

GIORGIO CAPRONI, *PARATA* (*IL CONTE DI KEVENHÜLLER*, 1986)

Stefano Volta

Università degli Studi di Verona

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0042-3432>

ABSTRACT IT

Il saggio propone un commento di una lirica dell'ultimo Caproni, *Parata* (*Il Conte di Kevenhüller*, 1986). Il sistema espressivo di Caproni, soprattutto a partire dal *Passaggio d'Enea* (1956), sembra fondarsi sulla ripetizione variata di poche costanti, di carattere sia tematico che stilistico. Pertanto, il commento cercherà soprattutto di dimostrare la natura ossessiva del sistema espressivo dell'ultimo Caproni: larga parte del *Cappello introduttivo* sarà dedicata all'analisi dei principali nuclei tematici della lirica, cercando di metterne in evidenza tanto l'origine testuale, quanto il progressivo sviluppo diacronico.

PAROLE CHIAVE

Giorgio Caproni; *Il Conte di Kevenhüller*; Intratestualità; Morte; Identità.

TITLE

Giorgio Caproni, *Parade* (*The Count of Kevenhüller*, 1986)

ABSTRACT ENG

The essay contains a commentary of a poem by the late Caproni, *Parata* (*Il Conte di Kevenhüller*, 1986). Caproni's expressive system, especially from *Il passaggio d'Enea* (1956) onwards, seems to be based on the varying repetition of a few constants, both thematically and stylistically. Therefore, the commentary will seek above all to demonstrate the obsessive nature of the late Caproni's expressive system: in the introduction, an attempt will be made above all to clarify the origin of certain themes, highlighting their diachronic evolution; while in the notes, the most significant intratextual recurrences will be reported, both thematically and stylistically.

KEYWORDS

Giorgio Caproni; *Il Conte di Kevenhüller*; Intratextuality; Death; Identity.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Stefano Volta è dottorando di ricerca in Filologia, Letteratura e Scienze dello spettacolo (XXXVIII ciclo) all'Università di Verona, in cotutela con l'Université de Lorraine, con un progetto dedicato alla poesia di Luzi tra *Primizie del deserto* e *Dal fondo delle campagne*. Laureatosi in Lettere all'Università di Verona con una tesi intitolata *Il leopardismo di Pasolini: «Le ricordanze» e dintorni*, ha conseguito la laurea magistrale nel medesimo ateneo con una tesi di commento al *Passaggio d'Enea* di Caproni (*“Il passaggio d'Enea”. Prova di commento*). Recentemente, ha pubblicato un articolo dal titolo *«Uno che un nome effimero distingue / appena...»*. *fisionomia e postura dell'io lirico tra «Primizie del deserto» e «Onore del vero»* sulla rivista *«Luziana»* (VII, 2023, pp. 81-98).

Stefano Volta, *Giorgio Caproni, “Parata” (“Il Conte di Kevenhüller”, 1986)*,
«inOpera», II, 3, dicembre 2024, pp. 222-240.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/27722>

1. CAPPELLO INTRODUTTIVO¹

Pubblicata per la prima volta su «Resine» nel 1985 (24, aprile-giugno)², *Parata* trova la sua collocazione nella sezione conclusiva di CK, *Altre cadenze*, la quale rappresenta in qualche modo un *a parte* rispetto al discorso principale della raccolta: infatti, sono qui del tutto assenti tanto la coerenza narrativo-strutturale, quanto i nuclei tematici su cui si edifica il tronco principale di CK.³ Diverso il discorso però per le singole sottosezioni, le quali possiedono, pur nella reciproca eterogeneità, una salda coerenza interna, che può essere di natura marcatamente stilistica e tonale (*Galanterie*, *Versi vacanti*, *Per Sezis all'Ospizio* e *Ciarlette nel ridotto*), tematico-circostanziale (*Testi marittimi*, o di *circostanza*), oppure prevalentemente tematica, come nel caso di *I transfughi* e di *Mostellaria*, dove viene accolta la nostra lirica. Come si può intuire dal titolo, che rimanda alla commedia degli spettri plautina, tutte le liriche di *Mostellaria* ruotano attorno al tema della morte, il quale si sviluppa soprattutto a partire dall'apparizione dei «trapassati» (è il caso di *Parata*), oppure dalla loro evocazione *in absentia*, come nello *Scomparso* e in *Paura terza*, la quale, sotto l'apparente velo della parodia – la poesia risponde a un testo del Sereni di *Stella variabile*, *Paura seconda* – nasconde la medesima vena sinistra che caratterizza gli altri testi della sottosezione, dato che anche Sereni, al momento della stesura della lirica (settembre 1985), è uno «scomparso».⁴

Parata mette benissimo in evidenza la trasformazione che in CK subisce il *topos* – tipicamente caproniano – dell'incontro coi «trapassati»: quest'ultimo infatti non si presenta più nella forma «classica» del *vis à vis* con una o più figure familiari ben definite – come accade ancora in CVC e MT, ad es. *Scalo dei fiorentini* e *Il vetrone* – ma piuttosto

¹ Nelle pagine seguenti si userà come edizione di riferimento GIORGIO CAPRONI, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Mondadori, Milano 1998 e ci si riferirà alle raccolte prese in esame con più frequenza attraverso le seguenti sigle: PE (*Il passaggio d'Enea*, 1956), CVC (*Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, 1965), MT (*Il muro della terra*, 1975), FC (*Il franco cacciatore*, 1982), CK (*Il Conte di Kevenhüller*, 1986) e RA (*Res amissa*, 1991). Infine, per indicare i versi a gradino si utilizzerà il segno L.

² LUCA ZULIANI, *Apparato critico*, in GIORGIO CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 1661.

³ GIORGIO CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti. 1948-1990*, a cura di Melissa Rota, introduzione di Anna Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2014, p. 336: «La sezione *Altre cadenze* non è la terza parte de *Il conte di Kevenhüller*, come alcuni, piuttosto disattenti, hanno creduto, ma una cosa a sé, che col *Conte* (*Libretto e Musica*) non ha nulla a che vedere». Come notava giustamente SERGIO BOZZOLA, *Altre cadenze* si presenta piuttosto come «un contenitore di tipologie testuali eterogenee, talora d'occasione, se non addirittura commissionate» (*Narratività e intertesto nella poesia di Caproni*, «Studi novecenteschi», XX, 45-46, giugno-dicembre 1993, p. 133, nota 51).

⁴ LUCA ZULIANI, *Apparato critico*, cit., p. 1661.

come un'aggressione nei confronti dell'io lirico da parte di «schiere anonime» di «fantasmi» senza alcuna «consistenza e identità».⁵ Una situazione semantico-testuale, questa, che nel caso di *Parata* sembra però concretizzarsi anche grazie a qualche suggestione del Baudelaire delle *Fleurs du mal*.⁶ Penso ai *Sept Vieillards*, dove ritroviamo un «infernale corteo» (v. 44) non molto distante dalla «parata» del titolo della nostra lirica. Non solo: la stessa postura del «vecchio» e dei suoi sei «sosia» (vv. 21-22: «Non curvo era, ma spezzato: la schiena formava con le | gambe un perfetto angolo retto [...]») sembra aver avuto una certa influenza sulla raffigurazione caproniana dei «trapassati», se quest'ultimi «sfilano quasi piegati | in due [...]» (vv. 9-10). Prima di entrare nel dettaglio dell'analisi, sarà necessario soffermarsi brevemente sul rapporto tra progressione tematica e struttura in *Parata*. La lirica, infatti, sembra articolarsi in tre macro-sequenze testuali che corrispondono ad altrettanti momenti chiave dell'incontro tra il soggetto lirico e i «trapassati» (anche lo stile rappresenta un forte fattore «aggregativo», lo vedremo meglio più avanti): 1) vv. 1-10, apparizione e descrizione della folla spettrale, in assenza del soggetto lirico (i verbi della sequenza sono tutti alla terza persona plurale); 2) vv. 10-23, ingresso prepotente sulla scena del soggetto – al contrario di quanto avviene nella sequenza precedente, la persona verbale dominante qui è la prima singolare – e successivo contatto visivo tra quest'ultimo e uno dei defunti; 3) vv. 24-28, l'io lirico si sofferma sulle conseguenze che l'incontro con il defunto produce sul proprio intelletto (qui sono soprattutto l'uniformità versale e la «melodicità» generata dalle rime in *-ario* e in *-eri* a rendere le due strofette conclusive della lirica una sequenza compatta e isolata dal punto di vista stilistico, vd. *infra*, p. 229 e nota ai vv. 24-28).

L'*incipit* sfrutta e colma immediatamente la tensione semantica prodotta dal titolo: già nei primissimi versi, infatti, ci troviamo di fronte alla sfilata di una folla composta da individui indistinti – la lirica si apre con un verbo dal soggetto implicito – la cui identità rimane sospesa fino alla frase dichiarativa dei vv. 4-5 («[...] Sono | “i trapassati” [...]»), a causa dell'immissione, tra questi due momenti, di una frase nominale e vagamente descrittiva (vv. 2-4: «[...] Quasi | – interminabili e eguali – | in fila indiana»). Se qui la referenzialità del soggetto implicito viene chiarita nel giro di pochissimi versi, in altre due liriche di CK dallo sviluppo tematico e dalle strategie stilistiche simili a quelle di

⁵ ADELE DEI, *Geografia dell'antinferno*, in EAD., *L'orma della parola. Su Giorgio Caproni*, Esedra, Padova 2016, pp. 88-89. Sul tema del lutto nella poesia di Caproni vd. PAOLO ZUBLENA, *Cartoline da Vega. Il tema della morte nella poesia di Caproni: dal lutto alla “meditatio mortis”*, nel suo *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*, Edizioni del Verri, Milano 2013, pp. 11-78.

⁶ Caproni traduce la raccolta già negli anni Sessanta per l'editore Curcio, salvo poi rinnegarne la paternità a causa dei troppo pesanti interventi editoriali sulla traduzione. A tal proposito, si veda LUCA PIETROMARCHI, *Nota alla traduzione*, in CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione di Giorgio Caproni, introduzione e commento di Luca Pietromarchi, Marsilio, Venezia 2008, pp. 53-60 (edizione da cui si citano i versi in traduzione che seguono). Sui rapporti tra la poesia di Caproni e *Les Fleurs du Mal* vd. *Ibidem* e PAOLO ZUBLENA, *Nota su Caproni, Baudelaire e “Il passaggio d'Enea”*, in ANDREA SCHELLINO (a cura di), *L'Italia di Baudelaire*, «Nuova Corrente», LXX, 171, 2023, pp. 77-90.

Parata – entrambe provenienti da *Asparizioni*, prima sottosezione di *La musica* – la sospensione può protrarsi decisamente più a lungo, oppure rimanere addirittura irrisolta. È il caso, rispettivamente, di *Pasqua di Resurrezione* – l'appartenenza delle «figure | familiari» e delle «fecce da coltello» ai territori dell'oltretomba viene confermata soltanto dall'accento al calendario ai vv. 17-18 («Il calendario segnava: | Pasqua di Resurrezione») – e di *Oh cari*, dove l'«inscrutabilità del referente del deittico personale»⁷ ha portato alcuni lettori a identificare i «cari» del titolo con gli scomparsi, quando si tratterebbe di varie proiezioni della soggettività caproniana.⁸ Restando ancora sull'*incipit*, nei primissimi versi di *Parata* si ritrovano altre costanti tematico-situazionali a cui Caproni fa quasi sempre affidamento nelle liriche di tematica funebre: costanti che possono anche essere di lunghissima durata e dunque scavalcare di molto il perimetro di CK. Mi riferisco soprattutto all'ambientazione invernale, la quale ritorna con un notevole peso specifico in quasi tutte le grandi liriche funebri del Caproni successivo a PE – da *Alba* e dall'*Interludio* delle *Stanze della funicolare* (PE), passando per *Il vetrone* (MT), fino ad *Atque in perpetuum, frater* e *Poesia per l'Adele* (FC) – e che qui appare piuttosto in sordina, prima delegata alla citazione in epigrafe («...verso i monti invernali...») e poi “condensata” nella costruzione metaforica che occupa i primi due versi (la «tramontana | della storia», vd. nota ai vv. 1-2). Prima di portare il discorso sulla sequenza centrale di *Parata*, sarà necessario soffermarsi sulla citazione in epigrafe, tratta dalle *Tanka* (1984) di Adriano Guerrini, poeta di origine romagnola al quale Caproni è legato sin dagli anni Cinquanta da un rapporto di forte e profonda amicizia:⁹

⁷ PAOLO ZUBLENA, *Segnali di vuoto. La lingua dell'ultimo Caproni: opacità referenziale di anaforici e deittici*, in ID., *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*, cit., p. 91, nota 21.

⁸ È lo stesso Caproni ad ammetterlo, a più riprese. Si veda, ad esempio, GIORGIO CAPRONI, LUIGI SURDICH, «Il “nostro” discorso per iscritto». *Carteggio 1974-1989*, a cura di Alessandro Ferraro, Il Caneto, Genova 2023, p. 190: «Mi fa molto piacere che ti sia piaciuta *Oh cari*. È piaciuta a tutti, anche se non tutti, nonostante la “spiegazione” data nell'*Avvertenza*, l'hanno capita. I “cari” (gli “odiosi”) non sono i morti, ma i vari *io* che son stato nel corso di tanti anni e dai quali mi sentii aggredito quando la scrissi».

⁹ Nato nel 1933 ad Alfonsine (Ravenna), Adriano Guerrini si trasferirà definitivamente a Genova una decina di anni dopo, dove fonderà le riviste «Diogene» e «Resine» (sede di prima pubblicazione di *Parata*, ricordiamolo). Il primo atto di questo lunghissimo rapporto risale al 1957, con la recensione di Caproni, sulle pagine della *Fiera letteraria*, dell'*Adolescente*, la terza raccolta poetica pubblicata da Guerrini (la recensione si trova ora in GIORGIO CAPRONI, *Prose critiche*, edizione a cura di Raffaella Scarpa, 4 voll., Aragno, Torino 2012, vol. II, pp. 813-814). Negli anni successivi, Caproni firmerà la prefazione della raccolta forse più importante del più giovane poeta, *Jon il groenlandese* (1974). D'altra parte, il poeta livornese sarà dedicatario di due poesie di Guerrini, *Valpolcévera* (in *Jon il groenlandese*) e *A Giorgio Caproni* (in *Quindici poesie a qualcuno*). Tuttavia, «qualcosa di più della stessa poesia stringeva (ha sempre stretto) i [...] legami» tra Guerrini e Caproni: «l'affinità del carattere, [...] del sentire, d'un orizzonte che ha sempre incluso qualcosa di più della pura letteratura». È quanto scrive lo stesso Caproni nel suo *Saluto a Guerrini*, un breve testo scritto in memoria dell'amico scomparso (Guerrini muore poco dopo l'uscita di CK, il 22 novembre 1986) e che si chiude significativamente con i versi di Catullo che il poeta livornese aveva già dedicato al fratello in una lirica di FC, *Atque in*

Di notte, leggo
pagine dense; eppure
la mente vaga
verso i monti invernali,
gli antenati selvaggi...

Oltre all'accento ad uno scenario invernale, in questi pochissimi versi ritroviamo ancora un paio di elementi che potrebbero aver suscitato l'attenzione di Caproni, sempre in relazione al tema funebre. Innanzitutto, la presenza solitaria dell'io lirico in un quadro notturno, possibilmente un interno – come avviene implicitamente anche qui, visto che il soggetto si raffigura mentre «legge | pagine dense [...]» – e il successivo vagare della «mente» verso gli «antenati» non possono aver lasciato indifferente Caproni, il quale aveva già sfruttato questi tasselli tematico-situazionali – scomposti e variamente ricombinati – anche altrove, ad esempio nelle liriche di apertura del *Seme del piangere* e di CVC (rispettivamente *Perch'io* e *In una notte d'un gelido 17 dicembre*). Ma soprattutto, penso alla coppia aggettivo-sostantivo «antenati selvaggi» su cui si chiude la lirica citata in epigrafe: innanzitutto, per l'impiego di un sostantivo distanziante, privo di qualsiasi carica affettiva (come del resto il «trapassati» caproniano) per riferirsi ai defunti, rappresentati anche da Guerrini come una collettività indistinta e non meglio identificabile; in secondo luogo, l'aggettivo «selvaggi» si intona bene con la «durezza» che contrassegna il «sentimento di esclusione» che Caproni nutre nei confronti dei «perduti per sempre».¹⁰

In un testo pensato per un ciclo di lezioni radiofoniche (*Poesie come persone*, Radio Monteceneri, 27 marzo-29 maggio 1976), Vittorio Sereni sottolineava la capacità dell'autore di MT di «misurarsi col nulla in poesia e al tempo stesso dare a quel nulla una faccia e una voce».¹¹ È quanto accade, in effetti, anche nella sequenza centrale di *Parata* (vv. 10-23), dove ritrovarsi faccia a faccia con i «trapassati» coincide sin da subito con vedere il «volto» del nulla (v. 15: «Nel bianco del suo volto vuoto», vv. 20-21: «Nel vuoto | del suo volto [...]»). Per quanto l'attenzione al volto (o allo sguardo) dei defunti abbia radici ben radicate nella poesia di Caproni (vd. nota ai vv. 14-16), qui si pone sin da subito come il fattore scatenante di quella riflessione sull'identità che rappresenta la principale novità tematico-strutturale dell'ultima stagione caproniana, in particolare di

perpetuum, frater: «Accetta le mie povere parole che non sanno dire il mio pianto, *atque in perpetuum frater, ave atque vale*» (ivi, vol. IV, pp. 2031-3). L'intera produzione poetica di Adriano Guerrini è stata recentemente riunita e riproposta in ADRIANO GUERRINI, *L'opera poetica (1941-1986)*, a cura di Paolo Zoboli, San Marco dei Giustiniani, Genova 2024 (il testo in questione è a p. 344).

¹⁰ PAOLO ZUBLENA, *Cartoline da Vega*, cit., p. 50. Si veda anche, più sotto, la nota ai vv. 16-20.

¹¹ VITTORIO SERENI, *Giorgio Caproni: l'esistere del non esistere*, in ID., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2013, p. 1069.

CK.¹² Riflessione che – come nota giustamente Alessandro Baldacci – «continua a giocarsi in rapporto con gli spazi dell'altro, nella perturbante verità che porta con sé ogni apparizione dell'immagine del doppio»;¹³ e *Parata* non fa certamente eccezione, dato che l'io lirico non fa che fissare, nel volto del defunto, uno specchio (vv. 16-20: «Lo fisso | ancora (lui trasparente e quasi | di vetro), e il mio sguardo | – un ferro – mi si ritorce | contro. [...]»). Il che non significa avvicinare il defunto alla vita, prestandogli la fisionomia umana e vivente dell'io lirico; anzi, sono proprio l'*assenza* e l'*inesistenza* costitutive del defunto a riversarsi sul soggetto (vv. 20-22: «Nel vuoto | del suo volto, afferro | me assente. L Inesistente.»).¹⁴

Insomma, nella parte centrale della lirica siamo nei territori di quella «logica della reversibilità» che rappresenta il pilastro concettuale della poesia di Caproni successiva a MT, con il suo «continuo scambio di ruoli e funzioni tra attanti diversi» capace di rovesciare l'una nell'altra «condizioni» e «azioni ordinariamente antitetiche».¹⁵ Prima della presa di coscienza esplicita da parte del soggetto della propria *assenza* e *inesistenza*, la specularità e l'intercambiabilità di condizione tra i due attanti della lirica si materializza attraverso i fenomeni di ripetizione lessicale e sintattica che si affollano proprio nel delicato punto di snodo tra la sequenza iniziale – tutta occupata dalla parata dei «trapassati» – e la sequenza centrale del componimento, marcata dalla forte presenza grammaticale dell'io lirico. Non solo la prima apparizione del soggetto nel testo è costruita con i medesimi tasselli lessicali che descrivono l'incedere dei defunti nella «tramontana | della storia» (vv. 9-10: «Sfilano quasi piegati | in due. [...]» e vv. 10-12: «Nel soffio | del tempo, anch'io piegato | li avvicino. [...]»); ma anche la presa d'atto dell'io lirico in merito alla propria *inesistenza* vira al soggettivo la definizione che spetta, in prima battuta, ai «trapassati» (vv. 5-8: «Coloro | [...] | che [...] | non sono mai stati», vv. 12-13: «Io, | che non sono mai stato»). E si noti che in entrambi i casi ritroviamo la medesima messa in evidenza del pronome grazie all'impiego dell'a capo con verso a gradino («i trapassati». L Coloro | – in terra come nella memoria → vs «li avvicino. L Io, | che non sono mai stato»).

Nella sequenza finale di *Parata* (vv. 24-28), l'io lirico registra la sconfitta della propria «mente»: estrema ed inevitabile conseguenza della «logica della reversibilità» a cui si accennava poco sopra o – per utilizzare un sintagma tipicamente caproniano – della

¹² Lo ammette lo stesso Caproni in un'intervista concessa un paio d'anni prima della pubblicazione della raccolta: «Ci sono tantissimi "io" nella mia vita, e *Il Conte di Kevenhüller* vuol parlare di queste perdute identità» (GIORGIO CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 246). Ma si veda anche uno dei primissimi testi di CK, *Personaggi* (vv. 1-2): «Alcuni Io. | Quasi mai io».

¹³ ALESSANDRO BALDACCIO, *Giorgio Caproni. L'inquietudine in versi*, Cesati, Firenze 2016, pp.145-146.

¹⁴ A tal proposito, vd. PAOLO ZUBLENA, *Cartoline da Vega*, cit., p. 57.

¹⁵ ENRICO TESTA, *Con gli occhi di Annina. La morte della distinzione*, in DAVIDE COLUSSI, PAOLO ZUBLENA (a cura di), *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, Quodlibet, Macerata 2014, p. 46.

«morte della distinzione» (*Controcanto*, CK, v. 13).¹⁶ Questo è uno schema costante in CK, dalla prima e fondamentale sezione, *Il libretto* (si veda ad es. *La frana*: «guardavo – nel linciaggio | della mente – il paesaggio [...] La frana della ragione», vv. 13-14 e 17) – all’ultima sottosezione che chiude il libro, i *Testi marittimi, o di circostanza* (*Alla foce, la sera* (*Frammento su un ricordo d’infanzia*), vv. 5-6: «Bianchissima, mi perforava | l’occhio: | la mente. [...]»)). Ma, innanzitutto, saranno da tenere presente ancora una volta *Oh cari* e *Pasqua di Resurrezione*, a cui va aggiunto un terzo testo di *Asparizioni*, *Un niente*: tre liriche che saranno senz’altro da considerare, a questo punto, come vere e proprie liriche “gemelle” di *Parata* (per *Un niente* fanno fede anche le note ai vv. 1-2 e 4-8). In questi esempi, infatti, il naufragio della «mente» del soggetto – termine chiave che ricorre in tutte e quattro le liriche – è tematizzato nella zona conclusiva del testo e si pone come diretta conseguenza dell’apparizione-aggressione degli spettri: «Pensai | alla mia mente accecata» (*Oh cari*, vv. 14-15); «Di tutto l’avvenimento, in mente | appena | (a pena) | un niente» (*Un niente*, vv. 29-30); «La mente – in vino – riapprodava | nel porto della sua interdizione» (*Pasqua di Resurrezione*, vv. 19-20).

Sarà opportuno chiudere con qualche nota sullo stile della lirica. Come si può intuire dalle numerose ricorrenze intratestuali che abbiamo riportato fin qui, *Parata* mette in evidenza una volta di più quanto Caproni sia il poeta della «serialità e della variazione». ¹⁷ Un rapporto, quello tra serialità e variazione, che opera sia all’esterno, generando una serie di raccordi intratestuali tra liriche anche cronologicamente distanti l’una dall’altra, sia – scrive sempre Mengaldo – «all’interno del testo singolo», come testimonia il fittissimo impiego delle «figure di ripetizione». ¹⁸ Dunque ecco, innanzitutto, le ripetizioni lessicali, che si concentrano in particolare – vi accennavamo poco fa – nella zona della lirica più marcata dalla «reversibilità» caproniana: «Sfilano» (vv. 1 e 9, a cui va aggiunto senz’altro il «fila» del v. 4, figura etimologica); «Quasi» (vv. 2, 9, 17); «piegati» e «piegato» (vv. 9 e 11); «non sono mai stati», «non sono mai stato» (vv. 8 e 13, con l’intero verso ripreso e minimamente variato); «Ne fisso uno. | Mi fissa», «Lo fisso» (vv. 14 e 16). Frequentissimi sono poi i sintagmi preposizionali costituiti dalla preposizione articolata «nel» seguita da sostantivo e complemento di specificazione, ai quali spetta il compito pressoché esclusivo – fatta eccezione per la metafora che occupa gli ultimi tre versi (vd. nota ai vv. 24-28) – di accendere la carica figurale di *Parata*: «nella tramontana | della storia. [...]» (vv. 1-2); «Nel soffio | del tempo [...]» (vv. 10-11); «Nel bianco del suo volto vuoto» (v. 15); «Nel vuoto | del suo volto [...]» (vv. 20-21, costruita variando

¹⁶ A tal proposito si vedano ancora ENRICO TESTA, *Con gli occhi di Annina*, cit., e SILVIA LONGHI, *Il dire e il disdire di Giorgio Caproni*, in PIER VINCENZO MENGALDO et al., *Omaggio a Gianfranco Foglia*, Editoriale Programma, Padova 1993, vol. III, pp. 2177-2192.

¹⁷ PIER VINCENZO MENGALDO, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in GIORGIO CAPRONI, *L’opera in versi*, cit., p. XLI.

¹⁸ *Ibidem*.

i tasselli lessicali dell'esempio appena precedente) e infine «nel sillabario | della mente» (vv. 24-25).

Osservando invece il profilo sintattico di *Parata*, spicca da subito la prevalenza di frasi semplici molto brevi, che si esauriscono nel giro di due o al massimo tre versi – a loro volta tutti di breve misura, non eccedente il decasillabo (vd. *Nota metrica*) – tra le quali hanno una ricorrenza decisamente marcata quelle con attacco verbale alla terza persona plurale e soggetto implicito (vv. 1-2, 4-5, 9-10) oppure quelle costruite col sintagma preposizionale appena menzionato seguito dal verbo reggente: «Nel soffio | del tempo, anch'io piegato | li avvicino. [...]» (vv. 10-12); «Nel bianco del suo volto vuoto | non mi vede. [...]» (vv. 15-16); «Nel vuoto | del suo volto, afferro | me assente. [...]» (vv. 20-22). Fa parte della medesima tendenza semplificatrice l'impiego di frasi nominali, che possono estendersi per pochi versi (vv. 2-4: «Quasi | – interminabili e eguali – | in fila indiana. [...]»), o addirittura comporsi di una sola parola o comunque di una coppia aggettivo-sostantivo: «Inesistente. | (O il perfetto contrario.)», vv. 23-24. Una parziale eccezione alla norma sintattica della lirica è rappresentata dalla strofetta che si estende dal v. 16 al v. 20, più estesa e sintatticamente più movimentata rispetto alla media di *Parata*, grazie all'immissione nel lineare svolgimento del periodo di due incisi (il primo tra parentesi e il secondo tra lineette): «Lo fisso | ancora (lui trasparente e quasi | di vetro), e il mio sguardo – un ferro – mi si ritorce contro». Ad ogni modo, i due incisi non complicano in maniera eccessiva la sintassi, la quale resta secca e giustappositiva, quasi stenografica: congruente, dunque, all'*usus* stilistico di CK, dove le incidentali hanno generalmente un'estensione ridotta – spesso coincidono con una sola parola o con un solo sintagma – e non si accumulano “a grappolo” come accadeva in MT (vd. *Il vetrone*, *L'Idalgo* e *Batteva*) e soprattutto in CVC.¹⁹ I pochi altri incisi di *Parata* rispondono a queste caratteristiche: collocati dopo il prmissimo elemento della frase – altro fattore che evita troppe complicazioni sintattiche – si limitano a contenere al loro interno, rispettivamente, una coppia d'aggettivi (v. 3: «interminabili e uguali»), un sintagma preposizionale e correlativo (v. 6 «in terra come nella memoria», con «in terra» che riprende fonicamente l'attacco dell'inciso precedente, «interminabili»), un sintagma preposizionale “metaforico” (vv. 24-25: «nel sillabario | della mente [...]»), e infine una brevissima disgiuntiva che mette in dubbio l'aggettivo del verso immediatamente precedente (vv. 26-27: «Neri | – o persi – [...]»).

La forza aggregatrice della ripetizione si fa sentire soprattutto nella ricchissima veste fonica della lirica, che agisce quasi a contrappunto dell'estrema rastremazione a cui è soggetta la sintassi: a dimostrazione di come Caproni mantenga fino alla fine il suo

¹⁹ Vd. NICCOLÒ SCAFFAI, *Una costante di Caproni: l'«uso (in un certo modo) della parentesi»*, in DAVIDE COLUSSI, PAOLO ZUBLENA (a cura di), *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, cit., pp. 130 e 133-134 (ora nel suo *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Carocci, Roma 2015, pp. 205-226).

«grande dono», la sua «vocazione di incisore sonoro».²⁰ La modulazione fonica sembra seguire e accompagnare lo svolgimento logico e le ripartizioni interne della lirica: se dal v. 1 al v. 10, in corrispondenza della sfilata dei «trapassati», abbiamo una forte predominanza del nesso *ài* («quà*si*», v. 2, 9; «interminà*bi*li e eguà*li*», v. 3; «mà*ì*», v. 8; a cui va senz'altro aggiunta la catena rimica «trapassati»:«stati»:«piegati», vv. 5-9); la zona centrale – con lo scambio di sguardi tra il soggetto e il defunto (vv. 10-23) – invece si incunisce nettamente, a causa della presenza di versi quasi interamente intonati su vocali relativamente più chiuse rispetto alla *à*, come la *o* – che sia semiaperta o semichiusa poco importa – e su vocali senz'altro chiuse come la *ì* e la *ù* (ad es. i vv. 14-17: «Ne fìsso ùno. *l* Mi fìssa. | Nel bianco del suo vólto vuòto | non mi vede. *l* Lo fìsso | ancóra (lù*i* trasparente e quasi | di vetro) [...]»). Più aperto e melodico il finale della lirica (vv. 24-28), dove l'abdicazione della ragione dell'io lirico viene accompagnata da un folto e ribattuto impiego di rime vocaliche tra loro consonanti (vv. 23-24: «contrario»:«sillabario» e vv. 25-28: «poteri»:«Neri»:«pensieri»), il cui materiale sonoro si estende anche all'interno del verso (v. 26: «per dàrgli ànima, vv. 27-28: «– o persi – son tutti | i miei inerti»). Tra le consonanti, spicca la frequenza della sibilante, doppia, scempia o in nesso con altre consonanti, quasi a mimare fonicamente il soffio della «tramontana | della storia»: ad es. «Sfilano [...] | [...] storia» (vv. 1-2); «Sono | “i trapassati” [...]» (vv. 4-5); «che per esser vissuti | non sono mai stati» (v. 9); «Ne fisso uno. *l* Mi fissa» (v. 14); «Lo fisso | ancora (lui trasparente e quasi | di vetro), e il mio sguardo» (vv. 16-18); «me assente. *l* Inesistente» (v. 22). Tuttavia, anche qui – come si poteva già notare per le assonanze – assistiamo a un netto cambio di passo fonico in corrispondenza dello scambio di sguardi tra il defunto e l'io lirico, con l'inasprimento sonoro prodotto dai numerosi nessi *r* + consonante (o consonante + *r*) in uno spazio testuale relativamente ristretto (vv. 16-23): «Lo fisso | ancora (lui trasparente e quasi | di vetro), e il mio sguardo | – un ferro – mi si ritorce | contro. [...] | [...] afferro | me assente. *l* Inesistente. | (O il perfetto contrario)». Una «bellezza» dunque – come scriveva Raboni – «fatta soprattutto di sottrazioni, di implacabile, eroica riduzione all'osso»²¹ quella della poesia dell'ultimo Caproni e di *Parata*, ma che non rinuncia mai – nemmeno nei passaggi più cupi e inquietanti, più vicini all'afasia – ai suoi strumenti fondativi e quasi primari, alla sua vocazione musicale.

²⁰ PIER VINCENZO MENGALDO, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, cit., p. XV. Insiste sul valore “difensivo” del suono nel Caproni maturo anche ADELE DEI, nel suo recente *Costruire per frantumare / frantumare per costruire. Il paradosso dell'ultimo Caproni*, in ALESSANDRO FERRARO (a cura di), *Giorgio Caproni. La poesia e altre cose*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2024, pp. 53-66 (la citazione è a p. 58): «A legare resta sempre più il suono, attraverso catene di assonanze e consonanze, paronomasie, ripetizioni, riprese, omofonie, giochi di parole. E soprattutto la rima, usata alla fine, diceva Caproni, quasi per estrema disperazione, come ultimo tentativo di ancoraggio e di difesa».

²¹ GIOVANNI RABONI, *Caproni: la follia che uccide Dio e l'allodola*, «Tuttolibri. Supplemento a “La Stampa”», 22 maggio 1982, ora in GIOVANNI RABONI, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano. 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Garzanti, Milano 2005, p. 143.

2. *PARATA*

... verso i monti invernali...
(Adriano Guerrini)

Sfilano nella tramontana
della storia.

Quasi
– interminabili e eguali –
in fila indiana.

5 Sono
«i trapassati».

Coloro
– in terra come nella memoria –
che per esser vissuti
non sono mai stati.

10 Sfilano quasi piegati
in due.

Nel soffio
del tempo, anch'io piegato
li avvicino.

Io,
che non sono mai stato.

Ne fisso uno.

Mi fissa.

15 Nel bianco del suo volto vuoto
non mi vede.

Lo fisso
ancora (lui trasparente e quasi
di vetro), e il mio sguardo
– un ferro – mi si ritorce
20 contro.

Nel vuoto
del suo volto, afferro
me assente.

Inesistente.

(O il perfetto contrario.)

25 Non ho, nel sillabario
della mente, poteri
per dargli anima.

Neri
– o persi – son tutti
i miei inerti pensieri.

3. NOTA METRICA

Parata si compone di 28 versi medio brevi, in prevalenza di senari (vv. 2, 8, 12, 18, 21, 27), settenari – in totale 11, di cui più della metà sono concentrati nella chiusa della lirica (vv. 22, 23, 24, 25, 26, 28) – e ottonari (vv. 3, 5, 9, 14, 19), ma con oscillazioni fino al quinario (vv. 10, 20) e al decasillabo (vv. 6, 17). L'orizzontalità delle misure versali è però costantemente messa in discussione dall'impiego quasi ossessivo del verso a gradino (vv. 2, 4, 5, 10, 12, 14, 16, 20, 22, 26), specialmente nei casi in cui frantuma unità versali di per sé già brevi, se non brevissime, come il senario (v. 2: «della storia. † Quasi», v. 10: «in due. † Nel soffio», v. 12: «li avvicino. † Io») e soprattutto il quinario (v. 20: «contro. † Nel vuoto»). Non solo, le conseguenze della segmentazione del verso si fanno sentire anche sulla configurazione strofica della lirica. Infatti, il gradino in *Parata* disloca sistematicamente due frammenti del medesimo verso in unità strofiche differenti, creando una sorta di cortocircuito tra continuità versale e discontinuità strofica: caso estremo il v. 14, dove ad un singolo verso corrispondono due unità strofiche indipendenti (Ne fisso uno. † Mi fissa.». Per il resto, la veste strofica di *Parata* è ispirata allo stesso principio di *brevitas* che regola il verso, con la strofa più estesa (vv. 16-20) che si compone di soli tre versi interi nella sua parte centrale e, alle sue estremità, di due frammenti di unità versali «mutilate» dal gradino (vv. 16, 20). Relativamente rade e distanti le rime per gran parte della lirica, anche a causa della peculiare disposizione grafica del testo (ad es. «tramontana»:«indiana», vv. 1-4 e «trapassati»:«stati», vv. 5-8): rappresentano una parziale eccezione alla norma la rima baciata «stati»:«piegati» (vv. 8-9) e «piegato»:«stato» ai vv. 11-13. Negli ultimi dieci versi si assiste invece ad un netto infoltirsi delle rime, le quali inoltre tendono a comparire in una posizione nettamente più ravvicinata rispetto al resto di *Parata*: ecco, dunque, le rime interne «ferro»:«afferro» (vv. 19-21, quest'ultima è anche inclusiva) e «assente»:«Inesistente» (v. 22), oltre alla rima baciata «contrario»:«sillabario» (vv. 23-24). Una menzione a parte merita la rima di chiusa (vv. 25-28) in *-eri* – con «pensieri» parola-rima – in quanto rappresenta una sorta di firma stilistica del Caproni «fine e popolare» del *Seme del piangere*, comparando nella lirica che chiude i *Versi livornesi, Iscrizione* (vv. 1-2: «Freschi come i bicchieri | furono i

suoi pensieri»): un testo dall'importanza fondamentale tanto per l'economia macrotestuale, quanto per l'idea stilistica che regge la raccolta poetica del 1959.

4. COMMENTO

Titolo: richiama immediatamente un'altra lirica di CK – collocata in *Asparizioni* – che anticipa *Parata* anche dal punto di vista tematico, sebbene in modo meno stringente rispetto a *Oh cari*, *Pasqua di Resurrezione* e *Un niente*: ovvero *Passeggiata*, dove pure si insiste sin da subito sull'idea di movimento (e in entrambi i casi il movimento è prerogativa dei defunti, vd. nota ai vv. 1-2). Inoltre, se si tiene presente il trattamento che l'ultimo Caproni riserva al lessico e all'immaginario bellico-militaresco (da cui proviene, ovviamente, anche «parata») già il titolo ci prepara al clima inquietante e spettrale che caratterizza il resto della lirica. Si pensi, per citare soltanto un esempio, al primo movimento della *suite Poesia per l'Adele (in memoria)*: «“Sentinella all'erta!” | “All'erta, all'erta sto!” | | Mi sono avvicinato troppo. | Fra poco precipiterò», (*Vicino al forte*, FC).

vv. 1-2. *Sfilano...* *storia*: l'attacco con il verbo alla terza persona plurale ed il soggetto implicito – o comunque, se esplicito, estremamente vago dal punto di vista referenziale – è uno stilema tipico delle liriche di CK in cui compaiono le «ombre», tutte collocate – lo si accennava nel *Cappello introduttivo* – in *Asparizioni*, dove «l'indeterminatezza della referenza degli attanti è una regola»: ²² cfr. *Oh cari* (vv. 1-2: «Apparivano tutti | in trasparenza [...]»); *Un niente* (vv. 1-2: «Eccoli, gli amici... | Arrivano | a lentissimi passi...») e *Pasqua di Resurrezione* (vv. 1-3: «Filtravano. | Dalle crepe | del nulla, filtravano nell'apparenza [...]»). Ma si aggiunga, per vicinanza tematica, anche *Foglie*, da FC: «Quanti se ne sono andati... | Quanti» (v. 1). Concentrandoci poi anche sul valore semantico dei verbi – rispettivamente: «apparivano», «arrivano», «filtravano» e «se ne sono andati» (oltre allo «sfilano» di *Parata*) – si può immediatamente notare come in tutti e cinque i casi sia implicato, con un grado di intensità variabile, il tratto semantico del moto.²³ Tra tutte però, la lirica dove più si insiste, come in *Parata*, sui verbi di moto in relazione all'apparizione delle «ombre» – anche ben oltre i versi iniziali, che qui riportiamo – è *Un niente*: «Arrivano | a lentissimi passi...» (vv. 1-2); «Riprendono | sotto-monte l'andare...» (vv. 4-5). A tal proposito, sarà da citare anche *Passeggiata* (vv. 11-14: «Inseguendo | le bianche figure vane | che vanno... | ... le articolazioni | morte del loro passo... [...]»). Anche il soggetto dell'*incipit* di *Lo scomparso* – la lirica che precede *Parata* in *Mostellaria* – possiede un elevato grado di opacità referenziale (vv. 1-2: «È diventato anche lui | – morto – “uno scomparso”»). Inoltre, ad ulteriore conferma del

²² PAOLO ZUBLENA, *Segnali di vuoto*, cit., p. 92.

²³ A tal proposito si veda GIAN LUIGI BECCARIA, *Caproni, detto e non-detto*, in ID., *Le orme della parola. Da Sbarbaro a De André, testimonianze sul Novecento*, Rizzoli, Milano 2013, p. 41.

loro legame, le due liriche condividono la sede e l'occasione della loro prima pubblicazione (vd. *Cappello introduttivo*). «Tramontana | della storia», oltre a essere il primo sintagma preposizionale-analogico della lirica (vd. *Cappello introduttivo*), è anche quello che possiede un'intensità e una stratificazione semantica maggiore. Innanzitutto, troviamo qui riattivato il legame tipicamente caproniano tra vento e storia, per cui si rimanda a *Dopo la notizia* (MT), ad *Albàro* (FC, vv. 7-10: «Non | lo sopporto più il rumore | della storia... | Vento | afono... [...]») e infine a *L'ubicazione* (CK, vv. 2-3: «Nel vento | (nel tempo) [...]»). Inoltre, andrà notato che la «tramontana» è un vento freddo, tipicamente invernale: in primo luogo perché per Caproni la storia, oltre ad avere una connotazione essenzialmente negativa (vd. ancora *Albàro* oppure *Odor vestimentorum*, in CVC), può anche essere un luogo glaciale (*Proposito*, FC, vv. 1-2: «Fa freddo nella storia. | Voglio andarmene [...]») e *Fondale della storia*, CK: «L'acciaio. | Il ghiacciaio»); ma soprattutto perché l'ambientazione invernale ed il vento sono tra gli elementi scenici più ricorrenti delle liriche di Caproni che ospitano un incontro con i defunti (ad es. *Il vetrone, Poesia per l'Adele, Atque in perpetuum, frater*) o che comunque mettono in scena quella che Adele Dei ha definito come «geografia dell'antinferno».²⁴ Infine, non meno importante la vicinanza fonica, paronomastica, tra «tramontana» e «tramonto»: i defunti, dunque, sfilerebbero in uno spazio inospitale – a causa del soffio della «tramontana» – e allo stesso tempo residuale e post-storico, quasi catastrofico (ovvero ciò che resta dopo il “tramonto della storia”): il che si abbina perfettamente alle ambientazioni spettrali e desertiche tipiche di CK.²⁵ Infine, il nesso tematico tra «tramontana» e morte si ripresenterà in una lirica del già citato Guerrini, *Tramontana invernale*, datata «I marzo 1986» e pubblicata sul numero 29 di «Resine» (luglio-settembre 1986, ma a stampa nel gennaio 1987):²⁶ «Chiusdete finestre e porte: | la morte, la morte | è tornata, reclama | la sua preda» (vv. 13-16).

vv. 2-4. *Quasi... indiana*: l'avverbio «quasi» ha pochissime ricorrenze nelle raccolte poetiche che precedono MT: da qui in poi, Caproni lo impiega con una frequenza esponenzialmente maggiore, non soltanto all'interno delle liriche, ma anche nel paratesto, soprattutto nei titoli: ad es. *Quasi ad aulica dedica* (MT); *Conclusione quasi al limite della salita* (FC) e *Quasi una cabaletta* (CK). Se invece riportiamo il discorso alla veste interna della lirica, il «quasi» viene notevolmente caricato di significato dall'ultimo Caproni, diventando il perno di fenomeni iterativi, oppure trovando collocazione in corrispondenza della spezzatura prodotta dal verso a gradino, come accade anche qui. Per il primo punto, vd. *Aria del tenore* (FC), dove all'iterazione si aggiunge la messa in rilievo dell'avverbio

²⁴ ADELE DEI, *Geografia dell'antinferno*, cit.

²⁵ DAMIANO SINFONICO, *Deserto. Storia di un'immagine nella poesia di Caproni*, in LUIGI SURDICH, STEFANO VERDINO (a cura di), *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, «Nuova Corrente», LVIII, 147, 2012, p. 28.

²⁶ PAOLO ZOBOLI, *Nota ai testi*, in ADRIANO GUERRINI, *L'opera poetica*, cit., p. XIX. La poesia si trova alle pp. 517-518.

attraverso la sua collocazione in punta di verso (vv. 7-10, i corsivi sono miei): «Si amavano, | *quasi*. ↳ Coivano. | Nell'odio che li inceneriva, *quasi* | avrebbero voluto abbracciarsi». Per il secondo punto invece vd. ancora *Aria del tenore* e questi due esempi tratti da RA: «Fonda e dolce... ↳ Quasi | – in me – flautoclarinescente...» (*Per l'onomastico di Rina, battezzata Rosa*, vv. 10-11); «*E rimase | turbato*. ↳ Quasi | come chi si sia a un tratto visto | spogliato d'una rendita. [...]» (*L'ignaro*, vv. 5-7). Per i defunti «in fila indiana» invece cfr. *Scalo dei fiorentini* (CVC, vv. 14-17: «Erano | in fila, tutti | in fila, sul muricciolo»).

vv. 4-8. *Sono... mai stati*: in questi versi viene messa in dubbio una delle tante nozioni comuni atte alla designazione dei defunti («trapassati»), secondo un'abitudine stilistica tipica del Caproni successivo a MT. La morte per l'ultimo Caproni non rappresenta infatti un «passaggio» o un «trapasso» – come si legge in FC, rispettivamente in *Lapalsade in forma di stornello* e *Cianfrogna* – dall'essere al non-essere, o dalla vita terrena alla vita eterna: in altre parole, non c'è stato alcun cambio di condizione per i «trapassati» dopo la morte, se l'aver vissuto equivale a «non esser mai stati». Ma oltre alla definizione paradossale ed esplicita dei vv. 7-8, il sovvertimento e la rifunzionalizzazione dei modi del parlato si insinua nella lirica già con la messa in evidenza di «trapassati» attraverso le virgolette caporali: uno degli espedienti grafico-stilistici che l'ultimo Caproni impiega più spesso a tale scopo.²⁷ La medesima strategia stilistica compare – guarda caso – anche in *Lo scomparso* (vv. 1-2: «È diventato anche lui | – morto – “uno scomparso”»). Per «Sono “i trapassati”» cfr. *Un niente*, v. 22: «Son qui... ↳ Son passati...».

vv. 9-13. *Sfilano... stato*: per il «soffio | del tempo» vd. *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia* (MT, vv. 46-48: «(è il vento degli anni ch'entra | nella mente e ne turba | le foglie) [...]») e *Smorzando* (CK, v.5: «mosso dal soffio delle ore»). Ai vv. 12-13, l'io lirico si riconosce ormai come appartenente al dominio del non-essere, rimodulando una delle formule più riconoscibili del repertorio paradossale di MT: «Sono tornato là | dove non ero mai stato» (*Ritorno*, MT, vv. 1-2); «Tutti i luoghi che ho visto, | che ho visitato, | ora so — ne son certo: | non ci sono mai stato» (*Esperienza*, MT). Una rimodulazione che però assolutizza e porta alle estreme conseguenze le affermazioni paradossali di *Ritorno* ed *Esperienza*: qui infatti – come si può ricavare dalla caduta dell'avverbio di luogo e dalla sostituzione dei verbi di moto con il verbo “essere” assoluto – non è tanto la veridicità di un dato esperienziale (o dell'esperienza in quanto tale) ad essere negata, quanto l'esistenza stessa del soggetto che prende la parola nella lirica, nella sua totalità. L'inesistenza costitutiva dell'io lirico era già stata enunciata in un'altra lirica della sezione *Altre cadenze* (più precisamente da *Per Sezis all'Ospizio*), *Curriculum, o: in umor nero*: «Nella memoria | degli altri, resterà una storia | – bianca – mai esistita» (vv. 3-5). La

²⁷ ADELE DEI, *Le parole degli altri: citazioni, proverbi, aforismi* in EAD., *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003, p. 12.

costruzione metrico-sintattica dei vv. 12-13 – messa in rilievo grafica e metrica del pronome di prima persona singolare seguito, nei versi immediatamente successivi, da una relativa restrittiva – si ritrova anche altrove in CK: ad es. *Riferimento* (vv. 5-6: «un lume... ı Io che senza | nune [...]») e *Supposizione* (vv. 3-5: «Io | che – illeso – distrosamente | m'infrasco, capovolta la mossa?...»).

vv. 14-16. *Ne fisso... mi vede*: come si accennava nel *Cappello introduttivo*, il contatto tra l'io lirico e uno dei «trapassati» avviene attraverso uno scambio di sguardi, secondo una costante tematica che ha la sua origine tra PE e CVC: vd. *Stanze della funicolare, Versi* (PE, XII, vv. 2-5: «[...] e nebbia | ha nella cornea la donna che in ciabatte | lava la soglia di quei magri bar | dove in Erebo è il passo [...]») e soprattutto *Scalo dei fiorentini* (CVC, vv. 58-59: «mi s'è fatto incontro – mi ha fissato | a lungo. [...]»). Ma questa tendenza di Caproni a fissare i morti (e la morte) negli occhi si ritrova addirittura nel *Gelo della mattina* (1949, parte dell'incompiuto romanzo *La dimissione*), tutto occupato dalla narrazione degli ultimi istanti di vita di una figura femminile dietro la quale si cela, com'è noto, Olga Franzoni, fidanzata del poeta morta per setticemia nel 1936: «*Fissava con odio nei miei occhi i suoi duri occhi di smalto* (uniche cose salde ormai nel suo corpo sfatto dai vapori febbrili) e da allora io *col sangue gelato da quello sguardo* e da quell'impossibile appello, in me sentii sgorgare un pianto dal quale non ho potuto risollevarmi mai più»; «*vidi per sempre sul viso di Olga l'irreparabile risucchio del sangue lasciarlo all'improvviso lavato come cera*».²⁸ Altrove, il «bianco» – oltre ad essere il segnale cromatico per eccellenza della presenza del tema funebre (vd. *Atque in perpetuum, frater*, FC e la nota ai vv. 24-28) – rappresenta uno dei tratti distintivi dello sguardo paterno: penso al terzo sonetto dei *Lamenti* (PE, vv. 7-9: «perché tu o padre mio la terra | abbandoni appoggiando allo sfinito | mio cuore l'occhio bianco? [...]») e soprattutto a *Il vetrone*, la quale – contrariamente al primo esempio qui riportato – è a tutti gli effetti una lirica *in morte* (MT, vv. 2-3: «E io vedevo | lo sguardo perduto e bianco»)²⁹. Tuttavia, diversamente da ciascuno degli esempi appena citati, qui il defunto resta senza identità: e oltre alla già esplicita lettera del testo, ha un suo peso in questo senso anche la costruzione metonimica della frase («Nel bianco del suo volto vuoto»), la quale, a causa della sua ridondanza semantica – «bianco» qui nulla aggiunge alla fisionomia del «volto», è quasi un sinonimo di «vuoto» – produce un effetto, nel complesso, fortemente straniante. Tale costruzione metonimica compariva, con minime variazioni, già in *Passeggiata*: vv. 9-11: «dell'occhio | che alla fine si perde | nel bianco del suo allume... [...]» e vv. 11-13:

²⁸ GIORGIO CAPRONI, *Racconti scritti per forza*, a cura di Adele Dei, con la collaborazione di Michela Baldini, Garzanti, Milano 2008, p. 82 (corsivi miei). Per la figura di Olga nella poesia e nella narrativa di Caproni vd. LUCA ZULIANI, «Alba», in DAVIDE COLUSSI, PAOLO ZUBLENA (a cura di), *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, cit., pp. 173-192 e ADELE DEI, *Nota ai racconti*, in GIORGIO CAPRONI, *Racconti scritti per forza*, cit., pp. 396-401.

²⁹ Il sonetto venne pubblicato su rivista già nel 1947, dunque molti anni prima della scomparsa di Attilio Caproni (1956), vd. LUCA ZULIANI, *Apparato critico*, cit., p. 1136.

«Inseguendo | le bianche figure vane | che vanno... [...]». Come notava già Adele Dei, «la parola “vuoto” ha fra le massime occorrenze dal *Muro della terra* in poi»³⁰ e genera in più luoghi una catena di iterazioni foniche molto insistente, come accade anche qui: per citare un solo esempio, vd. *Senza esclamativi* (MT).

vv. 16-20. *Lo fisso... contro*: il riconoscimento del doppio da parte dell'io lirico si iscrive sotto il segno della durezza (vd. *Cappello introduttivo*), dato che il soggetto si vede «ritorcere contro» il suo «sguardo» come un «ferro»: durezza che del resto è anche nel corpo stesso dei vocaboli, a causa della prevalenza in questi versi del nesso *r* + consonante (o viceversa). Lo sdoppiamento dell'io lirico costituisce il fulcro tematico di un altro testo di *Mostellaria*, *Paura terza*: «Una volta sola “Giorgio! | Giorgio!” mi sono chiamato. | Mi è venuto in mente “Vittorio! | Vittorio!” † E mi sono allarmato». Per la «durezza dei morti» vd. *Sospetto*, CK, vv. 4-5: «La durezza dei morti | che hanno orecchi d'ortiche». Per la «trasparenza» (o sinonimi) in relazione alle ombre si possono citare anche *Oh cari* e *L'ubicazione*, entrambe in *Asparizioni*: «Apparivano tutti | in trasparenza [...]», «Nel dominio, forse | dell'evanescenza... [...]».³¹

vv. 20-23. *Nel vuoto... (O il perfetto contrario)*: l'io lirico riconosce la perfetta coincidenza tra la condizione del defunto e la propria («afferro | me assente. † Inesistente»): una presa di coscienza però subito messa in dubbio, ma non completamente negata, dalla parentetica immediatamente successiva, la quale – come accade sistematicamente in CK – produce «uno sfasamento semantico tra interno ed esterno da essa delimitato e nel contempo una coincidenza, ancora una volta, degli opposti».³² È piuttosto significativo che in questa lirica la riflessione sull'identità vada di pari passo con l'iterazione quasi percussiva, ossessiva, di «volto» (v. 15 e 20, ma si aggiunga «sguardo» al v. 18) e dei verbi che rimandano al *vedere*, al *fixare* (v. 14, 16). Essendo la parte del corpo su cui più si costruisce e si basa l'identità personale, il «volto» rappresenta il termine chiave di altre due liriche cruciali per lo sviluppo del tema del doppio nell'ultimo Caproni, come *Andantino* (MT, vv. 6-9: «Ma ero io, era lui? | C'era un fumo. Una folla. | A stento, potei scorgerne il volto | fisso sulla sua birra svogliata») e soprattutto *Rivelazione* (FC, vv. 2-5: «Ho scorto | uno per uno negli occhi | i miei assassini. | Hanno | – tutti quanti – il mio volto»).

vv. 24-28. *Non ho... inerti pensieri*: la resa mentale dell'io lirico – causata dalla sua incapacità a «dare anima» al trapassato e dunque alla sua stessa immagine riflessa nel suo volto «quasi | di vetro» – viene ricondotta ad una dimensione essenzialmente linguistica, attraverso l'analogia dei vv. 24-25 («sillabario | della mente»), una delle ultime

³⁰ ADELE DEI, *Geografia dell'antinferno*, cit., p. 80.

³¹ Per lo sviluppo del tema in FC e nelle raccolte caproniane precedenti vd. anche il commento di Adele Dei in GIORGIO CAPRONI, *Il franco cacciatore*, introduzione e commento di Adele Dei, Garzanti, Milano 2024, p. 105.

³² ELISA TONANI, *Giorgio Caproni*, in EAD., *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Cesati, Firenze 2012, p. 294.

associazioni analogiche di CK che coinvolgono la «mente» (vd. *Cappello introduttivo*). Per la virata dalla situazione descritta dalla lirica verso i territori del linguaggio attraverso l'impiego del lemma «sillabario», vd. *Litania* (PE), dove la forza della crasi analogica è ancora più forte a causa della sintassi nominale e paratattica che caratterizza tutta la lirica e del fortissimo contrasto tra i termini coinvolti: «Genova mio rimario. | *Puerizia. Sillabario*» (vv. 13-14). La rima in *-eri* (con «pensieri» parola rima) – già parte integrante del sistema espressivo del *Seme del piangere* – viene sfruttata piuttosto spesso dal Caproni maturo per accendere melodicamente il testo e renderlo momentaneamente “cantabile”, come accade anche qui (vd. *Cappello introduttivo* e *Nota metrica*): vd. *Aria del tenore* (FC, vv. 21-24: «Un mare | bianco di gioia, | fra i lecci che restavano neri | nel bianco dei pensieri»); *In un bel mattino di piena estate* (RA, «...Boschi più profondi e neri | dei più profondi pensieri...») e soprattutto *Lo scomparso* (CK, vv. 8-9: «E riprende a sciogliere i bicchieri, | ripresa dai suoi pensieri»). Per concludere, la rima, oltre a riattivare il bipolarismo cromatico tra bianco e nero tipico delle liriche funebri di Caproni,³³ carica i «pensieri», in questo caso attribuendo loro una nota cromatica, di una minima consistenza sensibile: vd. almeno, oltre ai casi citati qui sopra, *Sulla strada di Lucca* (*Il seme del piangere*, vv. 1-2: «Com'erano alberati | e freschi i suoi pensieri!»), *L'ultimo borgo* (FC, vv. 9-11: «ciascuno | avvolto nella nube vuota | dei suoi pensieri»), *Ritorno* (*Erba francese*, vv. 3-4: «E rieccomi, coi miei bui pensieri, | nel buio dei miei bui feudi») e *Quanta mattina* (RA, vv. 4-6: «Una brezza | basta a rapire i pensieri | o a farli verdi [...]»). Contribuisce alla materializzazione cromatica di pensieri, seppur in maniera non immediatamente avvertibile, anche il «persi» del v. 27, se Caproni stesso, in un dattiloscritto (Ds1), glossa «di colore *perso*».³⁴ Infine, anche *Les Sept Vieillards* si chiudono sull'abdicazione della ragione dell'io lirico: «Vainement ma raison voulait prendre la barre; | La tempête en jouant déroutait ses efforts» (vv. 49-50).

BIBLIOGRAFIA

- ALESSANDRO BALDACCI, *Giorgio Caproni. L'inquietudine in versi*, Cesati, Firenze 2016.
CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione di Giorgio Caproni, introduzione e commento di Luca Pietromarchi, Marsilio, Venezia 2008.
GIAN LUIGI BECCARIA, *Caproni, detto e non-detto*, in ID., *Le orme della parola. Da Sbarbaro a De André, testimonianze sul Novecento*, Rizzoli, Milano 2013, pp. 29-86.
SERGIO BOZZOLA, *Narratività e intertesto nella poesia di Caproni*, «Studi novecenteschi», XX, 45-46, giugno-dicembre 1993, pp. 113-152.
GIORGIO CAPRONI, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Mondadori, Milano 1998.

³³ Vd. il commento di Adele Dei in GIORGIO CAPRONI, *Il franco cacciatore*, cit., p. 99.

³⁴ LUCA ZULIANI, *Apparato critico*, cit., p. 1661.

- ID., *Racconti scritti per forza*, a cura di Adele Dei, con la collaborazione di Michela Baldini, Garzanti, Milano 2008.
- ID., *Prose critiche*, edizione a cura di Raffaella Scarpa, 4 voll., Aragno, Torino 2012.
- ID., *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti. 1948-1990*, a cura di Melissa Rota, introduzione di Anna Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2014.
- ID., *Il franco cacciatore*, introduzione e commento di Adele Dei, Garzanti, Milano 2024.
- ID., LUIGI SURDICH, «Il “nostro” discorso per iscritto». *Carteggio 1974-1989*, a cura di Alessandro Ferraro, Il Canneto, Genova 2023.
- ADELE DEI, *Le parole degli altri: citazioni, proverbi, aforismi*, in EAD., *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003, pp. 11-27.
- EAD., *Geografia dell'antinferno*, in EAD., *L'orma della parola. Su Giorgio Caproni*, Esedra, Padova 2016, pp. 77-90.
- EAD., *Costruire per frantumare / frantumare per costruire. Il paradosso dell'ultimo Caproni*, in ALESSANDRO FERRARO (a cura di), *Giorgio Caproni. La poesia e altre cose*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2024, pp. 53-66.
- ADRIANO GUERRINI, *L'opera poetica (1941-1986)*, a cura di Paolo Zoboli, San Marco dei Giustiniani, Genova 2024.
- SILVIA LONGHI, *Il dire e il disdire di Giorgio Caproni*, in PIER VINCENZO MENGALDO *et al.*, *Omaggio a Gianfranco Folena*, Editoriale Programma, Padova 1993, vol. III, pp. 2177-2192.
- GIOVANNI RABONI, *Caproni: la follia che uccide Dio e l'allodola*, «Tuttolibri. Supplemento a “La Stampa”», 22 maggio 1982, poi in GIOVANNI RABONI, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano. 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Garzanti, Milano 2005, pp. 142-144.
- NICCOLÒ SCAFFAI, *Una costante di Caproni: l'«uso (in un certo modo) della parentesi»*, in DAVIDE COLUSSI, PAOLO ZUBLENA (a cura di), *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 113-136, poi in NICCOLÒ SCAFFAI, *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Carocci, Roma 2015, pp. 205-226.
- VITTORIO SERENI, *Giorgio Caproni: l'esistere del non esistere*, in ID., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2013, pp. 1064-1073.
- DAMIANO SINFONICO, *Deserto. Storia di un'immagine nella poesia di Caproni*, in LUIGI SURDICH, STEFANO VERDINO (a cura di), *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, «Nuova Corrente», LVIII, 147, 2012, pp. 21-30.
- ENRICO TESTA, *Con gli occhi di Annina. La morte della distinzione*, in DAVIDE COLUSSI, PAOLO ZUBLENA (a cura di), *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 45-58.
- ELISA TONANI, *Giorgio Caproni*, in EAD., *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Cesati, Firenze 2012, pp. 283-310.
- PAOLO ZUBLENA, *Cartoline da Vega. Il tema della morte nella poesia di Caproni: dal lutto alla “meditatio mortis”*, in ID., *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*, Edizioni del Verri, Milano 2013, pp. 11-78.
- ID., *Segnali di vuoto. La lingua dell'ultimo Caproni: opacità referenziale di anaforici e deittici*, in *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*, Edizioni del Verri, Milano 2013, pp. 79-110.

ID., *Nota su Caproni, Baudelaire e "Il passaggio d'Enea"*, in ANDREA SCHELLINO (a cura di), *L'Italia di Baudelaire*, «Nuova Corrente», LXX, 171, 2023, pp. 77-90.

LUCA ZULIANI, *"Alba"*, in DAVIDE COLUSSI, PAOLO ZUBLENA (a cura di), *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 173-192.



Share alike 4.0 International License