

Emanuele Broccio

Genesi e implosione della vocazione narrativa di Giorgio Caproni Dalle ricorrenze tematiche de *Gli anni tedeschi* ai monologhi dialogici del *Congedo*

I. Lo scrittore in versi

In un passo della sua ben nota «Introduzione» al volume *Poeti italiani del Novecento*, Pier Vincenzo Mengaldo indicava il progressivo insinuarsi di un certo andamento narrativo nella lirica come una delle caratteristiche di maggiore rilievo della poesia novecentesca.¹ Fenomeno che lo studioso metteva in relazione al definitivo abbandono della narrazione in versi, ma che va spiegato anche con la forza attrattiva del romanzo la cui indiscutibile fortuna è da attribuire, come già osservato da Bachtin, alle potenzialità maggiormente mimetiche del genere narrativo nei confronti della modernità.² Tra gli autori chiamati in causa a sostegno delle proprie considerazioni, Mengaldo – che sarebbe tornato più volte sull'argomento –³ citava esplicitamente Giorgio Caproni come «narratore *sui generis*»,⁴ dopo aver individuato nelle ricorrenze di tipo tematico la manifestazione più evidente dell'adozione di modalità prettamente narrative da parte del poeta.

Alla narratività della poesia di Caproni, così notevole da poter leggere tutta la produzione dell'autore «come uno straordinario accavallarsi di esperimenti narrativi»,⁵ Daniele Bozzola⁶ ha dedicato uno studio che ne comprova con puntualità l'effettiva portata, illustrandone in modo critico la manifestazione dai *Versi livornesi* (sezione interna alla raccolta *Il seme del piangere*)⁷ fino al *Conte di Kevenhüller*,⁸ escludendo però – oltre che la produzione postuma dello scrittore –⁹ anche il *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*.¹⁰

L'indagine testuale con la quale lo studioso dimostra la propria tesi passa dunque dalla raccolta in cui la narratività si esplicitava nella sua forma più compiuta – strutturata intorno ad una vera e propria fabula scandita in componimenti che

¹ Pier Vincenzo Mengaldo, «Introduzione» a *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 23-24.

² Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979. Sul rapporto dialettico tra la lirica ed il romanzo si veda: Marco Antonio Bazzocchi, *Poesia come racconto*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, a cura di Marco Antonio Bazzocchi e Fausto Curi, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 151-185.

³ Pier Vincenzo Mengaldo, *La poesia italiana del Novecento: aspetti tipologici*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, cit., pp. 13-30.

⁴ Pier Vincenzo Mengaldo, «Introduzione» a *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 26.

⁵ Marco Antonio Bazzocchi, *Poesia come racconto*, in *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, cit., p. 166.

⁶ Daniele Bozzola, *Narratività e intertesto nella poesia di Caproni*, in «Studi Novecenteschi», XX, 45-46, 1993, pp. 113-151.

⁷ Giorgio Caproni, *Il seme del piangere*, Milano, Garzanti, 1959.

⁸ Giorgio Caproni, *Conte di Kevenhüller*, Milano, Garzanti, 1986.

⁹ Giorgio Caproni, *Res amissa*, a cura di Giorgio Agamben, Milano, Garzanti, 1991.

¹⁰ Giorgio Caproni, *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*, Milano, Garzanti, 1965. D'ora in poi solo *Congedo*.

acquistano senso compiuto solo a patto di essere relazionati gli uni con gli altri – a quella in cui le caratteristiche narrative si erano decisamente diradate, dando luogo ad una frammentarietà cui il poeta che preferiva definirsi «scrittore in versi»¹¹ avrebbe rimediato ottimizzando il livello di coesione interna all'opera grazie ad espedienti di natura formale.

Obiettivo delle presenti note è arricchire il corollario interpretativo di questo aspetto della poesia caproniana recuperandone dapprima la fase gestazionale che nella laboriosa stesura de *Gli anni tedeschi* (poi confluiti nel *Passaggio di Enea*)¹² precede e prevede gli esiti futuri, per soffermarsi poi proprio sul *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*.¹³ Questo è da considerare il momento di vera transizione della vocazione narrativa di Caproni che qui si attua in quello che con Wolf Schmid chiameremo «monologo dialogico», una particolare forma di monologo nella quale il narratore avvia un dialogo con un interlocutore che però è solo immaginato.¹⁴

II. Alla ricerca di un progetto unitario

Lungo gli anni quaranta della sua attività poetica, l'organizzazione del gruppo di sonetti che compongono *Gli anni tedeschi* intorno a una data omogeneità tematica rappresenta, a livello embrionale, il primo tentativo da parte del poeta di una più vasta articolazione narrativa. Caratteristica che non è sfuggita allo sguardo critico di chi ha letto l'*ensemble* dei sonetti come «un'unica gittata o presa di fiato»,¹⁵ o di chi ha identificato in un repertorio di immagini ricorrenti l'effettivo collante analogico dei diversi componimenti,¹⁶ percependo la dichiarata volontà autoriale di «formare un solo "tempo"; un compatto blocco privo di membri, dove se pur esistono nuclei che statisticamente potrebbero in certo modo reggersi anche isolati dal contesto, non collimano né con una quartina né con una terzina».¹⁷

In questa prima fase, una narrativa di maggiore respiro era impedita dalla tradizionale struttura chiusa del sonetto,¹⁸ eppure *Gli anni tedeschi* tendono a comporre un discorso di tipo unitario, tracciando il percorso solo e sperduto compiuto da un soggetto poetico all'interno dello spazio desolato di una oscura notte invernale, resa ancora più inquietante dal continuo sopraggiungere di suoni di cui non si riesce a riconoscere l'entità e la provenienza. Segni che esasperano il sentimento di spaesamento della raccolta ma che tornano puntuali nella funzione di connettori logici fino a delineare una prima innegabile (seppur flebile) struttura narrativa nella

¹¹ «Era così bello parlare». *Conversazioni radiofoniche con Giorgio Caproni*, Genova, Il nuovo melangolo, 2004, p. 77.

¹² Per il lavoro di composizione e di distribuzione dei sonetti operato da Caproni si rimanda all'apparato critico a cura di Luca Zuliani in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 1131-1140.

¹³ D'ora in poi solo *Congedo*.

¹⁴ Wolf Schmid, *Narratology. An Introduction*, Berlin / New York, De Gruyter, 2010, p. 79.

¹⁵ Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 701.

¹⁶ Adele Dei, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia, 1992 pp. 73-74.

¹⁷ Era in questi termini che il poeta accompagnava la pubblicazione dei primi cinque *Lamenti* nel 1947. Cfr. Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1133.

¹⁸ Non sembra azzardato ipotizzare che l'esigenza di una maggiore libertà narrativa sia alla base della prossima adozione del poema nelle *Stanze* da parte di Caproni.

quale «si accentua quel senso, non solo di prosa, ma d'un che di disteso»¹⁹ che lascia presagire il ben più felice sviluppo dei *Versi livornesi*. Un percorso di progressivo svuotamento delle forme poetiche tradizionali sostenuto anche da un primo ridimensionamento del lessico letterario che inizia proprio nei sonetti a contaminarsi con quel *sermo quotidianus* che avrebbe indotto Pier Paolo Pasolini a parlare di bilinguismo all'interno del dettato poetico di Caproni.²⁰

Non tutte le sezioni che costituiscono *Gli anni tedeschi* concorrono a comporre una struttura narrativa di tipo organico, dotata cioè, in definitiva, dello svolgimento coerente di una storia lungo un asse cronologico e spaziale. E manca tra un sonetto e l'altro quella costante progressione di senso²¹ necessaria per poterli leggere dentro una macrostruttura. Fa tuttavia eccezione *Alba*, sonetto posto in incipit della raccolta con una importante funzione introduttiva,²² che intrattiene con il seguente *Strascico* e i primi due *Lamenti* propriamente detti una relazione di tipo diegetico, seppur accennata, che ruota intorno al tema dell'amore scandito nei quattro componimenti in questione, rispettivamente, secondo i momenti dell'attesa, della invocazione, della ricerca, e infine del disincanto, realizzando l'io poetante la morte della donna evocata.

Pur avviando *Alba* con un'allocuzione che invoca un amore perduto, secondo dunque gli stilemi di un lirismo di matrice classica, Caproni ne ridimensiona nei versi a seguire ogni portata lirica, introducendo il lettore a una determinata contestualizzazione di tipo spazio-temporale che sfuma la carica retorica dell'esordio calando l'invocazione dentro l'atmosfera pragmatica di uno svolgimento di tipo narrativo: concretezza all'azione sennò solamente evocata:

Amore mio, nei vapori d'un bar
all'alba, amore mio che inverno
lungo e che brivido attenderti! Qua
dove il marmo nel sangue è gelo, e sa
di rinfresco anche l'occhio, ora nell'ermo
rumore oltre la brina io quale tram
odo, che apre e richiude in eterno
le sue deserte porte? ... [...] ²³

Sfumata dalla struttura chiusa del sonetto, è comunque riconoscibile in *Alba* una scansione di tipo narrativo con un soggetto agente o personaggio principale, collocato in un contesto spazio-temporale ben definito, che si rivolge a un dato interlocutore,

¹⁹ Giuseppe De Robertis, *Altro Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1962, p. 485.

²⁰ Così Pasolini: «il contatto con una maniera espressiva esplicitamente classicheggiante, letteraria, della sua maniera naturale, espressionistica, antiletteraria, pone la premessa di un bilinguismo, di un ricco modo di contaminazione». Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1960, p. 426.

²¹ Cfr. Maria Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in Eadem., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1976, p. 186.

²² La funzione narrativa di *Alba* è marcata anche dalla sua storia: infatti già nel progetto del 1952 (*Le stanze della funicolare*, Roma, De Luca, 1952) il testo era collocato in posizione proemiale al poemetto definito da De Robertis non a caso «piccola epopea casalinga» (Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1147), vale a dire *Le stanze della funicolare*.

²³ Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti, 1999 (1983), p. 117.

sebbene più evocato che realmente presente. Il componimento enuclea inoltre molte delle note situazioni purgatoriali della poesia di Caproni, come il bar, l'alba, la nebbia, l'inverno, descrivendo un sentimento che tuttavia va oltre quello dell'attesa, e sfocia in una inerzia generale che investe ogni realtà evocata, dal tram perennemente deserto che perde così la sua funzione di condurre qualcuno nello spazio, al polso immobile del protagonista, metonimia di un soggetto incapace di avanzare:

[...] Amore, io ho fermo
il polso: e se il bicchiere entro il fragore
sottile ha un tremitio tra i denti, è forse
di tali ruote un eco. [...] ²⁴

Colto da una paralisi interiore che si espande senza soluzione di continuità nello spazio in cui risulta sospeso, l'io poetico smarrisce ogni appiglio concreto che lo possa sottrarre alla condizione di soglia onirica cui sembra condannato. Quando tutto sembra dunque trasportarci dentro la pura proiezione di un disagio interiore, interviene di nuovo il tema dell'amore in qualità di sentimento vero cui aggrapparsi per far ritorno alla concretezza del mondo reale. Il confronto con la realtà non è però meno penoso di quello con la dimensione in cui si era momentaneamente proiettato il soggetto lirico, e la speranza di una epifania che possa imprimere una svolta all'azione viene disattesa dal timore che forse l'amore invocato abbia ceduto il posto alla visita funesta della morte:

[...] Ma tu, amore,
non dirmi, ora che in vece tua già il sole
sgorga, non dirmi che da quelle porte
qui, col tuo passo, già attendo la morte. ²⁵

Il sonetto che segue indica fin dal titolo, *Strascico*, il processo di continuità con *Alba*, reso più concreto da una interrogazione diretta all'amore precedentemente menzionato:

Dov'hai lasciato le ariose collane,
i brividi, ed il sangue? [...] ²⁶

Alla vigorosa sensualità di questo *incipit*, che per un attimo richiama alla memoria le atmosfere del primo Caproni, fa da contraltare però l'eco della morte della figura invocata («[...] odo le trame / in rovina, e l'amore morto[...]»). ²⁷ Se a rafforzare l'unità tematica con *Alba* interviene la ripresa di alcune immagini precedentemente emerse, dal portone che sbatte, al gelo (adesso sul petto del protagonista), si prospetta ora una nuova serie di motivi che percorreranno in modo martellante il resto dell'intera silloge (il vento, il lamento, i cani e la voce distrutta), denudando la

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ivi*, p. 118.

²⁷ *Ibidem.*

volontà autoriale di un progetto unitario. Il tema amoroso torna, puntuale, nei primi due lamenti che esplicitano la disperazione di una ricerca ormai vana («Sono nel sangue gli ululati / miti che cercano invano un amore / fra le pietre dei monti»)²⁸ e la certezza dell'avvenuta morte dell'amore («La voce chi l'ha soffocata o amore / morto»)²⁹.

All'altezza dei *Lamenti*, però, se escludiamo il legame più evidente di *Alba* con *Strascico* e i primi due *Lamenti*, nel resto dei componimenti la narratività si esprime più che altro attraverso il perseguimento di una certa circolarità dei motivi. Essa è rintracciabile per esempio nella studiata distribuzione del sostantivo 'lamento', che è poi quello che dà il titolo all'opera, inserito all'interno dell'ultimo verso sia del primo («oh i nomi senza palpito – oh il lamento»)³⁰ che dell'ultimo componimento («per te il lamento che il petto ti esplora»)³¹. Mentre, sempre a livello lessicale il proposito di unità è evidenziato dal puntuale ritorno del sostantivo 'nome', solo in pochi casi sostituito dal suo sinonimo 'parola', che indicherebbe, «in una condizione di privazione di identità, il tenace, non sempre vittorioso sforzo di mantenere tale identità contro la minaccia di cancellazione».³²

Questa aspirazione alla narratività, qui ascrivibile agli aspetti lessicali e tematici appena fatti emergere, e poi pienamente concretizzata a livello formale nel racconto dei *Versi livornesi*,³³ verrà dispersa nelle raccolte successive improntate ad una frammentarietà via via sempre maggiore. Prima di disperdersi del tutto, essa giunge comunque ad esprimersi in una nuova veste formale, strutturando come una serie di monologhi i testi che compongono il *Congedo*, forma inedita di racconto che – segnato dal contrasto tra brevità del verso e lunghezza del testo – conferisce all'opera tutta una fisionomia «quasi in fuoriuscita dai confini della lirica».³⁴

III. Dal monologo dialogico a quello interiore

Nelle intenzioni dell'autore, preannunciate in una lettera all'amico Betocchi, la poesia che dà il titolo al *Congedo* avrebbe dovuto essere il preludio di un poemetto in cui veniva descritta la calata nel limbo da parte del poeta e il suo incontro con i morti, ormai «concittadini e fratelli».³⁵

Il progetto narrativo di un dantesco viaggio nell'aldilà, seppure calato nelle topiche dimensioni liminali care all'immaginario caproniano, non venne poi realizzato, ma la

²⁸ Ivi, p. 121.

²⁹ Ivi, p. 122.

³⁰ Ivi, p. 121.

³¹ Ivi, p. 131.

³² Luigi Surdich, *I lamenti in forma di sonetto*, in *Genova a Giorgio Caproni*, Genova, Edizioni S. Marco dei Giustiniani, 1982, p.58.

³³ Un'apertura al racconto, in realtà, appartiene all'intero *Passaggio d'Enea* e costituisce, come indica Mengaldo una «scelta che qualifica la svolta, ora relativa ora assoluta, del *Passaggio*» (Pier Vincenzo Mengaldo, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. XXX); apertura che trova nel poemetto, in quella continua tensione tra mythos ed epos, la sua misura. Rispetto a quest'ultimo aspetto e, più in generale, alla presenza ed al valore del mito nella poesia di Caproni, dagli esordi al *Passaggio d'Enea*, si veda lo studio di Elvira M. Ghirlanda, *Giorgio Caproni. Poeta del mito*, Gioiosa Marea, Pungitopo, 2017.

³⁴ Pier Vincenzo Mengaldo, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. XXVIII.

³⁵ Lettera di Giorgio Caproni a Carlo Betocchi datata 9 marzo 1961, in Adele Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 130.

scansione di alcuni testi e la loro dimensione intrinsecamente onirica e purgatoriale conservano una traccia del proposito originario. La stessa denominazione di ‘prosopopee’ scelta dall’autore sembra suggerire che i personaggi che prendono la parola in prima persona altro non siano che i morti il cui incontro sarebbe stato alla base del poemetto.

La connessione diegetica assente nelle prosopopee è invece affidata alle quartine che inaugurano la sezione e a quelle che intervallano i componimenti più lunghi. Le prime due (*In una notte d’un gelido 17 dicembre* e *Senza titolo*) sono aperte e chiuse da puntini di sospensione quasi a suggerire l’idea della prosecuzione di un discorso perennemente sospeso, e replicano lo schema di *Perch’io* (posta in posizione proemiale de *Il seme del piangere*), con cui condividono il medesimo attacco («... l’uomo che [...]»)³⁶ Le restanti due (*La lanterna* e *Il bicchiere*), anche se poste tra le prosopopee, sono legate alle quartine iniziali, di cui costituiscono una ideale continuazione, «come se una voce diversa, con un registro più basso e mormorato, proseguisse le sue ininterrotte meditazioni».³⁷ Il legame diegetico esibito dalle quartine, affidato ad una voce frammentaria ed irrisolta, cede il posto alla forma monologica delle prosopopee che segnano il momento davvero innovativo di questa raccolta. Tra queste, quelle collocate nella prima parte della silloge – *Congedo del viaggiatore cerimonioso*, *Prudenza della guida*, *Il fischio (parla il guardacaccia)*, *Lamento (o boria) del preticello deriso* – vanno considerate come la particolare tipologia narrativa che Schmid, all’interno dei suoi importanti studi di narratologia, ha recentemente definito «dialogic narrative monologue», poiché possiedono le tre caratteristiche attraverso cui è possibile isolare questo tipo di narrazione. Si tratta innanzitutto di una forma di monologo «defined structurally rather than thematically»³⁸ nella quale

the dialogicity is only staged and does not transcend the limits of the narrator’s consciousness. There is no real interlocutor present who could intervene with unforeseeable replies. The imagined interlocutor, who is, after all, a product of the narrator, possesses neither autonomy nor alterity. It is therefore a case of a quasi-dialogue, a dialogically staged variant of the monologue.³⁹

Posti in un ambiguo rapporto di identificazione con l’io poetico,⁴⁰ i narratori delle prime quattro prosopopee che compongono il *Congedo* ambiscono a sostenere un dialogo con una serie di personaggi che però non interagiscono mai realmente nel discorso, presentato dunque come un monologo appena mascherato dalla finzione dialogica. L’allineamento di queste prosopopee al monologo dialogico è legittimato dalle pregresse osservazioni critiche di chi aveva sostenuto che nel *Congedo* «il plurale comprende il poeta e le sue controfigure, ma nasconde in realtà una totale assenza di dialogo, appena dissimulata dalle movenze colloquiali di “voci” e

³⁶ Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, cit., pp. 253-24.

³⁷ Adele Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 124.

³⁸ Wolf Schmid, *Narratology. An Introduction*, cit., p. 87.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ A questo proposito cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in Giorgio Caproni, *L’opera in versi*, cit., p. XXIX.

“mormorii” indistinti su una scena che rappresenta in definitiva un varco verso il non essere». ⁴¹

I protagonisti delle prosopopee (il viaggiatore cerimonioso, il guardacaccia, la guida, il preticello) narrano le rispettive storie dietro il travestimento di un'intenzione apparentemente dialogica che si risolve di fatto in un monologo, dove l'interazione viene puntualmente negata e i referenti, nel loro spettrale mutismo, fungono da sfondo metafisico, rappresentando al tempo stesso la condizione di solitudine esistenziale e di irreversibile incomunicabilità in cui ciascun io narrante si trova confinato, incapace di andare oltre i limiti della propria coscienza. D'altronde, i personaggi che parlano in prima persona sono figure liminali, più vicine alla «cresta» rispetto ai propri ipotetici interlocutori: il viaggiatore cerimonioso ha concluso il suo viaggio, mentre i suoi compagni sono destinati a proseguirlo («Scendo. Buon proseguimento»); ⁴² la guida, il cui ruolo è per definizione quello di stare davanti agli altri e indicare la strada, invita a sostare poco prima del limite per godere di una «insolita sicurezza» perché «che ne sappiamo, / noi tutti, di quel che ci aspetta / di là, passata la cresta?»; ⁴³ il guardacaccia abbandona la partita a carte ed esce da solo nella nebbia per rispondere a un fischio; il preticello, da sedicente guida spirituale, si rivela invece lucido accusatore di una società consumistica persa nella sua stessa «miseria senza teologia». ⁴⁴

Nel componimento del prete si esplicita in modo più evidente il secondo dei tre elementi caratterizzanti il «monologo dialogico narrativo» descritto da Wolf, secondo cui «the narrator addresses himself to a listener whom he imagines as reacting actively. The narration develops in the tension between the conflicting evaluative positions of the narrator and the addressee» ⁴⁵.

Il sentimento di tensione che connota il monologo, già ravvisabile dal titolo costruito sul contrasto tra le rimostranze (*lamento*) del preticello e la derisione dei suoi immaginari interlocutori, è segnalato in più versi che esplicitano la conflittualità delle posizioni da cui prende le mosse la situazione narrativa:

Non fatemi interrogazioni
Spavalde. Non mi deridete ⁴⁶

E so che fissando l'occhio
torbo di lei, la parete
scòrsi, dove s'andò a infrangere
(vi prego, non mi deridete)
la marea di quel piangere ⁴⁷

⁴¹ Daniela Baroncini, *Caproni e la poesia del nulla*, Pisa, Pacini editore, 2002, p. 94.

⁴² Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, cit., p. 258.

⁴³ Ivi, p. 261.

⁴⁴ Ivi, p. 267.

⁴⁵ Wolf Schmid, *Narratology. An Introduction*, cit., p. 87.

⁴⁶ Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, cit., p. 267.

⁴⁷ Ivi, p. 271.

L'espedito adottato da Caproni – che gli consente di costruire il narrato esclusivamente sulle risposte della voce monologante alle presunte opposizioni di interlocutori invero silenziosi – era stato già indicato da Enrico Testa come uno dei fattori di maggiore importanza di questa prima parte della raccolta. Rivolgendo la propria attenzione ad altri versi che sottendono la stessa conflittualità sopra segnalata tra il narratore e il suo destinatario («Vi vedo, o m'inganno, tremare / agli angoli, la bocca?; [...] Ma, amici, non mi fraintendete»),⁴⁸ lo studioso aveva sottolineato come si assiste alla «rappresentazione delle mosse e delle reazioni dei taciti interlocutori, di cui si prospettano, illusionisticamente e per silentia, battute e repliche in un quadro la cui cornice monologica accoglie, come un'eco, accenti e voci altrui».⁴⁹

Nelle prosopopee, coerentemente alla concezione del poeta minatore che scava e si perde nelle *secretas galerias de l'alma*,⁵⁰ Caproni dà voce a personaggi al limite, che nella commistione tra autobiografia (ad esempio il guardacaccia: «Vedete, una volta vivevo / sul mare. Stavo a Livorno»)⁵¹ ed invenzione narrativa generano uno straniante effetto di plurivocità,⁵² «come se l'alterità, davvero, si delineasse sul filo della cancellazione, dell'assenza o dell'allusione, ad avvalorare [...] una solitudine senza scampo».⁵³

L'adozione della forma monologica determina un'azione affidata a gesti che vengono annunciati dai protagonisti di ciascun componimento, all'interno di quella «gesticolazione sonora» che Italo Calvino ha ricondotto, oltre che alla riconosciuta narratività, anche ad una dimensione più prettamente teatrale, poiché «al centro delle sue poesie-racconto c'è un personaggio che parla, e più che raccontare agisce parlando [...]. Narrazione o recitazione che procede ora a rapidi raccourcis e movimenti ellittici, ora attraverso una parlantina divagatoria, indugiante sui dettagli».⁵⁴

Sono gli stessi luoghi testuali utilizzati da Calvino a riprova delle sue affermazioni a ricondurre questa parte del dettato caproniano all'interno delle forme del monologo dialogico così come illustrato da Wolf. Si vedano, per esempio, i versi in cui il protagonista del componimento *Congedo* interrompe il suo discorso per dedicare lo spazio di una intera strofa al gesto di spostare la valigia:

(Scusate. È una valigia pesante
anche se non contiene gran che:
tanto ch'io mi domando perché

⁴⁸ Ivi, p. 264.

⁴⁹ Enrico Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 104.

⁵⁰ Sugli ascendenti di matrice spagnola, tra i quali Antonio Machado, della poesia di Caproni si rimanda al volume *Las secretas galerías del alma*, a cura di Alessandro Ferraro, Madrid, Ediciones Complutense, 2019.

⁵¹ Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, cit., p. 264.

⁵² Sempre Enrico Testa, inscrivendo questa parte della poesia caproniana nella cifra della plurivocità bachtiniana, parla «di un sé che, sempre sul punto di farsi altro, s'intrattiene [...] "sul confine del proprio e dell'altrui"»: Cfr. Enrico Testa, *Per interposta persona*, cit., p. 104.

⁵³ Niva Lorenzini, *Il presente della poesia: 1960-1990*, il Mulino, 1991, p. 85.

⁵⁴ Italo Calvino, *Il taciturno ciarliero in Genova a Giorgio Caproni*, cit., p. 248-249. Anche Adele Dei interpreta le variazioni tonali e le pause dedicate a indicare gesti e movimenti come elementi riconducibili a «implicite didascalie di un monologo teatrale che conferiscono al testo una scansione drammaturgica». Cfr. Adele Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 129.

l'ho recata, e quale
 aiuto mi potrà dare
 poi, quando l'avrò con me.
 Ma pur la debbo portare,
 non fosse che per seguire l'uso.
 Lasciatemi, vi prego, passare.
 Ecco. Ora ch'essa è
 nel corridoio, mi sento
 più sciolto. Vogliate scusare).⁵⁵

I dettagli su cui il personaggio indugia danno luogo ad una digressione che non sottrae nulla all'andamento narrativo dato che quando «the narrator may look around and occupy himself with defending or accusing himself, and with responses to the listener, he is nonetheless narrating a story and, regardless of all dialogic digressions, pursues a narrative aim».⁵⁶ L'azione narrativa infatti prosegue, all'interno della stessa digressione, fornendo delle informazioni precise su un «personaggio che non si limita ad assistere, ma che agisce e si muove»⁵⁷ nello spazio del treno (spostando materialmente la valigia), e viene dunque descritto nell'atto sempre più vicino di congedarsi dai suoi compagni di viaggio. Allo stesso modo, la digressione rende partecipe il lettore delle riflessioni più intime del nostro viaggiatore, mentre egli si interroga sull'utilità o meno di condurre un bagaglio così pesante di cui forse non avrà alcun bisogno: pensiero che lascia presagire la fine, forse prossima, della sua stessa esistenza.

L'ambientazione è infatti quella di un treno diretto verso una destinazione ignota, dove la voce narrante intuisce da «sicuri segni»⁵⁸ l'approssimarsi della fine del suo viaggio, metafora – questa – che allude all'addio al mondo e alla vita stessa.

L'allegoria è piuttosto esplicita, oltre che nel sovrasenso del titolo del componimento (*Congedo*), nei familiari segnali del trapasso: il viaggiatore ignora l'orario di arrivo, le stazioni che precedono la fermata e il «luogo del trasferimento»⁵⁹; il treno stesso e il «disco»⁶⁰ rosso della stazione, inoltre, sono avvolti dalla topica nebbia. L'io narrante si rivolge ai compagni di viaggio (i quali rappresentano a loro volta una generica umanità da cui il personaggio si congeda, e come tali sono tipi umani: il dottore, il militare, il prete, la ragazza), interlocutori muti che assottigliano le forme dialogiche nel monologo; un espediente, questo, che «sembra tendere ad esorcizzare il vuoto assoluto, supponendo un'illusione comunicativa».⁶¹

Agli effetti di gesticolazione sonora si accompagna inoltre una maggiore presenza – rispetto alla passata produzione poetica di Caproni – di parlato spontaneo, in qualche modo derivato dalla stessa forma dialogica simulata, che tende a rafforzare l'andamento narrativo di questi monologhi:

⁵⁵ Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, cit., pp. 256- 257.

⁵⁶ Wolf Schmid, *Narratology. An Introduction*, cit., pp. 87-88.

⁵⁷ Daniele Bozzola, *Narratività e intertesto nella poesia di Caproni*, cit., p. 126.

⁵⁸ Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, cit., p. 255.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ivi*, p. 256.

⁶¹ Adele Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 128.

[...] Per conto mio
 — occhio! La stufa fuma⁶²

[...] Io, da soldato
 semplice, il mio dovere
 e stop [...]⁶³

La seconda sezione del *Congedo*, composta da *Scalo dei fiorentini*, *I ricordi*, *Il gibbone* e *Toba*, vede un mutamento dell'io narrante: se fin qui Caproni aveva dato voce a personaggi non del tutto coincidenti con l'io poetico, in queste poesie è invece lo stesso poeta a prendere la parola in prima persona, con l'effetto di ricondurre la plurivocità che aveva caratterizzato il primo gruppo di testi ad un unico timbro. Sul piano formale questa scelta sancisce anche l'abbandono del monologo dialogico per fare assumere ai componimenti della seconda sezione del *Congedo* la forma, più nota, del monologo interiore.

Si paventa, in questa seconda parte dell'opera, un illusorio ritorno ad un passato ormai perduto e cristallizzato nella memoria. La discesa del poeta nel limbo dei ricordi è però negata dalla loro stessa inconsistenza: la ricerca di un contatto è vana, e il viaggio si immobilizza in una dimensione onirica ed introspettiva che assume i contorni geometrici ed inquietanti dell'incubo. L'io lirico appare sospeso tra un avvenuto congedo dalla vita e l'impossibilità di esistere «là dove non si può tornare»⁶⁴, svelando così «la propria solitudine e la propria estraniamento (dal *di qua* e dal *di là*)».⁶⁵ Anche questi componimenti, dove i personaggi fittizi che mascheravano l'identità poetica sono scomparsi, sono pur sempre prosopopee. Nel momento in cui è il poeta a prendere la parola, si può ragionevolmente supporre che la sua voce sia dunque quella di un morto, o quantomeno quella di un io postumo, assente da sé stesso.

In questa dimensione intermedia, limbale, vi è la comparsa epifanica del passato di *Scalo dei fiorentini*. Il poeta riconosce i volti dei compagni della sua infanzia nella dimensione intatta della memoria («Li ho visti tutti»),⁶⁶ ne elenca i nomi, mostra di conoscere il luogo. Ma l'illusione del ritorno svanisce di fronte alla rarefazione allucinata della scena: i ragazzi sono immobili, come in un fotogramma bloccato, e non rispondono a chi li chiama né danno segno di udire («[...] non si voltavano/ — nemmeno trasalivano — / se quelli, di giù, li chiamavano»)⁶⁷. Il «dramma dell'incomunicabilità con le ombre»⁶⁸ diventa tangibile quando uno dei ragazzi si alza dal muretto e si fa incontro al poeta in lacrime per rivolgergli la parola. Ma la bocca ha soltanto un vago e quasi impercettibile movimento, che non si articola in

⁶² Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, cit., p. 265.

⁶³ Ivi, p. 267.

⁶⁴ Ivi, p. 280.

⁶⁵ Adele Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 135.

⁶⁶ Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, cit., p. 273.

⁶⁷ Ivi, p. 274.

⁶⁸ Adele Dei, *Giorgio Caproni*, cit., p. 136.

parole. Come a sancire l'impossibilità del contatto, il ragazzo scuote il capo e torna a sedere con gli altri sul muretto:

Piangevo. Il più dinoccolato
di loro, è scivolato
giù dal muretto; incerto
mi s'è fatto incontro – mi ha fissato
a lungo. Gli ha tremato, debole, la bocca
un poco, poi ha tentennato
il capo. È ritornato,
con gli altri, in fila, a sedere.⁶⁹

Andando via, sconfitto, il poeta schiaccia accidentalmente un vetro, correlativo-oggettivo del rinnovo di un dolore e sopravvenuto segnale del distacco dalla dimensione dei ricordi:

Mi sono allontanato
schiacciando (ho avuto un tuffo) un vetro.⁷⁰

Se nelle prosopopee della prima parte della raccolta l'assenza di interazione con i supposti referenti mimava la solitudine di una voce monologante, qui la desolazione esistenziale si esperisce nell'assordante silenzio di quelle anime con cui non si riesce più a comunicare.

La dolorosa convivenza con le anime è alla base della successiva *I ricordi* la cui ultima strofa riprende la quartina iniziale *In una notte d'un gelido 17 dicembre*, inaugurando quell'attento lavoro di montaggio che caratterizzerà la tarda produzione di Caproni. Il senso di straniamento descritto dalla voce narrante di questo componimento – che rievoca l'allontanamento del poeta da una partita a carte dove i giocatori (forse aizzati dal vino) cominciano a ricordare le belle livornesi di un tempo – è portato alle estreme conseguenze ne *Il gibbone* che lo rappresenta fuori posto come «allo zoo, il gibbone».⁷¹ Mentre la poesia seguente, *Toba*, ribalta l'assunto dell'impossibilità del ritorno («Sono stato là / dove non si può tornare»),⁷² all'interno di una convivenza tra il piano temporale del passato e quello del presente («Tutto è come fu [...]»)⁷³.

IV. Raccordo col passato e ponte verso il futuro

Se i sonetti che fanno parte de *Gli anni tedeschi* sono importanti perché mostrano, in embrione, nella circolarità dei motivi la precisa volontà autoriale di un progetto unitario, ancora più importante appare all'interno della produzione di Caproni il *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee*. La raccolta nel suo insieme si presenta come una serie di testi marcatamente narrativi con dei mutamenti

⁶⁹ Giorgio Caproni, *Tutte le poesie*, cit., p. 275.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ivi*, p. 279.

⁷² *Ivi*, p. 280.

⁷³ *Ibidem*.

significativi rispetto alle modalità in cui tale narratività si era articolata nelle prove precedenti. La narratività distesa dei *Versi livornesi* che Caproni aveva raggiunto attraverso un legame diegetico tra i vari testi della raccolta – fino a dar vita ad un effettivo racconto in versi sulla vita della madre – qui subisce un processo di compressione, concentrandosi all'interno del singolo componimento che assume così la forma del monologo. Il *congedo* segna allora il momento *en ralenti* della narratività della poesia caproniana, una sorta di suo momentaneo addensamento, che – data l'impossibilità di organizzare il racconto intorno ad un progetto formalmente unitario – giunge ad esplorare nuove forme di narrazione prima di avviarsi verso una completa dissoluzione, coerentemente con quel sentimento di sfiducia nei confronti della lingua che il poeta percepiva sempre più manifesto. Anche il passaggio dal monologo dialogico al monologo interiore segnalato all'interno del *Congedo* sembra riflettere, confermandola, questa progressiva implosione narrativa che dalla simulazione della forma dialogica giunge alla sua completa negazione.

Il *Congedo*, allora, posto in una prospettiva diacronica, appare, sotto il profilo della narratività (e non solo), come uno spartiacque nella produzione poetica di Giorgio Caproni, dove moduli già sperimentati si fondono a nuove istanze (le quali si imporranno poi prepotentemente nel successivo *Muro della terra*), dando luogo ad un lavoro ibrido – al tempo stesso raccordo col passato e ponte verso il futuro – fondamentale nella comprensione del percorso dell'autore.