

Caproni e il canone della poesia moderna

Michela Zompetta

Il grande classico è come un filo che l'uomo dispone nello svolgimento caotico del processo storico, è il filo d'Arianna, mediante il quale la frequentazione del labirinto diventa meno rischiosa e più agevole [...] l'immagine di un uomo tanto lontano da noi e insieme tanto vicino, un Giano bifronte che guarda al tempo stesso verso il nostro passato e verso il nostro presente.¹

Con queste parole Alberto Asor Rosa dà una efficace definizione dell'autore classico, considerandolo uno scrittore originale ed irregolare che tenta di sottrarsi alle norme dominanti del periodo in cui vive ma che, una volta affermatosi per la sua irregolarità, viene ridotto proprio nella sua originalità per servire da modello. Il critico ritiene che nelle grandi opere il momento dell'innovazione prevalga su quello della conservazione, ribadendo che i classici sono esperti del disordine e del caos più che della regolarità. Considera infatti che la nozione di classico legata ad ordine, imitabilità e regolarità sia stata creata con lo scopo di tranquillizzare, laddove in realtà le grandi opere procurano turbamento.

Il concetto di "classico" è imprescindibile nella questione del canone letterario, dal momento che «ogni volta che si forma un canone letterario si deve procedere ad una scelta di classici».²

La questione del canone, ancora oggi di grande attualità nei dibattiti intorno alla Scuola e all'Università relativamente all'insegnamento della letteratura ed al posto che essa deve avere nella formazione dei giovani, è nata, com'è noto, durante il secolo scorso negli ambienti di critica letteraria nordamericana dove le posizioni contrastanti entro le quali si svolge il dibattito sono costituite, da una parte, da coloro che sono convinti che alla base del canone si debbano riconoscere dei valori estetici rigidi, fissi nel tempo e che quindi i canoni siano costituiti da opere la cui grandezza ha valore universale e, dall'altra, da coloro che, invece, credono che il canone corrisponda ad un particolare programma educativo di una determinata società e che debba quindi essere trasformato e riformato a seconda delle esigenze di ognuna.

Le discussioni intorno a tale tematica sono state senza dubbio fortemente stimolate dal pensiero di Harold Bloom e dalla pubblicazione di *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, del

¹ A. Asor Rosa, *Il canone delle opere in Letteratura Italiana. Le Opere*, vol. I, *Dalle origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, p. XLII.

² E. R. Curtius, *Letteratura Europea e Medio Evo latino*, traduzione italiana a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1995, p. 288.

1994, in cui l'autore rappresenta una personale classifica di scrittori che, a suo parere, costituiscono il canone della letteratura occidentale e ne prende in considerazione ventisei cercando di identificare le qualità che li rendono canonici, ossia autorevoli nella nostra cultura, soffermandosi sulla loro singolarità, ossia su un tipo di originalità che mai può essere assimilata del tutto o alla quale ci si abitua tanto da cessare di considerarla tale.

L'uscita del libro di Bloom, proprio per la considerazione aristocratica e agonistica della letteratura e per la parzialità degli autori prescelti, ha suscitato echi e clamori anche in Italia dove spesso è stato e viene posto l'accento sul tema del canone nell'ambito del Novecento, secolo nel quale un'operazione di canonizzazione è sicuramente più ardua rispetto ai precedenti, sia perché la vicinanza esistente tra i "canonizzatori" e gli autori da canonizzare rende difficoltosa l'operazione di individuazione di questi ultimi, sia perché, come afferma ancora Asor Rosa, nel secolo scorso «l'operazione di scrutinar classici è arrischiata, se non altro perché i classici del Novecento, quelli più veri, forse, non sapevano essi stessi di esserlo, e spesso si rifiutavano di esserlo».³

Tali affermazioni appaiono particolarmente calzanti anche considerando la poesia di Giorgio Caproni che nasce dalla ricerca del significato più profondo del vivere ed è strettamente legata alla sua esperienza di uomo, ad un'esistenza condotta in modo appartato, «riservato e schivo di ogni gloria e di ogni salotto».⁴

Caproni viene ormai considerato una delle maggiori voci poetiche del secondo Novecento e la ricca bibliografia riguardante la sua produzione lirica, per la maggior parte relativa alle raccolte della seconda metà del secolo scorso, ne costituisce una conferma, ma va tenuto presente che il suo viaggio poetico abbraccia sia la prima sia la seconda parte del secolo e che è proprio con la sua prima fase poetica che egli dà avvio ad una sperimentazione di tematiche e di scelte metrico-linguistiche che svilupperà, o dalle quali si discosterà, nelle raccolte successive.

A Genova, la "città dell'anima" – dove si trasferisce nel marzo del 1922, a soli dieci anni, insieme alla famiglia⁵ – inizia a scrivere i suoi primi versi:

Il baco della letteratura lo presi alle elementari. Ho ancora un quadernino con un racconto rimasto a mezzo. Un racconto sul diavolo. Poi scrissi versi oscurissimi, che oggi si direbbero d'avanguardia. Buttai

³ Asor Rosa, *Il canone delle opere*, cit., vol. I, pp. XLVIII-XLIX.

⁴ G. Frangi, *Io amico del dolore*, in «Il Sabato», 24-30 gennaio 1981, p. 17.

⁵ Nel volume a cura di G. Barbieri e M. Gulinucci, "*Era così bello parlare*". *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, Genova, Il Melangolo, 2004, p. 87, il poeta ricorda: «[...] ed ecco che ci trasferimmo a Genova. Ma ricordo che per mia madre fu un trasferimento tristissimo. Prima partì mio padre: però, per trovare un appartamento, una parola!, c'era la crisi degli alloggi a quei tempi. Poi finalmente trova casa e nel marzo del '22, precedendo Mussolini sulla marcia su Roma... [...] Marciammo su Genova, dove c'erano ancora le bandiere rosse; e così cominciai questo mio, oggi dicono impatto, con questa città per me completamente diversa».

via tutto e ricominciai a sillabar da capo, dopo i Surrealisti, il vecchio Carducci. Leggevamo molto, io e un altro amico violinista.⁶

È dunque nel capoluogo ligure, luogo fondamentale della sua vita e della sua poesia, periferico rispetto al centro della cultura poetica di quel periodo, al quale si sente legato innanzitutto per la concezione della vita basata sul senso di concretezza al di fuori di ogni illusione, che nascono le sue prime poesie:

Ricordo solamente che, studiando armonia... la pretesa era quella di studiare composizione... ma si comincia dall'armonia... tentavo, su ordinazione del mio maestro, un certo Trovati, di comporre dei corali a quattro voci, la cosa più elementare, un po' di contrappunto, fuga, e in genere al tenore, che è la voce che tiene le altre tre, si affidano delle parole, che io traevo dai classici, soprattutto i classici più piani, più musicabili, come Poliziano, il Tasso dei madrigali, il Rinuccini. Finché un giorno poi mi accorsi che questo maestro le parole non le leggeva nemmeno, provava sul piano, e allora per non far più fatica di cercarle, me le scrivevo da solo. Poi è accaduto naturalmente che il musicista è caduto, è rimasto il paroliere... questa abitudine di scrivere versi.⁷

Le prime pubblicazioni appaiono verso gli anni Trenta su riviste e quotidiani: dopo le richieste, senza successo, alla rivista «Circoli», le ottiene su «Riviere», «Espero», «Terza pagina» e la sua voce poetica, ma anche quella di teorico e di critico, inizia a comparire anche su «Gioventù», «L'Araldo letterario» e «Il Popolo di Sicilia», dove nel 1935 recensisce *La barca* di Luzi.⁸

Dal 1936 vengono edite le prime *plaquettes* fino a *Cronistoria*, pubblicata nel 1943 presso Vallecchi di Firenze, la raccolta che segna un momentaneo e contenuto accostamento all'ermetismo, ma soprattutto l'ingresso nella grande editoria. In essa confluisce il *Sonetto X* che viene recensito da De Robertis: un significativo, seppure a quel tempo eccezionale, riconoscimento da parte di un critico 'ufficiale'.⁹

⁶ C. D'Amicis, *I miei versi nel vento*, in «L'Unità», 21 agosto 1995, p. 8.

⁷ Barbieri e Gulinucci, «*Era così bello parlare*», cit., p. 100.

⁸ Ancora in Barbieri e Gulinucci, «*Era così bello parlare*», cit., p. 137, il poeta, riferendosi ai primi incontri con i cosiddetti poeti fiorentini degli anni '30, ricorda: «Avvenne un po' per caso, perché stranamente – 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 un giudizio. Io, allora, stranamente, da Genova feci una recensione anche abbastanza lunga, sul "Popolo di Catania", o di "Sicilia", non ricordo, però l'articolo l'ho intitolato *L'uomo di fede*, e Luzi me ne fu gratissimo perché fui il primo, in assoluto, in Italia, ad aver parlato di lui, con un tono molto professorale naturalmente. Oggi a rileggerlo mi vergogno. Però, insomma, già avevo capito che si trattava di un futuro grande poeta».

⁹ Caproni ricorda più volte i riconoscimenti di De Robertis e nell'articolo a cura di J. Insana, *A colloquio con Giorgio Caproni. Molti dottori nessun poeta nuovo*, in «La Fiera Letteraria», 19 gennaio 1975, pp. 9-11, a proposito dei suoi primi 'contatti letterari', ricorda: «Poi andai soldato, da Genova a San Remo. Fidia Gambetti, G.B. Vicari e Giorgio Bassani, mentre ero ancora in servizio di leva, mi pubblicarono qualche verso, o prosa. Ricordo anche Ferdinando Garibaldi, che un giorno venne a trovarmi a San Martino per chiedermi di collaborare ad *Espero*, una rivista nel cui comitato di redazione figuravano Ungaretti, Valéry-Larbaud ecc.ecc. Bevemmo insieme un lampone accanto alla stufa a

I riconoscimenti ‘pubblici’ arrivano infatti solo a decorrere dagli anni Cinquanta: nel 1952 vince il Premio Viareggio con le *Stanze della funicolare*, nel 1956 pubblica *Il passaggio d’Enea* che vince il Premio Selezione Marzotto; nel 1959 *Il seme del piangere* che vince di nuovo il Premio Viareggio: è l’inizio di un periodo non solo di intense collaborazioni a riviste e giornali ma anche della sua lunga attività di traduttore. Nel 1965 viene pubblicato *Il congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* che ottiene il Premio Chianciano; nel 1968 *Il “Terzo libro” e altre cose* con il quale gli viene assegnato il Premio Ibico Reggino e nel 1975 *Il muro della terra* che ottiene il Premio Gatti.

Nel 1982 è insignito del Premio Antonio Feltrinelli dall’Accademia Nazionale dei Lincei e del Premio Montale; nel 1984 gli viene conferita la laurea *honoris causa* in Lettere e Filosofia presso l’Università di Urbino; nel 1986 viene pubblicato *il Conte di Kevenhüller* con il quale ottiene un altro meritato riconoscimento vincendo il Premio letterario Chianciano Terme.

Il grande poeta arricchisce il panorama letterario italiano del Novecento situandosi in una posizione di emblematica inclassificabilità, ma la sua poesia si muove naturalmente entro un ambito di tradizione più o meno scoperto che risale alla lirica stilnovistica e a Dante, di cui riprende più volte i versi della *Commedia* – ad iniziare dalle macroscopiche citazioni dei titoli delle raccolte *Il Seme del piangere* e *Il muro della terra*¹⁰ – pur ribaltando l’esito del viaggio del poeta trecentesco nella consapevolezza che oltre il limite della ragione umana, “Il muro della terra” appunto, si approda al nulla ed attuando un vero e proprio rovesciamento della situazione della *Commedia* in *Controcanto*, che, come ha acutamente osservato Giulio Ferroni, è «una brevissima, esile, spezzata riscrittura per negazione [...] della *Commedia* dantesca e del suo primo verso».¹¹

Anche l’epigrafe dantesca che giustifica il titolo della raccolta *Il seme del piangere* – tratta dalle parole di esortazione e di rimprovero di Beatrice a Dante dei vv. 45-46 del XXXI canto del *Purgatorio* (Dante è nel paradiso terrestre ed ha appena perso la guida di Virgilio per assumere

petrolio, in “sala da pranzo”. Mi disse (e ne rimasi un po’ scosso) che “la poesia è un’esplosione riflessa”. A Libero Bigiaretti e al compianto De Luca devo, dopo il mio trasferimento a Roma, la pubblicazione di *Finzioni* e delle *Stanze della funicolare*. Vicari intanto mi aveva stampato una poesia su *Lettere d’oggi*, che indusse De Robertis (lo conoscevo soltanto di nome) a scrivermi per chiedermi, “d’urgenza”, “tutte le mie opere”. Tremai di gioia e di sgomento. Scrisse una recensione bellissima, ripresa poi nel suo successivo saggio». Nell’articolo a cura di Corrado Pizzinelli, *Giorgio Caproni nostalgia dei Pancaldi*, in «Toscana Qui», 5 maggio 1983, pp. 63-5, il poeta, questa volta nel riferirsi a Firenze ricorda, tra l’altro, ancora il riconoscimento di De Robertis: «[Quando vado a Firenze] Mi sento in una città molto bella, viva, accogliente, culturalmente attiva e fraternizzante nonostante i fiorentini sempre così critici e ironici. Potessi scegliere una città ove abiterei andrei subito a Firenze, anche se non è più quella che conobbi, cioè quella delle Giubbe Rosse, di De Robertis, di Bigongiari, di Luzi... Firenze è stata tutto per me. Un fiorentino, il letterato De Robertis, mi segnalò alla critica».

¹⁰ In Barbieri e Gulinucci, “*Era così bello parlare*”, cit., p. 221, Caproni ribadisce il significato del titolo della raccolta: «È proprio un’espressione presa da Dante, mi pare nel X dell’*Inferno*, vogliamo sentire: “Ora s’en va per un secreto calle/tra ‘l muro de la terra e li martiri/lo mio maestro, e io dopo le spalle” [...] Questo muro della terra evidentemente in Dante non è altro che il muro di cinta della città di Dite; per me, viceversa, significa il limite che incontra, ad un certo momento, la ragione umana [...]».

¹¹ G. Ferroni, *La caccia e la preda*, in *Per Giorgio Caproni*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1997, p. 310.

quella definitiva di Beatrice) – evoca profonde corrispondenze tra la donna amata dall'autore della *Commedia* e la madre ragazza dei *Versi livornesi*: sono entrambe figure ormai morte che vengono però 'recuperate' come guide – consapevoli o inconsapevoli – di un percorso salvifico effettuato in una 'particolare' dimensione temporale. Si ricordino, fra gli altri, anche i vv. 43-45 del canto precedente «volsimi alla sinistra col rispitto/col quale il fantolin corre alla mamma/quando ha paura o quando elli è afflitto» che indica lo stabilirsi di un rapporto quasi di madre e figlio tra Beatrice e Dante.¹²

Il senso di precarietà dell'esistenza che appare fin dalle prime prove caproniane avviando una riflessione sul sentimento del nulla come «conseguenza della storica dissoluzione delle certezze che corrisponde a un profondo disorientamento sia personale che storico»¹³ collega indubbiamente il poeta livornese alla tradizione moderna e novecentesca.

Riferendosi proprio alla poesia novecentesca e a Pascoli afferma:

Ma oggi sono arrivato alla conclusione che l'irrealtà è il vero reale: tutto quello che possiamo ottenere, attraverso la letteratura, è un'allegoria. I miei ultimi versi sono caratterizzati dalla sfiducia nella parola e dal tentativo di superarla, anche se ne vivo tutta l'inquietudine. In questo senso non solo i miei versi, ma anche tutta la poesia novecentesca sarebbe stata diversa senza la lezione di Pascoli. Con Carducci la parola era ancora inequivocabile, precisa, marmorea; Pascoli, senza rendersene conto, vi ha gettato il seme del dubbio, e l'ha resa densa di simboli e di significati armonici come la musica. Ha fatto bene Contini a definirlo un rivoluzionario: aveva in mano la dinamite e non se n'era accorto.¹⁴

Barberi Squarotti, sulla cui posizione si allineano altri autorevoli critici¹⁵, pur distinguendo il discorso poetico delle prime raccolte caproniane da quello pascoliano per una minore inquietudine della parola nei versi del livornese, colloca l'origine della poesia caproniana proprio nel "pascolismo", mettendone in risalto le peculiarità metriche, senza sottovalutare anche il piano lessicale, oltre ad indicare l'influenza di Carducci a proposito del quale Caproni afferma:

E così presi come modello il poeta che credevo di amare meno, ovvero Giosuè Carducci; il Carducci impressionista, che io, da buon livornese, definivo "macchiaiolo". Così, a denti stretti, ricominciai, e nella scia delle "canzonette" carducciane (come "La nebbia agl'irti colli" e "L'albero a cui tendevi") scrissi versi come "Dopo la pioggia la terra - è un frutto appena sbucciato"...Ecco: questa è proprio la mia prima poesia, datata 1932.¹⁶

¹² M. Marchi, *Capoversi sul «Seme del piangere»*, in *Tre poeti. Betocchi, Luzi, Caproni*, Siena, Periccioli, 1990, p. 136.

¹³ D. Baroncini, *Caproni e la poesia del nulla*, Pisa, Pacini, 2002.

¹⁴ D'Amicis, *I miei versi nel vento*, cit., p. 8.

¹⁵ Si ricorda, tra gli altri, la posizione espressa da F. Pappalardo La Rosa nel saggio *Il filo e il labirinto: Gatto, Caproni, Erba*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1997, pp. 55-6.

¹⁶ E. Fabiani, *Se mi lamentassi, che poeta sarei?*, in «Gente», 3 aprile 1981, pp. 40-7.

Fermando l'attenzione al contesto italiano influiscono naturalmente sulla sua formazione innanzitutto le letture strettamente legate all'ambito familiare e scolastico (Dante, Cavalcanti, il Poliziano, Tasso, Leopardi¹⁷, Carducci¹⁸) nonché privato, come d'Annunzio, Pascoli e i poeti della "Riviera Ligure", come lui stesso ricorda: «Quand'io mi recai a Genova era ancora vivo il ricordo della novariana "Riviera Ligure", e le mie prime letture (dopo, cronologicamente, nella mia storia privata, Ungaretti) furono appunto Roccatagliata Ceccardi, Boine, Sbarbaro, Mario Novaro, ecc.». ¹⁹ Conosce di persona Camillo Sbarbaro e con lui mantiene una affettuosa amicizia:

La «linea ligustica» la inventai io, ma ha poco fondamento critico. Alludevo a certe affinità di cultura, di reazione al paesaggio, di sentire. «Che affinità di sentire», scrisse a un amico Sbarbaro, parlandogli di me. Ci conoscemmo tardi (ma ci volemmo un bene immenso) quando «Millo» mi ringraziò d'un articolo dicendomi che ero l'unico ad essere entrato nel merito della sua poesia.²⁰

Come sottolinea in varie occasioni la sua poesia non può poi certo prescindere dai grandi esempi di Ungaretti, ('scoperto' nella biblioteca dello studio dell'avvocato Ambrogio Colli presso il quale trova impiego da giovane), che gli insegna a ritrovare «il sapore perduto della grande – semplice – poesia parola per parola, silenzio per silenzio»²¹, di Montale, che per lui ha «il potere della grande musica, che non suggerisce né espone idee ma le suscita in una con l'emozione profonda»²² e dello stesso Saba a proposito del quale scrive:

Vi era (rimane) tra noi (Saba merita anche questo omaggio) un freudiano rapporto da padre a figlio: 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...appunto come si abbraccia il padre.²³

¹⁷ Nell'articolo a cura di G. Grieco, *Non esiste ma nella disperazione l'ho sempre cercato*, «Gente», 13 gennaio 1984, p. 45, il poeta dichiara: «Io non sono pessimista, come non lo era Leopardi, il poeta che amo tanto. Per me Leopardi, anche quando si dispera e accusa, è un "datore di vita". È stato lui che mi ha impedito di diventare un nichilista, lui che non ha mai rinunciato alle sue illusioni».

¹⁸ Nell'articolo a cura di D. Astengo, *Una straziata allegria*, in «Corriere del Ticino», 11 febbraio 1989, p. 29, afferma: «[...] nelle mie prime prove creative, dopo una breve orgia, diciamo così, surrealista, e proprio per sfuggire alle seduzioni della moda per la moda, di proposito volli ricominciare tutto da capo, rifacendomi al poeta allora da tutti ritenuto il più sorpassato, cioè il Carducci; del quale, come poi non mancò d'accorgersi in senso positivo De Robertis, seppi ritagliarmi quanto più mi si confaceva».

¹⁹ Intervista con Ferdinando Camon, pubblicata in *Il mestiere di poeta*, Milano, Lerici, 1965, poi Milano, Garzanti, 1982 e in «Galleria», XL, 2, maggio-agosto 1990, pp. 282-92.

²⁰ Insana, *A colloquio con Giorgio Caproni. Molti dottori nessun poeta nuovo*, cit., p. 11.

²¹ Giorgio Caproni, *Il taccuino del vecchio*, in «Punto», 14 gennaio 1961, ora in «Forum italicum», giugno 1972.

²² G. Caproni, *Montale poeta vate*, in «Letteratura», 78-81, gennaio-giugno 1966, poi in *Omaggio a Montale*, a cura di S. Ramat, Milano, Mondadori, 1966.

²³ G. Caproni, *Ora che Umberto Saba è partito*, in «La Fiera Letteraria», 15 settembre 1957.

Pur appartenendo per ragioni anagrafiche alla generazione degli ermetici, il grande poeta non è stato se non marginalmente coinvolto da quel movimento che non lo ha mai convinto fino in fondo.²⁴

Il suo linguaggio appare in effetti distante dalle oscurità semantiche ermetiche, ma piuttosto si avvicina al parlato, anche se a volte è impreziosito da termini aulici e dalla sintassi non sempre lineare.

La sua poesia tarda ad affermarsi proprio perché sconta a lungo la sua marginalità rispetto alle poetiche dominanti a lui contemporanee, ad iniziare proprio dall'ermetismo che, afferma Giacinto Spagnoletti, non è stato per lui «nient'altro che un ricco stimolo intellettuale proveniente dall'ambito fiorentino d'anteguerra».²⁵

Ancora Caproni afferma di credere alla forza della tradizione che va rinnovata “dal didentro” ed infatti la sua poesia è la conferma della ripresa di elementi tradizionali adattati tuttavia alle esigenze del suo discorso poetico: si pensi, ad esempio, alla volontà di andare al di là delle apparenze per cogliere l'allegoria della vita che emerge fin dallo stesso titolo *Come un'allegoria* della prima *plaque* in cui molte poesie ‘giocano’ sulla contrapposizione tra l'immediata rappresentazione dei dati naturalistici e l'allegoria di ciò che essi rappresentano; sul piano del linguaggio e della metrica si considerino poi le situazioni quotidiane del “Primo Libro” che vengono qualificate liricamente attraverso l'adozione delle rime che spesso nelle poesie caproniane assumono la funzione di armonizzare eleganza formale e semplicità di contenuti. Si consideri altresì anche la ripresa della canzonetta per lo più di versi brevi (soprattutto settenari e novenari) quasi costantemente rimati che precede l'uso di un genere tradizionale come quello del sonetto – utilizzato addirittura come genere esclusivo nella seconda sezione di *Cronistoria* intitolata *Anniversario* e ne *I lamenti* – un sonetto “monoblocco”, distintivo della sua opera, che abolisce la tradizionale spaziatura tra quartine e terzine, non più considerate parti concluse e distinte, travalicando le barriere delle strofe e disarticolando la linearità della sintassi e del ritmo; si pensi ancora alla non coincidenza tra ritmo metrico e ritmo sintattico realizzata innanzitutto attraverso l'uso dell'*enjambement*, un artificio sicuramente tradizionale che però nel suo caso viene impiegato spesso con una singolare ed inconsueta frequenza ed intensità. Si consideri poi la serie di ambiguità date anche dalla frantumazione degli abbinamenti consueti del discorso del “Secondo libro” che registrano un

²⁴ A proposito dell'ermetismo ancora in Astengo, *Una straziata allegria*, cit., p. 29, il poeta afferma: «[...] Il che non significa affatto ch'io ignorassi o ripudiassi il cosiddetto secondo ermetismo fiorentino (fui anzi il primo, nel '35, a parlare di Luzi), intuendone fin da allora la portata ma impedito a una totale adesione dal mio diverso atteggiamento di fondo: voglio dire la mia diffidenza verso ogni forma di superstite estetismo, e soprattutto il mio attaccamento al “reale” o, più precisamente, il mio continuo rodimento per l'imprendibilità del “reale” tramite la parola, la quale, come scrissi nel '46 e nel '47, anticipando di parecchi lustri certe teorie oggi di pubblico dominio, vanifica l'oggetto: crea, nominandola, un'altra realtà, parallela alla prima ma destinata a non collimare con essa».

²⁵ G. Spagnoletti, *Il cammino di Caproni*, in *Poesia italiana contemporanea*, Milano, Spirali, 2003, pp. 361-66.

accostamento per alcuni aspetti all'ermetismo, rispetto al quale il poeta stesso, come già detto, si dichiara sempre abbastanza distante, indicando però come poesie «latamente ermetiche» proprio i sonetti di *Anniversario*.²⁶

Si rammenti inoltre che Caproni nei poemetti compie un'operazione di 'recupero' di figure mitiche: ne *Le biciclette* Alcina, nelle *Stanze della funicolare* Proserpina e successivamente Enea che subiscono tuttavia un processo di 'abbassamento', di degradazione e desublimazione mitica, di avvicinamento alla realtà quotidiana e incarnano la sofferenza facendole acquistare dignità universale.

Si ricordi l'immagine dell'ultima stanza delle *Stanze della funicolare* in cui in un'atmosfera dominata dalla nebbia nel bar-Erebo la cameriera Proserpina lava i bicchieri appannati anch'essi dalla nebbia. Tale immagine rimanda a quella di *Interludio* (già *Su cartolina*):

E intanto ho conosciuto l'Erebo
– l'inverno in una latteria.
Ho conosciuto la mia
Proserpina, che nella scialba
veste lavava all'alba
i nebbiosi bicchieri.²⁷

Proserpina, in un processo di degradazione mitica, è custode dell'Erebo-latteria, un luogo di nebbia – e quindi di incertezza – con «neri tavoli» frequentato dalle «anime in fretta» e dove una ragazza «senza figura» ha in mano una tazza vuota e aspetta la «paura» del poeta.

Si ha dunque un richiamo al mito, ma in realtà non ci si trova in un'atmosfera mitica, bensì in un'ambientazione di misera quotidianità con l'immagine dell'Erebo, degradato a bar, e di Proserpina che lava i «nebbiosi bicchieri» compiendo un gesto (se si vuole umile) che avviene, come gli altri, in un'atmosfera quasi surreale dove tutto assume anche un significato metaforico.

Il poemetto *Il passaggio d'Enea* si configura come il 'racconto' simbolico di un faticoso percorso nell'incertezza, sospeso tra la vita e la morte, tra la terra e gli inferi, tra lo spazio e il tempo, tra il passato e il futuro, tra la realtà e l'immaginazione. In questo percorso appare l'eroe troiano che

²⁶ In un'intervista rilasciata a Dante Maffia (conservata in un dattiloscritto del 1972-1973 del "Fondo Caproni" presso l'Archivio Contemporaneo Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario Viesseux di Firenze) Caproni afferma in proposito di non aver naturalmente ignorato l'esperienza ermetica, ma di sentirsi tuttavia lontano da certe aspirazioni eccessivamente metafisiche per la sua natura più materialistica. Egli si dichiara inoltre portato a cercare il canto nella parola, mentre negli ermetici vedeva un netto rifiuto di qualsiasi forma che potesse ricordare la melodia. Ma poi, in un'intervista del 7 maggio 1984, conservata sempre nell'Archivio Bonsanti di Firenze (nella quale parla, tra l'altro, di Carlo Bo, di Camillo Sbarbaro e di Mario Luzi) indica come «latamente ermetici» proprio i *Sonetti dell'Anniversario* composti nel periodo che va dal 1938 al 1942.

²⁷ Tutti i versi delle poesie sono tratti da G. Caproni, *L'opera in versi*, Milano, Mondadori, 1998 («Meridiani»).

diviene il simbolo dell'uomo contemporaneo, solo e affannato a salvare tradizione e futuro, una tradizione che non lo sorregge più e un futuro incerto:

[...] Enea che in spalla
un passato che crolla tenta invano
di porre in salvo, e al rullo d'un tamburo
ch'è uno schianto di mura, per la mano
ha ancora così gracile un futuro
da non reggersi ritto [...].

La leggenda viene dunque ancora attualizzata e il destino d'Enea è in fondo quello del poeta stesso – consapevole della propria condanna alla solitudine – e di una intera generazione a lui contemporanea passata attraverso la tragica esperienza della guerra, incerta di poter costruire un futuro e con un potere «ridotto a nulla nell'inquietante dominio della macchina»²⁸, che cerca e crede di riscattare le proprie rovine e le proprie delusioni attraverso gli inadeguati risultati meccanici della tecnica, ormai diventati i nuovi miti della civiltà. Ancora una volta si assiste così ad un recupero della tradizione rielaborato in modo funzionale alle esigenze della propria voce lirica.

Nel *Passaggio d'Enea*, il mito d'Enea viene rivisitato in senso tecnologico, comincia a degradarsi, ad assuefarsi al nostro tempo senza speranza, poiché questo passaggio del mitico eroe è immaginato come un trascorrere pigro di automobili nella notte e quindi non è più la semplice riproduzione di un'esistenza leggendaria ma d'altra parte si rivela un archetipo, un mito di massa nel senso che ognuno avverte la provvisorietà del proprio destino e l'impossibilità di trovare un terreno sicuro d'approdo [...].²⁹

Per nulla assillato dall' "ansia dell'influenza" il poeta livornese, in costante dialogo con le molteplici voci della tradizione, si è dunque costruito un percorso poetico, progressivamente riconsiderato, «autonomo e solitario»³⁰ che lo ha portato ad essere ritenuto dallo stesso Pier Vincenzo Mengaldo tra i massimi e più originali poeti "del dopo-Montale" e ad essere annoverato tra gli autori canonici della poesia novecentesca.

La questione del canone letterario, tuttavia, è molto complessa ed è strettamente legata anche al problema della sopravvivenza della letteratura nella realtà attuale e a tale proposito ancora Giorgio Caproni, chiedendosi cosa resterà non solo della sua, ma di tutta la poesia e della letteratura nel suo complesso in una società tecnologica e massificata che sembra non avere più "lo scatto poetico",

²⁸ G. Bàrberi Squarotti, *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli, 1966, p. 110.

²⁹ A. Iacopetta, *Giorgio Caproni. Miti e poesia*, Roma, Bonacci, 1981, p. 35.

³⁰ G. De Marco, *Caproni poeta dell'antagonismo e altre occasioni esegetiche novecentesche*, Genova, il melangolo, 2004, p. 122.

augura alle nuove generazioni, così bisognose di sentimenti e che a suo avviso soffrono di questa mancanza, di ritrovarne “il senso” più profondo per giungere a scoprire la propria vera identità, come le seguenti parole attestano:

La nostra è una civiltà massificata che non ha più lo scatto poetico, non ha più quello che io chiamo il ‘grano di follia’ poetico. Oggi predomina il ragionamento e la sociologia ha preso il posto della letteratura. [...] vorrei che ogni giovane ritrovasse se stesso e avesse il senso della propria poesia. [...] Aver la poesia è per me avere il dono della propria identità.³¹

³¹ Pizzinelli, *Giorgio Caproni nostalgia dei Pancaldi*, cit., p. 63.