

## INTRODUZIONE

### LE MODULAZIONI DELLA VOCE TRA INTERVISTE E AUTOCOMMENTI

Qu'est-ce que dessiner? [...] C'est l'action de se frayer un passage à travers un mur de fer invisible, qui semble se trouver entre ce que l'on *sent* et ce que l'on *peut*. Comment doit-on traverser ce mur, car il ne sert de rien d'y frapper fort, on doit miner ce mur et le traverser à la lime, lentement et avec patience à mon sens.

Vincent Van Gogh, *Lettres à Théo*<sup>1</sup>

*Voix*

L'opération qui consiste à tirer de ma douleur un chant magnifique [...].

Paul Valéry<sup>2</sup>

Pascal afferma che il tono stesso della voce può alterare un *poème*. Trovare il tono giusto non è facile. Io odio il rumore delle parole, ma quando le parole sono ordinate da una loro legge logica come nelle scienze, o musicale come nella poesia, la voce umana mi attrae molto e vorrei che le poesie, anche da noi, venissero più di frequente incise su dischi o registrate su nastri.

Giorgio Caproni<sup>3</sup>

<sup>1</sup> La lettera di Van Gogh a Théo (La Haye, 22 ottobre 1882) è tra quelle citate anche da Antonin Artaud nel suo *Van Gogh le suicidé de la société* (Paris, Gallimard, 2001), ed è stata non a caso ripresa nella primavera-estate 2014 all'interno della bella mostra parigina organizzata dal Musée d'Orsay (*Van Gogh / Artaud. Le suicidé de la société*).

<sup>2</sup> La citazione tratta dai *Cahiers* (Paul Valéry, *Cahiers. Édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry*, Paris, Gallimard, «La Pléiade», 1980, II, p. 422), sottolineando il contrasto tra disperazione e canto, negatività e sua immediata sublimazione, utilizza termini sui quali, non casualmente, hanno avuto occasione di soffermarsi alcuni tra i lettori privilegiati di Caproni: gli amici poeti Luzi e Pasolini.

<sup>3</sup> La citazione proviene da un'intervista a Claudio Marabini: *Poesia. Un bene-rifugio nell'età del consumismo*, in «Il Resto del Carlino», 24 ottobre 1979 (ora, con il titolo *Poesia: un bene-rifugio [Risposte a Claudio Marabini]*, in questo libro, al quale si farà riferimento con la sigla IA, seguita dal numero progressivo con il quale le interviste sono numerate nella raccolta). Il passo a cui Caproni fa riferimento citando Pascal è «Le ton de voix impose aux plus sages et change un discours et un poème de force», anche se in realtà sappiamo trattarsi di una riflessione mediata, nel caso di Pascal, dagli *Essais* di Montaigne. La memorizzazione della citazione caproniana non

1. «*Je n'ai rien à dire*»<sup>4</sup>

D'une manière générale, les interviews me sont assez pénibles et à un moment j'ai voulu y renoncer. Je m'étais même fixé une sorte de «dernière interview». Et puis j'ai compris [que ...] l'interview fait partie [...] d'un jeu social auquel on ne peut pas se dérober [...] d'une solidarité de travail intellectuel entre les écrivains, d'une part, et les médias, d'autre part [...] à partir du moment où l'on publie, il faut accepter ce que la société demande aux livres [...] il faut se prêter à l'interview, tout en essayant parfois de freiner un peu la demande<sup>5</sup>.

Così Roland Barthes, in un'intervista a «Lire» dell'aprile 1979. Continuando, in quello stesso contesto, il grande critico si sarebbe interrogato (come suo costume) sulle ragioni della propria resistenza, riconducibile al rapporto per lui esistente tra parola e scrittura, e alla necessità «d'une parole juste», in grado di rispondere a quel rapporto con la messa in atto di un'appropriata proporzione. Comunque, dal momento che quel che si vuol dire si può dirlo solo scrivendo, ridirlo parlando non poteva secondo lui che comportare una diminuzione. Sperimentata, sia in scrittura che in parola, con il rischio dell'afasia (o della chiacchiera, della logorrea, per certi versi equipollente), minaccia perpetua, *d'après lui*, per chi scrive.

Qualche mese dopo, ma sempre nel 1979, Giorgio Caproni, in un pezzo che sarebbe stato all'insegna di una delle sue costitutive dimore vitali (Genova), avrebbe dichiarato di non volere «più parlare di me né della mia poesia»<sup>6</sup>. Il proposito era conseguente non solo, per dirla con Barthes, con una qualche tendenza all'afasia, divenuta segno caratteristico (tra i più intriganti per giunta) della sua terza maniera (quanto meno a partire dal *Muro della terra*), ma di un imbarazzo da sempre vinto soltanto in presenza di alcuni intervistatori amici. Appena pochi anni prima infatti, conversando con Enzo Fabiani, aveva esplicitato il proprio disagio e disadattamento («l'idea di dover parlare di me e della mia poesia mi mette in agitazione») in uno star male/dormire male nell'attesa dell'incontro<sup>7</sup>. Qualche anno dopo, a Luca Doninelli, avrebbe risposto di esse-

è comunque di poca importanza, anche perché rinvia a una lettura/rilettura del filosofo francese all'altezza cronologica dell'ultima produzione poetica.

<sup>4</sup> Così Roland Barthes, in risposta e difesa, più o meno cosciente, alla pratica da lui definita traumatizzante dell'intervista (*Roland Barthes s'explique. Propos recueillis par Pierre Bonconne*), in «Lire», avril 1979 (ora in Roland Barthes, *Œuvres complètes. Tome III 1974-1980*. Édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 1995, p. 1069).

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Genova, in «Weekend», VII, ottobre 1979, 42 (poi parzialmente in *Genova di tutta la vita*, a cura di Giorgio Devoto e Adriano Guerrini, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1983, pp. 9-13; ora in IA 39).

<sup>7</sup> «Trovo Giorgio Caproni inquieto. / Che hai? Che ti è successo? / Stanotte ho dormito male. / Perché, non stai bene? / No, è per via di questa intervista: l'idea di dover parlare di me e della mia poesia mi mette in agitazione» (*Se mi lamentassi che poeta sarei?*, a cura di Enzo Fabiani, in «Gente», 3 aprile 1981; ora in IA 49).

re contrario a ogni tipo di «commento e spiegazione» della poesia<sup>8</sup>. Eppure anche lui, così schivo e riservato, si era prestato al rito dell'intervista, piegandovisi (possiamo dirlo ormai, con questo libro di *Interviste e autocommenti* alla mano) per oltre centocinquanta volte, rinunciando dunque, se prendiamo alla lettera il suo dichiarato malessere, ad almeno cinque mesi di sonno tranquillo nell'arco di un quarantennio<sup>9</sup>. Con una percentuale di insonnia indotta, a conti fatti, non esorbitante, ma che sfiora comunque l'1%; sì da meritare in risarcimento quel lettore non superficiale, destinatario iscritto nelle risposte/conversazioni con un qualche intento esplicativo<sup>10</sup>, capace di collocarsi, come l'autore richiede, al centro di un discorso poetico che si propone – nella nostra civiltà tecnologica che sembra sancire la fine della letteratura – di avvicinare alla poesia<sup>11</sup>, toccando «il cuore»<sup>12</sup>, e facendo, grazie alla vibrazione di quella *corda*<sup>13</sup>, durare l'opera, e conseguentemente il poeta. Già che Caproni (per averla sperimentata su di sé come lettore) è convinto che «soltanto nel rapporto vivente poeta-lettore» la poesia «trovi il suo reale valore»<sup>14</sup>, e che perfino «Dante esisterà finché ci sarà un lettore sulla Terra che lo leggerà. Quando non c'è più un lettore che lo legge, in sé non esiste»<sup>15</sup>. Non c'è altro modo per esistere dunque che generare idee e provocare emozioni<sup>16</sup> tramite quanto il discorso poetico ha di più inafferrabile e impredicabile, ovvero «la musica della parola»<sup>17</sup>. Per quella musica scritta, calata su carta, Caproni pretende il massimo ascolto, teorizzando non solo la necessità della stampa, ma quella della lettura e del commento da parte di chi può vedere l'opera ormai alla pari di colui che l'ha fatta e che (con un vezzo depistante e cortese tipico degli scrittori, sul quale personalmente avanzerei più di un dubbio), dichiara di non saperne dire necessariamente di più.

Se la grandezza del lettore (come vuole Leopardi, e forse anche Proust, da Caproni citato<sup>18</sup>) sta nella capacità di captare il messaggio, quella dell'autore sarà allora nell'inventarsi il lettore necessario, fingendolo, anche ove carente,

<sup>8</sup> «Ho finito, proprio qualche giorno fa, di scrivere le risposte di un'intervista in cui mi si chiedeva, tra l'altro, di spiegare alcune mie poesie inedite. Ho risposto che sono contrario ad ogni commento e spiegazione» (*Mio Dio, perché non existi?*, in «Avvenire», 29 novembre 1984; ora in IA 79).

<sup>9</sup> L'arco delle interviste rilasciate da Caproni va infatti dal 1948 al 1990.

<sup>10</sup> Si pensi in particolare a *La poesia e i ragazzi* (IA 2).

<sup>11</sup> Cfr. [*Essere un poeta facile*], IA 7.

<sup>12</sup> Ivi.

<sup>13</sup> Ma non si scordi che una corda suscettibile di vibrazioni è anche quella della funicolare.

<sup>14</sup> Cfr. *Sette domande sulla poesia* (IA 9).

<sup>15</sup> [*Ritratto d'autore. Risposte a Giorgio Albertazzi*] (IA 27); ma in proposito si veda anche *Ascoltiamo i nostri poeti* (IA 43).

<sup>16</sup> *Settimo giorno [Risposte a Enzo Siciliano]*, IA 28.

<sup>17</sup> Cfr. per questo *Su e giù come un minatore* (IA 129).

<sup>18</sup> Evocato da Caproni in [*Il fine ultimo del poeta è solo quello di far poesia* (IA 35)]: «Mi par che sia stato Proust a dire che il lettore di un poeta in fondo non fa che leggere se stesso».

come un'imprescindibile alterità. Al suo lettore Caproni chiederà di essere dotato di «intelligenza o sensibilità»<sup>19</sup>, di maturità ed esperienza (giacché non si capisce che ciò che si è sentito, sia pure a livello inconsapevole), e di avere con lui, con il mondo in cui vive, una qualche cultura comune. Se «la poesia esiste (vive) sempre e soltanto nel rapporto fra il testo e il lettore»<sup>20</sup>, il poeta non può che volere, cercare il colloquio:

Lo scrittore *vuole* il colloquio. Lo scrittore sa che un'opera, una volta stampata, esiste soltanto nel rapporto testo-lettore. Ma se il pubblico non c'è, lui se lo inventa. Scrive (*deve* scrivere) *come se* il pubblico ci fosse, e tale da saper captare il suo messaggio. Sta in questo la sua dignità<sup>21</sup>.

Alla sua dignità/verità il compito di perdurare nella ricerca e di «costringere il lettore» (di cui parlerà in più di un'occasione come del suo «unico collaboratore diretto») a seguire struttura, metri (fondamentale in questo senso, per il Novecento, la lezione ungarettiana), alonature, armonici della poesia, obbligando a un nuovo linguaggio, educando alla sua interna dizione. Fino al punto (il caso personale delle ultime opere, *Conte di Kenkhüller* in testa) di lasciargli la responsabilità dell'interpretazione, mantenendo aperta la soluzione dell'enigma (cosa sia la Bestia, cosa la *res amissa*, cosa il Bene...). Dopo avergli affidato (per via di dichiarata confessione) quanto può essere detto delle dimore vitali (le ritornanti Genova, Livorno), delle figure lariche (Anna Picchi e Attilio), delle passioni giovanili (il violino), dei ripetuti tradimenti (visto che ogni allontanamento è abbandono), delle ferite immedicate (Olga, la guerra), delle predilezioni e idiosincrasie di lettura, delle denunce (quella verso un maestro impietoso che legge un «libro tremendo», *Cuore*, atto solo a formare piccoli e acquiescenti funzionari dalla vocazione masochista<sup>22</sup>), delle straordinarie descrizioni di città, di paesaggi (Livorno «malata di spazio», con il trifoglio nero nei campi vicino al cimitero e i becolini con il loro carico di semi di lino dall'aroma polveroso<sup>23</sup>), della proustiana introiezione del passato nella «carta velina della memoria»<sup>24</sup>. E anche dell'emozione suscitata dalla poesia che conserva la coerenza del proprio dettato e verifica quella verità che si nutre *in primis* della fedeltà a se stessa (e alla propria necessità), quando a nutrirla c'è, da parte di chi ha le *qualità* per praticarla e/o fruirla, la lentezza, la contemplazione, l'esperienza di cultura e di vita, una lunga e matura abitudine che serve a liberarsi e a liberare da ogni abitudine.

<sup>19</sup> *Domande su Esenin e Ungaretti* (IA 37).

<sup>20</sup> *Luoghi della mia vita e notizie della mia poesia* (IA 51).

<sup>21</sup> *Oggi serve ancora scrivere? [Risposte a Domenico Porzio]*, IA 29.

<sup>22</sup> *Io genovese di Livorno* (IA 1).

<sup>23</sup> Ivi.

<sup>24</sup> «La mia infanzia livornese è ancora tutta in me»; «Livorno è in me» (ivi).

Avendo scelto, Caproni, consapevolmente, nella pratica quotidiana, tra la nudità dei dati biografici e il romanzo dell'esistenza<sup>25</sup>, una via intermedia che consiste nel vivere e mostrarsi senza esibizione, con serietà e coraggio, con quella necessaria propensione al silenzio che non esclude la civile comunicazione, ecco che le interviste proprio in questa direzione ci restituiranno, al di fuori di ogni retorica e di ogni gigantografia, *le grain de la voix, le grain de la vie* di un intellettuale «eretico», libero nelle scelte e nella determinazione del proprio destino (anche di poeta, una volta ricordato che la poesia non è per lui un lavoro, ma una *chance* e un *azzardo*<sup>26</sup>), nell'obbedienza al proprio timbro, e a un carattere che solo «da dentro» fa scaturire la propria ragione<sup>27</sup>.

Se il poeta, *naturaliter* impegnato, fedele all'ispirazione che lo fa capace di tentare e rischiare, parla la lingua di tutti, rendendola diversa e ad un tratto rivelatrice; le sue risposte ci parleranno di quanto lo differenzia e di quanto ha in comune con gli altri: la commozione e l'indignazione per inaccettabili fatti politici (l'esecuzione dei Rosenberg...), la preoccupazione per un mondo disumanizzato, l'attaccamento alla famiglia, al lavoro. Mentre una sottile malia si desta in noi nel trovare in queste pagine troppo a lungo dimenticate i segni della formazione (Mazas, Kreutzer, Fiorillo...); il «tremore» che stroncò una carriera con l'esecuzione della *Méditation* nella *Thaïs* di Massenet, lasciando in compenso gli scatti nervosi del violinista al piglio dei versi a venire; nel seguire il poeta per le strade di Genova; nello scoprirlo garbato contestatore di ogni accomodante acquiescenza, anche di quella della, in definitiva innocua, gabbia/«uccelliera» rappresentata dalla società letteraria. Nel ritrovarlo anche quando si confronta sui dialetti e sulla traduzione, sui premi letterari e sulle amicizie romane, sulla nostalgia pungente di una Genova che ha il sapore della giovinezza, e ci parla della sua *litania*, e della costruzione dei sonetti monoblocco, dissonanti, stridenti, così intimamente, prepotentemente caproniani.

## 2. *Le chant de hasard*<sup>28</sup>

Pochi termini come quello di *voce* vengono usati abitualmente per indicare/riconoscere la presenza della poesia. Attribuire a qualcuno «voce di poeta» (come farà Caproni nel 1951 per il giovane Pasolini<sup>29</sup>, o nel 1986, ricordando

<sup>25</sup> Cfr. *Premio Marzotto 1954-1955-1956* (IA 6).

<sup>26</sup> Cfr. *Due domande a Giorgio Caproni* (IA 13).

<sup>27</sup> Cfr. *Polemico premio senza vincitore* (IA 10).

<sup>28</sup> Così Paul Valéry nei suoi *Cahiers* chiama un canto sentito all'improvviso che commuove profondamente, giacché corrisponde a una cosa lontana, dimenticata, depositata nel fondo dell'essere: «sentiment d'un degré dont la vie ne peut jamais approcher» (P. Valéry, *Cahiers* cit., I [1983], p. 53).

<sup>29</sup> L'espressione proviene da un'intervista, *Incontro con un poeta*, in «Alfabeta», 15-30 novembre, 1951, 21-22 (poi anche in «Il Lavoro nuovo», 1 marzo 1952; recentemente riproposta in G.

l'impatto con *La Barca* di Luzi) significa inscrivere nello spazio dell'improvvisa, miracolosa apparizione di un'emozione («nel mio cuore che tuffo», si leggerà in *Res amissa*<sup>30</sup>), destinata a durare nel tempo, in grado di restituire, per via di sole parole, la natura, l'essenza «della vita»<sup>31</sup>. Parlare poi (come inevitabile nel contesto) di *timbro*, di *tono*, significa individuare in una pronuncia quanto la fa squisitamente individuale, riconoscibile dalle altre per novità e verità. Una novità fatta spesso (a parte alcuni casi di evidente e clamorosa rivoluzione formale) soprattutto dalla capacità di investire il «favoloso», il «privato», di una forza categoriale misurata nell'adesione ad un proprio linguaggio da scoprire, per poi «risvegliarlo» negli altri, grazie a quella connessione goethiana tra poesia e verità che tanto aveva colpito Caproni quando, «da ragazzo», assieme a Verne, aveva letto nelle edizioni Sonzogno l'*Autobiografia* del giovane autore tedesco<sup>32</sup>.

Dare voce a un'intima pulsione che si interroga sulla possibilità di conoscere le cose e la ragione del mondo oltre il punto a cui anche la capacità razionale può condurre da sola, è quanto lo porta a modulare il canto in una parola che gli si configura come «vera voce del profondo»<sup>33</sup>, facendo della pagina il luogo di qualcosa che non è più neppure il «surrogato della musica tradita»<sup>34</sup>, ma la necessitata creazione di un'altra, complessa musica, diversamente parlante<sup>35</sup>:

La mia ambizione, o vocazione, è sempre stata un'altra: riuscire, attraverso la poesia, a scoprire, cercando la mia, la verità degli altri: la verità di tutti. O, a voler essere più modesti, e più precisi, *una* verità (una delle tante verità possibili) che possa valere non soltanto per me, ma anche per tutti quegli altri «*méziques*» (o «me stessi») che formano il mio prossimo, del quale io non sono che una delle

Caproni, *Prose critiche 1934-1989*, a cura di Raffaella Scarpa, Torino, Nino Aragno, 2012, I, pp. 459-461, prima di essere raccolta in IA 3).

<sup>30</sup> Cfr. *A Ettore Serra* (in *Res amissa*. I testi poetici di Caproni saranno ogni volta implicitamente citati, senza bisogno di ulteriori rinvii, dal volume dell'*Opera in versi*. Edizione critica a cura di Luca Zuliani. Introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo. Cronologia e Bibliografia a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1998).

<sup>31</sup> Caproni parlerà di un sussulto alla lettura della poesia, attribuendo a quell'emozione un effetto analogo a quello di una fucilata che potrebbe anche uccidere (cfr. «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 bombe e di buio – che mi colse al suono di quelle limpide sillabe [...]. Mi batteva il cuore: più d'una fucilata m'avrebbe ucciso, quella notte all'addiaccio sotto una luna gelida che pur bastava a illuminarmi la furtiva lettera, una delusione. Ma non ci fu nessuna delusione [...] era la voce d'un poeta quella che, per un miracolo, mi aveva raggiunto in così nera circostanza. Era la voce – viva – della vita»: *Incontro con un poeta*, IA 3).

<sup>32</sup> Cfr. *Settimo giorno [Risposte a Enzo Siciliano]*, IA 28.

<sup>33</sup> Si veda, a livello di testimonianze d'autore, «chi crede che la poesia sia l'unica parola, la vera voce del profondo, continua a comprare versi», nell'intervista rilasciata a Luigi Amendola (*La poesia, l'unica parola*, IA 138).

<sup>34</sup> Di «musica tradita» parla Caproni anche in un'intervista del 1957, ora riproposta con il titolo *Premio Marzotto 1954-1955-1956* (IA 6).

<sup>35</sup> Per la poesia come «voce parlante» cfr. l'intervista *Poesia: un bene-rifugio* (IA 38).

tante cellule viventi. / 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*, 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>36</sup>.

Che poi, nell'un caso come nell'altro (quello dell'originario violino, come quello della poesia; o del loro imprevedibile e magico incontro<sup>37</sup>), il frantumato (necessario allo scavo nelle *secretas galerías del alma*) tenda all'afasia, è solo il segno di una leopardiana spoliatura dalle illusorie speranze, già che (per richiamare la verdiana Violetta, non a caso citata in un'altra intervista dal nostro poeta) si vive, anche nel migliore dei casi (Parigi), in un «popoloso deserto»<sup>38</sup>, ed è nel/dal/per il deserto, o quasi, che ci si rivolge a... Misurando le parole, riducendole al minimo, per esaltarne il senso ridimensionando il rumore, sì da diminuire (si potrebbe dire, con un sintagma gattiano), se non «la vergogna», la fatica, la stanchezza, del loro «esser dette»<sup>39</sup>. Che accompagna il poeta – per antonomasia «cacciatore di verità»<sup>40</sup> – fin dalle origini, se già nella giovanile *Come un'allegoria* – a proposito di quanto si può dire della voce del mondo – il sinestetico «fiato del fieno» era stato «acre», e la bocca «assopita», le cose «scipite»<sup>41</sup>; se perfino nel ricordo, «nell'ora in cui l'aria s'arancia», si «scheggiava ogni voce / sotto l'arcata del cielo»<sup>42</sup>, lasciando solo l'eco dei canti<sup>43</sup> (perfino quello del «confuso» «vociare»<sup>44</sup> nel vino), che si fanno «balbettanti parole» all'affacciarsi dell'alba<sup>45</sup>.

Il fatto è che la voce, quando appare oggettivata, nella poesia di Caproni, è per definizione «in fuga»<sup>46</sup>, talmente leggera da potere essere portata via dalla brezza<sup>47</sup>; mentre quella che dice, con funzione soggettiva (e dunque meta-poeti-

<sup>36</sup> *Luoghi della mia vita e notizie della mia poesia* (IA 51).

<sup>37</sup> Si pensi alla memoria di passi musicali (Beethoven, Schubert...) talvolta inscritta, a detta (o per riconoscimento) dell'autore, nel sottotesto dell'opera poetica (ma per una ricerca in questa direzione si veda adesso il bel libro di un mio allievo, Lorenzo Peri, *Là dove non esiste paura. Percorsi e forme del "pensare in musica" di Giorgio Caproni*, Firenze, SEF, 2014).

<sup>38</sup> Cfr. per questo l' *Intervista su Ungaretti* del 3 dicembre 1985 (IA 90).

<sup>39</sup> Il riferimento è all'Alfonso Gatto di *Fummo l'erba*, che non a caso propone, *sub specie* di ermetismo, la poetica di una generazione (ma in proposito si veda adesso Anna Dolfi, *L'ermetismo: una generazione*, in *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, a cura di Giuseppe Lo Castro, Elena Porciani, Caterina Verbaro, Pisa, ETS, 2014, pp. 91-99).

<sup>40</sup> Questo il titolo di una bella intervista rilasciata a Luciano Luisi (*Il cacciatore di verità*, IA 59).

<sup>41</sup> Le citazioni vengono rispettivamente dalle prime poesie della raccolta (d'ora in poi CA, così come si presenta nella sua ultima sistemazione): *Marzo e Alba*.

<sup>42</sup> Cfr. *Ricordo* (CA).

<sup>43</sup> Cfr. *Vespro* (CA).

<sup>44</sup> Cfr. *Borgoratti* (CA).

<sup>45</sup> Cfr. *Prima luce* (CA).

<sup>46</sup> Cfr. *Nudo e rena* (in *Ballo a Fontanigorda*, d'ora in poi BF).

<sup>47</sup> Cfr. *San Giovanbattista* (CA). In un altro testo, «*Tu che ai valzer d'un tempo*», le canzoni saranno «diroccate dal vento» (in *Cronistoria*, d'ora in poi C).

ca), appare, anche nei casi di più dispiegata cantabilità, dubitosa di sé e del proprio avvicinarsi a una verità che – unendo in comunità sostanziale autore e lettore<sup>48</sup> – non può che rinviare al fondo dell'io. All'esterno non ci saranno che i suoni delle «*serè silvanè*»<sup>49</sup> e le campane della speranza per resistere<sup>50</sup> alle parole che accompagnano il transito, anche nella memoria<sup>51</sup>; mentre all'interno la difficoltà del dire, che progressivamente, in percorso ascendente, si installa, porterà, in un'urgenza di spoliazione, a sognare «poesie di una sola parola»:

Oggi sono stanco del rumore delle parole e sogno poesie di una sola parola<sup>52</sup>.

Il mio ideale sarebbe di scrivere poesie di una parola sola. Il rumore delle parole, della loro sovrabbondanza mi ha stancato presto<sup>53</sup>.

Né la cosa stupisce, se si ricorda che all'origine, a giustificare la nascita della poesia, sta la perdita della voce («Non più la dolce voce / del tuo canto di sera / dona la tua figura / all'aria»<sup>54</sup>; «la tua voce distrutta»<sup>55</sup>), insieme a quella del nome<sup>56</sup>, inghiottiti entrambi «dentro la notte»<sup>57</sup>, nell'oblio di quanto accompagna ogni transito al cui andare non si può opporre l'«alt». A squillare forte nella poesia – insieme a pochi nomi, a poche parole – non saranno allora che il canto del gallo<sup>58</sup>, che ricorda il tradimento, e il *tempo diviso*<sup>59</sup> (esemplare il *refrain* che chiude ogni lassa delle *Bicliclette*, o quello che sigilla l'inesorabile procedere della funicolare del Righi); il «cupo colpo d'un portone / sbattuto»<sup>60</sup> o il basso e patetico parlottio di «uomini miti»<sup>61</sup>.

Diversamente gli stornelli, le litanie, prevederanno soprassalti nella voce contrapposti al parlare somnesso, interno, di una diversa preghiera: quella che guida/

<sup>48</sup> «[...] funzione del poeta è quella – oggi come sempre – di riuscire ad attingere nel proprio io quelle verità che sono di tutti» (*Il fine ultimo del poeta è solo quello di far poesia*], IA 35).

<sup>49</sup> Cfr. *Ballo a Fontanigorda* (BF).

<sup>50</sup> Cfr. *A Rina* (BF); ma si veda anche «*Ma le campane concordì*» (C).

<sup>51</sup> Si pensi, nella lirica (*in memoria*), dedicata *Ad Olga Franzoni*, a «qui dove bassa / canta una donna china / sopra l'acqua che passa» (BF).

<sup>52</sup> *E tu poeta salirai all'ultima stazione* (IA 70).

<sup>53</sup> [*Conversazione a Sanremo*] (IA 97).

<sup>54</sup> *Mentre senza un saluto* (in *Finzioni*, d'ora in poi F).

<sup>55</sup> *Strascico* (in *Il passaggio d'Enea*, d'ora in poi PE); ma di «parole morte» parlerà anche il primo e il secondo dei *Lamenti* (PE).

<sup>56</sup> «Quale debole odore» (C).

<sup>57</sup> *Giro del Fullo* (F); ma si vedano, in C, anche i *Sonetti dell'anniversario*.

<sup>58</sup> Cfr. il XVI dei sonetti dell'anniversario (C).

<sup>59</sup> Ma per una lettura del ricorrente tema della colpa mescolata al ricordo e alla malinconia sia consentito il rimando all'insieme dei saggi raccolti ora in A. Dolfi, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2014 (in particolare il primo capitolo).

<sup>60</sup> Cfr. «*Pastore di parole, la tua voce*» (PE).

<sup>61</sup> Cfr. *All alone* (2. Versi), PE.

induce l'anima a farsi messaggera d'amore<sup>62</sup>, conducendo colui che ha perduto in prossimità dell'oggetto del pianto, o diversamente portando quest'ultimo (la cosa, la persona perduta) nel luogo del congedo dagli altri e da sé. Di gridato non rimarranno, in mezzo ai fischi del guardiacaccia e agli spari, che l'«Attenti»<sup>63</sup> e gli addio lanciati al vuoto, visto che per parlare ai morti non serve altra voce, e in ogni caso non c'è nessuno per ascoltare/rispondere. Quasi basso continuo all'orecchio rimbalza piuttosto l'interno rimescolio che frange le voci perdute, e articola (soprattutto a partire dal *Muro della terra*) con quella scheggiata materia singolari monologhi o dialoghi al limite dell'assurdo. «Battendo»/creando però, in tal modo (alla maniera di Campana<sup>64</sup>), l'unica voce possibile, quella della poesia (luminosa portatrice di una profonda verità, che pochi, oltre ai poeti, sanno di possedere<sup>65</sup>) in grado di dare forma ai nomi e di bucare il silenzio. Parlando nello schema sottinteso, necessario della complementarità, dell'impotenza dell'altra voce, quella che inutilmente cerca di dire, ricevendo sassate<sup>66</sup>, e che, quando non è ricettacolo della «preda»<sup>67</sup>, si rifugia in coretti che con fare scherzoso si bloccano in stallo sul sospetto dell'inesistenza o della morte di Dio<sup>68</sup>. Spingendo di nuovo ai limiti di quel silenzio che sta prima e dopo la parola, dentro la forza della sua stanchezza<sup>69</sup>:

Sono per una poesia scarna. Il minor numero possibile di parole. È un versificare frantumato: versi talvolta di una parola sola o di due parole. Odio il rumore delle parole. Forse sono stanco della mia stessa voce<sup>70</sup>.

### 3. «*La voix est un organe de l'imaginaire*»<sup>71</sup>

Alto, magrissimo, il «grande livornese» somiglia a un capitano di mare che abbia perduto la nave in chi sa quale tempesta; e più ancora alla statua gotica di

<sup>62</sup> Cfr. *Preghiera* (in *Il seme del piangere*).

<sup>63</sup> Cfr. *Prudenza della guida* (nel *Congedo del viaggiatore cerimonioso*); ma si veda anche il terzo tempo (*Idillio*) della *Poesia per l'Adele (in memoria)* nel *Franco cacciatore* (d'ora in poi FC).

<sup>64</sup> Si veda il famoso *Omaggio a Campana: Batteva* (nel *Muro della terra*, d'ora in poi MT).

<sup>65</sup> [*Il fine ultimo del poeta è solo quello di far poesia*], IA 35.

<sup>66</sup> Cfr. *Sassate* (MT).

<sup>67</sup> Cfr. *La preda* (nel *Conte di Kevenhüller*); ma si veda anche, ivi, *Io solo; Di un luogo preciso, descritto per enumerazione*.

<sup>68</sup> Così in particolare nel *Franco cacciatore*, con il conseguente invito a sparare (in particolare nel *Conte di Kevenhüller*).

<sup>69</sup> Per la componente leopardiana di questa stanchezza del dire sia consentito il rimando ad A. Dolfi, *Sul principio di non contraddizione. Qualche nota aggiunta su una dialettica improgressiva, in Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009.

<sup>70</sup> *Disperato ma con calma e ostinazione* (IA 54).

<sup>71</sup> L'espressione è prelevata da *Le grain de la voix* di Barthes (per quanto il grande critico fosse attento all'interazione tra voce e biografia cfr. la scheda di un suo corso del 1974, in *Œuvres complètes* cit., III, pp. 55-56).

un eremita che si maceri per i suoi immaginari peccati di gioventù. Il sorriso è amaro e un po' ironico; la voce tranquilla e aspra; gli occhi, che sembrano fissare al di là dell'interlocutore, esprimono una melanconia che potremmo definire azzurra. Il carattere, infine, è ruvido, ma l'anima è ricca di fiori. Diciamo che Caproni ricorda il biancospino.

Così Enzo Fabiani, nell'introdurre l'intervista *Se mi lamentassi che poeta sarei?* (IA 49). In modo più asciutto e meno pungente (visti i biancospini), entrando di più nel merito della voce, che è qui quanto interessa, Luciano Luisi, in *Ascoltiamo i nostri poeti* (IA 43), parla di tenerezza nei confronti di una voce «rattratta»:

Mi intenerisce, della sua voce, quella cadenza toscana, ma un po' rattratta come è quella dei livornesi, di noi livornesi, mi vien fatto di pensare, ricordando anche i progettati viaggi insieme in questa nostra città odorosa di acque stagnanti nei fossi

mentre Marabini, in *Caproni il poeta dell'esilio* (IA 50), ricordando che l'autore «non ama parlare della sua poesia», ne sottolineava l'amara tonalità musicale («“Che posso dire io?” chiede con la voce amara e musicale»). Riferendosi alla lettura di due poesie del 1970 dallo stesso nome (*Via Pio Foà*), Renato Minore ricorda che Caproni «le legge con quella sua voce di gola che conserva un inconfondibile timbro ligure: le parole sembrano ancor più essenziali e non rattrappite, ma mirabilmente condensate intorno alla nuda verità di una improvvisa folgorazione che regola la musica interna e inesorabile della versificazione»<sup>72</sup>. Di voce «secca e tremante» parlerà invece Antonio Socci<sup>73</sup>, mentre Domenico Astengo seguirà la partitura di una poesia attaccata «con slancio giovanile» da una voce «ferma, senza incrinature»<sup>74</sup>.

Si potrebbe anche continuare, ma le esemplificazioni sono credo già sufficienti per mostrare nella loro variabilità (anche solo a mettere in sequenza gli aggettivi: *tranquilla, aspra, tremante, ferma, rattratta, non rattrappit[a], toscana, livornese, ligure, amara, musicale, di gola, secca...*) quanto sia soggettiva (oltre che legata allo status, all'età, dunque anche a qualche innegabile fattore, nel tempo, di mutamento) la percezione della voce. Eppure ognuno di questi ritratti è a suo modo fedele, nell'attenzione al timbro, all'altezza (piuttosto che all'estensione, all'intensità). Forse perché, oltre quella reale, concreta, o meglio anche tramite quella, finisce per colpire l'interna voce mentale di cui Valéry parlava come di un sinonimo della poesia<sup>75</sup>. Già, perché a differenza di Mallarmé, qui «voulait

<sup>72</sup> *In via Pio Foà, con candore e con sgomento* (IA 60).

<sup>73</sup> *E tu poeta salirai all'ultima stazione* (IA 70).

<sup>74</sup> *Parole che dissolvono* (IA 115).

<sup>75</sup> «[...] la voix intérieure ne supporte que les paroles dont le sens est secrètement d'accord avec l'être vrai» (P. Valéry, *Cahiers* cit. II, p. 1076).

que ce fût le Language» a parlare, Valéry pensava all' anteriorità della voce, dunque per certi versi alla priorità dell' Essere vivente e pensante. Basti ricordare:

Mais, *au fait*, qui parle dans un poème? Mallarmé voulait que ce fût le Langage lui-même. / Pour moi – ce serait – l'Être *vivant* ET *pensant* [...] sur la corde de la voix. En somme, le *Langage* issu de la *voix*, plutôt que la *voix* du *Langage*<sup>76</sup>.

Per quanto sussurrata (per quanto sommessa) dunque la voce delinea «sur la corde» dell'intonazione un assetto specifico, che si può descrivere arrivando a un parallelismo/fusione di *dedans* e di *debors*. Là dove la distinzione pare annullarsi (il caso delle letture che il poeta fa della propria poesia: *Anima mia leggera*<sup>77</sup>) con tutte le asperità e dissonanze di una secca pronuncia che si ripercuotono sulla dolcezza del verso e viceversa. Sì che si potrà parlare o leggere indifferentemente il discorso come proprio di quella natura che muove la voce dall'essere al linguaggio. Portando dall'esterno all'interno dell'io anche l'esilio, unificando i quattro temi (città, madre, viaggio, esilio) che Raboni, con acuta e precoce intelligenza critica, aveva posto a includere l'intero arco dell'opera caproniana:

I tre temi [...] sono ineccepibilmente giusti, tanto più che Raboni [...] non li vede come temi isolati e distinti, ma come temi riducibili a un comun denominatore: quello dell'*esilio*, che davvero abbraccia l'intero arco della mia opera. Esilio da che? [...] dallo spazio (la città), dal tempo passato (la madre), dalla vita (il viaggio) [...]. Ma il mio esilio è ancora un altro: è l'esilio da me stesso. Il continuo esser messo fuori di me stesso dall'incalzare del tempo, e più ancora dalla nostra medesima sostanza di uomini, mai certi di essere noi stessi e in noi stessi, nonché dalla nostra continua insicurezza di «esserci» in quello che comunemente viene detto «il reale»<sup>78</sup>.

Non è un caso che proprio su una pagina raboniana si possa verificare – ove si sostituisca con *voce* il sema *poesia*, che propongo in corsivo, e viceversa – la funzionalità della doppia valenza e dello scambio:

[...] la *poesia* di Caproni ha un assetto ritmico e sintattico veramente specifico e tipico, in forza del quale la pronuncia [...] appare come una delle più originali e inconfondibili nella poesia italiana di questo secolo. Mi riferisco, è chiaro, a quel ritmo ansioso e turbinoso, apparentemente cantabile ma in realtà irto di sottili inceppamenti, *décalages*, dissonanze, che dà alla *voce* di Caproni una sorta di strascicata e trascinate dolcezza nevrotica. Dal punto di vista metri-

<sup>76</sup> P. Valéry, *Cahiers* cit., I, p. 293.

<sup>77</sup> Non a caso uno dei testi più ricorrenti (cfr., in IA, rispettivamente 6, 34, 49, 115: l'intervista per il Premio Marzotto; *Una sofferta solitudine; Se mi lamentassi che poeta sarei?; Parole che dissolvono*).

<sup>78</sup> Cfr. l'intervista a Claudio Marabini, *Caproni il poeta dell'esilio* (IA 50).

co, Caproni finge o mima, spesso, il rispetto di forme tradizionali: ma non ci vuol molto ad accorgersi che i suoi settenari hanno, molte volte, otto o nove sillabe, che le sue rime sono non di rado paradossali o parodistiche, che il suo uso dell'*enjambement* (la sua tendenza a infrangere la corrispondenza tra frase e verso, tra l'unità di senso e unità di ritmo) è così frequente da diventare una regola, la sua regola<sup>79</sup>.

#### 4. *La variazione continua*

«La verità in assoluto è irraggiungibile»<sup>80</sup>, e allora, per approssimarvisi, non si può che ripetere. Ripetere e variare, come nel passaggio tante volte evocato dall'Allegro al Grave, allo Scherzo, al Lento, all'Adagio, al molto Adagio del *Quartetto in La minore opera 132* di Beethoven<sup>81</sup> («Io di questo Quartetto ho voluto seguire il sistema che in musica si chiama della variazione continua»<sup>82</sup>) o dell'*Arte della fuga* di Bach, di cui l'autore confessava di avere subito, scrivendo il *Conte*, forse inconsciamente, la suggestione<sup>83</sup>. Ma non solo a partire da lì, se qualche tempo dopo la variazione si sarebbe estesa all'ideazione del *Franco cacciatore*<sup>84</sup>, per proiettarsi poi nel futuro, in direzione di *Res amissa*<sup>85</sup>. Mentre i versi si facevano più brevi, le poesie più frammentate, e dislocate, anche nello spazio della pagina... Perché? Solo «per essere incisivo al massimo», per essere «percutant», come hanno scritto i francesi?<sup>86</sup> Forse, piuttosto, perché la narratività che era stata dentro la scrittura non obbediva più a un logos del quale aveva attuato la decostruzione, ma cercava per altra via la propria verità.

«Toutes les déterminations métaphisiques de la vérité» (perfino quelle che rimandano alla verità heideggeriana) «sont plus ou moins inséparables de l'istance du logos», ha scritto Derrida, riflettendo su *Le signifiant et la vérité*<sup>87</sup>. Ora quanto interessava a Caproni era risalire al legame originario con la *phonè*, nel logos inscritta, ma troppo spesso perduta, che si può ritrovare solo quando ci si riav-

<sup>79</sup> Si tratta di un testo di Raboni pubblicato su «Paragone» nel dicembre 1977, ripreso poi nell'introduzione all'antologia caproniana *L'ultimo borgo* (1980), infine affidato (in un'ultima revisione) alla parte conclusiva dell'edizione, negli «Elefanti», delle *Poesie* (Milano, Garzanti, 1989, pp. 796-797, da cui si cita).

<sup>80</sup> Così Caproni, in *Poesia e condizione umana* (IA 57).

<sup>81</sup> Cfr. *Il poeta dà la caccia alla Bestia nascosta* (IA 102). Ma per un'analisi di questo aspetto della poesia e poetica caproniana si veda ormai L. Peri, *Là dove non esiste paura. Percorsi e forme del "pensare in musica" nella poesia di Giorgio Caproni* cit.

<sup>82</sup> *Il poeta dà la caccia alla Bestia nascosta* (IA 102).

<sup>83</sup> Cfr. *Anche un poeta ha la sua Chernobyl* (IA 103).

<sup>84</sup> Cfr. *All'origine della poesia di Caproni* (IA 118).

<sup>85</sup> Cfr. *Una straziata allegria* (IA 126).

<sup>86</sup> E come ricordava l'autore, in *Oltre la parola* (IA 120).

<sup>87</sup> Nel primo capitolo del *De la grammatologie* (Paris, Les Éditions de Minuit, 1967) dedicato a *La fin du livre et le commencement de l'écriture*.

vicina al senso, a ciò che, con una certa libertà, si può interpretare con quanto è tangibile. Con quanto trascorre da una voce all'altra, senza dimenticare il corpo, gli spazi, i luoghi, i silenzi nei quali la stessa voce (quella umana, quella poetica), si è poi costituita.

«Si, pour Aristote [...] “les sons émis par la voix [...] sont les symboles des états de l'âme [...] et les mots écrits les symboles des mots émis par la voix” (*De l'interprétation* 1, 16 a 3), c'est que la voix, productrice des *premiers symboles*, a un rapport de proximité essentielle et immédiate avec l'âme. Productrice du premier signifiant [...]»<sup>88</sup>. Le interviste, insomma, con il Derrida «aristotelico» della *Grammatologie* (là dove si parla del *commencement de l'écriture*), potremmo anche leggerle come il luogo della *voix*, di una voce straordinariamente vicina all'essere: «de la voix et du sens de l'être, de la voix et de l'idealité du sens»<sup>89</sup>.

Anna Dolfi

<sup>88</sup> Ivi, p. 21. Sul Derrida della *Grammatologie* I, 2, riflettendo sulla aristotelica *voce del Logos*, ha avuto occasione di soffermarsi anche Adelia Noferi, in uno splendido saggio, *Le figure della voce*, raccolto in Adelia Noferi, *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, Roma, Bulzoni, 1997, [pp. 291-304], p. 292.

<sup>89</sup> J. Derrida, *De la grammatologie* cit., p. 22.