiato»: (p. 1636)

Un canto che pur partendo da una grazia settecentesca su cui s'è fin troppo insistito, e da una morbida sensualità che può alla lontana trovar le sue radici nel Tasso, raggiunge una purezza assoluta degna – oltre che d'un brio d'un Cimarosa o della disperazione d'un Bellini – d'un Leopardi 'napoletano'. (p. 1636)

Caproni si chiede se questo ritratto sia quello criticamente più giusto e risponde rovesciando il canto del Di Giacomo sulla necessità dell'os-

---

<sup>252</sup> SALVATORE DI GIACOMO, *Le poesie e le novelle*, a cura di F. Flora e M. Vinciguerra, VI ed., Milano, Mondadori, 1962, «La Nazione», 15 novembre 1962, ivi, pp. 1635-7.

servazione dell'altro, a dispetto di un io-lirico che si farebbe specchio di un teatro di personaggi, «Anche per questo, in una lettura completa, le sue novelle e il suo teatro non rimangono davvero in margine rispetto alla sua poesia lirica, ma anzi la illuminano e spesso la eguagliano, concorrendo a quell'immagine unica di scrittore sensibilissimo, ma coscientissimo che in fondo è la sua più giusta – e più vera – immagine». (p. 1637)

In due pezzi dell'aprile 1962 Caproni ritorna sulla figura di Amalia Guglielminetti<sup>253</sup> inquadrando la fortuna della poetessa nel suo tempo attraverso l'accostamento a tre figure di "corteggiatori" della sua opera, D'Annunzio, Gozzano e Borgese. Il tono con cui si sviluppano i pezzi è quasi di amorosa comprensione nei confronti di una poetessa che, nonostante le vicissitudini e debolezze private, è stata una voce autentica quanto dimenticata, dunque si ritrova un *surplus* di confidenza negli accenti rivolti alla memoria della Guglielminetti, ivi comprese le frequenti autocitazioni cui il presentatore ricorre, in questa sorta di identificazione impossibile con la scrittrice di romanzi che tanto schiettamente dichiara di amare, a dispetto del taglio "di costume" o "pitigrilleggiare" crescente. Il destino della Guglielminetti come descritto da Caproni è quello di rimanere triste e solitaria, abbandonata da quei "seduttori", primo fra tutti Gozzano, che candidamente ammettevano di desiderarla, anche ma non solo intellettualmente, più che di amarla. Ai pezzi sono sottesi due motivi psicologici da segnalare: prima di tutto la velleità di romanziere cui Caproni attese nella sua giovi-

---

<sup>253</sup> *La Saffo dai capelli viola*, «La Giustizia», 5 aprile 1962 e *Una lira di poesia*, «La Giustizia», 6 aprile 1962, ivi, rispettivamente pp. 1561-3 e 1565-7.

nezza, scrivendo alcuni racconti e lasciando incompiuto un tentativo di romanzo,<sup>254</sup> in secondo luogo la “solidità” della Guglielminetti, la sua sincera produzione in versi, più che quella dei romanzi, forse sbilanciata sul gusto popolare ma comunque di qualità, è vista un po’ come la metafora di una civiltà letteraria meritevole sebbene sorpassata dai tempi; da rimpiangere e meditare, anche se non ne viene riproposto un recupero effettivo. Considerare che questi pezzi escono nei primi anni Sessanta fa comprendere quale sia la *ratio* che si nasconde dietro questo recupero di una sana e un po’ popolare vena artistica a fronte, evidentemente, di una contemporaneità che sta stravolgendo i termini del discorso. A suo modo ci troviamo di fronte la storia di una esclusa dal ‘canone’ che ha ceduto alle sirene della gloria letteraria per via dei facili romanzi, ma anche questa dimensione è recuperata da Caproni:

Le è costato, è vero, il disprezzo delle persone dabbene, cioè di tutti i lettori più fervidi di quelle sue ‘moralità in pigiama’, e il silenzio austero di tutti o quasi tutti i nasuti facitori delle Patrie Antologie e di Istorie delle Italiane Lettere. Ma a parte il fatto che noi siamo franchi ammiratori (non abbiamo detto franchi tiratori) anche di quei ‘romanzacci’, che dopotutto scoprono le tombe imbiancate della più seriosa borghesia di allora, che tale merce chiedeva, forse ciò le toglie il merito d’aver esordito, a diciott’anni, con uno dei più sinceri libri di poesia che una donna (ed era una giovinetta) abbia mai scritto, e di averlo fatto seguire da altri tre, che messi insieme compongono l’unico ritratto veritiero di donna ‘principio di secolo’ che la nostra letteratura possieda. (p. 1563)

---

<sup>254</sup> Cfr. CAPRONI, *Racconti scritti per forza*, a cura di A. Dei, con la collaborazione di M. Baldini, Milano, Garzanti, 2008.

## 2. Prosa italiana

È noto l'interesse di Caproni per la prosa. Narratore al tempo stesso "fallito" e di successo, se consideriamo la sostanziale rinuncia alla prosa occorsa nei primi anni Cinquanta ma anche l'*exploit* de *Il labirinto*, che tra l'altro lo pone in una posizione preminente nel complesso dei racconti sulla Resistenza, Caproni si fa più volentieri lettore dei narratori fondamentali della stagione medio-Novecentesca: Gadda, Morante, Bassani, Landolfi, Ginzburg, Manzini, Dessì, cui si somma la vicinanza di Bigiretti ed il valore della testimonianza circa i romanzi di Frassinetti, Vigolo, Pizzuto, Solinas Donghi e alcune chicche sparse come ad es. quelle riguardanti le opere narrative di studiosi quali Corti e Petrocchi. Se il paragrafo riguardante le letture caproniane di prosa è certamente meno consistente rispetto alla poesia, bisognerà riconoscere una certa profondità al suo sguardo, confermata e aumentata dalla presenza di autori oggi quasi dimenticati come Angioletti, Tobino, Prestinenza e altri. Il Novecento in prosa di Caproni è sicuramente vario e diseguale, e il campione di autori offerto risente senza dubbio di una certa casualità della scelta, la quale, tuttavia, ha la facoltà di proporre una trincea "dal vero" del periodo a cavallo fra anni Cinquanta e Sessanta.

## 2.1. Uno «straordinario amico»: Libero Bigiaretti

«Non posso non dedicare un'istantanea a quello straordinario amico che è stato ed è per me Libero Bigiaretti: un uomo che mi ha aiutato come si aiuta un fratello, a cui io devo tutto».<sup>255</sup> Con queste parole Caproni cominciava nel 1954 un breve ritratto dell'amico e scrittore, colto in veste di degente d'ospedale, che suggella un'amicizia nata e maturata già al tempo della guerra. Libero Bigiaretti è per Caproni uno degli amici più importanti di tutta la vita, utile a introdurlo negli ambienti letterari e nel fermento culturale della capitale, ed è noto come si debba ai buoni uffici di Bigiaretti l'uscita di *Finzioni* presso l'editore romano De Luca, che nel 1952 stamperà anche le *Stanze della funicolare*, con i versi di *Le biciclette* dedicati proprio 'a Libero'. Dunque una testimonianza umana e letteraria che negli anni, e le occasioni sono molte, intreccia il ricordo dell'amico e sodale alle letture del romanziere e poeta, in un lavoro di pubblicizzazione a metà fra il doveroso ufficio e l'affetto fraterno, senza escludere interessanti picchi di lucidità critica su questioni di poetica generale. Nonostante non manchi un piccolo *corpus* di recensioni vere e proprie, sono le testimonianze umane quelle che attirano subito l'attenzione, a cominciare dalla *Lettera da Genova*<sup>256</sup> in cui l'autore, all'indomani della Liberazione, dedica al destinatario un ritratto della città devastata dalla guerra. Raggiunta una "complicità" e una intesa che si esplicherà nelle redazioni dei giornali e nelle giurie dei premi, è curioso notare come Bigiaretti abbia la capacità di catalizzare, nel dopoguerra, una

---

<sup>255</sup> *Caproni per Betocchi e Bigiaretti*, «Il Caffè», II, 3 maggio 1954, ivi, pp. 567-9.

<sup>256</sup> «Aretusa», I, 9 novembre 1945, ivi, pp. 145-51. Con un *lapsus* la curatrice identifica il destinatario con il poeta Libero De Libero.

gran quantità di conoscenze, probabilmente anche in virtù del suo ruolo di sindacalista degli scrittori. Ne deriva per Caproni una forte consentaneità nelle amicizie e frequentazioni:

Franco Costabile lo conobbi per la prima volta, se non mi sbaglio, nella redazione dell' «Italia liberata» o, ancor meglio, in casa di Libero Bigiaretti, in una Roma sangioiannina piena di fumo e di tram (ma anche di monacali giardini lungo le milanesissime strade) dove per anni in un appartamento all'interno 18 (che segue, per superstizione, il 16 bis) anch'io mi sono recato col batticuore e con qualche verso in tasca per attendere dall'intelligenza e umanità del nostro Libero, insieme a più d'un bicchiere d'autentico cannellino, il vino vitale dell'incoraggiamento. Quante volte Costabile ha fatto, con poche sillabe in tasca, come già feci io, quelle un poco cariate ma apertissime scale? Difficile contabilità [...].<sup>257</sup>

E ancora, raccontando di come diventò amico di Giacomo Debenedetti:

Giacomo era preoccupato per la deplorabile riuscita scolastica del caro figliolletto Antonio, del tutto refrattario – sembrava – sia alle buone norme sia alle proficue nozioni impartitegli alle elementari. Aveva bisogno 'di un polso' che lo riportasse a ragione, e fu Libero Bigiaretti, cattivo consigliere per la troppa stima in me come pedagogo (ero allora maestro di scuola), a suggerirgli la mia persona.<sup>258</sup>

Se torniamo alle pagine della recensione di Costabile abbiamo la perfetta misura di una vicinanza intima fra il poeta ancora non affermato e

---

<sup>257</sup> *Via degli ulivi*, «Il Lavoro nuovo», 30 novembre 1950, *Prose*, pp. 423-5, a p. 423.

<sup>258</sup> *Debenedetti e i poeti*, «La Stampa», 21 gennaio 1987, *ivi*, pp. 2017-20, a p. 2017.

l'amico. L'intesa sembra basarsi su una semplice condivisione poetica, e fa quasi tenerezza la figura di un misconosciuto Caproni in cerca di un orecchio cui recitare i versi, presumibilmente la base dei primi lavori del periodo romano, che va componendo fra una visita e l'altra. Siamo così alla *Lettera aperta a Libero Bigiaretti* che Caproni compose in onore dell'amico nel 1958<sup>259</sup> nell'ambito di una pagina dedicata dal giornale alla figura e all'opera del romanziere. Con la confidenza dell'amico benevolo, Caproni ritorna ai momenti di un'amicizia tanto importante, maturata anche sui guasti di una invidia infine confessata:

Ma intanto: non è stata appunto l'invidia a mantenerci uniti per tanti tantissimi anni, noi che diecimila volte abbiamo litigato e diecimila volte abbiamo fatto pace (sempre per colpa tua: non specifico se il litigare o il rappacificarci: e ciò per non smentire la leggera tinta di ambiguità di cui hai sempre voluto colorarti un poco, tu patito di pittura com'io di musica), finché non sei andato a rinchioderti nella 'gabbia di vetro' eporediese? (p. 1059)

Sulla traccia insistente di questa invidia che vede schierate da una parte una solidità di conoscenze e uno spirito pratico, unito al talento di narratore, e dall'altro il talento in fatto di poesia e musica proprio dello scriventem, si va insistendo su quello che sembra un ricordo dalle punte anti-idilliache con i suoi conflitti e le sue amarezze:

Ho sempre invidiato in te, Libero, l'estrema sincerità dei sentimenti, e l'infallibilità dei giudizi 'in materia' d'uomini e 'in materia' d'arte; che poi ho dovuto sempre accettare per buoni dopo la prova dei fatti, anche quando alla prima

---

<sup>259</sup> «La Fiera letteraria», 29 giugno 1958, ivi, pp. 1059-65.



m'erano parsi ostici, se non addirittura ostili. E sempre ho invidiato, perché mi dava aire e coraggio, la tua generosità, sia nel censurare a ragion veduta, sia – senza alcun timore del mondo – nel propagandare ogni mia riuscita, unico mio lettore per tanti e tanti anni, quando non mi stancavo di salire le scale di casa tua con una nuova tascata di versi o di altre stramberie, e tu non ti stancavi, paziente e curioso insieme, di leggerli uno per uno; magari interrompendo la cartella che più ti stava a cuore e che restava lì sul tavolo già riempita a metà di quella tua scrittura chiara e senza pentimenti, fonte d'un'altra, e non minore, mia invidia. (p. 1059-60)

Si segnalano le frequenti recensioni dedicate ad opere come *Il congresso* o *I figli*, in cui il conflitto fra il lettore specializzato e l'amico schietto e sincero ostacola l'espressione critica, tuttavia non impedendo alcuni lampi di lucidità o alcune prese di posizione sulla società delle lettere, tante volte descritta da un punto di vista prossimo a quello di un moralismo "dal basso" integro nella sua appartenenza consapevole, e al tempo stesso frustrato da un esercizio, quello "alto" della poesia, ostacolato nel suo svolgersi quotidiano. Si possono confrontare su questo punto i luoghi in cui Caproni si scaglia contro l'uso editoriale ed autoriale che si fa del romanzo come trampolino di lancio per un "facile" successo, o ancora quelli in cui l'autore prende le distanze dalla tendenza di pubblicare troppe raccolte poetiche, con il rischio di far disperdere il lettore, avvertito già come lontano se non occasionale. Nella concezione dell'espressione artistica, in prosa come in poesia, si rivela una visione romantica dello scrittore come interprete di sé e degli altri senza gli infingimenti del mestiere, ma piuttosto per un dono:

Vorrei dir questo: che nel romanzo, cioè in poesia, la verità nasce proprio dalla finzione poetica, e con tanto maggior forza quanto più l'autore è libero da soggezioni a tesi o da teoretiche impostazioni intellettualistiche. Purché l'autore sia un uomo tra gli uomini, si capisce: purché non sia l'autore un letterato, bensì una coscienza attiva fatalmente fedele ai suoi modi. Ed è naturale che sia così – è naturale che se una lezione etica o storica nasce da qualsiasi romanzo realizzato nel senso integro della parola, questo avvenga proprio all'insaputa dell'autore stesso, dico addirittura in virtù dell'unico assillo, che è appunto quello di rifiutare qualsiasi impostazione aprioristica per accettare soltanto e integralmente se stesso, con la più assoluta libertà.<sup>260</sup>

Già nel 1946 Caproni presenta l'opera dell'amico soffermandosi, con tanto di trame riassunte, su *Esterina e Un'amicizia difficile*, tutto per introdurre *Il villino*, in cui «il progresso morale di Bigiaretti appare senza dubbi evidente [...] un progresso, si capisce, che va di pari passo col progresso tecnico dello scrittore, in quanto Bigiaretti uscito alfine dalle pagine riprende la storia dell'errore di Paolino con una libertà di fronte ai suoi personaggi che non può più far sospettare in noi una sua minima partecipazione alla loro morale sbagliata [...]». (p. 185) Quello che si presenta è un inedito, considerando anche la data, lettore di romanzi, che abbandona gli stilemi critici tipici della poesia per dedicarsi a una lettura di tipo diverso, portando alla memoria anche le velleità del poeta nei confronti del romanzo con il tentativo fallito che segna *La dimissione*.<sup>261</sup> Trovandosi alle prese con una forma nuova e poco usata, non preferenziale, Caproni abbandona decisamente l'analisi de-

---

<sup>260</sup> *Bigiaretti storico d'errori*, «La Tribuna del Popolo», 15 ottobre 1946, ivi, pp. 183-6.

<sup>261</sup> Cfr. *Racconti scritti per forza*, cit.

gli esiti estetici per concentrarsi su una lettura strettamente morale.

Anche la lunga e un poco macchinosa introduzione a *Un discorso d'amore*<sup>262</sup> orienta il lettore su una posizione fra il teorico e il morale per via del “noi” retoricamente adottato nel porsi in una posizione di denuncia “di questo tempo”. Se la critica sociale non rientra nelle corde del poeta come del critico, è nella vulgata teoretica che si rinviene un piccolo insperato tesoro:

Per la durata di ventiquattr'ore, quant'è destinato a vivere questo foglio, forse potrebbe esser vera la proposizione ch'ora, col peso e la stabilità d'una piuma, mi piace posare sopra la carta bianca: cioè che l'uomo vive in due mondi paralleli, i quali sono quelli delle cose e quello dei nomi delle cose, ch'è come dire, più semplicemente, il piano della realtà concreta e quello dell'immaginazione o cultura che dir si voglia. [...] La 'macchina amorosa' è sempre stata la più sensibile a soffrire di questo doppio giuoco fra il piano dell'immaginazione e quello della realtà. Caduti i miti della donna e dell'amore, essi sono rimasti come poesia, dirò più propriamente come modelli letterari, ed ecco ora un'operetta d'uno scrittore moderno che rimane esemplare, e per la prima volta sul nostro suolo, i danni che una tale condizione regala ad una coppia nella quale possono identificarsi tutte le coppie amanti di questo tempo. (pp. 311-12)

Quello che segue è un vivace acquerello della storia e della “vivezza” del personaggio femminile, laddove l'intento dell'autore, quello cioè di scandagliare un ennesimo “errore”, un punto critico e paradossale della società contemporanea, è benevolmente pubblicizzato dal recensore, che non lesina buone parole anche per una scrittura «ormai dotata dei

---

<sup>262</sup> *Amore deve mutar le penne?*, «Voce adriatica», 20 ottobre 1948, *Prose*, pp. 311-13.

più penetranti segreti della persuasione e dell'armonia». (p. 312) Le poche pagine dedicate a *Carlone*,<sup>263</sup> oltre una sincera convinzione nell'invito alla lettura da parte del divulgatore, attraverso un bellissimo paragone con *Pinocchio*, libro «che si divora a scuola, si divora a casa, si divora da artisti e da poveruomini», (p. 463) offre uno schizzo delle poetiche medio-novecentesche in virtù di un dettato nuovo, quello del romanzo, che nell'assenza di un intento moralistico nel "messaggio" ricaverebbe da una storia in prosa la viva poesia della verità. Il quadro in cui si colloca l'opera di Bigiaretti, così come viene descritta da Caproni, sembra tuttavia confermare l'impressione di una valutazione generale attagliata alle istanze di un'arte che per essere fine e popolare non riesce lo stesso a nascondere una maiuscola nell'iniziale:

Ed esemplare, il romanzo, lo sarà non solo per gli uomini ma anche per i letterati, non foss'altro che per quel suo insegnarci che finalmente la via della narrativa, e in particolare della narrativa italiana, è stata ritrovata: la via della semplicità, la più ardua, la più difficile di tutte, ma l'unica che il lettore sia disposto ormai a seguire. Quanti innesti, quanti esperimenti, quanti chimismi si sono dovuti consumare per raggiungere questa cristallina purezza? Mezzo secolo di lavoro e di lavoro letterario, d'impegno letterario, di risultati e di errori letterari, nessun dei quali è stato infruttuoso. E dopo tanto lirismo, realismo, americanismo, neorealismo ecc. ecc., dove sempre *il linguaggio, la letteratura* restava il problema dominante, ecco infine la semplicità, la verità, la purezza, la poesia. (p. 464)

---

<sup>263</sup> *Libero Bigiaretti ha scritto un nuovo romanzo*, «Mondo operaio», 17 febbraio 1951, ivi, pp. 463-4.

Nel pur sincero intento pubblicitario si trova il germe di quel moto sotterraneo che, tenendo un occhio alla data, può essere imparentato, a tutto merito dell'istinto del recensore, sensibile ai mutamenti di clima, alla celeberrima polemica sul realismo che accompagnò, quattro anni più tardi, l'uscita di *Metello* di Pratolini; nel suo piccolo, il recensore Caproni sembra investire il bigiarettiano *Carlone* di quella stessa presunta o reale carica, tanto meno disillusa da risolversi nell'arco di un periodo. Un ragionamento sugli *ismi* letterari è ad aprire anche il pezzo che annuncia al pubblico *I figli*: «Dopo tanto impressionismo o espressionismo linguistico (che in definitiva vuol dire lirismo: un confondere e un mescolare la tecnica della poesia lirica con quella della prosa), fa piacere, ed è un vero riposo, tornare a leggere un'opera di pacata e sicura scrittura, qual è quella che ci offre con *I figli* Libero Bigiaretti». <sup>264</sup> Del resto la preferenza di Caproni per una narrativa di stampo ottocentesco era già nota per essere stata esplicitamente dichiarata.

Complice forse una maggiore libertà, e il vago accentuarsi di certe posizioni in base al luogo della pubblicazione, quando si tratta di prosa Caproni appare senza remore nello schierarsi contro una serie di autorità che coinvolgono la tradizione letteraria e la contemporaneità, “maltrattata” con il fare di un Aristarco minore, eccolo dunque citare disinvoltamente gli «anarchismi romantici dei nonni e gli intellettualismi e moralismi così sofisticati dei padri», (p. 626) prima di condurre un affondo che se paga qualcosa in termini di genericità appare comunque incisivo:

---

<sup>264</sup> *I figli*, «Il Lavoro nuovo», 10 maggio 1955, ivi, pp. 625-7, a p. 625.

Dopodiché torniamo alla scrittura (cioè alla resa poetica), e rallegriamoci con l'autore, per essere egli riuscito ancora una volta ad apparire fuori moda, grazie alla sua esemplare Fedeltà a se stesso. Fedeltà a se stesso ch'è poi fedeltà a una delle meno grosse vene della tradizione narrativa, e perciò a una delle meno appariscenti anche se delle più nuove rispetto alla novellistica classica, fondata più sulla confessione che sulla memoria (anche se dalla memoria, proprio per questa sua esigenza non può prescindere) una memoria però non poetica [...]. (p. 626)

Nonostante l'impressione di una indignazione generale che punti a "colpire nel mucchio", il bersaglio privilegiato di questo che potrebbe sembrare quasi uno sfogo si identifica con «le correnti di moda, non escluso il lirismo americanizzante dell'immediato dopoguerra, o il malinteso verghiano di tanti giovani neorealisti d'oggi, altrettanto pernicioso e retorico quanto l'illusione di poter scrivere un romanzo (un'opera di poesia) così come si scrive un articolo di cronaca nera». (p. 627) Rimane lo spazio per un inciso che sembra diretto alla narrativa d'avanguardia, ma che si può più facilmente iscrivere al dibattito critico, in fermento intorno al romanzo per eccellenza del secondo Ottocento:



*fig. 8 Bigiaretti e Caproni*

A proposito di Verga, e di quel capolavoro ch'è *I Malavoglia*, non vorremmo dire un'eresia cogliendo l'occasione per affermare che troppi vizi della nostra odierna scrittura narrativa derivano proprio di lì: o meglio dall'aver frainteso l'unica e irripetibile esperienza verghiana (tutta tesa alla ricerca di una parola scultorea, e plastica, e leggermente espressionistica) distogliendo verso il pittoresco e il liricheggiante il linguaggio, proprio laddove è stata maggiore l'ambizione, e l'illusione, di aver portato di peso i fatti – i 'nudi fatti' – sulla pagina. (p. 627)

In occasione della raccolta di poesie *Lungadora*,<sup>265</sup> vengono a chiarirsi alcuni aspetti della posizione caproniana anche in merito a una poesia che, analogamente alla prosa, deriverebbe il suo valore da una indifferenza sostanziale verso «tutte le poetiche in atto», utile a «trovare quella libertà d’espressione, che potrebbe persino essere il principio – nientedimeno – di quel ‘rinnovamento del linguaggio’, così vanamente tentato da tanti poetini di professione». (p. 712) Il tono, con un in più di amichevole e confidenziale, è poi normalizzato in alcuni rilievi stilistici che vanno a sondare il fondo epigrammatico di una raccoltina presentata come un *divertissement* dell’autore ritirato ad Ivrea per curare l’ufficio stampa della “Olivetti”. Il dettato non ingenuo, reso anche in virtù di alcune ragioni puramente territoriali («certo angoloso Gozzano – Agliè è lì a due passi da Ivrea – e certe eloquenze cardarelliane» p. 713) è usato come una ulteriore conferma della validità della vena maggiore dell’amico, specie nella facilità di eloquio, e quindi nella qualità di scrittura che ne caratterizza una maturazione ora definitiva, e di là dal favorire forse l’opera più nota dell’autore marchigiano, *Il congresso*, recensito all’uscita, alcuni anni più tardi.<sup>266</sup>

Proseguendo su una scaletta precisa, Caproni presenta la trama del romanzo. Secondo le sue parole, una descrizione quanto mai affilata della società contemporanea, che intreccia la storia di personaggi colti nella crisi di una “frustrazione d’identità”, affrescando con la “perfezione di un sonetto” uno scenario di vita borghese, come era sta-

---

<sup>265</sup> *La poesia di Libero Bigiaretti*, «Il Lavoro nuovo», 4 aprile 1956, ivi, pp. 711-13.

<sup>266</sup> «*Il congresso*» di Bigiaretti, «La Nazione», 27 aprile 1963, ivi, pp. 1681-3.



to anche nelle prove precedenti. Il giudizio è pienamente positivo, e si sente la mano dell'amico che calca un po' su quella del recensore per alcuni toni enfatici, nella «misura più alta di quell'arte fina ma mai ricercata del ritratto morale – d'una società e d'un costume, oltre che di precisi personaggi – che in questo nostro novecento è soltanto sua». (p. 1682) Solo perché citato dallo stesso critico come ulteriore testimone del proprio “sangue marcio”, si può fare riferimento ad un pezzo sulla disonestà degli scrittori moderni e sul gioco degli editori specie in occasione dei premi letterari, di cui il poeta aveva incominciato a far parte come giurato.<sup>267</sup> L'accusa mossa nei confronti di una società delle lettere disumanizzata, in cui il poeta e lo scrittore sono dei lavoratori comuni destituiti di ogni residua dignità, può essere la conferma ai limiti (intendendo il termine nella sua accezione atona) che disegnano uno spirito indignato con il mondo letterario, e che cerca negli amici come Bigiaretti altrettanti testimoni. Il moralismo di Caproni, la sua inadeguatezza ai tempi che potrebbe anche scambiarsi per intransigenza morale, è confermata in queste parole piene di sussiego e di sdegno che vale la pena leggere e rievocare per comprendere il temperamento dell'uomo calato nel suo ambiente più congeniale. Quella stessa amoralità ferita è la fonte di alcune letture le più caustiche anche e soprattutto in fatto di poetica, le quali, anche se raggiungono di rado una profondità propizia all'analisi distaccata e lucida, e si configurano piuttosto come un borbottio indignato, hanno il loro peso anche nell'esplicazione degli esercizi più nobili dell'ingegno caproniano, dai quali sareb-

---

<sup>267</sup> *Successo e verità*, «La Nazione», 11 luglio 1964, ivi, pp. 1771-3.

be ingiusto escludere il conato critico. Con un ennesimo ritratto che riassume tutti i punti variamente percorsi dall'occhio del presentatore viene dato un altro ritratto d'autore nella presentazione del "limpido volumetto" *Cattiva memoria*. Nonostante le ripetizioni, sorprende la compattezza di un giudizio che prova definitivamente a cercare una mediazione fra lo scrittore e i tempi:

Bigiaretti infatti ha sempre proceduto senza mai lasciarsi incantare o distrarre dal rapido sorgere o tramontare delle mode e dei modi, e a rischio d'apparire ogni volta *démodé* (in realtà non c'è scrittore più di lui impegnato nei complessi problemi dell'oggi: basti pensare a quel perfetto gioiello e, osiamo dire, modello ch'è *Il congresso*) ha sempre preferito – nella poesia come nel racconto, nel saggio come nel romanzo – seguire la linea certa anche se non clamorosa né sinuosa della propria vocazione, la quale ha finito con l'imporlo, al di fuori di ogni penultimo o ultimo conformismo [...].<sup>268</sup>

## 2.2. *Gadda e Pizzuto*

Per certi versi il Caproni critico di narrativa, e nello specifico, il critico di Gadda, offre il meglio delle proprie intuizioni, probabilmente perché libero dal coinvolgimento emotivo che sembra smorzargli la voce in occasione di una lettura di versi. Quando Caproni parla di Gadda, ma le occasioni non sono molte, si sente il lettore appassionato e intelligente che inanella motivi critici, eccitato dai grandi *exploit* del milanese, non solo nel campo della creazione: «[...] le traduzioni dei poeti sono quelle che di gran lunga ci hanno emozionato di più accanto a quelle di due scrittori non in versi come Emilio Cecchi e Carlo Emilio

<sup>268</sup> *Bigiaretti e Dessì*, «La Nazione», 28 gennaio 1966, ivi, pp. 1863-5, a p. 1864.

Gadda (la singolar tenzone di quest'ultimo col nordamericano Edwin Arlington Robinson è il capolavoro di questo modo di tradurre infedelmente per conservare al testo e a se stessi la massima fedeltà, unica condizione perché la pagina non risulti un ricalco a lapis del quadro ma cosa viva e nuova con tutto il suo sapor di scoperta) [...]».<sup>269</sup>

In accordo con il “Premio degli Editori” del 1963, Caproni testimonia il felice anno di Gadda,<sup>270</sup> in ottemperanza ad una ripresa «dopo tanta rispettosa e anche un po' dispettosa segregazione nell'aureo confine degli autori difficili (*d'elite*)», (p. 1559) che si va a concretizzare con la pubblicazione o ripubblicazione, tutte nello stesso anno, di *La madonna dei filosofi*, *L'Adalgisa*, *La cognizione del dolore* e *Accoppiamenti giudiziosi*. In ogni modo il giudizio generale è già formato nell'idea del recensore che non tarda ad offrirne un ritratto lampante che ha in sé del definitivo:

Certo il prosatore più forte del nostro Novecento, e anche uno dei più europei e ‘universali’, proprio per la gagliarda e veramente sana risata (anche se il fondo è tragico e di continuo rotto dal ‘magone’ per l'orribile Guerraccia sovrastante) che in modo tutto così italiano (meneghino-romanesco-fiorentino) egli ha saputo fare da par suo su ogni forma passata e presente e futura di prosopopea e d'ipocrisia: parodiando in grado sublime, come chi faccia il verso con *mala* intenzione, il linguaggio farisaico-illustre, con rara sapienza bombardato, nel pieno della rimbombante orchestra, da rumori non perfettamente ortodossi. Una risata che ogni ben costruito orecchio – e se n'ha la prova delle traduzioni già varate o in

---

<sup>269</sup> *Natale coi poeti*, «La Fiera letteraria», 28 dicembre 1958, ivi, pp. 1113-6, a p. 1116.

<sup>270</sup> *L'anno di Gadda*, «La Nazione», 26 maggio 1963, ivi, pp. 1689-91.

fase d'allestimento – è in grado, pur che voglia, d'intendere. (p. 1689)

Riprendendo in chiusura la trama della *Cognizione*, Caproni si sofferma «sulla furiosa solitudine (sull'angoscia acerrima) del 'personaggio' Gonzalo Pirobutirro (occhio al cognome: occhio, sempre, alle mostruose proliferanti neoformazioni verbali di Gadda, la cui parola fa ogni volta da protagonista reale nelle sue opere), e dalla madre di detto Pirobutirro, in una continua battaglia d'odio e di amore e ancora d'odio [...]», (p. 1691) paragonandolo al terribile riso di Céline in *Mort à crédit*, fino a condurre lo sguardo «sulle stupende nature morte come sulle vive, d'una cupa notte sciabolata da bianchissime folgori». (p. 1691) Quel che non può fare a meno di sorprendere Caproni è la tecnica gaddiana, il «travolgente brio quasi mozartiano del ritmo»<sup>271</sup> che addirittura emoziona il recensore de *I Luigi di Francia*.<sup>272</sup>

Ma non c'è romanzo che ci abbia divertito e “ammaestrato” tanto quanto questo salacissimo libro, col quale Gadda eccellentemente dimostra ancora una volta, oltre le sue qualità e risorse di grande scrittore, la sua virtù impareggiabile di saper minare i sacri talami e le fognature – con la stessa forza d'indiscrezione (di penetrazione e di rappresentazione, oltre la facile ironia e, forse, oltre la stessa Satira) con cui sa *fouiner* nella storia presente, riducendo senza pietà alle loro naturali e non sempre edificanti dimensioni umane, volentieri in combutta con illustri e meno illustri testimoni oculari, gli stessi Dei e le stesse Deesse, nonché tutti i sacerdoti furbacchioni e tutte le scaltre sacerdotesse che quei Numi seppero mantener sugli altari [...].<sup>273</sup>

---

<sup>271</sup> Cfr. *La scatola nera*, cit., p. 182.

<sup>272</sup> CARLO EMILIO GADDA, *I Luigi di Francia*, Milano, Garzanti, 1965.

<sup>273</sup> *La scatola nera*, p. 183.

La lettura caproniana del *Giornale di guerra e di prigionia*<sup>274</sup> è uno dei suoi pezzi più intensi, e lascia intravedere tutta l'ammirazione per l'uomo e l'artista, in un moto di "fiducia" verso l'autore che tradisce l'implicito parallelo con l'esperienza di guerra vissuta in prima persona: «[...] il brusco eppur così limpido giornale gaddiano ha infatti prima di ogni altro il pregio di suscitare in chi legge una sorta d'invidia che è appunto, tutta quanta, di natura umana e morale: quasi il rammarico profondo, o rimorso, di non aver potuto o saputo vivere anche noi l'amara avventura della nostra giovinezza (della nostra guerraccia, tanto diversa dalla guerra "necessaria e santa" in cui credettero i nostri babbi e il medesimo Gadda) con pari scrupolo e dignità [...]». (p. 1833) Ravvisando in queste pagine giovanili una prefigurazione dell'opera futura, Caproni apprezza la descrizione composita e problematica di un evento secondo al facile ripiegamento retorico, attraverso uno sguardo impietoso che registra giorno per giorno tutti i motivi di una nazione

[...] moralmente vinta, in tutto e per tutto, dalla sua medesima vittoria, proprio come il soldato Gadda che in questo suo amarissimo diario o canto civile, tutto brontolato dalla prima all'ultima pagina (in un crescendo che gareggia con lo stesso tonitruar del cannone, e che a tratti esplose in bestemmie da levare il pelo e in invettive non meno fragorose e rovinose degli shrapnells: contro

---

<sup>274</sup> «*Il giornale di guerra*» di Carlo Emilio Gadda, «La Nazione», 7 settembre 1965, *Prose*, pp. 1833-6.

il governo, contro “quello scemo balzubiente d’un re”, contro le mosche, contro il fango, contro i “pochi italiani” e il loro “egoismo cretino”, contro l’asineria dei generaloni, l’inadeguatezza dei colleghi, la neghittosità dei soldati mal condotti, e via dicendo), trova, al ritorno, la sua patria “vuota”: trova il lutto, lo sconcerto, i dissapori domestici, la preoccupazione per il domani, la totale abulia o indifferenza o incomprendimento, laddove aveva sperato di trovare, se non proprio l’arco di trionfo e l’apoteosi, l’onesto e giusto frutto di tanti suoi – per gli altri prima che per se stesso – generosi travasi di bile e sacrifici. (p. 1835)

Sull’ “adamantina coscienza civile” di un’esperienza pre-poetica tutta e fortemente umana va dunque a chiudersi una lettura profondamente ammirata di uno degli autori di prosa tenuti in più alta considerazione.

Altro autore-simbolo del lettore Caproni è Antonio Pizzuto, di cui si presenta con grande tempismo l’opera d’esordio<sup>275</sup> sulla rivista «Vita» il 16 luglio 1959,<sup>276</sup> dando già per certa la profondità letteraria e poetica raggiunta da questo scrittore proveniente da una famiglia di letterati. L’ambientazione del romanzo, tra l’altro, deve piacere molto a Caproni, se a distanza di due anni deciderà di utilizzarla come riferimento in apertura della bellissima prosa dedicata ai genitori dal titolo *La motopompa*.<sup>277</sup> Quasi tutta la recensione è impiegata nel riassunto della trama in ottemperanza ad un uso tipicamente caproniano. In ogni modo l’autore non manca di rimarcare un aspetto fondamentale nell’opera e preponderante nella sua visione critica, ovvero la parentela con la musica:

---

<sup>275</sup> Probabile che Caproni si riferisca alla seconda edizione, ANTONIO PIZZUTO, *Signorina Rosina*, Milano, Lerici, 1959.

<sup>276</sup> Oggi si legge in *La scatola nera*, pp. 119-21.

<sup>277</sup> Vd. *Appendice I, Taccuino dello svagato*.

Alla conoscenza della musica Pizzuto afferma di dover molto. E invero prettamente musicale è l'impianto di Signorina Rosina, dove se manca una vera e propria vicenda fa tuttavia concerto, sul fondo d'un qualsiasi canovaccio, tutto un pullulare e un rincorrersi e un intrecciarsi di personaggi e di situazioni (di episodi e di motivi apparentemente slegati), dominati e tenuti insieme da un motivo conduttore appena accennato: la signorina Rosina, appunto, che pur apparendo fuggevolmente cinque o sei volte, e sempre sotto figurazioni o persone diverse, è tuttavia il motivo che dà coerenza, e un profondo significato poetico, all'intero tessuto della narrazione.<sup>278</sup>

### 2.3. Bassani, Landolfi, Dessì, Tobino

Ricordato spesso come redattore di «Botteghe oscure», rivista con cui Caproni collabora con dei versi fra il 1949 e il 1954, il narratore de *La passeggiata prima di cena*<sup>279</sup> si sovrappone nella coscienza del lettore al poeta di *Storie di poveri amanti* e *Un'altra libertà*,<sup>280</sup> rivelandosi come una gradita sorpresa «in questo momento della nostra prosa narrativa, troppo innervosita dall'equivoco del neorealismo».<sup>281</sup> Ciò che viene messo in rilievo è proprio la forte impronta di realismo con cui il narratore procede «con un'andatura che non conserva nulla dell'ondulamento di chi è abituato ad andare a cavallo», (p. 507) ovvero di chi è abituato ai versi:

Sono “le delizie dello spiare e del riferire, del congetturare e del dedurre, nascoste delizie della fantasia”, quelle che Bassani maggiormente ama, come uno dei suoi personaggi femminili, e che danno al suo discorrere quel suo tono

<sup>278</sup> *La scatola nera*, p. 119-20.

<sup>279</sup> Firenze, Sansoni, 1953.

<sup>280</sup> Rispettivamente, Roma, Astrolabio, 1945 e Milano, Mondadori, 1951.

<sup>281</sup> *Giorgio Bassani*, «Il Lavoro nuovo», 5 giugno 1953, *Prose*, pp. 505-7, a p. 505.

convincente – pacato, vivo – che ne forma l’attrattiva maggiore: un indugiare attentissimo su tutto, o meglio ancora una continua scoperta di relazioni tra paesaggio e stato d’animo, oggetti e sentimenti, moti dell’aria e moti del cuore, dove l’intero complesso fenomeno che forma il mondo (fisico, sociale, sentimentale) trova un suo punto di perfetta fusione proprio nella scrittura, e cioè nel personaggio scritto, fino ad annullare la stessa subdola divisione tra presente e passato, se non addirittura tra passato e futuro, dando a persone e cose la misura esatta d’un ben preciso e determinato momento della storia. (p. 506)

In questa temperie la provincia è lo scenario ideale per dare vita a personaggi che possono, afferma il recensore, entrare nella coscienza del lettore con la forza delle figure indelebili, incarnazioni del dato storico e dell’anima collettiva:

La provincia (una provincia arretrata un poco anche nel tempo, il che vale anche per l’ultimo racconto), e precisamente un luogo ben determinato ed esistente sulla terra, anche se non nominato (Ferrara), è la vera protagonista dei tre racconti. Provincia che vuol dire piccola borghesia cittadina e umili artigiani relegati all’orlo estremo della città, dove essa può già dirsi campagna, e in perpetuo contrasto fra loro: illusioni e rassegnazioni generose da una parte, e slanci e viltà sottili dall’altra, e insomma quelli che una volta si chiamavano i contrasti fra condizioni sociali diverse: contrasti, giustappunto, ancora vivissimi in provincia, e che il Bassani sa riscattare da ogni ormai vieta letteratura al proposito, riportandoli alle proporzioni reali del dato di fatto, fuori di ogni dichiarata o sottintesa polemica, con l’abilità e il gusto, nonché dell’artista amatissimo, del poeta sensibile alle più fuggevoli sfumature del paesaggio dell’animo. (p. 506)



Lo stesso entusiasmo caratterizza anche la densa lettura de *Il giardino dei Finzi-Contini*,<sup>282</sup> dove pure si inseriscono alcuni contraddittori, circa la “perfezione” del narrato e altri dettagli di carattere tecnico, che rendono la lettura più interessante dal punto di vista critico. Nella stringente descrizione della trama, tutta o quasi riepilogata, Caproni sfoglia i vari volti del romanzo a partire dalla «storia d’amore secondo la più tradizionale vena romantica, e precisamente, del disperato amore dell’io-protagonista per la bella, e un poco enigmatica, Micòl [...]», (p. 1592) fin alla ricostruzione della comunità israelita ferrarese al tempo delle leggi razziali, «ripresa con bravura nel suo habitat, nelle sue più gelose cerimonie, nei suoi più intimi sentimenti e perfino, magari con un sovrappiù di compiacimento, nel suo gergo» (*ibid.*). Tra le pecche più vistose di una narrazione sontuosa si annoverano volta per volta la debolezza del personaggio protagonista «forse perché Bassani, in quell’io in cui si esprime, non è riuscito a separar nettamente la propria persona dall’invenzione poetica del personaggio stesso», (p. 1593) e poi ancora «l’eccessivo indugio nel registrare i discorsi politico-letterari» (p. 1594) di alcuni personaggi (e nello specifico, il comunista Malnate), per concludere con il “perfetto giro di sonetto” che conferisce al romanzo una patina letteraria spinta un po’ oltre i gusti del lettore. Con ciò non si esita a riconoscere la grandezza di un’opera fra le prima e più avvincenti degli ultimi vent’anni. La chiusura è affidata a un commento circa uno dei paratesti che accompagnano e presentano l’opera, inquadrandola nel canone contemporaneo secondo un intento

---

<sup>282</sup> Torino, Einaudi, 1962. Il pezzo esce su «La Nazione», 1 aprile 1962, *ivi*, pp. 1591-4.

chiaramente divulgativo:

Dice il risvolto pubblicitario che Bassani ha tratto profitto dalle ultime esperienze della nostra narrativa, e quindi dal neorealismo, neoverghismo, neoanacolutismo eccetera, ma io direi piuttosto il contrario, e cioè che se *Il giardino* ha avuto un aiuto dall'esterno, questo gliel'ha porto la fede che l'autore nutre ancora nella letteratura, anche se ciò egli ama un tantino ostentare con una punta di civetteria, come ad esempio in certe legature e in certi attacchi tipicamente ottocenteschi, che del resto anch'essi donano, piuttosto che nuocere, all'insieme. (p. 1594)

In una luce problematica è considerato anche il romanzo successivo («C'è chi ha parlato di una salto qualitativo (un salto indietro) a proposito di [...] *Dietro la porta*. Accusa gratuita o ponderata e motivata sentenza?»),<sup>283</sup> di cui si mettono da subito in rilievo alcune insolite difficoltà di fraseggio e qualche smagliatura della sintassi che tradiscono una fretta eccessiva nel licenziare il lavoro. Lavorando sulla tesi del salto indietro, Caproni esamina i dettagli dell'operazione bassaniana, sempre a partire dalla trama, per concludere benevolmente su un esperimento riuscito a metà, di cui comunque è lecito apprezzare la novità del dettato rispetto alla strada del precedente *Giardino*:

A parte il fatto che non sta al critico indicar la via o suggerire precetti (il critico deve sempre contentarsi di essere un giudice a cose fatte), è certo che Bassani, come ogni vero scrittore dopo una prova di massima maturità e magari a costo di rimetterci qualche seducente penna, ha sentito il bisogno di gettarsi nel rogo per risorgere più che mai vivo dalle ceneri e per evitare il rischio di

---

<sup>283</sup> *L'ultimo Bassani*, «La Nazione», 16 aprile 1964, ivi, pp. 1755-7, a p. 1755. *Dietro le porte*, Torino, Einaudi, 1964.

diventare un sia pur abile ripetitore o amplificatore di se stesso. E più che d'un passo indietro, dunque, saremmo più propensi a credere che si tratti d'un coraggioso atto di raccoglimento delle energie, non per stanchezza ma al preciso calcolato scopo di prender la giusta distanza, e il giusto slancio, per la conquista definitiva d'un altro 'mondo' – dalle luci più crude e taglienti – rispetto a quello del *Giardino dei Finzi-Contini*, forse ancora troppo dorato, agli occhi dell'autore, per rappresentare intera la verità che gli brucia dentro. (p. 1757)

Caproni legge e recensisce *Rien va* di Tommaso Landolfi nello stesso anno dell'uscita.<sup>284</sup> Pur nell'ammirazione per uno degli autori di prosa più ammirati, la "chiusura" landolfiana su posizioni profondamente letterarie fa pronunciare al recensore parole di dubbio, nonostante lo sforzo di penetrare l'*impasse* dia luogo ad una identificazione circa «il più amaro specchio della nostra diseredata anima contemporanea, sola e senza conforto nel labirinto delle sue domande ("Vivere dunque: sì, ma come, a che titolo, in nome di che?")», quando non è persa nel lago della sua insensibilità». (p. 1710) Sul gioco perpetrato circa un libro che «Landolfi, di proposito, non ha voluto darci» (p. 1711) si riversa la perplessità per una sincerità seconda, dove i casi dell'uomo e dello scrittore si confondono in maniera, di nuovo, tra il capzioso e lo schietto, in un gioco di rimandi che non può soddisfare in pieno l'afflato più genuinamente popolare cui il gusto del lettore, a sua volta non privo di civetterie letterarie, preferisce aderire. La neghittosità comunicativa su cui si basa il *Rien va* finisce col suscitare un esplicito sospetto nel recensore:

---

<sup>284</sup> *Il diario di Landolfi*, «La Nazione», 30 agosto 1963, ivi, pp. 1709-11. TOMMASO LANDOLFI, *Rien va*, Firenze, Vallecchi, 1963.

Quasi si trattasse, più che d'un altro concreto motivo d'angoscia, d'una poetica clausola (non osiamo dire d'una scappatoia), tale da dare in più d'un punto al *Diario* (per altro, ripetiamo volentieri, d'una sincerità estrema) quasi un vago sapor di Teatro: e proprio di Teatro maiuscolo, ma appunto per questo troppo più vero del vero per riuscire, mi si perdoni il bisticcio, convincentemente vero e non stridente nel corpo della pur dura e imperfetta confessione. (p. 1711)

Decisamente entusiasta, l'anno successivo, è la lettura dei *Tre racconti*:<sup>285</sup> «Capita di rado, al povero minutante di letteratura (al povero recensore come noi), di fare incontri siffatti tra uno sbadiglio e l'altro, e forse se sulle nostre righe va un'ombra di entusiasmo che offusca il giudizio, crediamo di poter essere giustificati». (p. 1759) L'opposizione è costruita soprattutto con la "nuova prosa" dei «nostri più recenti 'documentaristi' o 'diagnostici'» (p. 1759) con cui, nell'indeterminatezza della definizione, è possibile identificare indistintamente le sirene della prosa sperimentale di fine anni Sessanta, contro cui, evidentemente, Caproni getta il sasso. Lo stesso tema dei racconti landolfiani, l'usatis-simo e letterarissimo 'amore', è esaltato come la prova di uno spirito vivo e vero, nell'idea, ancora superstite nel lettore, di un'arte romantica, superiore alle cose, capace di rinnovarle attraverso il tocco di un mediatore sincero:

Dopo tanto amore-sesso, amore-vizio, amore-noia, amore-igiene, amore-droga, amore-onore, amore-sadismo, amore-delitto o amore-valvola-di-scarico

---

<sup>285</sup> «*Tre racconti*» di Landolfi, «La Nazione», 27 aprile 1964, ivi, pp. 1759-61. Id., *Tre racconti*, Firenze, Vallecchi, 1964.

contro il delitto, ecco finalmente un amore-amore (come una volta, per usare un'espressione di Sbarbaro, si sarebbe detto "caffè-caffè"), dove certo il sesso e la necessità del sesso hanno la loro importanza, ma che su tale cardine sa ancora abbandonarsi al fascino della bellezza femminile (le donne sono fatte al rovescio dell'uomo, si sa: e il corpo è forse la loro anima vera), o in una parola al fascino di quell'ente o essenza imprevedibile e indefinibile, con tanto di maiuscola, la Bellezza. (p. 1761)

C'è, insomma, nel più genuino dettato narrativo di Landolfi, un fascino "ottocentesco" cui Caproni si dichiara apertamente sensibile e che sembra mettere in contrasto evidente con le sofisticazioni della ricerca esistenziale-formale, nella certezza ancora che l'artista debba essere un artigiano che cela il suo lavoro nel disegno generale.

Incrociato in due sole occasioni,<sup>286</sup> Giuseppe Dessì è un narratore molto apprezzato da Caproni, che in occasione de *Il disertore* ne offre una lettura senza quasi uscire dalla descrizione della trama, ricalcata fedelmente in ogni suo passaggio anche laddove alcuni episodi sembrano slegati dalla solidità dell'insieme: «Ma a parte tali incrinature, Dessì riesce a mostrare ancora una volta, nel suo breve ma intenso racconto, la non comune forza del suo temperamento di scrittore [...]». (p. 1519) Con *I passeri* viene sostanzialmente a confermarsi il giudizio positivo, grazie alla forza degli ambienti narrativi evocati dall'autore, proponendo «la Sardegna – terra e gente – come il più persuasivo teatro della nostra dura storia di italiani (e forse non soltanto di questa)

---

<sup>286</sup> «*Il disertore*», «Critica oggi», novembre-dicembre 1961 e *Bigiaretti e Dessì*, «La Nazione», 28 gennaio 1966, rispettivamente, *Prose* pp. 1517-19 e 1863-5. GIUSEPPE DESSÌ, *Il disertore*, Milano, Feltrinelli, 1961 e *I passeri*, Milano, Mondadori, 1965.

grazie a personaggi esemplari vigorosamente scolpiti e capaci, proprio per essere così radicati in *quel* suolo, cioè in una verità tangibile, di testimoniare per tutti noi». (p. 1865)

*Il clandestino* di Mario Tobino<sup>287</sup> è invece recensito introducendo la materia di un romanzo impegnativo con la solita metafora musicale: il passaggio all' "artiglieria pesante" del romanzo sarebbe come il passaggio dalla musica da camera alla sinfonia orchestrale. La storia è la rievocazione della lotta partigiana di un gruppo di "clandestini" in una città della Versilia camuffata sotto il nome di Medusa. Il romanzo viene giudicato positivamente nonostante qualche guasto generale che qui si prova a riassumere. Resta anche un'ombra di dubbio per una non totale condivisione della rappresentazione dello scenario degli anni fascisti, nonostante Caproni ammetta «[...] Tobino ha saputo darci, della Resistenza, l'immagine più persuasiva, e voglio dire proprio quell'immagine – luci ed ombre – quanto più possibile umana, dello spirito che la animò». (p. 1608) Il problema più grande è tuttavia di ordine narrativo e riguarda l'indugio dei primi capitoli ad entrare nel vivo della narrazione.

#### 2.4. *Narratrici*

Annoverata nel canone di scrittori più attinenti alla realtà con il favore di risultati maggiori già nel dicembre del 1955,<sup>288</sup> Elsa Morante viene letta da Caproni solo in occasione dell'uscita della raccolta einaudiana *Lo scialle andaluso*.<sup>289</sup> Il tono della descrizione si appunta subito alla

<sup>287</sup> *Il romanzo di Tobino*, «La Nazione», 23 giugno 1962, ivi, pp.1607-9. MARIO TOBINO, *Il clandestino*, Milano, Mondadori, 1962.

<sup>288</sup> Cfr. *Transfughi i poeti?*, «La Fiera letteraria», 11 dicembre 1955, ivi, pp. 697-502.

<sup>289</sup> *Dodici racconti di Elsa Morante*, «La Nazione», 22 gennaio 1964, ivi, pp. 1735-

compresenza di realtà, magia e poesia, secondo un modello narrativo ibrido e originalissimo in cui trovano spazio perfino le favole ascoltate da bambina «e la fluorescenza che esse, nella memoria più lontana, lasceranno alla stessa più concreta realtà». (p. 1736) La stessa disposizione dei racconti, dalla preistoria alla maturità, rispecchierebbe il senso di una progressione dai sentieri dell'illusione infantile fino alla descrizione dell'immanenza:

È proprio *Il ladro dei lumi*, con quella sua lieve brunitura hoffmaniana che si riverbererà poi, più o meno rarefatta, su tutte le successive prove, a darci la chiave (il sesamo che nessun critico potrà mai spiegare) della porta segreta, attraverso la quale la Morante, muovendo dalla realtà più oggettiva, trascina *d'incanto* il lettore nell'aura profonda e quasi astorica della sua poesia: cioè d'una realtà (si veda, ad esempio, l'attacco del *Soldato siciliano*, che subito allontana in un passato remotissimo, quasi favoloso e immemorabile, la pur recentissima cronaca) ancor più a fondo nell'uomo, e addentro nella sua solitudine, di quella della stessa storia. (p. 1736)

Un'esperienza, quella della Morante, che va a maggior ragione a impregiosirsi, secondo il recensore, nel quadro «della nostra novecentesca, invero non ricca, novellistica», (p. 1737) a cui si può addebitare forse un eccesso, solo sottinteso, di “romanticismo morboso”, che ad es. coinvolge un «bestiario quasi sempre vezzeggiativo e pur esso favoleggiante – waltdisneyano addirittura [...] con uno struggimento d'amore [...] a volte capace di commuover tanto la parola, da reinventarla perfino con poeticissimi effetti». (p. 1737)

---

7. *Lo scialle andaluso*, Torino, Einaudi, 1963.

Anche Natalia Ginzburg è recensita in una sola occasione.<sup>290</sup> Caproni mette in evidenza la bravura della Ginzburg attraverso un riferimento alla “onestà” di una prosa avulsa dagli «ambiziosi sperimentalismi» (p. 1513) che sono il centro, in questi anni, di una polemica in cui il recensore individua in maniera generica il male del secolo, opponendo una preferenza spiccata per le narrazioni tradizionali di carattere ottocentesco. Anche la tecnica narrativa della Manzini è lodata per la sua riuscita, una mimesi della voce narrativa, tenuta sottotraccia, mentre la storia sembra svolgersi da sé:

[...] ciò che sorprende non è tanto il risultato in sé, quanto il mezzo – in apparenza il più semplice, in sostanza il più arduo – scelto per giungere a un tal risultato; quello (in apparenza) della semplice distaccata registrazione dei loro discorsi, senza commenti o interventi diretti della scrittrice, ma anche quello (in sostanza) d’una mente organizzatrice (d’un cuore di poeta) capace non soltanto di scegliere ma in primo di armonizzare i vari elementi assunti, sì da farne risultare una partitura unica. (p. 1514)

Il modo della narrazione si adegua così al tono dell’ambiente ritratto:

Si racconta, si parla. Chi dice una cosa, chi un’altra! E la Ginzburg par non far altro che registrare questi grigi discorsi, pronunciati da un’umanità grigia dove ogni singola persona è più attenta ad auto-auscultarsi che a partecipare veramente alla vita altrui e ai fatti anche grossi della storia [...] mentre in realtà è proprio con tale apparente distacco o disincanto che la scrittrice riesce a rappresentarci un mondo quant’altri mai vivo e persuasivo: un mondo di verità [...] dove nem-

---

<sup>290</sup> «Critica oggi», novembre-dicembre 1961, *Prose*, pp. 1513-15. NATALIA GINZBURG, *Le voci della sera*, Torino, Einaudi, 1961.



meno il contrappunto di quei *disse-disse* di stampo un poco vittoriniano vuol commentare o giudicare, ma soltanto aiutare *musicalmente*, quasi come il sostegno d'una colonna sonora, quella verità stessa ad esistere [...]. (p. 1515)

Di Gianna Manzini invece Caproni recensisce *Il cielo addosso* (Milano, Mondadori, 1963)<sup>291</sup> e *Album di ritratti* (Milano, Mondadori, 1964).<sup>292</sup> Della prima opera, una raccolta di racconti, il recensore si sofferma sulla profondità raggiunta nel descrivere «la guerra, il sopruso, lo sfacelo, l'angoscia degli anni tedeschi rimasta annidata in tutti noi»: (p. 1697)

Al lettore attento non sfuggirà in un racconto piuttosto insolito com'è quello intitolato *Una faccia per tutti*, tutto il bilico tra l'allegria e il sogno, tra la visione e la larvata profezia, una semiconfessione la quale, se ce ne fosse bisogno, basterebbe non foss'altro a confermare fino a che punto la scrittrice sia cosciente, oltre che dei propri mezzi, del proprio fine. (p. 1698)

Con un parallelo finale con il conterraneo Cino da Pistoia, Caproni si va a soffermare, al solito, sulla valenza ritmica della prosa manziniana, attraverso l'individuazione di alcuni puntelli semantici che donano chiarezza alla scrittura «rendendole impossibile l'indugio su qualsiasi forma di compiacimento (compresi certi adorabili ma non sempre necessari sgambetti alla settima diminuita), tesa com'è la voce, appunto perché la “nebulosa” incombe e il cielo ci è addosso, verso la riscoper-

---

<sup>291</sup> *Dramma e misura in Gianna Manzini*, «La Nazione», 9 luglio 1963, ivi, pp. 1697-9.

<sup>292</sup> *Ritratti della Manzini*, «La Nazione», 5 gennaio 1965, ivi, pp. 1821-3.

ta – ma con un timbro nuovo, con altre ‘appoggiature’: l’ombra di quel dramma *d’apertura* insomma – della gioia, della speranza». (p. 1699)

Su *Album di ritratti*, il recensore si sofferma, invece, con una riflessione sulla valenza critica degli schizzi abbozzati dall’autrice, giocando sul senso di un’operetta minore che in sordina si fa fondamentale della bibliografia manziniana. Per quanto influenzato dalla sua propria posizione, e da un’opposizione che si stempera finemente sui toni della divagazione letteraria, viene qui a profilarsi un incontro in campo neutro fra scrittura e critica, che vede il recensore-poeta schierato pregiudizialmente dalla parte del ritratto libero, asistemico, artistico, in virtù di una salda fiducia verso la parola che racconta, piuttosto che per quella che “spiega”, o che interpreta. In questo, la concezione della parola in Caproni è ben ravvisabile, evocando il luogo comune letterario di ascendenza romantica di una sensibilità più alta del poeta, il quale riesce a guardare nella profondità delle cose portando alla luce la verità nascosta da uno schermo d’apparenza e dissimulazione. Tutto ciò, aggiornato alla fase critica, rappresenta il limite estremo della cognizione letteraria del poeta, che, oltrepassata la soglia di questo discrimine sottile, veste più volentieri l’abito d’accusatore, imputando di vanità intellettuale tutte le tendenze e le scuole della critica (ma anche della poesia) storicamente più avvertita. Caproni appare dunque, per formazione e coscienza letteraria, un uomo di prima della guerra, formato sullo strascico della vecchia cultura e subito catapultato per il lungo e oscuro tunnel della guerra, in una modernità letteraria in cui la sua posizione come poeta e come letterato è quella della difesa, di una conservazione

intelligente, non del tutto chiusa al nuovo, in cui il poeta è ancora una figura sacrale, e la sua parola, anche quando si tratta di svaghi descrittivi, la portatrice più veritiera di una onorabile verità:

Si riferiscano essi a Gide o a Ungaretti o al terribile “piccolo conquistatore” anonimo incontrato “sul battello che, da Vienna, fa il giro lungo sul Danubio”, i ritratti della Manzini non somigliano punto ai soliti divertimenti grafici, e tantomeno, quando si tratta di nomi illustri, ai soliti “medaglioni” storici o critici. [...] Anche nelle pagine più propriamente critiche (e nel libro ve ne sono di finissime: si vedano, per fare un solo esempio, e forse il più stretto, le quattro dedicate al *Pasticciaccio* di Gadda), la Manzini non sa non rimanere prima di tutto poeta, e la sua illuminazione vale ogni volta infinitamente più di tutte le spiegazioni e elucubrazioni di questo mondo messe in fascio, dandoci in luogo di un giudizio formulato e commentato, un qualcosa di vivente e di alitante che, comprendendolo, di gran lunga lo supera: dandoci, appunto, un ritratto nel senso più puro della parola, che per esser preso tutto dal di dentro piuttosto che dalla superficie, permette alla verità notturna e sepolta di tralucere da quello schermo spesso suggestivo, ma non meno spesso ingannatore. (pp. 1821-2)

Angela Bianchini è autrice di *Lungo equinozio* nel 1962.<sup>293</sup> L'apertura dell'articolo a lei dedicato è tutto rivolta all'ennesimo “sfogo del recensore” in cui si ravvisa, in più, il passaggio dalla folla dei poeti alla folla dei romanzieri che bussano alle porte del recensore: «Non ce l'ho col romanzo. Riconosco anzi, e con gioia, che dai tempi della prosa d'arte a oggi la narrativa italiana ha fatto cospicui progressi, e ci ha

---

<sup>293</sup> ANGELA BIANCHINI, *Lungo equinozio*, Milano, Lerici, 1962, in «La Nazione», 10 maggio 1962, ivi, pp. 1599-1602.

dato ottime e solide cose, ma m'impensierisce il fatto che in questi ultimi anni il romanzo, come qualcuno ha già detto, minacci di diventare un'industria, quasi quanto il cinema». (p. 1599) Passando al merito dei tre racconti proposti, Caproni non ha dubbi nel riconoscere nell'esordiente Bianchini un'autrice sapiente vicina a certe suggestioni inglesi, che sa raccontare le sue storie, «a parte certi cedimenti, qua e là, alla moda del neologismo provvisorio, e della frase pseudodialettale», (p. 1601) in maniera leggera, sovrappensiero, «[...] quasi a dispetto – ed è invece una virtù – della frammentarietà e discontinuità dei momenti ripresi: delle sparse molecole di vita (ma ognuna carica di quanta vibrazione e di quanta intensità) sulle quali di volta in volta la scrittrice appunta il fuoco della sua, e della nostra, attenzione». (p. 1601) Un appunto lo merita il secondo dei racconti proposti, per la facile emblematicità addossata ai personaggi per cui «[...] a lettura finita resta in bocca certo sapor di carta che invece non si sente per nulla negli altri due racconti». (p. 1602)

Nonostante entrambe le recensioni dedicate a Maria Corti si aprano con un cenno alla sua attività accademica, Caproni si occupa della sua scrittura per segnalare i suoi primi due romanzi, *L'ora di tutti* ed *Il ballo dei sapienti*.<sup>294</sup> Per quanto riguarda la prima delle due opere, da parte di Caproni è messa in rilievo la spontaneità con cui l'autrice, sottraendosi alle mode narrative vigenti, è riuscita a far rivivere una storia così peculiare come la presa da parte dei Turchi di Otranto nel

---

<sup>294</sup> MARIA CORTI, *L'ora di tutti*, Milano, Feltrinelli, 1962 e *Il ballo dei sapienti*, Milano, Mondadori, 1966, recensiti rispettivamente in «La Nazione», 30 gennaio 1963 e 15 luglio 1966, ivi, pp. 1657-9 e 1871-3.

tardo Quattrocento: «Ne è risultata una scrittura che, pur obbediente nell'insieme a un 'vecchio' ma ancora vegeto modulo ottocentesco [...], e nonostante certe non rare concessioni a moduli neorealistici già scontati, appare quanto mai salda nella sua tessitura, ed eccellente, soprattutto, nel rappresentarci, più che la psicologia dei personaggi, il colore e la natura del luogo che li ha prodotti: un colore e una natura che, sulla pagina, s'identificano col loro medesimo sangue». (p. 1659) Della seconda prova Caproni parla, come al solito, ricorrendo alla metafora musicale, nel notare come la Corti abbia rinunciato almeno in parte agli «squillanti ottoni (solari chiarine o cupi e vellutati corni notturni)», (p. 1871) per sviluppare una scrittura meno energica ma più tesa dall'inizio alla fine di una vicenda questa volta contemporanea e d'ambiente borghese, un tono definito "in grigio minore" e "panziniano", che vale come evoluzione sapiente delle capacità descrittive e drammaturgiche della Corti. Va notato che Caproni, a differenza di come procede solitamente, non descrive la trama di questo romanzo, lasciandola intuire solo da alcuni stralci che riporta, e si concentra principalmente sulle questioni di stile, come se già in esse si condensasse il senso della storia. È su questo piano che si viene a delineare anche il limite più vistoso della narrazione:

Molto più e molto meglio, pensiamo, che pur mirando senza dubbio a dar maggior spicco, anche verbalmente, a quel contrasto fra anziani e giovani (o fra 'sapienza' e vita) ch'è un altro dei molti archi portanti dell'opera, non sempre riesce tuttavia ad amalgamarsi con naturalezza e assoluta necessità col discorso in proprio dell'autrice, già tanto ricco di sottilissimi umori, lasciando

talvolta il non vago sospetto [...] dell'inutile sfoggio, o comunque d'un sia pur brillante documento giustapposto, destinato, come tutti i documenti, a far macchia anziché luce nell'equilibrio – per il resto così sapientemente raggiunto – dell'intero edificio. (p. 1873)

Dal romanzo *L'estate minore* di Lalla Vanzella,<sup>295</sup> seppure in difficoltà per “l'assenza di trama”, il recensore riesce a trarre il messaggio di una sottile ma solida descrizione del nulla, anche esistenziale, dei personaggi:

La Vanzella, che scrive in terza persona ma che ha tutta l'aria di raccontare se stessa, in realtà non fa che registrare, con un pennino estremamente acuto e minuzioso, il vuoto che circonda un'anima cui ogni comunicazione concreta col prossimo, e col mondo esterno, è preclusa; vuoto che come uno specchio d'acqua, sotto l'occhiale del suo talento poetico, rivela invece la pienezza d'un universo misterioso, i cui “fatti” non son meno affascinanti di quelli normalmente intesi come tali. (p. 1629)

Si può dunque penetrare il senso di questo esordio facendo riferimento alle «più recenti esperienze soprattutto francesi», (p. 1629) e anche se sul finale diminuisce lo *status* dell'autrice da “narratrice” a “prosatrice”, ammette la buona riuscita dell'esordio.

La scrittrice ligure Beatrice Solinas Donghi è presentata su «La Nazione» del 24 aprile 1970, in occasione di una recensione a *Le voci incrociate* (Rizzoli), attraverso anche il riferimento alla “madrina”

---

<sup>295</sup> LALLA VANZELLA, *L'estate minore*, Milano, Lerici, 1962, in «La Nazione», 11 ottobre 1962, ivi, pp. 1627-9.

Anna Banti, inquadrata già in un panorama del 1955<sup>296</sup> come la scrittrice «cui dobbiamo alcuni dei più bei racconti di questi anni». (p. 601) *Le voci incrociate*, si dice subito, è la miglior riuscita della Solinas, giunta alla sua sesta opera in soli dieci anni. Il giudizio è nettamente positivo, e nonostante l'antipatia che si intuisce per gli scrittori seriali di romanzi, alla Solinas Donghi è concesso il vantaggio di una scrittura sicura e in progressione, «fino a quest'ultimo romanzo che sicuramente, accanto ad alcuni racconti dell'*Aquilone*, è destinato a durare nelle future storie del nostro secolo letterario, così ricco di spericolate proposte, ma anche così povero in fatto d'autentiche riuscite o scoperte». (p.1908) Alla presenza di una partitura particolarmente complessa per numero di personaggi e complessità di trama, il recensore si avventura in una definizione di ciò che in letteratura (in poesia) si possa definire autentico. Il punto di partenza è l'approccio dell'autrice a una materia non autobiografica, facendosi inventrice di una verità colta

[...] nelle sue incantevoli sfumature pastello e nei toni un poco polverosi come le campagne di una volta, o giallini come certe vecchie fotografie, più vera del vero, com'è sempre la verità della poesia raggiunta: una verità al quadrato, se così si può dire, che nulla ha a che vedere con la cronaca anche la più fedele o con la descrizione anche la più sapiente e aderente, ma che entrambe supera proprio in virtù della *finzione*, passando di colpo dall'agevole e fors'anche dilettevole piano informativo a quello, sempre imprevedibile, conoscitivo: d'una conoscenza non direttamente comunicata o trasmessa ma – come nella musica, come nella poesia – indirettamente provocata, e magari ogni volta diversa da quella sperimentata da chi ha voluto farsene donatore. (p. 1908)

---

<sup>296</sup> *Transfughi i poeti?*, «La Fiera letteraria», 11 dicembre 1955, ivi, pp. 697-502.

Partendo dal passato, la Solinas organizza la sua ricerca come il lavoro proustiano, «con un'insistenza che può perfino sembrar scarsezza e monotonia ispirative». (p. 1908) È sul senso del passato che dunque si chiude la recensione di un'opera considerata un classico in minore, oltre le mode e le transitorietà del tempo.

### 2.5. *Altri prosatori*

A testimonianza di un precoce interesse per il romanzo, si possono citare le tre occasioni in cui il recensore incontra l'opera di Antonio Prestinzenza,<sup>297</sup> presentandone, nell'ordine *Amore all'antica*, *Mària* e *La collina degli innamorati*.<sup>298</sup> Ci troviamo nella seconda metà degli anni Trenta, tutti e tre i pezzi si caratterizzano per l'entusiasmo di una scrittura semplice ma coinvolgente, che dà licenza all'interprete di dilungarsi sui contenuti, quando non proprio sulla trama, delle narrazioni. Prestinzenza, la sua scrittura asciutta ma non fredda, e le sue storie piene di *pathos*, per così dire, genuino, è opposto, secondo la formula di uno spiccato "moralismo critico" agli «intelligenti prosatori alla moda» (p. 67) che rappresentano invece la parte grigia di un quadro descritto per allusioni. Sconcertato nel dover formarsi un giudizio su opere così scoperte e al tempo stesso al riparo dalla critica corrosiva, Caproni si esercita nel misurare lo stile dell'autore in oggetto (specie gli accenti lirici di *Mària*) spiegando come in ogni modo non sia quello il versante più proficuo da battere.

<sup>297</sup> «L'Ora», 12 novembre 1935, «Corriere Padano», 23 luglio 1937, «Augustea», XV, 5, 15 gennaio 1940. Cfr. *Prose* pp. 23-6; 67-70 e 117-8.

<sup>298</sup> Tutte e tre le opere sono stampate a Catania, dallo Studio editoriale moderno, rispettivamente nel 1934, 1936 e 1939.



Publicizzato su «Il Lavoro nuovo»,<sup>299</sup> Giovanni Battista Angioletti è invece definito come il «prosatore prediletto». (p. 337) Descrivendo la scrittura angiolettiana con la metafora del fiume, Caproni ammette quanto l'apprendistato sulle pagine di questo narratore sia stato formativo per sé e per la propria generazione: una prosa fluente, senza sbalzi di temperatura, rondesca. Già nel primo dei tre pezzi presi in analisi vengono a indicarsi i luoghi comuni su cui si innesta la lettura-presentazione, e cioè la supposta vicinanza di Angioletti ai problemi sociali, attraverso una tessitura non di parole, ma di oggetti reali, daché come si va formulando in altri articoli dal taglio più teorico “le parole sono oggetti”, fino a includere una prosa così piana nel vasto campo della “poesia”, così com'è nella terminologia di Caproni che etichetta in questo modo tutto quanto (anche prodotti non strettamente letterari) possa risultare utile e vero di una verità schietta, non sofisticata. La ricerca di un termine *engagé* da opporre ai più oltranzisti, la dicotomia parole/oggetti e l'ampia categorizzazione del termine poesia: questi sono i punti fissi del ragionare caproniano in fase di ordinamento della contemporaneità. In occasione del Premio Strega assegnato a *La memoria* nel 1949, il recensore torna, insieme a una lunga descrizione dell'opera, sulla questione della poesia come spettro ampio, capace di inglobare, quando meritevole, anche la prosa:

---

<sup>299</sup> Le occasioni sono tre, l'uscita di *Italia felice*, Roma, Tuminelli 1947, recensita il 15 giugno del 1949; *La memoria*, Milano, Bompiani, 1949, recensita il 14 luglio 1949 e *Narciso*, Milano, Mondadori, 1949, recensito il 12 aprile 1950; rispettivamente *Prose*, pp. 337-9, 345-8, e 411-4.

Angioletti io non so se ci tenga ad aver donato una simile 'utilità' alla sua opera. In un'epoca in cui, per uno scrittore, non è più di moda giovare agli altri, io oso tuttavia credere che di questa utilità Angioletti si ralleghi. Perché Angioletti più che uno scrittore, è un poeta, un uomo che cercando se stesso cerca sempre tutti gli uomini, anche se oggi i poeti hanno in genere dimenticato questa virtù che è pure la prima condizione di ogni vera grandezza. (p. 347)

E siamo a *Narciso*, raccolta di racconti uscita nel 1949 secondo l'ordine scelto da Gianfranco Contini. Per renderne la concinnità, Caproni declassa a metafora il paragone con la poesia, e definisce «ognuno di questi racconti così chiuso e concluso in sé da formare quasi un sonetto, di cui un solo verso o non dice nulla o dice troppo». (p. 409) Il giudizio complessivo è dunque positivo, sebbene non si registrino picchi di entusiasmo o notevoli approfondimenti critici. L'impressione è quella di una reale condivisione, stemperata da un certo timore reverenziale che deve incrinare la voce del più giovane lettore.

*La macchia gialla*, raccolta di racconti di Emilio Garroni per cui vale la "garanzia" di Luzi e Bilenchi, direttori della collana "Narratori" Lerici, è presentata su «La Nazione» del 29 dicembre 1962. (pp. 1643-5) Senza celare un certo fastidio per un'opera che di certo non si considera fondamentale, o meglio, che potrebbe essere definita rinunciabile da un recensore tanto bravo da non soffocare gli umori più vivi della sua considerazione ed a mantenere un *minimum* di "politicamente corretto" in ogni suo scritto pubblicitario, Caproni scavalca la salace auto-presentazione dell'autore, un funzionario della Rai collaboratore di Leone Piccioni, evocando la necessità da parte del lettore di giudica-

re l'oggetto-libro indipendentemente dalle premesse: «convinti come siamo che in arte (in poesia) non tanto vale *ciò* che è detto, ma *come* *ciò* è detto, un come che poi diventa o giustifica il *ciò*, anche se non ci piace insistere troppo sui bisticci». (p. 1644) La resistenza più grande da parte del recensore deriva dalla consapevolezza di trovarsi «in un 'aura, diciamo così, intellettuale», (p. 1644) ma in ogni modo la promozione per le capacità tecniche dell'autore non tarda ad arrivare, e, scaricato il veleno in qualche innocuo riferimento non completamente pacificato, rimane il posto per una condivisione parziale dei tempi proposti dalla raccolta, come ad es. il peso per «Un'eredità superflua, simbolo anch'essa di una tradizione cui non crediamo più e che più non ci aiuta, ma che tuttavia esiste, e incombe sui nostri atti quotidiani, e li condiziona». (p. 1645) Il vero inciso polemico (ma è una polemica volutamente generale, un sasso lanciato nello stagno) è rivolto in chiusura all' "ambiziosa narrativa neorealistica", incapace di stimolare un dibattito onesto e decisivo, a differenza anche del piccolo talento dell'opera di Garroni.

Con *Tutto il tempo che occorre*,<sup>300</sup> afferma il recensore, Mario Socrate raggiunge il pieno possesso dei suoi mezzi, offrendo al pubblico un romanzo alieno «[...] da tutti quei soliti intrugli o pimenti (sesso, nevrosi, cincischiamento lessicale e sintattico spacciato per avanguardismo mentr'è un puro e semplice giocare con le parole, etc.) che sempre più scopertamente denunciano sotto la falsa insegna o retorica d'una 'modernità' tale soltanto come conformismo a una voga o maniera,

---

<sup>300</sup> MARIO SOCRATE, *Tutto il tempo che occorre*, Milano, Mondadori, 1964, recensione in «La Nazione», 26 novembre 1964, ivi, pp. 1815-7.

la stanchezza e la mancanza d'un'autenticità necessaria [...]». (p. 1817) Nel romanzo si racconta la storia di un dissidio sullo scorcio di un impegno politico e sentimentale doppiamente incrinato. Per Caproni la voce di Socrate, a dispetto della parte politica che implica ed in cui è implicata, si distingue dal resto del coro per la coerenza e moralità che propugna, e che si rispecchia nella sua stessa opera letteraria.

La recensione a *L'uomo di Camporosso*<sup>301</sup> è l'unico punto di contatto fra Caproni e Guido Seborga, pseudonimo di Hess. Dopo aver raccontato la trama del romanzo, una storia di repressione e ribellione dal finale infelice ambientata durante il fascismo, Caproni esprime il suo favore, come del resto farà in altre occasioni, per una narrazione che fa scomparire «ogni sospetto di volontarismo od uso di materia prefabbricata». (p. 302) L'unica “menda” che viene mossa in chiusura al narratore, è quella di aver limitato lo sviluppo dei suoi protagonisti, usandoli un poco come dei figuranti.

All'indomani del trasferimento a Roma, Caproni inizia un intenso lavoro per inserirsi nella vita culturale della capitale, ed è in questo quadro che viene a segnalare, in un pezzo che del resto è una specie di ritratto della Roma letteraria,<sup>302</sup> il romanzo di Giorgio Petrocchi, *La Carità*.<sup>303</sup> Il giudizio non va oltre il generico, anche per il carattere “misto” del pezzo in cui è depositato. In ogni modo si tratta di una moderatamente entusiasta promozione per una scrittura sobria e schietta, e

---

<sup>301</sup> GUIDO SEBORG, *L'uomo di Camporosso*, 21 aprile 1948. Il pezzo appare su «La Repubblica» del 21 aprile 1948, ivi, pp. 301-2.

<sup>302</sup> Si tratta di *Due libri due amici*, «Il Lavoro nuovo», 13 gennaio 1949, ivi, pp. 329-332.

<sup>303</sup> GIORGIO PETROCCHI, *La Carità*, Torino, De Silva, 1948.

per la capacità, sempre apprezzata dal recensore, di tratteggiare caratteri realistici e vitali:

Tre personaggi dominano (tre seminaristi) in questa avventura morale. Tre giovani i quali vivono, appunto, tre diverse interpretazioni della Carità nei confronti del prossimo, cioè della vita. Senonché, a maggior lode di Petrocchi, mi par di poter concludere questo: ch'egli come scrittore cattolico o più umanamente e semplicemente come scrittore, ha saputo raggiungere la *quarta* carità, cioè l'unica carità. (p. 332)

La prima traccia di Giorgio Petroni,<sup>304</sup> una di quelle figure chiave dell'ambiente letterario sondato e messo in elenco da Caproni, si trova invece nel *corpus* delle *Prose* per via di una romanzo, *Il mondo è una prigione*.<sup>305</sup>

Chi di lui ricorda le poesie così indipendenti e libere nel clima politico e letterario in cui nacquero, o le sue *Lettere da Santa Margherita*, sa che Petroni possiede la dote più rara per uno scrittore e un poeta, quella di *saper dire la verità*. Con un'asciuttezza e un'eleganza tutte toscane (tutte lucchesi), e vorrei intendere un'eleganza, più che formale, morale, Petroni ha saputo raccontare la sua esperienza di carcerato e di tormentato politico (è uno dei reduci di via Tasso e fu condannato alla fucilazione) con quella carità di cui soltanto gli uomini veri (mai i letterati) sono capaci. Perché più che di sé egli parla degli altri, *amici e nemici*, e come di un altro parla anche di sé. E non per quel solito distacco dello scrittore ecc. ecc., bensì proprio per la sua civiltà tutta toscana (per la sua eleganza perfino di fronte all'odio e alla morte), la quale lo mantie-

---

<sup>304</sup> Cfr. l'articolo *Due libri due amici*, «Il Lavoro nuovo», 13 gennaio 1949, *Prose*, pp. 329-32.

<sup>305</sup> GUGLIELMO PETRONI, *Il mondo è una prigione*, Milano, Mondadori, 1949.

ne in ogni rigo, come in un miracolo, in quella misura o equilibrio su cui siede la cosiddetta poesia, ovvero in una parola che ripeteremo volentieri, la verità.  
(p. 331)

La seconda stazione della frammentata lettura petroniana si pone al 1959 delle *Poesie*,<sup>306</sup> che, a distanza di venticinque anni riprendono e continuano il lavoro di *Versi e memoria* (1935). Dopo aver brevemente descritto le prime due sezioni della raccolta, in cui si articola un sentimento di “rude dolcezza” condensato nei componimenti di paesaggio, «la mano – afferma il recensore – sfogliate appena la seconda e la quarta (*Millenovecentoquarantacinque* e *Autobiografia in pezzi*), esita a voltar foglio, mentre il cuore par trovare uno strano arresto»: (p. 1209)

È il più sincero e profondo grido di sgomento (d’angoscia) che conosciamo nella nostra poesia del dopoguerra (spesso così cincischiata in velleità ‘sociali’ o ‘religiose’ che non vengono punto dal cuore ma – a freddo – dal cervello), ma è anche il primo filo, in tanto sbigottimento [...], di risorgente, pur se poco amara, fiducia. (p. 1210)

Il discrimine della guerra e della Liberazione è dunque il punto cui Caproni guarda con più attenzione, considerandolo il trauma fondamentale della letteratura nuova. Sulla raccolta si torna anche in occasione dell’assegnazione del “Premio della critica”,<sup>307</sup> assegnato da una giuria composta da Emilio Cecchi, Giacomo Debenedetti, Niccolò Gallo, Giovanni Macchia, Geno Pampaloni e Giacinto Spagnoletti.

<sup>306</sup> ID., *Poesie*, Venezia, Neri Pozza, 1959. La recensione esce su «La Fiera letteraria» del 9 agosto 1959, *Prose*, pp. 1207-11.

<sup>307</sup> Su «Il Punto», 23 gennaio 1960, ivi, pp. 1391-4.

Caproni recensisce *Misteri dei ministeri* di Augusto Frassinetti a poco tempo dall'uscita.<sup>308</sup> L'incontro con questa prosa post-moderna coinvolge il recensore nel gioco dell'umorismo, pur lasciandolo in parte diffidente.

Naturalmente, a prendere sul serio un tal progetto di riforma burocratica, non ci saranno che quelle anime disperate che si chiamano pazzi, o poeti. È un progetto – per un capo divisione come per un alunno d'ordine – paradossale. E giustappunto per questo non ci sarà barba d'uomo ammodo incline a “prestare la propria attenzione” a “uno spirito bizzarro” qual è il nostro caro Frassinetti, che a somma di tutti i suoi meriti ha il gravissimo torto di prendere tremendamente sul serio le cose e, quindi, di voler toccare il nocciolo della verità dandole un nome preciso, cosa che di solito si lascia fare non ai polemisti o ai tecnici (che è gente soda, la quale preferisce rimanere alla polpa, vale a dire al caduco), ma appunto ai pazzi e ai poeti. (p. 472)

Ciononostante il recensore riconosce la viva gemma della scrittura e dell'intelligenza frassinetiana, sorvolando così sulla sofisticazione che sta alla base di questo anti-romanzo e anti-saggio in anticipo sui tempi degli sperimentalismi, rintracciando addirittura un precedente nell'opera di Kafka, e cogliendo sul finale una delle possibili chiavi di volta dell'opera: «la finzione, intesa non soltanto come allegoria, ma come mezzo più vero per giungere alla verità (a *una* verità se più vi piace)». (p. 473)

---

<sup>308</sup> AUGUSTO FRASSINETI, *Misteri dei ministeri*, Modena, Guanda, 1952. Il pezzo è contenuto in «Il Lavoro nuovo», 1 aprile 1952, ivi, pp. 471-3.

È la prima opera di Mario La Cava, *Caratteri*,<sup>309</sup> ad essere letta dal critico per «Il Lavoro nuovo».<sup>310</sup> Il recensore enfatizza la presenza fisica del volume come un utile e raro utensile, capace di stimolare la coscienza personale e collettiva. Caproni si interroga sulla “modernità” di La Cava, definendola una specie di “kafkismo” «ridotto a innocuo umorismo», (p. 521) capace sempre di colpire nel segno «perfino le più segrete pieghe dell’anima o, per dirla più sfarzosamente ma sempre a buon mercato, le più riposte pieghe del subcosciente». (p. 521) La scrittura di La Cava sarebbe così sospesa fra moderno e classico, per la forza performante delle sue descrizioni in pochi tratti, nette e precise, e per la capacità di racchiudere in pochi paragrafi «un intero momento dell’anima nostra e del nostro umano sentire». (p. 521)

Caproni recensisce il romanzo *L’allenatore*,<sup>311</sup> l’unico scritto dal giornalista Salvatore Bruno, confrontandosi così con i modi della narrativa nuova, sperimentale, accolta con intelligenza e penetrata in alcune delle sue prerogative strutturali già alla prima lettura. Innanzi tutto è da notare il fatto che Caproni segnali già in apertura come il romanzo rappresenti un oggetto nuovo nella narrativa nazionale, o meglio, il primo frutto di un nuovo modo di guardare alla letteratura. A garanzia di ciò sta la “rilettura” cui il recensore decide di sottoporre l’opera, a distanza di un anno dalla sua uscita. La prima cosa ad essere esplicitamente lodata è il carattere di ricerca della prosa, «[...] così poco mirante al facile successo con le solite facili ricette [...]», (p.

<sup>309</sup> MARIO LA CAVA, *Caratteri*, Torino, Einaudi, 1953.

<sup>310</sup> 3 novembre 1953.

<sup>311</sup> GIORDANO BRUNO, *L’allenatore*, Firenze, Vallecchi, 1963, recensione in «La Nazione», 13 agosto 1964, *Prose*, pp. 1787-9.



1788) sulla scia di Gadda e Landolfi, chiamati subito in causa. Espo-  
nendo analiticamente la trama, Caproni offre alcune chiavi di lettura  
per affrontare una narrazione apparentemente frivola, ed è invece ani-  
mata da un genio satirico che prova ad affrontare l'aporia di una condi-  
zione esistenziale e sociale giunta al parossismo delle passioni deviate  
e dell'incomunicabilità, ben rispecchiata nella stessa tecnica del rac-  
conto: «Dando infatti lo sgambetto a tutte le armi convenzionali del  
narrare – dialoghi, descrizioni, didascalie, commenti dell'autore ecce-  
tera, – egli sembra limitarsi a registrare, quasi con l'impassibilità di  
una telescrivente, l'ininterrotta *parlote* dei suoi 'tipi' di continuo tenuti  
fuori campo, ed è che unicamente sul loro ossessivo monologare che  
riesce a poggiar lo squallido, anche se fino a un punto divertente, qua-  
dro». (p. 1788) In chiusura si vengono a rimarcare i limiti percepiti di  
questo importante esperimento, ad es. il procedere leggero della narra-  
zione cui a tratti lo stesso autore sembra indulgere, l'ammassarsi di in-  
formazioni "da rotocalco" che danno ragione a quelli che Caproni defi-  
nisce "personaggi-autori" rischiando una mimesi che scade nella vera e  
proprio sovrapposizione, ma soprattutto l'uso delle strutture linguisti-  
che: «[...] la non sempre giustificata, a parer mio, abolizione della pun-  
teggiatura, che spesso rallenta la lettura e sfoca la rappresentazione an-  
ziché favorirla, non essendo giustificata da nessuna struttura o anti-  
struttura veramente nuove del discorso, tale da giustificare quello che  
ha l'aria di restare un capriccioso artificio tipografico e nient'altro». (p.  
1789)

Sempre vicino alla “civiltà letteraria” parmense, il lettore offre una lettura dei racconti di uno dei figli migliori di quella piccola scuola, Mario Guidotti Colombi,<sup>312</sup> scomparso a soli trentadue anni in un incidente stradale nel 1955. I tre racconti lunghi su cui si esercita una lettura tematica e storica sono *Il grammofono*, *Impazienza* e *Vogliamo svagarci*. In essi il recensore divide i due piani dello stile, della pura tecnica narrativa, e della testimonianza di vita di una generazione a lui posteriore, si tratta infatti di racconti che hanno per protagonisti personaggi giovani variamente animati sullo scenario dell'immediato dopoguerra, posti davanti una devastazione che coincide con la loro prima giovinezza:

Protagonisti principali di tutti e tre i racconti sono dei giovani, e tutti e tre i racconti mirano a cogliere nel modo più discreto possibile, e quindi nel modo più efficace, il disagio, e, appunto, l'impazienza dell'inquieta gioventù di allora, in continua e spesso vana ricerca – sempre in bilico tra frivolezza e perfino esagerata serietà; tra puro piacere fisico e struggente desiderio di vero e profondo amore – d'una propria personalità definita e definitiva, di continuo sfuggente o contraddetta dal soffio degli eventi [...]. (p. 1792)

La chiusura del pezzo è tutta dedicata a rimarcare l'“onestà” della voce guidottiana, volta a ricercare una via per la verità che deve occupare l'impegno di ogni poeta (vale il termine anche per gli scrittori in prosa) a monte di ogni successo mondano e commerciale, ed è proprio contro questo aspetto della civiltà letteraria contemporanea che Caproni si rivolge, dipingendo

---

<sup>312</sup> MARIO GIUDOTTI COLOMBI, *Il grammofono*, Milano, Garzanti, 1964, recensione «La Nazione», 30 agosto 1964, ivi, pp. 1791-4.

un'«[...] epoca di così evidente deperimento e commercializzazione d'ogni più recente formula e del neorealismo in particolare [...]» (p. 1794)

Caproni recensisce il romanzo *Il supplente* di Angelo Fiore<sup>313</sup> ponendolo nel quadro di una contemporaneità caratterizzata da un anti-conformismo di maniera, in cui si cerca di descrivere il caos con il caos (stilistico), nell'intento pure giusto di rendere conto della nevrosi contemporanea, e dell'imperante narcisismo intellettuale che conduce alla frustrazione. La trama de *Il supplente* si incentra precisamente su questi temi, esponendo in maniera fin troppo compita le velleità destinate al fallimento.

*La vaca mora* di Gian Antonio Cibotto<sup>314</sup> è un romanzo sugli anni della Liberazione, una metafora della violenza che spazzò l'ingenuità di un mondo contadino prebellico, ostinato nel rifiuto di una realtà umiliante. Caproni recensisce il romanzo di Cibotto cogliendo molto bene le linee essenziali del “messaggio” autoriale, e descrivendo la vigoria dei passaggi narrativi. In definitiva il giudizio è decisamente positivo, e viene argomentato dalla descrizione sommaria della trama e dei personaggi, primo fra tutti il “Vaca mora” che dà il titolo al romanzo:

[...] ma è certo che nell'insieme Cibotto ha saputo ancora una volta dimostrare, con questo suo libro, le sue doti migliori e più originali, che vanno da una coraggiosa e profondamente sentita attenzione verso la solitudine dell'uomo nei momenti più tragici della storia di questi nostri giorni a una non

---

<sup>313</sup> ANGELO FIORE, *Il supplente*, Firenze, Vallecchi, 1964, recensione «La Nazione», 18 ottobre 1964, ivi, pp. 1807-9.

<sup>314</sup> GIAN ANTONIO CIBOTTO, *La vaca mora*, Firenze, Vallecchi, 1964, recensione «La Nazione», 18 novembre 1964, ivi, pp. 1811-3.

comune capacità di rendere tale realtà poeticamente vera, in virtù appunto d'una corposa e libera fantasia inventrice che quasi del tutto manca ai soliti documentaristi i quali, per troppo zelo di verità, han finito col darci referti magari precisi ma morti ed inefficaci d'un periodo della nostra vicenda di italiani (l'immediato dopoguerra) diventato per il lungo abuso – pur concernendoci ancora così da vicino – quasi intoccabile. (p. 1813)

Di Giuseppe Cassieri il critico offre una lettura del romanzo *Le trombe*,<sup>315</sup> dilungandosi sugli *idola* critici comuni al suo avvicinamento al romanzo ed alla prassi editoriale più orientata al commercio: l'abbondanza di uscite spesso in serie, l'aumento del "consumo" librario, con ciò che comporta in qualità, l'affermarsi di uno o più circoli di lettura (ad es. i premi) che determinano il successo o meno di un'opera. Con tutto ciò il lavoro di Cassieri è visto alla luce di un lavoro sulla lingua apprezzabile (è evocato lo "spettro" di Gadda, come il più certo punto di riferimento); il valore aggiunto dell'opera sta dunque nella vena comica dell'autore: «[...] Cassieri ha avuto modo di mostrarci, forse meglio che in ogni sua precedente prova, la libertà e la scioltezza raggiunte sul così difficile e pericoloso piano inclinato della comicità. D'una comicità piena e totale ch'è qualcosa di ben diverso e di ben più profondo, si sa, del puro e semplice umorismo, già così scarso di veramente brillanti esiti in casa nostra». (p. 1831)

Raffaello Crovi e Nello Saito si dividono un solo intervento giornalistico in cui vengono presentati i romanzi epistolari *La corsa*

---

<sup>315</sup> GIUSEPPE CASSIERI, *Le trombe*, Milano, Bompiani, 1965, recensione in «La Nazione», 13 maggio 1965, ivi, pp. 1829-31.

*del topo e Dentro e fuori*.<sup>316</sup> Di entrambi viene proposta la trama ed un breve inquadramento che colloca il lavoro di Crovi nell'alveo delle moderne "parabole morali", «Ma la morale della favola, naturalmente, non sarebbe nulla in sé se Crovi, con la sua quasi allarmante parsimonia di mezzi ma anche con abilissimo calcolo, non fosse riuscito a restituirci al vivo la favola stessa, cioè se Crovi non avesse saputo rappresentarci, probabilmente per la sua concretezza, tutt'intera la storia di una famiglia e d'un'azienda, a passo a passo seguita, dalle remote origini, fino alla finale dissipazione». (p. 1912) Per quanto riguarda invece Saito, il recensore mette in rilievo come egli sia riuscito a superare «[...] sia lo scoglio del romanzo a tesi, sia le secche della solita narrativa meridionalistica e del solito neorealismo, approdando quindi ad un'immagine umana e poetica tra le più plausibili e convincenti di questa nostra realtà, italiana prima che siciliana». (p. 1913)

Di Luigi Peverini è presentato il romanzo *L'estate secca*,<sup>317</sup> storia ambientata nella Maremma pre-bonifica in cui si prefigura e consuma lo scontro fra due civiltà a cavallo della prima metà del Novecento. Particolarmente lodato è il modo narrativo di Peverini che, rappresentante di un "postremo naturalismo", sa riempire la pagina di cose vive ritratte in maniera realistica: «[...] Per giungere a tale 'operazione', Peverini – e in ciò consiste il merito e la novità – non ha visibilmente avuto bisogno di ricorrere ai soliti e ormai facili riferimenti formalisti-

---

<sup>316</sup> RAFFAELE CROVI, *La corsa del topo*, Milano, Mondadori, 1970; NELLO SAITO, *Dentro e fuori*, Milano, Rizzoli, 1970, in «La Fiera Letteraria», 18 giugno 1970, ivi, pp. 1911-3.

<sup>317</sup> LUIGI PEVERINI, *L'estate secca*, Milano, Rizzoli, 1970, in «La Nazione», 10 marzo 1970, ivi, pp. 1899-1901.

ci, ma gli è bastato calarsi intero nella sua materia, che è poi la materia, se si legge la breve nota biografica, della sua medesima vita, della sua esistenziale esperienza nemmeno per questo libresca, anche se questo non vuol affatto dire che la letteratura (non però nel modo come la s'intende oggi) non abbia la sua consistente parte nel gioco». (p. 1901)

«Fa piacere anche al critico, ogni tanto, prendere una boccata d'aria: voglio dire uscir dall'ambiente consueto, in genere chiuso e piuttosto depresso, di tanti nostri anche ottimi narratori, per abbandonarsi a un sereno viaggio [...]». (p. 1661) Con queste parole Caproni inizia la recensione a *La terra è un'arancia dolce* di Vittorio G. Rossi,<sup>318</sup> libro di viaggio che, come ammette in apertura, ammette di amare particolarmente quando si tratta di fuggire dalle pastoie della più impegnata ma anche più pesante letteratura con la maiuscola. Posto il piacere per queste letture di viaggio, se non d'evasione («Per questo, si sa, anche in casa nostra non scarseggiano i mezzi di trasporto, che dal rosa annacquato al giallo sbiadito vanno fino al turchino della fantascienza», p. 1661), Caproni passa a descrivere i talenti del giornalista Vittorio G. Rossi, soffermandosi, anni dopo, in occasione della sua lettura di *Il silenzio di Cassiopea*,<sup>319</sup> su come egli sia anche un ottimo narratore, capace di coinvolgere il lettore ed accompagnarlo nei luoghi visitati ricorrendo anche ai “trucchi” del mestiere di narratore.

Caproni legge il romanzo di Lullina Terni *I contrattempi sentimentali*, pubblicato da Einaudi nel 1963.<sup>320</sup> Dopo aver riportato con

<sup>318</sup> VITTORIO G. ROSSI, *La terra è un'arancia dolce*, Milano, Mondadori, 1962, in «La Nazione», 14 febbraio 1963, ivi, pp. 1661-3.

<sup>319</sup> ID., *Il silenzio di Cassiopea*, in «La Nazione», 8 febbraio 1965, ivi, pp. 1841-3.

<sup>320</sup> LULLINA TERNI, *I contrattempi sentimentali*, Torino, Einaudi, 1963, in «La Nazio-

precisione e partecipazione la trama, il che testimonia di una vera passione da parte di Caproni per il romanzo d'intreccio, si arriva al giudizio finale, accordato, certamente in minore, al tono proustiano: «Già Marcel Proust aveva osservato come ciascuno di noi, in fatto di sentimenti, abbia un orologio quasi continuo in ritardo o in anticipo rispetto a quello del nostro prossimo, donde l'eterna croce e delizia dei rapporti sentimentali, specie amorosi. Ma l'autrice pare aver voluto semplicemente 'stilizzare' tale finissima osservazione, trasportandola sul piano dei più elementari appetiti e disgusti [...]». (p. 1687) Nonostante si sia lontani dalle altezze del romanziere francese, nella descrizione non tanto di sentimenti veri e propri ma di «rudimentali impulsi e risentimenti», (p. 1687) e nonostante alcune pecche stilistiche, Caproni mostra di apprezzare il tentativo della Terni di misurarsi con la descrizione impietosa, e quasi metaforica, di una società squallida «purtroppo esistente *proprio così*». (p. 1687)

Il romanzo di Piero Santi *Il sapore della menta*<sup>321</sup> rappresenta per il recensore un attraversamento sapiente ma negativo della vita di tre protagonisti a partire dalla fine della guerra:

Su alcuni episodi paralleli sull'esistenza di costoro, in un continuo andirivieni tra passato e presente, Santi fonda il suo libro, il quale, più che un vero e proprio romanzo, è un suggestivo romanzo per interposte persone, dove in definitiva è soprattutto l'*animus* dell'autore – coi suoi amori e le sue inquietudini, il

---

ne», 17 maggio 1963, ivi, pp. 1885-7.

<sup>321</sup> PIETRO SANTI, *Il sapore della menta*, Firenze, Vallecchi, 1963, in «La Nazione», 1 agosto, 1963, ivi, pp. 1701-3.

suo desiderio di semplicità e la sua attrazione per quanto v'è di più sottilmente ambiguo nel paesaggio degli uomini – a delinearli preciso. (p. 1702)

Ciò che il recensore mostra di apprezzare è la forma di un romanzo non rigidamente strutturato eppure orchestrato sapientemente, fra la storia dei personaggi e l'ombra obliqua dell'autore, spesso riflesso in loro, nonostante le cautele adottate in tema di finzione ed invenzione delle situazioni.

### 3. Scultori e pittori

È curioso che Caproni in virtù della sua preparazione e competenza non si sia mai occupato di critica musicale e abbia invece sostituito a questa occupazione virtuale quella della critica e divulgazione delle arti visive, come testimoniano, da un capo all'altro della sua lunga attività giornalistica, le segnalazioni di artisti liguri (Rolando Monti) o importanti paratesti come ad es. l'introduzione all'*Opera completa* di Toulouse-Lautrec.<sup>322</sup> Per avere un quadro della situazione relativamente all'incontro proficuo, per quanto poco scandagliato, con una lunga serie di artisti si può rimandare alla suggestiva e completa lettura offerta da Giuseppe Appella nel suo *Giorgio Caproni viaggiatore d'arte*.<sup>323</sup> In questa sede ci si limita a notare come Caproni sia, oltre che fruitore delle opere d'arte, anche lettore delle poesie scritte da autori impegnati prevalentemente nel campo del visivo.

In un articolo dell'11 marzo 1950 pubblicato su «Mondo opera-

---

<sup>322</sup> Per cui si rinvia ai relativi paragrafi sui pezzi di cultura ligure e sulle prefazioni editoriali.

<sup>323</sup> In *Giorgio Caproni: Roma, la città del disamore*, cit., pp. 29-34.



io» dal titolo *Pittori in tuba*, il critico presenta quattro monografie edite dall'editore romano De Luca, nella prima parte del pezzo erano già stati fatti i nomi di Maccari, Vangelli e Fantuzzi. Non ci troviamo di fronte una critica schematica, ma piuttosto un'affettuosa e divertita "lettura" delle esperienze proposte. Stupisce in questo caso la "confidenza" delle impressioni, unite a una bonaria osservazione sul pubblico di tali monografie d'arte, in un'atmosfera familiare in cui l'arte è figurata come evasione:

Peccato che queste quattro monografie i poveri non le comprenderanno. I poveri sono avari: quattromila lire, via! Mille lire al mese! Per chi sono fatte le monografie, se non per i poveri e per gli amatori, che in fondo si identificano? Io che le ho avute in regalo, trascorrerò lunghe sere in compagnia di queste monografie: dimenticherò per un poco la mia bambina con la varicella (ora la attaccherà anche al maschietto), dimenticherò la morte e che il fiasco è già vuoto, dimenticherò la mia stanza solitaria, e sarò con Mafai sul ponte Garibaldi, un ponte com'è nel nostro cuore, più vivo e vero che *nella realtà*, o piangerò sulle sue *Bambine* sfocate dall'età infantile, mi rasserenerò con i suoi *Fiori*, mi innamorerò con la *Ragazza in Riposo* di Purificato, sognerò sogni dolcissimi e stupidi col suo pescatore di Anzio, sarò felice di aver trovato un pittore che torna alla composizione dopo tante decomposizioni e scomposizioni; troverò forza gentile e rude, e infinita franchezza, nella scultura di Greco: e con Gentilini, con Gentilini quali pianti, quali risa, quali strazi, quali inebriature e punture e balzi e fiabe *vere* e indicibili! (p. 431)

L'occasione per spendere qualche parola sul poeta e pittore Giuseppe Viviani viene invece offerta dalle «Venti *Poesie scherzose* attribuite a Maria Malagrazia», (p. 1481) di cui si da notizia su «Il Punto» del 18 novembre

1961.<sup>324</sup> Della recensione bisogna recepire più che altro la vicinanza teorica che Caproni attribuisce a pittura e poesia, due arti che considera alimentate dalla stessa fonte: «Scrive insomma (o dipinge, o incide) sempre con lo stesso materiale estremamente tenero e forte, fatto di piume soffici ma dure fino a tener sempre alto il volo, e di occhi canini dilatati fino al languore ma anche su un orizzonte dove una pulce non potrebbe passare inosservata, e con una sensualità rarefatta a tal punto (cioè a tal punto concreta: umana) da render sensibili non soltanto le cose ma addirittura l'anima delle cose, e quindi la nostra che in quelle cose ama sempre nascondersi [...]». (p. 1483-4)

Figlia del pittore Mario Gambetta, Mimma offre la sua raccolta di “vagabondaggi grafici” *Figure* nel 1965. All'anno successivo risale la presentazione che il recensore ne fa su «La Fiera letteraria»,<sup>325</sup> indicando subito il carattere di questa galleria di tipi e ambienti «[...] quali nessun romanziere *à la page*, con tutta la sua prosopopea sperimentale, era finora riuscito a darci». (p. 1875) *Figure* è in più impreziosito da una lunga presentazione di Camillo Sbarbaro, da cui Caproni stralcia un ampio brano per nutrire anche la propria presentazione, fino a sentenziare in chiusura:

[...] Il libro che ne esce e che si fa leggere tutto d'un fiato, per poi invitarci a tornar senza stanchezza su ogni pagina a meglio assaporarla e penetrarla in un girotondo di cui non vorremmo mai vedere la fine, ci offre – lo ripetiamo volentieri – una straordinaria galleria di tipi e di caratteri tutti ‘spillati’ con una

---

<sup>324</sup> GIUSEPPE VIVIANI, *Poesie scherzose di Maria Malagrazia*, commentate dall'editore, disegni inediti e un autoritratto dell'artista, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1961. Articolo in *Prose*, pp. 1481-4.

<sup>325</sup> MIMMA GAMBETTA, *Figure*, Genova, Edizioni del Diogene, 1965; recensione «La Fiera letteraria», 25 gennaio 1966, *ivi*, pp. 1875-7.

punta di giovanile malizia che ne accresce la verità, ma quel che più sorprende dell'autrice, oltre la stessa sicurezza istantanea e nervosa del tratto, è la sua capacità di suscitare sul bianco del foglio, dove più di una volta non è che la pura traccia d'un viso, tutto un ambiente geografico e morale che, pur sottaciuto, proprio di quel solo volto, e intorno a quel solo volto, balza vivo alla mente tanta è l'intensità dell'espressione. Segno, senza dubbio, nonché d'una sicura vocazione al ritratto, di una capacità di compenetrazione umana e di condensazione, quali soltanto i poeti posseggono. (p. 1877)

Con Domenico Purificato prosegue l'interesse pure estemporaneo che Caproni dedica a mostre e pittori.<sup>326</sup> Il dato di partenza è quello del provincialismo di questo artista, categoria nella quale lo stesso recensore ammette di ritrovarsi, e che viene ribaltata in nome di una più solida genuinità che il pittore originario di Fondi conserva in fronte agli intellettuali "europeizzanti" della Capitale. Ciò che viene lodato in Purificato, sempre tramite la solita categoria poetica, secondo cui è poesia tutto ciò che è vero, e viceversa non è poesia ciò che è sofisticazione, è su tutto la riconoscibilità del suo tratto e delle sue figure, la fiducia nella costruzione di una identità ancora possibile. Altra nota interessante è l'accostamento, nello specifico del gusto coevo, dalla lirica alla sublimazione, a ciò che in pittura è la distruzione delle forme figurative, e della poesia come, appunto, costruzione.

Del resto, io sono lontano dal biasimare i demolitori. Il nostro è un universo in rovine, chi non lo sa? Raccogliamo almeno, in queste macerie, i delicati colori, poniamoli sulla tela. Giustissimo. Siamo lirici fino al midollo spinale. Ma se

---

<sup>326</sup> *Domenico purificato pittore provinciale?*, «Alfabeto», 15-30 gennaio, VII, 1-2, 1951, *Prose*, pp. 455-7.

qualcuno invece preferisce raccogliere le pietre e, una buona volta, tenta una costruzione, perché non dovrei chiamar lui poeta anziché gli altri? (p. 457)

A ratificare l'impressione è la spia del riferimento a Enea, l'uomo che Purificato ritrae nella rovina della guerra e della vedovanza, l'immagine che ormai a quest'altezza occupa completamente la fantasia del poeta Caproni, intento nella composizione del *Passaggio*, e della sua personale ricostruzione.

Recensendo *L'oro antico delle vigne*,<sup>327</sup> Caproni ha modo di confrontarsi con l'opera, anche e soprattutto pittorica e scultorea, di Emilio Greco. Dopo aver indicato una possibile chiave di lettura nella gioia dei sentimenti che il lavoro di Greco susciterebbe nel lettore-spettatore, ecco scattare da parte del recensore il dubbio di una sovrapposizione fra l'una parte e l'altra della creatività autoriale: «Dirò soltanto che Greco non avrebbe potuto scrivere *così* tali poesie, se non fosse l'artista che è: l'uomo che è». (p. 1946) *L'impasse* della sovrapposizione delle arti è dunque superata da una tautologia in termini.

#### 4. Stranieri

Se la testimonianza migliore dell'attenzione rivolta da Caproni alle letterature straniere (francese e spagnola su tutte, con una certa predilezione per la tedesca) era riposta nell'attività del traduttore, già ampiamente vagliata fino al porto finale del *Quaderno di traduzioni* curato nel 1998 da Enrico Testa per i tipi di Einaudi, come ulteriore dimo-

---

<sup>327</sup> EMILIO GRECO, *L'oro antico delle vigne*, Roma, Carte Segrete, 1978, in «L'Osservatore politico-letterario», XXIV, 19 settembre 1978, ivi, pp. 1945-7.

zione della “dimensione europea” del poeta<sup>328</sup> si può fare conto anche sulle recensioni scritte nel corso degli anni riguardanti poeti e scrittori delle lingue di seguito ordinate. Fra i due luoghi esiste un rapporto fondamentale, e in quest’ottica si può considerare il testo delle recensioni come una specie di *pendant* alle traduzioni. Una buona parte degli autori recensiti, infatti, è anche tradotta (Lorca, Manuel Machado, Apollinaire, Cadou, Thomas), ma nei due fuochi esistono zone autonome: autori tradotti e non commentati (Char, Frénaud) e, al contrario, commentati non tradotti, come nel caso delle occasioni editoriali che portano a confrontarsi con la letteratura tedesca (Hugo Jacobi e altri) e in lingua inglese (Pound, Joyce, Williams) allargando di molto anche i riferimenti nell’ambito delle lingue frequentate con più disinvoltura.

#### 4.1. Autori in lingua tedesca

Nel 1938 appare sul «Corriere padano»<sup>329</sup> un articolo dal titolo *Giovanni Necco e la letteratura tedesca* che informa il lettore di «un volume di saggi critici, un fascicolo di traduzioni e una raccolta di poesie».<sup>330</sup> Oltre un cenno alle questioni prese in considerazione dall’autore<sup>331</sup> e al

---

<sup>328</sup> A tal proposito si cita il volume *Caproni poeta europeo*, a cura di E. Bricco, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2014, risultato del Convegno internazionale nel centenario della nascita, tenutosi a Genova in data 8-9 novembre 2012.

<sup>329</sup> *Prose*, pp. 79-82.

<sup>330</sup> Si fa riferimento a GIOVANNI NECCO, *Realismo e idealismo nella letteratura tedesca moderna. Caratteristiche e saggi da Goethe a Carossa*, Bari, Laterza, 1937; «Poeti d’oggi», 1938, n. 12; *L’invisibile Dea*, Modena, Guanda, 1938.

<sup>331</sup> «[...] dalle rapidissime illuminazioni dell’anima e dell’arte goethiana, ai precisi scandagli della *Personalità e stile di Wackenroder*, che assieme al saggio sull’Hofmann gli giova a sollevare e risolvere con originalità lo scorbutico quesito del romanticismo; dalla sottile penetrazione della disorde anima dello Heine, alle precise e quasi direi definitive pagine su Nietzsche; dal saggio importantissimo sul-

regesto dei poeti presentati,<sup>332</sup> l'articolo si innesta sul senso della traduzione come «impresa disperata, che mai riesce perfettamente [...]. Tradurre vuol dire sempre rifare, e chi rifà mette sempre, o toglie, qualcosa di suo, inavvertitamente». (p. 80) A fronte di un'alchimia quasi impossibile, Caproni, che ammette di conoscere «quale sforzo di nervi e di fosforo costi il trasportare un poeta da una a un'altra lingua»,<sup>333</sup> (p. 80) restringe il campo degli «aventi diritto» a quanti, in possesso di una profonda conoscenza della lingua, aggiungano «assieme alla profonda cultura, profonda sensibilità poetica, una sensibilità che vorrei dire duttile, capace di assumere ora un atteggiamento, ora un altro, conformemente alle varie sensibilità dei vari autori tradotti». (p. 81) Questa cittadinanza è pienamente riconosciuta a Giovanni Necco in virtù di una profonda compartecipazione alla cultura germanica, che lo fa apparire, anche come poeta in proprio, legato «più alla traduzione tedesca che non a quella latina». (81) A distanza di quasi vent'anni le priorità di Giorgio Caproni in fase di recensione di opere dal tedesco sono le medesime: la questione di una cittadinanza linguistica da riconoscere alla traduzione, la dipendenza di questa dalla personalità del traduttore, e l'occasione editoriale di un avvicinamento, seppure per vie traverse, a

---

l'Espressionismo e il neorealismo, all'esame del misticismo poetico del Rilke; dal "problema Kafka o della simbolomania", agli studi precisi sul Bronnen, sul Roth e, infine, sul Carossa», *Prose*, p.79-80

<sup>332</sup> Benn, Bertram, Billinger, Binding, Blunck, Böhme, Britting, Brücs, Carossa, Grogger, Johst, Kneip, Kolbenheyer, Lersch, Ludwig (Paola), Mell, Möller, Paulsen, Keller, Scheibelreiter, Schröder, Stegmvelt, Vesper, Von der Vring, Weinheber e Zezer, *ivi*, p. 80.

<sup>333</sup> La sola traduzione dal tedesco firmata da Caproni è WILHELM BUSCH, *Max e Moritz, ovvero Pippo e Peppo*, introduzione di C. Magris, Milano, BUR, 1974. La prima traduzione apparsa sulla stampa periodica è un componimento di GERMAIN NOUVEAU, *L'uomo*, su «La Fiera letteraria», 4 dicembre 1947.

una cultura non latina, prossima ma alternativa allo schema di valori che il recensore riconosce. Questi tre punti sono la base delle due presentazioni consecutive *Un Goethe tradotto da Giorgio Orelli e Diego Valeri ha tradotto Jacobi*.<sup>334</sup> La scelta e la versione del Goethe di Orelli è accettata nel senso della legittima proposta che può «uscire dal traduttore pennino d'un poeta secondo i suoi 'propri interessi', i quali ora ci sono indicati anche da queste pagine, identici a quelli già suggeritici dalle poesie originali che conosciamo in lui [...]». (p. 780) Il senso del tentativo orelliano è dunque quello di un omaggio alla poesia *tout court*, «anche alla sua poesia», (p.782) nel quale può trovare spazio un contemporaneo del tutto estraneo a Goethe come Sandro Penna, e nel quale «il soccorso di Leopardi e, meno, del Tasso non pare trascurabile», (p.780) stando alle parole introduttive dello stesso Orelli, che Caproni riproduce per intero. Una riuscita “perfetta” della traduzione è dunque un caso più unico che raro, e in questi termini viene descritta e argomentata la risultante italiana del componimento *An seine Spröde*:

Certo, qui la concordanza fra testo e traduzione (nel ritmo e persino nel timbro) è quasi perfetta, e qualcuno potrebbe esser pronto a dire, rosso e trionfante, «Lo vedi?».

Senonché, francamente, noi non vediamo che una di quelle rarissime fortune, le quali possono capitare, ai traduttori, ogni cinquecent'anni; così come può capitare al Tempo o al Caso (ogni cinquemila secoli, e per un istante) di “configurare a un modo i grani”.

Il testo potenzialmente era già tradotto in italiano (e per di più in 'orelliano') e

---

<sup>334</sup> Entrambe in «La Fiera letteraria», rispettivamente del 24 e 31 marzo 1957, *Prose*, pp.779-82 e 783-5.

il traduttore, in tanta fortuna, in fondo non ha avuto che un merito: quello d'aver fatto cader gli occhi su quel testo, e di essersi poi preso la briga, con un poco di arte, di ricopiarlo in italiano. (p. 781)

Nei termini di un «appuntamento con la poesia» (p. 783) è invece vista la versione italiana di *Venezianische Spielungen* di Hugo Jacobi nella versione di Diego Valeri.<sup>335</sup> Di nuovo l'istanza primaria è quella del traduttore-poeta che, concedendosi in qualche parte del suo lavoro molte libertà, arricchisce «il gruzzolo della nostra poesia contemporanea». (p. 784) Lo scoglio di una libera interpretazione del testo originale è ancora la presenza ingombrante di un traduttore d'eccezione, che interpreta in maniera fortemente personale. Tuttavia questo non infastidisce il recensore, che accetta di buon grado e incoraggia le versioni letterarie dal taglio fortemente caratterizzato a patto di un distinguo tra il testo di partenza e quello di arrivo, visti come oggetti differenti, estranei.

Le traduzioni fatte dai poeti (inutile citare i grandi poemi classici) appunto per essere sempre 'un'altra cosa', sono (perdonate la lapalissade) un'altra cosa: cioè un qualcosa di più che si aggiunge al patrimonio della nostra letteratura, e a quello della letteratura in genere, com'è vero, ad esempio, che abbiamo due *Eneide* in luogo di una sola, e com'è vero, ora, che abbiamo due Jacobi in luogo di uno solo. (p. 784)

L'avvicinamento alla cultura tedesca per via del lavoro pubblicistico è fortemente adombrato dalla presenza, ben più stimolante per l'ingegno

---

<sup>335</sup> HUGO JACOBI, *Miraggi veneziani*, versione di D. Valeri, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1957.



di Caproni, della questione della traduzione in sé e dalla presenza di poeti italiani che vi si cimentano. Rimane tuttavia la valenza di dati certi sugli incontri poetici propiziati dal lavoro pubblicistico, come accenna a fare Adele Dei nel suo intervento *Caproni nello specchio della cultura tedesca*.<sup>336</sup> I dati più importanti che si possono dare per acquisiti grazie alla scansione degli interventi sopraccitati riguardano la conoscenza già nel 1938 del lavoro di Giovanni Necco, che offriva esempi da autori, secondo le parole dello stesso recensore, «sconosciuti alla maggioranza dei lettori italiani». (p. 80)

#### **4.2. Autori in lingua spagnola**

Pure incentrato sul consueto tema della traduzione, la recensione delle *Poesie* di Antonio Machado secondo la versione di Oreste Macrì<sup>337</sup> contiene due indizi interessanti circa il poeta di Siviglia che possono essere presi come puntelli saldi della cultura caproniana dell'immediato dopoguerra. Il primo e più fugace riferimento è posto fra parentesi e riguarda il valore nell'opera di Machado della rima, quello cioè «di far durare fino alla parola successiva una parola-emozione antecedente, in modo che quelle due determinate emozioni si coniughino in una, cioè si facciano contemporanee». (p. 264) Il secondo, più circostanziato, riguarda uno dei “pregi” della selezione proposta al lettore, e cioè quello di riportare per intero «il capitolo dell'immaginario Juan de Mairena sull'*Arte poetica* – uno dei capisaldi per la comprensione non soltanto

---

<sup>336</sup> DEI, *Le carte incrociate*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 29-49.

<sup>337</sup> ANTONIO MACHADO, *Poesie*, saggio, testo e versione a cura di O. Macrì, Milano, Il balcone, 1947, se ne dà notizia in *Tre traduzioni*, «La Fiera letteraria», 28 agosto, 1947, *Prose* 261-5.

della poesia di Machado bensì in genere di tutta la poesia nuova», definita anche «un non eliminabile punto d'appoggio per tutti i loro [dei giovani] futuri passi». (p. 264) A distanza di circa dieci anni Caproni saluta la conclusione del lavoro di Oreste Macrì segnalando il volume *Poesie di Antonio Machado*,<sup>338</sup> «la più ampia visione d'insieme che la cultura italiana (e forse quella del mondo intero, Spagna compresa) ci abbia dato del grande poeta novantottesco [...]». (p. 1263) L'osservazione più interessante che si può ricavare dalla recensione riguarda il lavoro del curatore e degli editori, più che il valore stesso dell'autore, promosso quasi senza riserve come «uno dei massimi del nostro secolo, e tra questi, forse il solo su cui, oggi come oggi, possa volgersi con maggior profitto l'occhio di quanti intendono riportare la poesia – dagli abissi dell'io solitario o dai supremi cieli delle varie teologie – a un semplice, quanto difficile e profondo, livello terrestre [...]». (1263) Notevole, oltre i confini di una normale celebrazione contenuta nella natura della forma recensione, è il plauso al lavoro e alla tecnica di Macrì nella ricostruzione della lunga e complicata vicenda machadiana:

Fedele al proprio genio di erudito ricercatore e scopritore di testi e di varianti e di concomitanze (un genio che avrebbe onorato un antico umanista), per poi erigere su quelle solite fondamenta i castelli delle sue filologiche e filosofiche interpretazioni (con intuizioni che pur mantenendosi sempre al limite dell'arbitrio finiscono con l'aver la saldezza – grazie appunto a tali fondamenta – delle cose ovvie), Macrì è così riuscito a darci un quadro [...] forse unico nella sua armonica e concertata stesura, il quale nelle sue varie parti o paragrafi forma una partitura sola, che come tale il lettore più scaltro dovrebbe seguire,

---

<sup>338</sup> «La Fiera letteraria», 13 dicembre 1959, ivi, pp. 1263-6.

l'occhio contemporaneamente posato sulle diverse righe (sui diversi strumenti) per afferrar in pieno l'insieme. (pp. 1264-5)

Gli strumenti approntati dal curatore affascinano la lettura di Caproni, portandolo a notare il continuo lavoro di *rifacimento* cui il poeta spagnolo ha sottoposto la sua materia «[...] come Parte di continuo rielaborata d'un Insieme ch'era già in partenza il culmine finale (o finalistico: Machado rimane, in fondo, un Romantico) della concezione che il Poeta stesso aveva della sua poesia». (p. 1265) A distanza di un anno i giudizi espressi a caldo verranno ribaditi in un pezzo dal titolo *La vocazione di Machado*.<sup>339</sup> La dipendenza della definitiva conoscenza dell'autore sivigliano in relazione alla versione di Macri è confermata da alcuni luoghi della recensione del '59 ripresi e riproposti in chiusura di articolo senza mutazione, a dimostrazione di una rinnovata necessità di pubblicizzare l'autore e l'occasione editoriale a lui legata. La vita dell'autore è ripercorsa in un centone che ne presenta i tratti salienti, collocandola «sullo scrimolo dell'ultima grande ondata romantica, del resto già sul punto di diffrangersi in mille spruzzi iridati sugli scogli e sulle sabbie degli insorgenti modernismi o rubedarismi». (pp. 1395) Pure nel suo intento divulgativo e pubblicitario, l'articolo mantiene in sé un'embrione di saggio, la vita e l'opera sono considerate alternativamente come le parti di una sintesi espressa da una formula incisiva che crea una sovrapposizione fra i termini di vocazione e ispirazione: «mai forse potrà riapparir tanto vero quanto per Antonio Machado il paradosso secondo il quale la 'vita del poeta' finirebbe sempre col con-

<sup>339</sup> «Il Punto», 13 febbraio 1960, ivi, pp. 1395-8.

figurarsi in obbedienza all'oscuro volere della sua Immaginazione, o Musa che dir si voglia». (*ibid.*) Altro puntello della presentazione breve dell'autore savigliano riguarda la ricerca di un'oggettività impossibile e fallita, «mondo esterno e mondo interiore rimangono due mondi inconciliabili, di cui l'uno drammaticamente uccide l'altro» (p. 1396) fino all'affermazione finale «non c'è poesia più concreta (più oggettiva) di quella di Machado». (p. 1379) Il grande autore, associato alla temperie culturale che lo ha recuperato in Italia è il nome che ricorre nella ripetizione di alcuni punti centrali sulla poesia e il ruolo di poeta:

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 galerias del alma*, e lì attingere quei nodi di luce che, sotto gli strati superficiali, diversissimi tra individuo e individuo, sono comuni a tutti, anche se pochi ne hanno coscienza. (pp. 1961-66)

Questa è la base per descrivere il proprio lavoro e quello degli altri poeti trasformando in ultimo l'istanza machadiana in una pietra di confronto cui vengono avvicinati negli anni poeti cari come Conti e soprattutto Sbarbaro.

Con il titolo di *Imitazioni* vengono invece presentate alcune versioni da Manuel Machado su «La Fiera letteraria» nel 1958,<sup>340</sup> permettendo una presentazione sommaria della figura e dell'opera che restituisce l'idea di una conoscenza superficiale, recuperata da una stagione precedente in cui il nome dei fratelli Machado, e del 'minore'

---

<sup>340</sup> «La Fiera letteraria», 23 novembre 1958, *ivi*, pp. 1099-1104.

Manuel, era evidentemente di maggior circolazione. Il recupero della memoria, legato a un'occasione estemporanea come spesso avviene per i pezzi più vaganti della «Fiera», cioè il ritrovamento di alcune traduzioni, stampate nella seconda parte dell'articolo, è diretto esplicitamente a «chi fra i giovani che non sia *specializzato*, continua oggi, in casa nostra, a ricordarlo e ad *usarlo*, ossia a leggerlo e quindi ad amarlo». (p. 1100) I componimenti presentati sono gli stessi che nel 1998 verranno ripresi nel volume *Quaderno di traduzioni*,<sup>341</sup> con l'unica differenza che l'ultimo mantiene immutato il titolo spagnolo *Alegrías*, tradotto nella versione della «Fiera», in *Allegrezze*.<sup>342</sup>

Risale al 1952<sup>343</sup> la prima apparizione di Federico García Lorca nelle cronache letterarie di Giorgio Caproni. L'occasione editoriale è la traduzione del *Teatro* ad opera di Vittorio Bodini.<sup>344</sup> Dopo la presentazione del traduttore, lo sguardo si sposta su alcuni aspetti della fortuna dello spagnolo in Italia, non nascondendo sul finale un accenno di polemica verso «quel trabocchetto, qua e là apertosi, che si chiama lorchismo»: (p. 489)

Ma io sono per altro certo che questo libro darà un grosso scossone al nostro torpore. [...] Ci manca l'ossigeno, questo sì, o perché saliti in zone troppo rarefatte, o perché calati in altre troppo depresse. Ma fra astrattismo e realismo, fra europeismo (o cosmopolitismo) e regionalismo (se eccettuiamo la parentesi surrealista), il

<sup>341</sup> CAPRONI, *Quaderno di traduzioni*, a cura di E. Testa, prefazione di P. V. Mengaldo, Torino, Einaudi, 1998, pp. 257-71.

<sup>342</sup> Il regesto dei componimenti tradotti: *I giorni senza sole (Los dias sin sol)*, *Dice la chitarra (Dice la guitarra)*, *Una canta una canzone (Cualquieracanta un cantar...)*, *La lluvia (La pioggia)*, *La pena (La pena)*, *Allegrezze (Alegrías)*.

<sup>343</sup> *García Lorca e il teatro*, «Il Lavoro nuovo», 22 novembre 1952, *Prose*, pp. 487-9.

<sup>344</sup> Torino, Einaudi, 1952.

teatro di Lorca (la poesia di Lorca) vive semplicemente la vita, la vita vera e viva come la lama di un coltello o di un fiore [...]. No, noi non siamo dei fanatici del lorchismo, né questa abbia l'aria di una sviolinatura: del lorchismo già qui da noi, come ogni *-ismo*, congelatosi in astratta accademia. (p. 488)

Attraverso accenni laterali si viene a creare all'interno degli scritti caproniani un'immagine del "Lorca italiano", collocabile in area ermetica almeno per merito di recupero.<sup>345</sup> Nel poeta andaluso Caproni rimpiange e ammira la pronuncia popolare che pure è al centro delle sue ricerche poetiche degli anni Cinquanta. L'unica differenza-diffidenza sembra riguardare il valore politico un po' troppo magniloquente della voce lorchiana, che lo fa accostare obliquamente ai "falsi profeti" della denuncia sociale. Si intravede qui l'ombra della polemica post-bellica con e contro il Neorealismo, di cui Caproni fu uno dei più piccati estensori. L'uso che si fa in Italia della voce di un poeta così legato alla propria terra, sembra avvertire, è un *-ismo* del quale se non altro è necessario additare e descrivere i pericoli, tanto più «in una nazione come la nostra, dove necessariamente è mancato un García Lorca». (p. 853) Un piccolo e velenoso attacco, seppure contro ignoti, viene lanciato in occasione della quinta edizione riveduta e corretta dei *Canti gitani e andalusi* dal titolo ambivalente *Lorca restituito alla sua lezione più certa*.<sup>346</sup> Partendo dalla ricostruzione bibliografica della tradizione ita-

<sup>345</sup> «Dopotutto il Lorca non è importazione 'ermetica'?» afferma Caproni in una delle sue vertiginose incise in *La mano nel sacco*, «Il Lavoro nuovo», 28 maggio 1954, *Prose* p. 561.

<sup>346</sup> «La Fiera letteraria», 16 marzo 1958, *ivi*, pp. 1009-12. Recensione a FEDERICO GRACÍA LORCA, *Canti gitani e andalusi. Dal Romancero gitano e dal poema del conte jondo e Llanto por Ignacio Sanchez Mejias*, studi introduttivi, note bibliografiche, testo, versione e commento a cura di O. Macri, ed. riveduta e corretta,

liana del poeta di Granada, «senza la minima pretesa di offrire una bibliografia esatta e completa», (p. 1009) si giunge, riconoscendo il maggior lavoro di traduzione e commento sull'asse Macri-Bo, a un'osservazione personale, articolata in un lungo ed intricato periodo:

[...] Ci sia consentito di distenderci un attimo sulla soffice poltrona dell'inevitabile retorica (e mai poeta ne generò in maggior copia dell'antiretorico Lorca), per dire come alla fine il *cuerpo ausente* del granadino (tale lo scopo del nostro facile e veloce *excursus*) davvero non potrebbe desiderare in casa nostra, allo stato attuale dei fatti, un'*alma presente* più perfetta di quella che gli studiosi italiani (e ne abbiamo tralasciati tanti, da Solmi al giovane Tentori, i quali su di lui in più d'un modo ci hanno illuminato) sono riusciti a far circolare viva, salvando l'accento più intimamente genuino di Federico dalle ridicole ripetizioni [...] di coloro che credono di averlo scoperto per primi creando il lorcismo (il verso di Lorca fa così presto a diventare moina insopportabile tolto dalle sue ragioni profonde), e cioè la più stucchevole piaga del nostro dopoguerra. (p. 1011)

Ma l'attenzione e la confidenza del lettore rimangono valide al di fuori della polemica e si vengono a segnalare con un'altra delle occasioni editoriali che scandiscono i brevi cenni critici, il riferimento è alla recensione del carteggio Lorca-Guillén,<sup>347</sup> in cui il recensore ripercorre attraverso le parole del curatore la vicenda umana del poeta di Granada offrendone un centone improntato alla presenza familiare e alla grandezza spontanea e non mortificante per il lettore.

---

Parma, Guanda, 1958.

<sup>347</sup> Apparsa su «Il Punto», 22 aprile 1961, *Prose*, p. 1435-8. *Federico in persona*, a cura di J. Guillén, traduzione italiana di M. Guidacci, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1960.

Siamo così a Jorge Guillen. Legato al lavoro di Scheiwiller e più precisamente alla collana “Bateau book”, diretta da Renato Poggioli, è il suo esordio italiano,<sup>348</sup> puntualmente recensito sulle pagine de «La Fiera letteraria».<sup>349</sup> Prima di cedere la parola alla *Prefazione* di Poggioli da cui toglie un buona parte della presentazione, il lettore esprime la propria sorpresa nel trovarsi di fronte la riuscita di «un Guillén in certo senso nuovo, in quanto appartenente a una nuova stagione del poeta ormai sessantaquattrenne, per nulla piegato alla compiaciuta ripetizione [...] dei motivi inesauribili dei suoi *Càntico*»:

Ma mosso il primo passo nella lettura, la quale ha subito decapitato il pregiudizio, ecco che abbiamo invece scoperto un Guillén altrettanto affermativo e libero nel “rigido disegno” e con una varietà e allegria di movimenti – in tutti e sette i tempi della composizione –, tale non soltanto da confermarci la non esausta forza inventiva di questo Maestro (nei ritmi, nei suoni, nelle cadenze), ma addirittura da assumere il valore d’una lezione, non certo di poco peso nel particolare momento in cui viene offerta: la possibilità, che il poemetto ci testimonia, di uscire infine dal troppo frammentismo (oggi, forse, più morale che estetico) in cui ancora si sfuma molta odierna poesia. (796-7)

Nel suo personalissimo *Omaggio a Pound e Guillén*,<sup>350</sup> Caproni offre un ritratto e un ricordo dei due poeti, ospiti, in quel periodo, dell’Italia. Per quanto riguarda lo spagnolo, racconta, il primo incontro è da addebitare a una traduzione di Eugenio Montale di *Avvenimento* apparsa su «Circoli»:

---

<sup>348</sup> JORGE GUILLÉN, *Luzbel desconcertado*, Milano, All’insegna del Pesce d’Oro, 1956.

<sup>349</sup> 21 aprile 1957, *Prose*, p. 795-8.

<sup>350</sup> «La Fiera letteraria», 11 gennaio 1959, *ivi*, pp. 1127-31.



Ma a farci accogliere con una tenerezza ancor maggiore questo Jorge Guillén tradotto da Eugenio Montale (All'insegna del Pesce d'Oro, Milano, n. 2 della collana «Poeti stranieri tradotti da Poeti italiani»), è forse l'incontro avvenuto molto tempo dopo non soltanto tra noi e l'opera maggiore del valladolisano, ma tra noi e la stessa persona fisica di Guillén [...] in questo quadernuccio risentiamo identicamente puro quell'inconfondibile *sonido* trasparente e pur così visibile che la prima volta c'incantò. *Sonido* tutto in sottovoce che in *Clamor* o in *Maremàgnum* ci manterrà viva nel petto la medesima *fede de vida* con cui fummo mossi alla tersa conoscenza, irreparabilmente presi dal fascino di quella lucentezza e popolarità di eloquio ch'è unicamente, dopo i nostri stilnovisti, degli spagnoli del primo e del secondo *Siglo de oro* [...]. (pp. 1130-1)

Ad affascinare l'orecchio del recensore è dunque il *suono*, dopo il modo concreto di intendere la parola che s'era riscontrato nel caso di García Lorca.<sup>351</sup> Tra significato e significante, comprese le implicazioni di una traduzione necessaria e creatrice, l'attrazione per il *Siglo de oro* va a innestarsi fortemente sulla questione della lingua, facendo trasparire la consequenzialità dell'interesse poetico dalle ragioni dell'interesse linguistico *tout court*.

Seconda uscita della citata collana Scheiwiller "Bateau books", *Volverse sembra y otros poemas* di Pedro Salinas, viene presentato il 23 febbraio del 1958 su «La Fiera letteraria».<sup>352</sup> Dopo aver tolto la pre-

---

<sup>351</sup> «Dotato di una più che felice pronuncia, egli sapeva meglio di ogni altro, con una parola, creare un oggetto. Un fiore una lama di coltello, un cavaliere o una donna non sono mai, sulla sua pagina, ricordi o emblemi di quegli oggetti che si chiamano fiore, lama, cavaliere, donna: sono oggetti che si vedono, si toccano si sentono, pur non essendo più, o essendo qualcosa di più della semplice natura [...]», *ivi*, pp. 489.

<sup>352</sup> *ivi*, pp. 995-8.

sentazione della storia editoriale della raccolta dall'introduzione di Juan Marichal, e dopo aver rammentato l'edizione spagnola delle *Poesías completas*<sup>353</sup> del poeta e professore madrileño, Caproni offre nella chiusa dell'articolo un piccolo saggio dei suoi intendimenti divulgativi:

[...] chi ama la poesia di Salinas (quel suo «realismo magico», secondo la formula bontempelliana cui ricorre Renato Poggioli nel suo *Ricordo*, che è piuttosto un ritratto finissimo di don Pedro) non ha bisogno di altre giustificazioni per correrle ancora incontro, così come noi non abbiamo avuto bisogno di aspettare il giudizio della critica specializzata (che non mancherà, perché è necessario) per esprimere la nostra sincera emozione, e per sentire il dovere di dar per primi la notizia. (p. 998)

A distanza di pochi mesi Caproni ha l'occasione di tornare su Salinas con parole meno generiche,<sup>354</sup> descrivendo la parabola di quella opera poetica per comprendere il passaggio dalle formule della poesia pura di marca francese al «neoromanticismo alexandrino». (p. 1087) La ricezione italiana del poeta di Madrid viene accostata a quella del più fortunato García Lorca come «il dritto e il verso di una medesima medaglia». (p. 1088) In virtù del confronto Caproni indica al lettore italiano il valore, opposto ma complementare, della concezione della parola-oggetto nei due poeti, indicando un limite quanto mai ambiguo nell'esperienza dell'uomo-poeta, facendo intuire come l'opera di questi due autori porti nella direzione di uno scarto poetico condiviso. La dit-

---

<sup>353</sup> Aguilar, Madrid, 1955.

<sup>354</sup> «Poesie» di Pedro Salinas, «La Fiera letteraria», 21 settembre 1958, *Prose* pp. 1086-9.

tologia critica, spezzata dal nome di Jimenez, benché tutta in suggestione, è volta a meglio valutare i processi di storicizzazione attivi da più di un decennio in Italia, qui riproposti in termini impliciti. Sorprende la capacità di questo approdo subliminale, anche se sul finire degli anni Cinquanta ogni allusione dovesse apparire più lampante, a partire da un dato puramente esegetico, per di più da poetiche straniere:

Una rosa di Lorca è odor di rosa, forma e color di rosa, sapor di rosa, velluto di rosa, in ultimo, ma sul gradino più alto della scala, suono e sentimento di rosa. E son le qualità morali della rosa, rese necessarie e immortali perché la rosa esista e consista, ma vedete come Salinas invece corra dritto alla pura emozione che quella particolare rosa, in quella particolare circostanza di tempo e di luogo, ha suscitato in lui, nell'ambizione di crearla intera, e subito, nel proprio eterno futuro: nel proprio (Jimenez non è morto) *puro e semplice* nome. E tuttavia com'è egualmente presente in entrambi, in Lorca e in Salinas, la storia di Spagna, anche se proiettata su due schemi opposti ma vicini, quasi per una visione stereoscopica. Il lettore amante del 'rilievo', legga dunque, accanto a Lorca Salinas. (p. 1089)

Della scrittrice spagnola Ana María Matute Caproni recensisce i racconti del volume *Bambini tonti*,<sup>355</sup> trasmettendo il suo stupore per una narrazione sospesa nella lieve e sapiente magia in cui ritrovare la grazia dell'infanzia: «Quello stato che non pone confine tra ciò che è visto nel sogno e ciò che è visto nella realtà, e dove ancora i colori si odono e i suoni si vedono, mentre ancora si respira – con un'innocenza che tocca la crudeltà più spietata – l'aria immateriale del libro da cui siamo sorti

<sup>355</sup> ANA MARÍA MATUTE, *Bambini tonti*, con 18 tavole di M. Mussio, Milano, Lerici, 1964, in «La Nazione», 4 agosto 1964, *Prose*, pp. 1783-5.

per ritrovarvi». (p. 1784) I racconti della Matute colpiscono così intensamente l'attenzione del recensore perché, lontani dall'essere storie senz'altro candide, gli si rivelano come una sorta di distillazione del turbamento e dello sgomento proprio dell'età adulta. Nel 1958, invece, si dà la recensisce su «La Fiera letteraria» del 2 marzo di un'antologia intitolata *Poesia ispano-americana del Novecento*.<sup>356</sup> Pur rimanendo molto legato alla lettera dell'introduzione e degli apparati a cura di Francesco Tentori, il recensore, che sul finale rimanda anche a un'antologia di poesia brasiliana,<sup>357</sup> pone l'accento sull'aspetto popolare di un'espressione poetica vissuta come riscatto e identità.

### 4.3. *Autori in lingua francese*

Tra il 1948 e il 1959 si compiono le due brevi tappe dedicate da Caproni al poeta francese noto con il nome di *Humilis*, ovvero Germain-Marie-Bernard Nouveau.<sup>358</sup> Indicando la sua sede naturale nella prefazione a un'edizione (Messein, Parigi, 1922) già rara delle *Valentines*, il poeta offre un saggio di traduzione dal testo di Ernest Delahaye che ne rende nota la vicenda biografica a partire dall'incontro con Rimbaud. Frutto di una vita vagabonda sono le *Poésie di Humilis*, «che molti italiani non conoscono e che pur contengono alcune delle più alte pagine della poesia francese di fine Ottocento». (p. 287) Il pezzo si conclude su un

---

<sup>356</sup> *Poesia ispano-americana del '900*, a cura di F. Tentori, Parma, Guanda, 1957.

<sup>357</sup> ANTON ANGELO CHIOCCIO, *Poesia post-modernista in Brasile*, Roma, Dell'Arco, 1958.

<sup>358</sup> *Fuggì con Rimbaud verso la vita, morì mendicando sui gradini delle chiese*, «L'Italia Socialista», 30 maggio 1948, *Prose*, pp. 285-8; *Una poesia di Humilis*, «La Fiera letteraria», 19 aprile 1959, ivi, 1175-7.

cenno alla raccolta curata da Alessandro Parronchi nel 1945.<sup>359</sup> A distanza di oltre dieci anni, è il caso a propiziare un nuovo incontro con Nouveau, facendo ritrovare al recensore «un quadrenuccio dai fogli ormai ingialliti, contenente [...] alcuni tentativi di versione di un gruppo di *Poésies di Humilis*». (p. 1177) Caproni ne fornisce un esempio non privo di interesse con il componimento *Cathédrales*, soffermandosi in più su un auto-giudizio tecnico circa l'efficacia del «facile ronron dell'endecasillabo, o quasi, alternato al settenario, o quasi, che se inevitabilmente mostra l'usura della "riduzione" ha però il vantaggio di seguire, quasi letteralmente, il testo». (p. 1177)

A un anno dalla morte di Tristan Tzara, il lettore traccia invece una breve scheda del poeta fondatore del Dadaismo e innovatore della letteratura francese.<sup>360</sup> La descrizione è molto "canonica", basata sugli esordi del Dada, per poi confluire al di là del pensiero provocatorio o distruttivo, verso un impegno storico e politico edificante, che ne fa una delle voci sconvolgenti della modernità poetica francese: «Ma Tzara non merita d'esser ricordato soltanto per questo: ché in lui, come in tutti i poeti autentici, sono doti in sé sufficienti a fargli trascendere lo stesso fragore della scuola da lui fondata, e da imporlo indipendentemente da qualsiasi riverbero di *res gestae* nell'arca dei puri programmi». (p. 1525)

L'occasione per dire la sua sul "monumento" italiano a Guillaume Apollinaire, Giorgio Caproni la coglie nel 1960, quando con un

---

<sup>359</sup> NOUVEAU, *Poesie di Humilis*, introduzione di A. Parronchi, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1945.

<sup>360</sup> «Il Punto», 6 gennaio 1962, *Prose*, pp. 1523-6.

pezzo su «Il Punto»<sup>361</sup> informa i lettori dell'uscita di un volume edito da Guanda nella collana "La Fenice" diretta da Attilio Bertolucci.<sup>362</sup> Dopo un lungo incipit che inquadra «il mattino del nostro secolo letterario» (p. 1408) nella normalizzazione delle pulsioni incendiarie delle poetiche pre-belliche in un'ottica borghese, nonostante il tono leggero, con osservazione e acuta e disincantata il recensore arriva in poche e decise pennellate a raffigurare il poeta. La forza di Apollinaire sta nella sua profonda e "midollare" esperienza del presente, nell'essere l'incarnazione vivente dell'espressione ribelle vissuta conformisticamente sino al fondo della contraddizione in termini che rappresentava.

Non avesse avuto questa contraddizione, Apollinaire forse sarebbe rimasto un impagabile *chansonnier*, privo però di quella settima diminuita (diciamo pure di quella dissonanza) che senza sgambetto invece lo porta difilato su un'altra tonalità, che è quella della Rivelazione: frutto questo della sua estrema adesione al tempo, e per di più frutto non ancora interamente consumato nonostante l'astro in opposizione che si chiama Valéry, com'è vero che oggi non c'è poeta il quale, direttamente o indirettamente, in Francia come altrove, non abbia un conto aperto con l'autore di *Alcools* e di *Calligrammes*: con il vivace e quasi frenetico *passeur* (saremmo tentati di tradurre contrabbandiere) d'un eterno (di una *pureté*) che non viene da un bianco spazio mentale o da un oltre mondo atemporale, ma proprio dalla totale immersione e immedesimazione, come ape nel polline d'un fiore, nel calice d'un ben individuabile *hinc et nunc*. (pp. 1409-10)

---

<sup>361</sup> 1 ottobre 1960, ivi, pp. 1403-6.

<sup>362</sup> GUILLAUME APOLLINAIRE, *Poesie*, traduzione di M. Pasi, prefazione di S. Solmi, Parma, Guanda, 1960.

In conclusione lo sguardo va a posarsi sui pregi dell'edizione, a cominciare dall'introduzione di Solmi «ricco di feconde intuizioni quanto di finissime dimostrazioni», (p. 1410) e sulla traduzione<sup>363</sup> di Mario Pasi, «che storicamente ha saputo rinunciare ad ogni virtuosismo personale e ad ogni minima tentazione di mettersi in gara con l'originale a fronte, pago di accompagnare il lettore, rigo per rigo, nella lettura del testo stesso, e sostenendolo con opportunissime note ai singoli *poèmes*, le cui frequenti allusioni culturali, che furono un poco il vezzo di Apollinaire, non sempre riescono d'immediata e facile individuazione». (p. 1410)

La sola uscita caproniana sul grande romanziere francese Honoré de Balzac è rintracciabile in un pezzo del 30 luglio 1949 apparso sulla rivista «Mondo operaio»,<sup>364</sup> nata l'anno prima su iniziativa di Pietro Nenni. Nella breve descrizione de *La Comédie humaine* è ravvisabile lo sforzo di suggerire ed accennare un'esegesi materialistica e anti-capitalistica: «La critica, sebbene con severe riserve, è concorde nell'attribuire l'epiteto "Genio" a Balzac. Ma per noi socialisti il grande merito di questo scrittore va al di là del puro e semplice merito letterario [...]. Il grande merito di Balzac è per noi quello di aver guardato e analizzato, in pieno romanticismo e individualismo, non le passioni in sé isolate dall'ambiente politico ed economico. E, merito ancor più grande, l'aver visto per primo gli insanabili contrasti di classe e vaticinato chiaramente l'inevitabile crollo dell'allora ancor giovanissima borghesia per il suo medesimo tradimento». (p. 378)

---

<sup>363</sup> Per avere una sintesi della storia delle traduzioni caproniane da Apollinaire, cfr. *Quadreno di traduzioni*, cit., pp. xxviii-xxx.

<sup>364</sup> «*La Commedia umana*», *Prose*, pp. 377-8.

Insieme a una traduzione del componimento *La tristesse*, su «La Fiera letteraria» del 24 luglio 1960<sup>365</sup> compare un articolo intitolato *Poeti francesi del dopoguerra*, contenente una presentazione della vicenda biografica e dell'opera di «una delle più belle e limpide testimonianze che la poesia del dopoguerra (e non soltanto del dopoguerra) abbia saputo donare al mondo»: (p. 1381) quella di René Guy Cadou.

Fra le capriole puramente verbali, e per noi italiani abbastanza vecchiotte, del cosiddetto *léttrisme*, ammirevole è il modo come invece Cadou sia riuscito a ritrovare e ad esprimere le più elementari e profonde, e immutabili, verità del cuore umano e della natura. Ma se tale epica casalinga è per Cadou [...] l'ancora di salvezza e il mondo sicuro d'un'intatta umanità, non per questo egli sente meno l'inquietudine profonda del tempo in cui è sortito a vivere, acuita dal costante presentimento della morte. (p. 1382)

Caproni aggiunge poi alcune parole di Michel Manoll tolte dal volume *Poètes d'aujourd'hui*, rimpiangendo il fatto che nessun editore italiano («la prova di Guanda non ci sembra riuscita»)<sup>366</sup> si sia provato nell'impresa di fotografare il panorama contemporaneo nazionale.

La presenza di Luis Ferdinand Céline negli interventi pubblicitari di Caproni è legata indissolubilmente alla più grande impresa che il poeta si è trovato a compiere traducendo *Mort à crédit*<sup>367</sup> per Garzan-

<sup>365</sup> ivi, pp. 1381-3.

<sup>366</sup> C'è da chiedersi a quale "prova" Caproni faccia riferimento, e se si tratti di quella *Antologia della poesia italiana (1909-1949)* uscita da Guanda nel 1950 per la cura di Giacinto Spagnoletti e dallo stesso Caproni recensita su «Il Lavoro nuovo» del 3 ottobre 1950. A distanza di dieci anni, l'opinione sostanzialmente buona di quel pezzo, anche se avvelenata da alcune riserve che si intuivano serie, potrebbe distrattamente venire fuori in forma di incisa in questa nuova sede.

<sup>367</sup> LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Morte a credito*, introduzione di C. Bo, traduzione di



ti nel 1964. Qualunque tipo di osservazione strettamente critica è dunque una base su cui confluiscono impressioni personali, anche sull'uomo: ricordi del famoso "doppiaggio", opinioni sulla lingua italiana e francese e naturalmente questioni di traduzione *tout court*. Tuttavia in questo impasto emozionale che coinvolge il poeta personalmente, si possono ravvisare alcuni cenni che, specie sulla prospettiva della comparazione, restituiscono lo spettro di un'opinione interpretativa. Il riferimento riguarda la vicinanza ravvisata dal recensore de *La cognizione del dolore*.<sup>368</sup> Ma se una qualche osservazione critica è presente nei disordinati interventi pubblici, è necessariamente di carattere stilistico-linguistico: «La 'lingua' di Céline è natura, natura governata dallo stile, ma natura». (p. 1893) In *Problemi di traduzione*<sup>369</sup> ad es., Caproni descrive nel dettaglio le difficoltà tecniche incontrate in occasione del suo "doppiaggio", offrendo alcuni piccoli saggi, o assaggi, delle questioni che implicitamente ha dovuto affrontare e risolvere. La più importante è incentrata sui due estremi della lingua cèliniana, quella della "Zone" e l'*argot*, che nonostante le tante scappatoie e parentele con le varietà regionali dei dialetti italiani, pone dilemmi all'apparenza irrisolvibili: «È possibile travasare la storia della "Zone" nelle historie d'Italia? Un *clochard* non è un barbone, a dispetto dei vocabolari. Lo negano la storia e la geografia. Così come del resto un *cleb* non è un cane, ma semmai un cane che non è un cane, come nel gioco dei bambini, dato che

---

G. Caproni, Milano, Garzanti, 1964. Per un'analisi linguistica della traduzione caproniana, cfr. BENZONI, *Da Céline a Caproni. La versione italiana di Mort à crédit*, cit.

<sup>368</sup> *L'anno di Gadda*, «La Nazione», 26 maggio 1963, *Prose*, pp. 1689-91.

<sup>369</sup> *Problemi di traduzione*, «il verri», XVIII, 26, 1968, ivi, pp. 1891-5.

fra *cleb* e *chien*, anche se zoologicamente sono la stessa bestia, esiste un abisso “sentimentale” a separar l’uno dall’altro». (p. 1893)

A Nobel assegnato,<sup>370</sup> Caproni offre un piccolo ritratto di Saint-John Perse, poeta conosciuto già dal 1936 in virtù di una traduzione dell’*Anabasi* da parte di Ungaretti per i tipi della casa editrice Novissima di Roma. Nel tono vagamente malinconico e piccato per i meccanismi del mercato e il destino della poesia italiana (dagli anni Sessanta in poi si va accentuando nei pezzi giornalistici il risentimento nei confronti di un sistema del quale il poeta si sente oppresso) risalta il vivo entusiasmo «per questo straordinario poeta, così poco conosciuto dal pubblico e che difficilmente si illustra e si spiega con semplici didascalie [...]». (p. 1432) Il recensore è colpito dalla forza della poesia del premio Nobel, una forza cristallina e sincera che si oppone fortemente a un’angoscia «spesso troppo compiaciuta». (p. 1433) Non mancano riferimenti a un linguaggio netto, biblico in cui «la concretezza dell’Adamo» argina «anche su un piano puramente linguistico e stilistico, tutte le diffrazioni e disgregazioni della persona umana susseguite al Romanticismo, esacerbate poi nelle varie Avanguardie». (p. 1433)

Parlando della poesia di Enzo Fabiani,<sup>371</sup> Caproni si lancia in un breve parallelo, affermando che la «rappresentazione allegorica d’una realtà altrimenti invisibile e indicibile» sarebbe nei suoi versi presente «tanto da ricordar quasi, in più di un punto, la lussureggiante foresta di simboli di due famosi poeti immaginifici d’oggi, P. J. Jouve e Saint-John Perse, i quali anch’essi sebbene così lontani dal dramma cattolico

---

<sup>370</sup> *Saint-John Perse*, «Il Punto», 18 febbraio 1961, ivi, pp. 1431-4.

<sup>371</sup> *Fabiani e Guerrini*, «La Fiera letteraria», 30 novembre 1965, ivi, pp. 1853-6.

di Fabiani, e con tanto più frequenti cadute nell'estetismo (proprio per la loro maggiore densità o corposità), sembrano aver trovato nell'Antico Testamento il primo e fondamentale Sillabario». (p. 1854) La prima apparizione di Jean Jouve nelle prose caproniane si registra nel 1937,<sup>372</sup> allorché viene recensito il libello *Per esser gai come Titania*, trenta poesie scelte e tradotte da Aldo Capasso per le genovesi edizioni di Emiliano degli Orfini. In quella sede venivano delineati in breve i sensi di una poesia in lotta contro se stessa: «La donna, ecco la “bestia ammirabile” [...]. Qui sembrerebbero i cardini della poesia di Jouve: una sensualità gaudiosa, che drammaticamente è in lotta, straziandosene, con l'idea di peccato».<sup>373</sup> Della poesia di Jouve, o meglio della sua traduzione in italiano a cura di Nelo Risi, verrà data notizia anche nel 1957,<sup>374</sup> in un pezzo che si sofferma quasi esclusivamente sui meriti del traduttore, spostando la questione da un interesse di tipo critico *strictu sensu* a un interesse tecnico-editoriale-divulgativo, che pure regala qualcosa nel senso dell'analisi linguistica:

C'è bisogno di sottolineare le 'infedeltà' [...] o le invenzioni, i capricci, infine i felici arbitrii, che in altre poesie meno 'caste' di queste (tutti sanno che Jouve non fa complimenti col Codice del falso Pudore) saltano agli occhi? Si legga, ad es., i confronti vocabolo contro vocabolo, «Arianne» (*Ariannes*) a pag. 79, o «La mano della donna» (*La main de la femme*) a pag. 7. Si legga e si confronti ogni pagina: *Dieu merci, les roches déchirantes ornés de massifa soleils*

---

<sup>372</sup> *Poesie di Jouve*, «Il Popolo di Sicilia», 30 aprile 1937.

<sup>373</sup> Sulle implicazione della “donna-Bestia” nella produzione poetica di Caproni, cfr. ELISA DONZELLI, *Caproni e la Bestia*, «Alias», 22 gennaio 2012.

<sup>374</sup> *Pierre Jean Jouve in italiano*, «La Fiera letteraria», 24 novembre 1957, p. 3, *Prose*, pp. 935-8.

*se vioent dans l'Arche de Triomphe*: «Grazie a Dio, i Resegoni ornati di soli massicci specchiano nell'Arco del Trionfo». Una trovata, appunto, come l'ha sempre la poesia. Una trovata introvabile sui dizionari, i quali griderebbero all'infedeltà, come qui invece essa afferma l'unica fedeltà possibile col suo restituire in un'immagine italiana (in una parola italianissima) l'immagine (e la parola) francese. (p. 937)

Anche nella sua seconda segnalazione del lavoro di Risi su Jouve,<sup>375</sup> la scala delle priorità non muta, passando dalla descrizione (con implicito auto-riferimento, e lamentazione) delle dure condizioni in cui versano i traduttori, a un cenno fugace circa «le troppe allegorie e simbologie» presenti nel francese. Sotto la lente del presentatore si soffermano di nuovo i casi tecnici della traduzione, nel senso di una versione mediata da rendere a diretto servizio della letteratura italiana: «ma a parte queste considerazioni particolari, l'elogio maggiore che Risi senza dubbio merita va indirizzato a quel suo aver saputo *tradurci*, al di sopra di ogni difficoltà od opacità, quell'allegria sotterranea da lui scoperta anche nel più tragico Jouve, radice vera, in fondo, del suo amore, del quale generosamente riesce, e intelligentemente, a renderci partecipi». (p. 1715)

Siamo infine ad Henri Thomas.<sup>376</sup> Presentando alcune sue traduzioni,<sup>377</sup> Caproni ne offre un ritratto breve ma preciso e stringente. Appartato nel contesto della poesia francese del dopoguerra, Thomas si pone nel solco della tradizione francese in maniera apparentemente sottotono. Tuttavia l'idillismo e l'intimismo del suo dettato non sono

<sup>375</sup> *Lindegren e Jouve*, «La Nazione», 15 settembre 1963, p. 3, ivi, pp. 1713-15.

<sup>376</sup> Cfr. *Quaderno di traduzioni*, cit., pp. XLII-XLIV.

<sup>377</sup> *Nel fondo idillico di Thomas un tepido alone di domestici affetti*, «La Fiera letteraria», 28 aprile 1957, *Prose*, pp. 799-801.

estranei a una crisi profonda e vissuta sinceramente:

L'affabilità del discorso, anche nei momenti di maggiore tristezza o ironia (un'ironia per nulla allucinata o ebra, ma che qualche volta ama sbocciare in giochi quasi popolareschi), è la sua dote maggiore, e comunque quella che meglio lo contraddistingue fra i confratelli. Ma è un'affabilità, certo, che non significa né superamento del proprio stato d'intima sfiducia, né tantomeno, sotto l'apparente *nonchalance*, così poco in linea con la oda, una letteraria nostalgia per stati d'animo che non esistono più: bensì l'unica fragile arma da opporre, com'egli stesso dice, "alla nera inquietudine". (p. 799)

Conclude la presentazione una breve notizia bio-bibliografica, che indica anche la fonte delle traduzioni e la versione in italiano di quattro poesie,<sup>378</sup> «I nostri esercizi di traduzione sono nati da uno spontaneo moto di simpatia, e non pretendendo di assumere altro significato di 'scelta', se non quello di una minore difficoltà». (p. 800)

#### 4.4. Autori in lingua inglese

Intesa al tono dell'omaggio,<sup>379</sup> data anche la presenza in Italia del poeta, è la presentazione del libello scheiwilleriano *A lume spento* di Ezra Pound, con cui Caproni si trova a spendere alcune parole sulla sua figura («lo vedemmo una sola volta prima del *Diluvio*, lungo come un bastone o un biscione che – stirato e obliquo rigido e dinoccolato a un tempo – cercava invano di stare su una poltroncina rossa in casa di Giambattista

---

<sup>378</sup> Prese da *Nuova poesia francese*, a cura di C. Bo, Modena, Guanda, 1952, vengono tradotte *Una luce*, *Hammermith*, *inverno*, *Quella strada*, *Victoria*.

<sup>379</sup> *Omaggio a Pound e a Guillén*, «La Fiera letteraria», 18 gennaio 1959, *Prose*, pp. 1127-31.

Vicari», p. 1128) ed opera («può anche darsi che la nostra medesima attrazione verso il poeta dei *Cantos* [...] superi la nostra scarsa comprensione per la sua altro che facile poesia», *ibid.*). Tuttavia sul rovescio dell'omaggio si possono leggere alcuni motivi di cruccio, quando non di fastidio vero e proprio, innanzi tutto per le mode letterarie, di cui tutto sommato Pound rappresenta, meriti poetici a parte, un'espressione: «Sono i rotocalchi, i rotocalchi, i rotocalchi che 'premono'. E Puond invero potrebbe diventare 'abbastanza interessante' (come lo è diventato a tutti Pasternak) per la 'vicenda politica'». (p. 1129) In secondo luogo si trova un'esternazione apparentemente generica che pure può essere considerata alla stregua di un giudizio implicito:

E che questi poeti 'd'avanguardia' oggi, nonostante il mezzo secolo dalla prima apparizione, ci fanno profondissimamente meditare sul senso che andrebbe dato al concetto di novità in poesia, il quale probabilmente è un puro e semplice concetto di poesia, essendo essa sempre d'avanguardia (sempre in anticipo) come lo è ancora Cavalcanti o, nonostante tante continuate e logoranti *letturae*, Dante. (p. 1129)

Sempre per Scheiwiller viene data notizia dell'uscita italiana di *Hugh Selwyn Mauberley* nella traduzione di Giovanni Giudici,<sup>380</sup> «[...] il dramma di un "minor artist" incapace di lottare – di porsi in dialettica e vitale opposizione – col suo tempo», e ancora l'uscita italiana dei *Cantos* nella traduzione di Mary de Rachelwiltz, in cui sempre si sente una vena di malcontento, pure nel generale plauso al lavoro. Un malcontento esternato solo a denti stretti per la celebrazione italiana, con-

<sup>380</sup> *Ezra Pound e Luciano Erba*, «La Fiera letteraria», 8 novembre 1959, *ivi*, pp. 1251-4.

siderata probabilmente eccessiva. Il volumetto è descritto in alcuni suoi punti deboli, come la mancanza di una presentazione che introduca il «lettore non altissimamente qualificato» (p. 1490) alla comprensione della poesia, e alla carenza degli apparati. Più di marca generale il riferimento a una carenza di critica, che viene invano evocata dopo la cronaca dell'evento di presentazione:

[...] dopo la quale dovrebbe farsi avanti il Maggiordomo ad annunziare Entra la Critica, e quindi un discorso ad hoc sulla poesia o non poesia dei *Cantos*, che alcuni son tutta'al più disposti a considerare (e a torto, o con una troppo piccola parte di ragione) un *monumentus* o *thesaurus* di poesia riflessa e *digesta*, per la cui piena comprensione occorrerebbero tante pandette, quante non riuscì a farne mettere insieme, con forza di legge, l'Imperatore. (p. 1490)

In tre passi ci viene presentato il lavoro di Ungaretti raccolto nel volume mondadoriano *Visioni di William Blake*,<sup>381</sup> con nota introduttiva di Mario Diacono. Il primo momento è dedicato a un inquadramento divulgativo dell'autore inglese, che, come tutti i grandi poeti dipinti da Caproni, sembrerebbe essere immune ai «fracassi mondani» e al «sobbollente accavallarsi di teorie e ipotesi che porterebbero a conclusioni opposte». (p. 1859) La difficoltà di una traduzione da Blake, afferma il recensore, è in primo luogo linguistica, per questo motivo fino all'uscita di *Visioni di William Blake* non si erano avute prove convincenti o sufficienti. Per sommi capi si offre poi la storia delle traduzioni ungarettiane:

---

<sup>381</sup> «La Nazione», 13 gennaio 1966, *Prose*, pp. 1859-61.

Fu infatti nel '30 che Ungaretti si accinse alla traduzione di Blake (dandocene i primi saggi in una raccolta di *Traduzioni* pubblicata a Roma sei anni dopo), e l'albero poi cresciuto su quella remota radice è tale, per numero di rami e fronde, da aggiungere all'interesse già in sé grandissimo del connubio Ungaretti-Blake – un altro tête-à-tête fra poeta e poeta, come sempre in Ungaretti “traduttore” – l'altro d'una restituzione che può dirsi intera, anche se non totale, dello straordinario e inesauribile labbro d'allegorie e profezie, del sacerdote quasi fanatico delle “Divine Arti dell'immaginazione”. (p. 1860)

Una riedizione delle poesie di James Joyce<sup>382</sup> offre invece il destro per una lettura poetica del grande romanziere irlandese, lettura già affrontata ai tempi di «Circoli», fra il 1943 ed il '49. Le raccolte in questione sono due, *Musica da camera* e *Poesie da un soldo*, accompagnate nella moderna edizione anche da una sezione di poesie sparse tradotte da Rodolfo Wilcock e Edoardo Sanguineti. La prima cosa che Caproni sottolinea è il linguaggio di alcune delle poesie presentate «spesso sottilmente affascinanti per la loro musicalità e per il loro quasi totale abbandono al sentimento, accanto all'Ulisse [...] senza sorprenderci troppo per l'evidente contrasto fra il loro linguaggio piano e normale, e le spericolate manipolazioni e invenzioni e inversioni verbali e sintattiche che parallelamente Joyce [...] andava attuando con spirito del tutto rivoluzionario [...]». (p. 1551)

*Il fiore è il nostro segno* è invece una raccolta di traduzioni di William Carlos Williams, il «più americano dei poeti americani», (p. 1137) tradotto da Cristina Campo e presentato su «La Fiera letteraria»

---

<sup>382</sup> JAMES JOYCE, *Poesie*, traduzione di A. Giuliani, prefazione di A. Rossi, Milano, Mondadori, 1961, «Il Punto», 28 aprile 1962, ivi, pp. 1555-6.



del 1 febbraio 1959.<sup>383</sup> Ripercorrendo un po' la storia delle traduzioni del poeta americano in Italia (vengono fatti i nomi di Sereni e Carlo Izzo) il recensore mette in rilievo la qualità delle scelte della Campo, volte «nella direzione tutta femminile della grazia più acuta e più profonda». (pp. 1137-8) La notazione finale riguarda lo stridore fra la più degradata periferia industriale in cui si ambientano alcuni passaggi di Williams, e la nettezza lirica della sua voce, rappresentata dai versi (trascritti) di una breve dichiarazione di poetica: «un 'fiore d'estetica' che non dovremmo mai, quando ci si fidanza con la poesia, dimenticar di mettere all'occhiello». (p. 1140)

Recensendo *Mulatto* di Langhstone Huges,<sup>384</sup> Caproni entra invece nella questione razziale rivendicando in nome della poesia i soprusi subiti dai neri d'America da parte dell'uomo bianco, e retrocedendo con la memoria fino al periodo della guerra. Si dà dunque un piccolo ritratto (anti)malapartiano dello sbarco degli Alleati sulle coste meridionali e dell'incontro dei neri con le nostre popolazioni.

Con non poco rossore ricordo un patetico manifesto del nostro periodo repubblicano, in cui un negro ubriaco si vedeva in atto di abbracciare, o forse di rapire, non so quale marmorea statua di Venere. [...] Senonché i negri vennero davvero in Italia, e non una sola volta essi abbracciarono, ch'io mi sappia, una statua: abbracciarono semmai "le signorine", e oggi ogni italiano ben giustifica il perché di tale connubio: fu un niente affatto strano fenomeno di reciproca esaltazione, il negro imbalanzito per non vedersi respinto (per la prima volta)

---

<sup>383</sup> WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Il fiore è il nostro segno*, traduzione di C. Campo, Milano, All'Insegna del pesce d'Oro, 1958, ivi, pp. 1141-4.

<sup>384</sup> LANGSTONE HUGHES, *Mulatto*, Milano, Mondadori, 1949, recensito su «Mondo operaio», 23 luglio 1949, ivi, pp. 373-5.

da una donna bianca, le nostre allora magre ragazze imbalanzite per vedersi avvicinate, dopo tanta quaresima, da “un americano”, cioè da un uomo che per loro aveva tutte le qualità (compresi i dollari) di un qualsiasi altro uomo americano. (p. 375)

Definendo il fenomeno come un atto d’ “amore” (e in questo caso le virgolette sono proprio dell’autore), Caproni sottolinea la vicinanza di offesi, gli italiani oppressi dalla guerra, ad altri offesi, i neri ghettizzati, e in nome di questo invita gli italiani a «conoscere in modo più degno i nostri fratelli di colore differente». (p. 375) In nome di questo suo impegno, proprio per questo pezzo intitolato eloquentemente *I negri sono uomini*, Caproni è stato inserito, insieme a Calvino Pavese e Vittorini, in uno studio sulla memoria dei diritti dei neri attraverso la letteratura italiana.<sup>385</sup>

Caproni maintained that the new and profound Italian interest in African-American culture resulted from the relationships formed between blacks and Italians in wartime. Moreover, he stressed that those relationships carried with them a social obligation, arguing that Italians were duty-bound to support African Americans in their struggle for Civil Rights just as they themselves had been supported by African Americans in the fight against Fascism. In Caproni’s words, encountering black soldiers amidst the rubble of the Second World War the Italians were “offended people drawn towards other offended people,” victims united with other victims: cognizant of their own misfortunes, they were sensitive to the misfortunes of African Americans. While Italy’s fortunes were changing, moreover, the plight of African Americans was ongoing.

---

<sup>385</sup> CHARLES L. LEAVITT IV, *Impegno nero: Italian intellectuals and the African-American Struggle*, «California Italian Studies», 4, 2, 2013.

Black soldiers had freed Italians from Fascist oppression, but they themselves remained oppressed, and mired in their own bloody battle for freedom. Caproni thus insisted that Italians should seek to contribute to the struggle against racism in the United States just as African Americans had contributed to the struggle against Fascism in Italy. As Caproni envisioned it, then, impegno nero necessarily followed from the encounter with black soldiers in Italy, which both precipitated the postwar Italian dissemination of African-American culture and committed Italians to the fight for racial equality in the United States.<sup>386</sup>

Nel 1952 Caproni recensisce *Il mare intorno a noi* di Rachel L. Carson, narratrice, biologa e zoologa statunitense.<sup>387</sup> A partire dall'ormai consolidata metafora degli "armonici" che scaturiscono da dalla parola/motiva «buttata sul salterio della nostra memoria», (p. 481) il recensore introduce l'opera, a metà tra divulgazione e narrazione, secondo il recensore un moderno "poema didascalico". La "poesia", intesa in senso ampio, è comprensiva addirittura delle fascinazioni della scienza: «Ma che cosa possono essi dire, così nudi e crudi, dell'emozione provata dal lettore nel percorrere, una dopo l'altra, le pagine? Può darsi che rientri molto, in tale emozione, dello spirito con cui leggevamo, ragazzi, il Flammarion o Verne. Può darsi, ma ciò non toglie che vi rientri anche, intatto, lo spirito con cui, adulti, abbiamo letto Melville, qualcosa che oltre la pura e semplice curiosità scientifica, o ogni puro e semplice spirito di avventura, è lo spirito stesso della grande poesia». (p. 484)

---

<sup>386</sup> *ivi*, p. 12.

<sup>387</sup> RACHEL L. CARSON, «*Il mare intorno a noi*», Roma, Casini, 1952. Il pezzo appare su «Il Lavoro nuovo» del 22 novembre 1952, *Prose*, pp. 483-5.

In occasione della riedizione di Guanda,<sup>388</sup> Caproni spende anche alcune parole sul romanzo *Memoirs of a justified sinner*, di James Hogg.<sup>389</sup> Dopo aver ripercorso, sulle orme di Gide, la storia editoriale di questo *libro straordinario* e del suo oscuro autore, il lettore si dilunga nella descrizione di una trama che «come in tutte le grandi opere, è limpidissima». (p. 476) Insieme a quella del lettore, non tarda a venire fuori la vena del traduttore, che, quasi fosse una deformazione personale ferma tra parentesi un'osservazione circa il titolo italiano: «(e diciamo subito, fra parentesi, che l'aver tolto, nel titolo dell'edizione italiana, l'aggettivo, e l'aver mutato *Memoirs* in *Confessioni* devia di troppo il lettore ancora alla copertina da una giusta disposizione)». (p. 476) La parte finale è tutta in elogio all'editore Guanda, ed alla sua presenza proficua sul palcoscenico nazionale.

#### 4.5. Poesia greca

La conoscenza dell'opera poetica di Costantino Kavafis è legata a due occasioni editoriali (un volume Scheiwiller di *Poesie scelte*, e un *Poesie* Mondadori) descritte in due pezzi,<sup>390</sup> che ci danno la misura temporale della penetrazione del poeta greco nel mercato italiano di ambito non specialistico, oltre che un importante riferimento in fatto di fonti: «E invero che cosa sapevamo noi fino ad oggi in Italia (o per meglio dire in italiano: e le nostre gote non imporporano nel confessare la

<sup>388</sup> JAMES HOGG, *Confessioni di un peccatore*, prefazione di A. Gide, traduzione di A. Forziati, Modena, Guanda, 1952.

<sup>389</sup> *Un libro straordinario*, «Il Lavoro nuovo», 27 giugno 1952, *Prose* pp. 475-7.

<sup>390</sup> *Costantino Kavafis classico del secolo XX*, «La Fiera letteraria», 10 febbraio 1957, ivi, pp. 755-8; *La poesia di Kavafis*, «Il Punto», 4 novembre 1961, ivi, pp. 1477-80.

poca dimestichezza – usiamo l’eufemismo – con la lingua e la letteratura greca moderna) di questo straordinario poeta, già integralmente tradotto in Francia fin dal ‘39 e, dal ‘52, anche in Inghilterra?». (p. 756) Caproni è chiamato a ritrarre il poeta di Alessandria affidandosi dunque a una prima lettura. Nonostante ciò la voce del recensore si dimostra ferma nel restituire l’immagine di una poesia netta, salvata dalle pastoie dell’estetismo «nel ribollir degli *ismi* all’inizio del secolo»: (p. 758)

In fatto di tali resurrezioni per virtù d’amore (di un ricordo amoroso) Cavafis [sic.] è maestro; e bisogna leggere queste sue poesie per sentire in pieno di quanta umana verità – nella quarta dimensione di un tempo che potremmo definire ‘a corrente alterna’ – si bagni l’umano paesaggio rappresentato, forse di quella stessa Alessandria dov’egli condusse la sua “umbratile vita”, e dove morì: taverne realisticamente disegnate, insonnoliti camerieri, amori il cui ricordo accende ancora il sangue, notturni marciapiedi, povere o splendide stanze, vicoli, negozi, caffè, per non dire delle stupende ma anch’esse così umane figure storiche evocate sempre nell’alone di quella bellezza che al Cavafis sta a cuore ma da lui mai divinizzata, preoccupato piuttosto com’egli era di condurla, sempre, nel luogo che egli ama di più: quello, appunto, d’un antropomorfo mondo, il nostro mondo. (p. 758)

La dote indicata con maggiore entusiasmo, e attraverso cui si inverte la profonda comunione kavafisiana protetta da un’esistenza solitaria e sprezzante, è la foggia di uno stile moderno, arricchito da vivi sperimentalismi, e pur sempre legato alla «Musica degli Antichi». (p. 758) Nel gioco in onore della Bellezza, il critico ritrova ed estende al lettore italiano il senso di una partecipazione non edonistica, sviluppata in tut-

te le direzioni umane in virtù di una pervadente ironia, ai confini con l'allegoria morale. Un cenno merita anche la fine di un'«epoca leggendaria o mitica d'un Kavafis reso più grande del necessario, e quindi non vero, dalle amplificazioni o distorsioni cui ogni volta ha dato esca l'imperfetta conoscenza [...]» (p. 1478) fino a quel momento in auge.

#### 4.6. *Poesia svedese*

Sul finire degli anni Cinquanta si evidenzia un interesse da parte del lettore per la poesia svedese, favorito dal Nobel assegnato nel 1959 a Salvatore Quasimodo. In tre occasioni editoriali,<sup>391</sup> si dà notizia di una piccola legione di poeti svedesi introdotti in Italia dalla ricerca e dal lavoro di traduzione di Giacomo Oreglia, insegnante di letteratura classica e moderna presso l' "Istituto italiano" di Stoccolma, conosciuto in occasione del Premio Viareggio in quello stesso anno. Su due personalità si posano poi l'attenzione nello specifico: Artur Lundkist ed Erik Lindegren, presentati con un brevissimo ritratto. Di entrambi viene presentata sommariamente la vita e l'appartenenza ai *Fem unga* (cinque giovani, dal titolo di un'antologia) propugnatori di un vitalismo antiintimista come l'esaltazione della città e della tecnologia, con l'inevitabile richiamo al futurismo. Il lavoro di organizzazione di Giacomo Oreglia viene ridimensionato a scapito di una lettura istintiva condotta sui testi, fino al giudizio sintetico su Lundkist, in cui si notano riferimenti ad altre frequentazioni e conoscenze di quella stagione:

---

<sup>391</sup> *Poesia svedese*, «La Fiera letteraria», 13 settembre 1959, *Prose*, pp. 1221-8; *Quasimodo, Montale e Lundkvist*, «Il Punto», 27 maggio 1961, *ivi*, pp. 1443-5; *Lindgren e Jouve*, «La Nazione», 15 settembre 1963, *ivi*, pp. 1713-5.

Certo, qua e là non si può fare a meno di pensare [...] a certo Michaux, nonché a quel Saint-John Perse che del resto il Lundkvist ha tradotto e sicuramente ha ammirato, non fosse che per certo acro realismo, fisico anziché sociale, al servizio d'un simbolismo che trascende qualsiasi possibilità di traduzione in termini logici; ma è altrettanto vero che Lundkvist ha il dono, come ogni autentico poeta, di fondere intenzioni e suggestioni nel crogiuolo della propria personalità inconfondibile, offrendoci pagine che per semplice virtù di parole, e indipendentemente dal programma o ideologia che le sostiene, riescono ad avvicinare il nostro animo, che trova in esse il limpido specchio di più d'uno dei suoi angoli bui, fino al momento della lettura rimasti inesplorati. (p. 1445)

#### 4.7. *Autori in lingua russa e polacca*

Un brevissimo cenno ad Alexander Blok e Sergei Esenin è riservato nel pezzo *Tre traduzioni*, «La Fiera letteraria», 28 agosto, 1947,<sup>392</sup> col dare notizia di due traduzioni comparse in quegli anni nel mercato italiano.<sup>393</sup> Interessante l'osservazione sulla natura delle traduzioni, riservato al lavoro di Poggioli: «Purtroppo non abbiamo il soccorso, qui, del testo originale, senonché dal giuoco delle rime, delle assonanze, delle flessioni metriche [...] è facile arguire che il salvabile (una traduzione è sempre un restauro alla natura – come a dire un rifare una collina, un albero, una grotta dopo un terremoto, e a rifar tali oggetti vivi con altro materiale, cioè *con* e *in* altra cultura) è stato nel modo migliore salvato». (p. 265)

Siamo poi a Boris Pasternak. Caproni compila una scheda del

---

<sup>392</sup> *Prose*, pp. 261-5.

<sup>393</sup> ALEXANDR BLOK, *Poemetti e liriche*, traduzione e prefazione di R. Poggioli, Modena, Guanda, 1941 (prima ed.); e SERGÉJ JESSENIN, *Poesie*, a cura di O. Resnevič e F. Maticotta, Modena, Guanda, 1946.

poeta e romanziere russo all'indomani della morte.<sup>394</sup> La lettura offerta è orientata allo spettro limitato che le conoscenze occidentali proiettano sulla vita e l'opera di Pasternak (praticamente solo in relazione al 'caso' relativo al Nobel), contrapposte ad una idealizzata "vita del poeta" in cui il tempo e gli spazi vengono annichiliti da una presenza interiore:

In realtà egli è davvero fuori d'un presente inteso come volontà piuttosto che come concreta attualità, soltanto perché, da poeta autentico, egli è vivente nello spazio che precede la nascita e supera la morte dell'individuo: in un perpetuo futuro (in un perpetuo movimento) di cui ogni attimo (il tempo di Pasternak è interiore all'uomo: a quello che è vissuto, a quello che sta vivendo e a quello che vivrà: tale la sua fede) non è che un punto qualsiasi – non antecedente né susseguente – d'una circonferenza senza principio né fine, anche se commensurabile. (p. 1400)

Introducendo infine un'antologia di poeti polacchi edita a Parigi da Pierre Seghers,<sup>395</sup> Caproni torna con la memoria a un aneddoto risalente alla sua visita ai campi di sterminio. La lettura dei poeti, elencati in chiusura di pezzo, viene condotta integralmente sul ricordo della guerra, rivendicando in tono solenne e quasi commosso i valori della pace e della resistenza, veicolati dalla poesia.

---

<sup>394</sup> «Il Punto», 4 giugno 1960, *Prose*, pp. 1399-401.

<sup>395</sup> «Mondo operaio», 15 ottobre 1949, *ivi*, pp. 385-6.



## TERZA PARTE

*La terza e ultima parte comprende un paragrafo su alcune questioni stilistiche generali riguardanti, tra l'altro, tracce della contaminazione fra la parte "bassa" e la parte "alta" dello scrittoio caproniano. Vengono cioè ad evidenziarsi alcuni materiali che sembrano aver influenzato direttamente gli esiti in poesia partendo dalla base del lavoro giornalistico. Un secondo paragrafo riguarda invece il lavoro editoriale strettamente inteso, con l'analisi delle prefazioni e delle schede di lettura approntate per l'editore Rizzoli. In questa parte sono incorporate anche le Conclusioni del lavoro e due Appendici: nella prima di esse vengono passati al vaglio alcuni pezzi giornalistici estravaganti riuniti in una rubrica intitolata Taccuino dello svagato, tenuta su «La Fiera letteraria» fra il 1958 e il 1961; nella seconda si riportano per intero alcuni pezzi giornalistici tra cui il primo scritto caproniano in assoluto (Incontri con Ungaretti, 1933), assenti dall'edizione Aragno delle Prose critiche.*

## 1. Stili del lettore

Tra i fattori che facevano sottovalutare al poeta Caproni la propria attitudine critica bisogna sicuramente annoverare anche il difficile rapporto con una prosa consumata in fretta. Già la parabola della narrativa aveva condotto a un sostanziale scacco delle possibilità espressive non in versi, segnando ai primi anni Cinquanta la fine pressoché inappellabile delle attività. Ma la prosa rimarrà ancora per molti anni fra gli impegni fissi del letterato che, come avrà a ricordare in un'intervista, la praticherà sempre con il disagio di un cavallerizzo costretto alla marcia.<sup>1</sup> Un velo di insoddisfazione e generalizzato risentimento per l'infelice esercizio annebbia lo sguardo dell'autore in fase di autogiudizio, dando luogo a quel *refrain* davvero sorprendente per la frequenza con cui il critico-articolista e prefatore diminuisce se stesso a fronte, per esempio, di una quasi compiaciuta loquela del lettore editoriale, il quale fa sfoggio (coperto dal "segreto professionale") di un giudizio formato, arguto e soprattutto fortemente convinto di sé. Caproni non si trova a proprio agio nell'esibire in pubblico una prosa che appare spesso dispersiva a causa di alcuni "vizi di stile" sui quali sarà necessario tornare. Da questo sostanziale e mai completamente sopito imbarazzo

---

<sup>1</sup> «La prosa mi mette soggezione. Abituato ad andare a cavallo (a scrivere versi), quando vado a piedi (quando scrivo in prosa) mi par di conservar troppo il passo caracollante del cavallerizzo, appunto, appiedato. Il che naturalmente mi irrita», CAPRONI, *Caproni considera la critica una cattiva azione*, «La Fiera letteraria», 1 agosto 1965. Questa intervista, come molte altre, si possono ora leggere in *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., dalla cui p. 59 si cita.

deriva forse l'estremo pudore, confinante a tratti con un moralismo un po' di maniera, con cui il personaggio pubblico si accosta al mondo letterario quando indossa i panni dell'opinionista. Il mito caproniano, si intuisce, è quello dello scrittore che vive fino in fondo la religiosità delle lettere adempiendo ai suoi precisi doveri sociali senza fare sfoggio di programmi, calcoli o preconcetti politici: una visione profondamente umanistica della funzione letteraria che su tutto deve rifuggire la ricerca di un vantaggio specifico, oltre ai vizi dell'anima addebitabili alla lusinga della notorietà, del facile guadagno, della piaggeria etc.

Estremizzando, si può affermare che, se dipendesse solo da lui, a parte le zone di legittima sperimentazione e ricerca, sempre però dirette ai versi, il Caproni in prosa e massimamente il critico-recensore non esisterebbe. Quando parliamo dello stile delle *Prose critiche* dobbiamo pertanto tenere presente l'atteggiamento problematico e "autodiminutivo" dell'autore che le ha scritte; il che in realtà non sembra togliere niente alla validità dell'indagine, e anzi offre il vantaggio di considerare la ricorsività di alcuni *tic* in una zona poco sorvegliata e dunque più facilmente analizzabile nelle sue componenti primarie. La più compiuta analisi stilistica del *corpus* degli scritti critici caproniani si trova a tutt'oggi nel volume *Giorgio Caproni, lingua, stile, figure*<sup>2</sup> ed è firmata dalla curatrice delle *Prose* pubblicate da Aragno, Raffaella Scarpa. Nel suo *Forme sintattiche della scrittura critica di Caproni*, l'autrice indica, col beneficio di lunghi brani esemplificativi, quanto viene a caratterizzare la forma delle *Prose*. Il modo predominante è l'i-

---

<sup>2</sup> A cura di D. Colussi e P. Zublena, Macerata, Quodlibet, 2014.

potassi: secondo le parole dell'autrice «[...] appare la prevalenza dei costrutti ipotattici e gerarchizzanti, con andamento non lineare ma dipendenti 'a incastro'; l'effetto è sostanzialmente quello di differimento iterato della conclusione».<sup>3</sup> Sempre secondo l'autrice, altre caratteristiche sintattiche di questa scrittura in prosa riguardano il «basso tasso di nessi sintattici impliciti»,<sup>4</sup> «l'estensione esorbitante dei periodi»,<sup>5</sup> la «punteggiatura incongrua e [il] conseguente alto tasso di attacchi con ripresa grammaticale e/o testuale del periodo precedente»,<sup>6</sup> l'«espansione dei periodi attraverso parentetiche»<sup>7</sup> e infine «una continua variazione tonale».<sup>8</sup>

Bisogna in effetti notare come la scrittura critica di Caproni molto di rado raggiunga la piacevolezza argomentativa tipica di un'esposizione condotta con armonia. Siamo piuttosto di fronte a periodi lunghissimi che si incastrano e incassano gli uni negli altri, ad argomentazioni non sistematiche nel generale “vagare” di una posa che decide di non avere una direzione dimostrativa, e, infine ad una volatilità di giudizio che si affida quasi interamente all' “orecchio” (del resto infallibile in Caproni) rifiutando a priori ogni tipo di schema o idea preconcepita in nome di una speciale spontaneità critica da opporre alla “paura di non apparire intelligenti” di molta critica così come la considera l'autore. In ogni modo è proprio sulle caratteristiche proprie (sia pure sulle caratteristiche negative) che si fonda la lettura di un consi-

<sup>3</sup> *Forme sintattiche della scrittura critica di Caproni*, cit., p. 143.

<sup>4</sup> *ibid.*

<sup>5</sup> *ivi*, p. 145.

<sup>6</sup> *ibid.*

<sup>7</sup> *ivi*, p. 147.

<sup>8</sup> *ibid.*

stente numero di referti che forse ci possono dire qualche cosa in più proprio perché condotti con eccessiva fretta. Cominciamo con il dato che sembra più preponderante e costante: la complicata sintassi delle *Prose*. Il lettore di queste pagine non potrà fare a meno di meravigliarsi di alcuni passaggi particolarmente arditi in cui la coerenza logica è spesso messa alla prova da un lungo labirinto, in più di un caso posto in apertura a mo' di chiarificazione introduttiva:

Ma più e meglio che le singole personalità, ciò che a noi più interessa nella nostra semplice veste di lettori di un'antologia, è la figurazione d'insieme che risulta dal vivacissimo arazzo, il quale coi suoi accesi colori, i suoi stridenti squilli di tromba, i suoi dolcissimi canti di stranissimi uccelli, in un paesaggio dove l'archeologia e il folklore si muovono in un empito di vita, sia pure ancora romanticamente, politica («Mi viene, a giorni una voglia feconda, politica, di amare... Che amare, questo mio, grande, mondiale, interumano e parrocchiale, poveretto!», dice César Vallejo), ci porge un poco del primordiale vigore umano d'un popolo (d'un continente intero, diviso e strettamente unito come le cinque dita d'un pugno) ancor tutto proteso ad inventare con gagliardia di passioni e lusso d'immagini (tra il rumor dei lucri e dei *pronunciamientos*, in una lingua che sa di cavallo e di prateria, di abnormi fiori e di sangue: epica e popolare, roca e lirica fino alla pazzia come una cornetta alcolizzata, e tenera e mite e sottovoce come un ribechino sotto il mento d'un angioletto *misto* intento a *chiedere l'elemosina a Dio al mondo indio*) una propria anima *niña* ma grande e forte (vecchissima ma 'modernissimamente' – sgargiantemente – vestita), prepotente fino a voler *per forza* diventare un poco anche la nostra, o almeno fino a voler per forza irrobustire, sia pure per un poco, la nostra. (pp. 1001-2)

Torniamo alle categorie ipotizzate da Scarpa: nell'esempio riportato abbiamo un campione eloquente di ipotassi e "differimento iterato della conclusione". Caproni ha fretta di dire tutto in una volta, di chiudere un pensiero in un periodo che per effetto di una serie di rinvii si fa inevitabilmente lunghissimo. Come se avesse paura di dimenticare quanto tratto a tratto gli si propone alla mente, o come se fosse riluttante a organizzare un discorso per gradi, l'autore si lascia spesso trascinare dalle impressioni nell'evidente tentativo di schizzare un ritratto, più che un panorama. Più dubbio è forse ciò che Scarpa definisce "basso tasso di nessi sintattici impliciti", addebitando a questa caratteristica una costruzione sintattica "a vista" e "iperconcatenata". Se è vero che spesso nel leggere alcuni passi delle *Prose* si incorre infatti in un "effetto ingorgo" che fa perdere il filo del discorso, non si può non affermare che la struttura sintattica sia a conti fatti più che coerente. In effetti è come se Caproni, scrivendo le sue impressioni, modellasse sulla fretta e quasi sull'opposizione interna di un'operazione condotta con riluttanza la sua scarsa tensione comunicativa e speculativa raggiungendo il risultato di uno stile poco curato, ma mai inesatto o approssimativo.

Anche la "punteggiatura incongrua" segnalata da Scarpa sembra da addebitare a una stesura veloce e spontanea del discorso, molto più orientato verso l'oralità che verso l'argomentazione saggistica; le "riprese di tipo testuale", poi, confermano la lettura di un modo concepito nell'oralità e dunque condotto "a senso". Quello che preme specificare è che in ogni modo queste scelte stilistiche, anche se particolari, possono essere accolte in rubriche giornalistiche dal taglio discorsivo se non polemico, e

dunque in qualche modo rispondono a un'esigenza espressiva della sede di destinazione, testimonianza ulteriore ne è il fatto che quando Caproni tenta la trattazione sistematiche con le puntate dedicate alla *linea ligustica* prova un tipo di esposizione, benché sempre giornalistica, calma e ragionata. Scarpa giunge a considerare la scrittura critica caproniana come un esempio di etica proprio in virtù di una evidente volontà di non dimostrare *a priori* concettuali o tesi di valore, ma in quanto conoscenza *in fieri*. Per quanto sia condivisibile l'analisi generale credo che la conclusione sia immotivatamente generosa. La vera scrittura etica di Caproni è la poesia. Le difficoltà, come anche le buone riuscite (più frequenti di quanto non si sia presupposto) del suo stile critico testimoniano un atteggiamento che è sì etico, ma che è sopra ogni altra cosa contestatario di un sistema vissuto con grande difficoltà. L'atteggiamento di Caproni nei confronti del sistema letterario è di mal sopportazione ma al tempo stesso di poco convinta e riluttante adesione, anche, come noto, per motivi puramente economici. È piuttosto interessante da citare un'altra delle osservazioni di Scarpa, quella cioè che riguarda una possibile parentela fra una prosa siffatta, tacciata di scarsa propensione argomentativa, e lo stile con cui sono scritti i famosi sonetti "monoblocco":

Occorre a questo punto qualche osservazione. Si nota innanzitutto, nei testi di questa prima stagione, una tendenza a rinviare la fine del periodo, del paragrafo, dell'arcata del pensiero attraverso procedimenti di espansione; tale differimento viene esasperato dalla punteggiatura spesso incongrua enfatizzata dai meccanismi di ripresa (secondo una modalità affine a ciò che accadeva nei sonetti monoblocco,

nella sua struttura asfittica e ipossica)<sup>9</sup>, eleggendo la pausa a ‘figura psichica’ caproniana per eccellenza.<sup>10</sup>

Ancora da condividere è l’interpretazione delle proposizioni parentetiche come luogo delegato al cambiamento di tono. Come si vede anche dall’esempio riportato più sopra, il discorso caproniano affastella una serie di osservazioni parentetiche che guarniscono le proposizioni principali dilatando a dismisura il senso di un messaggio cesellato da numerose osservazioni minute o citazioni, secondo la regola di massima che più si scende nella gerarchia del discorso, più l’osservazione contenuta da trattini o parentesi si fa scoperta. Proprio l’uso delle parentesi è stato oggetto, sul versante della poesia, di una attenta disamina stilistica da parte di Niccolò Scaffai.<sup>11</sup> È soprattutto su uno dei modelli proposti che dovremo porre l’attenzione per un possibile raffronto fra quanto scritto nelle prose servili e quanto assunto a materiale di prima mano per le poesie.

Che ci siano passaggi e collegamenti fra le due parti dello stesso scrittorio sembra in effetti fuori di dubbio, ma quali siano questi passaggi e quanto e quale materiale traducano e verso quale parte, resta questione non affrontata. L’idea che qui si propone è che il materiale che si trasmette in entrambe le direzioni fra le prose critiche e la poesia non sia nel complesso trascurabile, e ancora che l’approvvigionamento di opere aggiornate, che si deve addebitare all’ufficio del recensore,

---

<sup>9</sup> L’autrice rimanda al suo *Forme del sonetto. La tradizione italiana e il Novecento*, Carocci, Roma, 2012.

<sup>10</sup> *Lingua, stile, figure*, cit., p. 148.

<sup>11</sup> NICCOLÒ SCAFFAI, *Una costante di Caproni: l’uso (in un certo modo) delle parentesi*, ivi, pp. 113-36, poi ripreso in ID., *Il lavoro del poeta*, Roma, Carocci, 2015, pp. 205-26.



non sia privo di suggestioni nei confronti del laboratorio poetico. Ma sentiamo cosa dice Scaffai a riguardo di uno specifico tipo di parentesi, quelle cioè in cui l'iterazione crea una specie di mormorazione o "rimuginio" di concetti servili assunti a modulo di cambiamento di prospettiva:

I tratti di continuità formale, e in parte funzionale, tra le diverse stagioni della poesia di Caproni non escludono l'esistenza di punti di svolta e rottura scanditi proprio da un uso peculiare e consapevole dello stilema. Lo stesso poeta situava una di quelle svolte all'altezza del *Passaggio d'Enea*: «L'uso (in un certo modo) delle parentesi – scriveva in una lettera a Luigi Surdich datata 2 novembre 1975 – credo che apparisca per la prima volta nell'*Ascensore* (1948)». Il riferimento è, in particolare, ai passi in cui la reiterazione di una parte accessoria del discorso (gli avverbi «forse» e «alfine») entro una catena paradossale di microparentesi, marca una polifonia interna, il passo a due tra dichiarazione e riflessione, lo spostamento dalla prospettiva dell'io che enuncia a quella dell'io che si ascolta enunciare: vv. 11-12 «Ci andrò rubando (forse | di bocca) dei pezzettini»; vv. 16-17 «fra le mie ciglia, e... forse | (forse) sul belvedere»; vv. 42-43 «Dovrò tornare a attendere | (forse) che una paloma»; vv. 46-47 «[...] E alfine | (alfine) dovrò riporre».<sup>12</sup>

Alcune esempi di quest'uso delle parentesi si trovano anche nelle *Prose*, il che indica come certi materiali possano passare da una zona all'altra di uno scrittoio che dobbiamo cominciare a considerare contaminato, o quanto meno "in continuità": «Il nostro Rolando ha corso insomma la più bella avventura che a un uomo (a un poeta) sia dato di correre [...]» (p. 441); «[...] ma è un fatto (è un fatto) che già in quella

---

<sup>12</sup> *ivi*, p. 122.

remota Livorno [...]» (p. 999); «Il discorso critico (ragionato) lo farò poi, quando mi sarò convinto – mai – della sua utilità». (p. 1920) Un altro piccolo esempio di contaminazione o suggestione che dalle *Prose* passa alla poesia può essere indicato dal caso della recensione del volume tradotto da Robert Bazlen *Poesia dei popoli primitivi*,<sup>13</sup> pubblicata da Caproni su «Il Lavoro nuovo» il 2 febbraio 1952.<sup>14</sup> Già in apertura Caproni descrive il grande entusiasmo per questa lettura che, è espressamente dichiarato, verrà riposta fra i libri da riprendere:

Meridiani e paralleli, e non soltanto di questo pianeta che si chiama terra, ma anche di quell'altro mondo detto cultura (e nelle più distanti e inopinate regioni dello spazio e del tempo), vengono percorsi dal nostro spirito, su queste pagine, con un così continuo senso di sorpresa, di scoperta e, diciamo pure, di felicità (anche se un tantino intrisa di mortificazione per la nostra millenaria albagia di bianchi, solita a considerare tutti i primitivi col generico appellativo di selvaggi) da farci senz'altro riporre nello scaffale dei libri utili e da tenere sotto mano questa – anche editorialmente – bellissima antologia. (p. 468)

Continuando nella descrizione del volume, Caproni ricorre all'immagine del libretto d'opera per descrivere la natura di versi affidati alla sola oralità, il che idealmente già ci proietta nell'ultima produzione caproniana, come è noto, ricalcata in alcuni suoi elementi proprio su questo genere letterario e musicale. Quando il recensore rompe gli indugi e riporta parzialmente alcuni dei versi che lo hanno colpito di più, ci troviamo di fronte un lamento funebre intitolato *Lamento per la morte di Vera*:

<sup>13</sup> *Poesia dei popoli primitivi: lirica religiosa, magica e profana*, scelta di testi, introduzione e note di E. V. Sydow, Modena, Guanda, 1952.

<sup>14</sup> Cfr. *Prose*, pp. 467-71.

A solo:

– Senti, Vera, il fremito del mare?

Al di là di quei piccoli alberi da pandano,

Le onde schizzano oltre gli scogli.

*È giunto il tempo, amici, di separarci!*

Coro:

– I vostri vestimenti sono abiti a lutto, e fiori.

A solo:

– Avanza fino a quello scoglio piatto,

ad aspettare il tempo favorevole

che ti condurrà oltre il mare,

pensoso, tuo padre, volge lo sguardo.

Coro:

– Sulla schiera che parte, che tu guidi.

A solo:

– Senti, amato Vera.

Coro:

– La musica del mare?

Un povero viandante sei tu,

Già quasi dall'altra parte.

A solo:

– Ah, dall'altra parte,

destinato alla terra degli spiriti

che si varca per la tomba spalancata.

*È giunto il tempo, amici, di separarci.*

Nel verso evidenziato dal corsivo, ripetuto per due volte come una specie di *refrain*, non è difficile far risuonare l'eco del famosissimo attacco del *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, che nella sua prima stesu-

ra risale al 1960, ovvero otto anni dopo aver letto il componimento sopra riportato: «Amici, credo che sia / meglio per me cominciare / a tirar giù la valigia». Possibile che si tratti solo di una coincidenza, ma non è illogico supporre che una memoria anche involontaria lavori allorché il poeta si trovi a descrivere un tema funebre e allegorico come quello del *Viaggiatore*. Se pure fra le parole riprese si distingue solo il vocativo “amici”, che comunque informa buona parte dell’atmosfera della poesia, la situazione è esattamente la stessa, ovvero il momento del distacco di un’anima morta dal mondo dei vivi. Le indicazioni in questo senso potrebbero essere diverse ma ci si limiterà a citarne solo altre due. La prima riguarda il caso de *Il franco tiratore*, romanzo di Raffaele Crovi pubblicato nel 1968 da Rizzoli proprio su indirizzo di Caproni, al tempo lettore editoriale per la casa editrice milanese. Come è noto, nel più tardo *Il franco cacciatore* (1982) agisce l’influenza dell’opera firmata da Carl Maria von Weber, con cui la raccolta è intimamente in dialogo, ma forse fra le suggestioni, almeno per quanto riguarda il titolo, non è avventato annoverare anche questa lettura di più di dieci anni precedente: un esempio di lettura assolutamente servile eletta a titolo di una delle ultime raccolte poetiche.

Il secondo esempio si fa risalire a un pezzo uscito su «Italia socialista» il 22 febbraio 1948 e intitolato *Io genovese di Livorno*.<sup>15</sup> Si consideri se nel pezzo che segue non sono ravvisabili, già formati, alcuni dei luoghi e delle figure che, quasi un decennio più tardi, daranno luogo alle poesie de *Il seme del piangere*:

---

<sup>15</sup> ivi, pp. 281-3.

I miei amici più cari non sanno che se io non ho una minima nostalgia per Livorno, è proprio perché Livorno è in me com'è nella somma dei miei anni anche la mia infanzia devastata dalla guerra. Non sanno i lunghi discorsi che io faccio a Genova con i miei migliori e più vicini amici, dico con mio padre livornesissimo, e con mia mamma anch'essa livornesissima. Una conversazione quasi sempre topograficamente circoscritta in Livorno, con personaggi livornesi di cui soltanto noi conosciamo il 'fisico' sotto i nomi, e che per noi vivono ancora così la loro vita di un tempo senza che noi sentiamo un'unghia di desiderio di sapere se in realtà sono vivi o morti. (p. 283)

Nell'impossibilità di recuperare tutti i luoghi in cui a vario titolo si prefigura un movimento di passaggio fra *Prose* e altre zone "più nobili" dello scrittoio, ci si limita ad affermare che l'occorrenza di queste compresenze restituisce l'idea di un unico grande laboratorio in cui le idee passano lunghi periodi di incubazione, decantando, ed è il caso ad es. della figura di Enea, significativamente presente nelle prose e nei versi in un moto di evidente continuità, e raggiungendo talvolta la dignità della forma poetica. Il pensiero che sta alla base non è però frammentabile, né pertanto si può continuare a considerare accessorio, e dunque trascurabile, nel panorama generale, il complesso degli scritti giornalistici.

È già stata notata una presenza significativa del lessico musicale nelle prove critiche di Giorgio Caproni.<sup>16</sup> Una consuetudine al gergo musicale andrà imparentata ai sogni paganiniani del giovane poeta che lo mettono a pari di un certo patrimonio tecnico e sensoriale, supporta-

---

<sup>16</sup> Cfr. *Giorgio Caproni e la musica*, cit., alle pp. 139-70.

to dall'interesse per le teorie generali del linguaggio, come testimonia la precoce conoscenza dell'opera di Adelchi Baratono, e più in là l'amicizia con Giorgio Agamben, oltre ai problemi grandi e piccoli che pone la pratica della traduzione, con cui Caproni si scontra in maniera piuttosto proficua in termini di aggiornamento e ampliamento delle soluzioni linguistiche, in virtù dell'ennesimo filone di interesse editoriale-letterario che caratterizza la sua multiforme attività. Basta un esempio tolto da un pezzo del 1947 circa *Giorno dopo giorno* di Salvatore Quasimodo, per avere un campione della densità dei termini musicali utilizzati,<sup>17</sup> ma anche dell'impostazione del lettore Caproni, e della personale scala di valori e priorità in cui viene a porsi in prima posizione, ancora sopra la comprensione del "significato" o del messaggio o della temperie culturale, l'impatto sonoro dei versi, la sapienza melica con cui sono confezionati e i correlati comunicativi che necessariamente si attagliano a una onesta ricerca musicale per via di parole:

Un inizio pieno di luce (ancora il mito dell'isola d'oro), ma subito come sprofonda la voce nei bui 'tremoli' dei timpani accordati sulle note più basse e luttuose: strumenti anch'essi non nuovi nella orchestrazione di questo nostro poeta, senonché un timbro nuovo ha l'accordo (accordo con la verità) ch'ora egli compone – sono nuovi gli armonici sempre più numerosi ch'egli genera con queste voci che pur sono ancora le sue d'un tempo, inconfondibili. Voci che se nell'ampio fatto rimangono 'in terza', cioè in accordo ma ciascuna distinta non soltanto nel timbro, eccole or qui addirittura all'unisono, dove i due timbri fondendosi in un terzo timbro nuovo ci danno il nuovo, e pur coerentissimo alle sue ricerche, Quasimodo.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Solo in questo breve stralcio si notano: timpani, note più basse e luttuose, strumenti, orchestrazione, timbro, accordo, 'in terza'.

<sup>18</sup> *La "predestinata" poesia di Quasimodo*, «La Fiera letteraria», 10 luglio 1947, *Prose*, pp. 249-50.

Ecco che lo sviluppo della poesia quasimodiana è determinato da un cambio di timbro, o meglio, dalla fusione di timbri già usati ma partiti in maniera differente, con la conseguenza di suscitare nel lettore un effetto di vibratilità altra, di mutata referenza interiore. In una parola, spiega Caproni, appaiono nuovi *gli armonici* che Quasimodo arriva a generare. Nell'abbondanza dei termini ricavati dal gergo musicale, la parola "armonici", e il sottinteso teorico che reca, si attesta con una certa frequenza, confermandosi negli anni come una intuizione felice cui ricorrere ogniqualvolta si faccia riferimento alla funzione della poesia. Nonostante non siamo autorizzati a parlare di una teorizzazione sistematica, è comunque possibile rintracciare i contorni di questa terminologia più volte confermata. La descrizione più approfondita di cui si dispone è sviluppata, non a caso, in relazione all'autore che per Caproni rappresenta l'archetipo stesso della poesia:

Ciò che distingue Montale da ogni altro poeta nostro, ligure o non ligure, è la straordinaria carica espressiva (musicale) della parola pur così «scabra ed essenziale», dove un oggetto nominato acquista un'infinita plurivalenza di significati 'armonici' (di profonde risonanze e corrispondenze interiori), quasi moneta gettata sulle corde scoperte d'un salterio, sul quale la nota toccata fa immediatamente vibrare e suonare all'infinito, per 'simpatia', le sue 'terze', le sue 'quinte' e le sue 'ottave', che a loro volta generano una serie di altre terze, altre quinte e altre ottave; sì che la dissonanza (anche quando in partenza l'accordo appare imperfetto) viene ad assumere il ruolo di protagonista in perpetua e disperata ricerca d'una tonica, cui è stato dato in anticipo lo sgambetto.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> *ivi*, pp. 1326-7.

La forza della parola di Montale si definisce in proporzione alla forza evocatrice della sua musica. La poesia, sembra affermare Caproni, laddove assolve al suo compito essenziale è un ponte di comunicazione con la serie teoricamente infinita di altre vibrazioni ‘simpatiche’ a quelle toccate dal poeta, e a tal proposito sarà utile ricordare che nel 1933 ci si riferiva alla voce ungarettiana come a una “nota in armonia con l’universale accordo”. Il poeta è dunque un musicista delle parole, e possiede la capacità, semplicemente nominandolo, di travalicare il caso dell’esperienza singolare, accordando il flusso emozionale privato su un timbro percepibile da tutti, o quantomeno dagli spiriti (e dagli orecchi) più sensibili.

Diametralmente all’opposto si pone un’altra immagine del poeta, visto come un minatore che scava in profondità fino a raggiungere una vena comune. Resta in ogni caso la partenza da un dato personale e l’arrivo a un’esperienza collettiva: «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 galerías del alma*, e lì attingere quei nodi di luce che, sotto gli strati superficiali, diversissimi tra individuo e individuo, sono comuni a tutti, anche se pochi ne hanno coscienza».<sup>20</sup> Esiste, nella poesia come la intende Caproni, una precisa impostazione performante in cui il valore delle parole aumenta la sua portata in virtù delle figure di suono che suscita. Il valore principale che distingue e legittima la funzione della poesia è quello del canto, “musica più idee”, com-

---

<sup>20</sup> *ivi*, p. 1964.



penetrazione piuttosto che addizione. E qui vengono in mente le lavoratrici che per accompagnare l'opera usano una filastrocca o un motivo utilizzando i versi *come utensili*:

Linguaggio pratico e linguaggio poetico usano, è vero, lo stesso codice di convenuti segnali (e proprio di codici e di segnali, io ignaro, già parlavo allora). Ma mentre nel linguaggio pratico il segnale acustico o grafico della parola resta stretto alla lettera e alla pura e semplice informazione, nel linguaggio poetico la parola stessa conserva, sì, il proprio senso letterale, ma anche si carica di una serie pressoché infinita di significati 'armonici' (e dico armonici usando il termine com'è usato nella fisica e nella musica) che ne forma la sua peculiare forza espressiva.<sup>21</sup>

Senza troppi strumenti teorici, ma in maniera decisamente precoce, Caproni intravede lo sviluppo degli studi semiotici, riflettendo sul valore-utilità della forma lirica, nello scorcio così umanamente buio della Seconda Guerra mondiale. Ed è a quell'evento e a quell'episodio (all'occupazione e alla Resistenza) che si fa risalire la rottura del canto, l'incapacità di intonare note e armonici, con il relativo mutismo dei poeti, e la nuova e decisa avanzata della prosa descrittiva:

Prendiamo, come indubitabile esempio di autentica prosa (di prosa come arte, cioè come tendente alla poesia in assoluto anziché a una verità scientifica) la narrativa. Narrare è sempre un esporre, un riferire, e non per nulla il tempo d'una narrazione è quasi sempre il tempo passato o il presente storico. Il prosatore dice (deve dire) pane al pane, e tanto più il suo linguaggio sarà chiaro quanto meno, sulla pagina, le parole spiccheranno come valori a sé e distrar-

---

<sup>21</sup> *ivi*, p. 1987.

ranno il lettore. [...] Nella poesia (nella poesia come arte distinta dalla prosa) tutt'altra funzione ha la parola. La quale ivi vale, sì, per il suo significato convenuto, ma anche, e forse in maggior misura, per il suo peso fonico e perfino glottologico (quasi a dire per il suo peso specifico), dipendente esso anche dalla sua collocazione del contesto.<sup>22</sup>

Posta questa differenza fondamentale, si profila come teoricamente impossibile l'atto della traduzione letterale, in special modo in poesia, che rende lo sforzo bello proprio perché impossibile: «Nella traduzione si perde senza rimedio il perenne gioco degli armonici suscitati dalla parola originale nell'originale ambiente (nell'originale peso filologico) della sua diretta pronuncia, e al lettore in italiano (al lettore in traduzione) non resta che affidarsi al testo letterale, che come sappiamo è, in poesia, il meno che conta [...]».<sup>23</sup>

Ma non è solo l'uso del concetto di “armonici”, che detto per inciso sembra avere una certa fortuna nel lessico critico novecentesco,<sup>24</sup> a permeare le zone più interessanti e originali delle interpretazioni “musicali” caproniane. Sempre dal lessico della musica, il recensore sa trarre alcuni veri e propri luoghi comuni del suo personalissimo codice. Uno degli esempi più consistenti che si può fare riguarda espressioni come “terze”, “quinte”, “ottave”, “tonica”, “dissonanza”, “impianto musicale”, “accordo di settima diminuita”, tutte diffusamente

<sup>22</sup> ivi, p. 382.

<sup>23</sup> ivi, p. 1400.

<sup>24</sup> Giacomo Debenedetti parla di *armoniche* nel suo *Poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milano, 1974; Pier Vincenzo Mengaldo fa un cenno alle *armoniche spaziali* nella quarta serie della sua *Tradizione del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, p. 227, e anche Giuseppe Leonelli usa il concetto in più di un luogo.

usate laddove si parla delle caratteristiche sonore della poesia, e non solo. Si consideri il passo seguente:

Ma Longanesi (o, ahimè, la Longanesi) non poteva smentire la tradizione del proprio particolare gusto ed ecco infatti che la prima Triade risulta, come voleva risultare, *in minore*; e non precisamente *diminuita*, ossia di natura gentile (è rappresentata infatti da una donna che “gioca” fino a un certo punto coi propri sentimenti e con certe sue fantasie: la quale, secondo la grammatica della musica, sa il complimento che le è stato fatto – dal caso o dall’intelligenza – con l’averla posta lì al posto della modale o caratteristica) [...] <sup>25</sup>

Il passaggio deve essere parafrasato più o meno in questa maniera: la prima delle pubblicazioni offerte da Longanesi è particolarmente caratterizzata dalla squisitezza di un’opera che si esalta in posizione preminente. Caproni, dunque, utilizza il lessico della musica, sua vera marca caratteristica in fatto di sensibilità ed espressione critica, anche per esprimere complessi e quasi cifrati giudizi di gusto, facendo rimontare a questo termine il piacere dell’esecuzione pratica oltre che del valore artistico.

Un’altra caratteristica degna di essere messa in luce, relativamente al linguaggio critico caproniano, è la capacità di mimetismo dello stile, il talento cioè di riuscire a dire tutto senza mai rompere lo schermo di una apparentemente calma e posata trattazione. Da questo atteggiamento derivano alcuni pezzi quasi funambolici, pure nel drammatico panorama storico, come ad es. il *Leopardi fascista* divulgato

<sup>25</sup> Tratto da *La grande pioggia*, da *Taccuino dello svagato*.

dalle colonne di «Augustea», o, in casi meno estremi, alcuni passaggi in cui il giudizio sull'opera recensita è perfettamente dissimulato pur giungendo chiara la vera valutazione del poeta, in virtù probabilmente di quella negazione a priori delle stroncature, le quali, secondo l'autore, rappresentano di per se stesse un lusso.

## 2. Il lavoro editoriale

*Giudizi del lettore.* È questo il titolo di un volume curato da Stefano Verdino e pubblicato nel 2006.<sup>26</sup> In esso vengono trascritte le schede di lettura di alcune opere inedite nell'ambito della collaborazione come consulente editoriale che Caproni intrattenne con la casa editrice Rizzoli tra il 1966 e il 1972.<sup>27</sup> Rimandando all'*Introduzione* di Verdino per ogni specifica informazione sulle schede, interessa qui cogliere l'occasione di queste prose di servizio per confrontare e considerare ciò che anche nel titolo del volume è messo giustamente in evidenza: i giudizi del lettore. Si tratterà di giudizi che esprimono un punto di vista “pratico”, finalizzato all'immissione nel mercato o meno di opere ancora inedite di autori spesso conosciuti, tracciando un importante campione fra prosatori italiani (Bonaviri, Crovi, Morselli, Saito...) e stranieri (tradotti e non) e poeti come Gian Carlo Conti o Giovanni Ferri. Le schede risultano essere cinquantaquattro e si misurano significativa-

---

<sup>26</sup> CAPRONI, *Giudizi del lettore. Pareri editoriali*, a cura di S. Verdino, Genova, il melangolo, 2006.

<sup>27</sup> «Un altro appuntamento con la narrativa, del tutto inedito, è quello raccolto in queste pagine, dove si pubblicano i giudizi di lettura su romanzi inediti da vagliare. Caproni fu lettore per vari editori (tra cui Einaudi e Cappelli), ma il rapporto più ampio è stato con Rizzoli, per sette anni (1966-72 circa)», *ivi*, p. 8.

mente con il romanzo, forma tentata in gioventù dallo stesso lettore. Come detto, la qualità dei giudizi sarà volta al più ovvio degli scopi pratici, quello cioè di stabilire se sia possibile o meno la pubblicazione dei manoscritti, e può rivelare alcuni particolari interessanti sull'idea del mondo editoriale e della ricezione che il lettore nutriva negli anni della maturità.

Caproni si rivela un lettore attento anche se non manca mai di sottolineare l'eccessiva lunghezza di un dattiloscritto e la relativa difficoltà di portare a conclusione la lettura. Né bisogna considerarlo privo di una certa preparazione editoriale, oltre che di un orecchio raffinato. Nei suoi giudizi, sempre molto equilibrati, a parte qualche solenne stroncatura per i romanzi più inattuali o pretenziosi, c'è sempre un aspetto positivo sul quale anche la narrazione più debole può o potrebbe far leva quando si invita a rimaneggiarne alcune parti. Il linguaggio è netto e mira più che altro ad inquadrare l'opera in lettura nelle linee editoriali offerte dalle collane Rizzoli; allo stesso modo una promozione è difficilmente assoluta, e lascia sempre il margine di un dubbio, oltre la, a volte calorosissima, interpretazione. Valgono come punti positivi la velocità e facilità della lettura favorita da uno stile leggero e movimentato, sono ben accette le narrazioni brillanti (anche se spesso corrono il rischio di apparire goffe e di essere pertanto rifiutate), sono giudicate inaccettabili le storie che sviluppano una mole eccessiva di cartelle, spesso descritte come "indigeribili" in virtù della ricorrente metafora gastronomica che permea l'attività del lettore-consulente al momento del giudizio finale.

Se le narrazioni favorite sono quelle che riescono, in uno stile asciutto e preferibilmente realista, a rendere una sezione storica o contemporanea della vita comune, gli estremi negativi da cui rifuggire, specie per calcolo, sono in primo luogo quello, rifiutato anche in poesia, di un poco specifico “sperimentalismo” a cui comunque non bisogna allegare la ricerca linguistica, verso cui il lettore è anzi ben disposto, e, fatto ancora poco sviluppato sul fronte specifico della prosa, il non più utile tono neorealista, abbassato in più di un luogo a espediente “sciatto” o “stucchevole”, dunque da respingere recisamente. Una certa attenzione meritano le pagine scritte in revisione di tre libri di poesia, attraverso le quali si può scendere ancora di più nell’officina analitica del lettore. Per quanto riguarda *Le finestre aperte* di Gian Carlo Conti, ad es., bisogna notare come il lettore avesse già recensito le due raccolte *Un mite ottobre e altre poesie* ed *Il profumo dei tigli*. In occasione della sua lettura editoriale, Caproni ha il modo di confermare molte delle parole e delle osservazioni già spese per questa sua vecchia conoscenza:

La prima metà della raccolta appartiene senza dubbio al migliore Gian Carlo Conti, quello che già avevamo conosciuto e apprezzato con *Il profumo dei tigli* (Feltrinelli, 1960). Ottima scuola (l’officina parmigiana con a capo Attilio Bertolucci) e conseguente poesia tutta intesa, per dirla con Machado, come cosa *cordial*. Poesia geografica e socievole, meglio ancora che sociale, la quale riesce a rappresentarci con estremo garbo una civilissima provincia (e una solida e altrettanto civile borghesia rurale) aperta alle più sottili correnti europee – Proust in primo luogo, e Wordsworth, più che Eliot – dove la vita consociata, col suo paesaggio ben delineato, i suoi giorni, le sue opere, i suoi ozi, i suoi amori, i suoi

tic, bagna e luccica sempre persuasiva, nella quarta dimensione del tempo perduto e ritrovato, colorendo di sé e muovendo l'intero *plein-air*. (p. 143)

Ma una lettura così soddisfatta della proposta non è tuttavia estranea al suo compito, cioè quello di migliorare e perfezionare la proposta stessa, e nell'esempio che si va ora a trascrivere si ha l'ennesima dimostrazione dei gusti di Caproni in fatto di versi:

Più inquieta e, strano a dirsi, meno nuova proprio nei suoi tentativi non sempre perfettamente risolti di maggior impegno sociale e quindi di maggior novità, m'appare qua e là la seconda metà della raccolta, al cui proposito credo, sarebbe opportuno invitare l'autore a una non severa rilettura e setacciatura (i "sacrifici", in fondo, non sarebbero troppi), sì da dare anche a questa la bella unità stilistica della prima. (p. 144)

Non meno profonda la lettura del manoscritto di Giovanni Ferri intitolato *L'invincibile armata* (p. 146) di cui si descrive la profondità tragica del dettato pure nella relativa difficoltà di afferrare alla prima lettura tale viaggio nelle segrete *galerias del alma* dell'autore. Caproni analizza l'intento dell'autore riducendolo infine a un rinnovato allegorismo metafisico in cui sembra esprimersi la condizione contemporanea della disillusione e disgregazione. Interessanti, in occasione di *Poeti greci del dissenso* proposti da Cristino Sangiglio, le remore del traduttore, il quale in chiusura della breve scheda non riesce ad evitare qualche cenno a una resa per lo meno "sospetta":

La traduzione, sia detto *en passant*, non è certo un modello di lingua italiana.

A parte un “guata” e un “non cale” che potrebbero anche corrispondere ad equivalenti forme obsolete dell’originale, come non insospettirsi di fronte a “i sfrenati ragazzi”, “in quei anni”, “quei a buon prezzo”, “quel indefinito sguardo”, “dai slanci di splendidi atti”, “per ogni i miei giorni” ecc. ecc.?

*Prefazioni.* Fra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta, Giorgio Caproni scrive circa trenta introduzioni per lo più a raccolte di poesie anche se nel novero incontriamo anche romanzi, raccolte antologiche a tema e cataloghi artistici. Secondo una prassi cristallizzata l’autore tende ogni volta a diminuire il proprio ruolo di presentatore utilizzando l’immagine di un maggiordomo in livrea che annuncia l’entrata dell’ “autore”. L’ironia e la dissimulazione di prassi non impediscono comunque al prefatore di offrire una lettura che spesso si concentra sui lineamenti fondamentali della scrittura altrui. La cronistoria delle prefazioni firmate da Caproni può apportare qualche dettaglio al quadro delle collaborazioni editoriali avviate a partire dagli anni Cinquanta: nella pur ampia falange di editori spiccano le collaborazioni piuttosto assidue imbastite tra il 1958 e il 1959 con i due editori padovani Amicucci e Rebellato, per i quali introduce in tutto sei libri. Nella lista sono presenti editori di livello nazionale (Rizzoli, Bompiani), piccole o piccolissime case editrici (Meta, Trevi, Stilb, Lucarini, edizioni del Girfalco) e una considerevole lista di editori di media grandezza già noti nella bibliografia caproniana come ad es. Sciascia, San Marco dei Giustiniani, All’insegna del pesce d’oro, per i quali si può immaginare una specie di proseguimento dei rapporti artistici. Allo stesso modo, fra gli autori prefati si distinguono alcuni nomi noti come quelli di Bigiaretti, Enrico



Testa, Spagnoletti, Fidia Gambetti e una serie di minori o sconosciuti che incrociavano a vario titolo la strada del poeta, circondato da una certa notorietà e investito di una indiscutibile *auctoritas* in fatto di poesia, si segnala ad es. il caso del giovane Mattaliano.

Luciano Luisi, *Piazza grande*, Roma, Cappelli, 1953.

Dopo un lungo ricordo personale legato alla città di Livorno, la *Premessa* a *Piazza grande* di Luciano Luisi si congeda sul solito diniego per troppo pudore critico: «[...] stimo troppo il lettore (un lettore di poesia, e quindi, sempre, un lettore perlomeno sensibile), il quale non merita certo di essere diminuito da una mia qualsiasi premessa, ma proprio perché ho sentito al modo che ho detto la poesia di Luisi, e non vorrei punto turbare la mia bella impressione con considerazioni teoriche». (p. 12) Tuttavia un giudizio critico c'è, e si esprime proprio nelle ultime righe. Si tratta di un interesse denunciato dal prefatore per il modo come Luisi sarebbe riuscito a risolvere «[...] quello stridente dualismo ch'è nei poeti più giovani, tutti più o meno tesi nel tentativo di conciliare la cronaca (e c'è invero in queste paginette un'innequivocabile aura neorealistica, ch'è un tributo al presente) con la virtù della parola-memoria, voglio dire con la virtù di quella plurivalente parola, propria del linguaggio poetico, ch'è stata la più grande riconquista dei nostri maggiori poeti di questo secolo». (pp. 12-3) Questo passaggio verrà poi messo in relazione con la "castità morale" con cui Luisi lavorerebbe, l'inclinazione cioè a non diminuire la tragedia (la storia) nell'idillio (nel canto), ed a saper dunque mantenere un equilibrio che evidente-

mente si crede necessario alla riduzione della storia in versi.

Lanfranco Orsini, *Elegia sul monte Faito*, Padova, Amicucci, 1958.

Prefatore quanto mai “cerimonioso” e diminuito è il Caproni che apre la raccolta di Lanfranco Orsini *Elegia sul monte Faito*. Come spesso avviene nelle pagine di presentazione di poeti abbinati alla sua autorità di introduttore, le poche righe dedicate ad Orsini sono quasi tutte una rievocazione del loro primo (in questo caso unico) incontro: un’impressione umana più che letteraria. Il giudizio critico tuttavia, anche se dissimulato, non manca, e pone l’accento sulla grazia madrigalesca del poeta, sulla sua tacita e forte opposizione al «non ancora morto avanguardismo» (p. 8) e sulla rievocazione in termini musicali della tradizione. Un ultimo cenno, al solito polemico nei confronti della critica, mette in rilievo come la lettura “specializzata” di un’opera sia questione di titoli, in definitiva attività tesa solo a sfrondare, limitare, additare, giudicare:

Vieni con l’anima pura  
e non tremare.  
Saprai perché  
questo dolore  
t’ami.

Com’è triste una vita  
che sola imbruna.  
Occorrono due anime perché canti una.

Una semplice “toccata”, quasi un madrigale. Ma, fossi un critico, ora mi proverei a dimostrare come Orsini (il quale ha scritto componimenti di molto più vasto respiro) abbia fin da quelle poche note saputo vincere il demone di un non ancora morto avanguardismo, per bruciare intera la propria esperienza novecentesca fino a riallacciare naturalmente il proprio discorso, nei momenti più felici, a un suo musicale paesaggio che non troppo alla lontana ricorda – e che merito! – il profondo dolcissimo fantasma di Torquato. Ma sono un semplice lettore, e altro non posso, qui, che testimoniar come tale. Altri, con maggiori titoli, sfrondi, limiti, additi, giudichi. A me resta, con gratitudine, l’emozione della prima lettura. (pp. 8-9)

Antonio Seccareccia, *Viaggio nel sud*, Padova, Amicucci, 1958.

Di questo autore Caproni scriverà ancora recensendo una sua futura uscita. Nella breve presentazione di *Viaggio nel sud* si sottolineano gli accenti di un poeta che ama restare ancorato alla realtà in virtù di una preparazione da autodidatta comunque solida e sincera.

Aurelio Mattaliano, *Appunti di notte*, Padova, Rebellato, 1959.

Il giovane Aurelio Mattaliano, figlio di un ex vicino di casa del prefatore, è presentato attraverso un espediente biografico come un poeta inesperto ma volenteroso, il quale, ammette Caproni, potrebbe ricordare un po’ Sbarbaro senza che tuttavia Mattaliano l’abbia mai letto. Il senso della presentazione si chiude su una proposta di lettura che sarà gradita «a chi ha ancora il gusto della poesia venuta dal cuore e non dal cervello [...]». (p. 10)

Sandro Zanotto, *Basso orizzonte*, Padova, Amicucci, 1959.

Autore giovane introdotto con parole un po' di circostanza che si rivolgono sulla solita professione d'umiltà, addirittura d'inutilità, critica. Zanotto è presentato come un poeta dalla voce decisa che pur se non ha ancora risolto la questione di un suo linguaggio riconoscibile, è ben radicato nell'ultima tradizione maggiore e fa pertanto ben sperare per il futuro.

Claudio Rendina, *Cuore di ragazzo*, Padova, Rebellato, 1959.

Altra prefazione ad un autore molto giovane di cui, proprio nella gioventù, si celebrano limiti e potenzialità. L'apertura della sua breve "mallevadoria" insiste molto sulla poca influenza che un personaggio come Caproni sa e può esercitare «in quel salottino sempre più sparuto, formato dagli scampati amatori di poesia». (p. 6) È con questo spirito e per incoraggiare la poca scaltrezza del giovane autore che Caproni introduce, con la consapevolezza di non poter togliere né aggiungere niente ai versi, la raccolta *Cuore di ragazzo*.

Pieraldo Marasi, *Altra vita*, Padova, Rebellato, 1960.

Nelle poche pagine che precedono la raccolta il prefatore ammette candidamente di non sapere nulla dell'autore che si appresta a recensire, se non quello che può desumere dalla raccolta stessa e dalla precedente *La terra io guardo*, oltre alle informazioni fornite dallo stesso Marasi: «(con un senso di discrezione e di fermezza di cui forse non sarei stato capace), nell'unica lettera scrittami nel dicembre scorso». (p. 6) Ripor-tando le parole dell'autore, ex giornalista impiegato in un'azienda di

elettrodomestici per cui dirige un foglio di informazione interna, Caproni pone l'accento sulla placida umanità dell'autore, che non considera il suo ruolo di poeta al di sopra, per diritto o destino, rispetto ai destini comuni dei non letterati:

[...] Marasi non fa professione di poesia, ma di umanità, e [...] per il fatto di scrivere versi [...] non si sente in nulla superiore agli altri, e alle loro normali occupazioni, magari atteggiandosi a vittima di una società crudele che, nonostante quelle doti, lo costringa a guadagnarsi il pane col lavoro e con i mezzi di tutti. Anzi, Marasi ci tiene, e molto (è forse il suo unico orgoglio) ad essere e a rappresentarsi uomo in perfetta eguaglianza di esperienza e di destino (di sentimenti e d'idee, di doveri e di diritti) con ogni altro uomo della terra, accettando la sua condizione (la sua professione) di poeta, appunto come si accettano le macchie d'umidità sui muri di casa. (p. 6-7)

Toulouse-Lautrec, *Opera completa*, Milano, Rizzoli, 1969.

Nella sua presentazione intitolata *Una 'Recherche' all'indicativo presente*, Caproni introduce l'opera completa di Toulouse-Lautrec, focalizzandosi su alcuni punti critici come ad es. l'importanza delle figure femminili rispetto a quelle maschili, viste come immagini di accompagnamento. Il secondo punto su cui si sofferma è quello di una sostanziale coincidenza di disegno e scrittura nel genio bambino. Terza argomentazione, la più originale e forse la più forte fra le proposte critiche, è il parallelismo fra Lautrec e Proust, visti entrambi come due testimoni fededegni, per assenza di preoccupazioni ideologiche o sociali, della Parigi *fine de siècle* o della *belle époque*. Il parallelismo fra i due artisti è motivato anche in virtù di certi aspetti biografici come l'infermità fi-

sica o l'attaccamento alla madre. Il parallelismo è messo in crisi dallo stesso Caproni che individua altrettanto forti motivi di divergenza nelle due esperienze artistiche.

Enzo Fabiani, *Le ferite*, Rusconi, 1969.

Di Fabiani Caproni mette in luce il tormento di marca religiosa («come nell'anno Mille», p. 10) che anima la sua ricerca poetica, a tratti quasi mistica, fondata su un contrasto di sentimenti espresso con toni accesi, quasi esasperati: «Incredibile è il numero delle volte che in questa sorta d'atto liturgico ch'è la sua poesia, compare il color del fuoco e del sangue». (pp. 10-11) Il *furor* medievale di Fabiani viene posto in relazione con la frenesia di una vita moderna sempre più anestetizzata e meccanica: «[...] il cinema, il dischi, la tivù, lo stadio, la macchina, le pubbliche relazioni, il regolato impiego del tempo libero, le assistenti sociali, lo psicanalista, la pillola, il benessere». (p. 9) La sua forza risiederebbe infine nella materialità delle sue stesse creazioni, filiazione di un ingegno che il coraggio di essere esattamente come è, da contrapporre a quella dell'intellettuale malato di nevrosi «obbedientissimo all'ultima bacchetta». (p. 13)

Fidia Gambetti, *Poesie ritrovate*, Milano, Mursia, 1971.

Caproni presenta le poesie di Gambetti tornando con la memoria al suo stesso esordio, da lui favorito su riviste come «Santa Milizia» e «Terza pagina». Il primo movimento di questa intensa presentazione sta nella rievocazione della fine degli anni Trenta, e della condizione generazio-

nale che implicava i letterati:

Mai come allora la poesia fu per molti l'estremo rifugio, un disperato tentativo, almeno, di recupero della goccia dell' "io" perduta nell' "oceanica" follia, e forse appunto per questo anche una dolce e compatibile viltà, mentre altri giovani più preparati e più forti già stavano lottando clandestinamente, in una Resistenza non puramente passiva. Una viltà e magari anche un talismano, una forma di scongiuro o di preghiera (e di conoscenza oltre la "realtà di Stato" che ci veniva imposta), se penso al conforto provato poi in guerra, sempre sulla soglia d'una probabile ora ultima, rimasticando come giaculatorie versi d'Ungaretti ("Ha bisogno di qualche ristoro / il mio buio cuore disperso..."), o di Guillén, o di Montale ecc., pur con la coscienza lucida dell'inutilità del rito. (p. 7)

Dopo aver messo in luce la coerenza di una voce scomparsa dalla scena poetica all'indomani della guerra a causa di un "virile pudore" che ha tenuto l'autore lontano da una compromissione per la fama, il presentatore torna a stringere sulla contemporaneità, sottolineando ancora il profitto di una lettura che ristabilisca un ordine piano dell'espressione in contrasto con l'esaltazione di un uso esagitato della lingua:

Certo, a un lettore cupido di sperimentalismi verbali o di "rivolte" puramente formalistiche, la poesia piana di Gambetti non offre grandi ed eccitanti avventure. Ma se qualcuno ancora esiste, sulla terra, capace d'ascoltare, in profondità e "in confidenza", una voce cordiale che si confessa e che a sua volta sollecita una confessione, da un capo all'altro di queste *Poesie ritrovate* potrà scoprire, senza fatica, quel tono *giustamente* persuasivo (perché in apparenza dimesso e pago del proprio naturale accento) che pochi altri poeti, anche più "grandi" di lui, hanno saputo "inventare" [...]. (p. 9)

Adriano Guerrini, *Jon il Groenlandese*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1974.

Nella sua breve prefazione a *Jon il groenlandese*, Caproni affronta un tipo di poesia che non esita a definire ecologica, approfondendo subito il senso morale e umano di questa etichetta.

Libero Bigiaretti, *Carlone. Storie di un italiano*, Milano, Bompiani, 1974.

Nella riedizione del 1974 di *Carlone* (la prima risale al 1950) si legge una introduzione editoriale firmata da Giorgio Caproni. Essa è divisa in tre paragrafi dal titolo *La vita, L'opera e Carlone*, in cui si inquadrano brevemente ognuno di questi argomenti. La cosa che sorprende maggiormente è il taglio dell'introduzione, condotta quasi come un piccolo studio, e non come la testimonianza di un amico di lunga data: Caproni argomenta con dovizia di particolari il cammino dell'autore, offrendo solo *a latere* un'interpretazione critica leggera e puntando insomma più a informare in maniera circostanziata, cosa tutto sommato rara in Caproni che si presta al lavoro critico-editoriale con gli strumenti del lettore spontaneo o del testimone. L'introduzione a *Carlone* è insomma la testimonianza di una "professionalizzazione" della scrittura sul versante editoriale, puntando a descrivere per blocchi di ingrandimento l'oggetto della breve analisi. Ne viene un quadro molto ordinato in cui il presentatore dispone ordinatamente la trama del romanzo entrando nella psicologia del personaggio attraverso la rievocazione delle sue av-



venture, e descrivendo l'intenzione dell'autore attraverso i connotati della storia. Ultima cosa da notare, e forse unico tratto marcatamente personale del critico-presentatore è l'utilizzo in più di un luogo del lessico musicale, come quando si descrive il passaggio dall'Adagio di *Un discorso d'amore* all'Allegro di *Carlone*, peraltro descritto come l'opera più felice di Bigiaretti (al pari di *Pinocchio* o *L'isola del tesoro*), o come quando si fa riferimento all'estro rossiniano che l'autore riuscirebbe a approfondire nelle avventure del suo indimenticabile personaggio.

Alfonso Gatto, *Lapide 1975 ed altre cose*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1976.

Si tratta di un ricordo commosso per la morte del poeta e ostinato sul diniego di scrivere qualcosa "sulle" *Poesie* di Gatto. Si rimanda pertanto alla prosa di memoria contenuta in «La Fiera letteraria» del 25 dicembre 1955 (*Una visita a Genova*) riprodotta parzialmente e rititolata *Gatto e neve a Genova*:

Caro Devoto, Le avevo detto decisamente di no quando mi aveva pregato di presentare, qui, queste stupende – e ora così strazianti per i semi di morte che contengono nel loro appassionato prorompere – poesie di Alfonso Gatto. Il mio rifiuto era giustificato dal pudore. Avrei assunto, volente o nolente, la ridicola posizione del "mallevadore". O peggio, avrei indossato la livrea del maggiordomo. Figuriamoci, Alfonso mi avrebbe certamente perdonato, perché aveva un cuore grande così. Ma non mi sarei perdonato io. Ora Alfonso è morto. Mi voleva bene come sapeva volerne soltanto lui. Ci vedevamo spesso, e ogni volta era lui il primo ad abbracciarmi come se ci fossimo separati da se-

coli. Non voglio né posso lasciarlo solo nella morte. Ma non scriverò ugualmente un rigo “sulle” sue poesie. Non riesco nemmeno a rileggerle: gli occhi mi si annebbiano di lacrime. Contengono un verso che per me è una coltellata: *È delicato il cranio come un guscio. È morto col cranio fracassato. [...]* (p. 7)

Luigi Martellini, *Infiniti sassi*, Fermo, Edizioni del Girfalco, 1977.

Caproni presenta *Infiniti sassi* a partire dall’occasione biografica che ha spinto l’autore ad affrontare un viaggio in Puglia per fuggire da un dolore e da un momento di umore nero. Nell’identificazione di un io in cerca di se stesso e del paesaggio incontrato si innesta dunque il discorso poetico della raccolta:

Se è lecito un esempio in grande, e ovviamente in più vasto senso, anche Antonio Machado, trasferendo nella sua poesia i *campos de Castilla*, spesso non ha fatto altro che trarre possenti metafore di sé dalla terra visitata imprimendole ai nostri occhi una umanità (una ispanità) che altrimenti, ai nostri medesimi occhi, forse sarebbe rimasta inerte e invisibile. Martellini ci ha dato insomma una veduta della Puglia da un punto di stazione inequivocabile: il suo proprio io. Un io offeso che si trova in un paesaggio offeso. (pp. 5-6)

Giuseppe D’Alessandro, *Il tamburo di sabbia*, Milano, Rusconi, 1978.

La *Prefazione* alle poesie di D’Alessandro si apre sul ricordo dell’ “imposizione” di Giacomo Debenedetti che ne propone la lettura a Caproni. La forza del poeta secondo il prefatore risiederebbe nel cercare i motivi della propria ispirazione nella vita di tutti i giorni, fra l’impegno di medico e i momenti, anche dolorosi, della propria esistenza. Caproni accentua la “simpatia” suscitata istintivamente dalla persona e dai ver-

si, gli elementi che costituiscono il più valido fattore d'attrazione. Questa prefazione, per altro, deve essere messa in relazione ad una recensione fatta per la raccolta *Mare lungo* in cui si insisteva molto sulla validità di una poesia legata all'esperienza di tutti i giorni in un clima generale di esasperata e vuota sperimentazione; lo stesso motivo è riproposto, sebbene in un tono minore e non polemico, anche in questo passaggio. Notevole l'uso del lessico musicale in luoghi come il seguente:

Ma il nodo di D'Alessandro non è soltanto quello *vegetale*, e la sua mandola non ha soltanto il cantino: ha anche la sua brava quarta corda, quella profonda, pur se è vero che la mano, anche su di essa, di rado indugia sulle prime posizioni, preferendo quasi sempre scendere verso le ultime, dove tuttavia gli acuti, così ottenuti, non perdono l'originaria gravità di timbro. (p. 9)

Il prefatore mette insomma in rilievo anche la tragicità di questo autore così chiaro e abituato a una vita di placido lavoro e ai suoi affetti casalinghi.

Enrico Bonino, *Inedite*, Matera, Meta, 1979.

Poesie attraversate nel senso di una rievocazione di ciò che l'autore ha già definito negli anni «(ma più in termini di umile turismo letterario che di presuntuosa definizione critica, anche se in molti l'hanno presa, pro o contro, per questo verso)», (p. 2) poesia "ligustica". Vengono fatti i nomi di Barile, Mario Novaro e perfino dello stesso Ceccardo.

Alba Gonzales, *Sculture e incisioni*, Roma, Trevi, 1980.

Caproni accompagna una breve scheda al catalogo di *Sculture e incisioni* di Alba Gonzales, riprendendo in tarda età la sua attività di critico d'arte avviata nei primi anni da pubblicista. Nel catalogo la sua scheda (pp. 44 e ss.) si aggiunge a quella di altri rappresentanti della cultura fra cui Mario Luzi, Elio Pecora, Vito Riviello etc. Anche in questa concisa descrizione di un *corpus* scultoreo («almeno a giudicare da queste ultime sculture: le sole che conosco») Caproni centra la sua lettura su una metafora di tipo musicale:

[La scultrice] Non copia o accarezza figure facilmente riportabili al mondo della natura. Insomma, non dispensa volentieri fragili grazie ed eleganze formali, né in queste si frange. Semmai – solida e piena – *preferisce costruire la propria musica (la propria architettura: che vorrei dire sonora), più che attraverso le volute della melodia o del canto, mediante severi blocchi polifonici giustapposti, o contrapposti*: masse, appunto, che però riescono ogni volta ad annullare sul nascere qualsiasi senso o sospetto di pesantezza [...]. (corsivo mio)

Giuseppe Longo, *Il lungo giorno*, Milano, Pan editrice, 1981.

Presentazione d'occasione in cui Caproni sfodera tutto il suo armamentario di “frappeur des trois coups”, compresa l'immane professione di sfiducia nei confronti delle proprie qualità critiche. In ogni modo l'autore è salutato molto cordialmente e gioialmente, in virtù dell'“invidia” nutrita dal lettore per le poesie di Longo, belle e utili, ma soprattutto estranee a ogni «sostanziazione di “scuola” o di moda, e che s'impongono proprio per la loro naturalezza, tutte conteste come sono di sentimen-

ti, oggetti, figure, idee, in linea direttissima discendenti dalla vita vissuta, e non da un'ambiziosa fabbricazione intellettualistica». (p. 5-6)

*Lecture in Versilia*, Roma, Stilb, 1984.

In quest'occasione alcuni poeti vengono presentati da altrettanti critici (o si autopresentano). Caproni, insieme a nomi illustri come Mengaldo, Alfredo Luzi e Ciccuto, risulta fra i presentatori, nello specifico di Fabio Doplicher (*la cité bergère*, altri poeti presenti sono ad es. Majorino, Rosselli, Raboni, Porta, Cucchi). La lettura caproniana di Doplicher non è né ingenua né tanto meno di circostanza e si incentra sulla originalità del dettato di questo poeta, che «nell'epoca dei risultati immediati e delle effimere classificazioni» (p. 41) tende a una costruzione poetica «dove la poesia diventa un suggestivo percorso allegorico: un panorama mentale, in cui l'emotività unita alla durezza delle immagini è in perenne urto con la ragione, intesa anche come moralità». (p. 41) Nel suo breve ritratto Caproni si muove su un fondo tendenzialmente apocalittico cui allegare il senso dell'assoluto convocato nei suoi versi da Doplicher, un superamento di sapore quasi determinista (Lucrezio, Leopardi) della finitezza storica della poesia che riapproda a sé nei sensi di una verità possibile che informa lo spessore morale della ricerca di un contenuto poetico.

Sergio Bellenzier, *La parola non ha voce*, Roma, Lucarini, 1984.

Caproni introduce brevemente all'opera di Bellenzier calcando la mano sulla mancanza di narcisismo intellettuale dell'autore e su certa forza

icastica di una immaginazione potente coltivata onestamente a margine di una vita animata da altre occupazioni. La voce elementare e stentorea di Bellenzier viene opposta ai due modi della produzione sentimentale e “svenevole” e alla grafomania dei peggiori poeti dilettanti.

Giacinto Spagnoletti, *Versi d'occasione*, Sora, Edizioni dei Dioscuri, 1984.

È in questo piccolo canzoniere una “testimonianza critica” di Caproni, seguita da una seconda pagina firmata da Pasolini. Caproni gioca con l'aggettivo “crepuscolare” da attribuire a questi versi spagnolettiani, un tono fra il dolente e l'ilare che sa rivolgersi al lettore con la franchezza e la cordialità di un brindisi:

Le più recenti poesie dello Spagnoletti non fanno che portare avanti la dolce crudeltà dei loro oggetti e dello sguardo che su di essi (in essi) cade, e il libro finisce con l'assumere un'unità di cui, chissà perché, par dubitare l'autore, che in una nota si accusa (e si scusa) di certi trapassi di tono. (p. 73)

*Prose di mare*, a c. di Gianni Scalisa e Rolando Gualzieri, Bologna, In forma di parole, 1985.

Caproni introduce puntualmente questa antologia di racconti di mare aprendo su uno scenario piuttosto inedito, ovvero un ricordo del suo viaggio statunitense: «Son cose, non mi vergogno a dirlo, da me sentite davvero la prima volta che mi capitò di trovarmi, sulla costa californiana, di fronte al Pacifico. No, non l'avevo mai visto, il Pacifico. Non avevo mai visto quelle sue onde lente e lunghe, a perdita d'occhio, si-

mili quel giorno a mobili cordigliere crestate di neve». (p. X)

Patrizia Garofalo, *Ipotesi di donna*, Roma, Gabriele Corbo, 1986.

La prefazione al libro di Garofalo è l'occasione per una "sfuriata" definitiva contro presentatori e presentazioni, estendibile a tutto il meccanismo editoriale, evidentemente mal sopportato, che induce a una testimonianza falsata da interessi di circolo. Alla figura del prefatore va poi a braccetto, nella comune e terribile sorte, il critico d'occasione/recensore, che evidentemente sottostà allo stesso giogo, tutte queste figure (ricoperte in varia misura da Caproni stesso) sono descritte alla stregua di falsari:

In vita mia non ho mai voluto prefazioni da nessuno. Che bisogno c'è di appiccicarsi sul viso una maschera? Le prefazioni sono sempre maschere. Affatturano sempre i lineamenti veri del nostro volto, che con coraggio va invece mostrato – anche in pubblico – così com'è, nella sua nudità (e verità). Per quanta buona voglia vi metta, un prefatore (come del resto il recensore, o il critico d'occasione) è un falsario: altera l'autentica essenza di un'opera (in sé imprevedibile, specie se si tratta di poesie), ingabbiandola nei più o meno angusti limiti di una sua personale intelligenza o sensibilità. Di un suo personale gusto, per giunta facendo correre il rischio, a chi è *corpus vile* del suo discorso, di veder ripetute dagli svogliati – fino alla sazietà, dato che gli svogliati, nell'economia del mondo, formano la maggioranza – le definizioni snocciolate. Un falsario, già. Preterintenzionale, magari, ma sempre un falsario, quando addirittura – o per amicizia, o per «dovere editoriale» – non si trasforma in un imbonitore. (p. 5)

Questa situazione viene a confondersi poi con la situazione generale del lettore di versi, impersonato “in grande” da Caproni che si doglia per la difficile situazione di una pioggia di manoscritti cui collegare l’infedeltà abbassamento del livello e del linguaggio poetico, appiattito, e qui si vede uno dei limiti rispetto ai tempi del Caproni lettore, sul linguaggio standardizzato della modernità dei beni di consumo.

Un lettore, ahimè, disastrosamente stanco – e scoraggiato, e nauseato – dai quintali di dattiloscritti e di libricoli che ogni giorno gli piovono sul capo, tutti di una monotonia asfissiante, e dove nemmeno col lanternino, e nemmeno a pagarlo a peso d’oro, trovi un minimo sprizzo – uno solo! – d’invenzione ritmica e timbrica, per non dir *sic et simpliciter* di fantasia espressiva. Come se davvero i versi si potessero scrivere con la prosa cittadina, o – nei casi più «sorridenti» – con quella (rigida e anodina: burocratica e pseudoscientifica) sparsa in giro dai *mass media*. (p. 6)

Enrico Testa, *Le faticose attese*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1988.

Si tratta dell’ultima prefazione scritta da Caproni. Il prefatore parte rievocando l’attività di studioso di Testa, che nel 1983 aveva pubblicato *Il libro di poesia* (il melangolo): «È raro, anzi rarissimo che un dottore in poesia riesca ad essere anche poeta. Eppure, queste che Testa mi ha mandato “in visione” (*Le faticose attese*) non esito a definirle, riprendendo una battuta di Sbarbaro, “caffè-caffé” [...]». (p. 7) La caratteristica da cui parte il “non-critico” Caproni, che nemmeno in quest’occasione rifugge il dovere di diminuire (ma è un diminuire, il suo?) il ruo-



lo di semplice lettore, è la semplicità. Una semplicità non semplice, per dire così, dalla quale il prefatore subito mette in guardia chiamando in campo il secondo corno della questione, ovvero l'attesa evocata dal titolo, «che subito propone al lettore non disattento un tema (o problema) terribile, così ricco di profonde implicazioni sacre e profane, qual è appunto quello dell'attesa. Attesa di che? Non c'è bisogno, credo, di chiederlo a Ludwig Wittgenstein o ad altre *auctoritates* per provarne il “brivido”». (p. 8)

### **Conclusioni. *Novecento oltre i canoni***

Si può tracciare un breve elenco di punti per descrivere lo strano tipo di militanza perseguita negli anni da Giorgio Caproni: 1) Una testimonianza vivida dei meccanismi pubblicitari medio-novecenteschi già in buona parte intercettati da una necessità pubblicitaria che inquina il giudizio sereno e sistematico: l'autore partecipa all'assorbimento del ruolo critico da parte della produzione industriale, lamentandone a gran voce i guasti soprattutto nel campo della poesia. 2) L'insistenza estrema su una posizione di rifiuto teorico, laddove questo preveda l'utilizzo preconcepito di sistemi analitici, e tanto più ove ci siano implicazioni politiche di qualunque tipo: il poeta-lettore si dichiarerà sempre a favore di una forte autonomia da parte dell'arte e della critica, rivendicando ai valori umani (umanistici) la primazia in fase di giudizio estetico. 3) Caproni, quando esercita il suo ufficio critico, non parla solo di sé. Quello del poeta-critico che ha sempre in mente il proprio caso è un luogo comune da sfatare a vantaggio di chi ha esercitato la critica “dal-

l'interno". Non si nega che spesso in questi casi specifici esista una continuità fra le varie zone del discorso, tutt'altro, ma si afferma che questa non è necessariamente tutta sbilanciata sui fatti poetici. Il critico-poeta è in grado di affrontare con metodo il lavoro su altri autori interpretando passaggi e deciptando segnali che esulano dalla propria visione estetica. 4) Come già anticipato, è importante prendere atto dell'esperienza letteraria di un autore nel suo insieme, riconoscendo i collegamenti che si instaurano fra le varie parti di uno scrittoio che sarà sempre composito ed in cui molto materiale trasmigrerà da una zona all'altra creando importanti continuità fra il ragionamento e l'elaborazione artistica. Questo indirizzo di studi sembra valere a maggior ragione per i poeti, la cui esegesi è resa mediamente più difficile dall'oscurità dei riferimenti del linguaggio in versi. Nel presente lavoro si è provato ad offrire un saggio di queste presenze oblique nel primo paragrafo della *Terza parte*, è questo, probabilmente, il versante che nel futuro degli studi potrà essere indagato con maggiore coerenza di risultati. 5) Il quinto e ultimo punto riguarda la "difesa della poesia" che Caproni si sentì sempre in dovere di propugnare anche in veste di articolista, spesso il suo ragionamento si sofferma sul ruolo che l'espressione in versi ha assunto, o meglio ha perduto, nel complesso della società nuova sorta dopo la dittatura e la guerra. Sono notevoli quei passaggi in cui si riflette sul "divorzio" avvenuto fra lettore e poesia (a tutto vantaggio delle nuove forme di cultura popolare, ovvero romanzo e cinema) fermando a Gozzano, l'ultimo poeta davvero "popolare" secondo la sua lettura, questa apparentemente insanabile frattura.

Nell'*Introduzione* si è fatto cenno ad un esercizio ordinatorio in cui il discorso si fa più combattuto rispetto a certe secche dell'interpretazione. In effetti il tema del "canone" è al centro di alcuni "panoramucci" che richiameranno la maggiore attenzione e anche qualche inevitabile strascico polemico. Ma prima di tutto va specificato che i "canoni" proposti da Caproni sono sempre inclusivi, e, nel caso di ritratti generali, non mancano mai autori che, seppure non possano essere considerati in continuità con la sua idea di storicizzazione letteraria, si posizionano per qualche ragione al centro del dibattito. Anche in questo il critico dimostra la sua antipatia nei confronti di una sistemazione pregiudiziale per via di etichette e preferisce piuttosto invitare a soppesare un'opera sul valore che le è intrinseco. Di autori mai nominati, dunque, è davvero difficile trovare traccia. Detto questo si può tuttavia delineare con una certa nettezza di confini una "costellazione" cui Caproni guarda con maggiore attenzione per orientarsi.

Nel caleidoscopio di nomi si segnalano prima di tutto alcune assenze che non possono passare inosservate. Cominciando dalla prosa, si fa significativa ma coerente la latitanza di autori ascrivibili al cosiddetto "neorealismo", che rappresenta uno dei confini più evidenti (e più caldi) della zona caproniana. Poco o nulla dunque su Pavese, Vittorini e Calvino, niente nemmeno sui "casi" *Se questo è un uomo* e *Il gattopardo*, che deflagrano negli anni in cui il lettore comincia ad essere una voce critica di un certo rilievo. Sono inoltre esclusi da ogni lettura particolare scrittori come Savinio, Moravia, Cassola, Pratolini, Silone, Brancati, Flaiano e l'esperienza di alcuni altri fondamentali come

Ortese, Parise, Soldati e Sciascia, che fa solo una fugacissima compar-  
sa come figurante di lusso sulla piazza di una Caltanissetta “lontana e  
sola”. Altro corno della questione è la poesia, sicuramente quella bolla-  
ta come “neosperimentale”, per cui sembra emblematico il rinvio *ad  
perpetuum* del giudizio sul Sanguineti di *Laborintus* (assolutamente  
niente su Giuliani, Pagliarani, Porta, Roselli), ma anche certa poesia  
postbellica in maggiore polemica con la “zona ermetica”, per cui, ad  
es., non è dato leggere nemmeno una riga su Fortini, e lo stesso vale  
per Noventa: il secondo limite/confine della sua personale costellazio-  
ne, sembra essere fermato dall’autore ad una favorevole quanto un po’  
distaccata lettura dei fascicoli 9 e 10 di «Officina».

A queste lacune, più che la presenza dei “maggiori”, è forse op-  
portuno rispondere con la frequentazione di alcuni nomi che segnalano  
un attraversamento originale. Il Novecento di Caproni è per molti  
aspetti un secolo stravagante, parziale e molto spesso dimenticato,  
formato nella sua parte più viva e più funzionale sulla poesia. Ed è pro-  
prio la sua geografia poetica a rivelare un paesaggio fatto di linee por-  
tanti e sotterranee come quella “ligustica”, su cui ci si è diffusi nel cor-  
so della *Prima parte*, ma anche quella più aleatoria che unirebbe Lom-  
bardia ed Emilia attraverso due celebri rappresentanti della sua stessa  
generazione: Sereni e Bertolucci. Dai laghi del nord alla “civilissima”  
Parma, la vita dell’ “umile Italia” è incarnata da giovani come Tentori e  
Conti, raccolti intorno alla rivista «Palatina», mentre le emanazioni  
dell’ermetismo, parte iniziale di un cammino che si perpetua nell’opera  
degli amici fiorentini e non, continuano ad informare un modo realista

e vagamente allucinatorio, di marca fortemente betocchiana e fallaciariana, nelle testimonianze, ad es., di Fasolo e Simongini.

Da Sud arrivano invece alcune figure subito mitiche come il bello e gagliardo Vittorio Bodini o il “poeta di vetro” Michele Pierri, oltre ai grandi narratori di una “questione meridionale” vissuta sempre con l’atteggiamento di chi crede impossibile far derivare un’estetica da un’emergenza sociale e politica.<sup>28</sup> Il che ci porta a Roma, e al difficile rapporto di amore e repulsione che il poeta instaurò con la città e con il circuito letterario che negli anni della sua permanenza diventò il più fecondo della nazione. La Roma poetica di Caproni è una città al tempo stesso assente e presente, reale e onirica, in cui la memoria e l’eredità di Ungaretti si mescola con le frequentazioni di Bigiaretti e del giovane Pasolini, ripreso mentre batte con accanimento le *Ceneri di Gramsci* su una piccola macchina da scrivere “antica forse come le piramidi”.

Ricostruire il secolo di Caproni si pone, nell’idea generale della storicizzazione in atto, come un’operazione consapevolmente inattuale: recuperare la memoria di interi movimenti articolati, riflettere sulla pratica di alcune riviste poste a confronto con la condizione dissonante di chi le ha attraversate dall’interno senza tuttavia legarvisi. Ma questo tipo di operazione ha forse il pregio di farci chiedere quale sia il Novecento che ci troviamo di fronte nel complesso delle sistemazioni confluite nelle antologie e monografie. Quanta e quale è la materia che la sonda Caproni ha registrato e che attualmente sembra mancare agli atti

---

<sup>28</sup> A tal proposito cfr. la trascrizione dell’articolo *La cosiddetta “Questione meridionale”*, «Prospettive meridionali», n. 9, settembre 1956, contenuta in *Appendice 2*.

di uno studio complesso, esercitato per rubriche e mai nell'idea della sua continuità? Non sembra una domanda da ridurre solo ad una questione di “canone”.

C'è poi un'idea sottesa alla cinque parti di questo lavoro, ed è quella del rapporto fra la prosa, nella sua multiforme funzione creativa, comunicativa e analitica, e lo statuto epifanico dei versi, collegati necessariamente all'ambito dell'assoluto. Questo riguarda la difficoltà di disperdere forze immaginative ed ispirazione, inseguendo l'immanenza del mercato editoriale, e ancora questo è alla base dei due momenti più *shoccanti* nell'esperienza del cronista culturale, l'anno 1945, che sembra decretare un passaggio netto dai versi alla prosa dei romanzi resistenziali (momento che Caproni affronta ed esaurisce anche stavolta con sorprendente anticipo sui tempi) ed il ritorno ad una poesia ora irriconoscibile, tutta permeata di dottrine storicizzanti e relativizzanti. Eppure, nonostante ciò, oltre le difficoltà oggettive di un'esperienza limitata, anche nei riguardi di una discrasia apparentemente così netta, la testimonianza di Caproni sembra essere a favore di una continuità congenita, prova ne siano le recensioni che il critico dedica alle opere poetiche (molto spesso opere d'esordio) di romanzieri come ad es. D'Arri-go e Bevilacqua.

Nell'esperienza del prosatore che abbandona il suo ufficio per carenza di forza più che per assenza di risultati (al contrario, il Caproni dei racconti avrà un successo quasi immediato) prosa e versi, pur mantenendo una differenza di base inalienabile, costituiscono un esercizio spirituale, il modo per farsi un'anima e partecipare a quella del tempo,

concorrendo insieme alle altre arti, fra cui spiccano le figurative, al concetto di un'arte unitaria e totale, che si può identificare proprio con la poesia. Né sarebbe corretto affermare che l'autore rinunci alla narrazione, orientando sempre di più la propria produzione in versi su un tipo di poesia-racconto che percorre tutta la sua seconda stagione.

Un secolo, una tradizione, non sono la somma delle individualità che l'hanno attraversata, ma i motivi e le poetiche che in essa si sono incontrati. Questa, forse, è l'ottica per tenere insieme la gran mole di nomi che il lettore del secondo mestiere caproniano incontra di sfuggita, in dubbio sul comportamento da tenere davanti alla cura con cui si affrontano anche le esperienze perdibili. Lo spirito del tempo, e in questo l'esperienza più umile e immediata del letterato in fronte alla postura drammatica della persona poetica funge in maniera più efficace, lo spirito del tempo è il vero animatore di questa lenta maturazione. E dunque il messaggio, se un messaggio può essere recepito da questa esperienza così particolare, riguarda una visione delle cose che si oppone alla parcellizzazione con cui l'intelligenza critica deve analizzare ogni singolo elemento del tutto. Una ricomposizione per moduli in cui considerare il valore poetico non più solo in termini assoluti, ma relativamente alla media del ragionamento corrente in un giro definito di anni.

Per concludere il capitolo di questa sistemazione e di questo attraversamento, credo che le memorie letterarie caproniane possano essere affidate alla buona volontà di chi desidera considerare con scrupolo il complesso di valori che ha cambiato in maniera così forte la tradizione letteraria italiana sullo scorcio della metà del secolo. Credo che,

a fronte di una produzione vertiginosa circa l'ultimo tratto della nostra tradizione, ora che quella stagione si è conclusa conclusa anche cronologicamente con il passaggio al nuovo millennio ed il verificarsi di un ennesimo cambio di paradigma che ha mutato fortemente la situazione geo-politica, la maggior parte del lavoro sia ancora da fare. Abbiamo gli strumenti di una tradizione e di una sistemazione avvenuta con tale abbondanza da segnalarsi come inedita in tutto il panorama della storia letteraria patria. E il tassello della critica letteraria di questo maestro-poeta aggiunge ora una indicazione importante circa le strade da prendere.



## Appendice 1: *Il taccuino dello svagato*

Fra le prose è necessario segnalare anche la rubrica che Caproni tenne su «La Fiera letteraria» fra il 1958 e il 1961 con il titolo di *Taccuino dello svagato*. Si tratta di quarantanove testi<sup>29</sup> di argomento vario e di taglio vagante come efficacemente indicato dal titolo. Con questo spazio periodico probabilmente Caproni provava ad aprire una breccia fra l'impegno di critico-recensore, che comunque continuerà a correre pa-

---

<sup>29</sup> Tra i pochi ad averne parlato, VERDINO fornisce nella sua *Nota su "Il taccuino dello svagato"*, «Resine», n. 134/135, 2012-2013, un elenco che qui si riprende puntualmente: 13 pezzi nel 1958: *La macchina e la penna* (4 maggio); *Giugno, il premio in pugno* (1 giugno); *Bigiaretti, Dell'Arco e 'li romani'* (8 giugno); *Il giorno e la notte* (13 luglio); *La grande pioggia* (27 luglio); *Chiese e chiesine liguri* (10 agosto); *Saggezza e cosmografia* (28 settembre); *Ottobre caccia aperta* (19 ottobre); *I mostri* (26 ottobre); *Né tempo, né luogo* (9 novembre); *I carmi e il pane* (16 novembre); *Il capo tra le nuvole* (30 novembre); *Poesia e commendatori* (14 dicembre); 15 pezzi nel 1959: *Una villa a Frascati* (4 gennaio); *Il lusso delle stroncature* (25 gennaio); *Acqua al nostro mulino* (15 febbraio); *Il futurismo, già* (8 marzo); *Olanda viva e vera* (12 aprile); *Il macchinista* (26 aprile); *Una lira di poesia* (31 maggio); *Alle fonti del Clitumno* (5 luglio); *Poema aperto e infinito* (12 luglio); *Vacanze in alto mare* (19 luglio); *Errata corrige* (26 luglio); *Il sacco a pera* (2 agosto); *Per una cucitrice di versi* (11 ottobre); *Suoni, luci e acque a Frascati per una botte di poesia* (25 ottobre); *La città del ferro e del fuoco* (22 novembre); 19 pezzi nel 1960: *In bocca all'asino* (10 gennaio); *Le campane di Alte* (24 gennaio); *Visita a Cittadella* (7 febbraio); *Allarme in tradotta* (21 febbraio); *Osterie genovesi* (20 marzo); *La piccola cultura e il grande pubblico* (3 aprile); *Enea, un uomo come noi* (17 aprile); *Il senso fluviale in Angioletti* (29 maggio); *Fuorisacco di un bambino* (12 giugno); *La testa sul collo* (10 luglio); *Cimatti e Tentori* (7 agosto); *Elogietto olimpico* (18 settembre); *Il ferro di cavallo* (12 ottobre); *Due storie sottovoce: Il rospo Rigoletto – La speranza* (16 ottobre); *Vecchia pagina – Il cerchio* (30 ottobre); *Echi di Calabria: La Sila – Una littorina* (13 novembre); *La piccola pioggia* (27 novembre); *La motopompa* (11 dicembre); *Natale modesto* (25 dicembre); 2 pezzi nel 1961: *Auguri – L'improprietà* (8 gennaio), *Il nuovo orologio* (22 gennaio).

rallelo sulla stessa rivista,<sup>30</sup> e un certo estro narrativo sopito dalla fine degli anni Quaranta, sicuramente rappresenta uno spazio di libertà per esprimere la propria opinione su temi anche occasionali. La rubrica ha infatti un carattere molto libero anche se appare legata principalmente al mondo letterario. Non sono pochi gli articoli tramite i quali si informa una specie di “fenomenologia del poeta” in cui Caproni esprime dubbi e riserve su alcuni dei più diffusi vizi della civiltà letteraria post-bellica, arrivando non di rado a fornire consigli a chi sente in sé il tarlo della scrittura. Quella che l’autore esprime è dunque una vera e propria *Weltanschauung* tutta tesa al ruolo che naturalmente la “vera poesia” può e deve ricoprire nella società.

Ma cerchiamo di dare un ordine ai vari temi attraversati prima di scendere nel dettaglio di queste composizioni. La natura poliedrica dello scrittore e del letterato è quasi integralmente rappresentata nel *Taccuino* che per certi versi descrive il panorama più fedele della geografia caproniana lasciando fuori solo il sub-continente delle traduzioni. Come detto la spinta maggiore è offerta dagli scritti legati in qualche modo alla civiltà e ai costumi letterari del tempo, tuttavia si aprono anche decisi spazi su alcuni recuperi critici (Angioletti, Guglielminetti, il Futurismo) oppure relativamente a vecchie prose di memoria che in più di un caso (*Vecchia pagina*, *Allarme in tradotta*) sono parte di un vero e proprio ripescaggio, o magari si forniscono nuove narrazioni di

<sup>30</sup> In verità a tratti le due attività sembrano sovrapporsi e non è raro che un *Taccuino* suoni come una vera e propria recensione di una qualche novità libraria (per lo più di poesia) o che si anticipi o si riprenda una recensione a venire o già pubblicata. Altre volte invece, come il *Errata-corrige*, si coglie l'occasione per fare un lungo elenco di “libri ricevuti” (più di cento in pochi giorni!) da nominare tutti insieme dato che si dispera di parlarne diffusamente.

tipo allegorico (*Ottobre caccia aperta*, che per inciso evidenzia anche alcuni punti di contatto con la poesia coeva) o ancora ricordi non pacificati, prevalentemente indirizzati alla memoria dei genitori (*Il rospo Rigoletto*, *La motopompa*). Se il tono generale su cui si svolge il *Taccuino* è quello dell'ironia, a cui si devono addebitare la notevole forza inventiva del lessico e i giochi "meta-giornalistici" imbastiti con il proto in occasione degli *errata-corrige*, bisogna individuare i due estremi di questo atteggiamento tra la *boutade* (*Poema aperto e infinito*, *Il lusso delle stroncature*) e la polemica vera e propria, come ad es. nel caso de *L'improprietà*, risposta ad un attacco del vecchio amico e maestro Aldo Capasso. Restano ancora da segnalare alcuni articoli di viaggio conformi alla produzione che poi sarà raccolta nei volumi *La valigia delle Indie* e *Aeroporto delle rondini*, oltre alle considerazioni più occasionali condotte su alcune notizie di attualità come nel caso di *Il giorno e la notte*, né bisogna ignorare la vena di "genovesista" che Caproni riprende e approfondisce in articoli come *Chiese e chiesine liguri*, *In bocca all'asino* e *Osterie genovesi*.

Cominciamo dunque dal motivo più forte che sembra fungere da collante per una riflessione sul mestiere di poeta e letterato. In più di una puntata del suo *Taccuino*, Caproni si produce in un dialogo a distanza con gli aspiranti poeti (*Poesia e commendatori*, *Per una cucitrice di versi*, *I carmi e il pane*) in cui si dilunga in alcune osservazioni accostabili, come ricorda Verdino, alla temperie della "letteratura come vita". Caproni è molto duro con i suoi interlocutori, che solitamente sceglie come campioni dell'opinione comune sulla poesia e finisce

sempre per invitarli a non cedere alla ricerca del premio o della raccomandazione ma bensì a coltivare la poesia come un richiamo privato e irresistibile, confidando nel fatto, quasi una fatalità, che ogni buona poesia prima o poi trova la via del giusto interlocutore. L'idea è quella che un animo poetico sia una caratteristica "fisiologica" esattamente come la forma del naso e non si può dunque suscitare meccanicamente con qualche tipo di artificio.

No, vorrei rispondere a tutti voi, signore mie belle e signori miei cari, che mi scrivete con tanta commovente sicurezza di voi stessi e con tanto sincero sdegno verso «l'iniquità del mondo», senza preoccuparvi per nulla dell'imbarazzo in cui mi mettete. No, quella da voi imboccata non è la Via del Successo, perché la poesia non si tenta per il Successo (sempre meschino e aleatorio anche quando «strepitoso»), e nemmeno, d'accordo, per la Gloria, dal momento che non bisogna tentare Dio. Si tenta semmai, appunto, «per la gloria» (minuscola), vale a dire disinteressatamente, con l'animo in pace per tutto quanto concerne il rumor del mondo, ma allarmatissimo, invece, per tutto quanto concerne il proprio io. Per un atto d'egoismo sublime, proprio così, timoroso d'un minimo scricchiolio. Un atto tutto contrario a quello di chi cerca (coi versi, oggi: coi miserelli versi) il Successo. (*Per una cucitrice di versi*)

La concezione cui giunge l'autore è quella di un senso esclusivo della poesia, circoscritta da un cerchio di pertinenza e appartenenza oltre il quale è fatale che non si possa imbastire più nessun tipo di dialogo.

La poesia è un cerchio. C'è chi, beato lui, è al centro, e c'è chi, più o meno, dal centro s'allontana, come c'è chi è appena sulla circonferenza che chiude il cerchio. Ma c'è anche chi è fuori di tale cerchio, e che pur scrive dei versi, *in*

*buona fede* ritenuti poesia ed è di fronte a costoro che cascano le braccia (brava gente, non se ne dubita, in altri campi: e utilissima alla società). (*Il cerchio*)

Questo genere di sfoghi, con il corollario di una visione finale necessariamente elitaria, sono fra le poche costanti della rubrica e conducono sovente il discorso sulla vera natura della poesia cui si contrappongono esempi deteriori di opinione e pratica. Delineando in controluce una forma che vorrebbe essere una specie di autoritratto ideale, Caproni lamenta la situazione del recensore legato alla pratica crescente delle pubblicazioni a pagamento e del generale aumento della produzione di versi e raccolte, come ricorda nell'articolo *Acqua al nostro mulino* in cui si chiamano in causa anche le esperienze di critici quali Adriano Seroni e Leone Piccioni per ripetere a una voce la propria denuncia al malcostume dei poeti questuanti. Un altro corno della scostumatezza di autori e case editrici riguarda i premi letterari (*Giugno il premio in pugno*) di cui il poeta sarà contemporaneamente animatore (ne presenterà uno anche sul *Taccuino* negli articoli *Una villa a Frascati* e *Suoni, luci e acque a Frascati per una botte di poesia*) e fustigatore. Dice ad es. ne *Il sacco a pera*, dopo aver descritto i dettagli di una pesca grande:

Quasi un'allegoria, sarei tentato di dire, di quello ch'è ormai il mestiere sempre più triste, ma senza altrettanta emozione, del recensore, oggi che occorrerebbe un sacco a pera (abbiamo una misera lenza) per prender tutti i *diversi libri di versi* che gli editori, specie di questa stagione di grande pesca ai premi, lanciano nel Mare (ahimé, e per forza) dell'Indifferenza. (Chi mangerebbe più pesce, se le strade e le piazze fossero lastricate non vogliamo dire di ghiozzi ma di ombrine?)

Il “mare dell’Indifferenza” segna il limite della comprensione dell’autore del *Taccuino* circa la situazione poetica a lui contemporanea. Non bisogna dimenticare la natura tendenzialmente satirica di queste prose dietro cui si cela l’atteggiamento di un letterato fieramente morale che ha fra i suoi modelli lo spregio del successo mondano. È proprio la figura del poeta ad essere inquadrata in alcuni articoli (*La testa sul collo*, *Il capo tra le nuvole*) espressamente dedicati a far cadere alcuni vecchi luoghi comuni ancora circolanti. Ad essere presa in considerazione è la “svagataggine” che l’autore interpreta nella sua rubrica in maniera ironica e contrastiva, come ha notato anche Verdino. Tuttavia l’opposizione del poeta agli «uomini quadrati» che molto praticamente perseguono la vita degli affari seri denuncia da parte dell’autore un moto di ribellione per il posto marginale che si vede assegnato da una società che lo disconosce in quanto poeta e crede di poterne fare a meno. Caproni ribalta il canone accusando “lorsignori”, ovvero chi insegue la carriera ed il profitto, di irresponsabilità e svagataggine:

Le brave «persone quadrate»! Coloro che «corrono al sodo», ossia al lucro e al successo e alla bella posizione! Ma non sono costoro, se vogliamo essere *obiettivi*, i veri «svagati» col «capo fra le nuvole», incapaci di veder la realtà vera della vita vera e della morte vera, fino al punto di sentire il bisogno di far testamento, loro che fino all’ultimo *sono andati coi piedi di piombo?* (*Il capo tra le nuvole*)

Dalle tare della civiltà poetica il discorso viene agevolmente dirottato a quelle ben più ampie della cultura “moderna” analizzata in maniera

sottile nella caratteristica medietà imposta dall'ampia diffusione. In articoli come *La piccola cultura e il grande pubblico* o *Il ferro di cavallo*, ad es., l'autore prova a cercare una proporzione fra il pubblico di massa e la produzione di una cultura che si va sempre più specializzando. Il problema del pubblico e della ricezione delle opere culturali in un contesto industrializzato è per Caproni un argomento molto stimolante di riflessione ma non può portare che a conclusioni pessimistiche se non francamente negative. Ad essere particolarmente sofferto è il passaggio, sottolineato chiaramente, da una cultura vista come vitalità e conquistata anche contro se stessa,<sup>31</sup> a una nuova cultura intesa come intrattenimento e luogo comune. Sul banco degli accusati fanno la loro fugace apparizione i rotocalchi, le leggi di un mercato sempre più prepotente, gli effetti in termini generali di una istruzione superiore di massa. A pagare il prezzo di questo allargamento di orizzonte sembra essere il duro e disinteressato esercizio della verità:

Il fatto è che la cultura è diventata una «specializzazione» che non interessa il gran pubblico. Il fatto è che il gran pubblico (grande anch'esso fino a un certo punto) vuol sapere tutto e quindi nulla, e si sente perfettamente a posto ignorando la nostra attuale letteratura o pittura o musica eccetera (tanto, una laurea ce l'ha, e sa – crede di sapere – chi è Leonardo), e nemmeno per sogno si sente in minorità ignorando la poesia o le altre arti contemporanee, come per nulla si sente in minorità ignorando gli ultimi progressi (spetta agli «specializzati») della fisica termonucleare. (*La piccola cultura...*)

---

<sup>31</sup> «Giacché siamo tra coloro che credono che la cultura vera di un popolo, per esser davvero tale, debba testimoniare questa supremazia e in apparenza paradossale necessità: di dover di continuo lottare contro se stessa, e coi suoi medesimi mezzi, per la sua medesima vitalità». (*Il ferro di cavallo*)

Gli effetti di una simile lettura arrivano sino a implicare la struttura stessa della società, di cui il Caproni elzevirista si fa “critico disimpegnato” sottolineando quali siano gli effetti di un cambio di valori repentino come quello cui si assiste negli anni del secondo dopoguerra; è così che la visuale del poeta può raggiungere uno sguardo generale su tutta la società con un’operazione per certi versi paragonabile, almeno come intento, alla critica di Pasolini, molto frequentato in quegli anni: «[...] è che il nostro paese somiglia a un animale antediluviano: un corpaccione numericamente massiccio, e un cervello (una testa) piuttosto non in proporzione. La media (la cultura media) come trovarli in un simile stato di cose?» (*ibid.*)

Dalla critica della vita letteraria, ampliata alla bisogna in una lettura che come si è visto può coinvolgere tutto il corpo della società, si passa facilmente, anche se con quella strenua resistenza su cui già ci si è soffermati, alla critica letteraria *tout court*, stabilendo fra le pagine di questa rubrica e le recensioni vere e proprie una continuità a tratti molto forte. In più di un caso infatti il *Taccuino* ha la funzione di annunciare una recensione di prossima pubblicazione (e nel frattempo di evitarla), o può finire per assommare in un unico articolo-elenco molte segnalazioni (come in *Errata-corrige*, che prende l’avvio da una trovata giornalistica), oppure deve addirittura arrendersi alla necessità di parlare di libri anche in una zona teoricamente libera dall’unico motivo per cui si scrivono recensioni, stando a quanto viene spiegato in *Il futurismo, già*: recensire libri è un esercizio utile solo ad avere i quattrini



necessari per comprare libri da non recensire. Anche questi passaggi testimoniano il rapporto davvero complicato che Caproni possedeva con il giudizio del lavoro altrui, complicazione che può essere vinta solo dall'irresistibile istinto del lettore che si trova ad esporre le proprie idee. Ma è un fatto che le pagine di questa rubrica siano ricche di lampi interpretativi. Con le sue esposizioni un po' occasionali e disordinate, l'autore conferma di non possedere uno schema critico sistematico, ma allo stesso tempo dimostra chiaramente di sapere animare il discorso, come ad es. nel pezzo sopra ricordato, quando lamenta la scarsa attenzione che le antologie del Novecento dedicano al Futurismo:

Ma a rileggere qui riunite, accanto a certe bellissime poesie palazzeschiane o govoniane, certe altre poesie, ad esempio del dimenticato Giovanni Bellini (ve n'è almeno una, *Richiamo alle armi*, d'una bellezza «indiscutibile» e d'una novità, anche in questo '59, «sconcertante»), o di Mario Betuda, o dell'indimenticabile eppur dimenticato G. P. Lucini (per non dire di Soffici, di Papini e di molti altri tra coloro che son venuti all'adunata) un certo esame di coscienza lo dovremmo fare anche noi, della terza e della quarta generazione, specie quando ci troviamo a sfogliare convinti o meno convinti certe antologie del Novecento dove il Futurismo, di solito, è liquidato (e tanto basta a liquidarlo davvero) col solito Marinetti, padre legittimo sì ma di alcuni figlioli che l'hanno saputa tanto più lunga di lui. (*Il futurismo, già*)

Il discorso può così dirigersi su binari aleatori ma in qualche modo coerenti se ad es. mettiamo a fianco a questa un'altra citazione in cui si prende di mira proprio il costume delle antologie:

Ma dopo aver detto tutto il male che pensiamo di *simili* antologie caoticamente informative e commerciali (nonché di quelle create soltanto per autorizzare il giovane poeta Salvo Errori a scrivere sul risvolto della sua opera prima o seconda: «Poesie di S. E. sono state incluse sull'Antologia dei poeti in erba di Matusalemme Vecchioni», col tono di chi dice: sono già stato sepolto nel Pantheon), dobbiamo pur «distinguere» anche noi, come la sora Rosa quando afferma: ci sono carote e carote.» (*Olanda viva e vera*)

Passando alla parte più narrativa della rubrica conviene soffermarsi sulle bellissime prose di memoria dedicate ai genitori, ovvero *Il rospo Rigoletto* e *La motopompa*. Nella prima di esse l'autore racconta un aneddoto appreso dalla madre che veniva visitata nelle sere estive da un rospo a cui aveva messo nome *Rigoletto*. Dopo aver raccontato la vicenda Caproni conclude: «È una "storia" che seppi molto tardi, per puro caso, dalla stessa voce ancor viva di mia madre, l'ultima volta che, dopo il consueto anno d'assenza, andai a farle la consueta – frettolissima – visita». (*Il rospo Rigoletto*) Nel secondo *Taccuino* citato ci troviamo invece nel cimitero palermitano che ospita le tombe dei genitori del poeta, «che, per una curiosa *storia* che interessa soltanto loro e me, loro figlio, si trovano sepolti lì, nel miele di quel sole e di quelle rocce, dove la mano, di così lontano, non può giungere concreta a deporre un fiore concreto». <sup>32</sup> Si tratta di un articolo permeato di riferimenti letterari, che si apre all'insegna di *Signorina Rosina* di Pizzuto <sup>33</sup> e si chiude su un'autocitazione per una figura di ragazza che ricorda

---

<sup>32</sup> *Corsivo mio*.

<sup>33</sup> Recensito su «Vita», n. 13, 16 luglio 1959. Oggi si legge in *Scatola nera*, cit., pp. 119-21.

(ma questo non è detto) Olga Franzoni: «Tanto l'amo, che perfino so a memoria i versi che il poeta compose per lei, già prima di conoscerla», (*La motopompa*) e vengono citati i versi di *Quale debole siepe fu l'amore!*, ovvero il componimento che chiude *Cronistoria*. Anche nell'immediatezza dell'espressione, la prosa sembra dunque essere utilizzata da Caproni come un "genere secondo", uno spazio in cui il poeta imbastisce un innocente (nel caso citato dolente) gioco letterario nel sostanziale innalzamento del livello di citazioni e riferimenti. Fanno fede le due ricorrenze della parola "storia" nei brani sopra citati, sempre poste in posizione particolare, nel primo caso addirittura presa fra le pinze delle virgolette.

Il tono del *Taccuino* è satirico, e qui il termine è usato nel senso originario di critica, denuncia della difformità nei confronti, ad es., del facile rimorso per la propria empietà verso i trapassati, come lo stesso autore ricorda. È come se la letteratura, evocata in maniera più scoperta con il ricorso alla prosa, sorga per bilanciare un difetto dell'anima e contemporaneamente sorprenda e denunci se stessa nello sforzo di un rimpiazzo poco onesto. Attraverso le maglie di queste narrazioni svagate si concreta il dubbio del letterato, il rimorso, testimoniato anche da alcuni passaggi dell'epistolario a Betocchi, che lascia sulla via del dolore alcune piccole ma genuine formazioni particolarmente trasparenti per apprezzare in controluce l'anima e perfino l'esitazione del letterato al lavoro.

Sempre sulla via della narrazione bisognerà segnalare le pagine

ritrovate di *Allarme in tradotta*,<sup>34</sup> in cui si racconta un episodio risalente al periodo della guerra, già raccontato in *Giorni aperti e Vecchia pagina*, una specie di divagazione sui tempi giovanili che si chiude sul sentimento del tempo:

Ma chi contava più il tempo, in quei momenti così delicati di fiera del sangue e di malinconia? Così poco bastava lo spazio lungo delle ore, che nel lasciare quelle prime dolci compagne credevamo sempre di aver appena potuto godere, di esse e dell'ora e del luogo, il minimo che potevan concedere. E chi avrebbe allora detto che, perita l'adolescenza, anche quelle due dolci figure sarebbero scomparse per sempre?

Quello del tempo è un tema molto presente nel *Taccuino* e richiama in qualche modo la paradossale autorità del poeta nel quadro di una civiltà animata da valori strabici.

In realtà il poeta è soltanto un accumulatore di Tempo, conscio che settant'anni di vita distratta dietro gli affari e i traffici e le cosiddette cose concrete può contenere soltanto un minuto primo di Tempo vero, mentre diciotto o vent'anni o trenta di vita vissuta davvero in profondo, possono viceversa contenerne secoli e a volte millenni, nel passato come nel presente e nel futuro, amen. (*Auguri*)

---

<sup>34</sup> Il pezzo è aperto da questa avvertenza: «Ho ritrovato queste cartoline, rimaste inedite, tra le pagine di un mio taccuino vecchio di vent'anni: *Giorni aperti, Itinerario d'un Reggimento al Fronte occidentale*. Il mio *De bello gallico*, potrei oggi dire con facile ironia. Mi si perdoni se per un moto d'affetto (anche per sentirmi più giovane) oggi rendo loro gli onori della stampa, pur lasciandole intatte alla loro primitiva ingenuità. Si riferiscono al trasferimento dal fronte ovest al fronte est».

Il poeta centellina in tempo con lo stesso spirito con cui si raccolgono monete di piccola foggia che simboleggiano il recupero paziente e parsimonioso di una vita non alienata da desideri esagerati. Proporre l'opposizione di una sana lentezza alla velocità e alla nettezza che gli orologi al quarzo suggeriscono (o impongono) alla situazione corrente significa provare a riabilitare una moralità del tempo (e dunque del denaro) nel timore di un allontanamento eccessivo dai canoni umani: quando Caproni scrive le sue prose moraleggianti scopre al massimo grado la formazione umanistica e letteraria della sua intima civiltà.

Il poeta, che è un gran raccattatutto come l'uomo col sacco sul mucchio delle spazzature, li ha naturalmente raccattati lui, e invero è ormai il solo essere sulla Terra a centellinarsi il tempo (quello lieto come, ahimè, quello triste) minuto secondo per minuto secondo e quasi sarei tentato di dire – proprio in senso musicale – battuta per battuta, e addirittura semibiscroma per semibiscroma, non escluse le pause, anch'esse scandite una per una dal suo mai abbandonato Maelzel. (*Il nuovo orologio*)

Come si sarà notato l'opposizione che Caproni fa è costruita su un'impalcatura morale dietro cui si può comunque riconoscere la rivendicazione forte di un modo di vivere (sembra ovvio dover identificare "il poeta" con l'autore stesso) che rifiuta di esser posizionato ai bordi di una realtà per cui si innalza, stemperato dall'ironia, un monito e una specie di avvertimento.

Prima di passare ad alcune considerazioni finali sullo stile con cui sono scritti questi articoli, ci si può brevemente soffermare su altri

aspetti sviluppati sempre sul versante narrativo della rubrica, ovvero gli appunti di viaggi presi in pezzi come *In bocca all'asino*, *Le campane di Alte*, *Visita a Cittadella*, *Echi di Calabria: La Sila – Una littorina* ed il breve ciclo di racconti narrato in *Vacanze in alto mare* e *Il sacco al pera*. Per quanto riguarda i racconti di viaggio, essi possono essere animati da un particolare curioso che permea come una piccola magia la compiaciuta descrizione di paesaggi e sensazioni, come ad es. in *Le campane di Alte*, dove il lettore scopre lentamente che si tratta di campane registrate, oppure può accadere che ad informare la trama sia il motivo estemporaneo di un incontro come nel caso del successivo *Visita a Cittadella* dove Caproni nasconde fin quasi alla fine l'identità del suo ospite, ovvero l'editore Bino Rebellato. Espedienti del genere danno luogo a lunghi voli pindarici dal carattere descrittivo-narrativo, *divagazioni* che costituiscono il vero genere letterario di riferimento della rubrica. Per quanto concerne il breve ciclo dei “racconti di mare” bisogna invece notare un tratto di quello spirito da *reporter* che si ritrova anche nei pezzi dedicati alla periferia romana o agli articoli scritti per la rivista «Civiltà delle macchine», cui si può assimilare *La città del ferro e del fuoco*.

Non è un segreto che Caproni ebbe con la scrittura narrativa un rapporto irrisolto o interrotto come è lui stesso ad ammettere in più di un'intervista. La nostalgia di narrare torna in questi pezzi degli anni della maturità come un sogno non realizzato, un luogo non sviluppato della propria personalità artistica che può virare da un momento all'altro il senso generale di un articolo, trasformando ad es. quella che sem-

bra essere una pacifica variazione sul costume dei cacciatori in una specie di allegoria cristiana, come succede nel finale di *Ottobre caccia aperta*. La presenza “virtuale” della narrazione affiora qua e là come una sorta di desiderio permanente, anch’esso passibile di un uso su cui costruire un andamento più sofisticato in cui Caproni non narra, ma desidera narrare: «Fossi un narratore, o meglio una narratrice, poniamo alla Mansfield, come mi piacerebbe raccontare la storia d’una vecchina che aveva una voglia matta di piangere, come tutte le vecchine del mondo, e che soffriva di non poterlo fare [...]». (*Né tempo né luogo*) Come sempre in pagine scritte da Caproni nemmeno lo stile è qualcosa che passi senza lasciare tracce di significato meritevoli delle cure dello studioso. Come già accennato, la prima cosa da segnalare risiederà nei giochi metanarrativi che Caproni imbastisce con il proto cogliendo al balzo la palla degli *errata corrige*. Si tratta di veri e propri siparietti che vanno ad aumentare il tasso di ironia della rubrica già esaltato dalle varie trovate linguistiche con cui l’autore esercita uno stile brillante che tuttavia non scade mai nel “colore”:

Non siamo Cristo né sedici (16), come ci facesti dir tu, o proto, quella volta che volemmo confessare (non c’era davvero il caso) di non esser Critici né sadici [...]. (*Il futurismo, già*)

\*

E bravo proto, che anche l’altra settimana, mentre parlavamo di Cattafi, te ne sei uscito in un’invenzione, oltre che in una nuova ortografia francese: «*La letteratura Araldica*», cos’è? (*Il futurismo, già*)

\*

NO, CARO PROTO: proprio in omaggio alle persone quadrate non accettia-

mo il dono che ci hai fatto nel nostro precedente taccuino, dove semplicemente e pedestremente avevamo scritto *Canti andalusi*, e non (che è tanto più bello, lo ammettiamo) *Canti andalusiani*. Perché non rispetti la nostra modestia?  
(*Il capo tra le nuvole*)

L'ironia è dunque la cifra di queste prose, insieme a un certo gusto per l'assurdo, l'ossimorico, il sentenzioso,<sup>35</sup> e su queste trovate si innesta buona parte dello stile (lo nota anche Verdino) che informa i versi coevi, con addirittura un certo ritorno di immagini. In questa temperie vanno anche collocate le neoformazioni come "compenisolani" (*Fuorisacco di un bambino*) o "piccolissimoborghesemente" (*Acqua al nostro mulino*) che fanno spesso capolino fra le righe. E non è nemmeno raro che l'ironia si trasformi in una vera e propria *boutade*, come quando l'autore afferma: «Sono incantato, addirittura a bocca aperta, mentre sto sfogliando una dietro l'altra le cinquecento e più cartelle ricevute stamani in due pacchi, nel cumulo sempre crescente di manoscritti, dattiloscritti, libri per recensione e qualche volta "per recensione", che quotidianamente piombano sul tavolo del Portinaio, il quale non si raccapezza più», salvo poi ammettere che il *Poema aperto e infinito* di cui si sta discorrendo in termini così entusiastici non è altro che una risma di fogli completamente bianchi. Ma è sotto il segno de *L'improprietà* che la rubrica si chiude segnando la sua penultima uscita prima del già citato *L'orologio nuovo*. In essa campeggia una polemica con Aldo Capasso risalente, come spiega lo stesso Caproni, al numero 11 (novem-

---

<sup>35</sup> «C'è una paura d'ordine estetico, e ce n'è un'altra più sottile ancora d'ordine psicologico e metafisico». (*I mostri*)



bre 1960) della rivista «Liguria», a sua volta riferito al pezzo *L'anno 1945 non è la chiusura lampo di un sacco*. Il motivo dell'attacco è una questione di grammatica, anche se fra le accuse mosse al critico-recensore c'è quella di voler difendere d'ufficio gli Ermetici:

Così m'è capitato che Aldo Capasso [...], non d'accordo con me a proposito d'un mio "panoramuccio" di poesia contemporanea [...], forse soltanto perché non l'ho nominato o perché, più o meno involontariamente, gli ho pestato i piedi dovendo procedere in fretta [...], dopo avermi attribuito tutte le peggiori intenzioni che non avevo né mai ho avuto, come esempligrizia quella di difender d'ufficio l'Eremitismo, e di metter nel novero degli Ermetici perfino Saba o uno Sbarbaro, quando in realtà preciso il contrario a pag. 18 del fascicolo in parola, prendendomela con quanti fanno d'ogni erba un fascio, sbotta, il volto raggianti di felicità, in queste righe destinate a mettermi sulla gogna per l'eterno [...].

Pure nell'incostanza e scarsa coerenza della sua labile struttura, il *Taccuino dello svagato* rappresenta un esperimento e una specie di trattatello implicito di scrittura. In primo luogo è importante soffermarsi proprio sulla forma del taccuino, dell'appunto estemporaneo, che rimanda in un qualche modo maliziosamente compassato all'illuminazione dell'osservatore. Si tratta però non di un'illuminazione da poetavate, ma di piccole notazioni sulla vita corrente, il conto degli spiccioli di un'umanità cui un sistema letterario sempre meno umano costringe il letterato, ora opinionista moraleggiante, ora narratore di ricordi, ora ritratto sotto una mole di "proposte di lettura" che per Caproni significano qualcosa in più che una semplice seccatura. Il letterato (il poeta) prende imperterrito appunti ritraendo lo sfacelo che si trova ad attra-

versare a rischio di essere relegato ai bordi della società, laddove il termine ‘poeta’ che per Caproni non può smettere di essere carico di significati profondi è usato alla stregua, appunto, di svagato, disattento, semplice. Ed è proprio questo tipo di lettura “a macchia di leopardo” che può essere utilizzata non solo e non tanto come denuncia dei tempi correnti (sicuramente non secondo quell’impegno programmatico che Caproni rimprovera alle nuove generazioni) ma come vero e proprio atto di fede esistenziale, come testimonianza lasciata volontariamente nella confusione crescente di una vita in cui è necessario per il poeta barcamenarsi, tirare avanti senza fare troppo affidamento sui grandi sentimenti o sui grandi concetti, ma misurando in maniera un po’ giocosa e un po’ provocatoria i rimasugli di un impiego svalutato e per questo paradossalmente libero da ogni costrizione di sorta. Nell’esercizio della variazione, della digressione, del tempo perso che è il solo possibile tempo ritrovato, sta la proposta giocosa e dolente a un tempo del poeta in abito da giornalista, volta a volta narratore, polemista, testimone, accusatore, critico, memorialista e si potrebbe azzardare una etichetta per ognuna delle uscite di questa rubrica.

Non è necessario soffermarsi tanto sul valore letterario complessivo della rubrica, quanto piuttosto sulle vette definite da alcune puntate come *La macchina e la penna*, *Poesia e commendatori*, *Il rosso Rigoletto*, *La motopompa* etc. Queste prose devono sicuramente essere considerate fra gli esiti migliori della produzione caproniana complessiva, né può essere ignorato il valore, perfetto seppure limitato, della loro severa benché vagante proposta morale.

## **Appendice 2: *Pezzi mancanti***

### ***Incontri con Ungaretti, «Corriere del Tirreno», 22 agosto 1933***

Il trapasso dalla lirica “tradizionale” alla lirica d’oggi, o meglio a quella che oggi trovasi ancora in travaglio, diciamo così di gestazione, e che appiana la via a quella che sarà la lirica di domani non è avvenuto, come talvolta si crede e si afferma, in modo brusco e improvviso, ma naturalmente, per gradi, logica conseguenza e ragionevole sforzo di prosecuzione di quell’ideale di perfetta poesia ch’è sempre stato in cima ai pensieri e alle cure d’ogni nostro migliore poeta: essenzialità ed equilibrio della forma espressiva con l’intima visione lirica. Chè se la divergenza dalle penultime formule poetiche appare oggi recisa, essa non è dovuta affatto a “distacco” dalla tradizione, e neppure ad “allontanamento”, ma ad un felice “ritorno” anzi a una felice “ripresa” alle fonti genuine della nostra tradizione stessa fuorviata soprattutto dai preconcetti importati dal romanticismo, “ripresa” che è, ben s’intende, sinonimo di “sviluppo”, nel senso più vero e più proprio della parola.

Insomma chi guarda con occhi non superficiali la storia della nostra poetica dalle sue origini a oggi, ha la giusta impressione d’un periodo felicemente iniziato, interrotto da una lunga parentesi divagante, e che ora riprende il suo corso naturale, per avviarsi verso la logica e fatale conclusione.

Cristallina lucidità di immagini, senso “meravigliato delle cose”, poesia sbocciata da “stupore” ecco attributi comuni tanto alle espressioni del dolce stil novo quanto a quelle della lirica odierna.

Aldo Capasso, in questo suo nuovo volume, (*Incontri con Ungaretti*. Editore: “Emiliano degli Orfini”, Genova, L. 10), ci parla, a proposito della genesi della lirica ungarettiana, d’un tormento sorto dal “non sentirsi in armonia”, da un intimo impellente desiderio quindi di armonia, donde appunto la “religiosità” d’Ungaretti. Desiderio di sentirsi in armonia col creato, che sfocia in religiosità: e chi non scorge qui netto il contatto col “tormento” dei maggiori stilnovisti? Tormento che, naturalmente assume un aspetto placato, una volta colato nelle forme poetiche, essendo la poesia una “contemplazione”, dando anzi la poesia una serenante “illusione d’armonia”. Ma se ciò non bastasse, balza evidente un altro essenziale punto di contatto dalle seguenti righe capassiane: “Un senso dell’Inconoscibile trasfigura la voce del poeta anche nel disegno di un nudo femminile, purificando, rendendo augusto lo spettacolo della carne medesima”.

Pacificate così le tendenze della nuova lirica nel senso indicato dalla maggioranza dei critici, ecco che lo studio d’Ungaretti, il più genuino rappresentante di questa, s’impone a chi voglia dedicarsi oggi con serietà d’intenti alla poesia. Senonché questo studio è innegabilmente troppo arduo per le ancor deboli forze dei giovanissimi, che tentano i primi passi sui pendii insidiosi del Parnaso; necessità quindi della mano sicura d’un maestro che sappia guidarli, dello sguardo esperto d’una mente alleata che sappia scorgere in loro vece le cose che ad essi sfuggirebbero o rimarrebbero oscure: ed è appunto sotto questa umile veste di “precettore”, che noi guardiamo con maggior simpatia l’autore di questi “Incontri”.

Sull'opera del quale, è bene dirlo subito, non vogliamo ora né dire alcuna nuova parola né esercitare una recensione vera e propria (un intelligente articolo del Garibaldi, pubblicato dal "Lavoro" del 4 agosto u. s., compendia con bella chiarezza la numerosa opera finora svolta in questo senso da critici d'ogni tendenza, e a questo rimandiamo senz'altro il lettore voglioso d'avere un quadro preciso dei vari giudizi finora espressi), avendo il nostro compito un'assai più modesta funzione: quella di indicare ai giovani un'opera d'alto valore educativo (in sede, ben s'intende, estetica), e da cui essi potranno ritrarre i più utili ammaestramenti e il più valido aiuto per la conoscenza di ciò che forma oggi lo spiccato indirizzo della nuova arte poetica.

Prendendo in esame la "Leda", nella prima parte di questo volume il Capasso svela, con sicuro slancio di mirabili intuizioni, ogni più segreta radice, ogni più alta fronda della lirica ungarettiana. Il mondo apparentemente ermetico di questo poeta s'apre alla mente attonita dinanzi alla lezione chiarissima del giovane critico. Non v'è giuntura, non v'è segreto trapasso, che non venga colto e rivelato. L'umanità d'Ungaretti, quella latente umanità, che i più cocciuti avversari vollero ad ogni costo negare, subito vien posta in luce sotto il nitore cristallino delle immagini. Si respira un'assorta atmosfera d'altissima poesia, ma senza avvertire alcuna rarefazione umana, e perciò a noi familiare, essendone tutta l'intima essenza.

Essenza che per il Capasso consiste nel sentirsi fenomeno tra infiniti fenomeni, cioè in un sentirsi "fibra dell'universo", nota in armonia col l'universale accordo; in una diffusione nell'infinito a cui il poeta giun-

ge per due vie: annullandosi, vanendo nelle cose, smarrendosi nel “Non io”; oppure riconoscendosi “sofferente fibra dell’universo”, avanzandosi nel più oscuro “io”. Donde quella pacificazione di cui è esempio lampante in “Sera”: pacificazione generata da estasi, quindi “lirismo puro” quindi poesia intesa, secondo la formula valeriana, quale “dèveloppement d’une exclamation”.

Indi l’autore, nella seconda parte della sua opera, dopo aver giustificato il meticoloso lavoro di rifacimento adottato da Ungaretti sulla maggior parte delle sue liriche, passa a tracciare un interessantissimo “schema ideale” dello sviluppo del poeta verso forme sempre più complesse. Sviluppo in cui egli distingue tre fasi ben distinte: una forma iniziale, accostata all’haikai “inteso come laconica notazione descrittiva su cui un velo di lirismo oscilla”; un passaggio quindi a uno stadio superiore, ove l’emozione si fa sempre più cosciente, e infine “un terzo stadio ancora: quello in cui, l’illusione d’armonia facendosi abbastanza durevole e concreta, l’individuo può ricapitolare le sue vicende empiriche anche nella maggior precisione senza perdere quel suo senso d’universale, senza sboccare nell’individualismo, senza cessare di sentirsi preso in un giro immortale”.

Ed eccoci così alla terza e più complessa parte del volume, la più ricca secondo noi di notazioni atte a fecondare la mente del giovane nel senso “educativo” cui avevamo accennato poco fa.

È soprattutto nel suo metodo d’ “analisi tonale” che consiste l’originalità del Capasso. Insistendovi egli in questo terzo “incontro”, è naturale che la nostra attenzione cada maggiormente su di esso. Gli

esempi di “toni bassi” e di “toni alti” (la lirica d’Ungaretti è tutta un’ascesa dal “tono basso” al “tono alto”) sovrabbondano. E stanno appunto nei commenti a questi esempi le più succose, le più originali e le più feconde idee del giovane critico. Idee, come del resto tutte le sue altre, esposte con una chiarezza tale che davvero sorprende se si pensa alla difficoltà del soggetto cui si riferiscono. Ché il compito infatti era innegabilmente arduo; mettere in luce, chiarire la personalità d’Ungaretti in un periodo in cui essa è ancora tanto discussa e, anche, combattuta, poteva magari apparire impresa, se non disperata, per lo meno azzardosa. E basta pensare che questo del Capasso è il primo lavoro di vaste proporzioni volto su questo tema per convincersi di ciò.

Concludendo: data la posizione, diciamo così, dominante, che Ungaretti occupa nel campo della moderna lirica italiana, l’opera del Capasso assurge ad un’importanza veramente capitale, poiché Ungaretti è ormai poeta tale che il suo problema investe quasi tutto il problema della nuova poesia, pregi e difetti di questa adunandosi in lui come nel suo vero rappresentante. Ché oggi, come v’è stata ieri l’era dannunziana, è l’era ungarettiana per eccellenza: e l’aver fornito ai giovani uno studio esauriente su questo poeta, è l’opera più opportuna e più “attuale” che si potesse compiere.

Rendiamo di ciò grazie al Capasso. Che con questi suoi “Incontri” ha assolto il suo compito con una chiarezza davvero encomiabile. E lasciamo ai futuri recensori il tema additato dal Garibaldi nel suo citato articolo, ove si precisa l’indirizzo che d’ora innanzi si dovrà seguire nel giudicare questo volume.

***Estasi calma*, «Popolo di Sicilia», 14 settembre 1935**

La medesima Giuria che recentemente ha concesso il premio “Emiliano degli Orfini” a “Confidenze” di Luigi Fallacara, di cui già mi sono occupato in queste colonne, ha pure voluto segnalare all’attenzione del pubblico le trentotto poesie che Ugo Gallo ha raccolto sotto il comune titolo di “Estasi calma” (1) (Ugo Gallo: “Estasi calma” – (38 poesie) – Edit. Emiliano degli Orfini – Genova). Anche Gallo (che per la prima volta conobbi in veste di poeta “nuovo” grazie all’indicazione di un intelligente critico, il Garibaldi, direttore di quell’“Espero” di cui tutti sentiamo ora la mancanza), come Fallacara, non è nuovo all’agone letterario: la sua bella monografia su Ippolito Nievo, già segnalata a suo tempo dalla Giuria del premio “Fracchia”, è ancora nella memoria di tutti i bene informati; e qualcuno, forse, ricorda pure la sua prima raccolta di versi, “Sole e vento”, ora esaurita, e di gran lunga superata, del resto, da queste trentotto poesie, delle quali ultime soltanto, oggi, voglio occuparmi.

Più che come un blocco marmoreo compatto, esse si presentano sotto l’aspetto di una bella pietra variegata, recante segni e colori molteplici d’origine non difficilmente discernibile. Ma anziché perderne pregio, ne risultano quasi sempre arricchite, perché, come ben dice Capasso, Gallo è un “poeta assimilatore, che muta in ricchezza propria ciò che gli incontri possono suggerirgli”; e mai, d’altronde, questi incontri sono tanto insistenti, da non lasciar agio alla libera personalità, che pure il nostro possiede spiccata, di mantenersi allo sfondo di tutti i più audaci accostamenti.



Certo, questo modo di ricercare armonie su corde altrui, non è scevro di molti pericoli: un temperamento meno forte di quello di Gallo sarebbe subito caduto, tanto più se si pensa alla delicatezza degli strumenti cui queste corde appartengono: Jenco, Ungaretti, Capasso e, in qualche misura, anche Montale: ma Gallo è poeta vero, ripeto, e non teme cadute in queste sue esperienze; che se da ciò gliene deriva inevitabilmente qualche dispersione, qualche smarrimento dal nucleo genuino ch'è suo proprio, non è tuttavia difficile sfrondare le foglie morte e isolare lo schietto virgulto.

Io credo poi che questo suo modo, così caratteristico in lui, d'assumere qualche volta atteggiamenti d'altri, sia cosciente, sia cioè una volizione dell'autore stesso e non una soggezione, dovuta più che altro a certo suo spirito erratico, che dev'esser del resto al fondo di tutto il suo medesimo temperamento di scrittore: quello stesso spirito, dico, che, in più lata sede, lo fa passare dalla lirica alla prosa, dalla monografia (ne annunzia pure una su Lowrence) alla novella. E una prova n'è il fatto che, quando vuole, egli sa anche non accostarsi a nessuno, e che sempre, infine, quando a qualcuno si accosta, bisogna convenire che lo fa pure molto scaltramente, più nelle penne, cioè, che nel corpo delle sue liriche. E sempre resta facile, ripeto, isolare il tono più genuino del nostro, ch'è dov'egli svela una sua gagliarda malinconia, una sua acerba doglia di fronte al "barbarico urto" della vita – e sempre quello sconfinato amore di sentirsi sciolto nelle cose, di godere sensualmente gli immaginati piaceri della vita vegetale degli alberi tanto a lui cari, nel partecipare insomma alla vita cosmica diffusamente come

se acque alberi cieli altro non fossero che membra del suo stesso corpo. Sorgono allora delle immagini di forza, originali, senza dubbio, e difficilmente dimenticabili: “Calmo incendio, stagione, è la tua luce, – lenta potenza degli alberi, Ara l’uomo – il campo nudo come umano dorso”... (Settembre). “Avere ossa come le tue fibre – d’antica pietra, sangue come fuoco”... “Le spaccate pareti hanno profili – di Dio”... (Montagna).

E non mi trattengo dal citare per intero questa lirica, ove meglio si fonde ogni migliore elemento del nostro: “Eretto dalla terra, albero, fermo – nel misurato impeto, che guardi – ondate il cielo in masse di nubi – guerresco fiuti le bufere, il sole – ti accende dentro le estreme radici, – conosci il pensiero degli astri – densi come i tuoi rami. – Uomo, così in te parla – una segreta affinità col tronco – quando negli occhi spersi della donna – a te unita, quali in oceano – flussi di fondo, affiorano – misteri di creazione, – in calda calma di corpo maturo, – quando ti adagi al bacio che l’oscuro – tuo sangue muove, in brama – cieca t’immerge e, in carne, anima sei”.

Un moto quasi pagano d’attaccamento alla vita, domina il fondo di queste poesie; ma vi è in più, si badi, un senso vivo di sofferenza che nei pagani manca; e un’aspirazione a una serena pace, a un’ “estasi calma” che pur non sono né la pace né l’estasi mistiche dei cristiani, poiché il nostro le cerca non nei cieli “che non guardano”, ma nella vita stessa della natura materiale, chiedendole al mare (“Immensa tomba calo alla tua pace”), chiedendole agli alberi (“Vegetali giganti chiedo pace”), chiedendole insomma più alle cose create più che al Crea-

re, ché per lui il Creatore è appunto un esse sparso, per certo suo panteismo naturalistico che balza agli occhi: “Tu questa sera ascoltami, o Signore... – Anch’io Ti cerco – e in Essa (la donna), ignara, il Tuo sorriso vedo”. Ora, vedere il sorriso di Dio sulla bocca della donna amata, e con tanta compiaciuta sensualità, non sarebbe davvero segno di riverenza per quello ch’è, appunto, il Dio dei cattolici; e ben dice Capasso: “Qui il nome di Dio avrà un senso tutto panteistico. Distaccato da tutto e a tutto unito, – scendo nel cuore e la tua voce ascolto: un cattolico avrebbe torto a riconoscere la sua fede in questa piccola bella notazione”.

Se fosse dunque utile insistere sulla sua posizione religiosa, direi che Gallo, pur non essendo in tutto e per tutto “pagano”, è tuttavia nettamente “anticristiano”, appunto per questo suo spiccato naturalismo e più, inoltre, per certa sua barbara sensualità che lo radica caparbiamente a terra (“drammaticamente”, aggiungerei), “solo come macigno – che spine sterili d’agave nutra – al cui fondo il mar raspi”. E valga, a convinzione di ciò, l’atteggiamento che il nostro assume verso la Divinità, proprio in una delle estrinsecazioni più significanti della fede: la preghiera: “Ti prego, Dio “puro”, – sole, – “calore materno del mattino”... A parte che il Dio invocato è il sole, e quindi subito una cosa materiale, ecco in più un’apposizione, “calore materno del mattino”, che, mutando radicalmente il senso dell’attributo “puro”, avverte in modo inequivocabile come, per il nostro, anche la rivelazione di Dio sia un fatto dei sensi. Ergo, egli è ben lontano, pure in ciò, dalla dottrina cattolica.

Ma a parte questo fattore religioso, su cui ho insistito solo per sventare certi equivoci che facilmente potrebbero sorgere, e che in un poeta può premerci fino a un certo punto, resta interessante attendere quali saranno i futuri sviluppi del nostro, perché già in lui è chiaramente avvertibile la voce di un autentico poeta.

***Avventure del pagliaccio, «Popolo di Sicilia», 24 settembre 1935***

Senza voler essere pessimista per partito preso (grazie a Dio questa lebbra non ha ancora attecchito sui miei verdissimi anni), non posso fare a meno di notare come sia venuto maturandosi, in questi ultimi tempi, nelle file di alcuni dei nostri più giovani prosatori, un “clima” letterario (e quindi *spirituale*, essendo sempre la letteratura, anche quando è pessima, fedele specchio di chi la professa), che francamente riesce molto antipatico e che è fonte, anche, di non poche amare riflessioni. Parlo, è chiaro, di quel certo movimento variamente battezzato “contenutismo” o “neorealismo” o “documentarismo” o che pure sotto altre etichette si maschera, mai però riuscendo a nascondere tutto l’equivoco da cui esso muove, detestabilissimo equivoco, invero, se si pensa al campo di cui esso s’è fatto gramigna: ch’è il campo della morale assai più che quello della letteratura.

Capasso ha definitivamente bollato questa che si potrebbe dire, senza esagerazione, una vera e propria corrente denigratoria, sia dell’uomo e sia della sua vita. E io non starò dunque a ripetere qui le sue logicissime pagine in proposito: i furbi (e forse anche i minchioni, che pur non vorranno confessarlo) se le son già lette da sé e sanno dove ritrovarle.

Ma siccome le erbacce, appunto perché crescono con enorme facilità, sono caparbie e neppure il fuoco, a volte, basta a distruggerle, sarà bene non lasciarci sfuggire nessuna occasione per calpestarle, senza dimenticarci, s'intende, di pregare giorno e notte il buon Dio, affinché ci scampi da loro "pro nostro comun salvament", come dicevano i barbari.

E non mi si dica ch'io mi arrabbio tanto perché giudico da moralista anzi che da esteta: io non biasimerei affatto, in questa sede di critica letteraria, il loro mondo (ove – potrei ripetere con Fallacara – "tutto diventa, brutalmente, funzione di organi, egoismo, miseria"), se essi, di questo mondaccio, sapessero far cosa di arte e se non fosse cosa inconfutabile che "il cinismo del fatto bruto (è ancora Fallacara che parla) non è per nulla un modo di giudicare, di denunciare il vero, ma solo una limitazione (*anche artistica*), una menomazione della vita".

Senonché, per fortuna, è proprio vero che non tutto il male viene per nuocere. Il nero occorre per dar maggiore risalto al bianco. E anche questi sgrammaticatissimi signori hanno le loro benemerienze: non fosse altro quella di far risaltare maggiormente, nella asfissiante atmosfera da essi creata, le opere di quei giovani che ancora hanno saputo conservare decoro e semplicità espressiva (cose difficilmente accomunabili), attaccatissimi, pure nella loro modernità, a quelle che sempre saranno le tradizionali qualità dello scrittore italiano: serenità ed equilibrio.

E ora voglio subito dire che queste nuove prose di Cavicchioli (1) (Giovanni Cavicchioli: "Avventure del pagliaccio", – Edit. Guanda

– Modena), rare in questo pessimo ambiente mi hanno incantato. V'è, in esse, il segno palese di una mano che direi aristocratica, per quel suo saper ritrarrei più acuti profili di quella spicciola vita quotidiana con tal signorile grazia dimessa, che il cuore del lettore n'è come rapito, punto, in una sorta di poeticissimo incanto, simpaticamente tratto a contemplare le nostre umane vicissitudini alla luce di quella candida ma sagacissima filosofia, che è tutta propria del nostro. E dico “filosofia”, s'intende, nel senso popolaresco della parola, intesa cioè come disposizione a sopportare – e quindi a compatire – con antica e saggia pazienza, le angolosità di tutti i giorni da parte dell'uomo, “piccolo David contro lo stupido Golia di cui la vita si compiace di assumere l'aspetto”, la vita “che ci s'incarna senza tregua, in questi orrendi personaggi (mi fanno pensare ai testoni di cartapesta dei corsi mascherati)”, mentre “David ne uccise uno solo, dei Golia, una volta per sempre”.

Certo, un simile atteggiamento verso “la vita”, ha qui una sua patina d'ironia che, nel corso di queste prose, non sempre rimane sottintesa. Ma è proprio ciò, direi, quel che più mi piace nel nostro, perché è proprio ciò, secondo me, il segno di quella “distinzione” e la forza di quella grande “simpatia”, che restano forse come il tono fondamentale di queste pagine. C'è l'ironia di Cavicchioli, si badi, mai è caustica o corrosiva; bensì resta sempre sur un piano di nobiltà non trascendente, e lungi dall'essere una negazione della vita, pone tuttavia il nostro in una posizione come di “superiorità” spirituale di fronte alla vita stessa, ch'è giusto il senso di quella “distinzione”, di quello spirito aristocrati-

co (malgrado tutte le apparenze in contrario) che m'è piaciuto mettere subito in rilievo. E resta chiaro, con questo, come egli sia dunque lontanissimo da quel *crepuscolarismo* (ove l'ironia è proprio negazione della vita) da qualcuno leggermente imputato al nostro.

“Sygne (un cane da guardia) era sempre prigioniero. Una volta l'ha provata anche lui la gioia della libertà, e di potersene andare a passeggio, forse lo chiamava l'amore. Ma il prigioniero ignorava i pericoli della strada, e ne è subito restato vittima. Così noi siamo in grande perplessità, e non sappiamo più, in coscienza, che cosa augurare ai nostri amici: la prigionia o la libertà, l'appagamento dei desideri o il sacrificio... *Ma via, non preoccupiamoci troppo, noi siamo solo dei passanti*”. Chi non scorge, in queste ultime righe, il succo di quella “filosofia” cui sopra ho accennato? Non mancano, naturalmente, punti ove questa “ironia” si tramuta scopertamente nel più franco umorismo, come accade soprattutto in alcune pagine de “L'amico delle cipolle”; ma bisogna stare in guardia, malgrado ciò, dal definire “umorista” Cavicchioli, perché sarebbe errore altrettanto grossolano quanto quello di definirlo “crepuscolare”. L'umorismo di Cavicchioli, semmai, resta sempre un incidente, quasi direi è parenetico, condimento accessorio della narrazione e nulla più: che l'*animus* del racconto, è chiaro, solo rarissimamente n'è intaccato: “L'avessi conosciuta giovanetta non credo m'avrebbe particolarmente interessato: ma ora m'incanta quella sua grazia, seppure una leggera mestizia ne spira, e avverta poi un indistinto moto di sgomento davanti alle porte del mondo, quando indugio così a varcarle, per esserne uscito a riposar l'animo nei giardini di una volta”. Può dirsi

“umorista” chi ha scritto tali righe, “umorista” nel senso corrente e volgare della parola? No davvero. Ché se questa è l’unica confidenza che l’Autore concede al lettore, e forse suo malgrado (abbandonando perfino quella maschera d’ “ironia” che pure è il suo volto abituale), essa basta tuttavia a rivelare intera la sua natura d’uomo, natura cioè dramaticamente “seria”.

E non voglio ora passar sotto silenzio un’altra bella dote del nostro: la vivacità e naturalezza del linguaggio, che a volte assume, specie nel dialogato, una spontaneità davvero sorprendente nella sua asintatticità: “E una sera, col salto mortale, diedi un colpo coi calcagni alla lucerna appesa in alto, patapùnf, il petrolio saltò tutt’intorno, la lucerna rotta, si sono rotti anche dei bicchieri e dei litri, sa, come quando un gatto gli corre dietro un cane, e lui salta da una finestra bassa dentro una cantina piena di bottiglie, l’oste bestemmiava, e io subito trovavo il mio tappetino, tela!”.

### ***Un dibattito aperto a tutti, «Mondo operaio», 29 ottobre 1950***

*La società* – scrive la rivista *Vie Nuove* a proposito di un’inchiesta avente per base la domanda: “che può fare l’arte per la vita degli uomini?” – la società non cessa di raccomandare adesione alla vita agli artisti, agli scrittori, agli studiosi in genere; ma appare sorda di fronte alle miserie e alle ingiustizie che si illuminano e documentano. Perché esiste questo contrasto tra i produttori d’arte e di cultura e i naturali consumati dalle loro creazioni? Poterne individuare le ragioni contribuirebbe a stabilire una base di partenza per una campagna di solidarietà



tra gli uomini intellettualmente responsabile del nostro paese. A tal fine, proponiamo il seguente dibattito.

E il dibattito ha avuto inizio in due successivi sabati presso la redazione della rivista stessa, dove simpaticamente e molto amichevolmente uomini di diversa formazione intellettuale e convinzione politica sono convenuti a dimostrare, con la loro medesima presenza, che il “problema” è sentito è più che mai attuale, tutti più o meno soffrendo il disagio generato dall’inspiegabile diaframma esistente fra autori e pubblico.

È una domandona molto grossa, quella porta da *Vie Nuove*, conveniamone. Una domanda addirittura immensa e come tale capace di far perdere in un dedalo di vie secondarie e di sentieri arzigogolati chiunque sia dotato di minor sagacia di quanto ne richiede lo spirito della domanda stessa.

*Vie Nuove* città due esempi di opere d’arte, una delle quali soltanto è opera, nel senso comunemente acquisito, di *grande* poesia, e che peraltro, *entrambe* hanno compari forza agito sulla società ad esse contemporanee *Le anime morte* di Gogol’, e *La capanna dello Zio Tom* di Beecher Stowe. Bene. È tutto in questa concreta citazione il senso della domanda (così ci sembra) di *Vie Nuove*: e almeno accanto alla Beecher Stowe ecco che noi possiamo tranquillamente porre i nostri romanzi, le nostre pellicole cinematografiche che anche se, almeno come *La capanna dello Zio Tom*, riescono a denunciare efficacemente le nostre miserie e le nostre ingiustizie, e domandarci perché, dopo aver strappato una lacrimuccia allo spettatore, finiscono col permettere

all'ingiusto, dopo averlo commosso, di continuare a fare i propri comodi. Purtroppo (e ce ne rammarichiamo molto) non abbiamo potuto assistere al primo incontro, dove dicono che l'intervento di Alberto Moravia sia stato interessantissimo, insieme a quello di Libero Bigiaretti. Ma abbiamo assistito al secondo sabato, al secondo importante intervento: cioè a quello di Carlo Levi. E ci pare che Carlo Levi, senza perdersi nel dedalo di cui abbiamo detto, abbia saputo rimanere nel seminato dicendo, in sostanza, e molto meglio di quanto non sappiamo riassumere noi, queste parole: che l'opera d'arte, quando è veramente tale, non manca di raggiungere i suoi effetti, cioè non manca di muovere la gente quando ha veramente la forza poetica non soltanto di formulare ma soprattutto di rappresentare drammaticamente il male, di scoprirlo, quasi, per la prima volta e, in certo senso, di "inventarlo" (si badi al significato esatto della parola).

E Levi ha citato l'eco della sua "scoperta" dell'analfabetismo, la quale scoperta non solo ha mosso un gruppo di detenuti politici e comuni a scrivergli due lettere che, se pubblicate, oltre che offrire un saggio del nuovo indirizzo che potrebbe prendere la critica letteraria, potrebbero esemplificare, da sole, due bellissime pagine di "nuova" prosa, ma addirittura ha mosso enti e privati (ma non il governo!) ad aprire ed alimentare scuole! Per cui non all'efficacia delle opere e all'insensibilità del "consumatore" sarebbe sempre imputabile il suddetto diaframma, bensì proprio a contrastanti interessi da parte delle classi dirigenti stesse, delle classi al potere.

Naturalmente il dibattito non si esaurisce, né potrebbe esaurirsi,

qui. E mentre noi ne attendiamo con fiducia gli sviluppi, questa domanda vorremmo, per conto nostro, avanzare: non dipende un poco anche dall'estetica in auge se il ponte tra l'emozione causata dall'opera d'arte e l'azione rimane rotto? Da alcune generazioni gli uomini sono stati educati a considerare, con troppa indifferenza per il contenuto, la poesia come opera conclusa, in tutte le sue istanze, in se stessa, e a trascurarne ogni "secondo fine" (ogni fine "utilitario", dice con spregio certo idealismo) come qualcosa di spurio o di incidentale o di addirittura pernicioso alla poesia stessa. Alla poesia in cui tutto, dicono, ha da essere sublimato nell'aura d'una disinteressatissima favola. Per cui Padron 'Ntoni (tanto per fare un esempio) commuove, sì, ma in sede puramente estetica, cioè perché "bello", "poetico" è il suo destino: cioè perché in tale chiave lo si legge, senza riuscire più a leggerlo in "tonalità naturale". È un'ipotesi, ripetiamo. Ma certo par ci sia da noi un interesse (e per certuni, certamente, c'è) ad innocuizzare così (se questo verbaccio è lecito) o perlomeno a deviare fino a farla ripiegare su se stessa, la tremenda forza di persuasione del linguaggio poetico. Quasi, insomma, ci fosse nel mondo e corresse fra gli uomini, insieme a tante altre paure, anche un poco di paura per la poesia.

***I vivi ed i morti dell' "Armir". Valore di una testimonianza, «Il Lavoro nuovo», 6 gennaio 1954***

L'umana vicenda di Fidia Gambetti (uno di quei non molti uomini che hanno voluto e saputo "pagare di persona", fino all'ultima conseguenza, l'errore di un'intera generazione: precisamente di quella che, per

isolamento o ignoranza o buona fede in educazione impartitale, e non liberamente scelta, credette in un certo fatale momento alle “istanze sociali” del fascismo, e di conseguenza agì finché la realtà non ebbe ad aprirle, duramente, gli occhi), tale umana vicenda è ormai troppo nota perché, a proposito della ristampa di questo già conosciuto libro intitolato “I morti e i vivi dell’Armir” (1) (Fidia Gambetti, “I morti e i vivi dell’Armir”, Edizioni di Cultura Sociale, Roma, pagine 280, Lire 600), sia il caso di rammentarla e di insistervi su. Piuttosto, ci pare sia finalmente il caso (cogliendo a volo la circostanza) di tentare una valutazione fino a un certo punto diversa e più serena dell’opera (apparsa la prima volta in un momento ancora troppo surriscaldato ed eccitato), e ciò giustappunto riportandola nell’ambito, per nulla contrario, d’un giudizio più freddamente, e quasi unicamente, di scrittura, convinti come siamo che la letteratura (giacché Gambetti è uno scrittore, e non un qualsiasi improvvisatore) sia e rimanga e rimanga sempre il miglior banco di prova su cui poter battere, per sentirne o meno la validità del titolo (la veridicità, o meglio ancora la verità, ultima e sola), quella particolare moneta che si chiama, in definitiva, testimonianza scritta.

Moneta, diremo subito, che nella fattispecie da suono di buona lega (anche se qualche bolla d’aria, qua e là, è rimasta nella fusione, e vogliam dire qualche residuo di tirata ragionativa, forse inutile di fronte alla bella evidenza delle nude cose rappresentate, e tutte concretamente rese per immagini), subito riportando il libro in quel particolare genere diaristico tutto italiano (di cui le “Noterelle” dell’Abba sono il più limpido esempio), particolare proprio per il suo trasferire il diario

stesso, dal caldo dei fatti (della cronaca pura e semplice) al maggior agio (ala maggior verità, con tutto il di più di coscienza che il fatto comporta) del ripensamento o, per meglio dire, della memoria.

“Sangue mio, circola bene, aiutati tu contro questo freddo boia. Col grasso anticongelante faremo degli ottimi lumini quando mancherà la benzina... Esco tastoni... Bella notte. Chiarissima, sotto un cielo basso di stelle... Cento metri da fare allo scoperto al chiaro di luna... Bella notte essere altrove. Camminando dimentico la guerra e tutto il resto. L'aria pungente sulle narici mi lascia l'odore di altre notti diecembrine, con la nebbia spessa fra gli alberi di gelso e sugli argini del Lamone e del Senio. Non ho memoria di notti limpide come questa. Nebbia della bassa Romagna. Nebbia dell'infanzia triste. E poi nebbia ancora dei sobborghi disordinati delle città e l'odore vivo eccitante del fumo dei comignoli sulle labbra delle ragazze. – *Chi va là?* – Non rispondo...”

Ed è lo stesso Gambetti che, con pari pacatezza (con pari tono, proprio come se fosse un fatto – e lo è – di eguale importanza), di uno dei tanti tragici “viaggi” ha annotato: “Da tre giorni è cessata la distribuzione del pane secco. Evidentemente non ne han più nemmeno per loro. L'unico segno che si ricordano ancora di noi è quello dell'interpellanza mattutina: *Caput est?*... Il primo morto... Un granatiere alto e grosso. Da due giorni delirava invocando i bocconi più prelibati della cucina piemontese... Si era giunti a sperare che morisse presto... Un pezzo prima che tirasse l'ultimo respiro, i suoi vicini si erano già spartiti, non senza discussioni, la roba del morituro... Ed era senza dubbio ancor vivo allorché cominciarono a spogliarlo... La notte stessa moriva

un altro, vicino alla stufa, senza un lamento, come un pulcino. Operazione di spoglio accuratissima alla luce dell'ultima brace... Il cadavere ingombrava... Qualcuno propose, come per scherzo, di buttarlo dal finestrino... *Passerà? Proviamo se passa.* Questione di minuti e il cadavere scheletrito, issato senza fatica, volava dal treno in corsa. – Non preoccupatevi, ragazzi, i morti non si fanno male...”

Sono citazioni, in apparenza “secondarie”, ma se è chiaro che non mancano, nel corso della lettura, le pagine “terrificanti” e, tanto meno, quelle che sospendono i battiti del cuore per le improvvise aperture verso le grandiose “scene madri” (di disastri, di eroismi taciti, di clamorose vigliaccherie, d’amore anche), parimenti chiaro resta, almeno per noi, che proprio sulla modestia (sulla castità quasi anonima) d’una scrittura che sa rimaner *tale* anche nei momenti più tesi, si fonda l’intera credibilità (l’intera attendibilità artistica e quasi umana) di questa asciutta e virile testimonianza sulla nostra maggiore tragedia, la tragedia dell’Armir, interamente ricapitolata da un capo all’altro del suo terribile svolgersi, in una quindicina di vasti quadri, dove nulla sfugge (nemmeno il minimo particolare) all’occhio attentissimo di Fidia Gambetti, il quale, con una apparente freddezza che rasenta l’implacabilità del giudice, riesce infine a darci un’immagine visibile, (diremmo addirittura tattile, e concretissima insomma) che è senza dubbio la più atta a dar valore (a dar peso di realtà) a quella che per noi, non partecipiamo fisicamente, era finora soltanto una condanna morale.

D'altronde, se in arte c'è un sigillo di garanzia, dove scorgerlo se non nell'essere riuscito, l'autore di una data opera, a dar lo stesso

peso (perché ha lo stesso peso) sia al fatto comunemente ritenuto banale e privato, come a quello, altrettanto comunemente ritenuto eccezionale, e di grandiosa portata? Nella scrittura (è risaputo) non esistono fatti di per sé banali e altri fatti di per sé grandiosi, ma esiste soltanto, tramite la parola, la coscienza degli uni e degli altri (o la mancanza di una tale coscienza: che vuol dire la bugia, l'enfasi, la retorica) da parte dello scrittore, coscienza che Gambetti ha dimostrato, dalla prima all'ultima pagina, di possedere in alto grado. E se ci siamo soffermati su citazioni in apparenza marginali, è giustappunto perché tale marginalità ci ha convalidato, in pieno, le pagine di maggior peso umano (quelle che potremmo chiamare, da un punto di vista utilitaristico, le più interessanti), laddove l'autore (appunto per tenersi sempre in margine – che è poi un tenersi nell'intimo delle cose – anche nei momenti più appetitosi per la personale esibizione, o per la più superflua polemica) preferisce (lui che, dopo tutto, poteva pavoneggiarsi come il protagonista principe) non rialzare di un'unghia il tono, e rappresentare i fatti (fatti, se così possiamo dire, corali: collettivi) con mai diminuita verità. Perché anche questo va detto, a tutto vantaggio del libro e del suo autore: che senza dimenticare minimamente gli individui (le persone amiche o nemiche che siano) nulla è visto, e rappresentato, da un punto di vista strettamente individuale, come di solito accade in diari di tal genere, ma sempre con un superiore senso di convivenza e, soprattutto, di società, che è raro trovare, ripetiamo, in “documenti” di simile specie.

***La cosiddetta “Questione meridionale”, «Prospettive meridionali»,  
n. 9, settembre 1956***

La cosiddetta “questione meridionale”, ufficialmente accantonata e anzi data per risolta nel ventennio fascista, in questi ultimi dieci anni è stata ricondotta al centro dell’attenzione degli uomini cultura, i quali, si capisce, non l’hanno dimenticata mai nemmeno negli anni neri (citiamo per tutti Gramsci), pur non potendo, per ovvie ragioni, rendere pubblico nella sua interezza il loro pensiero.

A testimonianza di ciò valga il lungo repertorio – sia nel campo della letteratura meridionalistica propriamente detta, sia in quello della letteratura creativa – di autori e di opere di cui è impossibile qui far l’elenco: basti ricordare – come scrive Giancarlo Vigorelli in un suo intervento a un dibattito del quale ci occuperemo in questa nota – che solo nel ‘55 sono usciti in volume tutti gli Scritti sulla Questione Meridionale di Salvemini, la traduzione italiana del grosso studio di Friederich Vöchting, i saggi del Compagna, del Musatti, del Russo, *Banditi a Partinico* di Dolci, *Le parole sono pietre* di Levi, *L’uva puttanella* di Scotellaro, *Il cafone all’inferno* di Tommaso Fiore, elenco che vale anche – continuiamo con le parole di Vigorelli – come segno e prova che il parallelo rifiorire della narrativa meridionale in questo decennio è assistito non soltanto da ragioni socialpolitiche, ma anche da ragioni di cultura.

Si, “l’Italia barbara contemporanea”, come il Niceforo ebbe a



definire alle soglie del nostro secolo il Meridione per la sua arretratezza civile, non solo si vede assistita oggi da una rinvigorita schiera di studiosi, ma si è mossa essa stessa al riscatto ritenendo anche nell'arte la sua grande tradizione. Il che tuttavia non ci autorizza a dire che la questione meridionale (questione di vita o di morte – di vita civile o di morte civile – per l'unità concreta del nostro paese) sia una questione veramente conosciuta, e sentita in modo totale e fondamentale, dal gran pubblico: dagli italiani tutti, molti intellettuali compresi. Il motivo è sufficiente perché ogni cittadino – e anche il letterato di professione – guardi con simpatia, e al di sopra del colore politico dei promotori, a tutte le iniziative che vengono prese al fine di facilitare la conoscenza, lo studio e la risoluzione del grave problema: che è anche un problema di esatta informazione, di coordinamento e di divisione di tutti gli elementi idonei allo scopo: legislazione meridionalista, trasformazioni in atto, situazioni ambientali, esigenze insoddisfatte, attività e fermenti *in loco*, contributi dei singoli studiosi e via dicendo.

Il Centro Democratico di Cultura e di Documentazione, sorto nel dicembre del '54 sotto la presidenza di Giorgio Tupini, direttore generale Nicola Signorello, aveva appunto come programma e ragione della propria esistenza un tale fine, e mira con una vasta opera di documentazione nel senso che abbiamo detto, a porgere sia agli studiosi come al pubblico, uno specchio per quanto possibile obiettivo di tutto quanto interessa il Sud; e soprattutto, con varie iniziative, e sulla base di tale documentazione, a stimolare sempre di più l'attenzione degli uomini di cultura tutti, e del pubblico, verso il Mezzogiorno.

In questi suoi primi due anni di vita non ancora compiuti, il Centro può enumerare al suo attivo: la pubblicazione di una rivista mensile, *Prospettive Meridionali*, l'organizzazione di una serie di viaggi nel Sud di uomini di cultura; l'istituzione di vari concorsi; una considerevole attività editoriale; conferenze, convegni, eccetera.

Per tale sua azione non sono mancati al Centro riconoscimenti e incoraggiamenti dall'alto (in primo luogo dal Presidente della Repubblica, Giovanni Gronchi) ma ciò che di più ci interessa in questa sede è la notevole eco suscitata sulla stampa, compresa quella meno sospetta di colleganza politica come, *Il Ponte* e *Comunità*. Ed è proprio *Comunità* che, prima di esaminare per nostro conto, nei limiti del possibile, la reale portata in campo culturale delle iniziative promosse dal Centro, vogliamo togliere questo giudizio complessivo, tanto più valido, riteniamo, quanto più cautelato di riserve di carattere ideologico e politico:

“L'iniziativa per il riscatto del Mezzogiorno d'Italia, il maggior impegno pubblico di questi anni, non poteva sfuggire all'esigenza di crearsi un *centro*, e si è dotata di un *Centro Democratico di cultura e di Documentazione*. Questo, a sua volta, ha dato vita a una rivista, *Prospettive Meridionali*, nella cui partizione si riscontrano appunto le due più essenziali funzioni di un *centro*: il *punto* sulla situazione, e la documentazione delle opinioni altrui. Il *punto* è naturalmente la parte più soggettiva, più tendenziosa della pubblicazione, e non potrebbe essere altrimenti. La preponderanza, poi, di fatti e notizie riguardanti l'impegno politico di un partito nell'attuale schieramento di governo e pertanto l'importanza decisiva del suo impegno nella realizzazione di una po-

litica meridionalista. La documentazione delle opinioni altrui, puntuale, precisa, obiettiva, rappresenta invece un ultimo servizio non soltanto per il Sud, ma anche per quanti, dissentendo dai criteri di realizzazione, e polemizzando sui risultati, tuttavia ne condividono ‘assunto. Vi troviamo segnalazioni da riviste di ogni ramo, competenza e tendenza; recensioni, bibliografie; il tutto senza preoccupazioni di scelta e di accostamenti. La funzione di un *centro*, il suo potenziale di propulsione sta appunto nella cernita di tutti quegli elementi che, accostati e combinati, possono affiancare o addirittura sostenere una politica. Propagandistici non sono i contenuti, ma i propositi mediati che ci si propone di realizzare mediante il loro collegamento. Propositi che, un tempo, avrebbero potuto sembrare utopistici e troppo generosi ma che acquistano più precisa consistenza in un tempo come il nostro, contrassegnato appunto dalla crescente complessità delle strutture, ma anche dal loro reciproco condizionamento. Farà forse una sconcertante impressione un articolo di tecnica agraria impaginato accanto a una recensione dell’ultimo libro di Carlo Levi; ma non sono entrambi volti culturali di uno stesso corpo?”.

Il giudizio di *Comunità*, ci riporta alla prima, e fondamentale, iniziativa del Centro: la rivista mensile *Prospettive Meridionali* diretta da Nicola Signorello.

Gli scopi che essa si prefigge sono, naturalmente, gli stessi del Centro, di cui è immediata espressione: offrire in primo luogo una documentazione non soltanto delle idee altrui, ma di un’intera situazione di fatto – per quanto possibile oggettiva ed esauriente –, atta non a

stroncare la discussione, bensì a solleccitarla e mantenerla su un concreto terreno di dati, sia positivi che negativi negli stessi confronti dell'opera svolta dal governo. E ciò senza rinunciare ai caratteri d'una rivista di azione politica, caratteri a volte perfino troppo pronunciati – data l'affermazione di principio che *Prospettive* non vuole essere l'espressione d'una corrente qualificata o di un partito – in alcune negazioni di fondo di certi suoi editoriali, le quali, per riuscire accettabili o no a seconda, appunto, della persuasione politica di chi legge, proprio per questo potrebbero limitare la fiducia in quello spirito di oggettività che invece i compilatori – al di sopra della loro stessa ideologia – si pongono e, in più d'un punto, attuano.

Fra le varie iniziative promosse da *Prospettive* – che sa leggere la non facile materia trattata con rubriche letterarie, disegni dei nostri artisti più sensibili (da Luigi Bartolini a Carlo Levi e ai giovanissimi), una serie di “Lettere dalla provincia” delle quali torneremo a parlare – tre ne abbiamo seguite con particolare interesse: una inchiesta sulle tesi di laurea e l'orientamento culturale nel Sud; un dibattito sulla industrializzazione del Mezzogiorno; un dibattito sulla narrativa meridionale.

L'inchiesta sulle tesi di laurea e l'orientamento culturale degli istituti universitari nel Sud ammirato soprattutto a definire il rapporto oggi esistente fra Università e realtà ambientale. E ciò nella convinzione che un panorama statico della popolazione universitaria in genere, della ripartizione di questa per facoltà, degli argomenti trattati nelle singole tesi di laurea, delle cattedre esistenti eccetera, possa indicare non solo le individuali attitudini e capacità di scelta degli studenti, ma

addirittura fino a che punto – secondo le dichiarazioni della rivista – alla responsabilità che nella stasi del Mezzogiorno hanno avuto ed hanno gli intellettuali, abbiano influito e influiscano proprio quegli Istituti che preparano e dovrebbero soprattutto educare le nuove generazioni, rendendole scientificamente e culturalmente idonee alle reali necessità dell'ambiente meridionale.

La conclusione ultima cui *Prospettive* perviene, dopo aver messo in evidenza l'eccesso degli studenti nelle facoltà umanistiche, e in particolar modo in giurisprudenza, e dopo aver raffrontato la situazione focale a quella del Centro-Nord, è che lo scarso interesse dei giovani per il loro naturale ambiente è condizionato all'opera del docente, non sempre portato allo studio, appunto, delle condizioni ambientali.

Può darsi che questa resti una illazione, che le cifre raccolte e i dati statistici non bastano in sé e per sé a dimostrare. Ma il valore dell'inchiesta rimane notevole, non solo per la messe di documenti messi a disposizione dello studioso, ma soprattutto – come ha sottolineato uno degli intervenuti al dibattito apertosi su tale inchiesta, l'ing. Marcello Rodinò – per aver portato con energia l'attenzione sul fatto che una equilibrata ed efficace ripartizione della popolazione universitaria, tra le varie facoltà, può incidere molto sulla migliore utilizzazione delle forze di lavoro disponibili in una data regione.

Più fruttuosa forse, perché più ricca di idee – di critiche di proposte – la discussione sulla industrializzazione del Mezzogiorno: cioè sulla questione di base che in certo senso condiziona tutte le altre (compresa quella dell'orientamento universitario), dalla quale a sua

volta è in parte condizionata.

Il questionario in base al quale il dibattito si è svolto andava dalla richiesta di un giudizio di insieme sulla espansione delle attività industriali nel Mezzogiorno negli anni del dopoguerra, a quella di un suggerimento degli incentivi che sarebbe opportuno porre in essere per il promuovere ulteriormente l'industrializzazione del Sud; dall'invito a esaminare la responsabilità dell'iniziativa pubblica e di quella privata in tale campo, ad altri quesiti minori.

Naturalmente non è possibile fare l'elenco (che pure sarebbe utile e indicativo) delle numerose personalità dei politici, degli studiosi e dei dirigenti di industria che hanno partecipato al dibattito. E ancor più impossibile – tanta e la varietà delle opinioni – riassumere in breve i singoli contributi, e gli echi di questi suscitati. Ma generalizzando al massimo le conclusioni, possiamo dire che esso ha messo in luce – sunteggiano una nota di *Mondo Economico* – questi fatti fondamentali, che nonostante quanto è stato fatto dal governo. la industrializzazione del Mezzogiorno è ancora in una fase aurorale; che tale problema visto ormai superato il grado di un problema localizzato e particolare, per assurgere a quello di fondamentale problema della nostra economia, e con effetti tali da condizionare l'avvenire; che esso, lungi dal poter essere affrontato come mero sollievo di un'area arretrata traversa opera assistenziale di soccorso, diviene generale della nostra economia, ed elemento essenziale della nostra politica economica.

A fianco di questo dibattito sulla industrializzazione è stato condotto l'altro sulla narrativa meridionale. E ciò, senza dubbio, per

sottolineare l'attenzione che il Centro rivolge al Mezzogiorno, sotto ogni angolo a rivelarne i sintomi di risveglio, compreso quello della espressione artistica.

Ma un motivo più sostanziale è senza dubbio mosso la rivista *Prospettive* ad aprire questo dibattito: la coscienza che la prima fioritura del realismo meridionale, come ha ribadito Angelo Romanò in un suo intervento, costituì il più serio contributo portato dalla letteratura una conoscenza non astratta delle condizioni di vita del Mezzogiorno, e la sottintesa speranza, aggiungiamo noi, che la ripresa degli interessi verso la narrativa, verificatosi in questo decennio in tutta Italia sì, ma nel Meridione in particolare, possa essere valida – pur con i suoi mutati canoni espressivi, e senza la pretesa di un altro capolavoro parla *I Malavoglia* – allo stesso fine.

È ovvio che una letteratura ha valore di conoscenza (di una determinata realtà storica e sociale, proprio in senso desanctisiano) solo in ragione diretta dal suo approssimarsi alla poesia. Ed è così che il dibattito, necessariamente, si è impegnato prima di tutto sulla validità o meno, in sede artistica, delle opere di narratori meridionali di questi ultimi anni, muovendo da uno schematico repertorio di nomi e di titoli (da Alvaro ai giovanissimi) proposto come base di concretezza al discorso.

Anche questa volta non ci è possibile riassumere una per una le opinioni e le conclusioni dei ventitré intervenuti (critici alcuni, narratori altri: da Alvaro a Bo, da Angioletti a Falqui, da Silone a Vigorelli, dalla Banti a Romanò, da Domenico Rea a Spagnoletti, da Cattaneo a

Elio Bartolini, da Petroni a Seminara eccetera), e di valutare il peso dei singoli intervenuti, alcuni dei quali, per la loro stessa astrattezza e genericità, non hanno fatto altro che confermarci, in fondo, l'opportunità del continuo invito di *Prospettive* alla documentazione. Ma sempre su una linea molto generale, la prima conclusione che possiamo trarre da questo dibattito, concordato in massima con quelle che in sede redazionale ne trae Leone Piccioni, è che la direttrice (l'ambizione forse) di questi nuovi narratori meridionali non si allontana troppo dalla tradizione realistica propria del Sud, perché essi sono caratterizzati da quella stessa maggiore tensione sociale che colorisce, dandogli un senso indicativo, l'aggettivo di meridionale applicato a certa nostra narrativa. E ciò ripetiamo, anche se il modulo estetico non è più (né potrebbe essere più) quello del verismo e naturalismo ottocenteschi, specie dopo la frattura venuta nel ventennio fascista, e le nuove esperienze importate da noi, in modo più ampio risolutivo, dopo la liberazione.

Altra conclusione che possiamo trarre dal dibattito (come la rivista trae) e che avevamo affermato noi stessi in un nostro intervento, è che proprio tale tensione sociale – tale caratteristica volontà di denuncia poetica – che costituisce da una parte l'elemento positivo di maggior rilievo, in più d'un caso oggi inclina il giovane narratore che non ha, o non ancora, sufficienti forze, a mancare all'impegno proprio per un eccesso di impegno: lo inclina cioè verso un troppo scoperto scopo polemico, che è il contrario dell'impegno vero, nell'illusione di potersi avvalere anche del mezzo poetico, via narrativa, per offrire in fretta del Mezzogiorno una visione – diciamo pure la non gradevole parola – is-



sofatto operante su un piano di speculazione politica. E ciò col risultato spesso palpabile di tener distratto almeno un occhio dalla realtà della vita: l'occhio, appunto, puntato su quel secondo fine tenuto di mira in modo troppo intellettualistico (troppo aprioristico), secondo fine senza dubbio legittimo, ma irraggiungibile come una Morgana per quella frettolosa via. Ed è una frettolosità, o impazienza, che traspare dallo stesso nervosismo della scrittura e del gesto che non riescono a placarsi sempre in discorso, con la continua minaccia di ridurre tutta la scoperta di un linguaggio veramente nuovo – fraintendendo la grande lezione di Verga – all'anacoluto siciliano o partenopeo, magari ritradotto dai meridionali che per la loro parte hanno contribuito a rifare l'inglese d'oltre Atlantico. Col che siamo lontani dal voler togliere che scrittori come Alvaro (ma Alvaro è prima di tutto uno scrittore europeo), Simone, Brancati, Bernari, Marotta, Rea – tanto per citare nomi che più di frequente ricorrono in questo dibattito, e ai quali ne potremmo aggiungere altri, anche dei più giovani – non bastino da soli a testimoniare la vitalità e la validità della nuova letteratura meridionale, proprio nel senso desiderato di conoscenza: un valore raggiunto (si pensi al coraggio di Vittorini in pieno regime fascista) quanto più essi sono riusciti, immedesimandosi nella realtà storica e sociale della loro terra, rendere universali – ci venga perdonata la *lapalissade* – i motivi.

Ma altre iniziative notevoli, in questa sua prima breve stagione di vita, ha preso il Centro Democratico di Cultura e di Documentazione, per una sempre più approfondita conoscenza, del Sud. Iniziative cui abbiamo già accennato, tra le quali una delle più prolifiche ci sembra

quella della organizzazione di viaggi di intellettuali nel Sud, per una diretta presa di conoscenza della realtà (dei bisogni, di quanto si sta facendo di quanto si dovrebbe fare) di quelle terre della nostra “umile in Italia”.

L'estensore della presente nota ha partecipato a uno di tali viaggi – quello di un gruppo di scrittori in Sardegna – e può dire di averne ricavato una esperienza molto utile, che da solo non si sarebbe forse mai mosso a fare, vero com'è che troppi di noi, se non badano a spese a fatica per recarsi nelle terre più periferiche del mondo, difficilmente si decidono a visitare il nostro Mezzogiorno, adagiati come siamo nella nostra idea libresca e nella facile presunzione del “me lo immagino già”.

Una terra come la Sardegna, invece, è inimmaginabile restando a casa. Non la si può conoscere se non la si vede, se non se ne toccano le cataste di pietre, se non ci si mescola fra gli uomini che la abitano, tra i pastori fermi all'età arcaica, i contadini chiusi nella brada economia dei loro “stazzi”, i dipendenti minatori di Carbonia e, perché no, i briganti che hanno ancora la turbano.

Facendo una sintesi tra paesaggio stupendo è del tutto inedito inatteso, memorie preistoriche, millenarie tradizioni ancora in atto, e l'opera di rigenerazione finalmente intrapresa dopo decenni di chiacchiere (si tratta innanzitutto di smantellare l'isola del suo guscio di granito e di calcare, che la ricopre come una vasta tartaruga, e di estirpare la tremenda palma nana, e di difendere il terreno appena riscattato dalle razzie di un vento che non cessa un minuto di spazzarlo), la Sardegna

appare davvero la terra più meritevole di un grande avvenire, grazie soprattutto alle virtù e al carattere dei suoi abitanti; una terra – lo diciamo senza ombra di retorica – dove l'uomo può sentirsi ancora eroe.

Tale gruppo di scrittori – Ungaretti e Bo e Angioletti e Rea in testa – ha avuto modo in una quindicina di giorni, di visitare da Olbia Cagliari, e da Cagliari a Olbia, tutti i luoghi più interessanti dell'isola, e interessanti non solo dal lato turistico o della scoperta archeologica, ma proprio dal lato sociale (Orgosolo compreso), con una minuziosa visita ai luoghi di lavoro e di trasformazione, primi fra tutti i vari comprensori ETFAS; così come tutti hanno avuto modo di parlare con la gente più umile e con altri esponenti locali, dal solitario mangiatore di “carta da musica” (la sfoglia di cui si nutrono i pastori) al presidente della Regione Autonoma.

Tornati da tale viaggio, quasi tutti gli intervenuti ne hanno testimoniato l'utilità con loro scritti, utilità che è valutabile non soltanto su un piano di divulgazione delle reali necessità e delle reali provvidenze in atto per la Sardegna, ma anche e soprattutto su un piano di accrescimento della cultura personale: dal punto di vista della idea nuova dei partecipanti hanno potuto farsi della Sardegna, è nuova perché vera, perché frutto di una diretta esperienza. Un'idea che infine mi ha involgiato più d'uno (ecco un'altra utilità di queste iniziative) a ristudiarsi più a fondo la Sardegna: a rivederle, a vederne per la prima volta, sotto una luce più reale, i concreti problemi.

Quasi nello stesso tempo il Centro organizza un viaggio di 180 professori delle scuole secondarie, scelti in tutte le province d'Italia, i

quali poterono così visitare, assegnati a tre diversi itinerari, rispettivamente la Sicilia, la Calabria, la regione Apulo-Lucana e, tutti insieme, la Campania, allo scopo di avvicinare anche la scuola da una realtà che, appunto, è impossibile conoscere a fondo in astratto. È tutto ciò senza contare i viaggi individuali, e cioè di scrittori e studiosi invitati dal Centro a recarsi nei luoghi dove si sta lavorando per la rinascita del Mezzogiorno, senza alcun obbligo da parte loro di “scriverci su”, anche se poi quasi tutti ne hanno ricavato una di quelle “Lettere dalla provincia” che formano una delle sezioni più vivaci di *Prospettive*, esprimendo con libertà e franchezza le loro impressioni su quel tanto – o quel poco, a seconda dei casi – che si sta attuando.

Queste “Lettere dalla Provincia” (agile repertorio di testimonianze da parte di scrittori di opposta formazione e di opinione politica: da Angioletti a Rea, da Betocchi a Seminara, da Elio Bartolini a Prisco, eccetera) saranno raccolti in volume dal Centro Democratico di Cultura e di Documentazione, ricco di una notevole attività editoriale, a proposito della quale citiamo i volumi *Bilancio e prospettive dell'economia siciliana*, *La Cassa per il Mezzogiorno*, *La bonifica in Italia*, *Problemi del Mezzogiorno*, *L'industrializzazione del Mezzogiorno*, *La narrativa meridionale*, che insieme con le altre opere pubblicate, gli ambienti specializzati e la stampa hanno giudicato fonti di informazioni pregevoli, e spesso necessarie, come, ad esempio, il primo volume citato, che, secondo *Il Ponte*, non può essere ignorato da chi voglia oggi occuparsi della situazione siciliana.

Per completare il quadro delle attività del Centro, resterebbe da

parlare dei concorsi banditi lo scorso anno (per un soggetto cinematografico, per articoli giornalistici, per disegni e per un manifesto), ma siamo giunti al termine di questa nota e, d'altronde, la stampa ha largamente commentato e diffuso la cronaca di tali concorsi, conclusisi in luglio, come si sa, con la solenne cerimonia della premiazione, partecipe lo stesso Presidente del Consiglio. Ci limiteremo quindi a dire che, sia per il numero dei concorrenti, sia per la preponderanza, tra i premiati, di nomi nuovi (Silone e Seminara a parte) tali concorsi hanno raggiunto il duplice fondamentale scopo che si erano prefissi: quello di avvicinare il maggior numero di uomini di cultura e problemi e alle condizioni ambientali del Mezzogiorno, e l'altro di sollecitare energie nuove, perché ci auguriamo avvenga come per i concorsi che il centro è in programma, qual è quello – dedicato alla memoria di Corrado Alvaro – per un'opera narrativa, e gli altri personaggi di carattere economico-sociale.

Tirando insieme alle somme delle iniziative promosse dal Centro in questo suo primo biennio di vita, ci sembra di poter affermare che tali somme si sono chiuse, a nostro giudizio, in attivo non solo per la dimostrazione che danno di una notevole larghezza di vedute, ma soprattutto per quella della notizia precisa, da parte del Centro, dei mezzi da usare per il raggiungimento del proprio fine. Fine che potremmo anche chiamare propagandistico se la parola non avesse preso un senso dispregiativo, ma che preferiamo dire di approfondimento, di allargamento e di diffusione di una verità che, al di sopra d'ogni vuota polemica, e illimpidita d'ogni interessata nebbia, deve stare a cuore a tutti

gli italiani: la verità appunto, nei limiti del possibile esatta, su tutto quanto concerne il nostro Sud.

## BIBLIOGRAFIA

Le due opere fondamentali per la compilazione di questo lavoro sono state GIORGIO CAPRONI, *Prose critiche*, a cura di R. Scarpa, Torino, Aragno, 2012, 4 voll., e *Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica (1933-2012)*, a cura di M. Baldini, Pisa, Bibliografia e Informazione, 2013. Per ogni informazione dettagliata sull'attività giornalistica e sulla bibliografia generale dell'autore, non si può non rimandare a questi volumi. Tuttavia, il primo di essi, nonostante sia un lavoro egregio, manca di alcuni articoli (anche importanti), in parte riprodotti nella *Appendice 2* del presente lavoro. La seconda opera, invece, manca di alcuni importanti aggiornamenti, dato che la ricognizione si ferma al 2012, anno del centenario della nascita del poeta che ha suscitato una vasta produzione, che qui di seguito si cerca di ricapitolare.

### **Volumi e contributi di recente pubblicazione assenti nella *Bibliografia Baldini* (in ordine cronologico):**

ANNA DOLFI, *La cosa perduta e la malinconia*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2014

*Caproni poeta europeo*, a cura di E. Bricco, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2014, Atti del Convegno internazionale nel centenario della nascita, tenutosi a Genova in data 8-9 novembre 2012

GIORGIO 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

FABRIZIO MILIUCCI, *Nella biblioteca di Giorgio Caproni*, «Paragone», n. 111-112-113,

febbraio-giugno 2014, pp. 151-62

NICCOLÒ SCAFFAI, *Una costante di Caproni: l'uso (in un certo modo) delle parentesi*, in *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2015, pp. 205-26

Giorgio Caproni. *Lingua, stile, figure*, a cura di D. Colussi e P. Zublena, Macerata, Quodlibet, 2015

MARCO ONOFRIO, *Giorgio Caproni e Roma*, Roma, Edilazio, 2016

Grazie ad un periodo di studi trascorso in Francia, presso l' "Université de Paris-Ouest Nanterre La Défense", ho avuto modo di reperire materiale generalmente ignorato dalle bibliografie italiane, assente anche dalla *Bibliografia Baldini*. Di seguito un elenco:

### **Principali traduzioni:**

*Le gel du matin*, traduit de l'italien par Bernard Simeone, Grenoble, Védier, 1984

*Le comte de Kevenhüller*, traduit de l'italien et préfacé par Philippe Renard et Bernard Simeone, Maurice Nadeau, 1986

*Le franc-tireur*, traduit de l'italien et présenté par Philippe Di Meo, Seyssel, Champ Vallon, 1989

*Cartes postales d'un voyage en Pologne*, traduit de l'italien par Philippe Lacoue-Labarthe et Federico Nicolao, William Blake & co., 2004

*L'Oeuvre poétique*, traduit de l'italien par Jean-Yves Masson, Isabelle Lavergne, Bernardo Simeone et Philippe Renard, édition établie et présentée par Isabelle Lavergne et Jean-Yves Masson, Galaad, 2014, Paris



## **Monografie:**

IRIS CHIONNE, *Le Musicien en vers. La poésie de Giorgio Caproni (1912-1990)*, PUPS, Paris, 2013

JUDITH LINDENBERG, *Giorgio Caproni, poète-traducteur. Le rôle de la traduction dans le processus créatif*, Préface di Enrico Testa, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2014

## **Articoli:**

RICCARDO PINERI, *Aux sources du vent*, «Critique», 256, mars 1991, pp. 172-185

EAD., *Le «Quaderno di traduzioni» de Giorgio Caproni*, «Chroniques italiennes», 2003, n. 2-3, pp.45-57

MICHELLE NOTA, *La série et la fiction: «Cronistoria» de Giorgio Caproni*, «Chroniques italiennes», n. 2-3, aprile-settembre 2004, pp. 165-187

JUDITH LINDENBERG, *Le récit de la guerre dans les proses de Caproni: la théâtralisation comme truchement vers une nouvelle poétique*, in *De la prose au coeur de la poésie* (Jean-Charles Vegliante ed.), Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2007

IRIS CHIONNE, *La traversée de la nuit ou «Le stanze» de «Il passaggio d'Enea» de Giorgio Caproni*, in «Revue des études italiennes», a. 2009, n 1-2, pp. 137-52

A questi elenchi preliminari di materiali non raccolti in rassegna segue una *Bibliografia ragionata* dei materiali citati nel presente lavoro o che hanno costituito una base di partenza per la ricostruzione del panorama letterario novecentesco:

## **In volume (ordine alfabetico):**

LUCIANO ANCESCHI, *Fenomenologia della critica*, Bologna, Patron, 1966

LUIGI BALDACCI, *I critici italiani del Novecento*, Milano, Garzanti, 1969

- ID., *Novecento passato remoto*, Milano, Rizzoli, 2000
- RENATO BERTACCHINI, *Le riviste del Novecento. Introduzione e guida allo studio dei periodici italiani: storia, ideologia e cultura*, Firenze, Le Monnier, 1984
- SIMONA COSTA, *La poesia italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 2000
- CLAUDIA CROCCO, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci, 2015
- GIACOMO DEBENEDETTI, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1998
- GIUSEPPE DE ROBERTIS, *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962
- ID., *Scritti vociani*, a cura di E. Falqui, Firenze, Le Monnier, 1967
- ANNA DOLFI, *Terza generazione*, Roma, Bulzoni, 1997
- CHIARA FENOGLIO, *La divina interferenza*, Roma, Gaffi, 2015
- GIUSEPPE LANGELLA, *Le riviste di metà Novecento*, Brescia, La Scuola, 1981
- ID., *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal "Baretti" a "Primato"*, Milano, Vita e pensiero, 1982
- GIUSEPPE LEONELLI, *La critica letteraria in Italia (1945-1994)*, Milano, Garzanti, 1994
- ORESTE MACRÌ, *Realtà del simbolismo. Poeti e critici del Novecento italiano*, Firenze, Vallecchi, 1968
- PIER VINCENZO MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Firenze, Vallecchi, 1987
- EUGENIO MONTALE, *Il secondo mestiere*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori («i Meridiani»), 2 voll., 1996
- ELISABETTA MONDELLO, *Gli anni delle riviste. Le riviste letterarie dal 1945 agli anni Ottanta*, Lecce, Milella, 1985
- ADELIA NOFERI, *Le poetiche critiche novecentesche*, Firenze, Le Monnier, 1970
- MASSIMO ONOFRI, *Recensire. Istruzioni per l'uso*, Roma, Donzelli, 2008

- PIER PAOLO PASOLINI, *Passione e ideologia (1948-1958)*, Milano, Garzanti, 1960
- ID., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1977
- ID., *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1993
- EZIO RAIMONDI, *Le poetiche della modernità in Italia*, Milano, Garzanti, 1990
- SILVIO RAMAT, *Montale*, Firenze, Vallecchi, 1965
- ID., *L'ermetismo*, Firenze, La nuova Italia, 1969
- CESARE SEGRE, *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993
- NICCOLÒ SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier università, 2005
- FRANCO SUITNER, *La critica della letteratura e le sue tecniche*, Roma, Carocci, 2004
- ENRICO TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999
- SERGIO TURCONI, *La poesia neorealista italiana*, Milano, Mursia, 1977
- STEFANO VERDINO, *Storia delle riviste genovesi*, Genova, La Quercia, 1993
- ANDREA ZANZOTTO *Scritti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 2 voll., 2001
- PAOLO ZOBOLI, *Linea ligure. Sbarbaro Montale, Caproni*, Novara, Interlinea, 2006
- Omaggio a Montale*, a cura di S. Ramat, Milano, Mondadori, 1966
- Genova, libro bianco*, Genova, SAGEP, 1967
- Lettere a Solaria*, a cura di G. Manacorda, Editori Riuniti, Roma, 1979
- La letteratura ligure. Il Novecento*, direzione e coordinamento di G. Bertone, Genova, Costa & Nolan, 1988, 2 voll.
- Il canone letterario del Novecento*, a cura di N. Merola, Soveria Mannelli, Rubettino, 2000
- Racconti della Resistenza*, a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2005

## Articoli:

LUIGI CAPPELLI, *Se cominciare da Zero*, «L'esperienza poetica», a. II, fasc. 5/6, gennaio-giugno 1955

FRANCO CONTORBIA, *Montale: ultima lettera da Genova*, in *Un uomo di lettere. Marino Parenti e il suo epistolario*, a cura di A. D'Orsi, Torino, Provincia di Torino, 2001, pp. 105-14

PIERO LUXARDO FRANCHI, *Contentutisti e calligrafi: cronaca di una polemica*, in *Eurialo De Michelis (1904-1990)*, a cura di B. Bartolomeo, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2008

ROSARIO GENNARO, *L' 'imperialismo spirituale' negli esordi della rivista Augustea (1925-1927)*, «Incontri. Rivista europea di studi italiani», a. 27, vol. 2, n. 2, 2012

GIOVANNI GIUDICI, MARIO BOSELLI, MARIO AGRIMI, *Argomenti su «Quarta generazione»*, «L'esperienza poetica», I, fasc. 3-4, luglio-dicembre 1954

GIUSEPPE LEONELLI, *Guerra e dopoguerra. Cultura e politica e l' "impegno" degli intellettuali*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Salerno ed., Roma, 2000, vol 9 (Il Novecento), pp. 689-727

JUDITH LINDENBERG, *Giorgio Caproni e Paul Celan, il terzo e il superstite: due figure poetiche del testimone dopo Auschwitz*, «Poetiche», n. 3, sett.-dec. 2008

PIER VINCENZO MENGALDO, *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, in ID., *La Tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 139-88 (nuova edizione Torino, Einaudi, 2003)

GRAZIELLA PULCE, *Elogio della discontinuità. Di alcuni tratti della scrittura saggistica nella letteratura italiana novecentesca*, in *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, a cura di G. Cantarutti, L. Avellini e S. Albertazzi, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 113-4

GIOVANNI RABONI, *Poeti del secondo Novecento*, in *Storia delle letteratura italiana*, nuova edizione accresciuta e aggiornata diretta da N. Sapegno, (Il Novecento\*\*), Milano, Garzanti, 1987, pp. 209-11

SERGIO SOLMI, *La poesia di Montale*, in «Nuovi argomenti», maggio-giugno 1957

## **Antologie (ordine cronologico):**

GIUSEPPE RAVEGNANI, *I contemporanei*, Modena, Guanda, 1936

*Cantano i Giovani Fascisti. Poesie fasciste per l'impresa d'A. O.*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1936

*Antologia della poesia italiana (1909-1949)*, a cura di G. Spagnoletti, Modena, Guanda, 1950

*Linea lombarda*, a cura di L. Anceschi, Varese, Magenta, 1952

*Poesia dei popoli primitivi: lirica religiosa, magica e profana*, scelta di testi, introduzione e note di E. V. Sydow, Modena, Guanda, 1952

LUCIAO ANCESCHI., SERGIO ANTONELLI, *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*, Firenze, Vallecchi, 1953

*Quarta generazione. La giovane poesia (1945-1954)*, a cura di P. Chiara e L. Erba, Varese, Magenta, 1954

ENRICO FALQUI, *La giovane poesia: saggio e repertorio*, Roma, Colombo, 1956

*Il secondo 900. Panorama di poeti dell'ultima generazione*, a cura di C. Bettelli, Amicucci, Padova, 1957

*Antologia di poeti del dopoguerra*, a cura di M. Lavagetto ed E. Siciliano, «Palatina», 17, 1961

*La poesia italiana contemporanea dal Carducci ai giorni nostri*, a cura di G. B. Squarotti e S. Jacomuzzi, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1963

EDOARDO SANGUINETI, *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1969, 2 voll.

PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1990

*Poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di M. Cucchi e S. Giovanardi, Milano, Mondadori, 1996, 2 voll.

A questi materiali si aggiungano quelli caproniani, fra opere e contributi critici. Di seguito un elenco di opere e studi che sono stati fondata-

tali alla compilazione della tesi. Si rinuncia a riportare l'elenco di tutti gli articoli giornalistici di Giorgio Caproni e di tutti i volumi da lui trattati nel corso degli anni. Solo degli articoli più importanti si dà una breve lista. Stessa cosa vale per le traduzioni. Per una lista completa, vd. PIETRO BENZONI, *Da Céline a Caproni*, pp. 216-8.

### **Di Caproni, in volume (ordine cronologico)**

*Genova di tutta la vita*, a cura di G. Devoto e A. Guerrini, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1983

*Il labirinto*, Milano, Garzanti, 1992

*Frammenti di un diario (1948-1949)*, a cura di F. Nicolao, introduzione di L. Surdich, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1995

*La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996

*L'opera in versi, edizione critica* a cura di L. Zuliani, introduzione di P. V. Mengaldo, Cronologia e Bibliografia a cura di A. Dei («I Meridiani»), Milano, Mondadori, 1998

*La valigia delle Indie*, a cura di A. Dei, Pistoia, Via del vento, 1998

*Era così bello parlare. Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, prefazione di L. Surdich, Genova, il nuovo melangolo, 2004

*Giudizi del lettore. Pareri editoriali*, a cura di S. Verdino, Genova, Il melangolo, 2006

*Racconti scritti per forza*, a cura di A. Dei con la collaborazione di M. Baldini, Milano, Garzanti, 2008

*Aeroporto delle rondini*, Introduzione di D. Valli, Lecce, Manni, 2000

### **Carteggi:**

C., MARIO LUZI, *Carissimo Giorgio, carissimo Mario. Lettere 1942-1989*, a cura di S. Verdino, con uno scritto di M. Luzi, Milano, Scheiwiller, 2004

C., CARLO BETOCCHI, *Una poesia indimenticabile. Lettere (1936-1986)*, a cura di D. Santero, prefazione di G. Ficara, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2007

CAMILLO SBARBARO, *Lettere a Giorgio Caproni 1956-1967*, a cura di A. Padovani Soldini, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2010

C., DE ROBERTIS, *Lettere 1952-1963*, a cura di A. Marra, Roma, Bulzoni, 2012

### **Traduzioni:**

LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Morte a credito*, introduzione di C. Bo, traduzione di G. Caproni, Milano, Garzanti, 1964

*Quaderno di traduzioni*, a cura di E. Testa, prefazione di P. V. Mengaldo, Torino, Einaudi, 1998

### **Articoli:**

*Le 'borgate' confino di Roma*, «Il Politecnico», 6 gennaio 1946

*Viaggio fra gli esiliati di Roma*, «Il Politecnico», 12 gennaio 1946

*Scrittura prefabbricata e linguaggio*, «La Fiera letteraria», 26 dicembre 1946

*Il quadrato della verità*, «La Fiera letteraria», 27 maggio 1947

*La precisione dei vocaboli ossia la Babele*, «La Fiera letteraria», 22 maggio 1947

*Versi come utensili*, «Mondo Operaio», 25 dicembre 1948

*Pane e 'bread'*, «Mondo Operaio», 30 luglio 1949

*Oggetti e non più geroglifici*, «Il Belli», II, 2, maggio 1953

*Destino del dialetto*, «Il Lavoro Nuovo», 28 maggio 1954

*La poesia si rinnova con la poesia*, «Il Caffé», n. 4, 1954

*Transfughi i poeti?*, «La Fiera letteraria», 11 dicembre 1955

*È bello perché impossibile*, «Il Punto», 8 dicembre 1956

*Sette domande sulla poesia*, «Nuovi argomenti», VI, 55-56, maggio-giugno 1962

*Processo all'ermetismo*, «Il Punto», 3 febbraio 1962

*I poeti più giovani*, «Il Punto», 3 marzo 1962

*Esiste una poesia nuova?*, «Il Punto», 17 marzo 1962

*L'officina di Pasolini*, «Il Punto», 17 febbraio 1962

*Problemi di traduzione*, «il verri», XVIII, 26, 1968

*Divagazioni sul tradurre*, discorso pronunciato in occasione del *Premio città di Monselice* per una traduzione, ricevuto nel 1973

### **Su Caproni, volumi (ordine alfabetico):**

MARCELLA BACIGALUPI, PIERO FOSSATI, *Giorgio Caproni maestro*, introduzione di L. Surdich, Genova, Il melangolo, 2010

MICHELA BALDINI, *Giorgio Caproni narratore*, Roma, Bulzoni, 2009

PIETRO BENZONI, *Da Céline a Caproni. La versione italiana di Mort à crédit*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2000

ADELE DEI, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992

EAD., *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003

GIUSEPPE LEONELLI, *Giorgio Caproni*, Milano, Garzanti, 1997

ROBERTO ORLANDO, *La vita contraria. Sul Novecento di Giorgio Caproni*, Lecce, Pensa MultiMedia, 1998

LUIGI SURDICH, *Le idee e la poesia*, Genova, Il melangolo 1998

*Giorgio Caproni: Roma, la città del disamore*, a cura di E. Donzelli e B. Frabotta, De Luca, 2012



## Articoli in rivista e raccolte di saggi:

GIORGIO AGAMBEN, *Disappropriata maniera*, in *Categorie italiane. Studi di poetica*, Marsilio, Venezia, 1996, pp. 89-103

MICHELA BALDINI, *Giorgio Caproni e Carlo Betocchi: storia di un'amicizia*, in *L'Approdo, storia di un'avventura mediatica*, a cura di A. Dolfi e M. C. Papini, Roma Bulzoni, 2006, pp. 181-282

MARINA BENEDETTO, *Caproni critico: i poeti liguri e la «linea ligustica»*, «Resine», aprile-maggio 1991, n. 48

MARIO BOSELLI, *Giorgio Caproni*, «L'esperienza poetica», anno II, fasc. 5-6, gennaio-giugno 1955

RAOUL MARIA DE ANGELIS, *Il poeta ci sta strettino e I simboli del decoro non ci bastano*, «Il Caffè», 3, 1954

ALESSANDRA DE BIASE, *L'opera giornalistica di Giorgio Caproni*, «La Rassegna della letteratura italiana», 93, VIII, gennaio-agosto, 1989

ADELE DEI, *Capasso e Caproni*, in *Aldo Capasso. Critica e poesia*, Atti della Giornata di studi su Aldo Capasso, a cura di Filippo Secchieri, Venezia, Gravinale Editori, 2008, pp. 49-57

EAD., *Caproni: i viaggi, la caccia*, in «Studi italiani», I, 2, luglio-dicembre 1989

GIUSEPPE DE MARCO, *Il Viaggio attraverso i «Frammenti di un diario» di Giorgio Caproni*, «Critica letteraria», n. 4, 2011

GIANCARLO RUSSO, *Autore, pubblico e poesia nelle riflessioni critiche di Giorgio Caproni*, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di I. Crotti, con la collaborazione di S. Tonon, Pisa, ETS, 2011

LUIGI RUSSO, *La musica nella critica*, in *Giorgio Caproni e la musica*, Genova, Edizioni Cinque Terre, 2013, pp. 139-70

LUIGI SURDICH, «*In musica + idee*»: *tra Montale e Caproni*, «La rassegna della letteratura italiana», 1995, 3, pp. 102-135

STEFANO VERDINO, *Nota su "Il taccuino dello svagato"*, «Resine», n. 134/135, 2012-2013