

di pochi mesi si susseguono eventi politici (quelli del 25 luglio e dell'8 settembre) e personali (le assenze lavorative sempre più prolungate e un nuovo arresto) che compromettono irrimediabilmente il destino della rivista. Il prodotto dei giorni di quell'estate sospesa, *Obbiezione di coscienza*, scritto in vista di una sperata e mai realizzata "prossima uscita" resta, epigrafico, quasi a titolo di testamento, anche spirituale. Il succo, per ribadire il quale egli organizza anche, in fondo, l'uscita-cameo del 1951-1952 per i tipi di Daria Guarnati (meno incisiva di quel che avrebbe voluto con la sostituzione della lettera aperta a Moravia con *Guerra e sciopero*, prefazione del *Volga nasce in Europa*), ricorre immutato nella sua essenza dal 1936: «i criminali, i bruti, tentano di fuggire dal carcere segando le sbarre delle inferriate, calandosi con i lenzuoli da alte finestre, da muraglie a picco. Gli uomini intelligenti, colti, civili, tentano di evadere attraverso l'intelligenza, la cultura, la poesia. Queste pagine sono il racconto delle mie fughe in prigione» (Malaparte, *Fughe in prigione*, cit., p. 6). Lino Pellegrini non ha dubbi: «[Curzio Malaparte] è la persona più intelligente che abbia conosciuto. E ne ho conosciute tante, in una lunga vita» (Serra, «Con Malaparte corrispondente di guerra...». *Colloquio con Lino Pellegrini*, in *Malaparte. Vite e leggende*, cit., p. 556). «Affascinato dalla vita», scrive Giampaolo Martelli (*Curzio Malaparte*, Torino, Borla, pp. 13-4), lo scrittore «si calò negli avvenimenti e li visse fino in fondo senza risparmiare nemmeno un centesimo del suo ingegno, invece di tesoricizzarlo lo prodigò senza risparmio in decine di esperienze». «Prospettive», tra queste, fu estremamente significativa e indicativa dell'indole di un personaggio sopra le righe, "ambiguo" e "scandaloso" che ha fatto parlare di sé. Insomma, l'immagine di «un uomo non comune, nel bene e nel male», che ha avuto un ruolo di "precursore" (Guerri, *L'Arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte*, Milano, Leonardo, 1991², pp. 7-8). (BRUNELLA BAITA)

ANNA DOLFI, *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2014, pp. 169

INDICE. I. *La cosa perduta e la malinconia*; II. *L'“aletheia”, o della strana verità degli occhi*; III. *Dove la nebbia scolora. “Le stanze della funicolare” e le vibrazioni dell'alba*; IV. *Testi e intertesti (o della genealogia letteraria e del rubato musicale)*: 1. *Rimandi e ipotesti oltre la soglia delle lacrime*, 2. *L'incipit dilazionato del “Muro della terra”*, 3. *Per una nuova araldica (ovvero armonici per musica tradita)*; V. *«Le cœur bat dans le centre de Paris». Variazioni su “Erba francese”*; VI. *“Enfasi a parte” e il silenzio della parola*; VII. *Il «fiore scarlatto» e l'energia della soglia*; VIII. *Le soglie dell'ombra. In margine a un sintagma e all'uso dei dizionari*; IX. *I racconti e il “quadrato della verità”*; X. *“Trascrivere per violino”. Un'antologia di Apollinaire*: 1. *Tra poesia e imitazione*, 2. *“Battendo” il nome*; *Appendice: Il muro della terra, o l'afasia del segno*; Il *“Singspiel” del Franco cacciatore*; *Avvertenza; Indice dei nomi*.

Nelle modalità di una scrittura critica che spiccatamente iscrive tra i suoi fondamenti epistemologici la vigilanza sul linguaggio, Anna Dolfi, da sempre, si propone, ragionando tra sincronia e diacronia, di animare le motivazioni della sua militanza nello studio della letteratura novecentesca con la dichiarata fedeltà a figure di poeti di cui, anche al di là dei cerchi della generazione cui appartengono, continuiamo a dare segno della persistenza della lezione e della durata della loro voce. Proprio perché l'interesse di Anna Dolfi non è a un'astratta storia della fenomenologia letteraria, ma a un percorso che attraversando il Novecento incroci le voci che, maggiormente, hanno lasciato una impronta etica non meno che estetica, ecco che, alla maniera di un procedere antidogmatico suggerito dai continui aggiustamenti interpretativi, dalle continue interrogazioni delle postulazioni iniziali, il

suo ultimo libro è dedicato a Giorgio Caproni, dentro e fuori l'*Opera in versi*. La monografia, uscita nell'elegante collana della Fondazione Giorgio e Lilli Devoto per San Marco dei Giustiniani, allestisce una serie di interventi, già presentanti su rivista o in atti di convegno, ordinandoli in un itinerario che risulta fortemente coeso e originale per la moltiplicazione dei piani di indagine e per la varietà degli approcci metodologici, che vanno dalla comparatistica alla interdisciplinarietà, dal rigore filologico alla riflessione filosofica, dagli aspetti stilistico-formali a quelli propriamente semantici. Dai primi affondi degli anni Settanta-Ottanta comparsi su "L'Albero" - e adesso ripresentati in *Appendice* - fino ad oggi (con un notevole addensamento negli ultimi anni), la lunga fedeltà di Anna Dolfi alla scrittura caproniana si è stratificata in una serie di interventi, riflessioni, analisi che è possibile seguire nella scalarità della cronologia della *Avvertenza* finale non senza credere che avrebbe potuto essere più corposo l'indice del libro, dato che i suoi percorsi di ricerca hanno intercettato l'opera di Caproni in molte più occasioni di quanto non sia adesso registrato. Se da un lato, la frequentazione di Dolfi con la poesia di Caproni è certa e, come si può vedere, distesa lungo un arco trentennale già che capiterà di veder spesso coinvolto il nome di Caproni anche in saggi dedicati ad altri autori, dall'altro lato, sempre nell'ottica di un allargamento del perimetro del libro, vale la pena di ricordare l'impegno speso nel promuovere e sovrintendere le operazioni di reperimento e scavo negli archivi e nelle biblioteche nazionali al fine di allestire edizioni preziose come quella delle interviste e degli autocommenti uscita pochissimi mesi fa (Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti: interviste e autocommenti 1948-1990*, a c. di Melissa Rota, intr. di Dolfi, Firenze, FUP, 2014). Non stupirà, allora, se a risultare funzionale per Dolfi, nel suo sistema di lettura e di studio, sia il rimando alle dichiarazioni dell'autore, ai saggi, agli interventi critici, fino a risalire

alle frequentazioni di lettura, specie quelle glossate a margine o portate *en abîme*, perché il percorso si dirami all'interno dell'opera in prospettive e interpretazioni segnate da un ancoraggio alla coerenza diacronica della poetica di Caproni. Una coerenza tanto più offerta da una «unità paradossale» (p. 8) capace di sfuggire al peso delle determinazioni univoche, se la varietà delle vicende formali e testuali ci permette di parlare di una "seconda", forse "terza" maniera di Caproni, e che, adesso, è indagata nella plurivalenza dei riferimenti possibili (con particolare attenzione alle strutture lessicali elette a titolo), negli accordi poligenetici (con la musica, soprattutto), nell'individuazione delle molteplici fonti dissimulate o addirittura inconsapevoli. È quindi, tra i vari percorsi, allo studio dei meccanismi generatori della poesia, che punta questo saggio, rilanciando l'idea che, per mettere a fuoco le modalità della sollecitazione della soglia metadiscorsiva in Caproni, sia fondamentale rivolgere lo sguardo alla ricostruzione della trama dei prelievi e delle influenze letterarie, smuovere i tasselli e gli ipotesti da quella che potrebbe essere soltanto una inerte schedatura di una presenza intertestuale, e rimetterli in gioco, valorizzando piuttosto i percorsi e le consonanze tra quanto sta dentro il testo e quanto è emerso in superficie. Nella verifica di quanto scorre in filigrana, Dolfi si è dunque mossa secondo una invariata modalità ermeneutica, se quella della grammatica delle sotterranee incidenze è uno dei suoi maggiori contributi allo studio della intertestualità letteraria. Rintracciare nel testo citato tutto ciò che sta intorno alla citazione per estendere l'effetto al di là del puntuale e secco rimando, ha permesso, quindi, di tracciare il dialogo con la tradizione (non solo letteraria) lungo la scia degli echi e delle memorizzazioni così che «Dante [...] può trovarsi accanto [...] ad Agostino, a Pascal, alle ballatette cavalcantiane, a Goethe, Flaubert, Mörike, Emily Brontë, agli *Elisir del diavolo* di Hoffmann, a Verlaine, Rimbaud, Apollinaire, Ungaretti, Betocchi, Luzi, Se-

reni, Borges, Char, Ginevra Bompiani, De Nittis, Abbagnano, Monot, al *Flauto magico* di Mozart, alle cadenze musicali di Weber, alle invenzioni timbriche di Stravinskij, ai quintetti di Schubert, ai preludi di Chopin, etc...e anche al Palazzi e al Tommaseo Bellini» (pp. 110-1). *Testi e intertesti per una genealogia letteraria* (così uno dei capitoli del libro) dove la consultazione di quelle che Dolfi chiama «le soglie dell'ombra» - riferendosi ai depositi in margine all'uso dei dizionari - suggerisce gli spunti per l'individuazione dei nuclei di senso generativi della poesia e, nondimeno, del suo contenuto di verità. Non è, infatti, dal circuito non chiuso con il codice (perché non si arriva mai alla delega a un dettato iperdeterminato in senso letterario) ma dalla interpretazione dei semi messi inevitabilmente in gioco nel commercio dei sintagmi lessicali (nel testo e nella zona peritextuale) che il discorso critico prende spessore per misurare l'attualizzazione delle tessere linguistiche in un discorso poetico inevitabilmente altro, saldamente inscritto nella rottura della solidarietà ontologica tra le parole e le cose e nella decolorazione (o abolizione) del mondo in allegoria, finzione, nella problematizzazione infine dello statuto epistemologico del soggetto. Chiaro che, allora, non basterà accostarsi acriticamente ai fenomeni di transizione da un dettato all'altro senza marcare gli scarti, il riuso antifrastico, la rimotivazione semantica messa in atto dai procedimenti metaforici. In tal senso, è la scrittura e il suo rovescio - il paradosso, la parodia, il rimbombare a distanza, gli armonici, l'arte dell'intarsio, la soggiacenza di uno o più ipotesti in contemporanea, le forme della variazione e dell'*inventio* - a non far credere ad una mera strategia retorica ma, bensì, ad una possibilità di costruzione del senso tenendo però sempre presente che sono «parole che nascono sul vuoto e di quello si nutrono» (p. 60) e che progressivamente è lo stesso spazio della letteratura a ridursi nell'insignificanza. Ma se ad una resa idiosincratca dell'opacità, a quella che

insomma potrebbe, da un certo punto in avanti, apparire come un'estetica dell'impossibilità, risponde, da un lato, una dissoluzione delle modalità stilistiche (e formali) degli inizi, nell'ottica, quindi, di legittimare la poesia problematizzandola, dall'altro soccorre la subordinazione del dettato poetico ad un altro linguaggio simbolico, quello della musica.

Ragionando sul discrimine tra il significato sensibile e il significato figurato, che può affondare nella tradizione moltiplicandosi di senso, la linea intertestuale mette in luce un allargamento della base culturale e dei paradigmi espressivi che non si allontana ma, anzi, si muove coerentemente all'analisi delle costanti tematiche e formali della poesia e della poetica. Perché quello dell'offerta del reale e della sua restituzione espressiva, svolge un catalogo di immagini, di parole, di motivi che occorre seguire nel *corpus* complessivo di tutte le poesie, consapevoli della «necessità di una lettura ininterrotta» (p. 7), registrando le colorazioni incerte nella fisicità delle cose, o i segni di un paesaggio allegorizzato. Ma i «ritorni, le autoimitazioni, la creazione e ripetizione di nuclei e moduli tematici e stilistici destinati a battere su alcuni punti ossessivi» (p. 8) non possono rischiare di appiattire sulla cifra della modularità un macrotesto che, se pur espone un evidente apparato di nessi e di rapporti al suo interno, tuttavia neutralizza ogni tentativo di riduzione. Anche la «geniale monotonia dell'ultimo Caproni» (p. 13), segnata tipograficamente dal bianco e da una generale ristrutturazione del testo lirico anche su base narrativa ma non solo, rende insanabile la frattura fenomenologica, introiettato ormai l'oggetto perduto. Ma sulle modalità figurali dell'assenza senza oggetto e delle immagini cancellate di sé, nel legame fortissimo tra concentrazione formale (il dimagrimento del testo) e concentrazione esistenziale (l'io in perdita), Dolfi tornerà a più riprese con l'apporto di precisi prelievi testuali per marcare la persistenza e la trascorrenza dei temi. Giusto quindi partire dal primo tempo di

Caproni, dal tempo dell'esperienza del lutto e della perdita, già amplificata dal destino generazionale e quindi tendente ad una sovrapposizione della tragedia civile su quella individuale e privata, per tracciare un *iter* di separazione dall'innocenza e dalla giovinezza. Un *iter* di malinconia, termine ad alta circolazione ma che Dolfi riesce a rimettere in gioco mobilitando una serie di dominanti testuali e campi timbrico-semantiche e dando luogo ad una triangolazione tematica con la "malattia della temporalità" e con la dimenticanza (del lutto stesso) e quindi con il tema del tradimento. Dimenticanza, oltretutto, da leggersi come forma di "vuoto", categoria, quest'ultima, tipicamente moderna e che Dolfi riesce a reinvestire di senso se, prima di essere traliccio di una impalcatura filosofica della poesia, è rinvio al tema della «colpa, del pentimento e del rimorso» (p. 15) sotto la cui egida inscrivere il «"ventilato" libro di Annina», a partire dal sintagma dantesco posto a titolo. Dalle intonazioni stilnovistiche del *Seme del piangere*, Dolfi riesce a modulare il tono attivando piste sommerse (come quella dei titoli rifiutati) lungo un lavoro di interrogazione del paratesto e agganci alle raccolte precedenti per fermare due punti fondamentali: primo, che l'attraversamento delle declinazioni della retorica della rappresentazione di un reale allegorizzato, in appannamento, in via di cancellazione, permette di inquadrare la «visione intellettuale» come dispositivo di mediazione (e di complicazione) nel rapporto «semplice» tra la «testimonianza del reale» e «la testimonianza di vista» (p. 35); e, poi, che in quelle pagine leggere e cantabili, divenuta intanto la scrittura invocazione e preghiera, il decisivo segnale di mutamento nella poetica potrà essere indicato dall'*aletheia*, ossia dalla verità degli occhi: «ma per creare quel libro miracoloso in cui una figura, a dispetto dell'assenza, pare ritrovare una forma, con gesti e colori, era stato necessario che il poeta "perdesse" metaforicamente la vista, ponendo al suo posto la poesia come generatrice di immagine. Ciò che era sta-

to tolto, l'oggetto (non solo la vista), solo in quel modo poteva essere restituito. La scrittura [...] come un modo per *rendre la vue*» (p. 36).

Il libro di Dolfi dichiaratamente pone come suo baricentro il problema della costanza e del valore semantico di certi temi da cui si irradiano figure e motivi isomorfi ed equivalenti in una prospettiva di lunga durata (la traccia del "lutto", per esempio, è seguita in tutte le sue manifestazioni lessicali e nella dominanza di alcuni campi semantici) in modo tale da offrire all'emergenza delle strutture simboliche soggiacenti al testo una coerenza (anche narrativa) con il tutto, un'equidistanza dal centro. Così è il caso di leggere il rovesciamento che Dolfi propone del viaggio da un esterno, ormai terremotato e comunque sempre più revocato al piano referenziale tramite l'elezione dei dati di realtà a un regime metafisico, verso un interno non meno «periclitante» (p. 42), da una catabasi a una anabasi insomma che ci porterà fino al Forte di Adelina nel *Franco cacciatore*. Ma se poca importanza ha «che la funicolare del Righi esista davvero» e ormai «poco ci importa identificare le figure femminili» (p. 44), se tutto, anche la tutta terrena Genova di Caproni «assomiglia piuttosto a un non-luogo alla Hopper» (p. 45), dove la «nebbia come potenza-essenza-materia» può «ripetere solo se stessa» (p. 45), è oltretutto chiaro grazie al dispiegamento delle tracce (la "nebbia") come questa approssimazione alla soglia dove il reale sfuma in una sua trasfigurazione sia soprattutto un approssimarsi ad una soglia enunciativa ed espressiva: d'ora in avanti, un io postumo condurrà implicitamente o meno quel discorso metapoetico che caratterizza larga parte del secondo tempo caproniano. Quindi, rimanendo all'interno della tradizione (d'altronde il ricorso ai classici si fa proprio adesso costante), è della tradizione letteraria che si fa un uso diverso, funzionalizzando il suo impiego anche per una riformulazione del rapporto tra autore e lettore, a cui si chiede, sottolinea Dolfi, «non più soltan-

to di riconoscere testi fondativi della letteratura, antica e moderna, suscettibili di rimbombare a distanza [...], ma di muoversi su un terreno mal certo, dal quale emergono soltanto le scaglie di quanto è messo *in abîme*» (p. 51). Se, come ricorda Dolfi riprendendo Leopardi, «vuoto il mondo [...] rimangono i libri» (p. 52), a significarsi che da questo momento in avanti sarà in primo luogo uno sguardo che derealizza il reale e una modalità discorsiva che alla leggerezza del *ductus* contrappone la secchezza dell'epigramma, i silenzi, l'afasia. Ma le novità nel Caproni "seconda maniera" intervengono anche nell'allestimento di postazioni discorsive all'interno del testo diverse dall'io lirico, come a tutelarsi da un eccesso di lirismo. In testi dove, per così dire, sono tanti a parlare, i segnali di dispersione e di disorientamento sono molti ed è così che Dolfi insegue le tracce peritestuali dove, nel gioco criptico dei rimandi e delle citazioni, è possibile dare voce a una "nuova araldica", «costruire un significato che si configura come percorso di verità» (p. 56), perché «perduto tutto non rimane che la poesia» (p. 60). Per questo la scrittura non potrà che essere fittamente intertestuale, e nella registrazione dei possibili tasselli un punto di osservazione costante rimarrà l'attenzione su questo circuito riflessivo in quanto ancora capace di produrre senso «sulla realtà» e «sulla disappartenenza» (p. 65) se, in fondo, si tratta ormai non di vedere, diceva Caproni, «cosa c'è di là, bensì cosa c'è di qua» (p. 65). Non a caso, nonostante il *dépayement* che porta con sé l'abbandono della centralità del soggetto lirico (per giunta orfano di figure genitoriali protettive), nonostante il demone della reversibilità ossimorica dia segnali della liquidazione degli istituti formali e delle concrezioni di senso, Caproni non dirada il suo impegno di poeta, ma anzi dà prova nella fedeltà alla scrittura poetica di una tensione gnoseologica che si qualifica proprio come argine alla dissoluzione del codice linguistico nel *non-sense* o nell'informale. Per cui, ecco che se la conversione nell'opposto, la

contraddizione in termini denunciano la perdita del referente per una parola che rimanda sempre alla sua convenzione, viene da chiedersi come e quando possa restituirsi la vita, già ché più forte della reversibilità ossimorica del linguaggio la reversibilità più tragica è la morte stessa. Per Dolfi esiste un «momento di intermittenza nel viaggio verso la morte», è un «istante di sospensione» che proietta subito il "dove" in un gioco di rovesciamenti (il luogo concreto o la sua immagine riflessa? il reale o l'immaginario? La vita o la scrittura?) che, quasi fatalmente, si iscrive nel nome di Parigi. È il tempo di *Erba francese*. Raccolta di sottopoesie (a dimostrazione che la voce in minore, sia pure in falsetto, è sempre più un controcanto da indagare) in competizione con la «velocità dello scatto fotografico» (p. 72), come a riassorbire la durata estensiva dell'attesa e dell'assenza nella attimalità e nel suo cancellarsi nel «rapido trascorrere delle immagini». Il poeta con la macchina fotografica cerca l'istantanea, ma gioca a mescolare le carte se punta a rivolgere l'obiettivo oltre l'oggetto, assistito com'è da «una necessità sentimentale e mnemonica», facendo cadere l'ipotesi (e quindi la *lectio facilior*) di un album di *souvenirs*: «il viaggio [...] rinvia piuttosto al mito della città (i luoghi, i colori, il clima...). Il nome insomma conta più di tutto» (p. 75). Il nome e il suo mito scatenarono «una sorta di progressiva *mise en abyme*» poiché ad iscriversi nel nome, nel cuore (nel centro) della città è «la sillaba iniziale di un nome amato: RI, per Rina» (p. 73). Se, nelle indagini precedenti, erano stati i campi timbrici a diventare co-occorrenti al campo semantico (e giovava il ricorso a questi ambienti fonici) adesso è il corpo materiale della parola, il significante insomma (con le sue permutazioni anagrammatiche, e la gemmazione), a mostrare un passaggio fondamentale, e cioè dal reale all'immaginario: il discorso piega così sui «luogh[i] della mente piuttosto che della vista» (p. 76), il reale si riconosce soltanto nella sua alterità letteraria (d'altronde «l'unica immagine vera

[...] è quella della figlia»), il dialogo è «con i libri», in un regime mimetico dove è «la letteratura» che «legittima tutto» (p. 77). In fondo, l'autocoscienza del poeta aveva disseminato (occultandole) tracce precise perché il lettore potesse vedere dietro l'«erba francese» del titolo nient'altro che «il nutrimento letterario di cui è piena la poesia» (p. 76) ma come ogni lettore è, seguendo Proust, nient'altro che un lettore di se stesso, così è dalla traduzione che si può risvegliare, scoprire «quanto si ha in sé» (p. 83), come a «raggiungere una sorta di duplicità [...] una sorta di variazione sul doppio» (p. 82), come se il traduttore (che non è altro che un «traduttore» di se stesso) fosse «un trascrittore da uno strumento all'altro» (p. 83). Così il motivo del «battere» del cuore che pure aveva condotto in maniera autonoma l'intreccio di significante e significato in *Erba francese* porta ancora più *en abîme* il discorso mostrandosi come un doppio motivo perché da Apollinaire passa a Caproni. Quei versi non suoi sono coinvolti in un processo di appropriazione «per duplicazione, per trascrizione» (p. 84).

Con il sesto capitolo – *Enfasi a parte e il silenzio della parola* – ritroviamo un tassello importante della bibliografia caproniana. Qui Dolfi si misura col commento di un testo singolo, presente in *Res amissa*, ma non senza individuare affinità, costanti e comunanze con altri testi limitrofi o lontani. Insistendo sul «raggiunto equilibrio tra elementi stilistici e figurativi e loro rispettivo dosaggio interno» (p. 85), il vero punto di svolta dell'ultimo beckettiano Caproni è rappresentando, sul piano stilistico-formale, dalla frammentazione tipografica disposta come rete di una «vocalità poetica fattasi testimonianza nuda di stasi e impossibilità di conoscenza» (p. 87), e, sul piano tematico, dalla rimotivazione in chiave teologica e filosofica di un tema intimamente caproniano, quale è quello «della perdita, dell'assenza» che «si connette potentemente a quello dell'orfanità (quella dell'uomo senza Dio, quella stessa di Gesù abbandonato dal pa-

dre)» (p. 92). Le relazioni di inclusione con il modulo tematico dell'orfanità sono il baricentro gnoseologico da cui si dipana una serie di dominanti testuali (la coincidenza di nascita e morte, la rima Dio:io:addio, il linguaggio come finzione...) e fasci di fenomeni retorico-linguistici (le «scorciate forme intensificative», i punti di sospensione) che si appuntano «nel dominio del metafisico» (p. 99) e del «silenzio» nell'ottica di mantenere comunque sempre attivo il rapporto con la tradizione poetica. Una integrazione tra i temi della nullificazione del tempo, dell'inafferrabilità del reale, dell'aderenza del linguaggio alle cose e il *medium* espressivo della prosa è adesso proposta dal capitolo *I racconti e il "quadrato della verità"* in nome di una autonoma necessità di elaborazione formale della narrativa caproniana ma lasciando scoperti i legami con l'altro genere di scrittura. Tra le modalità di avvicinamento della poesia caproniana ad altre pratiche testuali, anche il vasto *corpus* di traduzioni occupa una posizione di spiccata importanza nell'ottica del traffico di dare e avere che necessariamente si instaura tra le due scritture, e di conseguenza nel riguardo delle poetiche implicite che i testi tradotti possono talvolta rappresentare. Così a partire da un'antologia di Apollinaire, Dolfi mette in luce questo scambio, questo doppiaggio non necessariamente sintonico, se «il traduttore riscrive, al limite "inventa"» (p. 142) per farsi «lettore complesso di quella realtà che solo (nella poesia) può esprimersi in "vero"» (p. 142). Un allontanamento, insomma, che pone degli interrogativi sui modi e sulle declinazioni della nostra modernità, interrogativi portati costantemente al centro del suo discorso da Dolfi al fine di rimettere a fuoco, orientandone diversamente le prospettive, paradigmi interpretativi in grado di illuminare le leggi del funzionamento della testualità poetica e il rapporto tra scrittura e immaginario letterario. Al termine del libro, dopo i dieci capitoli che abbiamo attraversato, troviamo un'appendice che ripresenta due testi, due saggi usciti su «L'Albero» nell'immi-

nenza della pubblicazione di due raccolte decisive nello smistamento dei grandi temi del secondo Caproni (*Il muro della terra*, 1975 e *Il franco cacciatore*, 1982) e che furono immediatamente intercettati da Anna Dolfi come già dimostrano i titoli dei due interventi: *Caproni e l'afasia del segno* e *Il "singspiel" di Giorgio Caproni*. Quelle pagine critiche furono oltretutto lette dal poeta, come viene ricordato nell'*Avvertenza* finale, e occuparono da subito una posizione centrale nel quadro saggistico degli studi caproniani. A rileggerle adesso scopriamo come le intuizioni di allora fossero già incardinate

su una modalità dell'ermeneutica già tesa all'individuazione di modelli soggiacenti e del grado di porosità del testo caproniano nei confronti della loro grammatica (Dante, Weber) e al percorrimto di quella linea di demarcazione che separa e confonde finzione e realtà, viaggio e stasi, tensione autobiografica e trasposizione allegorica, negazione e affermazione, esperienza e sogno, arte e menzogna, per confermare, già a quell'altezza temporale, «l'accordo esistenziale di Caproni [...] nella tensione al dubbio, all'irrisolta ricerca» (p. 156). (LORENZO PERI)

